A obra de arte “Guernica”: diálogos com Tillich e Heidegger

Danjone Regina Meira*

RESUMO

O presente estudo propõe a constituição de um diálogo entre Paul Tillich (1886-1965) e Martin Heidegger (1889- 1976) a partir da presença da arte na dimensão humana. Nessa perspectiva, elegemos a obra de arte “Guernica” (1937) de Pablo Picasso, enquanto um exemplo de arte visual que apresenta especialmente a situação existencial. Buscamos apresentar os aspectos principais da compreensão da arte na dimensão do pensamento de Tillich e Heidegger. A relação fundamental da arte e cultura se apresenta na obra “Teologia da cultura” (1959) de Tillich, destacando-se o aspecto simbólico da “obra de arte”. A arte é, portanto, uma expressão da cultura. Mas, para além disso, a “obra de arte” revela o incondicionado, a profundidade do sentido e do “Ser”. Nesse sentido, essa pesquisa tem por objetivo analisar os aspectos principais da compreensão da “obra de arte”, tanto na “ontologia existencial” de Tillich quanto na “ontologia” de Heidegger, após a “virada”, que denominamos de “ontologia poética”. Tendo como ponto de partida para o diálogo, o escrito de Heidegger “A origem da obra de arte” e os escritos de Tillich “Teologia sistemática” e “Teologia da cultura”.

Palavras-chave: Tillich; Heidegger; obra de arte; cultura; incondicionado.

The Work of Art “Guernica”: Dialogues with Tillich and Heidegger

ABSTRACT

The present study proposes the constitution of a dialogue between Paul Tillich (1886-1965) and Martin Heidegger (1889-1976) from the presence

---

* Doutoranda em Filosofia pela Universidade de São Paulo – USP. Mestra em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará – UEPA. Bacharel em Teologia pela Faculdade Teológica Batista Equatorial – FATEBE. Bacharel em Direito pelas Faculdades Metropolitanas Unidas – FMU. Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4448463E8>. E-mail: danjonemeira@usp.br.

of art in the human dimension. From this perspective, we chose Pablo Picasso's work of art "Guernica" (1937) as an example of visual art that especially presents the existential situation. We seek to present the main aspects of the understanding of art in the dimension of thought of Tillich and Heidegger. The fundamental relationship of art and culture is presented in Tillich's "Theology of Culture" (1959), highlighting the symbolic aspect of the "work of art". Art is, therefore, an expression of culture. But in addition, the "work of art" reveals the unconditioned, the depth of meaning and "Being". In this sense, this research aims at analyzing the main aspects of the understanding of the "work of art", both in Tillich's "existential ontology" and in Heidegger's "ontology" after the "turn", which we call "poetic ontology". We will start the dialogue with Heidegger's writing "The origin of the work of art" and Tillich's writings "Systematic Theology" and "Theology of Culture".

Keywords: Tillich; Heidegger; work of art; culture; unconditioned.

Introdução

A questão da obra de arte se apresenta na dimensão do pensamento de Paul Tillich (1886-1965) e de Martin Heidegger (1889-1976). Por isso, propomos um diálogo entre a teologia da cultura de Tillich e a filosofia de Heidegger. Destacamos que não somente o pensamento de Tillich, mas também o de Heidegger apresenta um caminho hermenêutico de diálogo. Nesse sentido, Tillich se destaca como um pensador de fronteiras, instituindo como tarefa primordial de seu pensamento o diálogo teológico com a cultura. Já na filosofia de Heidegger se ressalta o diálogo importante, não somente com filósofos, mas com poetas e artistas. Como exemplo, destacamos a relação primordial de Heidegger com a poesia de Hölderlin.

Dessa maneira, para compreendermos melhor a dimensão do aspecto poético na ontologia de Heidegger, após a "virada", é importante ressaltar a diferença entre os termos alemães "Dichtung" (Poesia) e "Poesie" (poesia) no horizonte da filosofia heideggeriana. O filósofo alemão distingue de modo fundamental "Dichtung" enquanto "Poesia" no sentido universal, se referindo ao caráter poético presente em toda e qualquer obra de arte. E, "Poesie", como "poesia", que se refere à arte literária particular, como, por exemplo, a poesia de Hölderlin. Nessa perspectiva, quando nos referimos, ao longo do texto, à "Poesia" esta-

mos falando do poético (*Dichtung*). E quando mencionamos “poesia” nos referimos a uma obra de arte particular (*Poesie*).

A questão da cultura é também relevante no pensamento de Heidegger. A interface entre a arte e a cultura é muito evidente na filosofia heideggeriana, especialmente a partir da década de 30, após a “virada” no seu pensamento. O filósofo considera a relação entre a arte e a “época da técnica”, instaurando como tarefa do pensamento a questão da “verdade do Ser” diante do tempo de indigência. Assim, o fundamento do tempo é relevante tanto para a ontologia de Tillich quanto para a ontologia de Heidegger. Ambos os autores pensam ontologicamente a cultura e a arte.

Conforme veremos, no pensamento de Tillich, especialmente em seu escrito “Teologia da cultura”, a arte aparece em sua relação fundamental com a religião e a cultura. Tillich elege a obra de arte “Guernica” (1937) de Pablo Picasso a fim de enfatizar os aspectos principais da arte religiosa. No que concerne à questão fundamental sobre a obra de arte, Heidegger, a partir de seu projeto de superação da metafísica, procura superar também a metafísica da obra de arte. Isto se dá mediante a Poesia no horizonte da filosofia heideggeriana após a virada. Assim, conforme veremos, o filósofo considera que a essência da arte é Poesia. Nesse sentido, essencialmente a arte acontece como Poesia. A essência da obra de arte inaugura na “história do Ser” um dos modos de acontecimento do “Ser” na história. Isto se refere, especialmente, ao modo do acontecimento do Ser na Poesia. Diante disso, buscamos refletir sobre a relação entre a arte, tempo e cultura.

1. Arte e cultura

O pensador Tillich, em seu escrito “Teologia da cultura” (1959), enfatiza a dimensão profunda da experiência religiosa presente também na arte. A obra de arte em Tillich¹ é refletida, especialmente, a partir da noção da dimensão religiosa na vida espiritual humana. Com base nisso, podemos enfatizar dois aspectos na teologia de Tillich: 1) Toda cultura apresenta em sua estrutura a dimensão religiosa; 2) A arte é uma expressão do espírito humano. Em face dessas afirmações, instauramos as seguintes questões fundamentais: o que é a arte em Tillich? E o que se entende por “vida espiritual humana” no horizonte de sua teologia?

---

¹ “Herdeiro do pensamento alemão do século XX, Paul Tillich é devedor do idealismo alemão, em especial de Hegel e Schelling”. (Cf. TILICH, 2007).

Na obra “Teologia da cultura”, especialmente, no tópico “Protestantismo e estilo artístico”, o teólogo apresenta noções sobre a sua reflexão acerca da arte e sua natureza. Tendo como exemplo fundamental a obra de arte *Guernica* (1937) de Picasso², Tillich afirma que tal arte pictórica é uma obra de arte que contém o princípio protestante. Dessa forma, o princípio protestante se mostra originariamente em tal pintura. Nesse sentido, com base no pensamento de Tillich, há a presença da perspectiva expressionista religiosa da arte de modo primordial em *Guernica*. Vamos observar a ilustração da obra de arte *Guernica* a seguir³.

Figura 1 – Pablo Picasso, “Guernica”, 1937. (Óleo sobre tela).

² Guernica é um painel pintado por Pablo Picasso em 1937 por ocasião da Exposição Internacional de Paris. Foi exposto no pavilhão da República Espanhola. A obra foi tratada como representativa do bombardeio sofrido pela cidade espanhola de Guernica, em 26 de abril de 1937, por aviões alemães que apoiavam o ditador Francisco Franco. Atualmente está no Centro Nacional de Arte Rainha Sofia, em Madrid. Claramente em estilo cubista, Picasso retrata pessoas, animais e edifícios nascidos pelo intenso bombardeio da força aérea alemã (*Luftwaffe*), já sob o controle de Hitler, aliado de Francisco Franco. Morando em Paris, o artista soube dos fatos desumanos e brutais através de jornais – e daí supõe-se tenha saído a inspiração para a retratação monocromática do fato. Sua composição retrata as figuras ao estilo dos frisos dos templos gregos, através de um enquadramento triangular das mesmas. O posicionamento diagonal da cabeça feminina, olhando para a esquerda, remete o observador a dirigir também seu olhar da direita para a esquerda, até o lampião trazido ainda aceso sobre um braço decepado e, finalmente, à representação de uma bomba explodindo. Esse quadro foi feito também com o objetivo de passar para os que vissem, o que ele estava sentindo, um vazio por dentro de si, um conflito, uma guerra consigo mesmo. “Não, a pintura não está feita para decorar apartamentos. Ela é uma arma de ataque e defesa contra o inimigo”. Pablo Picasso, sobre Guernica. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(quadro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Guernica_(quadro))

³ Reprodução da imagem. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Mural_del_Gernika.jpg. Acesso em: julho de 2017.

Em face de tal obra, o teólogo destaca o princípio protestante para interpretar a situação existencial presente. Afirmar Tillich:

O princípio protestante (nem sempre efetivo na pregação e no ensino das igrejas protestantes) salienta a distância infinita entre Deus e ser humano. Acentua a finitude humana, a morte, mas acima de tudo, a separação de nosso ser verdadeiro e a escravidão às forças demoníacas – forças de autodestruição. (2009, p. 113).

A partir disso, verificamos a presença da relação substancial entre a cultura e a religião. Todas as expressões da cultura: filosofia, arte, política, etc., podem ser permeadas pela dimensão religiosa. O quadro de Picasso ressalta, então, a “questão protestante” do paradoxo da fé, graça e justiça do protestantismo. Os elementos de angústia, culpa e desespero são aspectos da aceitação incondicional de “Deus”. Demonstram-se, assim, como manifestações da situação existencial do homem.

Como mencionamos anteriormente, a obra de Picasso é vista como um exemplo extraordinário da “questão protestante” para Tillich. Trata-se de um exemplo da expressão artística da situação humana em nossa época, havendo um caráter negativo e protestante evidenciado. Para Tillich,

Picasso põe diante de nós, com tremenda força, a questão do ser humano num mundo de culpa, ansiedade e desespero. Mas não é o tema da tela – a destruição brutal de uma pequena cidade por aviões fascistas – que dá ao quadro tal força expressiva; é, antes, seu estilo. (2009, p. 114).

O estilo expressionista de Picasso é marcante no século XX, sendo contemporâneo de nossa época. Tillich verifica que há certa unidade estilística nas artes visuais deste século quando o comparamos com estilos de séculos anteriores. Para o teólogo: “Esse estilo, como nenhum outro na história do protestantismo, expressa a situação humana como o cristianismo a percebe” (TILLICH, 2009, p. 114). Tillich estabelece a sua análise sobre a questão da arte por meio da discussão da relação entre estilos artísticos e religião, para poder fundamentar também a sua percepção do espírito da época do século XX.

Ele desenvolve a natureza da obra de arte a partir de uma perspectiva ontológica existencial, que define o significado da obra de arte como existencial. Conforme o teólogo, as obras de arte contêm três

elementos: tema, forma e estilo. O tema se identifica com os objetos das imagens sensoriais. A atividade do artista, nesse contexto, é delimitada por sua “eleição criativa”. Os princípios aparecem como dependentes da forma e do estilo. Daí em diante, o teólogo descreve os elementos da obra de arte, a fim de delimitar a sua natureza. Para Tillich, a forma “pertence aos elementos estruturais do ser e só pode ser entendido como aquilo que faz que uma coisa seja o que é” (2009, p.114-115). Assim, a forma concede à coisa o caráter de singularidade e de universalidade no horizonte da totalidade do ser. Mediante a forma, a coisa também manifesta o seu poder expressivo da situação existencial.

No contexto da ontologia de Tillich, a forma surge como o fundamento ontológico decisivo em toda a dimensão da criação artística e do fazer humano, sendo qualificada pelo estilo. A identidade simbólica entre as criações artísticas de determinado tempo e espaço se dá através do estilo. Ele institui a semelhança entre as criações. Conforme Tillich expõe,

cada estilo indica a autointerpretação do ser humano em resposta à questão do significado último da vida. Não importa qual seja o tema escolhido pelo artista nem a qualidade da forma (que pode ser fraca ou forte), ele sempre demonstrará em seu estilo sua preocupação suprema, que será a mesma de seu grupo e de seu tempo. (2009, p. 115).

O estilo tem a função criativa de representar a preocupação última da existência. Seu caráter é essencialmente religioso, porque aponta para a condição existencial. Nesse sentido, não há estilo algum que distancie a expressão artística da preocupação última da existência, pois o absoluto se manifesta na cultura através de seu poder de revelação. Ele manifesta o sentido do “incondicionado” na realidade. Esse é o papel da obra de arte: anunciar a participação do incondicionado na realidade. Tillich analisa, então, o elemento expressivo e sua relação especial com a religião. Há adequação e inadequação entre estilo e forma. Pode haver predomínio de elemento artístico ou uma combinação de outros. O elemento expressivo representa o absoluto de modo fundamental. Nesse sentido, a arte expressionista manifesta essencialmente a dimensão da profundidade da realidade.

É necessário destacar dois fatos importantes:

O domínio do elemento expressivo no estilo de todos os períodos nos quais surgiu a grande arte religiosa, e o efeito diretamente religioso do estilo sob o domínio do elemento expressivo, mesmo quando não se usa nenhuma forma das tradições religiosas. (TILLICH, 2009, p. 119).

De modo inaugural na realidade, o reaparecimento do elemento expressivo na arte, especialmente a partir de 1900, é fundamental para a relação da religião com as artes visuais. Para Tillich, “O predomínio do estilo expressivo na arte contemporânea é uma chance para o renascimento da arte religiosa, embora nem todas as variantes desse estilo sejam igualmente adequadas a esse propósito” (2009, p. 121). Assim, é possível o surgimento de uma nova arte religiosa por meio do estilo expressivo. Isso caracteriza o aspecto do “kairós” (tempo oportuno) na arte, já que o kairós aponta para a possibilidade do advento de algo novo na história. Constituindo um momento criativo do tempo e também enquanto tempo de decisão. Essa nova arte nasceria, então, a partir do kairós, irrompendo, assim, na história.

Enquanto um exemplo, a obra Guernica de Picasso, irrompe no século XX como a arte visual que expressa especialmente o caráter existencial da religião protestante. A pintura de Picasso retrata a destruição de uma pequena cidade na Espanha pelos fascistas. O pintor cria esta obra de arte, certamente, como uma expressão artística que representa a época. A questão do homem no mundo de culpa, ansiedade e desespero é apresentada na arte visual em toda a sua dimensão. Guernica é, para Tillich, uma pintura profundamente religiosa. Isto acontece devido o radicalismo de sua questão: em outras palavras, ela expressa originariamente a questão do homem concernente à “realidade última”, isto é, aponta para a sua situação existencial. Por instaurar a questão da existência, podemos considerá-la uma “arte existencialista”. Os termos “existencialista” e “expressionista” apresentam uma relação fundamental no pensamento estético de Tillich. Na arte expressionista, a situação da existência é apresentada de modo originário.

Dessa maneira, na obra Guernica as questões últimas insurgem em toda a dimensão da existência humana. É na própria linguagem presente na arte visual onde as questões últimas da vida espiritual podem se manifestar. O surgimento das questões últimas se dá na história. É, pois, um dos fundamentos da realidade o fato de que a vida espiritual

do homem o convoca por meio de símbolos religiosos para crer no “incondicionado”.

Podemos verificar na imagem ilustrada acima da obra *Guernica* a constituição de cores contrastantes, o emprego das cores preto e branco com grande ênfase, a expressão da situação existencial daquele momento. Trata-se de uma situação de guerra e conflitos existenciais, tais como: angústia, desespero e medo. Picasso apresenta em sua pintura pessoas, animais e edifícios diante do intenso bombardeio da *Luftwaffe*. Temos assim que na formação da obra de arte *Guernica* há a presença do secular e do sagrado, constituindo o caráter de ambiguidade na arte religiosa. Para Tillich, a vida é em seu fundamento ambígua. Nesse contexto, Tillich fala das ambiguidades da religião: “o sagrado e o secular, o divino e o demônico” (TILLICH, 2005, p. 458). Por isso, entendemos que o surgimento da obra de arte acontece na sua relação fundamental com o sagrado e o profano. É isso que também caracteriza a presença do elemento religioso no elemento da cultura: a arte.

Em sua *Teologia sistemática*, Tillich destaca a interface entre o divino e o demônico na religião. Isso demonstra o caráter de ambiguidade presente nas expressões religiosas, como por exemplo, a arte religiosa. Nesse sentido, as artes visuais podem apresentar em sua formação artística a ambiguidade do divino e do demônico, manifestando-se, simultaneamente, numa só obra de arte. Assim, de maneira especial, numa determinada obra de arte pode se manifestar o divino e o demônico na profundidade da experiência religiosa.

Conforme expõe Tillich acerca do símbolo do demônico:

O demônico não resiste à autotranscendência como o profano, mas distorce a autotranscendência identificando um portador particular da santidade com o próprio sagrado [...] O que caracteriza o demônico é a reivindicação de infinitude ou grandeza divina por parte do finito. A demonização do sagrado ocorre em todas as religiões, dia após dia, mesmo naquela que se fundamenta na autonegação do finito na cruz do Cristo. A busca da vida sem ambiguidade se dirige, pois, mais radicalmente contra a ambiguidade do sagrado e do demoníaco no âmbito religioso. (2005, p. 559).

Assim, segundo o pensamento de Tillich, uma determinada obra de arte, por exemplo, uma escultura, uma pintura, pode ser símbolo do

demônico, e, desse modo, objeto de idolatria. Se considerarmos a pintura "A Primavera"⁴ ou "Alegoria da Primavera", do pintor renascentista Sandro Botticelli⁵, conforme vemos na ilustração a seguir, verificamos a presença da mitologia romana. A obra demonstra divindades em um prado florido primaveril. Os personagens são apresentados em uma simetria equilibrada, dando centralidade à figura da deusa Vênus. Nesse sentido, podemos afirmar que há a presença da ambiguidade do sagrado e do demônico nesta obra de arte. Pois, como bem afirmou Tillich (2005, p. 559): "Neste sentido, todos os deuses politeístas são demoníacos, porque a base de ser e sentido sobre a qual se apoiam é finita, independentemente de quão sublime, grande ou digna ela possa ser".

Figura 2 – Sandro Botticelli. "A primavera", 1482.
(Têmpera sobre madeira).

⁴ A pintura possui a técnica de têmpera sobre madeira, 203 X 314 CM; Uffizi, Florença. Pintada cerca de 1482. Fonte. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Primavera_\(Botticelli\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Primavera_(Botticelli)). Acesso em: julho de 2017.

⁵ Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi ou Sandro Botticelli (1445 - 1510) foi um pintor italiano. Movimento estético Renascimento. Escola Florentina. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sandro_Botticelli.

Como verificamos, na obra de arte também pode existir o acontecimento da “ambiguidade da autotranscendência”. Diante disso, devemos considerar o método da correlação⁶, empregado por Tillich em sua teologia, para alcançarmos a compreensão fundamental da relação entre arte religiosa e cultura. A arte religiosa presente, por exemplo, nas artes visuais, expressa o sagrado no horizonte da cultura em face do profano. Nesse sentido, o elemento religioso presente na formação simbólica da arte religiosa acontece originariamente na cultura e no tempo. Quando a arte religiosa se manifesta simbolicamente no tempo, é dado um novo significado ao tempo. Nesse sentido, o tempo em que a obra de arte religiosa se manifesta se torna também sagrado.

Por ora, voltemos à questão da ambiguidade. A vida em toda a sua dimensão é constituída de ambiguidade. Trata-se da ambiguidade da situação existencial humana, que se destaca na angústia e fé, no desespero e na esperança. Este caráter ambíguo é intrinsecamente humano, e é a partir desta condição existencial que o homem pode alcançar “a coragem de ser”⁷. Desse modo, todas as expressões humanas são constituídas por um caráter ambíguo. Quando nos aproximamos, por exemplo, da arte visual *Guernica*, observamos a presença da ambiguidade em toda a sua dimensão.

Por outro lado, as expressões artísticas que denotam uma reivindicação da divindade para si mesmo fazem irromper o demônico. Conforme vimos, a partir do pensamento de Tillich podemos afirmar que há o aparecimento do demônico em artes visuais que apresentam temáticas mitológicas. Nessa perspectiva, a obra de arte “A primavera” de Botticelli pode ser um exemplo de arte visual que anuncia uma temática mitológica e assim faz surgir nesta expressão humana o símbolo demônico. Em “A primavera”, Botticelli apresenta “Vênus”, a divindade romana do amor e da beleza. Destaca também a divindade Flora, a deusa da primavera. Há a celebração da natureza e da primavera, que enfatiza a veneração das divindades para a consagração da natureza. Observamos,

---

⁶ Entendemos que o método da correlação na teologia de Tillich é utilizado para correlacionar mensagem bíblica com a situação existencial do homem, levando em consideração a dimensão da cultura.

⁷ Para mais informações sobre a “coragem de ser”, consulte a obra: TILLICH, P. **A coragem de ser**: baseado nas conferências Terry pronunciada na Yale University. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

nesse sentido, a relação entre as divindades e a consagração daquilo que é finito: a natureza. Assim, o pintor evoca especialmente o mundo dos mitos, buscando reproduzi-los no modo renascentista.

Na criação da pintura, Botticelli procura dar centralidade à divindade Vênus, mediante as cores e tons de seu vestido, e o espaço que a figura ocupa na pintura. É importante ressaltar que as obras “Alegoria da Primavera” e “O Nascimento de Vênus”⁸ (1485) de Botticelli trazem a figura central da divindade “Vênus” e podem ser consideradas, assim, como complementares. Além disso, essas duas pinturas representam os primeiros quadros de grande formato onde se representavam os deuses clássicos em tamanho quase natural e deusas desnudas ou só parcialmente vestidas. A Primavera representa, especialmente, o triunfo do renascimento da Antiguidade. Dessa maneira, especificamente na pintura A Primavera, há a veneração à chegada da estação das flores, a partir da reprodução de características fundamentais da mitológica clássica. A pintura convoca para o culto à divindade Vênus e à Primavera. Sobre isso, expõe Teles (2014, p. 33): “Sob este olhar, nota-se Vênus no centro do quadro, observando e aprovando os acontecimentos. Acima da deusa está Cupido, seu filho, com os olhos vendados, apontando a flecha para as três Graças: Aglaia, Talia e Eufrosina”.

É importante ressaltar também que,

A primavera (uma representação mítica dessa estação do ano) e *O nascimento de Vênus* marcam uma importante ruptura em relação à tradição da pintura religiosa: além dos temas clássicos, não-cristãos, são pinturas de formato grande. Elas refletem o interesse renascentista pela filosofia clássica e o tipo de questionamento da época, em torno de temas como o sentido da beleza, por exemplo. (MASON, 2004, p. 20).

Nesse sentido, a obra de arte quando narra um mito de cunho politeísta faz aparecer o elemento religioso em sua relação com o símbolo demônico. Segundo o historiador das religiões Eliade (2002, p. 11),

---

⁸ “A ‘Alegoria da Primavera’ (entre 1477 e 1478) e ‘O Nascimento de Vênus’ (1485) são duas das dezenas de obras do artista, e que tinham por finalidade enfeitar a residência de verão da Família Medici, tendo sido provavelmente encomendadas por Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici (1463-1503) [...] Ambos os quadros estão expostos na Galleria degli Uffizi, em Florença, na Itália”. (Cf. TELES, M. Z. **A paraidentidade intermissiva de Waldo Vieira**. Foz do Iguaçu, PR: Editares, 2014, p. 32-33).

o mito conta uma história sagrada; relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outras palavras, o mito narra como, graças às façanhas de Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o *Cosmos*, ou apenas um fragmento.

Assim, as narrativas míticas politeístas que surgem nas obras de arte apontam para o fundamento do elemento religioso: o sagrado; no entanto, ao mesmo tempo, fazem irromper o símbolo demônico, conforme o pensamento de Tillich. Entendemos que a presença do símbolo demônico numa determinada obra de arte religiosa evidencia, portanto, o caráter de ambiguidade da autotranscendência. Conforme Tillich: “A religião é ambígua e todos os símbolos religiosos podem ser idolatrados, demonizados, elevando-se acima das contingências, embora nada possa ser supremo a não ser o absoluto” (TILLICH, 2009, p. 110). Dessa maneira, não somente obras de arte de temática mitológica podem manifestar o símbolo demônico, mas também toda e qualquer obra de arte religiosa pode se apresentar, em determinado tempo, enquanto objeto de idolatria ou de demonização.

Ora, se a obra de arte religiosa expressa em sua essência a religião, vamos, agora, nos aproximar do significado da religião para Tillich. A religião é a manifestação do “incondicionado” ou da “realidade última” na existência. Nesse sentido, a arte religiosa expressa a “realidade última”, tendo como fundamento a ontologia existencial que instaura a pergunta pelo “ser” e pelo “não-ser”. A chave para a compreensão da arte religiosa enquanto expressão do “incondicionado” está no espírito humano. Isto porque, sem poder criativo, não há vida. O espírito é poder. Nesse sentido, a espiritualidade não se encontra perdida na cultura. Ela está presente na obra de arte religiosa que aponta especialmente para a “realidade” em toda a sua dimensão.

Há a expressividade humana da realidade última na história. A arte religiosa aponta para a estrutura transcendental do homem, que se mostra, de modo especial, no ato da criação cultural, que transpõe o tempo e o espaço. Assim, a arte religiosa transpõe o tempo e o espaço comum, físico, apontando para o fundamento transcendente da vida, isto é, para o “incondicionado”. A unidade ontológica entre cultura e religião se apresenta no aspecto da correlação. Assim, a unidade onto-

lógica entre cultura e religião correlaciona os enunciados da revelação com a situação existencial. A cultura, como forma de expressão da religião, é, fundamentalmente, expressão da religião na existência. Dessa forma, verificamos a presença da interface relevante entre “existência”, “religião” e “cultura” na perspectiva teológica de Tillich. O homem e sua situação existencial apresentam um papel relevante no horizonte das expressões culturais religiosas. Nesse contexto, temos a arte como um dos modos de aparecimento da religião em unidade com a cultura. Isto acontece, mediante, a linguagem religiosa presente na arte religiosa. No tópico a seguir, veremos algumas características centrais da interface arte e linguagem.

2. Arte e Linguagem

Na filosofia de Heidegger⁹, a obra de arte se apresenta de modo inaugural, após a “virada” (*Kehre*)¹⁰ do seu pensamento, especialmente no escrito “A origem da obra de arte” (1935- 1936). Neste escrito, o filósofo enfatiza a questão da obra de arte a partir de uma perspectiva ontológica. Ressaltamos, anteriormente, que Tillich também apresenta uma perspectiva ontológica da obra de arte, com base em sua ontologia existencial. No que concerne ao pensamento de Heidegger, é importante destacar que a virada constitui o momento em que o filósofo se volta para a questão da linguagem em sua relação fundamental com a “questão do Ser” (*Seinsfrage*). Outro ponto importante é que a virada também representa o surgimento de uma nova perspectiva ontológica no pensamento heideggeriano. Nesse sentido, após a obra-prima “Ser e Tempo” (1927), Heidegger não enfatiza mais a sua ontologia, enquanto “ontologia fundamental”. Pois, para que se instaure a pergunta funda-

---

⁹ Filósofo alemão, nascido em Messkirch, Alemanha, em 1889, viveu até maio de 1976. Estudou filosofia na Universidade de Freiburg-im-Breisgau, onde teve contato com Edmund Husserl (1859-1938), fundador do método fenomenológico, e com Heinrich Rickert (1863-1936). Cf. HEIDEGGER, M. “Heidegger – Vida e Obra”. In: *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 1999, p. 5.

¹⁰ A “virada” (*Kehre*) representa uma mudança de perspectiva ontológica na filosofia de Heidegger. Constituindo o momento do “abandono da formulação existencial-ontológica da pergunta pelo ser e a sua substituição pela formulação acontecencial-ontológica”. Heidegger abandona progressivamente o termo “fenomenologia”, passando a referir-se a um “pensar” (*Denken*). Cf. TUTIKIAN, C. (Org.). **Olhares sobre o público e o privado**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008, p. 219.

mental pela “verdade do Ser” se faz necessário uma volta, especialmente, para a essência da linguagem. Noutras palavras, a linguagem poética.

De certo modo, o esquecimento da questão da “verdade do Ser” está relacionado ao modo de ser da linguagem da época da técnica¹¹. Diante disso, é importante ressaltar que, somente a partir da essência da linguagem, a saber, a Poesia, é que se pode colocar fundamentalmente a questão da verdade do Ser. Conforme destaca Critchley, as perguntas fundamentais da filosofia “são levadas adiante na obra de Heidegger posterior a *Sein und Zeit* e levam ao abandono do título ‘ontologia fundamental’, que corria o risco de ser metafisicamente incompreendida como uma ontologia fundacional” (2016, p. 104). Nessa perspectiva, após a obra-prima *Ser e Tempo*, especificamente, em meados da década de 30, o filósofo instaura a questão da verdade do Ser como o acontecimento que também se desvela na arte.

Assim, a arte constitui um dos modos de acontecimento do “Ser”. Tendo como ponto de partida, a relação entre “Ser” e “verdade”, Heidegger pergunta pela origem da obra de arte. Nesse sentido, a questão da “verdade” constitui um dos aspectos centrais da ontologia de Heidegger. Pois, a partir da pergunta pela verdade do Ser, o filósofo instaura a “diferença ontológica” entre o “Ser” e o “ente”, e inaugura, assim, o seu projeto de superação da metafísica, que também inclui, como veremos mais adiante, a própria superação da metafísica da obra de arte. Com isso, partindo da pergunta pela verdade do Ser, Heidegger pergunta pela essência da obra de arte e pela essência do próprio “ser-aí” (*Dasein*) em seu habitar no mundo em meio à cultura.

É importante ressaltar que, no escrito *A origem da obra de arte*, há uma descrição fenomenológica da obra de arte. Mesmo após a virada, o filósofo ainda segue um caminho “hermenêutico-fenomenológico” em sua ontologia, perguntando pela obra de arte de modo originário no horizonte da “questão do Ser”. Sobre o caminho hermenêutico de Heidegger, Hans-Georg Gadamer compreende que a questão da hermenêutica

---

¹¹ Época da técnica ou era da técnica se refere ao período da modernidade que se prolonga até os dias de hoje, onde o pensamento científico e a técnica apresentam grande evidência na cultura. Heidegger aborda esta temática, especialmente, na sua obra “A questão da técnica”. Para consultar: HEIDEGGER, M. A questão da técnica. **Cadernos de Tradução**, n. 2, p. 40-93, 1997.

está presente não apenas no pensamento do primeiro Heidegger, mas também na virada do pensamento heideggeriano. Segundo Gadamer, a virada mantém relação com a Floresta Negra: “a inflexão do caminho que sobe uma montanha. Não se realiza aí uma meia-volta, mas é o caminho que se volta na direção oposta – a fim de levar a um lugar mais alto” (ALBENQUE, 1996, p. 25). Nesse sentido, a virada do pensamento heideggeriano reside na abertura da tarefa do pensamento para a pergunta pela verdade do Ser. Nesse momento, enfatizamos que há a instauração de um “outro pensar” na ontologia de Heidegger. No que diz respeito a este outro pensar, veremos seus contornos fundamentais mais adiante. Importa, agora, analisarmos um pouco mais a relação da questão do Ser com o caminho hermenêutico.

A questão do Ser se caracteriza em Heidegger desde *Ser e Tempo*, onde se explicitam o método fenomenológico de sua hermenêutica com base na perspectiva transcendental. Sobre isso, assinala Heidegger: “Toda a abertura de ser enquanto abertura do *transcendens* é conhecimento transcendental. *Verdade fenomenológica* (abertura do ser) é *veritas transcendentalis*” (2009, p. 38). No entanto, a questão da hermenêutica, a partir da virada, se demonstra numa crítica ao transcendental e na introdução da “história do Ser”. O sentido hermenêutico heideggeriano assume novas configurações, mas sempre considera o caráter de desvelamento do Ser na história.

Ressaltamos que o caminho hermenêutico de Heidegger após a virada se volta fundamentalmente para a Poesia em toda a sua dimensão. Desse modo, a virada no pensar de Heidegger se destacou, especialmente, como o encontro com a Poesia. Em toda a sua obra, podemos verificar escritos de grande importância que apresentam a noção de Poesia. Destacamos, por exemplo, a obra “Eclarecimentos sobre a poesia de Hölderlin” (1951), que reúne quatro textos sobre a temática exclusiva de Hölderlin, elaborados no período de 1936 (a conferência de Roma “Hölderlin e a essência da poesia”) a 1944 (“Retorno”), assim como o escrito “Poeticamente o homem habita” (Ensaio e Conferências, 1950), que também faz parte destes escritos em diálogo com Hölderlin. É necessário entender que a maior parte dos textos de Heidegger é, a partir de 1934, literalmente imantada pela proximidade constante de Hölderlin. Heidegger anuncia em sua obra o diálogo com a singulari-

dade da “poesia” de Hölderlin. Esse diálogo transforma radicalmente o pensamento de Heidegger, caracterizando também a virada no seu pensamento. Tal ênfase acerca da noção de Poesia em Heidegger, com base nos seus escritos sobre Hölderlin, caracteriza um “outro pensar” em sua ontologia. Trata-se de um pensar que se volta para a relação entre a questão do Ser e a linguagem, isto é, um pensar meditativo que convoca todos para estarem a caminho do Ser.

Como mencionamos na introdução, para compreendermos melhor a dimensão do aspecto poético na ontologia de Heidegger após a virada, lembramos da diferença entre os termos alemães *Dichtung* (Poesia) e *Poesie* (poesia) no horizonte de sua filosofia. No escrito *A origem da obra de arte*, o filósofo alemão elabora uma distinção entre *Dichtung*, enquanto “Poesia” no sentido amplo – que se refere ao caráter poético presente essencialmente em toda obra de arte –, e “Poesie”, enquanto “poesia” em sentido mais estreito – que se refere à arte literária particular, como, por exemplo, a poesia de Hölderlin.

O termo *Dichtung* apresenta grande relevância na perspectiva ontológica de Heidegger após a virada. Especialmente no escrito *A origem da obra de arte*, o filósofo alemão instaura a relação fundamental entre “Poesia”, “origem” e “questão do Ser”. O poético está relacionado com a origem da arte e da linguagem e faz aparecer a questão do Ser de modo originário na história. Nesse sentido, afirma Heidegger, “toda a arte, enquanto deixar-acontecer da adveniência da verdade do ente como tal, é na sua essência Poesia” (2002, p. 58). Assim, toda arte é essencialmente poética. A criação da obra de arte tem como fundamento a Poesia. Nessa perspectiva, a ontologia de Heidegger, após *Ser e Tempo*, pode ser denominada de “ontologia poética”. É a partir da Poesia que a verdade do Ser se desvela na arte e na história. Também é com base no poético que o habitar do homem acontece de modo essencial.

Dessa maneira, ao se admitir a relação entre arte e Poesia como acontecimento da verdade, podemos destacar a seguinte pergunta: Que verdade se desvela na obra de arte? O que acontece na obra de arte é essencialmente a abertura do ente no seu ser, isto é, o acontecimento da verdade. A verdade é, portanto, assumida como o desocultamento ou desvelamento do “ser-obra” ou essência da obra de arte. Tal desvelamento acontece na obra também mediante a atividade do artista.

Noutras palavras, acontece através da Poesia, pois esta, enquanto poética, é compreendida por Heidegger como um produzir, uma ação. Compreendemos, então, que na obra de arte, a verdade do ente, a verdade da existência põe-se em obra. A arte é, então, o “pôr-se-em-obra” da verdade. No escrito *A origem da obra de arte*, quando Heidegger reflete sobre a obra e a verdade, ele enfatiza a abertura da obra para o acontecimento poético da verdade do Ser.

Heidegger procura evidenciar que nessa ação de abertura da obra o mundo é instaurado. Assim, ele compreende que a obra enquanto obra é na sua essência produtora. A realidade da obra determina-se a partir do que na obra está em obra a partir do acontecer da verdade. Heidegger pensa este acontecimento poético da verdade como o travar do combate entre mundo e terra. A realidade mais autêntica da obra só vem à luz onde a obra está salvaguardada na verdade, que acontece por meio dela mesma. É somente por meio da salvaguarda que se permite o criar, ou seja, a criação da obra como efetivamente real, no seu modo de ser coisa. Dessa forma, segundo Heidegger, “A arte é então: a salvaguarda criadora da verdade na obra. A arte é, pois, um devir e um acontecer da verdade” (2002, p. 57).

É importante enfatizar que Heidegger menciona a arte como um dos modos de acontecimento da verdade (*alethéia*)¹². Diante disso, a obra de arte é uma produção que desvela a verdade do Ser e também a verdade do ente, ou seja, a verdade do “ser-aí” (*Dasein*) na história. Isto porque, sendo o ser-aí histórico, é somente no tempo que a verdade do Ser pode acontecer. Nesse sentido, é mediante a Poesia que a obra de arte se manifesta como um dos modos de acontecimento da verdade do Ser.

Para compreendermos melhor como se dá a verdade na obra de arte, nos aproximemos da pintura de Van Gogh “O par de sapatos”¹³ (1886), conforme podemos ver na ilustração, a seguir. Tal pintura é re-

---

¹² Heidegger se ocupa da essência da verdade. Ele pensa a verdade a partir da evocação da palavra dos gregos *alethéia*, que quer dizer desocultação (*Unverborgenheit*) do ente. Cf. HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. In: **Caminhos de floresta**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 40.

¹³ Fonte da ilustração. Disponível em: <http://pensaacabeca.blogspot.com.br/2012/07/o-par-de-sapatos.html>. Acesso: julho de 2017.

cebe atenção especial em *A origem da obra de arte*. Ressalta o filósofo sobre a representação poética em Van Gogh:

constitui a abertura do que o apetrecho, o par de sapatos da camponesa, na verdade é. Este ente emerge no desvelamento do seu ser. Ao desvelamento do ente chamavam os gregos *aletheia*. Nós dizemos verdade e pensamos bastante pouco com essa palavra. Na obra, se nela acontece uma abertura do ente, no que é e no modo como é, está em obra um acontecer de verdade. (HEIDEGGER, 2002, p. 27).

Figura 3 - Vincent Van Gogh, “O Par de Sapatos”, 1886.
(Óleo sobre tela).

Heidegger elege “O par de sapatos” da camponesa para exemplificar o acontecer da verdade na obra de arte, que se dá por meio do combate entre terra e mundo. A questão essencial é o acontecimento da verdade que se dá nas coisas de um modo poético. Os sapatos da camponesa abrem um mundo, o mundo da camponesa, e se fundam

na terra, a fim de encontrar repouso. Terra e mundo pertencem um ao outro. A terra se manifesta como terra nos sapatos mediante o mundo da camponesa. Os sapatos feitos de material da terra são utilizados para um acontecimento da verdade que ocorre no mundo. Nesse sentido, é na essência da Poesia que se realiza a essência da arte, sendo, portanto, a instauração da verdade como desvelamento do ente a partir do ser. Isto é, o próprio ser é compreendido como abertura de um mundo. Desse modo, afirma o filósofo alemão: “Na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente. Pôr significa aqui erigir. Um ente, um par de sapatos de camponês, acede na obra ao estar na clareira do seu ser. O ser do ente acede à permanência do seu brilho” (HEIDEGGER, 2002, p. 27). Desse modo, a essência da arte seria então o “pôr-se-em-obra” da verdade do ente.

Na obra de Heidegger *A caminho da linguagem* (1959) uma das palavras centrais é o termo alemão “Wesen” (essência). Nesta obra, questiona-se: “Qual a essência da linguagem?” A essência da linguagem é a própria linguagem. Observamos que “Wesen” (essência) se apresenta no sentido de vigorar. A linguagem vigora no poético em toda a sua dimensão. Nesse sentido, a linguagem poética vigora na obra de arte, já que, como vimos, a essência da arte é poética. Reconhecemos, aqui, a relação fundamental entre arte, linguagem e Poesia no pensamento de Heidegger, sobretudo, na essência da linguagem surge o dito poético. Segundo Heidegger (2003, p. 11-12): “no dito, a fala se consuma, mas não acaba. No dito, a fala se resguarda”. É no dito poético ou palavra poética que a linguagem se mostra em sua essência, em seu vigorar como ação poética.

Compreendemos, assim, que a importância da fala e do dito em Heidegger pode vir a repercutir na compreensão da essência da linguagem artística, por exemplo. Conforme Heidegger: “No dito, a fala recolhe e reúne tanto os modos em que ela perdura como o que pela fala perdura – seu perdurar, seu vigorar, sua essência” (2003, p. 12). Então, no dito poético se reúnem os modos em que a linguagem essencialmente acontece, isto é, a linguagem poética.

Em Tillich, a interface arte e linguagem se apresenta, especialmente, na questão da linguagem religiosa. Tal linguagem é essencialmente simbólica. Sobre a questão da linguagem religiosa, vamos considerar,

sobretudo, a interface entre linguagem e obra de arte. Tillich desenvolve uma reflexão sobre a natureza da linguagem religiosa. Em sua obra “Teologia da Cultura”, o autor também apresenta um pensar acerca do sentido e significado dos símbolos. Entendemos que o seu pensamento teológico procura compreender o sentido original das coisas e da situação existencial do homem. Em face disso, a linguagem precisa ser pensada profundamente, considerando também um viés fenomenológico e um caminho hermenêutico que considera o sentido original da linguagem.

O problema da linguagem em Tillich é discutido, especificamente, a partir do significado e da dimensão existencial da linguagem religiosa. Para refletir sobre o fundamento da linguagem religiosa, o teólogo leva em consideração a interface cultura e religião. A fim de compreender a natureza da linguagem religiosa, Tillich ressalta que o problema dos símbolos deve começar a ser novamente levado a sério. Em primeiro lugar, verificamos o pensar rigoroso e meditativo da teologia tillichiana, que procura compreender o significado de temáticas, a partir de uma desconstrução de conceitos, e que busca alcançar o sentido próprio das palavras e fenômenos. Nesse sentido, podemos dizer que o autor constrói um itinerário hermenêutico ao apresentar o seu pensamento teológico. Há uma “hermenêutica ontológica” em Tillich que tem, como chave hermenêutica, a “realidade última” ou o “incondicional” como o fundamento de toda a cultura. As palavras e as coisas na dimensão da vida alcançam um significado ontológico no horizonte da relação entre cultura e realidade última.

A cultura é constituída de símbolos religiosos que apontam para a “realidade última”. Tais símbolos ultrapassam, de um modo decisivo, a si mesmos, indicando algo ou alguém para além deles. A existência do símbolo depende, exclusivamente, da realidade ao qual ele se refere. Entendemos que, especialmente, o aparecimento dos símbolos religiosos na cultura depende da “realidade última”, ou da manifestação do sagrado. Ele deve exclusivamente indicar alguma realidade para além dele. Segundo Tillich, símbolos e sinais são constituídos originariamente de uma identidade essencial. Assim, são semelhantes, no sentido de que indicam alguma coisa para fora deles. No entanto, a diferença fundamental entre ambos é que o símbolo participa na realidade que simboliza; participa no seu poder e sentido, enquanto que o sinal não

participa. Dessa maneira, podemos afirmar que o símbolo religioso quando aparece na obra de arte participa no poder da realidade que ela simboliza.

Para Tillich, a própria linguagem é um exemplo relevante da diferença entre sinal e símbolo. Podemos falar somente através de sinais, reduzindo o sentido das palavras à mesma condição dos sinais matemáticos, o que poderia ser designado como uma linguagem técnica presente nos ditames da modernidade. Por outro lado, podemos falar simbolicamente, nesse sentido, que as palavras são dotadas de poder. Isto pode ser compreendido, segundo o teólogo, ao considerarmos a linguagem poética ou litúrgica. Uma linguagem poética ou litúrgica, no dizer de Tillich (2009, p. 100), “é constituída de conotações originais que não podem ser substituídas por outras”. Há, portanto, um sentido original na linguagem poética ou litúrgica que propicia uma experiência de profundidade na dimensão da linguagem.

Com relação à natureza do símbolo, é importante destacar que os símbolos apresentam uma função representativa. Essa função fundamental do símbolo destaca que ele se encontra para além dele mesmo. Dessa maneira, o símbolo religioso é importante também na linguagem artística, pois, exerce a abertura existencial na obra de arte para a “realidade última”. Conforme Tillich: “os símbolos revelam níveis da realidade que a linguagem não-simbólica desconhece” (2009, p. 100).

Assim, os símbolos religiosos possuem um caráter de revelação da realidade última. Os símbolos religiosos têm a função de mostrar, anunciar e convocar o mistério da realidade última, desvelando e velando simultaneamente as características do incondicionado. Ressaltamos, nesse sentido, que os símbolos artísticos presentes nas obras de arte têm como função artística fundamental a abertura de níveis de compreensão da realidade. Conforme Tillich expõe: “a poesia, as artes visuais e a música revelam níveis da realidade que não poderiam ser percebidos de outra forma” (2009, p. 100). Em face disso, Guernica, como uma criação artística, é dotada de um caráter simbólico, que aponta para além de si mesma, participando do sentido e poder daquilo que indica.

É importante ressaltar que os símbolos religiosos possuem um papel relevante para a existência. Os símbolos são constituídos em sua essência de dois aspectos: abrem a realidade e a alma. Segundo Tillich,

tal abertura possui uma função dupla: “é dos níveis mais profundos da realidade e da alma humana em níveis especiais” (2009, p. 101). O teólogo também ressalta a natureza de exclusividade de cada símbolo. Um determinado símbolo possui uma função especial própria, não podendo ser substituído por outros símbolos. Desse modo, os símbolos religiosos abrem níveis de realidade, denominados por Tillich de “dimensão profunda da realidade, fundamento de todas as demais dimensões e de todas as outras profundidades” (TILLICH, 2009, p. 102). Os símbolos religiosos presentes nas artes visuais, por exemplo, participam do próprio “Ser”. Eles desenvolvem a experiência da dimensão da profundidade na alma humana, e morrem quando perdem a função especial de dimensão da profundidade.

Conforme Tillich: “a dimensão da realidade suprema é a do sagrado” (2009, p. 103). Assim, podemos dizer que os símbolos religiosos são símbolos do sagrado. Os símbolos religiosos participam do sagrado. Nesse sentido, todas as coisas no tempo e espaço podem tornar-se símbolos do sagrado, com seu fundamento e significado supremos. Assim, uma obra de arte pode se tornar um símbolo sagrado quando produz a experiência da dimensão profunda da realidade suprema.

Há níveis dos símbolos religiosos. Existem dois níveis fundamentais: o transcendente, além da realidade empírica, e o imanente, estabelecido em nosso encontro com a realidade. O símbolo fundamental no horizonte do nível transcendente é o próprio “Deus”. Há na imagem que fazemos de Deus um elemento não-simbólico, a saber, que ele é a própria realidade absoluta, o “Ser-em-si”, o fundamento do ser e seu poder. No segundo nível, temos a imagem de um ser altíssimo da mais elevada perfeição. Temos, nesse caso, um símbolo para o que não é simbólico na ideia de Deus – “o Ser-em-si”.

Conforme vimos em Tillich, a experiência religiosa é uma dimensão fundamental da existência humana. A religião é a dimensão da profundidade de todas as funções e atividades do ser humano. Enquanto tal, ela está presente na profundidade de todas as funções da vida espiritual. Nesse sentido, a religião é também a dimensão da profundidade da arte e do espírito humano em sua totalidade. No entanto, ela não se dissolve na arte. Na esfera da arte, a religião se mostra enquanto expressão do sentido último das coisas. Essa é a relação fundamental da religião e

cultura apresentada por Tillich, ou seja, a cultura é a forma de expressão da religião. A religião não está ausente das criações culturais. Isto se dá porque a religião é um dos aspectos do espírito humano.

Assim, a religião é constituída de uma dimensão de profundidade, uma vez que se direciona para os elementos supremos, infinitos e incondicionados da vida espiritual. Ela é preocupação suprema. A religião fundamenta, por exemplo, a função artística na direção do incondicionado. Essa é a perspectiva da teonomia da cultura presente em Tillich, que defende uma imanência recíproca entre religião e cultura. Requer-se que as formas culturais estejam abertas à realidade última.

Considerações Finais

Em face do exposto, podemos nos questionar: qual a relação da teologia com as artes visuais? A teologia deve correlacionar a mensagem bíblica e a situação existencial. Nesse sentido, o fundamento da teologia é a preocupação última da existência. Tal preocupação suprema está presente em toda a dimensão da vida espiritual humana, se manifestando também na arte visual. Eis o aspecto decisivo para que a teologia também considere as manifestações da preocupação última da existência que irrompem nas artes visuais em cada época. Pois, em toda a dimensão da vida humana está presente a preocupação suprema, fazendo surgir as perguntas fundamentais da existência, tais como, o sentido da vida, a morte, a angústia, a ansiedade e a fé. Assim, as artes visuais anunciam a "realidade última" e, por isso, se faz necessário o diálogo constante entre a teologia e a arte, como modo de se voltar para a situação existencial em toda a sua profundidade.

Também é de extrema relevância o diálogo entre a teologia e a filosofia, tal como propomos aqui: uma análise da obra de arte em diálogo com o pensamento de Tillich e Heidegger. Nesse sentido, é importante enfatizar esta abertura de diálogo da teologia para com outras fontes do saber, a fim de se refletir sobre questões da existência de modo fundamental. Buscamos apresentar alguns aspectos principais da obra de arte tanto na perspectiva ontológica de Tillich quanto na "ontologia poética" de Heidegger após a "virada". Com base nisso, temos o propósito de enfatizar a relevância da reflexão teológica e filosófica

sobre “arte” e “cultura”, e “arte” e “linguagem religiosa” no horizonte da situação existencial do homem.

Referências Bibliográficas:

ALBENQUE, Pierre. Martin Heidegger (1889-1976) in Memoriam. **O que nos faz pensar**, n.10, v. 1, p. 19-34, outubro de 1996.

CRITCHLEY, Simon; SCHÜRMANN, Reiner. **Sobre o Ser e Tempo de Heidegger**. Rio de Janeiro, RJ: Mauad X, 2016.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. A origem da obra de arte. In: **Caminhos de floresta**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

_____. A questão da técnica. **Cadernos de Tradução**, n. 2, p. 40-93, 1997.

_____. Heidegger – Vida e Obra. In: **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 1999.

_____. **A caminho da linguagem**. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

MASON, Antony. **Coleção arte ao redor do mundo: no tempo de Michelangelo**. São Paulo: Callis, 2004.

TELES, Mabel Zéfiro. **A paraidentidade intermissiva de Waldo Vieira**. Foz do Iguaçu, PR: Editares, 2014.

TILLICH, Paul. **Teologia Sistemática**. São Leopoldo: Sinodal, 2005.

_____. **Teologia da cultura**. 18ª ed. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

_____. **Textos selecionados**. São Paulo: Fonte Editorial, 2007.

_____. **A coragem de ser**: baseado nas conferências Terry pronunciadas na Yale University. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

TUTIKIAN, Cristiano. (Org.). **Olhares sobre o público e o privado**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.