

— DOSSIÊ —

RELIGIÃO, ESPIRITUALIDADE E EXPRESSÕES
REGIONAIS DAS ARTES

A ARTE COMO TRANSCENDÊNCIA IMANENTE: PARA UMA LEITURA TEOLÓGICA DE GADAMER

JOÃO MANUEL DUQUE

Universidade Católica Portuguesa, Braga, Portugal.

jduque@ucp.pt

orcid.org/0000-0002-9252-6709

RESUMO: o artigo pretende trabalhar a relação entre religião, teologia e arte. Para o efeito, explora a filosofia da arte de Gadamer que permite, no contexto e para além da sua filosofia hermenêutica, compreender a dimensão da alteridade presente em todo o fenómeno artístico. Tendo em conta essa categoria, estabelece-se uma relação com categorias teológicas que permitem uma aproximação das duas áreas. Essa aproximação terá consequências sobre a noção de teologia, assim como sobre a contextualização desta relação no campo específico da liturgia.

Palavras-chave: Arte. Estética. Gadamer. Alteridade. Transcendência. Liturgia.

**ART AS IMMANENT TRANSCENDENCE: TOWARDS
A THEOLOGICAL READING OF GADAMER**

ABSTRACT: this article aims to explore the relationship between religion, theology and art. To this end, it examines Gadamer's philosophy of art, which, in the context of and beyond his hermeneutic philosophy, allows us to understand

the dimension of otherness present in all artistic phenomena. Taking this category into account, a relationship is established with theological categories that allow the two areas to be brought closer together. This approximation will have consequences for the notion of theology, as well as for the contextualisation of this relationship in the specific field of liturgy.

Keywords: Art. Aesthetics. Gadamer. Otherness. Transcendence. Liturgy.

A íntima ligação entre religião – com a respetiva teologia – e arte tem sido, ao longo da notável história de ambas, uma realidade mais praticada e vivida do que refletida. De facto, bastaria um percurso muito sumário pelas várias épocas e os vários estilos das diversas artes, para confirmar a sua proximidade, a vários níveis, em relação aos principais assuntos trabalhados pela teologia. E se é certo que praticamente não há nenhuma religião que não conheça articulações artísticas, o mesmo já não se poderá dizer, contudo, do mundo específico dos tratados teológicos, mais propensos à reflexão lógico-abstrata e menos acolhedores de concretas articulações artísticas. Exceções só confirmarão a regra. Como tal, o estreito relacionamento entre teologia e arte continua a ser assunto por aprofundar. É a esse aprofundamento que pretende dedicar-se este artigo¹.

Mas, antes de iniciar uma aventura tão vasta, convém delimitar os campos, para evitar confusões desnecessárias e expectativas exageradas. Assim, não se pretende entrar pelo âmbito da denominada teologia estética, na sua configuração romântica e na sua eventual orientação para o campo do sentimento, para o vagamente poético, com eventuais repercussões no estilo do texto teológico (mais do que no conteúdo do discurso teológico). Mesmo que essa dimensão da questão não seja de descurar, o certo é que nos levaria por caminhos pouco claros, levantando mais questões do que propostas válidas e úteis.

Também não se pretende, por outro lado, elaborar uma proposta de estética teológica, no sentido que lhe foi atribuído por Hans Urs von Balthasar, na sua obra monumental (von Balthasar, 1967): uma teologia construída com base em categorias tradicionalmente trabalhadas no âmbito da estética (forma, figura, percepção, beleza, etc.). Se é verdade que essa proposta é deveras interessante, o certo é que acaba por nos desviar do fenómeno concreto da arte, reduzindo-a a categorias abstratas, para posterior uso teológico (como, aliás, se pode comprovar pela exígua referência de von Balthasar à arte, com alguma exceção para a literatura). Por isso, o presente texto pretende concentrar a reflexão (filosófico-teológica, não artística) no fenómeno artístico concreto.

Recebido em: 30/05/2025. Aprovado em: 25/07/2025.

DOI: dx.doi.org/10.18224/cam.v23i2.15382

Editor-Chefe: José Reinaldo Felipe | orcid.org/0000-0001-5264-5875

OPEN ACCESS



Mas temos de admitir que se trata, mesmo assim, de uma empresa irrealizável, dada a vastidão do próprio fenômeno em causa – assim como a imensidão das obras teológicas, tal como das teorias da arte. Sendo assim, continua a ser importante restringir o campo de pesquisa. Optou-se, nesse sentido, por estudar uma filosofia da arte específica, que se apresenta como fenomenologia da realidade artística – por isso, a escolha recaiu sobre a filosofia da arte de Hans-Georg Gadamer, que propõe uma aproximação hermenêutico-fenomenológica à arte; ao mesmo tempo, optou-se por estudar o impacto das suas ideias sobre o âmbito restrito da denominada teologia fundamental, que é aquela área da teologia que se dedica a refletir os fundamentos e o estatuto da própria teologia – e, eventualmente, da experiência religiosa que lhe está na base. Espera-se, assim, poder chegar a conclusões que permitam estabelecer uma relação interna entre as estruturas do fenômeno artístico e as estruturas da teologia.

A FILOSOFIA DA ARTE DE GADAMER

Prescindimos, aqui, da apresentação do autor, assim como da totalidade da sua filosofia – aliás, abundantemente estudada por muitos filósofos (Weinsheimer, 1985; Grondin, 2002; Dostal 2002). O presente estudo concentra-se na sua filosofia da arte, assim como nas ressonâncias que essa filosofia provoca ou recebe do resto do seu pensamento, ou do pensamento de outros filósofos. A intenção, contudo, é chegar à possibilidade de descrever o fenômeno artístico, nas suas estruturas básicas.

Ora, é dado consensual entre os pesquisadores que um dos contributos mais notórios e específicos de Gadamer para a filosofia da arte foi o facto de a pensar em estreita relação com a verdade e com a hermenêutica. É por aí, pois, que se deve começar.

a. PRESSUPOSTOS

A ligação entre arte e verdade não é ideia original e exclusiva de Gadamer. Já Hegel tinha pensado a arte como manifestação sensível da verdade (Hegel, 1993). Colocou, desse modo, o fenômeno artístico, a par da religião e da filosofia, no âmbito do espírito absoluto, para o qual se encaminha toda a história humana e todo o seu sistema. Contudo, a arte é considerada por ele como mero momento desse processo, que acaba por conduzir ao conceito filosófico (à verdade, no sentido absoluto), momento destinado a ser dissolvido (*aufgehoben*) precisamente no conceito.

Foi Heidegger quem, de forma insistente e pertinente, aprofundou essa estreita ligação entre arte e verdade, sem reduzir a arte a mera passagem, no percurso em direção ao conceito. Na sua famosa reflexão sobre “a origem da obra de arte” (Heidegger, 2007; Baptista Pereira, 1998; Duque, 1994), Heidegger considera a arte como o processo de manifestação da verdade na obra. Como tal, a obra de arte não se reduz à sua dimensão estética, no sentido de qualquer esteticismo

do puro sentimento ou fruição subjetiva, mas inaugura um mundo próprio, o qual constitui uma forma originária e irreduzível do acontecimento histórico da verdade.

Essa visão da arte e essa noção de verdade tiveram largas repercussões sobre a filosofia posterior. De facto, o fenômeno artístico, não se reduzindo à subjetividade do produtor ou do recetor, mas concentrando-se na obra de arte, constitui uma forma genuína do acontecimento da verdade, não acessível nem realizável por outros meios. Nesse sentido, a arte assume um lugar próprio, insubstituível, em relação ao dar-se da verdade da realidade.

Por outro lado, se a verdade pode acontecer numa obra de arte, então ela não se reduz à sua dimensão lógica, empírica ou mesmo fatual (Duque, 2020), enquanto adequação do juízo à realidade, antes revela dimensões que precedem essa forma específica (sobretudo a dimensão da verdade do ser, ou do dever ser, que é a mais profunda dimensão do ser da verdade). A verdade, enquanto dada na obra de arte, é entendida como acontecimento histórico (temporal e espacial) do próprio ser. Encontra-se, pois, intimamente ligada à temporalidade e à historicidade do ser, entendido como evento (verbo) e não como um ente ou como uma categoria transcendental e intemporal.

Na perspectiva heideggeriana, portanto, a obra de arte marca profundamente o caráter temporal-espacial-histórico – também físico e material (*a terra*, na sua nomenclatura) – da verdade e do ser. E a verdade que acontece na obra de arte marca o caráter revelador e instaurador da obra (*o mundo*, na nomenclatura heideggeriana) – para além de todas as reduções subjetivas e estético-românticas do fenômeno artístico. A obra de arte não é apenas uma expressão de sentimentos do artista que a produz, nem mera ocasião de desenvolvimento de sentimentos, por parte de um público recetor, antes é inauguração de um mundo próprio, no qual se revelam e se instauram dimensões – verdades – da realidade inacessíveis de outro modo. E a revelação da verdade que se dá na arte é uma revelação que contém, em si mesma, um movimento de ocultação, o qual impede o sujeito cognoscente (seja produtor seja recetor) de atingir um total domínio da obra e da sua verdade.

Gadamer, discípulo de Heidegger, recupera as intuições principais do seu mestre e desenvolve-as no contexto da sua filosofia hermenêutica, no intuito de superar uma conceção moderna ou cientificista de verdade, assim como uma conceção romântica e esteticista de arte.

b. ARTE E HERMENÊUTICA

A arte é assumida, na primeira grande obra de Gadamer, publicada em 1960 – *Verdade e método* (Gadamer, 1983) – como paradigma da experiência hermenêutica, enquanto experiência da finitude e de pertença, frente ao que procuramos compreender e interpretar. Esse tipo de experiência, que supera a experiência ou sobretudo a experimentação científica, mas também a sua formulação idealista, da modernidade,

implica uma atitude de abertura para a realidade que se nos dá a compreender, ultrapassando toda a nossa capacidade de compreensão e precedendo toda a atividade cognitiva. O fenômeno artístico é, assim, tomado como modelo de uma experiência mais vasta, precisamente a experiência hermenêutica de compreensão e interpretação da realidade, que sempre nos precede, nos marca e nos ultrapassa.

Gadamer afirma a universalidade dessa experiência de compreensão, articulada sempre numa linguagem concreta. Ora, se é verdade que essa linguagem nos precede sempre – constituindo precisamente um pressuposto hermenêutico ou um horizonte de compreensão – o certo é que a universalidade da articulação linguística, alargada ontologicamente ao âmbito da universalidade do ser, conduz a uma concepção universalista e totalizante da compreensão, o que caba por absorver, nessa totalidade, a realidade a compreender. O sujeito da compreensão hermenêutica, segundo Gadamer, por mediação universal da linguagem, acaba por abarcar a realidade na sua atividade total de compreensão, correndo o risco de reduzir a alteridade da realidade à mesmidade da sua própria compreensão e das respetivas categorias – ainda que sejam categorias culturais ou contextuais e não simplesmente subjetivas.

Nessa mesma medida, o fenômeno artístico seria reduzido, no contexto de *Verdade e método*, à atividade hermenêutica de compreensão e interpretação. Esta, embora ultrapasse o esquema do conhecimento dominador, típico da modernidade, acabaria por exercer um certo modo de violência sobre o fenômeno. Como tal, é importante superar uma certa redução hermenêutica da realidade, eventualmente levada a cabo por Gadamer em *Verdade e método* (Duque, 2003). O presente estudo pretende trabalhar nessa superação, não propriamente a partir do exterior da obra de Gadamer, mas precisamente através de elementos da sua filosofia da arte que superam a mera dimensão hermenêutica, no sentido da salvaguarda da alteridade da obra de arte, que sempre precede e supera as tentativas de apropriação pelo sujeito, sejam de caráter científico ou de caráter hermenêutico.

c. A ALTERIDADE DA ARTE

Em escritos distintos e, em grande parte, posteriores à sua obra principal, Gadamer aborda o fenômeno artístico em contextos até certo ponto independentes da questão hermenêutica. A análise dessas abordagens poderá conduzir a uma descrição do fenômeno artístico que salienta a sua alteridade específica, em relação a sistemas filosóficos ou a qualquer outro sistema. Para isso, é possível recorrer a modelos de descrição utilizados pelo próprio autor. São eles: o jogo, o símbolo e a festa (Gadamer, 1993).

Quanto ao primeiro modelo, o filósofo inspira-se em estudos fenomenológicos sobre o conceito de jogo que concebem esse peculiar fenômeno segundo características muito específicas. A primeira dessas características é a

superação do subjetivismo, que o pensamento moderno configurou como separação entre sujeito e objeto. De facto, o jogo supera essa dicotomia binária, abarcando o sujeito, no seu próprio movimento. O jogador não é a origem primeira do jogo, mas ele mesmo é “jogado”, no próprio dinamismo de jogar. O jogo precede qualquer pretensão autonomia radical do sujeito. Do mesmo modo, uma obra de arte não é mero produto de um artista genial nem de um intérprete ou recetor atento e conhecedor, mas ela mesma constitui origem do artista e do público, na medida em que os envolve no seu jogo.

Para além disso, todo o jogo, na sua seriedade específica, possui as suas regras, originando com isso um mundo próprio, livre das finalidades e dos funcionalismos próprios do mundo quotidiano tendencialmente técnico-científico. O mundo do jogo é, desse modo, um mundo transfigurador do nosso quotidiano, abrindo espaços para o possível, no interior da realidade vigente. O mesmo se passa com uma obra de arte, enquanto criação ou abertura de um mundo diferente, marcado por outras possibilidades do real, diferentes da realidade habitual (Duque, 2011).

De qualquer modo, o modelo do jogo, se considerado como exclusivo, revela também alguns problemas, dos quais o mais significativo é o isolamento do seu mundo autónomo, em relação ao mundo quotidiano. Constituirá a obra de arte um mundo completamente separado do mundo real, em autorreferência absoluta? Gadamer ter-se-á apercebido desse perigo redutor e, por isso, não limitou a sua descrição do fenômeno artístico ao modelo do jogo.

Com a aplicação do modelo do símbolo ao tratamento do estatuto ontológico da obra de arte, Gadamer pretende evitar precisamente o perigo do encerramento imanente – autorreferencial – e subjetivista da arte. De facto, a raiz do conceito de símbolo reside na sua capacidade de tornar presente uma realidade não re-presentável de outro modo e que, no mesmo movimento em que se torna presente no símbolo, marca a sua diferença e transcendência em relação ao mesmo. Na obra de arte dá-se sempre a articulação de uma realidade – ou de dimensões da realidade – que, de outro modo, não seriam articuláveis. Mas essas dimensões, dada a estrutura simbólica da arte, superam sempre cada obra concreta, na sua materialidade. Nesse sentido, a arte manifesta uma valência propriamente metafísica, na medida em que constitui privilegiada articulação daquele movimento de superação da realidade física, sem com isso dela poder prescindir. Na articulação física de cada obra de arte, precisamente por se tratar de um símbolo, dá-se a sua dimensão propriamente metafísica.

No intuito de aprofundar a dimensão comunicativa e temporal da obra de arte, o filósofo recorre ainda a outro modelo, também ele central: o modelo da festa. O fenômeno da arte constitui uma festa, em primeiro lugar por se tratar de um acontecimento comunitário, centrado na comunicação; depois, por se tratar de uma realidade profundamente temporal, embora articulada no âmbito de uma

temporalidade especial. Na verdade, toda a obra de arte só o é, na medida em que conjuga uma comunidade, constituída por todos os (atuais ou potenciais) recetores. Essa comunidade existe não em função de si mesma, mas precisamente em função da obra, pois é reunida para “celebrar” (receber) a obra em questão. Como em toda a festa, na relação a uma obra de arte uma comunidade de pessoas festeja uma realidade que transcende cada uma e a todas, e que é digna de ser festejada. Por outro lado, todo o ato festivo implica uma condensação do tempo num momento qualitativamente especial, que interrompe e transfigura a temporalidade normal e banal do quotidiano. Toda a festa constitui uma interrupção e, por essa via, uma certa forma de realização da plenitude do tempo. Assim também acontece com a temporalidade da obra de arte. Nesse sentido, ela constitui uma forma de articulação da “eternidade” – enquanto plenitude do tempo – no tempo passageiro da nossa realidade histórica.

É da arte, exposta ontologicamente a partir destes três modelos – o jogo, o símbolo e a festa – que fazemos experiência, sempre que nos deixamos confrontar com uma obra concreta. Na sua pretensão de elaborar uma ontologia da arte, Gadamer nunca perde de vista que o fenômeno artístico não pode ser pensado independentemente da experiência que dele temos. Experiência que adquire, por isso, características específicas, que merecem reflexão.

A reflexão sobre o conceito de experiência é um dos aspectos mais salientes de toda a filosofia de Gadamer. Segundo ele, a experiência hermenêutica é o processo pelo qual, na dinâmica da interpretação da realidade, reconhecemos a nossa finitude e, como tal, somos convocados a uma atitude de permanente abertura para experiências sempre novas e transformadoras daquilo que somos e conhecemos. Na experiência que fazemos de qualquer realidade, nunca atingimos um ponto em que nos seja possível dominar cabalmente essa mesma realidade, senão que somos por ela permanentemente interpelados e superados, rumo à experiência sem fim.

Ora, se isso é verdade com qualquer experiência e se é certo que a tendência da hermenêutica acaba por conduzir a uma integração final da realidade a experimentar no nosso mundo e em nós próprios, a experiência da arte constitui uma forma especial de experiência, na qual a obra de arte sempre se nos impõe e sempre transfigura a realidade que experimentamos. Como tal, a experiência da arte não se reduz à experiência hermenêutica da compreensão total do sentido de uma obra de arte, através de uma receção final, senão que mantém qualquer recetor em profunda abertura a uma profunda transfiguração de toda a experiência anterior, inclusivamente do conhecimento que entretanto tínhamos adquirido da realidade. Inclui, por isso, um momento de rutura com o anteriormente experimentado, o familiar, o “banal” e o habitual, para introduzir o elemento fundamental da surpresa e da transfiguração do real. Sem esse elemento, não existe experiência da arte, senão mero conhecimento de um sujeito que pretensamente se apodera da

realidade a conhecer. Nesse caso, uma obra de arte passa a ser usada como mero objeto, destinado a assumir determinadas funções, ou meramente a consumir, na satisfação de desejos e necessidades que nós predeterminamos, ainda que inconscientemente.

No mesmo sentido se deve entender a descrição da arte como “dicção” (*Aussage*), fundamental na filosofia da arte de Gadamer, pois a articula com a questão da linguagem. De facto, não se trata de dizer algo objetivo ou objetivante sobre a realidade, como aquilo que dizemos em qualquer afirmação ou negação denotativas e diretas. Muito menos se trata de uma dicção semelhante a qualquer proposição lógico-científica. Trata-se, antes, de uma articulação particular do sentido – ou melhor, dos múltiplos sentidos – da realidade. Enquanto tal, essa articulação não é substituível por qualquer outra, como se uma obra de arte pudesse ser explicada ou substituída por um conjunto de afirmações lógicas. Cada obra de arte é uma articulação insubstituível, completamente única, da verdade da realidade, que se manifesta em inúmeras dimensões. E as dimensões dessa verdade, que na obra encontram articulação – e assim se tornam experimentáveis – são dimensões tais que apenas a arte pode articular, e nunca a lógica, a ciência ou mesmo a linguagem quotidiana (mesmo que possa haver cruzamentos com essas formas de linguagem).

Esta visão específica do fenômeno artístico conduz a uma reelaboração das tradicionais categorias da estética. Gadamer prefere delas não prescindir completamente, como fazem outros pensadores atuais, mas antes proceder a um aprofundamento do seu significado, para dessas categorias extrair algo de pertinente no contexto da sua noção de arte. É assim que ele repensa de forma notável – na linha do método “destrutor” do seu mestre Heidegger – algumas dessas categorias. E a primeira delas, evidentemente, é a própria categoria de beleza, que se tornou muito ambígua no contexto da arte contemporânea.

Recorrendo à raiz grega do conceito, Gadamer pretende “purificar” o conceito de *beleza* das marcas que nele deixaram, quer o renascimento quer a modernidade, quer mesmo o romantismo. Chega, por essa via, a uma noção de beleza que de longe supera a sua redução estilística ao âmbito do gosto. Já não se trata de um conceito que assenta na harmonia das formas, naquilo que seria agradável aos sentidos (nesse caso, grande parte da arte contemporânea não seria “bela”), mas sim de um conceito ligado à manifestação da verdade enquanto aparecer ou manifestação da essência ou ser das coisas (segundo a tradição platónica). De facto, essa essência ou verdade é impensável (para nós) sem a sua manifestação sensível. Algo é belo, na medida em que constitui manifestação da verdade (mesmo *sub contrario*). Sendo assim, mesmo uma obra de arte considerada (em sentido vulgar) feia ou até horrenda, pode ser bela, na medida em que articula a verdade da realidade – a qual possui, evidentemente, aspetos não agradáveis e mesmo horrendos (pensemos nos holocaustos da história e na sua possível articulação artística).

Também o conceito de *mimese* (imitação), importante na estética antiga, sobretudo em Aristóteles, e tão frequentemente utilizado nas estéticas de todos os tempos, é sujeito a uma refontalização. De facto, esse conceito foi frequentemente lido apenas no sentido direto de imitação, o que conduziu a concepções exclusivamente “realistas” da arte, as quais defendiam um estilo artístico que se limitasse a imitar a natureza, ou outras realidades culturais. Ainda que a questão do realismo em arte seja bem mais complexa, o certo é que algumas das suas versões mais ingênuas se pautaram por essa leitura literal e reducionista do papel mimético da arte. Segundo Gadamer, a obra de arte é profundamente mimética, não na medida em que imita simplisticamente a realidade, mas na medida em que transforma essa realidade em obra. Ao transferi-la para a obra, transfigura a realidade sem deixar de se lhe referir. Portanto, a dimensão mimética da arte impede que esta se feche no seu mundo próprio, em autorreferencialidade total, sem qualquer ligação ao real.

A transfiguração da realidade levada a cabo mimeticamente pelo fenômeno artístico dá-se, essencialmente, pela via da *imaginação* criadora articulada numa obra de arte concreta. É nesse sentido que Gadamer conjuga as tradições estéticas de Baumgarten (que situava a estética no âmbito geral da teoria do conhecimento sensitivo: *cognitio sensitiva*) e de Kant (que acentuava, na estética, a dimensão do conhecimento imaginativo: *cognitio imaginativa*). Imaginação e sensualidade conjugam-se, de forma inseparável (“indistinção estética”, *ästhetische Nichtunterscheidung* segundo Gadamer) e única, na obra de arte, contribuindo dessa forma para uma sempre nova e diferente articulação de outras dimensões da verdade do real. É assim que o filósofo interpreta a categoria da “intuição” (*Anschauung*), tão significativa na estética pós-kantiana.

Outra categoria, relativamente pouco tratada por Gadamer mas de modo algum esquecida, assume especial importância na teoria da arte contemporânea: trata-se da categoria do *sublime*. Em diálogo com Kant, essa categoria pode ser assumida, no interior de uma estética de tendência subjetivista, como a rutura precisamente desse subjetivismo. De facto, a aplicação dessa categoria ao fenômeno da arte manifesta o estatuto de toda a obra de arte, no seu movimento de permanente superação do sujeito, seja ele produtor (gênio) ou recetor (intérprete). Mais do que isso, a dimensão sublime da arte revela uma espécie de aporia interna a qualquer obra, na medida em que ela próprio se transcende, a partir de dentro ou imanentemente. A arte torna-se, assim, representação do irrepresentável, articulação do inarticulável. É uma forma imanente (a cada obra) de articular o transcendente, sem anular a sua transcendência, antes pelo contrário, salvaguardando precisamente o seu carácter transcendente (Duque, 2003b).

d. ARTE E RELIGIÃO

Com a categoria do sublime, que resume e assume as categorias anteriores assim como os modelos descritivos do

fenômeno artístico, toca-se num elemento essencial para uma receção teológica da filosofia da arte: a questão da transcendência, tal como é articulada em cada obra de arte. Se toda a filosofia hermenêutica de Gadamer se orienta para a experiência da finitude presente em todo o processo imanente de compreensão, isso não implica a sua redução a uma posição que contradiga ou anule qualquer referência à transcendência, apenas vincula a experiência da transcendência à sua articulação imanente. Aliás, uma das secções do 8º volume das suas obras completas intitula-se, precisamente, *a transcendência do belo*. Nessa secção, Gadamer reúne escritos que estabelecem a ligação entre experiência da arte e experiência religiosa, no contexto de uma época marcada pelo ideal da metodologia científica secularizada (Duque, 2013).

Porque fortemente influenciada por Hegel e pela teologia dialética, a ligação estabelecida por Gadamer entre arte e religião revela-se bastante discutível, estabelecendo distinções e separações que não parecem ser sustentáveis, precisamente se forem seguidas as linhas fundamentais da sua filosofia da arte até aqui apresentada. De facto, se seguirmos a orientação de uma indistinção estética, a qual não permite uma separação clara entre função estética e função religiosa da arte, não seria possível enquadrar a arte no contexto religioso apenas a partir do seu funcionalismo cultural, como parece sugerir o filósofo. Do que ficou dito, facilmente se pode concluir que a ligação entre as estruturas do fenômeno artístico e as da experiência religiosa é muito mais complexa, estreita e intrínseca do que deixa supor o mero funcionalismo dessa utilização em determinados contextos religiosos.

Nesse sentido, o caminho para uma verdadeira receção teológica da filosofia da arte de Gadamer terá de seguir o percurso da própria estrutura da arte, em estreita ligação com a estrutura da fé cristã e da respetiva teologia, permitindo estabelecer uma intrínseca relação entre ambas as realidades – a qual está na raiz da sua aplicação cultural, e não o inverso. Realizado, até aqui, o percurso pelas estruturas ontológicas e fenomenológicas da arte, tal como são descritas por Gadamer, é possível atingir a dimensão transcendente-imanente da arte, isto é, da estrutura básica da arte como articulação, na obra, da permanente tensão entre o imanente-contingente-particular e o transcendente-absoluto-universal. Nessa estrutura fundamental de toda a obra de arte, revela-se a sua irredutível alteridade seja em relação ao produtor seja em relação aos recetores, seja mesmo em relação ao contexto social e cultural que a viu nascer, assim como às respetivas receções ao longo do tempo. Se é certo que todos esses elementos são imprescindíveis à existência e à hermenêutica de toda e qualquer obra – e marcam, assim, o seu carácter irrecusavelmente imanente e histórico – a verdade é que a “essência da obra de arte” (Guardini, 1965) não se esgota em nenhum deles, nem sequer na articulação de todos eles. Toda a obra de arte os transcende sem deles prescindir, mas precisamente no seu

interior, transcendendo-se, assim e paradoxalmente, a si mesma. Como tal, a arte constitui uma notável revelação da própria alteridade da verdade. Mas de uma alteridade que não significa, apenas, diferença e distância (de forma binária e dualista), senão também identidade e proximidade. A sua transcendência é, por isso, sempre articulada num necessário movimento de encarnação.

Por isso mesmo, a transcendência revelada na alteridade da obra de arte não é nem uma transcendência resultante de um processo de conquista realizado pelos humanos que a si mesmos se superam (autotranscendência), mas regressando sempre apenas à sua mesmidade (movimento justamente questionado por Levinas); nem é uma transcendência desincarnada que esquece ou nega a imanência do mundo dos humanos (justamente questionada por Nietzsche como uma forma de niilismo). A filosofia da arte de Gadamer possibilita-nos perceber uma forma autêntica de revelação da transcendência, para além da sua própria hermenêutica ainda cativa de uma transcendência construída a partir da capacidade humana de compreender e conhecer o outro, dissolvendo-o em si mesmo ou nos horizontes de compreensão. Essa revelação acontece na alteridade imanente ao nosso mundo, que constantemente nos interpela, em cada obra que nos convoca à experiência da arte, assim como em cada rosto que nos convoca a uma experiência do outro, enquanto resposta. Estética e ética tocar-se-iam na origem transcendente/imanente de ambas. E, nessa proximidade de ambas, nasce a distância próxima, a transcendência imanente do teológico – ou mesmo de Deus – como se verá, ao logo da proposta de recepção teológica da filosofia da arte de Gadamer.

LEITURA TEOLÓGICA

Uma leitura interna da filosofia de Gadamer permite, como se viu, desenvolver uma certa crítica à sua própria pretensão de universalidade da hermenêutica (da compreensão), nomeadamente a partir da sua filosofia da arte, que insere no processo hermenêutico a dimensão clara da alteridade inassimilável e inabarcável de qualquer obra de arte que nos é dada a compreender e a celebrar. Ora, dessa superação interna à sua própria obra podem resultar elementos vários que possibilitam uma recepção especificamente teológica, como se pretende mostrar de seguida.

Uma teologia (fundamental), no contexto do tratamento da relação entre arte e religião, poderia desenvolver o seu percurso em várias direções. Aqui propõem-se dois caminhos relativamente paralelos, em direções aparentemente inversas mas que acabam por se tocar: o primeiro reflete sobre a possibilidade de falar da arte como *teo-logia* (como logos teológico ou articulação de Deus na linguagem); o segundo reflete sobre a possibilidade de falar da teologia como arte, para além de todas as reduções positivistas, cientificistas e racionalistas da mesma, que a tem afetado sobretudo nos últimos séculos.

a. A ARTE COMO TEO-LOGIA

Falar da arte como possível articulação de Deus, implica abordar algumas das mais centrais questões de toda a teologia. Dessas, a primeira está relacionada com a própria questão de Deus, sem referência à qual nenhuma teologia seria *teológica*. Mas a questão (humana) de Deus é inseparável da questão da linguagem, na qual Deus se articula e na qual nós o articulamos. De facto, sem referência a essa segunda questão, também nenhuma teologia seria *teológica*.

Por seu turno, a relação entre Deus e a linguagem coloca dois termos em questão que parecem conduzir a uma aporia. De facto, para que algo posso ser dito sobre Deus, é preciso que entre Deus e a linguagem haja algum tipo de “coincidência”. Mas, por outro lado, para que o Deus articulado na linguagem não seja mero ídolo ou projeção dessa mesma linguagem, é necessário salvaguardar a diferença entre ambos. Ou seja, toda a articulação de Deus vive do movimento permanente entre identidade e diferença.

A abordagem da arte como possível teologia terá, pois, de percorrer os caminhos da questão de Deus (1.) e da possibilidade da sua articulação na linguagem (2.), para desembocar na tematização da tensão aí existente entre a identidade e a diferença que se estabelecem entre Deus e as suas articulações imanentes/históricas (3.).

1. A questão de Deus como resposta

A alteridade da arte – tal como se nos apresenta na experiência que atravessa todo o fenómeno artístico – constitui uma extraordinária forma de articulação da experiência da transcendência. Qualquer encontro com uma alteridade (pessoal ou não), inabarcável através de categorias pertencentes ao mundo que já nos é familiar, é a marca indelével da transcendência, no rasto de uma transcendência última, presente na sua ausência. Desse encontro nasce a interpelação ética, com origem numa interpelação da transcendência do outramente Outro – o qual não deixa de nos ser imanente, no rosto ou na configuração daquele e daquilo que nos interpela, concreta e diretamente, o que torna o Outro simultaneamente um não-Outro (*non aliud*, segundo Nicolau de Cusa)

A experiência da obra de arte vive de uma dinâmica semelhante à da interpelação ética, podendo ser considerada como originária experiência de uma alteridade transcendente – porque não é abarcável pela articulação imanente e, simultaneamente, possibilita a autonomia dessa mesma articulação. Assim como, na interpelação ética, o outro concreto não é mero instrumento da transcendência, mas um fim absoluto em si mesmo – porque se encontra no rasto do transcendente infinito – assim também a obra de arte não constitui mero instrumento de revelação da transcendência infinita, antes é tanto mais presença simbólica do ausente quanto mais é autenticamente ela mesma.

Ora, é essa mesma dinâmica que anima a única possível

experiência de Deus. De facto, a questão sobre a possibilidade da experiência de Deus parece esbarrar em duas alternativas, ambas aparentemente sem saída: ou o Deus “experimentado” é verdadeiramente Deus e, por isso, não pode ser objeto da nossa experiência; ou o reduzimos a um dado da nossa experiência, passando assim a experimentar apenas um ídolo e uma projeção nossa, mas não verdadeiramente Deus. A única saída para o dilema parece ser aquela que assume a possibilidade de uma experiência indireta – mas real – de Deus. Desse modo, na experiência que fazemos da realidade que nos é dada a experimentar, experimentamos propriamente Deus, enquanto horizonte transcendental e horizonte de sentido dessa mesma experiência; o que nos permite interpretar essa experiência como experiência de fé.

Isso implica uma conceção de experiência que supera a visão meramente científica e tecnicista da modernidade. De facto, na experiência indireta de Deus não experimentamos algo, dominando-o, mas antes deixando-nos interpelar. Assim acontece com a experiência da arte, que manifesta desse modo um intrínseco parentesco com a possível experiência de Deus. Mais do que isso: se a experiência da arte consiste, basicamente, na experiência da inabarcabilidade da sua própria realidade, então ela constitui um caminho aberto para compreender a possível experiência da inabarcabilidade de Deus.

Segundo esse modelo, Deus é experimentável, sem ser com isso reduzido a um dado direto da nossa experiência; e a nossa experiência assume a sua mais profunda autenticidade e autonomia, na medida em que se abre ao seu horizonte transcendental de sentido, como caminho da transcendência de Deus. Mais uma vez se conjugam, numa tensão fértil, transcendência e imanência, quer na obra de arte quer em todo o discurso teológico.

Desse modo, a questão de Deus, que anima desde sempre os humanos e que constitui o cerne de toda a teologia, assume uma configuração nova. Não se trata, propriamente, de algo meramente “natural” aos humanos, no sentido em que seja mero produto seu, a caminho da conquista de uma resposta final. Não é, de facto, a gesta fáustica dessa procura que qualifica fundamentalmente os humanos, mas a presença pura e simples e iniludível da própria questão. Na experiência que fazemos do nosso questionamento pelo sentido, até chegarmos a poder pensar um sentido último para nós e para toda a realidade, experimentamos o facto de essa questão não ter origem em nós mesmos, mas de ser ela própria já uma resposta. Resposta essa que corresponde sempre a uma questão mais originária, que nos precede e que faz de nós seres de resposta. A questão de Deus, que anima o âmbito mais profundo da nossa experiência, é sempre já uma resposta à questão ou interpelação que Deus originariamente nos dirige. É na questão, como resposta (palavra-perante – *Ant-wort* em alemão), que experimentamos a transcendência de Deus, na sua interpelação imanente.

Uma das formas privilegiadas dessa interpelação, simultaneamente imanente e transcendente, é aquela que nos é

dirigida pela obra de arte, que a nossa experiência não consegue reduzir ao resultado de uma questão por nós inventada, muito menos a uma resposta final a essa questão que pretendamos criar – resposta essa que estaria, se assim fosse, sempre dependente apenas da nossa própria questão, no circuito fechado dos nossos produtos ou objetos.

2. Nomear Deus

Não existe experiência sem qualquer mediação da mesma. E a principal mediação de toda a experiência é, sem dúvida, a linguagem. Mas será a linguagem capaz de abarcar a realidade que está na origem de toda a experiência? E será a linguagem capaz de articular Deus, enquanto “realidade” para além de toda a realidade?

No sentido de superar a eventual redução do real – sobretudo em algumas das suas dimensões – à linguagem, o filósofo Emmanuel Levinas (a quem aqui se recorre para ajudar a esclarecer e a alargar o texto de Gadamer) utiliza a distinção entre “dito” e “dizer” (Levinas, 1974). Segundo ele, o dito reduz a realidade aos esquemas prévios da nossa linguagem, eliminando assim a sua transcendência. Só a dinâmica nunca terminada – encerrada num sistema ou totalidade – do dizer é que permite uma articulação que não reduz a transcendência daquilo ou daquele que é articulado.

A nomeação dessa transcendência torna-se, por isso, paradoxal, na medida em que, dizendo, nunca diz totalmente. A linguagem, a partir do seu interior, supera-se a si mesma. Mas deixa um problema em aberto: será essa dinâmica do dizer apenas algo interno à linguagem mesma, sem referência a qualquer dimensão que a transcenda? Não implicaria isso uma redução da transcendência da realidade, que nunca chegaria a ser verdadeiramente transcendente em relação aos processos internos da linguagem?

O recurso ao fenómeno artístico, na linha do que se viu em Gadamer, aponta uma saída para este aparente dilema. De facto, é específico da obra de arte transcender-se a si mesma, na direção de uma realidade que a supera e que ela não pode abarcar. Só que esse movimento de transcendência não se dá contra a obra nem para além dela, mas no interior da própria obra de arte. Nesse sentido, é a dinâmica tensional da obra que, sem perder a referência ao seu exterior – ao que é dito e articulado – permite uma presença permanentemente superada num infindo dizer e articular ativos.

Só com base nessa dinâmica tensional – que não reduz a transcendência à imanência nem vice-versa, mas que se constrói, precisamente, nessa tensão nunca anulada – é que é possível pensar a dinâmica da mediação, a única que possibilita qualquer teologia e mesmo qualquer modalidade de fé. De facto, só assim se salvaguarda o carácter imprescindível de toda a articulação imanente – na linguagem ou por outro meio histórico – salvaguardando, simultaneamente, o carácter transcendente de toda a realidade – especialmente da “realidade” Deus – em relação a toda a articulação possível. Sem dizer, não há dito. Mas sem referência ao dito, nada

haveria para dizer. Anuncia-se, aí, a necessidade de pensar a identidade e a diferença entre a articulação e aquilo/aquele que é articulado, para aprofundar o sentido da dinâmica tensional entre imanência e transcendente.

3. Entre identidade e diferença

Um primeiro passo no aprofundamento filosófico-teológico da questão enunciada terá de passar pela tematização de uma possibilidade de articulação do inarticulável ou de representação do irrepresentável. Sendo Deus inarticulável em qualquer mediação histórica, não residirá aí precisamente a origem inevitável de todo o agnosticismo, única saída aparentemente possível? E não significarão todas as tentativas de articulação histórica de Deus outras tantas manifestações de idolatria, que inevitavelmente conduz à “morte de Deus”?

A colocação do problema não é nova. Um dos seus primeiros sintomas foi, sem dúvida, a questão da proibição das imagens de Deus. Com origem remota pelo menos já no Primeiro Testamento – tendo marcado grande parte da espiritualidade hebraica – essa questão assumiu um papel preponderante no cristianismo, nomeadamente por ocasião da famosa polémica entre “iconodulos” (defensores das imagens) e “iconoclastas” (críticos das imagens), durante, sobretudo, os séc.s VIII e IX. A discussão, contudo, contribuiu para que se aprofundassem as razões pró e contra a articulação de Deus em imagens, permitindo uma melhor compreensão das possibilidades dessa articulação. Em primeiro lugar, é necessário superar a concepção idolátrica das imagens, que se concentra na sua imanência, divinizando-as e conferindo-lhes certo poder mágico. Mas também é necessário superar o outro extremo, segundo o qual a imagem não constitui mediação alguma da presença de Deus e da correspondente experiência, senão que se limita a ser eventualmente sinal indicador de uma realidade sempre e completamente ausente (eventualmente noutro lugar ou noutro tempo). Entre total imanentização e total transcendentização de Deus, na imagem, uma concepção que se inspire na filosofia da arte de Gadamer permite-nos pensar a articulação de Deus na imagem, como verdadeira forma da sua presença, sem que ele se reduza à realidade entitativa da imagem, mas de forma a que esta se constitua como articulação, na sua imanência própria, transparente para Deus que assim a investe do seu ser-ícone (Marion, 1977).

Outra problemática que, na história da teologia, toca no mesmo assunto é a da denominada teologia negativa. Com raízes profundas na nossa tradição ocidental, sobretudo a partir da obra do Pseudo Dionísio-Areopagita, essa corrente de teologia esteve especialmente atenta ao caráter indizível de Deus. Nesse sentido, a única forma de sobre ele algo dizer – de o articular na nossa linguagem – seria negando o que a linguagem afirmava. Mas essa via da negação teria de levar, sempre, a uma via de eminência, que superaria a própria antinomia entre afirmação e negação

(pressupondo-as) e conduziria, muitas vezes, a um significativo silêncio (místico), não como um modo de nada ter a dizer, senão como uma forma eloquente de articular a indizibilidade de Deus. Ora, essa via paradoxal é a via seguida, como se viu, por toda a estética do sublime que considera a obra de arte como representação do irrepresentável ou dicção do indizível. Nela se encontram, pois, pontos de contacto com grandes tendências da tradição teológica cristã.

Mas a raiz teológica da possibilidade de articulação do inarticulável reside, precisamente, na realidade da encarnação revelada e realizada em Jesus de Nazaré. De facto, a possibilidade de articular Deus em realidades do nosso mundo e da nossa história encontra a sua origem no facto de o próprio Deus ser humano, assumindo em si mesmo a humanidade real e histórica que somos. Nesse acontecimento fundamental, Deus revela o caráter positivo e o verdadeiro destino do mundo e dos humanos: ser mediação (sacramento) do próprio Deus, enquanto presença da sua ausência, na correspondência do mundo dos humanos a Deus. Nesse sentido, o cristianismo radica numa estrutura incarnacional e não num esquema dualista gnóstico, que tenha como consequência a fuga do mundo como meio de salvação. A articulação de Deus entre nós, sobretudo enquanto libertação pascal, dá-se pela encarnação nas nossas culturas, nas obras dessas culturas e mesmo na materialidade dos nossos mundos. A obra de arte, na sua estrutura básica, é modelo dessa encarnação profunda. Torna-se, portanto, lugar privilegiado de encarnação permanente do próprio Deus na realidade que constitui a trama da nossa existência histórica, material e cultural.

Mas a estrutura incarnacional do cristianismo não significa qualquer redução imanentista do mesmo, senão que vive em constante tensão com a sua estrutura escatológica. A “reserva-escatológica” (Metz, 1969) que sempre marca o processo de encarnação e de inculturação da fé cristã constitui um polo da tensão que nunca pode ser eliminado. Se é certo que a fé cristã se concretiza nas culturas e nas respectivas obras (incluindo as obras de arte), também é verdade que ela vive de uma orientação que supera e critica essas culturas e essas obras. O desafio radica em não se fixar exclusivamente nem na encarnação nem na escatologia, mas na sua articulação tensional.

Ora, como se tem visto ao longo do estudo, a obra de arte constitui um caso especial de feliz articulação dessa tensão entre aquilo que ela é enquanto temporal, histórica, material, contingente e aquilo que, nela mesma e através dela mesma, a supera, numa abertura para um espaço-tempo outro, sem anular o espaço e o tempo que a determina. Pode, pois, ser assumida como modelo de articulação entre encarnação e escatologia, como modelo de uma teologia fiel à sua essência. A obra de arte pode tornar-se, ela própria, articulação histórica do inarticulável, nessa mesma tensão que a anima. Pode tornar-se modo de presença do Deus ausente; pode ser lugar de experiência (indireta, ou seja, enquanto “experiência com a experiência” (Ebeling, 1973,

p. 22; Jünger, 1972, p. 8; Torres Queiruga, 1999) do Deus inabarcável; pode ser lugar aberto ao Deus que originariamente nos interpela e provoca todas as nossas questões; pode ser verdadeira *teo-logia*.

b. A TEOLOGIA COMO ARTE

Se é certo, como se viu, que a arte pode ser autêntica *teo-logia*, não é menos verdade que a teologia, no sentido habitual do termo, pode – e talvez deva – ser uma arte. Mas não é ela, no seu conceito tradicional, antes uma ciência? E não se distingue, radicalmente, a ciência da arte? Como falar, então, de teologia como arte, sem cair em contradição?

1. Cientificidade da teologia

A questão da cientificidade da teologia está dependente, em primeiro lugar, do próprio conceito de ciência. De facto, o processo do nascimento e desenvolvimento do conceito moderno de ciência conduziu tendencialmente a uma redução desta ao modelo das ciências da natureza e ao seu método. Um dos mais importantes contributos da filosofia hermenêutica de Gadamer pode situar-se, precisamente, na desconstrução a que sujeitou as bases dessa redução, alargando o conceito de ciência para além desse modelo restrito. Assim, o modelo hermenêutico próprio das denominadas “ciências do espírito” (*Geisteswissenschaften*), ou ciências humanas na nomenclatura mais conhecida entre nós, não releva de menor cientificidade pelo facto de não seguir estritamente o modelo e o método das ciências naturais. Alargado desse modo o conceito de ciência, é possível falar da teologia como ciência, na medida em que constitui uma atividade hermenêutica, no mais vasto sentido do termo e não apenas no sentido mais estrito e evidente de interpretação de textos. A teologia constitui uma atividade de pesquisa, compreensão e leitura da realidade, na sua globalidade, enquanto se refere à sua origem primeira e ao seu fim último: Deus.

Mas a proposta de Gadamer não se fica pela questão da epistemologia científica. A sua questão é a da verdade, a qual pode revelar-se ou dar-se muito para além do âmbito restrito da atividade científica, seja no campo das ciências humanas ou das ciências naturais. De facto, é o próprio fenómeno da arte que mais profundamente nos chama a atenção para as dimensões da verdade da realidade e do ser que não são sequer acessíveis ao campo das ciências estritas e que não deixam, por isso, de constituir acontecimento autêntico da verdade.

A teologia, tal como a arte – ou estão, a teologia enquanto arte – enquadra-se no âmbito dessas atividades que procuram articular a revelação da verdade para além do âmbito estritamente científico. Se é certo, pois, que a teologia pode trabalhar no âmbito restrito da ciência – enquanto reflexão hermenêutica-crítica sobre a realidade, sobre a fé e sobre práticas crentes – também é certo que ela não se reduz a

isso, orientando-se fundamentalmente para a articulação da questão da verdade com a questão de Deus. Deste modo, ela orienta-se para a mais originária manifestação da verdade da realidade e do ser, encontrando-se, nessa orientação, com o fenómeno da arte.

2. A questão da verdade

Num mundo ainda marcado pelas cicatrizes da pretensão cientificista e positivista, é importante recuperar – ou inaugurar, se necessário – as múltiplas dimensões da “aparicação” da verdade (Ferreira, 1959). Esta, de facto, enquanto fundo último de toda a realidade que somos e vivemos não se reduz a mecanismos lógico-dedutivos ou verificacionistas que determinada forma de ciência pretendeu instaurar. O percurso pelo fenómeno artístico, tal como Gadamer o concebe e tal como um intrínseco relacionamento com a teologia nos convida a pensar, possibilita uma transfiguração da própria noção de verdade, aplicada a todos os âmbitos da realidade.

Antes de mais, é necessário tomar consciência de que a questão da verdade é complexa. Nessa sua complexidade, a verdade é multidimensional. Isso significa que ela não se encontra, propriamente, compartimentada em blocos sem referência mútua, mas que se manifesta numa unidade constituída a partir de uma pluralidade de dimensões. Se é certo que determinadas atividades humanas se centram em certas dimensões regionais da verdade – como a dimensão lógica, o a social, ou a pragmática, mesmo a fatural – também é certo que não pode perder-se a referência a um eventual horizonte último da sua unidade, o que pressupõe a presença e a relação de todas as dimensões.

Essas dimensões poderiam resumir-se nas seguintes: a correspondência (não a identidade) entre articulação ou mediação (na proposição linguística, no pensamento ou noutra modo) e ser; a crítica da realidade, enquanto afirmação do possível, para além da necessidade ou mesmo do real presente; a evidência dada na revelação da verdade do ser; a temporalidade como acontecimento da verdade; o diálogo e a comunicação como lugar histórico da verdade; o outro, na sua liberdade, como manifestação e interpelação da verdade; a coerência enquanto relação analógica de diferenças; a alteridade da verdade última, nunca abarcável nas suas articulações imanentes.

A teologia, tal como a arte, está habitada por todas essas dimensões. Não pode, portanto, pretender construir um recanto em que vigore uma verdade própria e exclusiva, a partir de qualquer estratégia de imunização. Ela encontra-se no coração da discussão e articulação global da verdade, nas suas variadas manifestações. Mas, tal como a arte, não pode restringir-se a uma dessas dimensões, antes terá de conseguir a sua permanente e adequada articulação. Essa articulação dá-se, na teologia como na arte, como referência à dimensão primeira e última da verdade ou sentido: a sua alteridade ou transcendência, enquanto indisponibilidade subjetiva ou

mesmo comunitária. Assim sendo, uma das mais profundas dimensões da verdade, tal como se nos revela albergando-se na imanência da obra de arte, é a sua irreduzível alteridade, nunca abarcável por esquemas humanos, sejam eles racionalistas, materialistas, empiristas ou subjetivistas. A alteridade da verdade torna-se especificamente presente/ausente na alteridade própria à obra de arte – e constitui-se, assim, tema e meta da teologia.

Desse modo, poderemos terminar este percurso com uma afirmação simultaneamente teológica e artística: na autónoma imanência de uma obra de arte articula-se historicamente – em tensão nunca anulável – a transcendência do mistério de Deus na sua sublime alteridade, enquanto fundamento (transcendental) da verdade – e do real na sua globalidade – e, simultaneamente, manifesta-se a transcendentalidade ou universalidade dessa articulação histórica particular do sentido.

EPÍLOGO

Se o propósito do percurso apresentado se enquadrava estritamente no contexto da noção de teologia e do contributo do fenómeno artístico para a elaboração de uma teologia fundamental, o certo é que nele não faltam elementos que permitem algumas conclusões, no campo mais específico da liturgia, pois tem sido aí que, em todas as tradições religiosas, mas claramente se articula a arte com a teologia.

1. Em primeiro lugar e num plano mais genérico, convém reconhecer que a estreita ligação entre as estruturas do fenómeno artístico e da fé cristã – em certo sentido, também de todo o fenómeno religioso – implica que ambos os campos em relacionamento sejam autênticos e não uma adulteração do seu respetivo modo de ser. Nesse sentido, não é possível falar em qualidade litúrgica da arte sem que se pressuponha tratar-se verdadeiramente de arte.

Ora, como se viu ao longo da primeira parte e segundo a conclusão a que se chegou, a arte está marcada pela sua alteridade, quer em relação a esquemas que determinam o quotidiano, quer mesmo em relação a sistemas com que pretendemos dominar a nossa existência. Essa alteridade do excesso em relação ao que nos é familiar constitui um elemento básico de toda a obra de arte, distinguindo-a assim de qualquer produto ou objeto banal e comercial, que se limita a confirmar algo que nos é familiar, contribuindo para mera fruição daquilo que imediatamente desejamos ser e viver. Toda a obra de arte autêntica introduz uma certa rutura na banalidade do mundo, não fugindo desse mundo, mas convocando a uma permanente transfiguração do mesmo. Essa rutura é introduzida, precisamente, na medida em que a forma da obra excede as formas banais daquilo que nos é já conhecido.

Nesse sentido, a arte litúrgica deve ser, antes de tudo, verdadeira arte. Qualquer cedência à configuração banal de um estilo que se limite a satisfazer “gostos” imediatos e de moda, que apenas confirmam e não transfiguram, anulam a dimensão artística da obra. Ora, não sendo arte

autêntica, também não poderá ser autenticamente litúrgica, pois tenderá a ser apenas uma forma idolátrica de nos celebrarmos a nós mesmos e aos nossos gostos prévios. A anulação da alteridade da arte pela sua captação subjetiva acaba por anular a alteridade do que é celebrado, reduzindo-a aos esquemas da nossa banalidade.

2. Pressuposta a qualidade artística de toda a arte litúrgica, haveria que pensar, de forma mais detalhada, na sua relação concreta com a liturgia, enquanto celebração. Tratar-se-á de uma relação meramente funcional, em que determinada obra de arte se limita a ser utilizada para um fim litúrgico e se torne assim litúrgica? Ou será a ligação entre arte e liturgia algo mais profundo e intrínseco a ambas as realidades?

Como é sabido, toda a arte moderna e contemporânea – no fundo, é o próprio ser da arte que o exige – tem sido um claro protesto contra qualquer utilização ou funcionalização, por parte de instâncias que lhe sejam externas (como acontece nos campos da política, da economia e também da religião). O famoso processo de autonomização da arte tornou-se irreversível e, mesmo que essa autonomia não seja defensável nas suas posições mais extremas (autorreferenciais), o certo é que dela não se pode prescindir, se queremos salvaguardar a própria alteridade da obra de arte.

Significará isso, então, uma total impossibilidade da introdução de arte autêntica na liturgia, ficando-se eventualmente pela utilização de objetos de devoção ou por recursos mais ou menos sentimentais? Evidentemente que não, até porque tal atitude seria altamente prejudicial, seja para a arte seja para a liturgia. Uma das aquisições centrais do estudo até aqui realizado será, precisamente, o facto de salientar a estreita ligação entre as estruturas constituintes do fenómeno artístico e as estruturas da fé cristã, que é celebrada na liturgia.

De facto, tanto a arte como a articulação (eventualmente celebrativa) de Deus, ocupam uma dimensão da realidade situada no âmbito do gratuito, do mais-que-funcional. Se é certo que podem – e até devem – em determinadas circunstâncias, desempenhar funções específicas, a sua mais profunda forma de ser exige que se situem para além de qualquer funcionalismo, porque habita a dimensão do puramente gratuito, do dom originário de ser, muito anterior a qualquer função circunstancial. Assim sendo, tanto a arte como a fé, a teologia e a liturgia, situam-se na dimensão do dom, como dimensão originária do ser-dado. É nessa dimensão que essas realidades, simultaneamente humanas e transcendentais, se encontram. Como tal, a profunda ligação entre arte e liturgia radica nessa originária copertença a uma dimensão comum.

3. É claro que, quer a obra de arte quer a liturgia conhecem formas variadas de realização, conforme as épocas, as culturas, os contextos. Nesse sentido, é significativo reconhecer a dimensão incarnada de ambas. De facto, a incarnação histórica da obra de arte e da liturgia não permite falar em abstrato de uma e de outra, referindo eventuais

características essencialistas. Liturgia e arte são sempre realidades, ações, obras incarnadas. Primeiro que tudo, incarnam numa cultura, bebendo dela os esquemas e os cânones que orientam (mas não determinam) a sua execução, mesmo que essa execução se torne transfiguradora da cultura e dos cânones que lhe deram origem. A grandeza de uma obra de arte e a autenticidade de uma celebração litúrgica estão sempre intimamente ligadas à cultura em que ganham corpo.

Mas a encarnação da arte e da liturgia não significa apenas a necessária ligação a uma cultura determinada; ela implica sempre uma articulação num corpo físico, material. Ambas se encontram sujeitas à contingência e fugacidade da matéria. Isso não é um problema; pelo contrário, é nessa sujeição, assumida e transfigurada, que reside a sua grandeza. De facto, nem a arte nem a liturgia permitem qualquer fuga idealista, espiritualista ou gnóstica a uma presença profunda num corpo material, habitado por imensas possibilidades, mesmo que sujeito a muitas ambiguidades. Mas, por outro lado, nem a arte nem a liturgia permitem qualquer tipo de redução materialista ao corpo (físico) e à matéria. Elas constituem realidades transfigurantes da própria matéria, na medida em que nela e por ela, mostram o sentido da realidade. Nelas, a máxima e mais profunda encarnação identifica-se com a mais profunda dinâmica de transcendência. Como tal, as falsas dicotomias binárias entre espírito e matéria, entre alma e corpo, entre cultura e natureza, entre transcendência e imanência, são completamente superadas na obra de arte e na celebração litúrgica.

4. Mas não é apenas a materialidade do espaço que é assumida e transfigurada na arte e na liturgia. O tempo que marca essencialmente a nossa existência humana – e também a não humana – é aí totalmente assumido e reconfigurado. No acontecimento específico da festa – e toda a liturgia, como a arte, é uma festa – o tempo cronológico do nosso quotidiano banal, medido artificialmente pelo relógio, é transfigurado, sem ser anulado, num tempo significativo e qualificado (*kairós*). Essa transfiguração provoca uma certa rutura e suspensão da cronologia devoradora, inserindo no tempo a dimensão da eternidade. Ou seja, a liturgia e a arte são, no coração da nossa temporalidade e da nossa história, acontecimentos mediadores de salvação, pela transfiguração do tempo e da história. Mas são-no, na medida em que são autenticamente liturgia e arte – e não na mera repetição e confirmação da fugacidade e desqualificação do nosso tempo medido e pretensamente controlado.

NOTA

- 1 O artigo tem como base a tese de doutoramento do autor, publicada em alemão (Duque, 1997).

REFERÊNCIAS

- BALTHASAR, Hans Urs von. *Herrlichkeit: eine theologische Ästhetik*. Einsiedeln: Johannes Verlag, 1967ss.
- BAPTISTA PEREIRA, Miguel. A essência da obra de arte no pensamento de M. Heidegger e de R. Guardini. *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, v. 7, p. 3-54, 1998.
- DOSTAL, Robert L. (ed.). *The Cambridge Companion to Gadamer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- DUQUE, João Manuel. A arte e o divino: considerações teológicas sobre a filosofia da arte de M. Heidegger. *Theologica*, Braga, v. 29, p. 139-151, 1994.
- DUQUE, João Manuel. *Die Kunst als Ort immanenter Transzendenz: zu einer fundamentaltheologischen Rezeption der Kunstphilosophie Hans-Georg Gadamers*. Frankfurt a.M.: Knecht, 1997.
- DUQUE, João Manuel. Da hermenêutica dos limites aos limites da hermenêutica: para uma leitura crítica de Hans-Georg Gadamer. In: REIMÃO, Cassiano (ed.). *H.-G. Gadamer: experiência, linguagem e interpretação*. Lisboa: UCP Editora, 2003. p. 71-86.
- DUQUE, João Manuel. Arte como transcendência: breve leitura de Gadamer. *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*, Lisboa, v. 2, p. 73-81, 2003b.
- DUQUE, João Manuel. A linguagem do rito: a propósito de um texto de Gadamer. *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, v. 69, p. 195-204, 2013.
- DUQUE, João Manuel. Teologia e arte: fundamentos epistemológicos. In: MARIANI, Ceci B.; VILHENA, Maria A. (ed.). *Teologia e arte*. São Paulo: Paulinas, 2011. p. 15-27.
- DUQUE, João Manuel. «A verdade vos libertará» (Jo 8,32): experiências religiosas perante o desafio da «pós-verdade». *Carthaginensia*, Murcia, v. 36, p. 31-69, 2020.
- EBELING, Gerhard. *Wort und Glaube III*. Tübingen, 1973.
- FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. Venda Nova: Bertrand, 1959.
- GADAMER, Hans-Georg. *Die Aktualität des Schönen*. (Gesammelte Werke, 8). Tübingen: Mohr Siebeck, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. (Gesammelte Werke, 1). Tübingen: J. C. B. Mohr, 1983.
- GRONDIN, Jean. *The Philosophy of Gadamer*. New York: McGill-Queen's University Press, 2002.
- GUARDINI, Romano. *Über das Wesen des Kunstwerkes*. Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag, 1965.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editora, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- JÜNGEL, Eberhard. *Unterwegs zur Sache*. München, 1972.
- LEVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être et au-delà de l'essence*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1974.
- MARION, Jean-Luc. *L'idole et la distance*. Paris: Grasset, 1977.

METZ, Johann Baptist. *Teologia do mundo*. Rio de Janeiro: Moraes, 1969.

TORRES QUEIRUGA, Andrés. La experiencia de Dios: posibilidad, estructura, verificabilidad. *Pensamiento*, Madrid, v. 55, p. 35-69, 1999.

WEINSHEIMER, Joel. *Gadamer's Hermeneutics: a reading of "Truth and Method"*. New Haven: Yale University Press, 1985. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/gadamer/>. Acesso em: 13 jul. 2025.

AGRADECIMENTOS

À *Caminhos – Revista de Ciências da Religião* pela veiculação deste estudo.

CONTRIBUIÇÃO DO AUTOR

O autor é integralmente responsável pela elaboração do artigo.

CONFLITO DE INTERESSES

Não declarado.

AGÊNCIA DE FOMENTO

Não declarado.

SOBRE O AUTOR

João Manuel Duque. Doutor em Teologia Fundamental pela Hochschule Sankt Georgen, Alemanha. Professor na Universidade Católica Portuguesa, em que dirige o Centro de Investigação de Teologia e Estudos de Religião.