



HISTORIETAS: UNA PERSPECTIVA TILLICHIANA SOBRE LA RELIGIÓN Y LA CULTURA

ARTÍCULO ORIGINAL

MORAES, Gerson Leite de¹, DOMINGUES, Rebecca²

MORAES, Gerson Leite de. DOMINGUES, Rebecca. **Historietas: una perspectiva tillichiana sobre la religión y la cultura.** Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento. Año. 08, ed. 05, vol. 02, págs. 05-26. Mayo 2023. ISSN: 2448-0959, Enlace de acceso: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/filosofia-es/una-perspectiva-tillichiana>, DOI: 10.32749/nucleodoconhecimento.com.br/filosofia-es/una-perspectiva-tillichiana

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo comprender cómo los historietas, también llamados cómics, son capaces de manifestar religiosidad, tomando como perspectiva la teología de la cultura de Paul Tillich. El principal delimitador del tema propuesto está en la actitud de marginación e infantilización de las historietas, lo que las ubica en un lugar de irrelevancia para la mirada teológica. Surge entonces la pregunta: ¿qué son los cómics? ¿Son arte? ¿Cuál es su origen y desarrollo? ¿Existe una posible relación entre la teología y los cómics? ¿Cómo entiende esto la perspectiva de Paul Tillich? Para lograr esta comprensión se utilizó la metodología de revisión bibliográfica, que primero buscó narrar la historia de las historietas; y, posteriormente, relató la comprensión de religión y cultura de Tillich, en un intento de demostrar si este elemento es capaz de proporcionar un discurso religioso digno de la mirada y el análisis de la teología. Durante esta investigación se verificó, a partir de una breve discusión sobre sus aspectos artísticos, que la historieta puede ser considerada como arte y, por lo tanto, como parte de la cultura. En segundo lugar, se encontró que para Tillich, la religión tiene un significado profundo de relación con la dirección de nuestra conciencia a lo que él llama "Incondicional", y lo Incondicional, a su vez, puede llegar a manifestarse tanto en lo que llamamos religiones concretas, como en lo que llamamos cultura. De esta manera, la cultura se mostró como escenario de discursos religiosos que se manifiestan, especialmente, a través de la preocupación última. Esta inquietud es la que Tillich describirá como tomada por lo que nos toca incondicionalmente, y se reveló, en esta investigación, como una realidad completamente posible para las historietas, haciéndolas susceptibles de ser objeto de miradas y estudios teológicos. Así, tanto la cultura en su conjunto como el cómic - como elemento cultural- pueden identificarse como entidades conducentes a la teología, y relevantes para este campo de estudio.



Palabras clave: Historietas, Arte, Religión, Cultura, Paul Tillich.

1. INTRODUCCIÓN

Es muy común que escuchemos, una vez insertos en una sociedad que se ocupa del diálogo religioso, discusiones sobre la relación que tiene la fe con la cultura. Ya sea a través de los acalorados debates basados en si es pecado o no ver tal programa o serie, es decir, a través de los discursos políticos recurrentes en los que las iglesias suelen involucrarse, lo cierto es que comúnmente se percibe, aunque no se racionaliza, la realidad de esa fe dirige su pensamiento a los más variados elementos culturales.

A pesar de los muchos ejemplos negativos de esta relación, también es posible contemplar resultados positivos cuando la teología y especialmente el cristianismo se propusieron romper las barreras que los “escondían” de la sociedad, haciéndolos así dialogar con los elementos culturales que los rodeaban. Esto incluye nombres como Paul Tillich, quien se hizo famoso con respecto a una teología de la cultura.

A pesar de que la presencia teológica es mucho más fuerte en las academias e Iglesias, a veces discutiendo dogmas a veces discutiendo mitos bíblicos, la realidad es que también puede serlo en las culturas más marginadas y en los elementos más despreciados, como es el caso de los cómics. Así, este trabajo pretende mostrar cómo las historietas son elementos dignos de la mirada teológica, especialmente desde una perspectiva tilliquiana, demostrando que podemos absorber de ellas una infinidad de diálogos posibles que nos permitan introducir la Nueva Realidad de Cristo Jesús a los corazones angustiados.

2. DESARROLLO DEL ARGUMENTO

La historia del cómic es larga, y se remonta a épocas más antiguas que las que solemos analizar al hablar de este elemento cultural; pero para que esta discusión siquiera tenga lugar, es necesario preguntarse: ¿qué son, después de todo, los cómics? Uno de los nombres más importantes en este campo, Scott McCloud (1960-), las define como “imágenes pictóricas y de otro tipo yuxtapuestas en una secuencia



deliberada destinada a transmitir información y/o producir una respuesta en el espectador” (1995, p. 9). En otras palabras, los cómics son una secuencia de imágenes, deliberadamente organizadas, para transmitir algún mensaje a quienes las leen o ven. Luyten, por su parte, también propone una breve definición de los cómics, y destaca que su composición no los anula como manifestación artística.

Eles são formados por dois códigos de signos gráficos: a imagem e a linguagem escrita. O fato de os quadrinhos terem nascido do conjunto de duas artes diferentes — a literatura e o desenho — não os desmerece. Ao contrário, essa função, esse caráter misto que deu início a uma nova forma de manifestação cultural, é o retrato fiel de nossa época, onde as fronteiras entre os meios artísticos se interligam. (LUYTEN, 1987, pp.11-12)

El primer cómic que fue reconocido oficialmente como tal fue el llamado “*The Yellow Kid*”, del estadounidense Richard Felton (1863-1928). Fue lanzado entre 1895 y 1896 y marcó, para la mayoría de los investigadores, el comienzo de la industria del cómic; esto se debe a que esta historia presenta globos de diálogo, lo que supuso una revolución en la forma de presentar las tiras cómicas, impulsando así la producción industrial de historietas.



Figura 1



OULTCALT, Richard Felton. The Yellow Kid. New York World, 1895-96.

Sin embargo, podemos ver huellas de historias narradas por la imagen mucho antes, no solo con las pinturas rupestres, por ejemplo, sino, más adelante en el tiempo, con la propia Iglesia Católica y la Vía Sacra. Además, a pesar de que el secuencialismo no está presente en algunos de estos ejemplos, las tablas en miniatura de Bruegel (1525/1530-1569) y los grabados de Goya (1746-1828) también revelan imágenes preocupadas por narrar acontecimientos.

Figura 2



Estaciones de la Vía Sacra.

figura 3



BRUEGEL, Pieter. El sermón de San Juan Bautista. 1566. Pintura, óleo sobre tabla.

Figura 4



GOYA, Francisco de. El sueño de la razón produce monstruos. 1799. Grabado, Aguafuerte y Aguatinta.

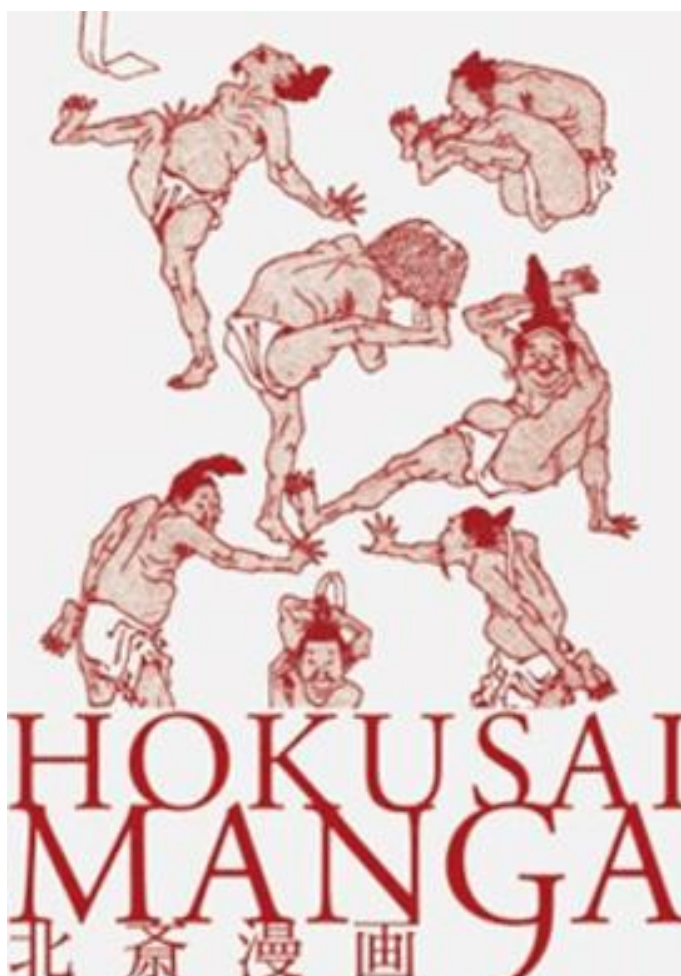
En todas estas obras, lo que tenemos en común es la ausencia de líneas. Sin embargo, gracias a ellos se allanó el camino que llevaría a los cómics. Es, entonces, con el redescubrimiento de la imprenta tipográfica de Gutenberg, que no sólo se producirá la consolidación de la palabra escrita, sino también la propagación de la tira cómica como medio de comunicación de masas, aunque recién a finales del siglo XIX que las técnicas de impresión y la prensa han mejorado, asegurando un carácter comercial a las historietas, como explica Melo (2009).

Desde entonces, podemos ver las huellas de los cómics a lo largo de la historia hasta que finalmente llegó *The Yellow Kid*. A pesar de ello, en el período previo al “primer

cómic” tenemos obras como la de Rodolphe Topffer (1799-1846), a quien Mccloud llama el “padre del cómic moderno”. Topffer produjo, a mediados del siglo XIX, relatos con imágenes satíricas y llenos de caricaturas, y además presentó la primera combinación interdependiente de palabras y figuras en Europa.

Aparte de Topffer, tenemos nombres como el italiano nacionalizado brasileño Angelo Agostini (1843-1910), quien publicó historietas en periódicos desde 1864. Sus obras estaban llenas de críticas a la monarquía en Brasil ya las normas eclesiásticas. En Japón, donde los cómics son parte intrínseca de la sociedad -y se denominan "manga"-, también tenemos apariciones anteriores a *Yellow Kid*, principalmente a través de Katsushika Hokusai (1760-1849), con el conocido “*Hokusai Manga*” (1814).

Figura 5



KATSUSHIKA, Hokusai. *Manga Hokusai*. PIE Internacional, 2011.



Sus técnicas parecen haberse inspirado en los grabados realizados sobre madera, muy comunes en Japón. El artista, influenciado por esta modalidad, es el primero en dibujar imágenes en secuencia, entre 1814 y 1849, publicando la citada colección de series. A finales del siglo XVIII, estas colecciones acabaron cambiando y dando paso a Kibyoshi (cubiertas amarillas), que retrataban la vida urbana con un toque humorístico, y se consideraban los antecedentes de las historietas, tal como lo aclara Santo (2011).

Por lo tanto, como dice Mccloud, "Desde las vidrieras, que muestran escenas bíblicas en orden y la pintura en serie de Monet, hasta los manuales de instrucciones, los cómics aparecen en todas partes cuando se utiliza la definición de arte secuencial" (1995, p. 20). Es precisamente en este punto que, al menos en relación con Occidente, volvemos a *The Yellow Kid*. Después de todo, como ya se mencionó brevemente, y como explica Melo:

Yellow Kid, de Outcault, tem seu pioneirismo reconhecido em virtude do uso de vários recursos que caracterizaram os quadrinhos, como a narração em sequência de imagens, a continuidade dos personagens e a inclusão do texto dentro da imagem. Além de ser a primeira obra amplamente difundida por um meio de comunicação de massa, alcançando assim um grande público, também inseriu uma característica única das HQs: o balão. (2009, p. 101)

Como seguirá aclarando el autor en su obra, fue en una disputa entre el New York World y el New York Journal que apareció esta historieta, revelando un gran interés del público por el formato, lo que hizo que la búsqueda de más artistas fuera alta.

A supervalorização das HQ, devido à exigência dos leitores, mostrou aos empresários que os quadrinhos tinham o seu lugar assegurado, e eles "compreenderam" rapidamente o fenômeno, saindo à procura de autores cada vez melhores, criando uma efervescência no setor. Logo, desenhistas de primeira linha trabalhavam freneticamente na construção de uma linguagem que já estava explodindo em todas as direções. (LUYTEN, 1987, pp. 18-19)

Así, en la misma época tuvimos otras obras como *Little Nemo In Slumberland* (1905) y *Mutt & Jeff* (1907), que fue incluso la primera tira cómica de un periódico que dejó de ser un bloque aislado de contenido periodístico y se entró en las páginas interiores,



convirtiéndose en parte de la vida cotidiana de los lectores, como explican Luyten y Melo.

Los famosos *Comic Books*, historietas muy populares en Estados Unidos, se consolidaron hacia 1930.

[...] Era o comic book, que chegava para aposentar em definitivo o tabloide, predominantemente entre as publicações do gênero. O comic book nasceu de uma ideia simples, porém revolucionária, pela praticidade de manuseio e também do ponto de vista comercial. Bastava dobrar o tabloide ao meio e grampeá-lo para ter uma revista com o dobro de páginas, mas com custo quase igual – somente algum tempo depois adotou-se uma capa impressa em papel de melhor qualidade. Os comics books traziam outra novidade: as aventuras completas em quadrinhos, em vez de episódios seriados semanais dos jornais, uma tradição de décadas. Como acontecia nos Estados Unidos, esse tipo de revista iria, a médio prazo, dominar o mercado brasileiro de quadrinhos e decretar a morte do tabloide durante a década de 40. (SILVA JUNIOR, 2004, pp. 66-67)

Es en este contexto donde aparecen, por ejemplo, las superaventuras, y también aquí donde efectivamente adquieren el estatus de arte, ya que sus características fueron bastante cuestionadas, ya que el arte estuvo intrínsecamente relacionado con el concepto de Bellas Artes durante mucho tiempo. Para Andraus (2006, p. 183):

[...] a modernidade expôs a burguesia a uma forma de ser e pensar calcada essencialmente na escrita individual e silenciosa, tornando o racionalismo a prática mais aceita e legitimada, que era acessível apenas aos que desfrutavam de uma posição social que permitia a educação letrada, excluindo-se artesãos, camponeses, comerciantes e mulheres, que continuavam numa cultura oral e proletária, vivenciando as crenças, fábulas, lendas e demais narrativas ficcionais.

Sin embargo, cuando miramos la historia del arte y su significado real, contemplamos un arte que, desde sus inicios, ha sido utilizado como escenario para discursos de los más variados géneros. Tenemos ejemplos como los de la ya mencionada Iglesia Católica, que utilizó el arte en su pluralidad de manifestaciones para hablar y narrar sus creencias y dogmas; también podemos citar ejemplos más antiguos, como Egipto, que también utilizó el arte para volver a su creencia en la preservación del cuerpo del faraón, aprovechando la arquitectura, la escultura y la pintura como medio de



comunicación de esta fe, para que el alma de su gobernante siguió viviendo en el más allá (GOMBRICH, 1985).

También es posible citar el ejemplo de algunos pueblos indígenas, que en ocasiones utilizan el arte corporal como parte de sus ritos e incluso como parte de su identificación (PUTIRA, 2019). Así, con estos y muchos otros ejemplos, podemos entender que el arte, en su origen y en su sentido real, va en contra de lo que afirma Bizzocchi, es decir, que el arte “hace pensar, incita a la reflexión (...) Como la ciencia, el arte también denuncia, también critica, también induce a la toma de decisiones, a un deseo (...)” (2003, p. 287). En este sentido, entonces, los cómics ya no son sólo un entretenimiento infantil, que brinda poca colaboración a quienes los leen. Lejos de ello, los cómics empiezan a jugar un papel importante en la representación del mundo en que vivimos, pudiendo llegar incluso a alcanzar la misma importancia que un sinfín de otras manifestaciones artísticas.

Es precisamente esta defensa la que hará Mccloud y otros dibujantes de cómics, favoreciendo ideas como:

[...] os quadrinhos podem constituir um corpo de obras digno de estudo, representando significativamente a vida, os tempos e a visão de mundo do autor. (...) A de que propriedades artísticas formais dos quadrinhos podiam ser capazes de alcançar as mesmas alturas que artes como a pintura ou a escultura. (...) A de que a percepção pública dos quadrinhos podia melhorar, para ao menos admitir o potencial dessa forma e estar pronta a reconhecer progressos quando estes ocorressem". (MCLOUD, 2006, pp. 10-11)

Will Eisner (1917-2005), uno de los más grandes dibujantes de historietas contemporáneos, al hablar del arte que existe en las historietas, afirma:

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e esforço mental. (...) Em sua forma mais simples, os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e vezes para



expressar ideias similares, forma-se uma linguagem – uma forma literária, se quiserem. E é essa aplicação disciplinada que cria a “gramática” da Arte Sequencial”. (EISNER, 2001, p. 8)

Entonces podemos decir con convicción que sí, los cómics son una forma de arte. Si bien aún existen prejuicios contra esta manifestación artística, de modo que, en muchos contextos, continúa siendo marginada e infantilizada, es posible concebir, incluso desde su historia, que nace de lo reconociblemente arte, y se desarrolla día tras día, por la misma realidad artística.

Muestra de ello es la dura represión que sufrió poco después de ser reconocido como elemento artístico. De hecho, los cómicos fueron duramente perseguidos y culpados de delincuencia juvenil poco después del inicio de la Guerra Fría, en 1954, por lo que acabaron siendo condenados por nombres de renombre como el psiquiatra jefe del mayor hospital psiquiátrico de Nueva York, i.e. Federico Wertham (1895-1981); lo que resultó en un código de ética para las artes secuenciales que duró hasta alrededor de 1970 (Melo, 2009).

Después de este período de tantas represiones y problematizaciones, la historieta comenzó a trabajar con temas más políticos, y en ese momento llamamos la “Edad del Bronce”; en ese sentido, comenzaron a discutirse temas como los derechos LGBT, la vida de los negros, el nazismo, etc. Tenemos, dentro de este contexto y dentro de una realidad occidental, obras como Green Lantern, The Spectacular Spider-Man, Captain-America, Black Panther, Luke Cage y otras.

En Japón, en cambio, es hacia 1946, después de la Segunda Guerra Mundial, que el manga adquiere elementos del lenguaje cinematográfico, ya que, hasta entonces, el cómic japonés tenía un enfoque teatral. Esta innovación llega de la mano del llamado “Dios del manga”, Osamu Tezuka (1928-1989), autor de relevantes obras como Astro Boy (1952-1968), Dororo (1967), Kimba, el león blanco (1950-1954) y otros, y que se considera en gran parte responsable del manga tal como lo conocemos hoy.

En cuanto a la consolidación de la industria y las características del manga, Santo explica que:



Os mangás foram um mercado consolidado aos poucos, junto a apropriação cotidiana do povo japonês a esse produto. Frente às inúmeras mudanças próprias de seu processo de especialização e industrialização há um grupo de características essenciais que foi mantido e é importante na compreensão das peculiaridades deste produto. São elas: o caráter transitório – ou seja, mangás são revistas produzidas para serem consumidas e descartadas rapidamente, ou trocadas e alugadas; a abertura temática de público e faixa etária – onde, diferente do que aconteceu com o ocidente que tendia a associar a produção de HQs com um público infantil, no Japão a produção de mangás sempre procurou atingir o maior número de público possível, diluindo uma associação bastante comum por aqui, de que a leitura de HQs é infantilizada e simples; e, ligada à característica anterior, a pouca preocupação governamental com uma normatização temática ou controle dos assuntos abordados nas revistas. (ESPÍRITO SANTO, 2011, p. 7)

Así, aún hoy los cómics japoneses, llamados “manga”, son un gran éxito, moviendo miles de millones de yenes en Japón; y al igual que las historietas occidentales, se han mostrado a lo largo de su desarrollo -que culminó en lo que hoy podemos ver- como escenario de discursos de los más variados géneros. En otras palabras, el manga, como el arte secuencial que vemos en Occidente, es arte. Y como arte, forma parte de lo que entendemos como elemento cultural, siendo también parte de los innumerables debates que han tenido lugar en la historia del cristianismo y en el pensamiento teológico.

De esta forma, a pesar de la marginación que todavía sufren los cómics -y más aún los que tienen su origen en culturas no occidentales-, no dejan de tener un contenido artístico digno de ser discutido. Y no sólo discutido como arte, sino también como elemento capaz de sostener la mirada del cristianismo y, más concretamente, de la teología.

2.1 HISTORIAS CÓMIC Y RELIGIÓN BAJO LA PERSPECTIVA DE TILLICHI

Por lo tanto, una vez que los cómics demuestren ser aptos para el análisis teológico, cabe preguntarse: ¿cómo se relacionan con el discurso religioso, después de todo? ¿Es posible que estos elementos culturales, a veces tan infantilizados y marginados,



sean capaces de suscitar reflexiones sobre la fe y la religión? Guerra Mundial. Tillich tuvo varias obras influyentes, pero se destaca precisamente en la discusión propuesta en esta obra, es decir, en la teología de la cultura.

Para el teórico, la relación entre teología y cultura nace del concepto mismo de religión y discurso religioso, después de todo, el discurso religioso es más que un discurso sobre dogmas y doctrinas, involucra aspectos que están presentes en todos los seres humanos. En realidad, la discusión sobre la definición de un “discurso religioso” es amplia; en cierto sentido, existen numerosas delimitaciones que pretenden categorizar este género discursivo, otorgándole características propias que tienden a mostrarse envueltas en menciones a lo metafísico y lo trascendente. Sin embargo, vale la pena señalar que para Tillich la religión, y en consecuencia el discurso religioso, no se construye de esta manera. Para el teórico, después de todo, la religión es la dirección de nuestra conciencia hacia lo “Incondicional”.

Lo Incondicional es demostrado por el teórico en muchas de sus obras como la cualidad del ser mismo, es decir, no un ser entre los seres, porque si así fuera estaría condicionado al espacio-tiempo, sino el ser que es, en sí mismo, que es fundado o conceptualizado por nada, pero que funda todas las cosas.

O incondicional é uma qualidade, não um ser. Caracteriza aquilo que é nossa preocupação última e, conseqüentemente, incondicional, quer o chamemos de “Deus” ou “como tal”, ou o “Deus como tal” ou o “verdadeiro como tal”, ou se lhe demos qualquer outro nome. Seria um completo erro entender o incondicional como um ser cuja existência pode ser discutida. Aquele que fala da “existência do incondicional” entendeu mal o significado do termo. Incondicional é uma qualidade que experimentamos no encontro com a realidade, por exemplo, no caráter incondicional da voz da consciência, tanto a lógica quanto a moral. (TILLICH, 1948, p. 32)

James Luther Adams, el principal intérprete de la teología de Tillich, ya quien el teórico consideraba saber “más de su obra que de sí mismo”[3], también entendía lo Incondicional, en la concepción de Tillich, como la cualidad del ser mismo. Al respecto, afirma:



Por isso, como profundidade ou infinitude das coisas, é ao mesmo tempo o fundamento e o abismo do ser. É essa qualidade em ser e verdade, em bondade e beleza, que suscita a preocupação última do homem; assim, é a qualidade absoluta de todo ser, significado e valor, o poder e vitalidade do real conforme ele se realiza em criatividade significativa. (1948, pp. 300, 301)

Sin embargo, es importante aclarar que, si bien existe una relación entre lo Incondicional y lo que es propiamente “el ser mismo”, Tillich es enfático en demostrar que su comprensión de esta “realidad” -en términos explicativos- sobre lo Incondicional debe no se inserte erróneamente en un entendimiento que sitúa a lo Incondicional como objeto y ni siquiera como ser distinto de lo que es en sí mismo.

Sea como fuere, sin embargo, se nota que lo Incondicional es entendido como la cualidad del ser mismo. En muchos momentos, esta comprensión se funde con la comprensión de Dios. Sin embargo, este término es a menudo evitado por el teórico porque, cuando se trata del concepto de “Dios”, tendemos a explicarlo a través de experiencias humanas limitadas, por lo que se vuelve erróneo decir que el Incondicional es Dios visto que la misma terminología “Dios” es un fruto finito incapaz de explicar lo Incondicional. ¿Significa esto, sin embargo, que lo que entendemos por Dios no tiene nada que ver con lo Incondicional? No, al contrario.

Objetivamente, la concepción Tillichiana de Dios lo entiende precisamente como aquel que es el ser mismo. Dios no es un ser entre los seres, porque el “ser” es una realidad que en sí misma está condicionada a algo. Es decir, el que es algo es algo bajo alguna circunstancia, es decir, bajo un espacio o tiempo. El ser entre los seres es finito, tuvo un principio, un medio y tendrá un fin; es parte de la existencia, que por sí misma también lleva una parte condicionada, pues quien existe, existe en algún espacio-tiempo. Más bien, nuestras propias experiencias y perspectivas dan forma a cómo entendemos lo que es Dios. Para Tillich, las propias religiones concretas -creencias sistematizadas como el cristianismo, el islamismo, el judaísmo, el umbandismo, etc. - son expresiones simbólicas de lo que es Dios y de lo que concierne a la realidad divina. Estas religiones 'captan' lo divino y lo expresan a través de sus creencias y doctrinas, pero nada de esto es Dios per se. Por lo tanto, las religiones son las condicionadas en las que se manifiesta lo Incondicional. Sin embargo, es necesario



hacer esta distinción con claridad, ya que no hacerla, tratando su simbolismo como si fuera Dios, podría ubicarlo como un objeto condicionado, perdiendo así su incondicionalidad. Es en este entendimiento que Tillich formula la expresión “Dios sobre Dios”, buscando establecer una relación entre “Dios” y el ser mismo. Es la cualidad de lo Incondicional, y por lo tanto no está condicionado a nada, ni siquiera a las doctrinas y símbolos religiosos.

Por lo tanto, es importante resaltar el hecho de que el término “Dios”, como se mencionó anteriormente, es a veces evitado por el teórico - principalmente con respecto al “Incondicional” - precisamente porque está íntimamente ligado a concepciones finitas. Sin embargo, “Incondicional” parece ser la mejor terminología para lo que entendemos por Dios, siempre que no apliquemos nuestras concepciones divinas, construidas a partir de nuestra propia experiencia simbólica, como si el ser mismo, es decir, como si lo Incondicional, fuera el símbolo “Dios” determinado por religiones concretas. Así, la noción de Dios, cuando se toma de concepciones finitas y humanas, resulta ser el ser mismo y, de esta manera, se vincula a lo Incondicional.

Do ponto de vista conceitual e teórico, Deus é o ser-em-si. Não há outro conceito que pode ser aplicado a Deus, a não ser aquele que é o mais fundamental da filosofia, a saber: o ser-em-si. O ser-em-si não é um ser entre outros; também não é um símbolo que aponta para outro, é antes a verdade que está pressuposta em todo conhecimento, ou seja, é o fundamento da estrutura cognoscível do ser. No âmbito teológico, Deus é o fundamento absoluto de toda a existência, o criador de tudo o que existe, o símbolo de nossa preocupação mais fundamental. No âmbito filosófico, o ser-em-si desempenha o papel de fundamentar todo o conhecimento. Tudo o que é cognoscível só o pode ser porque há o ser-em-si, aquele que é por si mesmo. (EMILIO, 2012, p. 118)

Sin embargo, ¿qué pasa con la religión? Siendo esta la dirección de nuestra conciencia hacia lo Incondicional, se manifiesta principalmente a través de la fe, que Tillich define como “ser poseído por lo que nos toca incondicionalmente” (Tillich, 1985, p. 5). En otras palabras, se manifiesta a través de la preocupación suprema que, a su vez, nos lleva a actos de devoción.



Lo que nos preocupa últimamente, sin embargo, puede ser tanto lo que es verdaderamente Incondicional como lo que, estando condicionado, asume la forma de Incondicional. En este caso, tendríamos lo que Tillich llama “fe idólatra”, que sigue siendo fe a pesar de todo. Así, la religión manifiesta la preocupación suprema en cada uno de nosotros, y también lo hará el discurso religioso.

Quando dizemos que a religião é um dos aspectos do espírito humano, queremos dizer que quando olhamos o espírito humano a partir de certo ponto de vista, ele se apresenta a nós religioso (...). A religião, no sentido básico e mais abrangente da palavra, é "preocupação suprema" [ultimate concern], manifesta em todas as funções criativas do espírito bem como na esfera moral na qualidade de seriedade incondicional que essa esfera exige (...) a seriedade absoluta, ou o estado em que nos preocupamos de maneira suprema, já é religião. A religião é a substância, o fundamento e a profundidade da vida espiritual dos seres humanos. (TILLICH, 2009, pp. 42, 44 e 45)

Dado que la religión es la preocupación suprema de los humanos, puede surgir en formas muy diferentes, sin limitarse a las doctrinas y dogmas de las creencias propiamente religiosas. Precisamente por eso, para Tillich es completamente posible tener una relación religiosa con la cultura. Santos explica que:

Para él, la cultura es la producción de la intelectualidad europea ilustrada. Y por debajo de las manifestaciones culturales específicas, está presente la religión. Así, la religión expresa lo incondicionado, dando lugar a manifestaciones especiales, que se presentan como cultura (2009, pág. 13).

En este sentido, la cultura se funde con la religión porque la tiene en su sustancia, y la religión surge en la cultura porque la tiene en su forma. En otras palabras, hay una diferenciación que plantea Tillich entre forma, contenido y sustancia. Mientras que la forma (*form*) se ocupa del tipo de creación cultural, es decir, “el elemento que caracteriza a la obra de arte misma, permitiendo clasificar una determinada expresión como poema, música, escultura”, además de definir las manifestaciones culturales de un general. (SOUZA, 2013, p. 45), el contenido (*Inhalt*), es lo que nos hace comprender la realidad objetiva, es decir, “produce una noción, finalidad, preocupación específica de la manifestación cultural, realizándose objetivamente”



(*Ibíd.*), y, además, “es el objeto que se trata en el arte o en las manifestaciones culturales o sociales. Inhalt, en la elaboración de Tillich, es el elemento menos significativo, mientras que sólo puede entenderse a partir de su relación con la forma” (*Ibíd.*). La sustancia -o contenido sustancial- (*Gehalt*), a su vez, concierne a lo que está en lo más profundo, es decir, lo que aparece en el “entrelíneas”, lo que manifiesta, implícita o explícitamente, una preocupación suprema. Así, la unión de estas dimensiones es lo que permitiría unir tan justamente la cultura y la religión, teniendo en las más variadas creaciones culturales (*form e Inhalt*) la realidad de una sustancia religiosa (*Gehalt*), es decir, la realidad de una preocupación suprema. Y esta preocupación no depende de un contenido objetivo directamente religioso, sino que puede estar presente incluso en lo que se considera “laico”. Así, como señala Matheus (2014):

[...] um artista pode falar da religião tanto quanto um monge. Não pelos consagrados conteúdos conclusivamente religiosos, mas pela qualidade de sua arte, que desvela, por detrás das formas, uma potência religiosa. O sagrado não se limita às formas e aos conteúdos determinativos dos temas religiosos, mas se manifesta em toda forma cultural pela profundidade do Incondicional revelado em sua substância religiosa. (MATHEUS, 2014, p. 24)

Por otro lado, para el teórico, la cultura a menudo parece apuntar a la independencia de la religión, siguiendo un camino de autonomía. Sin embargo, no puede desligarse de ella, porque como se ha dicho anteriormente, la religión es la sustancia de la cultura, precisamente porque no se encuentra en el campo de definición de dogmas y doctrinas, sino de preocupación última. Por otro lado, la religión en ocasiones busca desmarcarse de la cultura, pretendiendo dominarla, provocando así lo que llamamos heteronomía (2014). Sin embargo, el camino propuesto por Tillich es el de la teonomía, realidad explicada por Ribeiro (2013) como:

[...] uma lei que encontra seu fundamento em Deus, mas isso não significa que ela não tenha forte fundamentação da racionalidade humana, pois sua profundidade está justamente no fato de que a razão em união com o incondicional gera maior profundidade. Vê-se, portanto, que a teonomia pode ser conceituada com a estrutura que é fundamentada em “Deus (théos) [que é] é a lei (nomos) tanto da estrutura quanto do fundamento da razão, ambos, estrutura e fundamento, estão



unidos nele, e sua unidade se manifesta numa situação teônoma.” (2013, p. 201)

La teonomía, pues, permite que ambas esferas (la cultural y la religiosa) disfruten y convivan, sin borrarse, como sucede en la autonomía cultural y la heteronomía religiosa. Matheus (2014) explica que:

O Incondicional, portanto, produz uma realidade de sentido e não apenas uma realidade diante dos fatos da existência, um sentido último e mais profundo, que conduz aos fundamentos de todas as coisas. Pois ele põe por terra todas as coisas e torna a construí-las. Ele não dá espaço para se falar de uma esfera religiosa na cultura, ou de uma forma especial de conhecimento religioso ou, ainda, de um objeto religioso em especial. A autonomia da cultura é preservada, pois a religião, assim entendida, não se propõe a lhe fazer frente, a se colocar ao seu lado ou acima dela. O conflito entre as manifestações religiosas e a cultura em geral fica superado, posto que não há uma disputa de âmbitos, mas sim a manifestação na cultura da qualidade da consciência que aponta para um sentido último e que possui conteúdo de profundidade. A cultura não precisa se submeter ao governo de uma heteronomia da religião, pois esta não pretende isso. Resta, portanto, uma relação teônoma entre a religião e a cultura. Para Tillich, religião e cultura estão intrinsecamente relacionadas como forma e substância de sentido e não podem ser separadas, pois todo ato cultural carrega algo de religioso e todo ato religioso é, segundo a forma, um ato cultural. (2014, p. 36)

De esta manera, como afirma Matheus (2014), lo sagrado y lo secular nunca se separan. En verdad,

[...] tudo parte de uma necessidade humana universal de compreensão que exige que para se experimentar alguma coisa é necessário separá-la das demais coisas, sobretudo, daquelas que lhes são conflitantes, sendo que, na realidade, essas outras coisas estão unidas a ela. (MATHEUS, 2014, p. 27)

Es precisamente en este punto que surge el conocido “método de la correlación” de Tillich, que básicamente consiste en la necesidad de pensar dos realidades de manera correlacionada, es decir, es necesario pensar toda la realidad junto con otra realidad; esta correlación apuntaría a una “dependencia recíproca” entre realidades, muchas veces opuestas, y que, en cierto sentido, siempre caminan juntas (2014).



Para ele, a realidade não é outra coisa senão um admirável e complicado entrelaçamento de correlações que se delineiam em todas as direções. Toda a realidade, portanto, precisa ser explorada e resolvida através desse princípio da correlação. (MATHEUS, 2014, p. 27)

Objetivamente, Matheus (2014) explica el método de correlación como un método aplicado a la teología de la cultura, proponiendo el entendimiento de que:

[...] *a priori*, a experiência de um valor especificamente religioso na cultura fica subordinada à existência de uma cultura religiosa específica anterior. Ou seja, só admitimos uma experiência como sendo religiosa se ela se der dentro de um contexto tipicamente religioso. Ou ainda, é necessário que exista claramente um ambiente cultural religioso para que uma experiência religiosa seja declarada como tal. Isso acontece também com a teologia da cultura. Ela é sempre posterior à cultura religiosa em si. Pois é necessário que os elementos religiosos existam primeiro, para que depois possam ser identificados e etiquetados teologicamente. Na teologia da cultura, é necessário que primeiro haja o culto, para depois se desenvolver toda uma normatização do ponto de vista da arte; é necessário que haja a igreja, para que se possa desenvolver uma teoria do Estado como igreja; primeiro é necessária a fé para depois se conceber uma ciência sobre ela. Essa visão analítica do sagrado, portanto, só é possível partindo dos elementos seculares. O profano, contrapondo ao sagrado, possibilita seu conhecimento. Não há como entender a luz sem antes possuir uma definição sobre o que é trevas. Não se pode descrever o dia sem antes conhecer a noite. Embora sejam opostos, estes elementos só existem na relação com o outro. Um não existe sem o outro. São polos de uma mesma realidade. E é assim que Tillich propõe a sua teologia da cultura. (MATHEUS, 2014, pp. 27-28)

Así, el método de la correlación, buscando ver las realidades como mutuamente dependientes, pretende aplicarse a la cultura a través del enriquecimiento de la Iglesia para que pueda proclamar el kerygma (o kerygma), conduciendo situaciones e individuos al encuentro de la realidad última. En otras palabras, todo lo que ocurre en la existencia humana debe ser tocado por el mensaje cristiano, el polo humano y el polo divino, aunque sean distintos y, en muchos aspectos, opuestos, necesitan estar correlacionados para que las personas puedan luego conducir a la última realidad, es decir, al encuentro del ser con Dios. En definitiva, para Tillich, la teología necesita desarrollarse en una dinámica, que fluya y camine entre la existencia humana y la



realidad divina. Para ello, sin embargo, es necesario evitar otros tres métodos que, para el teórico, resultan inadecuados: el supranaturalista, que se centra en una prédica trascendental que no propone respuestas a la realidad humana; el naturalista -o humanista- que busca fundamentar a Dios y lo absoluto en la naturaleza y en los mismos seres humanos; y el dualista, quien, dándose cuenta de los extremos de los métodos anteriores, busca relacionar lo trascendente con lo humano, pero no logra “derivar una respuesta de la forma de la pregunta”, como señala el teórico (2005).

Así, el método teológico apropiado sería aquel capaz de resolver “(...) el enigma histórico y sistemático, reduciendo la teología natural a un análisis de la existencia y reduciendo la teología supranaturalista a respuestas dadas a preguntas implícitas en la existencia”. (TILLICH, 2005, p. 79), y este es el método de la correlación, que convierte la tarea teológica en una tarea de carácter mixto entre la teología apologética y la kerigmática, no sólo reflexionando sobre las cuestiones humanas, sino respondiéndolas. De esa forma:

Ao usar o método de correlação, a teologia sistemática procede da seguinte maneira: faz uma análise da situação humana a partir da qual surgem as perguntas existenciais e demonstra que os símbolos usados na mensagem cristã são as respostas a estas perguntas. (TILLICH, 2005, p. 76).

Por lo tanto:

A mensagem cristã fornece as respostas às perguntas implícitas na existência humana. Estas respostas estão contidas nos eventos revelatórios sobre os quais se fundamenta o cristianismo, e a teologia sistemática as toma das fontes, através do meio, sob a norma. Seu conteúdo não pode ser derivado das perguntas, isto é, de uma análise da existência humana. Elas são “ditas” à existência humana desde mais além dela. Do contrário, não seriam respostas, pois a pergunta é a própria existência humana. Mas a relação é mais profunda do que isso, porque é correlação. Há uma dependência mútua entre pergunta e resposta. Quanto ao conteúdo, as respostas cristãs são dependentes dos eventos revelatórios nos quais elas aparecem. Quanto à forma, são dependentes da estrutura das perguntas às quais respondem. Deus é a resposta implícita na questão da finitude humana. Esta resposta não pode ser derivada da análise da existência. Mas se a noção de Deus aparece na teologia sistemática em correlação com a ameaça do não-ser implícita na existência, Deus deve ser chamado de poder infinito de ser que



resiste à ameaça do não-ser. Na teologia clássica, é o ser-em-si. Se definimos angústia como a consciência de ser finito, Deus deve ser chamado de fundamento infinito da coragem. Na teologia clássica, é a providência universal. Se a noção de Reino de Deus aparece em correlação com o enigma de nossa existência histórica, ele deve ser chamado de sentido, plenitude e unidade da história. Desta forma, obtém-se uma interpretação dos símbolos tradicionais do cristianismo que preserva o poder destes símbolos e os abre às perguntas elaboradas pela nossa presente análise da existência humana. (TILLICH, 2005, p. 78)

Y como bien dice Takatsu (1936):

Para fazer justiça ao método da correlação, temos de ter em mente que Tillich não considera a situação como tal em si, antes articula a situação do ponto de vista do Kerygma, porque a pergunta do homem encontra a verdadeira resposta na revelação final. Contudo, a resposta é articulada, formulada e apresentada com vistas à situação e à luz da pergunta. Pois é sua convicção de que a resposta não terá sentido se não estiver correlacionada com a situação. Correlacionar a resposta com a situação quer dizer, em certo sentido realçar certos elementos da mensagem cristã. Diz Tillich que no período da confrontação da Igreja com o mundo helénico, o que condicionava a mensagem era o problema da morte e da imortalidade. Na Idade Média e na Reforma, o Evangelho, principalmente as Epístolas paulinas, foi interpretado sob o prisma da culpa e do perdão. E hoje, realça ele o que nos preocupa não é o problema da cristianização da sociedade, nem tampouco a salvação pessoal, mas os graves problemas do conflito do homem, da autodestruição, do desespero, isto é, a vida com muitas possibilidades, mas apoderada pelo ceticismo na mente e cinismo na atitude, porque não percebe o sentido e a orientação para suas possibilidades. Esses problemas são expressos na arte, na literatura e conceituados na filosofia existencialista. Por isso, a norma que deve orientar a resposta cristã é a formulação do evento de Cristo com a realidade, em quem o homem possa encontrar a reconciliação e re-orientação da criatividade humana com sentido e esperança. (TAKATSU, 1936, pp. 64-65)

En consecuencia, la teología se vuelve capaz de difundir respuestas a las diversas preguntas e inquietudes humanas que se manifiestan y expresan a través de elementos culturales. Podemos decir que detrás de toda manifestación cultural es posible ver un anhelo religioso, este anhelo no es más que la suprema preocupación que atormenta la mente y el corazón de todo ser humano; el tormento del que tanto habla al expresar el concepto de religión que defiende se manifiesta, para el teólogo, en los procesos contextuales en que se insertan los individuos. Así, entiende que en



cada contexto y tiempo habrá inquietudes, a veces universales, a veces específicas, que requerirán una mirada contemporánea desde el mensaje cristiano capaz de contextualizarse adecuadamente.

Afirmamos que o método da correlação parte do pressuposto do «simul justus et peccator» e do seu desejo de interpretar o Kerygma a cada geração, principalmente aos intelectuais que procuram, em última análise, o Evangelho, mas que não podem aceitar a mensagem cristã na forma tradicional e, por isso, sofrem. (TAKATSU, 1963, p. 63)

Por tanto, si la religión está presente en la cultura de esta manera, y las historietas forman parte de los elementos culturales, entendemos que son plenamente capaces de ser, según la perspectiva tillichiana, la manifestación de una religiosidad, o como podemos hablar, de un discurso religioso; ya que, como elementos culturales, discuten y sacan a la luz agendas y temas diversos que abarcan las más variadas cuestiones humanas y los más variados anhelos que tienen los corazones. De hecho, vimos con la historia de la historieta una clara demostración de cómo, a lo largo de su período existencial, el arte secuencial manifestó sus propias preocupaciones supremas, como la forma en que planteó pautas sociales como el racismo, la desigualdad de género, la violencia, el Estado y muchos otros.

Incluso hasta el día de hoy, podemos ver las angustias humanas manifestándose a través de este elemento cultural, ya sea aquí, en Oriente o en cualquier parte del mundo. La realidad es que estamos ante historias que traen a colación temas como la moral, el anhelo de libertad, el valor de la amistad, el bullying, el deseo de ser aceptado y tantos otros que no tendríamos espacio suficiente para señalar. Ejemplos no faltarían: *Superman*, *Black Panther*, *Capitán América*, *Wonder Woman*, *Naruto*, *Attack On Titan*, *Dororo*, *Orange*, *The Voice of Silence* etc. En cada historia podemos encontrar una narrativa que nos muestra la angustia, y en todas podemos ver preocupaciones que o se apoderan de los personajes, o se apoderan de la sociedad o de nosotros individualmente.

Todos ellos, en algún nivel y en algún sentido, revelan el hecho de que, como seres humanos, lidiamos con preocupaciones y ansiedades, y muchas de ellas se apoderan



incondicionalmente de ellas. Buscamos un propósito en la vida que por sí mismo traiciona la existencia de una preocupación suprema; de hecho, cada tema existencial que discutimos recurrentemente -incluso en las historietas- es también un asunto de última preocupación, y por lo tanto, es una pregunta digna de la mirada teológica y su respuesta sobre Cristo y la Nueva Realidad que está en él y que es capaz de responder a nuestras inquietudes, según Tillich.

3. CONCLUSIÓN

Así, teniendo en cuenta que las historietas se han presentado, a lo largo de su desarrollo característico e industrial, como arte, también se entienden como parte de los elementos culturales. Aunque marginados y considerados un tipo de manifestación artística “inferior” en muchos nichos, los cómics son parte de la historia humana y tratan temas que son extremadamente relevantes para las sociedades; a veces criticando lo que se ve comúnmente entre los humanos, a veces exponiendo ansiedades y deseos individuales.

Independientemente de cualquier cosa, sin embargo, son etapas importantes para los discursos que se refieren a las diversas cuestiones existenciales que tratamos en el día a día. Y, según la teología tillichiana y su comprensión de la religión, son elementos propicios para la manifestación de la religiosidad. Es decir, son plenamente capaces de plantear inquietudes sobre lo Incondicional, ya sea este el Incondicional verdadero -como el ser mismo- o éste como un ente condicionado que toma la forma del Incondicional -estatus social, Estado, salvación individual, religiones concretas, etc.

Así, las historietas se muestran como un válido objeto de estudio desde el punto de vista teológico. Sobre todo porque, dado que la teología (especialmente la cristiana) se ocupa directamente de lo “incondicional”, naturalmente debe poner su mirada atenta en la cultura, que recurrentemente manifiesta preocupaciones por lo incondicionado, respondiendo así a sus angustias e inquietudes; alumbrando sus preocupaciones supremas proponiendo una realidad antítesis de esa angustia, es decir, la Nueva Realidad en Cristo Jesús, que es capaz de aliviar lo que más últimamente nos turba e inquieta.



Por tanto, “lo primero que debemos hacer es comunicar el evangelio como un mensaje a aquellos que entienden su propia situación. Lo que podemos hacer, y con éxito, es demostrar la estructura de la ansiedad, el conflicto y la culpa”. (Tillich, 2009, p. 262). Si lo hacemos, Tillich cree que construiremos un puente que permitirá una comunicación más efectiva entre la Iglesia, la teología y la sociedad, porque al final “podemos hablar con los demás solo cuando participamos en sus preocupaciones, no por condescendencia, sino involucrándose en sus problemas” (Tillich, 2009, p. 265).

El evangelio, en este sentido, lleva el mensaje capaz de conceder alivio a los angustiados, en el sentido de que hace posible “asumir” la angustia y la desesperación. El mensaje cristiano comunica al Cristo que manifiesta una Nueva Realidad, y, así, “se superan las angustias de la finitud y los conflictos existenciales” (Tillich, 2009, p. 270). Porque “Cristo es el poder sanador que vence la alienación porque nunca estuvo alienado” (*Ibid*). Por lo tanto, “la Iglesia significa sólo esto. Es el lugar donde nos llega y es continuado por nosotros el poder de la Nueva Realidad que es Cristo, elaborado a lo largo de la historia y, principalmente, del Antiguo Testamento” (2009, p. 271).

De esta forma, a la vista de todo lo expuesto en esta investigación, podemos decir que la religión y la cultura no caminan de manos separadas, sino que juntas recorren su camino y construyen símbolos que apuntan a lo incondicionado. Esta realidad cultural-religiosa es posible porque la religión es la dirección de nuestras conciencias hacia lo Incondicional, que entendemos como ser en sí mismo, es decir, Dios, si ahondamos en el concepto ontológico de Tillich. De esta manera, la religión es la cuerda que sostiene las perlas que son manifestaciones culturales - como lo ejemplifica Matheus (2014). La cultura, en este sentido, tiene en su pluralidad de manifestaciones la angustia de la preocupación última (o suprema). Y es precisamente por eso que la Iglesia y la teología pueden relacionarse con ella; llevándolo a un mensaje que nos proporcione una Nueva Realidad en Cristo Jesús.

Ante esto, debemos delegar en la teología y en la Iglesia la inmensa misión de difundir la buena noticia que garantice el sentimiento de bienaventuranza, es decir, la posibilidad de asumir nuestras angustias y preocupaciones. Esta buena nueva no



debe quedar encerrada dentro de los muros eclesiásticos, como si la teología fuera una función de la Iglesia para la Iglesia solamente; deben ir más allá de los templos y símbolos de las religiones concretas, dirigiéndose a diferentes elementos culturales, como el cómic, y ello sin prejuicios ni dualismos.

REFERENCIAS

ANDRAUS, Gazy. **As histórias em quadrinhos como informação imagética integrada ao ensino universitário**. 2006. 321 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-13112008-182154/pt-br.php>. Acesso em: 23 nov. 2019

BEACH, George Kimmich. **Faculty of Divinity Memorial Minute: James Luther Adams**. The Harvard Gazette. 2000. Disponível em: <https://news.harvard.edu/gazette/story/2000/11/faculty-of-divinity-memorial-minutejames-luther-adams/> Acesso em: 01 abr. 2022.

BIZZOCCHI, Aldo. **Anatomia da Cultura**: Uma nova visão sobre ciência, religião, esporte e técnica. São Paulo: Palas Athena, 2003.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EMILIO, Guilherme Estevam. **A questão de Deus na ontologia de Paul Tillich**. 2012. Dissertação (mestrado) - Filosofia, Curso de Mestrado em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2012.

ESPÍRITO SANTO, Janaina de Paulo do. **Pensando samurais e cultura pop: um estudo de história e mangás**. 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300674115_ARQUIVO_anpuhjanaina.pdf. Acesso em: 10 abr. 2021.

GOMBRICH, E. H.. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. **O que é história em quadrinhos**. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

MATHEUS, Maurílio. **A religião e o conceito de religião em Paul Tillich**. 2014. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Religião, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

MELO, Mário David Pinto de. **HQs E INTERNET**: uma abordagem contemporânea das histórias em quadrinhos. 2009. 82 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Programa de Pós-Graduação, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2009. Disponível



em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/04/HQs-e-internet.pdf>.
Acesso em: 22 mar. 2022.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995.

_____. **Reinventando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2006.

RIBEIRO, L.A.. Cidade de Deus, Teologia da História, Teonomia e Comunidade Espiritual: um diálogo entre agostinho e tillich. **Correlatio**, [S.L.], v. 12, n. 24, p. 187-213, 31 dez. 2013. Instituto Metodista de Ensino Superior. <http://dx.doi.org/10.15603/1677-2644/correlatio.v12n24p187-213>

ROCHA, Rebeca. **Pinturas corporais indígenas são marcas de identidade cultural**. Portal UFPA, 2019. Disponível em: <https://www.portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/9573-pinturas-corporais-indigenas-sao-marcas-de-identidade-cultural> Acesso em: 23 mar. 2022

SILVA JUNIOR, Gonçalo. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64**. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

SANTOS, Jorge Pinheiro dos. **O ESPECTRO DO VERMELHO: UMA LEITURA TEOLÓGICA DO SOCIALISMO NO PARTIDO DOS TRABALHADORES A PARTIR DE PAUL TILLICH E DE ENRIQUE DUSSEL**. 2006. 379 f. Dissertação (Mestrado em 1. Ciências Sociais e Religião 2. Literatura e Religião no Mundo Bíblico 3. Práxis Religiosa e Sociedade) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2006.

SOUZA, Thiago Santos Pinheiro. **A cristologia de Paul Tillich a partir do encontro do cristianismo com outras religiões**. 2013. 108 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teologia, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, Universidade Federal de Juiz de Fora (Ufjf), Juiz de Fora, 2013. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFJF_b85d3d20910490b786509af04a7c1063. Acesso em: 13 abr. 2022.

TAKATSU, Sumio. **Paul Tillich, o teólogo da correlação**. Estudos Teológicos, Porto Alegre, v. 2, n. 3, p. 58-67, maio 1963. Disponível em: http://www.est.com.br/periodicos/index.php/estudos_teologicos/issue/view/181. Acesso em: 22 mar. 2022.

TILLICH, Paul. **Dinâmica da Fé**. São Leopoldo: Editora Sinodal. 1985.

_____. **Teologia da Cultura**. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

_____. **Teologia Sistemática**. São Leopoldo: EST (Escola Superior de Teologia); Editora Sinodal. 2005.



The Protestant Era. Illinois: The University of Chicago Press, 1948.

APÉNDICE - NOTA DE PIE DE REFERENCIA

3. BEACH, 2000.

Enviado: 1 de mayo de 2023.

Aprobado: 24 de mayo de 2023.

¹ Doctor en Filosofía por la UNICAMP, Doctor en Ciencias Religiosas por la PUCSP. Magíster en Filosofía de la PUCCAMP. Licenciado en Teología por la Universidade Presbiteriana Mackenzie; Licenciado y Licenciado en Filosofía por la USP; Licenciado en Historia por la UNAR. ORCID: 0000-0002-8464-983X. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5010089030033594>.

² Licenciado en Teología por la Universidade Presbiteriana Mackenzie. ORCID: 0009-0009-0524-3582. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9142412616787660>.