



Arte e Interpretação: a perspectiva ontológica originária de Luigi Pareyson

Art and Interpretation: Luigi Pareyson's ontological originating perspective

Íris Fátima da Silva Uribe*
irisfisol@bol.com.br

DOI: 10.5281/zenodo.17913

Recibido: 25/03/2015

Aceptado: 27/04/2015

Resumo: O escopo do presente artigo é elucidar o âmago interpretativo da obra de arte e o seu preceito ontológico. Parte-se do princípio de que é o caráter ontológico da interpretação que possibilita o diálogo entre o artista e a conjuntura que envolve o fazer, o intérprete, e a obra de arte. Isto ocorre, todavia porque o artifício da obra de arte, em si mesmo, sugere algo novo, legítimo. Assim, esta particularidade explica o processo de interpretação contínuo, este, por sua vez, tanto afiança o caráter interpretativo quanto o código ontológico da arte. Não obstante isso, seguindo-se o argumento pareysoniano, o caráter interpretativo está presente em toda e qualquer relação humana. Esta relação é, essencialmente, originária; a ideia é afirmar que esta originalidade explica o caráter ontológico de toda interpretação, seja ela qual for, e ao mesmo tempo, entende-se que o vínculo originário da interpretação unifica pessoa e verdade, e isto, segundo Pareyson, significa o cerne do conceito de interpretação.

Abstract: The scope of this paper is to explain the interpretive core of the artwork and its ontological precept. It starts from the principle that it is the ontological character of interpretation that allows the dialogue between the artist and the conjuncture involving the making, the interpreter, and the artwork. Thus this is, however because the artifice of the work of art in itself, suggests something new, legitimate. That particular feature explains the continuous interpretation process, this, in turn, secures both the interpretive character and the ontological code of art. Nevertheless, following Pareyson argument, the interpretive character is present in every human relationship. This relationship is essentially originating; the idea is state that this originality explains the ontological character of all interpretation, whatever it may be, and at the same time, it is understood that the original bond of interpretation unifies person and truth, and this according to Pareyson means the core of the interpretation concept.

Palavras-Chave: Luigi Pareyson; estética; arte; interpretação; perspectiva ontológica originária.

Keywords: Luigi Pareyson; Aesthetics; Art; Interpretation; Ontological Originating Perspective.

* Brasília. Doctora en Filosofía por la Universidad Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Brasil. Estadias de investigación en la Università degli Studi di Torino y la Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Sus investigaciones se concentran en estética, filosofía contemporánea italiana y neo-platonismo. El año 2014 publicó, en la editorial Paco de Jundiaí (SP), el libro *Fazer-Inventar-Encontrar. A tese fundamental da estética de Luigi Pareyson*. Actualmente trabaja en el Departamento de Artes de la Universidad Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

1.- Introdução

“Se as obras são sempre singulares, pode-se afirmar que é impossível fazê-las sem que, ao fazê-las, se invente o modo de fazê-las”¹.

A perspectiva ontológica originária de Luigi Pareyson germina-se no interior da sua reflexão sobre o conceito de interpretação, esta, por sua vez, requer um conhecimento pessoal. Este conhecimento é a luz da miragem singular que é a pessoa e sua intencionalidade ontológica, esta, consecutivamente é vivida tão somente pela pessoa. Se qualquer coisa que se diga sobre a pessoa é interpretação, trata-se de uma interpretação singular que pode ser sempre aprofundada. A ontologicidade é um apelo, um estímulo que procura respostas, estas são alcançadas através da interpretação. Pareyson pensa a pessoa inserida em conjunturas históricas sempre novas, em permanente identificação com elas. Estas circunstâncias se manifestam através das ações constituídas pelas atividades da pessoa. Pode-se dizer, no entanto que em termos pareysonianos os conceitos de ontologia e pessoa se completam. O personalismo ontológico enxerga a pessoa em sua inobjetividade e inexauribilidade, e isto evidencia a possibilidade de infinitas e novas interpretações.

No âmbito do entendimento que a originariedade da interpretação norteia o caráter interpretativo e, sobretudo o caráter ontológico de toda relação humana; entende-se que a perspectiva da relação ontológica originária é necessariamente interpretativa e toda interpretação tem essencialmente um caráter ontológico². Na sua primeira fase Pareyson dedica uma atenção muito particular ao conceito Kierkegaardiano de existência como *coincidência paradoxal de autorrelação e heterorrelação na singularidade da existência*³. A pergunta pelo significado da existência, da arte e da interpretação são pensadas por Pareyson em consonância com a busca de entendimento de três conceitos basilares: *vida, pessoa e arte*. A função das relações entre *vida, pessoa e arte* é especular o lugar da pessoa, na vida, na arte e na interpretação.

Nessa perspectiva, em 1950, na obra *Esistenza e persona*, Pareyson desenvolve uma filosofia cujo cerne é a pessoa, elucidada na passagem que se segue: “a filosofia é obra do homem e somente do homem. É teoria do homem feita pelo homem para o homem. É pensamento que não tem outro objeto que o homem, outro ponto de vista que aquele humano, outro interlocutor que o homem”⁴. Alguns dos conceitos mais relevantes do personalismo ontológico pareysoniano, aqui apresentados, todavia foram ressignificados a partir da sua primeira obra, em

¹ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*. Bompiani, Milão, 2005, p. 19.

² Cfr. PAREYSON, Luigi. *Verità e interpretazione*. Em *Opere complete*. Mursia, Vol. 15, Milão, 2005, p. 53.

³ Cfr. PAREYSON, Luigi. *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers*. Nápoles, Luigi Loffredo, 1940, p. 90.

⁴ PAREYSON, Luigi. *Esistenza e persona*. Il Melangolo, Gênova, 2002, p. 215.

1940, sobre a filosofia da existência. O filósofo de Turim, afirma fundamentalmente, que a revelação do ser é interpretação da verdade. Isto significa que, o problema da verdade é, simultaneamente, ontológico e interpretativo. Nesse sentido, a identidade e convergência de ontologia e interpretação estão postas. A pessoa-Ser, no olhar pareysoniano é relação ontológica, a essência da intencionalidade humana não é apenas fenomenológica, é antes e, sobretudo, ontológica.

2.- Aspecto Produtivo e Interpretativo do Fazer

Luigi Pareyson ressignifica o aspecto produtivo e interpretativo do fazer, enquanto artifício, feitura, atos realizativo e interpretativos, chamados de *forma formada* que se apresentam como revelações originárias. Essa originariedade está presente em cada forma histórica, em sua inexauribilidade. A *forma formada*, no entanto só pode ser atingida no interior de uma atividade que Pareyson caracteriza como *forma formante*, ou seja, o fruto de um esforço hermenêutico. Em cada atividade, pode-se encontrar uma criatividade própria responsável pelo impulso produtivo, e essa é a marca da presença da relação ontológica originária que se desenvolve através do pensamento, sobretudo personalista e seu caráter hermenêutico.

A pessoa e o fazer artístico constituem uma convergência entre a ontologicidade da obra e a escuta pessoal presente no interior do processo de inventividade. Todavia isto ocorre no cerne da singularidade garantindo o seu caráter essencialmente ontológico. Mas, se a artisticidade está compelida em cada processo hermenêutico, e se toda atividade humana é assinalada pela interpretação, pode-se dizer, que todo fazer é também assinalado por atos interpretativos, e assim sendo, possui alcance ontológico. Perante a relação ser-pessoa e o caráter fundamentalmente interpretativo da arte, entende-se que a obra de arte, enquanto resultante do fazer, singular da pessoa, intrinsecamente interpretativo, é manifestação ontológica e, por conseguinte, reveladora da capacidade criativa da pessoa.

A dedicada busca pela perfeição, pelo alcance do bom êxito que constitui o processo que em termos pareysonianos é forma formante, contribui, ao lado de outros aspectos essenciais da forma, para a constituição do caráter hermenêutico-ontológico da obra de arte, na medida em que ela é relação com o ser. Isto é, enquanto produção pessoal e dotada de uma constitutiva natureza hermenêutica. Isto possibilita retomar os conceitos determinantes do pensamento estético pareysoniano constituintes do processo de especificação da formatividade comum até à formatividade pura e artística. Isto significa essencialmente atos interpretativos que possibilitam muitas e distintas interpretações. Estas interpretações remetem ao caráter de abertura e infinidade

presente no interior destas possibilidades. Contudo, as infinitas possibilidades são descobertas durante o processo de feitura, no interior deste processo inventivo encontram-se tanto a forma histórica, a ontologicidade da interpretação, quanto o diálogo entre a liberdade, singular da pessoa e os aspectos constitutivos da forma. A pessoa imprime essa carga ontológica na sua intencionalidade formante.

O caráter ontológico da arte não procede apenas da sua ligação com o universo pessoal, é intrínseco à forma formante. Esta, ainda assim, reflete os atos de invenção e figuração interpretativa, moldando-se ao escopo formativo e à intencionalidade natural das formas, até alcançar a verdade pessoal. Este processo denominado de forma formante configura-se, orgânico e vivo capaz de reações próprias, dotada de vida autônoma e fecunda possibilitando ulteriores desenvolvimentos. O artifício, ou a *forma formante* é uma inovação ontológica. Esta dimensão ontológica da arte é produtora de imagens que são em si uma realidade da forma e demonstram a relação dialógica entre o artista e sua intencionalidade formativa, a matéria escolhida e o contexto que envolve o formar artístico. A obra de arte estabelece naturalmente um fio com sua origem, não só pela interpretação, mas pela própria ontologicidade característica da legalidade interna da forma, que não se molda a revela das intenções do autor, ao contrário, possui uma realidade determinante, a tal ponto que no interior do ato formativo é reconhecido e acatado pelo artista.

A personalidade do artista manifesta o seu teor originário, atinge e revela sua origem, noticia e expressa a sua mensagem na *forma formada*. A arte é o lugar da interpretação, seu caráter veritativo, enquanto *forma formada* revela a sua singularidade, determinação, circunstancialidade, e isto, é a invenção e a descoberta do seu modo de fazer. Essas características da obra de arte constituem o artifício do fazer, que transforma em imagem uma realidade reconhecida em sua singular determinação. Portanto, fazer significa produzir uma forma, algo singular que é reconhecível como uma imagem exemplar e inexaurível. A obra concretizada como *forma formada* possui realidade e validade, é individual e universal, finita e infinita simultaneamente. Pareyson ressignifica a originalidade inventiva que caracteriza a obra de arte e a torna exemplar, irrepitível, bem como a orgânica unitotalidade que caracteriza a sua natureza finita e desdobra-se numa infinita inexauribilidade. A obra de arte insere-se tanto na formatividade, quanto na pessoalidade da interpretação. Pareyson concebe que, ao formar, o homem insere suas obras no mundo, associando-as às formas naturais, misturando as formas artísticas às naturais, vivificando-se, numa existência própria e independente, testemunhando o poder formativo do ser humano. A forma artística é uma realidade universal, o que equivale, paradoxalmente, a ser também um sentido pessoal do universo, uma concepção pessoal da vida, enfim, um modo pessoal de interpretar a realidade.

Nesse sentido, o sucesso do processo produtivo e interpretativo de uma obra deve ser visto, então, como um modelo do acontecer da inventividade, enquanto coincidência de forma formante e forma formada, isto é, de imagem e coisa. E por ser um acontecimento de inventividade é abertura à ulterioridade. Isto significa também um suscitar de novos atos formativos e interpretativos, advindos dos traços de infinidade deixados na forma e na pessoa pelo processo do qual elas (forma e pessoa) resultam. A estética pareysoniana nasce e se desenvolve em solo hermenêutico, o conceito de formatividade estabelece uma relação de afinidade entre a estrutura das formas e a estrutura da pessoa, transpondo para a realidade da pessoa, algumas características que dizem respeito às formas que são produzidas pelos diversos direcionamentos operativos da pessoa. A ideia é elucidar que não só a obra de arte é o lugar da interpretação, mas, a interpretação é essencialmente a única via de acesso à formatividade⁵. Sendo uma forma acabada, singular e determinada, a própria obra possui em si um caráter veritativo, fruto do seu processo produtivo que é abarcado pelo cerne interpretativo e que se conserva sendo ao mesmo tempo desabrochado na forma formada.

Sergio Givone esclarece que a obra de arte deve ser entendida como um fato de caráter interpretativo e ontológico: interpretativo, porque a obra resulta do constante diálogo que o artista mantém com a matéria, e nessa interpelação ela vive, permanece e aos outros se expõe; ontológico, porque o estilo é sempre pessoal e, em Pareyson, a pessoa é pura relação com o ser⁶. Esta relação é ao mesmo tempo possibilidade de fracasso e de afirmação da experiência que faz a obra reviver em cada nova interpretação. O aspecto ontológico presente no interior da obra de arte congrega um elemento formante ressaltando elementos autônomos da inventividade do artista.

A arte em sua distinção ou essencialidade encontra-se em relação com a origem e, por conseguinte, com a ontologicidade. Não obstante, o estatuto ontológico da arte é essencialmente interpretativo, o caráter hermenêutico-ontológico da obra de arte sugere a ontologicidade da arte, esta, por sua vez, expressa e manifesta o ser, porque a interpretação se faz presente e determinante no interior da forma formada. Pareyson escreve: “a originária relação ontológica é necessariamente hermenêutica, e toda interpretação tem necessariamente um caráter ontológico. Isto significa que *da verdade não existe senão interpretação e que não existe interpretação senão da verdade*”⁷. A relação ontológica originária é relação hermenêutica e a via de acesso ao ser e à verdade só ocorre por meio da interpretação. Partindo do pressuposto que a verdade é originária, a relação ontológica só se estabelece via interpretação pessoal.

⁵ Cfr. PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Fomatività*, Pp. 264-265.

⁶ Cfr. GIVONE, Sergio. *Storia dell'Estetica*. Laterza, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 156.

⁷ PAREYSON, Luigi. *Verità e Interpretazione*, p. 53.

No contexto de construção de uma forma artística, verifica-se a mesma anterioridade do caráter hermenêutico, essencial a qualquer ação pessoal. O estatuto ontológico das formas produzidas é fruto desta presença da interpretação, concebida como via de acesso à verdade e ao ser, e que fundamenta tanto a realidade da pessoa, quanto a realidade da forma. Apesar de ter sido abordado nas mais diversas perspectivas, que constituem o pensamento pareysoniano, essa questão permanece aberta a ulteriores desenvolvimentos. Essa abertura ocorre, não só em virtude da complexidade do problema, mas essencialmente em função da própria característica do pensamento filosófico de Pareyson, isto é, infinidade interpretativa, fruto da inexauribilidade do ser, expressa em cada formulação pessoal que se evidencia.

3.- Artífício e Obra de Arte

Pareyson atribui ao momento formativo da produção artística o pressuposto de uma teoria da interpretação germinadora da ontologia do inexaurível: a filosofia da interpretação é pensada para esclarecer em termos hermenêuticos a teorização sistemática da sua forma personalística e ontológica de conceber a existência humana. A singularidade da feitura é constituída por um artifício que tem conjecturas ontológicas originadas na espontaneidade da conduta humana, esta justifica a investigação do princípio que fundamenta o fazer na Estética da Formatividade. Considerando que o fazer é sempre e simultaneamente *Receptividade* e *Atividade*, pode-se dizer que todo fazer é sempre pessoal. O fazer caracteriza-se, sobretudo por ser criativo: todas as atividades da pessoa remetem sempre a um estímulo, a uma proposta, a um ponto de partida que comporta o próprio início e revela a receptividade da qual são características.

A ideia pareysoniana de indissociabilidade de *Receptividade* e *Atividade* no fazer, significa dizer que se trata de um acontecimento. Não é receptividade absoluta, nem absoluta atividade, também não é passividade nem criatividade apenas. Na passagem em destaque evidencia-se o argumento: "Isto que constitui a receptividade como tal, e impede que seja passividade determinista, é a mesma atividade que acolhe e desenvolve: só é receptividade aquela que se prolonga em atividade"⁸. Assim sendo, a atividade é tal, enquanto desenvolvimento e prolongamento de uma recepção: não há atividade sem receptividade. O fazer é sempre pessoal se constitui de totalidade e desenvolvimento.

A pessoa é uma totalidade infinita e definida, fixada em uma singularidade própria, dotada de uma validade concluída e reconhecível num instante qualquer. Pareyson chama a atenção para a particularidade natural na qual a pessoa é distinta e contém uma abertura para novas possibilidades de contestações e

⁸ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Fomatività*, p. 181.

reelaborações, de revisões e retomadas de velhos motivos e de novos atos. Por um lado, a pessoa é a obra que faz de si mesma, acabada, concluída e definida a cada instante, por outro lado, é uma obra em desenvolvimento aberta para requerer e exigir novos atos e novos desenvolvimentos. Em palavras do Pareyson, "como totalidade a pessoa é obra e como desenvolvimento a pessoa é operar"⁹.

Considerando-se, que formas são as pessoas se fixadas em um instante do seu desenvolvimento, isto é, a pessoa é em algum dos seus momentos uma obra concluída e definida: com efeito, a pessoa fixada em um dos seus instantes, firmada nos seus incessantes processos de desenvolvimento, individualizada em um dos seus atos que a recolhe e a condensa, é o resultado de todo um operar: é uma obra definida¹⁰. Se a pessoa é forma e se todo *operar humano* é sempre pessoal, há um caráter duplo no operar humano, por um lado, tende a tornar evidente a forma e por outro lado, exprime a totalidade da pessoa.

Se forma, significa fazer, produzir, realizar e também, inventar o modo de fazer. A feitura contém em si mesmo um prognóstico da obra, no entanto "a forma só existirá quando o processo se concluir e chegar a bom termo"¹¹. Se o fazer, qualquer que seja é sempre expressivo, no sentido que é brota sempre daquele primeiro olhar da interpretação, daquele sentido das coisas, daquele especial modo de ver, que é característico da singularidade da pessoa. A forma nasce na pessoa, isto é, a partir da pessoa e naturalmente traz consigo o próprio processo de formação. O autor cria uma forma singular e esta forma só existe primeiramente a partir do olhar do próprio autor. Com efeito, Pareyson chama a atenção para a essencialidade personalista e a simultaneidade de *receptividade* e *atividade*, conceitos basilares para explicar o conceito de interpretação na teoria da *formatividade*. No conceito de forma está implícita a referência a algo de objetivo e de estável, que parece adequar-se à essência da obra de arte, diante de aspectos pertinentes da contemporaneidade.

4.- Inovação e Criação

Na perspectiva apresentada, toda ação de feitura, todo e qualquer fazer pessoal é inovador e criativo. A *formatividade* sucede na feitura de toda e qualquer ação, não só exclusivamente na obra de arte. Se a singularidade da forma está no que ela pode se tornar, na sua proposta, no que poderá ser alcançado, isto, significa dizer que a obra de arte não se faz por si só. O seu desvelar-se na ideia de *formatividade* dar-se como o resultado da forma formante, do fazer artístico, vislumbrado na forma-formada. O apelo à forma manifesta o impulso para a

⁹ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Fomatività*, p. 184.

¹⁰ Cfr. PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Fomatività*, p. 184.

¹¹ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Fomatività*, p. 75.

superação da própria forma, no sentido que a renova ciclicamente e permanece sempre igual a si mesma, de modo que se pode dizer que, a herança da estética da forma novecentista nos aponta uma fenda entre a divinização da forma e a sua demonização entre a exaltação do belo e o seu denegrimiento, entre idolatria e iconoclastia, o que nos obriga a considerar que o conceito ocidental de forma não é unitário, é paradoxal, contém em si vestígios da confluência e do antagonismo do conceito de forma.

Uma das razões do interesse real, conforme explica Pareyson, é que a pessoa exalta as muitas possibilidades da atividade formativa, isto é, aprofunda o aspecto essencialmente realizativo e expressivo conciliador dos aspectos singulares da própria natureza humana. É na arte, e com a arte, que se origina o acontecimento que toda vida do homem, pelo seu intrínseco exercício de *formatividade* assemelha-se à obra de arte, é um prenúncio do caráter de independência e originalidade da sua própria existência¹². Entender uma obra de arte não quer dizer expressar um significado que transcende à forma formada, mas significa interpretá-la, dialogar com o inusitado, e isto é o apelo originário da obra de arte, enquanto fundadora, reveladora de um mundo que nasce com ela. Trata-se, enfim, de reconhecê-la, ao mesmo tempo, como uma *forma* e um *mundo*. Este nexo interliga a formatividade ao personalismo ontológico.

Na sua investigação sobre *o problema da especificação da arte*, Pareyson chama a atenção para a constatação que a "estética é reflexão filosófica sobre a experiência estética"¹³. Esta ideia possibilita a estética retomar os movimentos da experiência propriamente, interrogando-os, no seu vasto âmbito os aspectos da artisticidade. Ao comparar a arte com qualquer outra atividade, não se alcançará nunca uma definição como operação específica se a inteira experiência não tivesse já ela mesma um caráter de esteticidade e artisticidade. No âmbito da intervenção própria dos artistas a arte não pode resultar a não ser da acentuação intencional de uma atividade que está presente na experiência humana e que a propósito, constitui cada manifestação personalista como forma formante.

Por conseguinte, esta atividade, que direciona o experimento e que, se oportunamente especificada, constitui aquilo que normalmente chamamos arte, isto é, *formatividade*, movimento criativo. É nesta dinâmica que todos os aspectos da operosidade humana desde os mais simples até os mais articulados apresentam um caráter essencial de *formatividade*, nesta, a arte é a ideia, não é o objeto em si. A experiência estética lida com a singularidade de uma forma e com o caráter concreto da estética. Nisto consiste o princípio no qual, a relação da experiência estética com a experiência concreta é inseparável, de forma que a especulação sem base na experiência torna-se abstração estéril, ao mesmo

¹² Cfr. PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Fomatività*, p. 276.

¹³ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Fomatività*, p. 17.

tempo em que, a análise dos objetos estéticos, sem o aprofundamento filosófico, torna-se mera descrição.

O argumento pareysoniano definidor da arte como um legítimo êxito de uma atividade modeladora, e especificamente própria da forma artística, caracteriza o cerne do seu conceito de autonomia da arte. Esta característica possibilita o desenvolvimento de uma estética de âmbito especialmente ontológico. A ideia é superar a exaltação de formalismos abstratos, conteúdos da obra de arte que não têm como explicar a passagem decisiva do conteúdo em si ao plano da arte. A ideia é que a forma artística se especifica como um legítimo êxito, isto é, como conclusão de um processo cuja única condição de êxito é o próprio amoldamento a si mesmo e a nenhum outro fim ou valor externo. A particularização formativa não subentende a atividade isolada de uma formatividade vazia, em termos pareysonianos, isto não seria possível, considerando-se que a pessoa se faz sempre presente em todos os seus atos, requer também, para a sua sustentação, toda a plenitude da vida espiritual de quem a opera toda a sua vontade expressiva e comunicativa, traduzidas em *modo de formar*¹⁴.

É justo como componente orgânico da obra de arte, que o mundo do artista se faz presente na obra. Esse conceito de *modo de formar* permite entender o caráter autorreferencial do fazer artístico, enquanto fazer originador, que se constitui não tão-somente como uma invenção, mas, primordialmente, como um processo criador de uma invenção e, portanto, de um mundo próprio que com ele se funda. Assim, a formação de uma obra de arte é um puro tentar, neste tentar a forma é montada de um modo específico, não há um conjunto prévio de juízos que ela eventualmente articula sobre determinado assunto. A ideia desenvolvida por Pareyson chama a atenção para o aspecto fundamental no qual, a experiência real dos artistas atesta que a formação da obra de arte consiste, essencialmente, num acontecimento, no qual se faz, sem saber previamente o que se tem para fazer e como se deve fazê-lo, todavia se descobre e se inventa, passo a passo no próprio curso do fazer, e então, só depois que o artista avalia o êxito alcançado ele delinea sua obra, é neste sentido que Pareyson diz que, a produção artística é uma aventura e que o artista é um jogador que tenta a sorte: a sua execução é, ao mesmo tempo, procurar e encontrar, só no curso do processo é possível dominar a incerteza e o perigo da falência¹⁵. Dizer que a criação é uma aventura, não quer dizer que a execução seja sem critério, à deriva, ao contrário, se durante a execução não houvesse uma direção operante, não haveria nem mesmo aventura.

A ideia do princípio da indissociabilidade entre a forma artística e a sua matéria formada, desenvolvida por Pareyson consiste, sobretudo em ressaltar que a

¹⁴ Cfr. PAREYSON, Luigi. Estetica. Teoria della Fomatività, p. 18.

¹⁵ Cfr. PAREYSON, Luigi. Estetica. Teoria della Fomatività, pp. 69-70.

formação da obra de arte não é apenas um processo através do qual se dá vida a uma forma usando uma matéria para que se forme a obra, com, ou mediante uma matéria. Todavia, formar esta obra e formar esta matéria não são dois processos distintos, mas um só e indivisível processo. Vê-se, então que para pôr em evidência o processo de formação não é preciso falar das matérias como meios expressivos, mas é preciso pensar que a obra acabada é por sua natureza um resultado e um êxito, por essa razão remete sempre ao processo ao qual se alcançou o êxito. Nesse sentido, se o resultado é a identidade entre a obra terminada e a matéria formada, o processo mantém os dois termos, a intenção formativa e sua matéria, para colocá-los um diante do outro, mesmo que dentro de uma relação indissolúvel¹⁶. Diante disso, se diz que intenção formativa e matéria de arte nascem simultaneamente. No argumento pareysoniano, essa indissolubilidade é o presságio da unidade e indivisibilidade que subsiste, no final do processo de formação, entre a obra e sua matéria.

A forma artística se apresenta como resultado de uma *gênese formativa* que ela mesma dirige e que nela se inclui de modo indestrutível. Esse acabamento, evidentemente, não é algo que se acrescenta apenas, quando se faz consistir o problema artístico em dar uma forma estética a um dado conteúdo, mas subentende uma teleologia interna, explicada por Pareyson como uma atuação da própria obra enquanto forma formante, bem antes de se concluir como forma formada. Entenda-se que o procedimento da arte contém em si mesmo a própria direção, porque o tentar, não sendo nem preventivamente regulado nem abandonado é por si só orientado pela passagem da obra a qual comanda, define. A antecipação da forma não é um conhecimento preciso e/ou uma visão clara, porque a forma tão-somente existirá com o processo concluído e executado, não se trata de um leve espectro ou uma ideia infecunda. Trata-se verdadeiramente de um prenúncio e de uma divinização, na qual a forma não é encontrada e colhida, ao contrário, é intensamente atendida e esperada¹⁷.

Diante do que foi dito, é sabido que se institui um vínculo efetivo e indivisível entre os três momentos basilares da experiência da arte: *a gênese, a forma formada e a interpretação*. Pareyson define interpretação como: "uma forma tal de conhecimento na qual, por um lado, receptividade e atividade são inseparáveis, e, por outro, o conhecido é uma forma e o conhecedor é uma pessoa"¹⁸. Os referidos períodos se interligam na obra ao passo em que esta, no ato mesmo em que se mostra como fim de um processo formativo, revela-se como abertura para inexauríveis interpretações, atuando como lei diretora, em primeiro lugar para o autor, e, posteriormente, para o intérprete. Todavia, a importância desse atrelamento íntimo obriga-nos a outra consideração imprescindível, isto é, a

¹⁶ Cfr. PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Fomatività*, p. 47.

¹⁷ Cfr. PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Fomatività*, p. 75.

¹⁸ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Fomatività*, p. 180.

forma artística, bem mais do que ser expressão de um mundo acabado, é, na sua essência, um começo, uma fenda permanente ao diálogo, em virtude de ser uma fonte perene de significados, propícios a iluminar, de modo sempre renovado a realidade à sua volta e de transformar qualitativamente o lugar do homem e das coisas no interior dessa realidade. A autonomia da obra de arte revelou-se um traço distintivo dela mesma, intrinsecamente ligado à sua particularidade como arte.

5.- Três Aspectos Fundamentais

Para desenvolver a sustentação teórica da autonomia da arte Pareyson apresenta o argumento unificador da *Identidade de forma, matéria e conteúdo na obra de arte*. Com essa tríade conceitual, o autor chama a atenção para a alteridade da obra diante do seu autor e do seu tempo. Isto ocorre enquanto simultaneamente se apresenta o preceito e o resultado do processo de formação. Esse processo, todavia demonstra que acabamento e polaridade se inserem na forma acabada e mostram-se, não apenas como um mero objeto de explicitação, mas como êxito. A forma formada apresenta-se como abertura para um fluxo inesgotável de interpretações. Isto significa que a obra de arte brota com um preciso condicionamento, mas *já explicitada como arte*. Isto é, a forma estética surge com uma especificação formativa, ou seja, a obra de arte nasce já como conteúdo expresso. Todavia, este poder de exercer esta ou aquela função, o seu potencial revolucionário e libertário, enfim, são decorrências dessa autonomia e não fatores determinantes em relação à mesma. Por outro lado, pode-se duvidar, se a obra de arte pode desempenhar tais funções, sem comprometer a sua autonomia e o seu valor artístico¹⁹.

A ideia de uma possibilidade hermenêutica e ontológica apresentada por Pareyson permite um olhar direcionado ao fenômeno arte e uma aceitável concepção da sua autonomia, indica também uma possibilidade de se repensar, sobre alicerces mais consistentes, o problema do estatuto ontológico da arte, enquanto alteridade irreduzível, não dedutível e não explicável por condições preexistentes. Este aspecto, em meu parecer, consiste numa das contribuições mais significativas da ontologia estética de Pareyson. As ideias estéticas se desenvolvem a partir da hermenêutica. Isto possibilita que a obra de arte esteja sempre "em construção", desde o início, antes da sua forma física quando existe apenas enquanto vontade "informe" de criação, ela já se encontra em um processo interpretativo por parte do artista. A interpretação permanece em todas as etapas da sua existência no mundo, diante de cada pessoa que estabeleça

¹⁹ Cfr. DA SILVA, Íris Fátima. *Formatividade e interpretação: a filosofia estética de Luigi Pareyson*. Tese de Doutorado em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Brasil, 2013, p. 100.

contato com a obra. A obra mostra-se, define-se singularmente nessa presença em consequência de uma interpretação. Se a obra não é pensada, relacionada, discutida, ela deixa de ser obra, isto significa dizer, que a obra está em constante formação. A natureza da interpretação, conforme pensa Pareyson consiste em declarar e revelar aquilo que se interpreta, mas consiste também em: “revelar a pessoa do intérprete, reconhecer que execução é interpretação significa dar-se conta que a interpretação contém simultaneamente a identidade imutável da obra e a sempre distinta personalidade do intérprete que a executa”²⁰. Vê-se a evidência da inseparabilidade dos dois aspectos.

O caráter interpretativo por excelência explica que nem todo fazer é formativo, é formativo aquele fazer que ultrapasse aquilo que já foi idealizado, estabelecido. Nesse sentido não se aplica uma técnica já predisposta ou preceitos já fixados, mas no curso da operação inventa-se o *modus operandi*, define-se um código único para o processo de feitura. Este código único é inventado ao executar a obra, esta se projeta no próprio ato que a realiza, ressignificando-a. No fazer a relação entre o fim e a atividade que se persegue é baseada num preceito, no qual, a aplicação precisa garante o êxito. No formar, ao contrário, estas mesmas regras devem ser cada vez inventadas e redescobertas, no sentido que, também quando são dadas, se trata sempre de tirar do processo em ato e concebê-la, figurá-la, inventá-la enquanto se inventa. A formatividade é caracterizada pelo fato que a obra que a deriva não é tanto “um resultado” quanto “um êxito”, ou seja, algo que encontrou a própria regra, reconhecendo-a como tal. Ela tem sim, um caráter produtivo, executivo, realizativo, mas também inventivo e figurativo. Aliás, produção e invenção na formatividade procedem simultaneamente, porque é só fazendo que o preceito da produção é encontrado. Na execução aplica-se o preceito, na medida em que se encontra, e descobre-se o que se busca. Isto é, “um tal “fazer” que, enquanto faz, inventa “o modo de fazer”: produção que é ao mesmo tempo e indivisivelmente invenção”²¹. Vê-se, contudo que o modo de fazer a obra deve ser sempre inventado, redescoberto e o êxito que se alcança é, naturalmente, a forma formada.

Diante do que foi dito, o elemento estético é a base do fazer e este fazer, é singular e pessoal, ou seja, não é meramente executivo, mas constitui-se dos caracteres da inventividade e da formação. A vida prática em seu nível superior, assim como a vida espiritual em geral, artisticamente orientada assemelha-se à linguagem. Esta, por sua vez, reconhece uma fundamental disposição artística. Esta disposição mostra-se como, arte da memória, arte da guerra, arte do saber viver e assim por diante. Não obstante, não existe uma artisticidade sempre, para se alcançar fazer uma olha para um fim e não pode proceder senão por tentativas, logo pondo à prova a possibilidade que de vez em quando surge até

²⁰ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Fomatività*, p. 226.

²¹ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Fomatività*, p. 18.

encontrar aquela justa, perfeita e reconhecer o pressentimento daquela possibilidade. Não é uma fórmula predisposta, a arte não se reduz a isto, na formatividade a arte adquire uma relevância exclusiva, peculiar, tudo o que se refere à obra deve ser inventado, e especialmente, a adequação da obra com ela mesma instituindo o próprio código.

Esta possibilidade hermenêutica e ontológica apresentada pelo filósofo de Turim, não é apenas um propósito para permitir um olhar direcionado ao fenômeno arte e uma aceitável concepção da sua autonomia. Constitui-se, todavia numa razão indicadora da possibilidade de se repensar, sobre alicerces mais consistentes, o problema do estatuto ontológico da arte, enquanto alteridade irreduzível, não dedutível e não explicável por condições preexistentes. A *formatividade* não só reflete o conteúdo, mas o torna irreduzível, específico, como modo de formar, como modo feito forma, como estilo. É neste ponto que a arte revela ser um acontecimento essencialmente interpretativo, e ao mesmo tempo um evento de finalidade ontológica. É um episódio interpretativo, neste, os seus produtos, gerados pela interpretação que o artista produz na própria matéria, vivem na interpretação e o legado hermenêutico é o processo artístico.

Nesta esfera o artista continuamente julga, avalia, aprecia sem saber de onde verdadeiramente provém o critério das suas avaliações. Isto ocorre porque o artista sabe que o bom êxito é muito importante, deve operar segundo apreciações assim orientadas, e só depois da obra feita se pode olhar para trás e entender que aquelas operações eram endereçadas pela forma finalmente descoberta e formada. Isto é, um fato de finalidade ontológica. O estilo é sempre pessoal e isso quer dizer que a pessoa é acima de tudo relação com o ser, seja através da transformação da matéria, dos conteúdos espirituais que acontece no plano estilístico. Em meu parecer, essa é uma das contribuições significativas da ontologia estética de Pareyson.

É importante se recordar que a inventividade é o tema fundamental de toda especulação moderna, conforme pensa Pareyson, a ação inventiva tem um alcance tão amplo que aprofunda os êxitos do existencialismo, isto é, da filosofia que tem no centro a relação do ser com a liberdade. Para pensar a estética de Pareyson é necessário considerar o significado interpretativo do conceito de fazer. Interpretativo porque tanto do ponto de vista do artista quanto do intérprete existe uma dimensão de *tentativa* interpretativa de *receptividade e atividade*. O filósofo da formatividade aprofunda a ideia na qual a formação da obra de arte não é um processo para vivificar uma forma moldando uma matéria apenas, mas se forma uma matéria, e com isto a forma formada é obra. O caráter existencial está fundamentado no princípio da ação de inventividade, criativa e ontológica que inventa o modo de fazer, singular da pessoa. Nesse sentido, todas as atividades humanas são formativas, assim sendo, é também formativo o

conhecimento sensível, tanto a invenção do modo de fazer, quanto à obra da qual se tem imagem se inserem na singularidade da existência humana.

A personalidade do artista não se separa da vida, ao contrário, reclama por uma estética intrínseca à existência. A relação da obra com a pessoa do artista e sua biografia evidencia desde os problemas colocados pela própria realidade histórica da obra de arte, até o interesse profundamente humano suscitado pela arte. Nisto consiste, simultaneamente, o caráter existencial e especulativo da estética. Ao ressignificar aspectos essenciais da pessoa e da existência. Estes aspectos, no entanto se inserem na perspectiva do pensamento que interpreta e expressa os conflitos da vida. Aqui, ressaltam-se, sobretudo os limites da pessoa e o princípio fundamental no qual se insere o pensar filosófico como uma interpretação humana.

O percurso entre a invenção da obra de arte até o alcance da obra formada é absolutamente relevante. A estética da *formatividade* preocupa-se, com o fazer e tudo que constitui a obra de arte e a pessoa singular que a faz. Pareyson faz uma crítica à filosofia croceana²², que é fundamentalmente uma filosofia do espírito absoluto, e não da pessoa singular e, portanto, do encontrar e do triunfar mais do que do procurar e do tentar, estes aspectos são deixados de lado em relação à ênfase posta sobre as obras acabadas. Para Croce, a obra irrompe já perfeita no mundo humano, uma vez que ele não se preocupa em teorizar e abandona as vicissitudes do processo formativo na especulação filosófica. Pareyson pensa que a capacidade de se tornar critério de apreciação e de juízos de valor é característica de toda obra que alcança o êxito, tornando-se estímulo e norma para outras e novas obras. A invenção, se bem sucedida convida a julgar por seu mérito os resultados de operações semelhantes.

O confronto que se apresenta por si mesmo e não é fácil subtrair-se à evidência das comparações implícitas no próprio fato de o êxito emergir sempre, superando-a, de uma série de operações que falharam e de tentativas frustradas. Toda obra bem sucedida também se caracteriza pelo fato de que cada um, tendo que resolver um problema análogo àquele que nela encontrou uma feliz solução, dela se aproxima para aí encontrar orientação. Efetuando determinadas operações, espontaneamente procura-se imitar o exemplo de memoráveis sucessos nesse gênero de atividades. O exemplo do êxito é de tal modo sugestivo que, mesmo quando não se precisa agir nesse campo, sente-se a tentação de fazê-lo, como que arrastado pela excelência da forma, que com sua própria perfeição estimula uma persistente busca de um bom êxito.

²² Cfr. PAREYSON, Luigi. «Il concetto di interpretazione nell'estetica crociana». Em *Prospettive di filosofia contemporanea*. Mursia, Milão, 1993, Pp. 78-94.

A forma não se limita a exigir e obter reconhecimento, mas se torna o ponto de referência e o termo de comparação dos juízos que se proferem acerca de outras formas. Isto suscita e desperta ulteriores formações que nela se inspiram, e dela recebem orientação e desejam a igualdade e o prolongamento da perfeição, adotando-a como referencial. É, todavia nessa capacidade de estimular propósitos operativos e reger as suas respectivas realizações que consiste a essencial exemplaridade da forma. A obra de arte, em sua natureza de forma pura, possui então eminente característica de exemplaridade. Não obstante, pode acontecer que a obra de arte não só consiga fundar um gosto para determinado público e certa expectativa, mas também possa provocar uma atividade artística subsequente. Esse alcance, contudo, fornece-lhe além de *insights* e sugestões, também preceitos e modos de agir capazes de instituir entre as obras uma real continuidade, isto é, algo atestado pela experiência dos fatos artísticos.

Não é fácil explicar como a obra, única e irrepetível, poderá tornar-se uma referência. Ela está encerrada, concluída, e o movimento de sua formação não pode ir mais adiante. Sua lei é rigorosamente individual e própria, a sua própria perfeição, paradoxalmente se ajusta não a uma lei superior e extrínseca, mas unicamente a si mesma, excluindo que ela possa ser retomada, prolongada e desenvolvida ainda mais. A questão capital é: o que faz uma operação que toma por referência uma obra de arte preexistente tornar-se artística? Essa ulterior atividade, se é verdadeiramente formativa, deve ser nova, e não ter nenhuma outra lei senão o próprio código individual, e isto não possibilita, de forma alguma, ligar-se à obra precedente.

A meu ver, mesmo com todas essas dificuldades intrínsecas, a história de todas as artes manifesta com inegável evidência que mais de uma obra particularmente bem feita se tornou molde exemplar e norteou a operosidade de artistas que vieram mais tarde. Isso se pode ver não tanto a partir dos explícitos programas de artistas que propositalmente quiseram conformar a própria atividade, mas, sobretudo, a partir da real continuidade que liga entre si artistas diversos e os congrega em uma mesma escola, em um mesmo estilo ou idêntica tradição. Estas evidências exemplificadas ao longo da história da arte, afirmam que uma obra particularmente bem feita abre caminhos para artistas novos que o percorrem continuando por uma estrada balizada e, ao mesmo tempo, dando a insubstituível contribuição da sua própria originalidade.

Se uma obra pode se tornar exemplar, isto se deve ao fato de ser a forma, em sua perfeição, universal e singular ao mesmo tempo. A sua universalidade não se separa da sua singularidade. A ideia consiste em afirmar que a obra de arte é como deve ser e deve ser como é; não tem outra lei senão a sua regra individual. Tanto a individualidade, a legalidade, a determinação, a regularidade, quanto ser e dever ser significam singularidade e universalidade. A obra é singular porque a lei

que a governa é nada mais que seu preceito individual, e é universal porque seu preceito individual é genuinamente o código que a governa.

A obra de arte pode, portanto, tornar-se um modelo somente se for considerado no ato gestor do próprio processo do qual resultou: o que lhe constitui a exemplaridade não é sua regra arbitrariamente extraída de seu corpo, mas a eficácia operativa de sua regra, a qual se mostra apenas com a consideração dinâmica da obra: a regra, como operou só no âmbito desse insubstituível processo de formação, pode assim operar ainda em novos processos, contando que não se traduza em termos de uma aplicabilidade abstrata. Somente assim o impulso formativo, graças ao qual a obra chegou a bom termo e triunfou da ameaça de fracasso intrínseca à tentativa, vive ainda, poderosa e eficaz, em seu êxito e perfeição, e prolonga o seu ímpeto depois de acabada, como que solicitando uma nova atividade que lhe dê continuidade, aceitando ser por ela guiada e regulada.

Assim, na obra de arte, inimitabilidade e imitabilidade não apenas não se excluem, mas, ao contrário, se constituem e se garantem reciprocamente, a tal ponto que a imitabilidade da obra de arte somente adquire o seu verdadeiro significado mediante a consciência de sua imitabilidade e vice-versa. A verdadeira exemplaridade da obra é a que implica, no imitador, a consciência de sua irrepetibilidade, é através da consideração dinâmica da obra, que se pode dizer que a universalidade não se separa da singularidade e conseqüentemente está inserida no seu movimento de formação.

Em conformidade com o que foi dito, conclui-se que a congenialidade é a condição da imitação artística. Para explicar a possibilidade de a obra artística tornar-se um modelo, é possível que na sua completude se possa encontrar de novo o movimento originário, de modo que a sua regra de formação revele a própria eficácia operativa. Contudo, para explicar a possibilidade de uma nova formação apresentar como exemplo uma obra preexistente, é imperativo que sua originalidade seja de tal monta que não exclua a ligação a obras precedentes. Todavia, antes, delas se alimente e chegue até a derivar-se, e que nela as cadências e as inflexões que dão continuidade à obra anterior nada tirem à originalidade da nova formação, mas, ao invés disso, alimente-a e a promova.

Observa-se, assim que a congenialidade na arte serve para explicar como uma operação artística pode ser original e imitativa ao mesmo tempo. O propósito de imitar alguma outra obra surge dentro de um ato original e independente: a exemplaridade, embora intrínseca à obra de arte, não age a não ser no seio do ato que a reconhece, e esse é certamente um ato de escolha, uma adesão livre, um consenso autônomo, que sabe encontrar orientação a partir da obra escolhida como modelo só enquanto segue o próprio estímulo e o propósito. Sem dúvida, além dos casos em que a imitação já começa no próprio ato de escolha, existe

casos em que a obra impõe tão peremptoriamente a própria exemplaridade que ela mesma suscita a escolha.

O exercício de congenialidade e infinidade no processo interpretativo não é um exercício que exija que o intérprete se prive da própria personalidade. O exercício interpretativo pode exigir do intérprete que ele suprima algumas atitudes pessoais que se interpõe à compreensão da obra. Mas, isto não significa de modo algum, que a personalidade do intérprete seja um obstáculo à compreensão. Nessa esfera, Pareyson chama a atenção, justo para à congenialidade, isto é, a compreensão. A compreensão pressupõe a congenialidade, enquanto a profundidade constitui o prêmio da descoberta, esta, dar-se como ato de sintonia. Nesse sentido, a revelação responde à afinidade e isso explica as dificuldades e os erros da interpretação, todavia quando a diferença produz situações não congeniais e incompatíveis e provoca antipatia e insensibilidade. No entanto, mesmo nesse sentido, não se trata de obstáculos, embora seja difícil de superá-los, o intérprete os enfrenta e adota sempre novos pontos de vista, com o poder de sua livre iniciativa vai transformando e inovando a substância histórica de sua pessoa. O intérprete, leitor, executor ou crítico sempre se acha diante da tarefa de explorar a congenialidade de que já dispõe e escolher novos autores, aqueles dos quais uma afinidade eletiva e uma natural congenialidade prometem uma profundidade mais segura²³.

A obra de arte por sua congenialidade desdobra-se no reconhecimento e no consenso, com o qual o imitador se aproxima da obra preexistente, e não lhe permite, mas a obriga mesmo a dirigir e orientar a nova formação. O imitador, longe de sofrer uma escolha, fez a escolha; longe de se deixar determinar, solicitou do seu modelo orientação e conselho. Se a obra exerce sobre ele uma influência, é porque ele mesmo a induziu a exercê-la. Exemplaridade e imitação caminham lado a lado, e não se pode afirmar que a primeira seja fundamentada pela segunda ou a segunda suscitada pela primeira, a não ser no sentido de a exemplaridade deslanchar a imitação no mesmo ato em que a reconhece e recorre a ela. Pois a forma, por ser exemplar, por si mesma, provoca uma série de outras formas. Contudo, esse acontecimento só ocorre se houver um imitador que alcance lhe interpretar e captar a sua exemplaridade. Assim sendo, é a interpretação que possibilita a operabilidade do imitador se desenvolver através daquelas mesmas formas que ele soube considerar como exemplares.

Conforme foi dito na introdução, a perspectiva ontológica originária de Luigi Pareyson permite o diálogo entre o artista e a conjuntura que envolve o fazer, o intérprete, e a obra de arte. Isto ocorre, todavia porque o artifício da obra de arte, em si mesmo, sugere algo novo, legítimo. Esta particularidade explica o processo

²³ Cfr. PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Fomatività*, Pp. 243-244.

de interpretação contínuo, este, por sua vez, tanto afiança o caráter interpretativo quanto o código ontológico da arte. Não obstante isso, é sabido que o caráter interpretativo está presente em toda e qualquer relação humana. Esta relação é, essencialmente, originária; portanto, esta originariedade explica o caráter ontológico de toda interpretação, seja ela qual for. Nesse sentido, entende-se que o vínculo originário da interpretação unifica pessoa e verdade, e nisto consiste a essência do conceito de interpretação pareysoniano.

Bibliografía.

1. DA SILVA, Íris Fátima. *Formatividade e interpretação: a filosofia estética de Luigi Pareyson*. Tese de Doutorado em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Brasil, 2013.
2. PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Fomatività*. Bompiani, Milão, 2005.
3. _____ . *Estética. Teoria da Formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves, Vozes, Petrópolis, 1993.
4. _____ . *Esistenza e persona*. Il Melangolo, Gênova, 2002.
5. _____ . «Il concetto di interpretazione nell'estetica crociana». Em *Prospettive di filosofia contemporanea*. Mursia, Milão, 1993, Pp. 78-94.
6. _____ . *Verità e interpretazione*. Em *Obras completas*, Vol. 15. Mursia, Milão, 2005.
7. _____ . *Verdade e interpretação*. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Sandra Neves Abdo, Martins Fontes, São Paulo, 2005.
8. _____ . *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers*. Luigi Loffredo, Nápoles, 1940.
9. GIVONE, Sergio. *Storia dell'Estetica*. Laterza, Roma-Bari, 1990.