

Formação da obra de arte

O formar como “fazer” que, enquanto faz, inventa o “modo de fazê-lo”: uma perspectiva estética em Luigi Pareyson

Íris Fátima da Silva*

Resumo: O propósito do presente texto é trazer à luz breves considerações acerca do *formar como “fazer” que, enquanto faz, inventa o “modo de fazê-lo”: uma perspectiva estética em Luigi Pareyson*, para quem, “produção é ao mesmo tempo e indivisivelmente, invenção”. A interpretação pessoal é o tornar evidente a própria obra, isto é, o dar-se, revelar-se, o descortinar-se da obra em si. O interpretar é de acordo com Pareyson, em si, sempre pessoal; entretanto é apenas uma forma dentre tantas outras possíveis. A pluralidade das interpretações não deve ser considerada uma desvantagem, longe de ser um “defeito” é já uma revelação da inexorabilidade do pensamento humano. Ao conceber a interpretação como singular, evidencia-se a historicidade do contexto e a personalidade do pensante. Iniciaremos com algumas considerações acerca da estética, em seguida, trataremos da forma como execução e o formar como experimento.

Palavras-Chave: Estética; Formatividade; Interpretação, Luigi Pareyson; Obra de arte

Abstract: The purpose of the present text is to bring into light brief considerations concerning *forming as “doing” that, while it does, it invents the “way of doing it”: an aesthetic perspective in Luigi Pareyson*, for whom, “production is, at the same time and indivisibly, invention”. The personal interpretation is the making evident of the work itself, that is, giving, revealing, pulling the curtain of the work in itself. Interpreting is in agreement with Pareyson, in itself, always personal; however, it is just one form among many other possible ones. The plurality of interpretations should not be considered a disadvantage; far from being a “defect” it is already a revelation of the inexorability of human thought. When conceiving the interpretation as singular, it is evidenced the historicity of thinkers context and personality. We will begin with some considerations concerning *aesthetics*, and treat about the form as execution and the forming as experiment freewards.

Key words: Aesthetics; Artwork; *Formativity*; Interpretation; Luigi Pareyson

1 O que é estética?

A estética embora se encontre em uma daquelas zonas periféricas da filosofia na qual não se sabe bem onde começa e/ou termina o discurso filosófico nos remete a pergunta se temos competências técnicas para falar de criadores,

* Doutoranda em Filosofia – PPGFIL-UFRN. E-mail: irisfisol@bol.com.br Artigo recebido em 07.08.2009, aprovado em 15.11.2009.

contempladores e juízes da beleza e da arte. Qual a relação entre o fazer e a invenção? O “fazer” na sua historicidade tem um papel importante na renovação estética filosófica da atualidade. A natureza da estética é abrangente, no entanto não é normativa, não agrega princípios a fim de julgar o que é arte, isso é atribuição da teoria e da crítica de arte. A estética evidencia a necessidade da discussão da relação do leitor com a obra, só através desta experiência poder-se-á alcançar conclusões teóricas universais. Não obstante, a estética não está preocupada com uma obra específica, ao contrário, ocupa-se, sobretudo de um conjunto de obras que consentem ao teórico criar teorias. De acordo com Luigi Pareyson¹ a estética se preocupa com a experiência concreta da arte, cabe a poética normatizá-la e especificar as leis e regras de determinada arte. A tal propósito, Pareyson apresenta-nos a questão da experiência estética como objeto essencial para discutir o caráter especulativo da mesma e isso é sem dúvida interessante e sugestivo nos remete a questões concretas e bem determinadas, no âmbito de revelar também ao profano a utilidade e a eficácia da experiência da produção e contemplação do belo, e a reflexão filosófica posta em foco originando resultados universais e sistemáticos e renovando continuamente a si mesma (Pareyson, ETF, 2005, p. 15).

¹ Luigi Pareyson (1918-1991) ensinou Estética de 1945 a 1964 na Universidade de Turim, sua terra natal, torna-se catedrático em Filosofia Teorética por longos anos e forma uma “Escola” com nomes reconhecidos em todo o mundo como Umberto Eco, Gianni Vattimo, Giuseppe Riconda e tantos outros. Foi um dos primeiros intérpretes italianos do existencialismo. Em 1939, com apenas 21 anos publica a primeira edição de *La filosofia dell'esistenza e C. Jaspers*, publicado em segunda edição revisado em 1940, logo em seguida: publica *Studi sull'esistenzialismo*, 1943. Investiga profundamente o pensamento alemão dos séculos XVIII e XIX e nos contempla com obras como *Fichte*, 1950; *Shelling*, 1975, *Verità e Interpretazione*, 1971. *Filosofia della libertà*, 1989. *Esistenza e Persona*, (5ª Edizione), 2002. *Ontologia della Libertà. Il male e la sofferenza*, 1995 e 2000. *Estetica dell'idealismo tedesco III. Goethe e Schelling*, 2003. *Estetica dell'idealismo tedesco I. Kant e Schiller*, 2005. *La sofferenza inutile in: Dostoevskij*, in “Giornale di Metafisica”, 4, 1982, 1, p. 123-170. *Heidegger: la libertà e il nulla*, in: ‘Anuario filosofico’, 5, 1989, p. 9-29. *La ‘domanda fondamentale’: Perché l'essere piuttosto che il nulla?*, in: ‘Anuario filosofico’, 8, 1992, p. 9-36. *La natura tra estetica e ontologia*, in: ‘Anuario filosofico’, 9, Milano, 1993, p. 9-23. *Essere e libertà. Il principio e la dialettica*, 1983, in: ‘Anuario filosofico’, 10, 1994, p. 11-88. Limito-me aqui apenas as obras mais conhecidas. Ressalto, entretanto que as Obras Completas já estão em vias de publicação.

Ao que se refere ao caráter visível da estética, o autor vincula a relação da estética com a experiência concreta, considerando-as inseparáveis, de modo que a especulação sem base na experiência torna-se abstração estéril. Assim como, a apreciação dos objetos estéticos sem o aprofundamento filosófico torna-se mera descrição. De acordo com Pareyson há dois caminhos distintos, no entanto convergentes para se chegar ao problema da estética: o primeiro dar-se através do filósofo que dedica seu pensamento à arte, o segundo investigando a própria arte. Contudo, no ato da experiência concreta com a arte surge uma consciência crítica sobre a própria atividade artística, desde que os dois caminhos passem por examinar a obra de arte em si mesma e através de um aprofundamento especulativo, o que é a verdadeira especificidade da estética.

Vale lembrar, que com a intenção de diferenciar a estética da crítica, o teórico afirma claramente que a crítica não pode ser confundida com a estética, na medida em que a crítica compreende a experiência estética como objeto de seu estudo. A função da estética não é definir critérios de análise para o crítico, mas, ao analisar os critérios usados pela crítica, desenvolve uma reflexão que serve ao crítico e acaba por interferir inevitavelmente no seu trabalho e, por conseguinte no trabalho do artista por originar-se nesse ínterim uma ciclicidade. Para Pareyson, estética e teoria da arte são naturalmente duas coisas distintas, uma vez que a teoria desenvolve normas e regras para a arte. A diferença entre crítica e poética dar-se na sutileza do vir a ser, ou seja, a “poética se ocupa da obra por fazer e a crítica avalia a obra feita. A estética tem a função de adequar a execução à arte, e a crítica a de avaliar a obra de arte”.

Não podemos deixar de considerar aqui a indissociabilidade de receptividade e atividade na sutileza do operar humano. Pareyson nos explica que o operar humano é caracterizado pelo fato que ele (o operar) não é criativo *pó si*: todas as atividades da pessoa remetem sempre a um estímulo, uma sugestão, uma alusão da qual surge o início e revelam a receptividade para a qual nem é receptividade absoluta, nem absoluta atividade, não se trata nem de passividade nem de criatividade, no operar humano *receptividade* e *atividade* são indissociáveis constituem o acontecimento. O operar humano é sempre pessoal. “A iniciativa humana não se inicia por si, mas é iniciada, e começa o próprio movimento somente

enquanto é principiada.” (Pareyson, ETF, 2005, p.180). A crítica observa a obra considerando o valor que ela apresenta para si mesma, na sua configuração estética, e propõe uma discussão entre o artifício e o fazer da obra, a partir da própria obra. Nesse sentido, a poética diz respeito ao fazer, a feitura, ao produzir da obra, no entanto a crítica, como afirma Pareyson, já tem à mão a obra feita, basta descobrir essa produção e fazer a avaliação do poético, ou seja, a crítica poética. Ao que se referem aos diversos âmbitos artísticos os problemas detectados devem ser tratados pela estética, sem desconsiderar a unidade da arte, e os conceitos universais elaborados pela estética devem ser tratados nos diversos campos da arte.

Pareyson ressalta a peculiar sutileza entre estética e poética, nota que a estética não pode transformar em divergência filosófica os duelos que as diversas poéticas travam ao longo dos anos, haja vista não ser possível contrapor filosoficamente questões de arte que são, em suma, diferenças no âmbito do gosto. Uma poética tal, só tem validade dentro de seu campo de atuação, mas em virtude de a poética definir normas, passa a querer definir como arte apenas as que seguem suas regras, apresentando a intenção de tornar-se estética, distanciando-se da sua especificidade ao considerar a experiência poética. Nesse sentido, Pareyson afirma que uma poética é eficaz somente quando propõe normas que traduzem toda a espiritualidade de uma época transformada em expectativa de arte.

Retomando o que já aludimos anteriormente, a natureza e a tarefa da estética não são normativas, sobretudo pelo seu caráter filosófico. De acordo com Pareyson – a reflexão sobre a experiência estética é legítima, enquanto a poética e a teoria de cada arte são de caráter normativo – desenvolvem normas e regras sobre as questões da arte, estabelecem seus limites. A poética precede a obra, “ainda por fazer”, regulamenta a produção artística. Todavia a crítica analisa e ajuíza a obra feita. Mas a arte é um fazer, que tem um sentido mais profundo, já que não se trata do simples executar de uma atividade, a arte é invenção, criação, inovação não apenas de artefatos que têm vida própria, mas de formas originais que transcendem a realidade, justamente por recriá-las.

Pareyson no decorrer das suas investigações desenvolve com originalidade e paixão uma formulação da teoria da arte como *formatividade* considerada um de seus pontos cardinais. A fenomenologia do processo artístico é investigada com o rigor da sua reflexão estética, complexa e

instigante no âmbito da obra de arte, caracterizando-a na sua especificidade. Em suma, a estética é do âmbito da filosofia, mas pesquisa a expressão artística. Para tanto, terá que levar em conta outras áreas que estão intrinsecamente ligadas à arte, tais como a poética, a crítica, a teoria de cada arte, a história da arte, a experiência do artista, o leitor, isto é, o intérprete, mesmo que, segundo Pareyson, a estética seja sutilmente distinta de todas essas áreas. Por sua natureza especulativa explora investigações mais universais sobre a arte descortinando a expressão artística, levando suas indagações ao seu limite. Sabemos que a natureza da filosofia fundamenta-se no problema a investigar. Sua grande questão é: *Por quê? O que significa? Qual o Problema? O que está por traz?* Isto é, o que nos faz produzir uma outra experiência.

Depois de Baumgarten (1714-1762) criador do vocábulo *Aesthetica* (= estética). (foi numa de suas obras mais famosas *Aesthetica* escrita em latim entre (1750-1758) onde tornou conhecido o conceito da nova palavra). A partir da discussão originada pelas provocações de Baumgarten o conceito de fim da arte defendido por Hegel e analisado por outros estudiosos no século XVIII, determinou estéticas negativas como as que subjazem ao dadaísmo, surrealismo, cubismo e expressionismo. “Escolas” literárias importantes para a compreensão da estética. Hegel não concebe que a arte possa significar para o homem moderno o que significava para os gregos e/ou medievais. A revelação direta de uma dimensão divina, que não era considerada um mito criado pela imaginação humana, mas ao contrário durante uma longa trajetória da história do homem no mundo, o fundamento de sua existência, isto é, o sentido de sua existência. Ao homem moderno não interessa mais o contentar-se com a contemplação estética imediata como um meio suficiente de contemplar essa verdade, ele inventou para si mesmo a imprescindibilidade do refletir e do pensar sobre a arte. Hegel expõe esta idéia de que a partir da idade moderna: “O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte”.

As teorias estéticas desenvolveram-se, sobretudo no século XX buscando uma significação “moderna” para a obra de arte. Não obstante, é possível olhar os movimentos artísticos, não como derivações de descobertas científicas, mas, ao contrário, como elementos impulsionadores dessas descobertas, o que nos conduz a voltar o nosso olhar para o significado “renovador” da interpretação para Pareyson. Nos manteremos atentos à sua

Estetica. Teoria della formatività, onde a execução e interpretação da obra de arte são investigadas através da *personalidade da interpretação e infinidade da obra como fundamento da variedade das execuções*.² A propósito do primeiro problema, nos afirma o autor que só o conceito de “interpretação” pode nos explicar como as execuções possam ser múltiplas e diversas sem que com isto seja comprometida a unidade e identidade da obra, mas que executar significa, acima de tudo interpretar. Haja vista a natureza da interpretação consiste no declarar e revelar o que se interpreta e expressa ao mesmo tempo à pessoa do intérprete, reconhecer que a execução é interpretação significa dar-se conta que ela contém simultaneamente a identidade imutável da obra e a sempre distinta personalidade do intérprete que a executa. Os dois aspectos são inseparáveis: por um lado se trata sempre de tornar a fazer viver a obra como ela mesma quer, e por outro e sempre novo e diverso o modo de torná-la e fazê-la viver (Pareyson, ETF, 2004, p. 226).

Pareyson defende a interpretação pessoal como o único modo pelo qual a obra pode dar-se, pode mostrar-se, aparecer e conseqüentemente ser. Mas esse aspecto pessoal da interpretação não é uma desvantagem - no sentido que na interpretação seja acessível somente um aspecto relativo da obra e nunca a obra como é “em si” -, porque ao contrário as várias interpretações são toda a própria obra, dado que a obra não existe além das suas execuções, não existe um lugar onde se encontre a obra como é *em si*, porque a obra não aparece, isto é, não é do lado de fora, no além das suas interpretações pessoais, ela é propriamente o seu mostrar-se.

Poder-se-ia distinguir dois aspectos da interpretação. Por um lado, a interpretação é a obra mesma, e por outro, a interpretação é sempre pessoal, mas somente uma das tantas possíveis. Com efeito, todo intérprete deve manter a sua execução a única possível, mas ao mesmo tempo ser consciente do fato, que existem inúmeras outras, igualmente válidas. No entanto só se toda interpretação é a obra mesma há sentido confrontá-las e só com esta promessa dar-se a possibilidade de um diálogo que seja verdadeiramente diálogo, e logo diálogo entre pares. Fiel a obra se é apenas

² Pareyson, Luigi, *Teoria della formatività*, (IV edizione), p. 226. *Personalidade da interpretação e infinidade da obra como fundamentos da variedade das execuções*. Pareyson afirma que só o conceito de “interpretação” está em grau de explicar como as execuções podem ser múltiplas e diversas sem com isso seja comprometida a unidade e identidade da obra, e sim que executar significa, acima de tudo, interpreta (trad. Nossa).

na interpretação pessoal. Neste sentido, em sua obra *Esistenza e Persona* Pareyson precisa: “A interpretação é ao mesmo tempo *revelativa e expressiva*: é um conhecimento no qual o objeto se revela na medida em que o sujeito se expressa, de tal modo que subjetividade e objetividade [...] estão em proporção direta”.

2 A forma como execução e o formar como operar humano

Pareyson em sua Teoria da *fomatividade* (Pareyson, ETF. 2005, p, 60), nos chama atenção para: *um fazer que ao mesmo tempo inventa o modo de fazer* o que implica que se proceda por tentativas, e o bom êxito de uma operação deste gênero, é propriamente uma conquista; não se pode penetrar a natureza da forma e do formar (formar significa por um lado fazer, produzir, realizar e por outro, inventar o modo de fazer), se não se colhe o inseparável nexó que combina respectivamente com a conquista e com o tentar. De acordo com Pareyson “toda operação humana é sempre expressiva, no sentido que é sempre acompanhada pelo sentimento, e brota sempre daquele primeiro olhar da interpretação, daquele sentido das coisas, daquele especial modo de ver, que é característico da simples e irrepitível pessoa, e que se condensa sempre em um sentimento”³.

Assim sendo, compreender uma obra de arte não significa apenas explicitar um significado que transcende o seu corpo físico (como se a obra não passasse de um simples *meio*, um simples veículo cognoscitivo à espera de explicitação, e como se compreender fosse possuir de uma vez por todas a sua insondável realidade física e espiritual), mas, mais precisamente, interpretá-la, entrar em diálogo com ela, responder ao seu vivo apelo, quer dizer, ao vivo apelo que ela própria é, enquanto fundadora de um mundo que nasce com ela. Trata-se, enfim, de reconhecê-la, ao mesmo tempo, como uma *forma* e um *mundo*: “[...] uma forma que não exige valer senão como pura forma e um mundo espiritual que é um modo pessoal de ver o universo”.⁴ Mas só se pode vê-la como tal quando se tem presente a sua organicidade e o seu caráter dinâmico e processual. São esses fatores que atestam a alteridade e a irredutibilidade da forma artística relativamente aos pré-condicionamentos de qualquer natureza e que evidenciam o seu caráter

³ Pareyson, Luigi. *Teoria dell'Arte. Saggi di estetica*, Milano, Marzorati, 1965, p. 53-54.

⁴ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=s0100_s12x2005000200018#mt10.

hermenêutico e ontológico: *hermenêutico*, no sentido de que a sua interpretabilidade não é algo externo, secundário, posterior a conclusão, ao contrário, é um aspecto, constitutivo de sua gênese interna; *ontológico*, no duplo sentido de que a) é produto do agir de uma pessoa e, assim como esta, está em relação com o ser; b) de que se impõe, ela própria, como uma realidade, cujo fundamento reside nela mesma, na sua própria constituição interna, e não em algo já dado e pré-constituído.

Bem no início da sua investigação sobre *o problema da especificação da arte* Pareyson nos chama atenção para a constatação que a *estética é reflexão filosófica sobre a experiência estética* (Pareyson, ETF, 2005, p. 18). No entanto, isso não significa cair em um círculo, já que a estética toma os movimentos da experiência propriamente, a qual, se devidamente interrogada, ela mesma mostrará e denunciara, no seu vasto âmbito os aspectos ou as zonas que têm um caráter estético ou artístico. 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: como operação própria dos artistas a arte não pode resultar a não ser da acentuação intencional e programática de uma atividade que é presente em experiência humana por inteira, e que acompanha, a propósito, constitui cada manifestação da operosidade do homem.

Não obstante, esta atividade, que insere genericamente a todo experimento e que, se oportunamente especificada, constitui aquilo que normalmente chamamos arte, é a *formatividade*, isto é, *um tal fazer que enquanto faz, inventa o modo de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indivisivelmente invenção*. Todos os aspectos da operosidade humana dos mais simples aos mais articulados apresentam um caráter, ineliminável e essencial de *formatividade* de acordo com Pareyson em (Pareyson, ETF, 2005, p. 18). Chamamos atenção para outra importante obra do Pareyson, *Os Problemas da Estética*. Nessa obra o autor ressalta o argumento que a reflexão estética, a partir da origem etimológica do termo, mesmo nos remetendo à relação da estética com a filosofia, permanece sem grandes alterações desde sua adoção no século XVIII, onde a influência do romantismo tornava evidente a relação entre o belo e o sentimento. Vale dizer, que o conceito de estética a partir de então foi sendo reconstruído, buscando um ponto de reflexão com o vislumbre do grande acontecimento,

isto é o surgimento da arte moderna onde o belo, no sentido clássico, não era mais o objetivo da arte. Em tal reflexão o argumento era que a beleza não estaria no objeto, e sim, no resultado da arte, na idéia. Relacionar o termo estética ao belo, nos conduz à reflexão que a arte é a idéia, não é o objeto mesmo, no entanto nos remete à questão filosófica em si, isto é, o que nos conduz a perguntar o que está por traz das coisas do cotidiano? A experiência estética lida com a singularidade de uma forma. Pareyson nos chama atenção para o caráter concreto da estética. 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 tempo em que, a análise dos objetos estéticos sem o aprofundamento filosófico torna-se mera descrição.

A *estética da formatividade* de Pareyson define a arte como um legítimo êxito de uma atividade modeladora e especificamente própria da forma artística o que caracteriza o cerne do seu conceito de autonomia da arte, desenvolvendo uma estética de âmbito especialmente ontológico. Pareyson pretende evitar o labirinto das teorias que se perdem tanto na exaltação de formalismos abstratos, quanto àquelas que tomam como ponto de partida um suposto conteúdo da obra de arte e, depois, não têm como explicar a passagem decisiva do conteúdo em si ao plano da arte. Mas o que Pareyson de fato entende por forma artística e sobre como esta se especifica? Em arte, explica ele, a forma 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.

Segundo Pareyson a particularização formativa não subentende a atividade isolada de uma *formatividade vazia*, (isto não seria possível, considerando-se que a pessoa se faz sempre presente em todos os seus atos), mas, ao contrário, requer, para a sua sustentação, toda a plenitude da vida espiritual de quem opera, toda a sua vontade expressiva e comunicativa, traduzidas em *modo de formar*. É assim, portanto, quer dizer, já 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 auto-referencial do discurso artístico, enquanto discurso originador, que se constitui não somente como *discurso sobre*, mas, primordialmente, como fundador de uma linguagem e, portanto, de um mundo próprio que com ele se origina. O discurso primordial de uma obra de arte é, pois,

aquele que ela faz dispondo suas formas de um modo específico — e não simplesmente o conjunto de juízos que ela eventualmente pronuncia sobre determinado assunto. No seu conteúdo legítimo revela-se, então, o seu próprio *modo de formar*, enquanto modo de ver a realidade e de atuar sobre ela. É desse prisma que Pareyson teoriza a questão da autonomia da arte e das suas relações com a realidade (Pareyson, ETF, 2005, 246).

De acordo com Pareyson a forma artística, *é*, essencialmente, *matéria formada*, dizer que a forma *é matéria formada* significa dizer que ela *é*, de *per si*, um *conteúdo*, um “conteúdo expresso”, para usar o termo de Pareyson na forma artística, tudo está carregado de significação, até as inflexões estilísticas mais discretas, enfim, tudo *é* significado. Dizer, pois, que a forma *é* matéria formada *é* o mesmo que dizer que ela *é* coincidência perfeita de *forma* e *conteúdo*: matéria formada *é* matéria humanizada, espiritualizada, impregnada de significado e de expressividade. Observe-se que essa identidade não *é* apenas entre forma e conteúdo, mas entre forma, entendida como *matéria formada*, e conteúdo, entendido como *conteúdo expresso*, o que pode ser traduzido em uma fórmula bastante ilustrativa: *forma = matéria formada = conteúdo expresso*. A analogia dar-se devido ao propósito que tudo que integra, especificamente, a composição da forma artística ali está enquanto já assumido pelo gesto formativo do artista e em submissão à lei orgânica que presidiu todo o processo. A obra de arte apresenta-se, então, como uma contração orgânica de valores diversos, dotada de legitimidade interna, de autônoma consistência e, ao mesmo tempo, de uma basilar ligação com a realidade de onde brota. Vale dizer, ela já insurge de suas posições com uma particularização própria (Pareyson, ETF, 2005. PP, 46-47).

Ao que se refere à forma artística propriamente, esta apresenta-se como resultado de uma *gênese formativa* que ela mesma dirige e que nela se inclui de modo indelével. Esse acabamento, evidentemente, não *é* algo que se acrescenta (como acontece, por exemplo, 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 como *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. E esta antecipação da forma não é propriamente um conhecimento preciso e uma visão clara, porque a forma existirá somente com o processo concluído e executado, mas nem mesmo uma vaga sombra e uma larva pálida, que seria idéias e não propósitos infecundos. Trata-se verdadeiramente de um presságio e de uma divinização, na qual a forma não é encontrada e colhida, mas intensamente atendida e esperada (Pareyson, ETF, 2005, p, 75).

Pareyson institui um vínculo efetivo e indivisível entre os três momentos basilares da experiência da arte: *a gênese, a forma acabada e a interpretação*. Interpretação em Pareyson é definida como: “uma tal forma 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” (Pareyson, ETF, 2005, p, 18). Os referidos momentos são períodos que se interligam na obra mesma ao passo em que esta, no ato mesmo em que se mostra como fim de um processo formativo, revela-se como abertura a inexauríveis interpretações, atuando como lei diretora, em primeiro lugar para o autor, e, posteriormente, para o intérprete. Por conseguinte, a importância desse atrelamento íntimo obriga-nos a outra consideração imprescindível, isto é, a 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. Na estética de Pareyson, ao contrário, a autonomia da obra de arte revelou-se um traço distintivo dela mesma, intrinsecamente ligado à sua particularidade como arte.

Pareyson chama atenção para três aspectos fundamentais ao que se refere à sustentação teórica dessa autonomia: 1). *identidade de forma, matéria e conteúdo, na obra de arte*; 2). *alteridade da obra frente a seu autor e seu tempo, enquanto se apresenta, ao mesmo tempo, como lei e resultado do seu próprio processo de formação*; 3). *polaridade contínua entre acabamento e processualidade*, pela qual a forma acabada pode colocar-se, não apenas como acabamento e resultado (o que faria dela um mero objeto de explicitação),

mas como abertura a um fluxo interminável de interpretações, ao longo da história⁵.

Concluimos as nossas breves investigações chamando atenção para o argumento pareysoniano de que a obra de arte brota com um preciso condicionamento, mas *já explicitada como arte*. O que nos remete ao que se segue: 1) a forma estética já nasce com uma especificação formativa (vale dizer: nasce já como “conteúdo expresso”); 2) que o seu 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. Não obstante: se a obra de arte pode desempenhar tais funções, sem com isso se comprometer na sua autonomia e no seu valor, é precisamente porque, antes, conseguiu ser arte. Pareyson nos apresenta uma possibilidade hermenêutica e ontológica importante, não apenas no âmbito de permitir um olhar completo do fenômeno arte e uma aceitável concepção da sua autonomia, mas, sobretudo a razão do descortinar 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. Nesse âmbito, em meu parecer, incide uma das contribuições mais significativas da ontologia estética de Pareyson.

Referências

PAREYSON, Luigi. *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers*, (1939), Napoli, Loffredo, 1940. Marietti, Genova, 1993 (1931), è la rielaborazione del vol. *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers*, Loffredo, Napoli, 1940. Si veda in particolare l'introduzione alle p.3-29 (*Lo Jaspers e l'esistenzialismo tedesco*) con continui riferimenti a Karl Barth.

_____ *Studi sull'esistenzialismo*, (1943), 2 ed., Firenze, Sansoni, 1971. (nuova edizione; 1951). Si vedano in particolare i due studi su Barth: *L'esistenzialismo di Karl Barth*, p.111-182, già apparso in «Giornale critico della filosofia italiana», (1939); e *La dialettica della crisi in Karl Barth*, p.183-205.

⁵ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=s0100_s12x2005000200018#mt10.

- _____. *Vita, arte, filosofia*, (1947), Torino, Istituto di Filosofia, 1947.
- _____. *L'estetica dell'idealismo tedesco*, vol. I, Kant, Schiller, Fichte, (1950), Torino, Edizioni di Filosofia, 1950.
- _____. *Esistenza e persona*, (1950), Genova, il melangolo, 1985, 2002.
- _____. *Fichte*, (1950), Milano, Mursia, 1976.
- _____. *Unità della Filosofia, Filosofia 4* (1952), p. 83-96.
- _____. *Estetica. Teoria della Fomatività*, (1954), IV ed. Milano, Tascabili Bompiani, 2005.
- _____. *Il terzo congresso internazionale di estetica*, (1956), in: "Rivista di estetica", III, 1956, p. 120-132.
- _____. *L'interpretazione dell'opera d'arte*, (1956), in: "Rivista di estetica", III, 1956, p. 71-77.
- _____. *Corso di estetica*, (1959), Torino, Viretto, 1959.
- _____. *Esecuzione dell'opera d'arte*, (1959), in: "Humanitas", 12, 1959, p. 877-888.
- _____. *Il Quarto Congresso Internazionale di Estetica di Atene*, (1961), in: "Rivista di estetica", 1961, I, p. 134-140.
- _____. *Teoria dell'Arte. Saggi di estetica*, Milano, Marzorati, 1965.
- _____. *I problemi dell'estetica*, (1966), 2° ed., Milano, Marzorati, 1966.
- _____. *I problemi dell'estetica, oggi*, (1964), in: P. Nardi (a cura di), *Arte e cultura contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1964.
- _____. *Conversazioni di estetica*, (1966), Milano, Mursia, 1966.
- _____. *Filosofia della libertà*, Genova, il melangolo, 1989.
- _____. *Verità e Interpretazione*, Milano, Mursia, 1971.
- _____. *Ontologia della Libertà. Il male e la sofferenza*, (1995), 2°. Ed. Torino, Einaudi. 2000.
- _____. *Estetica dell'idealismo tedesco III. Goethe e Schelling*, a cura di RAVERA Marco, Milano, Mursia, 2003.
- _____. (v. i.), *Estetica dell'idealismo tedesco I. kant e schiller*, a cura di PERONE, Ugo. Milano, Mursia, 2005.
- _____. *L'esperienza artistica* (1974), Milano, Marzorati, 1974.
- _____. *La sofferenza inutile in Dostoevskij*, in: "Giornale di Metafisica", 4, 1982, 1, p. 123-170.
- _____. *Heidegger: la libertà e il nulla*, in: "Annuario filosofico", 5, Milano, Mursia, 1989, p. 9-29.

- _____. *Filosofia ed esperienza religiosa*, (1985), in: “Annuario filosofico”, 1, 1985, p. 7-52.
- _____. *La ‘domanda fondamentale’: Perché l’essere piuttosto che il nulla?’*, a cura di TOMATIS, Francesco. in: “Annuario filosofico”, 8, Milano, Mursia, 1992, p. 9-36.
- _____. *La natura tra estetica e ontologia*, a cura di TOMATIS Francesco, , in: “Annuario filosofico”, 9, Milano, Mursia, 1993, p. 9-23.
- _____. *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1993.
- _____. *Essere e libertà*, (1970), Torino, Giappichelli, 1970.
- _____. *Essere e libertà. Il principio e la dialettica*, a cura di RICONDA, Giuseppe e TOMATIS, Francesco. 1983, in: “Annuario filosofico”, 10, Milano, Mursia, 1994, p. 11-88.
- _____. *Essere Libertà Ambiguità*. Milano, Mursia, 1998.
- _____. *Filosofia e Verità* [intervista a Marisa Serra], *Studi cattolici* 193 (1977) 171 – 179.
- _____. *Il mondo dell’arte*, (1971), in: AA.VV., *L’opera e l’eredità di Hegel*, Bari, Laterza, 1972.
- _____. *Il poeta e la morte in Novalis*, (1972), in: "Rivista di estetica", 1972, II, p. 145-161.
- _____. *Glosse a Sein und Zeit di Martin Heidegger*, a cura di LAMBERTO Maria Luisa e UGAZIO Ugo. Torino, Trauben, 2007, Collana del Centro Studi Filosofico-religiosi Luigi Pareyson. Biblioteca di Filosofia, Testi, n. 3, p.242.
- _____. *Filosofia dell’interpretazione: ontologia dagli scritti*, (1998), Torino, Rosenberg & Sellier, 1988.
- _____. *La filosofia di fronte al male*, in: AAVV, (1988), *La ragione e il male*, Macerata, Marietti, 1988.
- _____. Heidegger: *La libertà e il nulla*: in: “Annuario Filosofico” 5 (1989), p. 9 – 29.
- _____. *Iniziativa e libertà*, Milano, Mursia, 2005.
- _____. *Pensiero ermeneutico e pensiero tragico*, in: ‘Annuario filosofico’, 22 Milano, Mursia, 2006, p. 7- 42.
- http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=s0100_s12x2005000200018#mt10.