

A questão da forma na estética de Luigi Pareyson

The question of form in Luigi Pareyson's Aesthetics

Íris Fátima da Silva Uribe*

Universidade Federal do Maranhão

irisf.uribe@gmail.com

DOI: 10.5281/zenodo.4320784

Recibido: 20/03/2020 **Aceptado:** 05/05/2020

Resumen: Uma questão fundante na Estética de Luigi Pareyson é o caráter ontológico da *forma formante*. Esse caráter está fundamentado no seguinte princípio: a ontologicidade da *forma formante*, está na ação de inventividade, não está num estado estático. Para o filósofo da formatividade é nessa ação criativa, ontológica, perseverante que o artista inventa o modo de fazer, singular da *forma formante*. Este modo singular de fazer faz a obra de arte desabrochar como *forma formada*. Nesse artigo tentaremos mostrar que tanto a invenção do modo de fazer quanto à obra da qual se tem imagem ratificam a singularidade da *forma formante*. Se, o inventor faz a obra ao mesmo tempo em que inventa a *forma formada*, a forma justa, não se trata de passividade, nem de inércia, mas de uma ação de inventividade. Assim sendo, pode-se dizer que a personalidade do artista não se separa da *forma formante*, ao contrário, ressalta a inseparabilidade dos conceitos de *fazer/inventar*, *forma formante* e de pessoa, sem, contudo, afetar nem a unidade, nem a identidade da obra.

Palabras clave: Estética, Luigi Pareyson, Inventividade, Forma Formante, Forma Formada.

Abstract: A foundational question in Luigi Pareyson Aesthetics is the ontological character of the *formant form*. This character is based on the following principle: the ontology of the *formant form* is in the action of inventiveness and is not in a static state. For the philosopher of formativity it is in this creative, ontological, persevering action that the artist invents the way of doing, unique in the *formant form*. This unique way of doing makes the work of art blossom as a *formed form*. In this paper we will try to show both the invention of the way of doing and the work of which one has an image ratify the singularity of the *formant form*. If the inventor does the work at the same time he invents the *formed form*, the just form, it is not a matter of passivity or inertia, but an action of inventiveness. Therefore, one can say the artist's personality is not separated from the *formant form*, on the contrary, it emphasizes the inseparability of the concepts of making / inventing, *formant form* and person, without however, affecting neither the unity, nor the identity of the work.

Keywords: Aesthetics, Luigi Pareyson, Inventiveness, Formant Form, Formed Form.

* Brasileira. Possui Licenciatura em Letras pela Universidade Federal de Rio Grande do Norte (UFRN), Especialização em Filosofia pela Universidade Federal de Rio Grande do Norte (UFRN). Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Rio Grande do Norte (UFRN), com período de pesquisa na Università Cattolica del Sacro Cuore em Milão, Itália. Doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Rio Grande do Norte (UFRN), com sanduiche na Università degli Studi di Torino, Itália. Pesquisadora do GEPFIT (Grupo de Estudo e Pesquisas em Filosofia Italiana) na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9335-5120>

O presente artigo é fruto do Projeto de Pesquisa PVCHU332-2016 intitulado *Estética e hermenêutica na filosofia italiana contemporânea: um diálogo entre Luigi Pareyson e Gianni Vattimo*, desenvolvido na Universidade Federal do Maranhão – UFMA, Brasil

1. Introdução

O caráter ontológico do conceito de *forma formante* e o seu desabrochar como *Forma Formada* na filosofia estética de Luigi Pareyson remete ao caráter personalista do argumento pareysoniano que amplia a arte para toda e qualquer atividade humana. Conforme pensa Pareyson, para se pensar o que significa arte é necessário pensar o caráter de esteticidade e artisticidade do conceito de *forma formante*. Se a arte é uma operação peculiar dos artistas, uma *matéria formada*, se constitui essencialmente como ênfase intencional de uma atividade que está presente em toda experiência humana. Não obstante isso, esta experiência acompanha, funda cada manifestação do fazer enquanto *forma formante*, pessoalidade, vida. Assim sendo, os conceitos de *forma formante* e inventibilidade são inseparáveis e estão inseridos em todos os aspectos do fazer, desde os mais simples aos mais articulados¹.

A singularidade da *forma formante* em Pareyson, se confirma na perspectiva da relação da experiência estética com a experiência concreta. Ou seja, a reflexão não pode prescindir da experiência, mas para se analisar um objeto estético não se pode abrir mão do aprofundamento filosófico.

O conceito de *forma formante* pensado pelo filósofo da *formatividade* vai além do conceito de belo, no sentido clássico, considerando-se que um objetivo específico não dá conta da arte, um objeto não daria conta da beleza. Pareyson sinaliza novas perspectivas, ao enxergar que a arte é o resultado, a ideia, não é apenas um objeto belo, tem relevância própria. Ou seja, o caráter profundamente humano da arte espelha tudo aquilo que constitui a existência humana. Na *forma formante*, a intenção formativa e a adoção da matéria, se unem à interpretação e ao formar. Com efeito, no domínio da *formatividade*: espiritualidade e fisicalidade, não se separam, mantêm-se lado a lado, sempre. Em termos pareysonianos a lei da arte é a busca incessante pelo seu próprio resultado, *la riuscita*, o êxito², nisto consiste o caráter ontológico da *forma formante*.

Todavia, o caráter ontológico da *forma formante* e o estado de receptividade do intérprete vão além da quietude, é um estado receptivo, presente no interior da

¹ Cfr. PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*. Bompiani, Milão, 2005, p. 75.

² Cfr. PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*, p. 13.

forma formante da obra de arte, refletindo-se na *forma formada*. A pessoa-intérprete enxerga a obra num estado ativo e quieto, paradoxal e simultâneo, este estado é em si mesmo uma atividade intensa de inventividade, de feitura. A perfeição da obra revela-se somente a quem consegue captá-la, enxergá-la, decifrá-la; o caráter de completude próprio da obra possibilita-lhe vida autônoma. A ideia desenvolvida na perspectiva da *formatividade* é que o valor artístico da obra está inserido no processo formante que origina a *forma formada*, por essa razão, tanto o fazer artístico, quanto a possibilidade de se compreender o que se interpreta da obra, refletem a humanidade da arte.

No que lhe diz respeito, a *forma formante* desabrocha-se em *forma formada* originando um aperfeiçoamento constante, a fim de revelar a perfeição da obra, si, somente si, alcança-se captá-la no seu caráter de completude. Esse aspecto reforça a ideia de que as etapas do processo de feitura da obra são igualmente importantes na perspectiva da *formatividade* segundo Pareyson³.

2. A Forma como Execução e o Formar como *Forma Formante*

O formar é uma expressão, um fazer, uma inventividade, é algo que nasce simultaneamente com o primeiro olhar, o que significa ser também uma interpretação do modo personalístico de se enxergar algo. Pareyson chama a atenção para a singularidade do enxergar, esta peculiaridade da pessoa reflete-se na *forma formada* através do olhar do autor. Este olhar contém em si o caráter ontológico da *forma formante* na inseparabilidade, isto é, na coincidência paradoxal de *receptividade* e *atividade* da existência. Esta coincidência está inserida no interior do processo de interpretação, demonstrando que a forma nasce na pessoa, esta, porta consigo a *forma formante*, esta, por sua vez, só existirá quando alcançar o êxito.

³ Esta temática é seguidamente aprofundada por Pareyson em outros livros, por exemplo, *I problemi dell'estetica, Teoria dell'arte, L'esperienza artistica*, (Marzorati, Milão, 1966, 1965, 1974) e *Conversazioni di estetica* (Mursia, Milão, 1966). Também pode-se consultar nosso livro: DA SILVA URIBE, Íris Fátima. *Fazer – Inventar – Encontrar. A tese fundamental da estética de Luigi Pareyson*. Paco Editorial, Jundiaí (Sp), 2014.

Para alcançar a abrangência de uma obra de arte é necessário alcançar a sua paradoxal realidade, física e espiritual. Pareyson ressalta que para esse alcance é necessário entrar em diálogo com a obra, interpretá-la, responder ao seu apelo vivo e fundador de um mundo que se vislumbra. Para se distinguir a obra de um simples meio cognoscitivo à espera de explicitação, deve-se reconhecê-la ao mesmo tempo, como uma *forma* e um *mundo*. O mundo espiritual é um modo pessoal de ver o universo, de enxergar a organicidade e o caráter dinâmico e processual da *forma formante*. Esse caráter atesta a alteridade e a irreducibilidade da forma artística em relação aos pré-condicionamentos de qualquer natureza demonstrando o seu caráter hermenêutico e ontológico.

O caráter interpretativo da *forma formante* não é externo, secundário, posterior ao êxito, ao contrário, é um aspecto, constitutivo de sua gênese interna. O caráter ontológico atribui à *forma formante* a condição de ser o germinar, provocado por uma pessoa e, assim sendo, está em relação com o ser. O aspecto ontológico impõe-se como uma realidade, cujo fundamento reside na sua própria constituição interna, e não em algo já dado e pré-constituído.

A ideia de que a arte é o êxito legítimo de uma atividade modeladora e própria da forma artística, caracteriza essencialmente o cerne do conceito pareysoniano de autonomia da arte, desenvolvendo uma estética de domínio notadamente ontológico. Essa linha argumentativa evita 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. Conforme pensa Pareyson, se a forma se especifica como um legítimo êxito, isto é, como conclusão de um processo, justifica-se que o alcance deste êxito, seja o próprio amoldamento a si mesmo e a nenhum outro fim ou valor externo.

A procura pelo êxito, por conseguinte, conduz à pessoalidade do formar, não como uma atividade isolada de uma *forma formante* como um fazer vazio, mas, inserida no princípio pareysoniano que a pessoa se faz sempre presente em todos os seus atos. A plenitude da vida espiritual de quem opera e toda a sua vontade expressiva e comunicativa são traduzidas no modo de formar. Para Pareyson, é já como componente orgânico da obra de arte, que o mundo do artista se faz presente na obra. O conceito de *forma formante* permite entender o caráter autorreferencial do discurso artístico, enquanto discurso originador, que se constitui não somente como

discurso sobre, mas, primordialmente, como discurso fundador de uma linguagem e, portanto, de um mundo próprio que com ele se origina. Conforme se pode constatar nesta passagem:

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. O seu próprio *modo de formar* revela-se, no seu conteúdo legítimo, enquanto modo de ver a realidade e de atuar sobre ela⁴.

É desse prisma que Pareyson teoriza o problema da autonomia da arte e das suas relações com a realidade. A forma artística 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 simplesmente se acrescenta. Ao contrário, supera o problema artístico como algo destinado apenas a dar uma forma estética a um dado conteúdo, subentendendo uma teleologia interna, explicada por Pareyson, como uma atuação da própria obra como *forma formante*, bem antes de florescer como *forma formada*. Entende-se que o fazer na arte, contém em si mesmo sua própria direção, porque o tentar, não sendo ajustado nem abandonado preventivamente é por si só orientado pela passagem da obra a qual comanda, define.

Não obstante, esta antecipação da *forma formante* não é propriamente um conhecimento preciso e uma visão clara, porque a *forma formante* existirá somente com o processo concluído e germinado como *forma formada*. Pareyson evidencia a ideia de que: “o processo artístico porta em si mesmo a sua própria direção, pois o tentar, não sendo nem previamente regido nem abandonado ao acaso, é de per si orientado pelo presságio da obra que deseja efetivar”⁵. Nesse processo de feitura o conceito de êxito alcança uma importância vital no propósito de dar vida à inventividade.

⁴ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*, p. 246. A tradução das obras originais em italiano de Luigi Pareyson para o Português brasileiro de todas as citações presentes nesse artigo é de nossa autoria.

⁵ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*, p. 75.

O arcabouço da *forma formante*, de acordo com Pareyson, pressupõe que tanto a universalidade, quanto à infinitude e a totalidade não alcança todas as coisas, nem também se concentra numa única coisa, mas é inerente à singularidade, definida e determinada, independente e com vida própria. Para o filósofo da *formatividade*, nenhum conceito de universalidade, infinitude e totalidade dá conta da independência, da originalidade e da inexorabilidade da pessoa, refletida na *forma formada*. Isto significa dizer, que a singularidade da pessoa e o seu enxergar, não só reflete-se na *forma formada*, mas, ratifica a coincidência paradoxal dos conceitos de *receptividade* e *atividade* na obra de arte, desenvolvidos ao longo da estética da formatividade.

3. A Ontologicidade da *Forma formante*

Para pensar o cerne da ontologicidade da *forma formante* é imperativo reunir três conceitos que se interrelacionam e são essenciais, são eles: Fazer, Forma e Pessoa. Esta tríade é indissociável e igualmente importante para se entender o princípio, ressaltado por Pareyson, no qual, para filosofar é imprescindível considerar a pessoa, a existência humana, isto é, a vida e o que se inventa, o fazer. Esse entendimento situa a Estética no ponto perfeito de união entre a filosofia, a pessoa e a experiência. A ideia é explicar que a *forma formante* é um organismo que contém sua própria harmonia e também a sua singularidade. No prefácio do livro, *Estetica. Teoria della formatività*, Pareyson chama a atenção para a premência de se elaborar categorias capazes de atender às novas exigências da estética, naquela perspectiva, o conceito de formar significa fazer; tal fazer é necessariamente inventar e este inventar ou reinventar inclui também as coisas que nos circundam no cotidiano. Isto nos permite pensar que para se viver no mundo e/ou relacionar-se, seja com a vida ou com a arte é imperativo inventar, fazer, isto significa, dar-se conta da ontologicidade da existência⁶.

Os princípios que envolvem a natureza e a tarefa da estética são de caráter essencialmente filosófico e se diferenciam dos conceitos de poética e também de crítica da arte. A filosofia pensa a experiência estética, refletindo sobre os problemas da beleza e da arte. Reflexão essa, que se desenvolve também na experiência, a obra mostra-se através da interpretação pessoal e esse aspecto pessoal da interpretação é

⁶ Cfr. PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*, p. 12.

personalístico e ontológico. Na interpretação, tanto o aspecto relativo da obra, quanto à obra mesma estão acessíveis nas várias possibilidades de interpretação da obra, justificando que a obra não existe além das suas execuções, não existe um lugar abstrato, metafísico, no qual está a obra. A obra adquire vida própria, revela-se nas interpretações pessoais, que são os lugares do seu aparecer, do revelar-se, adquirir luz própria.

Se a interpretação é a obra mesma e por essa razão é sempre pessoal, mesmo sendo somente uma das tantas possíveis, todo intérprete deve manter a sua execução a única possível. Todo intérprete tem que ser consciente da evidência de que existem incontáveis outras interpretações igualmente válidas. Só se considerarmos que a interpretação é a própria obra, faz sentido confrontá-la. É desse confronto que ocorre a possibilidade de um diálogo que reflete a *forma formante* em sua simultaneidade de *receptividade e atividade*. Considerando-se que só a pessoa pode interpretar uma obra de arte, se diz que o ponto de vista é um olhar pessoal no qual a forma desvela-se e revela-se, esse vir-a-ser ocorre em poucos instantes; Pareyson afirma ser um conhecimento *ativo e receptivo* ao mesmo tempo. Vê-se que é a interpretação pessoal que torna possível a fidelidade à obra, isto se explica na passagem que se segue:

Toda a filosofia contemporânea insiste em dizer que a filosofia é obra do homem e somente do homem. A Filosofia é feita pelo homem, para o homem: é pensamento que não tem outro objeto que o homem, outro ponto de vista que o humano, outro interlocutor que o homem⁷.

Pressupõe-se que o processo de invenção conecta a obra ao leitor e o leitor a obra, é o fio condutor da possibilidade tanto da escuta-fruição quanto da fruição-escuta. É através da escuta que se pode retomar o significado da estética no processo da experiência imediata e direta. Assim, a já mencionada indissociabilidade de três conceitos fundamentais: Fazer, Forma e Pessoa e sua indissociabilidade estão inseridos no interior da *forma formante*, e por sua vez é inerente à interpretação. Assim sendo, a *forma formante* é uma das questões concretas da estética, não deixa em absoluto de ser filosófica e não fica devendo às questões mais gerais. Se na filosofia a experiência é ao mesmo tempo objeto de reflexão e verificação do

⁷ PAREYSON, Luigi. *Esistenza e persona*. Il melangolo, Gênova, 2002, p. 215.

pensamento; o pensamento é simultaneamente resultado e norma da interpretação da experiência. “A estética [...] tem caráter ao mesmo tempo concreto e especulativo”⁸. A obra de arte, na sutileza de sua *forma formante* contém uma determinada e irrepetível espiritualidade: “entre a espiritualidade do artista e seu modo de formar, existe um vínculo tão estreito e uma correspondência tão precisa, que nenhum dos dois termos pode subsistir sem o outro”⁹. A ideia é investigar como é que a espiritualidade do artista se torna, ela mesma, exercício e realidade artística. A obra de arte reflete a originalidade pessoal e espiritual do artista através da ontologicidade da *forma formante*.

4. A Supremacia da Forma Formante

Pode-se falar de supremacia da *forma formante* por vários ângulos, mas não se pode esquecer que a reflexão estética do filósofo de Turim ressignificou o conceito de interpretação, ampliando-o para novos horizontes e novas perspectivas. Todavia, isto nos faz pensar que a estética tem uma peculiaridade revelativa, quer dizer, a capacidade de provocar outras aproximações da *forma formante*. Pareyson considera a relevância objetiva do exercício seletivo da construção da *forma formante*, da supremacia do fazer, e encontra na perspectiva atual da arte o seu lugar normativo. A supremacia da *forma formante* contém uma finalidade formativa inserida no fazer artístico e arraigada no conceito de inventividade.

A ideia de Pareyson é ressaltar que a *forma formante* tem caráter interpretativo e a arte mostra-se como um acontecimento interpretativo por natureza. A interpretação é o cerne da invenção da obra de arte, é a sua *forma formante* germinando-se em *forma formada*. Certamente, a interpretação pressupõe uma reflexão e esta pressupõe sempre um movimento interpretativo do qual não é tanto a última etapa ou o limite externo quanto o sucesso ou o êxito. Na invenção de uma *forma formante*, que é de per si, o êxito, de uma *forma formada* está contido o conceito de interpretação, é a interpretação que possibilita o entendimento das execuções como múltiplas e diversas sem que isto comprometa nem a unidade, nem a identidade da obra, considerando que executar significa, interpretar. Se a natureza da interpretação consiste em declarar e desvelar o que se interpreta e simultaneamente se expressa.

⁸ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*, p. 17.

⁹ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*, p. 31.

Pode-se dizer, que para o intérprete ao reconhecer que a execução é interpretação, significa dar-se conta que tanto à identidade imutável da obra, quanto à personalidade do intérprete que a executa, são sempre distintas, mas estão sempre juntas. Para Pareyson, trata-se sempre de tornar a fazer viver a obra, e por outro lado, é sempre novo e diferente o modo de torná-la viva. Portanto, quando se fala de personalidade da interpretação pretende-se aludir, sobretudo à indivisibilidade de dois importantes aspectos, são eles: a unidade da obra e a multiplicidade das suas execuções. Contudo, personalidade não significa subjetividade: o sujeito, como é concebido por toda uma tradição filosófica, é fechado em si mesmo, e resolve em atividade própria tudo isto com o qual entra em relação considerando-se que a pessoa esteja sempre disponível para o outro ou para outros. Os riscos do subjetivismo não se anulam, é o conceito de pessoa que possibilita pensá-lo, tudo aquilo que a pessoa entra em relação deve torná-lo interior. Pareyson pensa a interpretação vinculada ao personalismo ontológico, por essa razão, não se trata de uma interpretação subjetiva, mas pessoal. Na perspectiva da *formatividade*, a interpretação não anula a obra enquanto a executa, mas ao contrário, a mantém na sua independência para executá-la. Assim como a execução contém sempre junto a diversidade dos intérpretes e a independência da obra, existe sempre uma direção dupla e ao mesmo tempo única em relação à obra. O simples intérprete revitaliza a obra, com efeito, a pessoa do executor se expressa de um modo sempre novo com o qual a obra é materializada e tornada viva. No entanto, o intérprete e a independência da obra não devem ser concebidos como uma realidade imóvel e fechada em si mesma, se assim fosse, de acordo com Pareyson, não seria nunca possível aquele ato em cuja obra revela-se o intérprete, ao mesmo tempo em que ele próprio a executa. A interpretação da obra e o processo de feitura evidenciam a inseparabilidade dos dois conceitos no interior da *forma formante*.

A pessoa do artista não é algo fixo e invariável, ao contrário, é uma abertura, está sempre em perspectiva. Para o filósofo de Turim, a pessoa está em cada instante pessoal recolhida em uma determinada totalidade, e ao mesmo tempo, em contínuo movimento. Ao criar, a pessoa mergulha numa iniciativa livre e inovadora, a experiência e a pessoa não se separam; tanto a inventividade do pensamento quanto à potência da sua criação permitem à pessoa figurar e adotar os pontos de vistas mais diversos. A obra de arte, pois, é uma *forma formada*, isto é, um movimento concluído, um êxito: a sua totalidade exige ser considerada não como o fechamento de uma realidade estática, mas como uma abertura que se fez inteira recolhendo-se em ontologicidade.

É sabido, pois, que a obra tem ilimitados aspectos, esses aspectos não são fragmentos, porque qualquer um deles contém a obra inteira, revelando-a em uma determinada perspectiva. Sabe-se também que as execuções têm o seu fundamento na complexa natureza, tanto da pessoa do intérprete quanto da obra para executar; não se trata de uma coisa distinta da outra, porque em virtude da personalidade do intérprete a mobilidade da pessoa e a infinitude da obra convergem-se no ato da execução. A individualidade do artista é um elemento de fundamental importância na estética pareysoniana. A singularidade da personalidade se reflete operativamente na *forma formante*. Pode-se dizer, entretanto que à capacidade de inventar ou fazer, contrapõem-se duas ou mais diferentes visões, estas visões são manifestadas através das muitas tentativas em busca do seu exato êxito.

5. Forma Formada e Interpretação

Para se alcançar a interpretação é necessário um dinâmico processo de percepção, não se trata de abandonar-se passivamente à obra, mas de percebê-la por todos os lados, interrogá-la, procurando-se a perspectiva mais revelativa e o aspecto mais falante; e esta atividade vibra ainda na quietude da contemplação, fazendo-a aparecer como um resultado de uma conquista. A interpretação não é uma condição de passividade é, sobretudo, um estado de serenidade e de tranquilidade, no qual se fixa um olhar para contemplar um objeto, chamado obra de arte, já ultrapassado o momento da procura. Pareyson ressalta o estado de extrema receptividade reforçando que é neste estado que o objeto permanece na sua independência, só assim, é possível fixá-lo sem falseá-lo, isto, é o auge de uma atividade intensa e operativa. Esta receptividade não é um esquecimento de si, se assim fosse, implicaria numa tomada de posição e numa afirmação de domínio. Vê-se, no entanto que a interpretação ocorre num processo contínuo, concluindo um movimento, mas, enquanto acalma-se culmina uma nova aspiração, é a quietude do encontro e do sucesso, a calma da satisfação¹⁰. Para o filósofo da *formatividade*, o movimento até então inquieto e continuamente regenerado pela atenção, para, e a quietude se abrande e oferece-lhe a esperada descoberta, não é mais a conclusão nem a interrupção.

¹⁰ Cfr. PAREYSON, Luigi. *Conversazioni di estetica*. Mursia, Milão, 1966, p. 16.

Ao se contemplar uma obra, o olho não permanece imóvel, porque havendo descoberto e revelado a obra na sua natureza de *forma formada*, a enxergamos na sua harmonia e coesão, na sua aderência à própria finalidade interna, na lei de coerência que a põe em uma totalidade invisível e em uma estrutura perfeita, na economia que a governa preservando-a, Pareyson faz uma referência a Dante na passagem que se segue:

Na contemplação o olho não é imóvel, porque tendo descoberto e revelado a obra na sua natureza de forma, a percorre na sua harmonia e coesão, na sua aderência à própria finalidade interna, na lei de coerência que a parte numa totalidade indivisível e em uma estrutura perfeita, na economia que a governa preservando-a do supérfluo, do que falta, na adequação recíproca entre as partes e o todo, quase procedendo como diz Dante, 'do centro ao círculo e do círculo ao centro'. Aqui, sobretudo vê-se como a contemplação não tem uma fisicidade imóvel, que se atribui: na verdade a suspensão do movimento, não é a sublimação¹¹.

Não obstante, a mobilidade do olhar não precede a descoberta, mas segue-a, e se propõe mais a ilustrá-la e comentá-la do que prepará-la e evocá-la. Não é mais a inquieta mobilidade com a qual a atenção regenera o movimento de interpretação, mas a tranquilidade de uma visão que gera a si mesma. Nesta perspectiva, a vista não tem mais necessidade de concentrar-se, porque o olho se fez vidente, e a visão se preenche com o seu próprio apagamento, e a descoberta alcançada acrescenta sempre mais a própria evidência, e cada nova observação é menos uma revelação do que uma confirmação e uma averiguação. Entende-se, assim, porque o enxergar é um encanto, alegria do desejo que encontra saciedade e satisfação. A interpretação, como movimento, é desejo de conhecer e esforço de atenção, e logo, olhar vigilante e fixo, investigação atenta e não facilmente contentável, são tentativas repetidas e passividade de erros; no entanto, quando este movimento se conclui, surge um estado de deleite e de satisfação: a tensão é aplacada numa paz serena e tranquila; a procura é apagada na calma consciente do enxergar; o ímpeto das tentativas conclui-se no seguro êxito do alcance¹². O prazer da contemplação consiste nesta calma conquistada através do esforço e ratificada pela segurança do processo. O contemplante se deleita rememorando as peripécias da procura, porque o esforço

¹¹ PAREYSON, Luigi. *Conversazioni di estetica*, p. 16.

¹² Cfr. PAREYSON, Luigi. *Conversazioni di estetica*, p. 16.

vive da consciência do êxito, a tensão não permanece a não ser na consciência da paz na qual se abranda o desejo vibrando na fruição que o apaga e o suprime.

A alegria do conhecimento possibilita o exercício da própria perfeição e da própria plenitude, sem mais obstáculos e sem mais esforço: o conhecimento provoca e regenera continuamente a visão pela própria evidência do seu objeto, Pareyson faz referência a Plotino: “tal não pode ser que a visão da forma, a visão disto que é contemplável por excelência: é neste sentido que o olhar do contemplante goza a visão da forma como tal, e o ver a forma apaga, com a sua harmonia e perfeição, o seu olhar”¹³: é a alegria do conhecimento que tem, como objeto da própria plenitude, a plenitude do ser, isto é a forma, se trata de uma forma natural e de uma obra humana, artística e não artística. Só o conhecimento soma-se à própria perfeição, isto é, a forma: a unidade, a totalidade, a organização, o equilíbrio.

Se o prazer estético pressupõe sempre um movimento de interpretação, se todo esforço de conhecimento tem sempre um êxito estético, nos convém insistir que a correspondência entre a contemplação e a forma não é imóvel, enxergar a obra de arte como forma, implica enxergar também a perfeição e a dinâmica reveladora da obra, resgatando-a da sua aparente imobilidade e colocando-a como conclusão de um movimento junto à própria totalidade. A ideia é diluir aquela coincidência de ser e dever ser na qual reside à perfeição imodificável da obra, para acolher a obra no ato no qual ela alcança o êxito, isto possibilita comparar a obra feita com a obra por fazer¹⁴.

Se a obra preexiste a si mesma, é só em virtude dessa preexistência, que o conceito de tentativa possibilita a busca da perfeição. Na perspectiva pareysoniana esta parece ser a ideia de artistas conscientes do próprio trabalho. Muitos estetas têm advertido que esta preexistência é impossível, porque na arte: invenção e execução são simultâneas, porque “só fazendo-a se descobre a obra por fazer e o modo de fazê-la”¹⁵. Se admitíssemos que a obra existisse antes que o artista a fizesse, de acordo com Pareyson, o artista não teria outro modo de descobri-la a não ser fazendo-a. O fazer do artista não é uma descoberta, mas uma invenção, que passa radicalmente do não ser ao ser e não pressupõe nada que, sob uma forma de ideia ou de intuição, possa

¹³ PAREYSON, Luigi. *Conversazioni di estetica*, p. 17.

¹⁴ Cfr. PAREYSON, Luigi. *Conversazioni di estetica*, p. 18.

¹⁵ PAREYSON, Luigi. *Conversazioni di estetica*, p. 18.

valer como modelo para copiar, ou projeto para executar. Trata-se de um fazer que, longe de pressupor o conhecer, o precede e o prever e o prepara, já que a ideia da obra aparece ao artista só na obra feita, quando ele não tem mais necessidade. É uma realização sem projetos, o projeto emerge do fazer, não o precede, mas o concretiza em esquemas operativos e movimentos produtivos como os esboços e as tentativas.

Pode-se pensar em um alcance suspenso em si mesmo onde o artista se encontra na condição de dever perfazer sem saber antecipadamente o que lhe resta por fazer para concluir aquilo que está fazendo. A invenção da *forma formante* ocorre num processo de tentativas, isso reflete-se na *forma formada* numa evidência de que o “fazer, se faz inventando o modo de fazer”¹⁶. Em qualquer estágio da *forma formante* o artista se encontra diante de múltiplas possibilidades. Nesse âmbito está inserida a condição de legítima aventura, tentativa, caso contrário, não se explicaria como a *forma formante*, tem um caráter inventivo, já que o êxito não pode ser produto do acaso nem a coerência pode resultar da desordem. A conquista das tentativas e correções do artista evidencia a decisão das próprias escolhas e também a distinção entre a escolha mais acertada e aquela que não obteve um êxito imediato. A ideia de aventura e de escolha ao mesmo tempo é resultante da própria natureza da tentativa.

Pareyson desenvolve o conceito de *forma formante* análogo à *forma formada*, refletido no conceito de história da arte, considerando a *história na obra* e a *obra na história*, entendendo-se por *história na obra* o fato de a obra de arte conter, em sua singularidade, toda a história que a precede, totalmente livre em seu valor artístico. No que se refere à *obra na história*, o caráter que constitui a obra, no seu próprio valor artístico é uma realidade histórica, que atua no mundo dos homens, enriquecendo a espiritualidade humana através da obra de intérpretes e críticos e do desenvolvimento da cultura, desde a linguagem cotidiana até o modo de sentir de povos ou nações. Se não se pudesse falar de uma história da obra tudo isso se tornaria impossível, pois a perfeição da obra-prima, de acordo com Pareyson, deve ser entendida como completude e exemplaridade: completude esta, que é a consumação de um processo formativo e uma exemplaridade que indica e conduz o artista para novas formações.

Assim sendo, a obra ganha vida emergindo de um *húmus* histórico filtrado pela personalidade do autor, e vive proliferando formas e instituindo tradições

¹⁶ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*, p. 13.

duradouras. Nesse âmbito a ideia pareysoniana é que as obras estão ligadas entre si pelo tecido vivo de uma continuidade que não compromete, mas alimenta a originalidade e a singularidade de cada uma. De tal sorte que a história da arte é possível se a autonomia das obras e a continuidade que as liga não se enrijecem respectivamente em uma absurda insularidade e num impossível desenvolvimento. Nessa perspectiva se insere no fazer artístico o caráter interpretativo, se a forma é um movimento concluído, (*riuscita*, êxito), só através de um movimento espera-se acolhê-la e só anelando-a ocorre o revelar-se na própria perfeição: o que é formado é acessível só a quem enxerga o desenho criativo. Se as obras são sempre singulares, escreve Pareyson, “é impossível fazê-las, sem que ao fazê-las, se invente o modo de fazê-las. Seja qual for à atividade que se pense em exercer”¹⁷.

Infere-se ainda que seja baseado nestes pressupostos que se pode entender como Pareyson pode também falar do belo natural. A possibilidade do belo natural está implícita no conhecimento sensível como interpretação. Ocorre enfim admitir que o conhecimento das coisas naturais como formas e da natureza como povoada de formas, pressupõe na natureza de um poder formante, um nexos formativo que abre uma espiral para uma metafísica que Pareyson não desenvolveu. Na interpretação de Riconda, Pareyson direcionou o seu pensamento, mais para a ontologia que para a metafísica propriamente dita. A estética da *formatividade* exige isso. Além da teoria da pessoa já aludida, Pareyson definiu sua teoria da interpretação do seguinte modo: “interpretação como conhecimento de formas da parte de pessoas: *nem unicidade nem definitividade*, mas infinidade quantitativa e qualitativa da interpretação”¹⁸. O problema que ocorre no interior da interpretação impõe uma atenção singular acrescentando novos e significativos aprofundamentos no conjunto de um desenvolvimento geral do seu pensamento.

O problema da imitação na arte é considerado uma ação transformadora, para o filósofo da *formatividade*, ao fazer uma obra, a originalidade floresce na medida em que a tentativa de perfeição se repete continuamente. As invenções artísticas seguem um ritmo personalístico onde se alternam *formação e transformação*. O mundo das formas é regido pela metamorfose, pela qual as formas se multiplicam gerando novas formas. Não se trata de reproduzir cópias ou simples repetições, mas de uma ação, chamada *forma formante* que gera formas distintas mesmo que interligadas por

¹⁷ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*, p. 21.

¹⁸ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*, p. 185.

vínculos familiares, com uma fecundidade infinita e sempre renovável. A exemplaridade das obras de arte pode ser explicada pelo ritmo, encontrando a energia formante transportada pela personalidade dos inventores, adquirindo uma pregnância generativa. Isso confere ao modelo a capacidade de se tornar um ancestral e o habilita a se tornar um fundador de Escolas. Neste segmento, a originalidade do artista não se acha em nada comprometida pela fonte que o formou, ao contrário é por ela fundamentada e garantida, pois a reprodução não pode ser senão formação original e a formação nova é fundamentalmente reprodução.

A continuidade entre as obras de arte assume o aspecto de um ato geracional, em que as próprias diferenças entre formação e transformação tendem a se tropeçar no caráter formativo. Pareyson chama a atenção para o que se segue:

Existem obras que manifestam de modo mais visível uma fortíssima originalidade, e cuja novidade parece destruir e romper com a tradição, e indicar caminhos totalmente inéditos, e outras que germinam de modo mais evidente em um sulco traçado, aceitando aderir a uma escola e continuar programaticamente um estilo. E nisso consiste precisamente o ritmo de que se falou acima: em todas elas, a originalidade se harmoniza com a continuidade, pois é possível que seja diversa na medida em que cada uma delas inova ou continua, mas de todas as obras se pode do mesmo jeito afirmar que inovam e continuam ao mesmo tempo¹⁹.

Esse ritmo explica porque toda obra de arte, embora sendo uma produção nova e original que só em si mesma tem o princípio da própria justificação, não pode ser uma criação *ex nihilo*. Se a arte não pressupõe coisa alguma, também não se pode dizer que um processo de formação começa a partir de algo já pressuposto. Mesmo que se considere que a arte se pressupõe a si mesma, pois somente a arte pode gerar arte, só a partir de uma arte já realizada a arte nasce. É através da exemplaridade que a poesia já existente se torna anúncio e presságio, ou melhor, estímulo e motivação, ou mais ainda regra e programa de nova poesia. Quando se pensa em metamorfose entende-se que a formação é pressuposta, não se resolve em si mesma. A transformação só é possível quando se admite a estabilidade da forma, porque só é possível haver transformação quando se deixa o modelo estar em sua completude e

¹⁹ PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*, p. 159.

se realiza a partir daí outra forma não menos completa e definitiva. A metamorfose não dissolve em si, como etapas instáveis e transitórias de um processo proteiforme, as obras em que de modo estável se encerram nos particulares processos de formação.

A singularidade das obras exemplares e exempladas, pensadas por Pareyson, emerge a partir de um contexto contínuo. Tomatis analisa, no entanto, que nesta continuidade as formas nada devem perder de sua singular completude, se vistas contra o pano de fundo de uma história que tem ímpetos e passagens mais lentas, formações originais e originais transformações²⁰. Os originais processos de *forma formante* nada devem perder de sua totalidade, caso sejam considerados como inseridos em um mais amplo e mais articulado processo de metamorfose. Isto explica o porquê de se exigir que o artista seja capaz de transformar em energia formante, em conteúdos de arte, em valores estilísticos, a sua concreta espiritualidade.

6. Singularidade da Pessoa e a Obra de Arte

A singularidade própria da pessoa e a totalidade que se expressa na arte constituem a soma cósmica que adentra a obra de arte através da própria pessoa do artista. Uma obra de arte expressa simultaneamente um sentimento, a pessoa e a realidade; “a realidade faz-se no interior de uma pessoa, e esta pessoa num dos seus instantes vivos”²¹. O nexó unitário que provoca na obra de arte um caráter de totalidade universal pode ser o mesmo que atribui à pessoa a condição de sujeito e objeto da arte. A pessoa intervém tanto no ato da criação artística quanto na obra de arte verdadeira e própria. “A criação artística não existe senão como ato pessoal, do mesmo modo a obra de arte não existe senão como expressão da pessoa. A pessoa é ao mesmo tempo sujeito e objeto da arte”²². Enquanto sujeito da arte, a pessoa é a iniciativa pessoal da criação artística; é também a decisão de servir à arte, que é a abnegação da tarefa do artista é o interesse de que o êxito da obra como êxito pessoal não seja separada da pessoa. O objeto da arte, enquanto se reassume no sentimento

²⁰ Cfr. TOMATIS, Francesco. *Pareyson. Vita, filosofia, bibliografia*. Morcelliana, Brescia, 2003, p. 47.

²¹ PAREYSON, Luigi. *Problemi dell’Estetica I*. In: *Opere Complete*. Vol. 10. Mursia, Milão, 2009, p. 22.

²² PAREYSON, Luigi. *Problemi dell’Estetica I*, p. 23.

inspirador como desvio pessoal do real, simples e irrepetível da pessoa, mostra-se, como objeto da arte. A pessoa, toda inteira na obra, se exprime. Como objeto, explica Pareyson, “a pessoa não se exaure na obra bela, apenas a movimentando dando-lhe vida, se afirma e se reconhece afirmando-se nesse movimento”²³. Conquanto, não existe contraste entre a pessoa enquanto representada e a pessoa enquanto iniciativa, dado que a vida mesma da pessoa consiste nesta dupla expressão. Pareyson mantém sempre o argumento que a vida da pessoa é uma pulsação: um abrir-se e fechar-se; dilatação e contração; agir e concretizar-se; criação e realização; saída na obra e condensar-se na obra.

A pessoa é uma iniciativa que cresce com a obra, as tentativas e as obras constituem o contorno da pessoa, continuamente esboçado, delineado e desenhado na iniciativa. Pareyson recupera de Plotino, *Enéadas* I, VI, 9, os argumentos esclarecedores para dizer que “A iniciativa estabelece uma tarefa, e a pessoa, dedicando-se a ela, se realiza através de uma iniciativa desgastante de sucessos e insucessos”²⁴. A *forma formada* é o êxito da obra, que vive de modo autônomo, na história interior da pessoa, ou seja, é o exemplo cujo modelar-se é o ápice no qual se estabelece algo para superar. Se o trabalho artístico não se adequa a estas condições, a obra de arte não tem lugar. A arte é inserida no mesmo processo que constitui a vida da pessoa; a arte desbrava-se na pulsação interna daquela vida, fazendo-se ato que cria uma obra e obra que define a pessoa, realizando-a com um ato de decisão, de dedicação de interesse. Este ato criador define a pessoa como um ato que a põe em relação com a forma formada e a revela a si mesma, esta revelação eleva a pessoa a sujeito da arte formada e objeto da arte interpretada²⁵.

O artista ao se expressar no ato que cria a obra expressa a sua própria pessoa. Na arte o artista se expressa e se empenha: se alcança a expressar-se, realiza um valor e neste valor, expressa a si mesmo. O juízo através do qual se declara que a pessoa do artista afirmou o próprio valor é único e o juízo com o qual se proclama que uma obra de arte nasceu também é único. Na obra o artista se expressou e realizou a si mesmo e isto significa dizer também que o artista se afirmou como pessoa. A relação entre *Arte e Pessoa* é estreitíssima, “porque a pessoa é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da

²³ PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'Estetica I*, p. 23.

²⁴ PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'Estetica I*, p. 23.

²⁵ Cfr. PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'Estetica I*, p. 24.

arte”²⁶. Subentendendo uma relação necessária entre *Arte e Pessoa* deve-se considerar a dignidade da arte, a escolha do artista de dedicar à arte suas melhores forças, isso evidencia o querer realizar a si mesmo. Deste modo, o significado e o valor da própria vida possibilitam a arte referir-se necessariamente à pessoa. Bem, ao merecer ser declarada como vocação de uma pessoa, direção de uma vida, a arte insere-se no interior do processo formante²⁷.

A arte tem tal valor porque não só o artista pode pensar que somente dedicando-se a ela seja possível dar um sentido a própria vida e realizar a própria pessoa, mas também porque os espectadores extasiam-se na contemplação da obra de arte. O espectador silencia diante de o seu próprio olhar e experimenta tais experiências sublimes que o mantém satisfeito e nunca se sacia de contemplá-las; assim ocorre à necessária relação entre *Arte e Pessoa*. Através da relação entre *Arte e Pessoa* pode-se alcançar problematizar a estética da intuição. Pareyson chama a atenção para o que a filosofia do espírito deixou claro, ou seja, “a arte é intuição pura, isto é, privada de conceito, e, logo, produção de imagens”²⁸.

Por esse motivo, pode-se dizer que a arte é intuição lírica, é emoção e contemplação de um sentimento. Decerto, contemplar um sentimento e produzir imagens são o mesmo: a arte, contemplando um sentimento, o converte todo em imagens. Logo, a arte, é contemplação, e pelo conceito de contemplação procuramos indagar os significados, uma vez que estejam referidos à pessoa na contemplação como catarse artística. A interpretação que fixa e imobiliza a vida é um ato da pessoa, uma afirmação da vida. Pareyson sustenta a tese de que é a pessoa que contempla a si mesma, que se distancia por si mesma, que se eleva, não é uma interrupção, um corte, mas uma conclusão, uma definição. A pessoa é colhida na integridade do seu valor. A serenidade contém em si o tumulto e requer um recolhimento e uma elevação interior, acontece uma purificação interior que no popular não acontece nunca, nos muitos acontecimentos debilmente e fugazmente e só não se explica muito livre e inteira e se converte em expressão e capacidade espiritual. Se a interpretação é revelação da pessoa pressupõe-se que interpretar, significa também olhar profundamente e conseqüentemente enxergar, adentrar a obra, executar uma

²⁶ PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'Estetica I*, p. 24.

²⁷ Cfr. PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'Estetica I*, p. 23-24.

²⁸ PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'Estetica I*, p. 24.

espécie de garimpo descobrindo o reluzir e as formas vívidas e plásticas. Pode-se constar na passagem em destaque:

A pessoa recolhe-se completamente no instante contemplado, este é sempre, como cada ato da vida, palpitante de paixão e de sentimento. Neste momento o sentimento porta sempre consigo, um germe de interpretação das coisas: a contemplação desenvolve este germe, o faz crescer, o porta à maturação, e onde não existia senão uma visão potencial do universo agora existe uma visão definida e precisa, a contemplação também se expressa em termos de pura imaginação e fantasia. Cada pessoa porta consigo mesma, escondidas nas suas secretas origens, uma chave para interpretar o mundo, só sua, diferente de todas as outras. Desta surgem pressentimentos confusos, visões parciais, como uma luz improvisada nas trevas, fragmentos de luz na obscuridade²⁹.

Se as ideias que nos surgem eram já nossas, escondidas em nós mesmos, e em certo momento são pressentidas e por isto nos parecem então que eram evidentes, conforme o nosso modo de ver, e assim pessoalmente nossas. “É a inspiração que é nossa e não nossa: emerge em nós como de um lugar estranho a nós mesmos; em outros momentos nos parece que deveria mesmo surgir, que não poderia não surgir”³⁰. Das neblinas indistintas de um sentimento, no qual se condensa toda a vida da pessoa, “floresce, improvisada e prepotente, uma visão original, que a nós impõe-se com o ímpeto de uma revelação, mas nela reconhecemos a nós mesmos, nós que a pressentíamos como a nossa interpretação pessoal das coisas”³¹. É através do olhar fixo, profundo e da procura minuciosa que a pessoa alcança uma interpretação pessoal da obra e exprime a fantástica ontologicidade da *forma formada*. É um dar sentido às coisas, um trazer para a paixão humana visões que investem na totalidade do real, atribuindo a conceitos e pensamentos uma inflexão simples e inconfundível, um qualificar, com sentidos pessoais, a variedade do mundo e do espírito.

²⁹ PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'Estetica I*, p. 26.

³⁰ PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'Estetica I*, p. 26.

³¹ PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'Estetica I*, p. 26.

7. Conclusão

Para concluir, o valor pessoal da arte está na interpretação estética como conclusão, revelação e definição da pessoa a si mesma, é um evidente sinal da necessária referência da arte à pessoa da qual falamos anteriormente e na qual consiste a seriedade e dignidade da arte. Se a arte pode ser assumida como tarefa na qual o artista realiza a si mesmo a criação artística revela o sentido da obra. Na obra de arte, o espectador tem o alcance da história do artista condensada em um dos seus atos, e à luz da evidência fantástica que a clareia, reencontra, como em uma revelação improvisada, toda uma interpretação do universo³². Este valor pessoal da arte, que se obtém através do retrato de uma pessoa, por exemplo, revela um sentido pessoal do mundo, justifica o empenho que se põe no criar e no contemplar a obra bela e dá razão ao que nos faz atribuir à arte o caráter de seriedade da arte.

Se o caráter de personalidade é inerente a toda atividade humana, e qualquer atividade humana é arte, a iniciativa pessoal conduz a arte, “a pessoa a especifica com um ato seu de liberdade; considera-a como um fim ao qual dedicar-se, exercita-a com a consciência de encontrar nela uma afirmação de si”³³. O artista põe a cor com os caracteres que conferem uma tarefa a uma pessoa concreta, considera o seu resultado, a obra, como uma realidade na qual reconhece o próprio valor, com que substanciar a própria consistência histórica, de onde extrair os lineamentos do próprio perfil. A *forma formada* se torna biográfica e o conhecimento do lugar que a arte ocupa na consciência de um artista se torna chave para interpretar a sua arte. De acordo com o que se disse antes, o caráter ontológico da *forma formante* não é externo, secundário, posterior ao êxito, ao contrário, é um aspecto, constitutivo de sua gênese interna. O caráter ontológico da *forma formante* constitui a condição de ser o germinar, provocado por uma pessoa e, assim sendo, está em relação com o ser. O aspecto ontológico impõe-se como uma realidade, cujo fundamento reside na sua própria constituição interna, e não em algo já dado e pré-constituído

³² Cfr. PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'Estetica I*, p. 27.

³³ PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'Estetica I*, p. 27.

DA SILVA URIBE, Íris Fátima.

«A questão da forma na estética de Luigi Pareyson».

HYBRIS. Revista de Filosofia, Vol. 11 N° 2. ISSN 0718-8382, Noviembre 2020, pp. 45-65

Referencias

PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della Formatività*. Bompiani, Milão, 2005.

PAREYSON, Luigi. *Esistenza e persona*. Il melangolo, Gênova, 2002.

PAREYSON, Luigi. *Conversazioni di estetica*. Mursia, Milão, 1966.

PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'Estetica I*. Em *Opere Complete*. Vol. 10. Mursia, Milão, 2009.

PAREYSON, Luigi. *L'esperienza artistica*. Marzorati, Milão, 1974.

DA SILVA URIBE, Íris Fátima. *Fazer – Inventar – Encontrar. A Tese Fundamental da Estética de Luigi Pareyson*. Paco Editorial, Junduáí (Sp), 2014.

TOMATIS, Francesco. *Pareyson. Vita, filosofia, bibliografia*. Morcelliana, Brescia, 2003.