

Renata Gabriel de Oliveira

A obra de arte como um fato hermenêutico-ontológico:

A visão de Luigi Pareyson

Belo Horizonte

2008

Renata Gabriel de Oliveira

A obra de arte como um fato hermenêutico-ontológico:

A visão de Luigi Pareyson

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: Filosofia

Orientadora: Profa. Dra. Virgínia Araújo Figueiredo

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG

2008

100 Oliveira, Renata Gabriel de
O48o A obra de arte como um fato hermenêutico-ontológico
2008 [manuscrito] : a visão de Luigi Pareyson / Renata Gabriel de
Oliveira. – 2008.

124 f.

Orientador: Virgínia Araújo Figueiredo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Pareyson, Luigi, 1918-1991 2. Filosofia - Teses 3. Estética
- Teses 4. Arte - Filosofia - Teses. I. Figueiredo, Virginia Araújo
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia
e Ciências Humanas. III. Título

*Em homenagem à professora Sandra Neves Abdo,
por toda uma vida dedicada à arte e ao estudo do
pensamento de Pareyson.*

AGRADECIMENTOS

Àqueles que acompanharam esta trajetória e, de algum modo, contribuíram para esse resultado.

Ao professor Paulo Margutti, pelos primeiros direcionamentos acadêmicos, pela presença constante e vigilante nas situações mais críticas; à Andréa, por suas orientações, fruto de sua vasta experiência.

Aos amigos sempre presentes, pelo apoio e compreensão.

Aos meus pais, aos quais devo tudo o que sou; aos meus irmãos e familiares, pela paciência, pela torcida...

Ao professor Paulo Afonso, presença fundamental na conclusão desse trabalho, por sua dedicação e generosidade.

À minha orientadora, que me acolheu no momento mais difícil, e, sem a qual não seria possível chegar até aqui.

Em especial, sou grata aos eternos ensinamentos da professora Sandra Abdo, por sua confiança, por acreditar que isso seria possível, por impulsionar e direcionar meus primeiros passos, por ainda continuar guiando-os: presença viva em cada linha desse trabalho.

RESUMO

De posse de lições fundamentais da ontologia hermenêutica, da filosofia da existência e das mais variadas teorias da arte, desenvolvidas ao longo da história da filosofia, Luigi Pareyson constrói um pensamento estético que defende o registro ontológico da arte, ao reconhecer a efetiva novidade da obra de arte. Sua teoria estética introduz o conceito de legalidade da forma em constante relação dialógica com a intencionalidade formativa do artista, a fim de exprimir a dimensão hermenêutica e ontológica de toda ação humana, em especial, daquela que culmina em formas artísticas. Pretendemos, portanto, desenvolver coerentemente o discurso pareysoniano sobre as estruturas fundamentais da obra de arte e sua possibilidade de aproximação ao ser, conscientes de que a experiência da arte, mais do que qualquer outra atividade humana, revela-se como evento instituidor de algo novo em relação ao existente.

ABSTRACT

Based on fundamental lessons of hermeneutic ontology, existence's philosophy and more different art's theory developed during philosophy's history, Luigi Pareyson build an aesthetic theory which defends the ontological registration of the art by recognizing the effective novelty of the work of art. His aesthetic theory introduces the concept of form's legality in constant dialogic relationship with the formative intentionality of the artist in order to show the hermeneutic and ontological dimension of all human action, specially, those that culminate in artistic forms. Therefore, we intend to develop coherently the pareysonian statement about the fundamental structures of the art and its possibility of approaching to the being, knowing that the art experience, more than any other humane activity, reveals as an institutor event of something new related to the existent.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O ITINERÁRIO FILOSÓFICO-INTELLECTUAL DE LUIGI PAREYSON: O PERCURSO EM DIREÇÃO À ESTÉTICA DA FORMATIVIDADE	16
1.1. Vida e obra	16
1.2. O contexto histórico-filosófico	18
1.3. Repercussões do encontro com a filosofia da existência	21
1.4. A virada ontológica: a fase central da pesquisa pareysoniana	25
<i>1.4.1. A pessoa, a interpretação e a estética</i>	<i>26</i>
2. ESTÉTICA DA FORMATIVIDADE: CONCEITOS FUNDAMENTAIS	33
2.1. Estética, filosofia e poética	33
<i>2.1.1. A estética pareysoniana</i>	<i>35</i>
2.2. A teoria da formatividade	38
<i>2.2.1 A especificidade da arte no interior da operosidade humana</i>	<i>39</i>
<i>2.2.2. Arte e vida</i>	<i>43</i>
<i>2.2.3. A forma da arte</i>	<i>44</i>
2.3. O processo artístico	46
<i>2.3.1. O spunto</i>	<i>46</i>
<i>2.3.2. Matéria artística: o processo de formação da matéria</i>	<i>48</i>
<i>2.3.3. Estilo: a formação do conteúdo da obra de arte</i>	<i>51</i>
<i>2.3.4. A inseparabilidade entre fisicidade e espiritualidade</i>	<i>53</i>
<i>2.3.5. Forma formante e forma formada</i>	<i>55</i>
2.4. O processo interpretativo	58

2.4.1. <i>O exercício da congenialidade</i>	62
2.4.2. <i>Originalidade e exemplaridade</i>	64
3. PESSOA E ARTE NA ESTÉTICA DA FORMATIVIDADE: IMPLICAÇÕES HERMENÊUTICO-ONTOLÓGICAS	67
3.1. Filosofia da pessoa	67
3.1.1. <i>Personalismo ontológico</i>	68
3.1.2. <i>A pessoa como existência</i>	75
3.1.3. <i>A pessoa como dever</i>	77
3.1.4. <i>A pessoa como obra</i>	78
3.1.5. <i>A pessoa como eu</i>	79
3.1.6. <i>Conhecimento de si e conhecimento do outro</i>	81
3.2. Pessoa e arte	83
3.2.1. <i>Formatividade e pessoa: o processo artístico</i>	85
3.2.2. <i>Implicações hermenêuticas</i>	88
3.2.3. <i>Implicações ontológicas</i>	92
4. A MÚTUA IMPLICAÇÃO DE GÊNESE, FORMA ACABADA E INTERPRETAÇÃO	97
4.1. <i>A gênese da obra de arte: a interpretação no processo produtivo</i>	97
4.2. <i>A forma acabada</i>	103
4.3. <i>A interpretação da obra de arte: a produção no processo interpretativo</i>	106
CONCLUSÃO: O CARÁTER HERMENÊUTICO-ONTOLÓGICO DA ARTE	114
BIBLIOGRAFIA	122
Bibliografia primária	122
Bibliografia secundária	122

INTRODUÇÃO

O presente trabalho teve como objetivo principal a defesa de que o caráter hermenêutico da obra de arte está estreitamente conexo ao seu caráter ontológico, possuindo certa anterioridade em relação a este, senão em todas as atividades humanas, pelo menos naquela que dá origem à forma artística. Afirmar esta que pode ser justificada por uma passagem de *Verità e interpretazione*¹, na qual o autor afirma que o ponto central do pensamento que propõe

[...] é aquela solidariedade originária entre pessoa e verdade, na qual consiste a essência genuína do conceito de ‘interpretação’ [...] no conceito de interpretação [...] permito-me indicar aquela nota hermenêutica e, portanto, ontológica, do personalismo que me distingue de qualquer forma de espiritualismo de origem idealista ou de derivação intimista.²

Tal concepção é retomada na obra citada sob o foco da problemática da verdade e sua via de acesso, ou seja, a interpretação, mas já se encontra presente, de certa forma, em *Esistenza e persona*, obra publicada pela primeira vez em 1950 e várias vezes revista por Pareyson. Nos dois escritos, o autor ressalta que o acento sempre virá colocado sobre a interpretação como relação ontológica com a verdade: “me parece claro que a relação ontológica originária é de per se hermenêutica: o pensamento enquanto revelativo tem um caráter interpretativo; revelação do ser significa interpretação da verdade [...]”³.

Os estudiosos de Pareyson, citados ao longo do texto, mesmo tocando no problema que nos propusemos esclarecer, não esgotam os diversos aspectos da problemática hermenêutico-ontológica da obra de arte, seja devido à extensão dos trabalhos realizados,

¹ Esta obra conta com uma tradução ao português, realizada pelas professoras Maria Helena Nery Garcez e Sandra Neves Abdo, publicada em 2005 pela Editora Martins Fontes. As passagens citadas neste trabalho se referem, portanto, à edição brasileira consultada.

² PAREYSON, L. *Verdade e interpretação*, p. 05.

³ “Mi apparve chiaro che il rapporto ontologico originario è di per sé ermeneutico: il pensiero in quanto rivelativo ha un carattere interpretativo; rivelazione dell’essere significa interpretazione della verità [...]”. PAREYSON, L. *Esistenza e persona*, p. 20.

como, por exemplo, Sérgio Givone em um pequeno capítulo de sua obra *Historia de la Estetica* que nos aponta para este importante traço da teoria estética pareysoniana; seja pelo fato de que estes possuem focos analíticos diversos, como é o caso de Gianni Vattimo, que nos artigos consultados, tem sua atenção voltada para a questão da hermenêutica e da ontologia, sem, contudo, afirmar a anterioridade da questão hermenêutica em relação à ontológica.

Deste modo, podemos analisar os diversos caminhos trilhados pelos comentadores, uns dando uma maior relevância à relação pessoa-ser e transportando as conseqüências desta relação para a arte, por estar intimamente ligada à pessoa; outros afirmando simplesmente o papel da interpretação enquanto via de acesso ao ser, por ser discurso sobre a verdade.

A intenção é, no entanto, mostrar que, na medida do possível, todos estes aspectos devem ser considerados, visto que o caráter hermenêutico-ontológico não é afirmado somente tendo em vista a via interpretativa da verdade do ser, mas que esta via se faz presente na arte, seja através do agir da pessoa, seja devido à própria natureza da forma.

Na busca por uma melhor fundamentação, elegemos como fio condutor a análise do conceito de pessoa e sua relação com o ser, ressaltando as repercussões de sua adesão à filosofia da existência, trabalhadas no item 1, no qual tentamos percorrer parte do itinerário filosófico-intelectual do autor, tendo como objetivo introduzir a questão estética. Soma-se à análise do conceito de pessoa, a descrição pormenorizada dos momentos constitutivos da obra de arte, bem como dos aspectos que exercem uma importância fundamental no processo de formação e interpretação de uma obra, dentre eles, concedemos maior destaque à dialética entre *forma formante* e *forma formada*, isto é, à presença da legalidade interna da forma artística.

É a partir da junção destes dois momentos, ou seja, da relevância conceitual das noções de pessoa e lei interna da obra, que conseguimos caminhar rumo à defesa do estatuto

hermenêutico-ontológico da obra de arte. De modo que esta defesa é uma concepção de fundo que perpassa toda a argumentação desenvolvida.

No que diz respeito à arte, Pareyson concebe que, conforme abordado ao longo dos capítulos, a obra é um todo orgânico, em que se contraem elementos diversos, portanto, produção que não simplesmente exprime ou comunica um tempo acabado, mas institui o seu horizonte próprio de significação, atestando a sua alteridade relativamente aos pré-condicionamentos de qualquer natureza e abrindo-se, ao mesmo tempo, a inesgotáveis interpretações. Contrapondo-se à estética neo-idealista de Benedetto Croce – que concebe a arte como “síntese de sentimento e imagem”, criação cuja essência se esgota na interioridade do espírito, tornando secundária a formação da matéria – Pareyson elabora um conceito de arte como forma, “matéria formada”, objeto físico e sensível, no qual se contraem organicamente os mais diversos elementos, como produção que tem na “extrinsecação física” um momento essencial, e não uma etapa secundária e acessória.

Assim entendida, a arte tem como nota especificadora a *formatividade*, atividade de plasmação, produção que é, ao mesmo tempo e indivisivelmente, invenção. A formatividade é, assim, uma condição essencial para a realização de qualquer operação, e não apenas para o fazer artístico. O que diferencia a arte dos diversos direcionamentos formativos é precisamente a “especificação” dessa formatividade genérica, dando lugar a uma forma que vale *de per se* e que não se restringe a ser mero suporte para o êxito de outros fins.

Como foi dito anteriormente, para Pareyson, mais do que meio e veículo de expressão, a obra de arte é um organismo dotado de vida autônoma, harmonicamente dimensionado e regido por suas próprias leis (leis que não se impõem *a priori*, como um mandado externo, mas **nascem e atuam** com a própria obra). É necessário assinalar que, ao mesmo tempo em que procede por propostas e esboços – afirmando o caráter aventureiro e experimental da atividade formativa da obra de arte – o artista sempre terá um ponto de

referência: a obra tal como ela deveria ou quereria ser, e que age como *forma formante*, antes mesmo de surgir como *forma formada*, impondo-se como um critério indefinível, mas muito sólido: o pressentimento do resultado, o adivinhar da forma.

Nestas pequenas passagens introdutórias que remetem à concepção de obra de arte desenvolvida por Pareyson, já podemos tomar consciência da profundidade e complexidade de sua argumentação. Sua terminologia pode causar incômodos iniciais, soando estranha àqueles que se dispõem a um primeiro contato com a teoria desse brilhante pensador. Todavia, vale lembrar que seu pensamento apresenta tamanha novidade e riqueza justamente porque consegue, a partir de seus estudos historiográficos, harmonizar as mais diversas concepções, re-significando-as e direcionando nosso olhar às importantes contribuições trazidas por pensadores que, mesmo distantes no tempo e no espaço, representam um arcabouço teórico imprescindível à compreensão de sua empreitada filosófica.

Foi por reconhecer a importância das leituras e influências pareysonianas que traçamos uma direção argumentativa que salienta os diversos momentos da especulação de Pareyson, analisados ao longo do item 1⁴. Esse primeiro capítulo reconstruiu brevemente o panorama intelectual no qual Luigi Pareyson se insere, tendo em vista a contextualização de seu pensamento. A idéia era permitir os estudiosos do autor, vislumbrar o lugar de onde ele fala, a quem seu discurso se direciona e como devemos compreender a evolução de seu pensamento. Para atingir tal objetivo, buscou-se demonstrar a influência da dissolução do hegelianismo e das várias vertentes filosóficas que surgem como resposta a esta, dentre elas, do existencialismo, como ponto de partida para uma reflexão que busca superar posições consolidadas pelo sistema hegeliano.

⁴ Cabe ressaltar que o Capítulo 1 foi desenvolvido tendo em vista o esclarecimento da questão proposta, de modo que nos limitamos a percorrer apenas o caminho que Pareyson trilhou rumo à sua filosofia da arte, seja devido à extensão do pensamento do autor, em suas diferentes fases, seja pela necessidade de delimitar o objeto de discussão. Portanto, recolhemos de seu itinerário filosófico somente os aspectos imprescindíveis à compreensão da problemática estética, o que nos levou à não abordagem de outras fases de seu pensamento, em especial, aquela última dedicada ao pensamento trágico e à ontologia do inexaurível.

Esboçar um panorama do contexto filosófico vivido por Pareyson pareceu-nos de suma importância para uma compreensão mais aprofundada de seu posicionamento teórico, de suas tomadas de posição, de seus amadurecimentos, que visam eliminar, cada vez mais, os resquícios de sua formação neo-idealista e assumir suas explícitas influências existencialistas, advindas da leitura de Heidegger, Marcel e Jaspers, fortemente influenciados por Kierkegaard.

No item 2, traçamos um quadro geral do pensamento estético pareysoniano, através do exame de conceitos fundamentais da sua estética da formatividade. Esses conceitos foram trabalhados, pormenorizadamente, nos capítulos seguintes, por serem imprescindíveis para se trilhar o caminho que leva às considerações hermenêutico-ontológicas da obra de arte.

Partindo da noção de formatividade, esboçamos os principais aspectos da estética pareysoniana, na medida em que este conceito é um ponto central de sua argumentação, dentre outras coisas, porque é responsável pela concepção da atividade artística, enquanto um processo dinâmico, marcado por atos produtivos e inventivos. Afirmar que a produção artística é um processo no qual estão envolvidos atos produtivos e inventivos, é dizer que o trabalho do artista não se resume a dar corpo a uma imagem mental pré-concebida, mas que esta só se configura efetivamente na obra através da atitude ativa e receptiva daquele que forma.

A partir do conceito de formatividade, foi possível abordar outros aspectos interligados e que se mostram imprescindíveis para a compreensão do pensamento estético de Luigi Pareyson, tais como: a noção de forma, que não tem aqui o significado limitado pela tradição filosófica e o uso que se fez dele; as noções de *forma formante* e *forma formada*, compreendidas enquanto faces dialéticas da forma artística (vista como sua própria lei de organização e produção e, ao mesmo tempo, como êxito do processo do qual é resultado); a

coincidência entre matéria, forma e conteúdo; as relações entre arte e vida; dentre outros conceitos fundamentais à compreensão da filosofia da arte desenvolvida por Pareyson.

O item 3 deve ser considerado um capítulo crucial, pois teve como objetivo principal examinar o conceito pareysoniano de pessoa e as implicações deste em relação à sua estética. Em especial, procuramos demonstrar a relevância deste conceito no que se refere ao aspecto hermenêutico-ontológico da obra de arte. Em primeiro lugar, salientamos que a filosofia da pessoa, desenvolvida por Luigi Pareyson, apresenta-se como um ponto chave de seu pensamento, principalmente para sua estética da formatividade, na medida em que, nesta, a presença da pessoa é imprescindível, senão um dos fundamentos da concepção de obra de arte. De modo que foram abordados, primeiramente, os aspectos constitutivos da pessoa, desenvolvidos pelo autor no seu personalismo ontológico, responsável por fornecer os subsídios para uma melhor compreensão do papel da pessoa no interior do processo artístico. Em um segundo momento, a análise foi direcionada à relação entre a pessoa e a problemática da forma artística, na medida em que esta é compreendida como umas das formas que são produzidas através dos diversos direcionamentos operativos da pessoa, demonstrativas da peculiaridade do fazer artístico; e, no interior desta relação dialógica, o papel da pessoa enquanto artista (no processo de produção) e intérprete (no processo de interpretação da obra de arte), ressaltando a não separação entre estes dois momentos, mas vendo-os como mutuamente implicados, tanto no fazer, como no interpretar de uma obra⁵.

O quarto capítulo foi dedicado ao esclarecimento de outra das maiores contribuições do pensamento de Luigi Pareyson, qual seja, afirmar que a obra de arte é lei interna de sua formação e interpretação.

⁵ Tal questão é trabalhada em *Estetica: Teoria della formatività*. Esclarecemos que todas as referências à obra em questão dizem respeito à tradução brasileira consultada.

Pareyson insere o conceito de legalidade interna da forma, impedindo assim que a produção da obra seja vista como ato de pura criatividade por parte do artista e se destaque, pelo contrário, como uma alteridade. Tal concepção nos leva a uma decisiva superação da unilateralidade dos pares relacionais sujeito-objeto, graças a uma concepção mais dialética entre estes pólos. Não obstante, também não admite que a obra seja preponderante neste processo, porque a relação existente entre pessoa e obra (diferentemente da relação unilateral entre sujeito e objeto) é uma relação dialógica e interpretativa, simultaneamente ativa e receptiva.

Afirmar que a obra de arte possui uma legalidade interna com a qual a pessoa - seja o artista, seja o intérprete - deve dialogar é, portanto, reconhecer que: 1) o processo de formação de uma obra é, ao mesmo tempo, um processo essencialmente marcado pela interpretação; 2) também no processo interpretativo, a pessoa do intérprete atua reconhecendo esta lei interna da obra, que nela permanece após concluída para que possa revelar a obra de arte, percorrendo, assim, o caminho de sua formação. Tudo isto nos permite trazer à tona a existência de um nexos indissociável entre formação e interpretação, seja no processo produtivo, seja no interpretativo, de uma obra de arte.

Após este longo percurso, passando pelos pontos fundamentais da teoria estética de Pareyson, chegamos às conclusões sobre a concepção hermenêutico-ontológica da obra de arte. Para alcançar tal empreendimento não foi possível deixar de trilhar os dois caminhos imprescindíveis, já citados anteriormente: a elucidação da relação entre a pessoa e arte e o reconhecimento da legalidade interna da forma.

De fato, são dois aspectos fundamentais para a afirmação da autonomia e ontologicidade da arte, pois se, por um lado, a relação entre a pessoa e obra introduz no interior da forma artística a hermenêuticidade e ontologicidade, presentes na relação pessoa-ser, por outro, a legalidade interna da forma não permite que estes aspectos estejam colocados

unicamente do lado da pessoa, trazendo à luz o fato de que a forma mesma carrega em si uma lei que deve ser reconhecida e respeitada na inteira experiência da arte.

1. O ITINERÁRIO FILOSÓFICO-INTELECTUAL DE LUIGI PAREYSON: *O PERCURSO EM DIREÇÃO À ESTÉTICA DA FORMATIVIDADE*

1.1. Vida e obra

Luigi Pareyson nasceu em Piasco (Cuneo), em 1918, e faleceu em Milão, em 1991. Obteve o diploma em filosofia pela Università degli Studi di Torino, sob a orientação de Augusto Guzzo. Enquanto estudante, aproximou-se da filosofia clássica alemã, desde Kant até Schopenhauer, considerando-a o ápice de toda a filosofia moderna. O interesse pelo idealismo alemão, deveu-se a duas experiências fundamentais de seus anos universitários: à leitura da *Introduzione alla metafisica* de Piero Martinetti e às aulas de Giole Solari, que lhe permitiram entrar em contato com um método rigoroso e seguro, que o acompanhará durante toda a sua vida.

Com Karl Jaspers, em Heidelberg, completou sua formação acadêmica. A partir de 1945, Pareyson começa a lecionar Filosofia Teórica, Ética e Estética na Università degli Studi di Torino. Em 1964, torna-se professor ordinário de Filosofia Teorética, em substituição a Guzzo, até 1988, quando se torna professor emérito, permanecendo nessa instituição por mais de quarenta anos.

Em 1946, publica sua primeira obra de estética, um opúsculo intitulado “Analogia dell’arte”, no qual confronta estéticas românticas e poéticas contemporâneas⁶, em especial francesas. Em 1947, publica “Vita, arte e filosofia”, ocupando-se de Hegel e das estéticas

⁶ Sobre os conceitos estética e poética, ver **2.1 Estética, filosofia e poética**, p. 33-35.

italianas de sua época, o que resulta nos estudos acerca do pensamento de Vico⁷ e, posteriormente, de Aristóteles. Em 1950, publica o primeiro e único volume de *L'estetica dell'idealismo tedesco* (Kant, Fichte e Schiller). Vale ressaltar que em todos estes estudos, Pareyson não se restringe a repetir teorias, mas afronta suas questões mais complicadas de forma crítica e interpretativa⁸.

Pareyson lecionou também na Università degli Studi di Pavia e na Universidad Nacional de Cuyo (Argentina). Entre seus discípulos mais ilustres incluem-se: Umberto Eco, Gianni Vattimo, Giuseppe Riconda, Sergio Givone, Mario Perniola, Claudio Ciancio, Francesco Moiso e Maurizio Pagano.

Paralelamente às suas atividades docentes, fundou e dirigiu: *Anuario filosofico*, *Filosofia* e *Rivista di Estetica* (por cerca de vinte e oito anos), permanecendo à frente das seguintes coleções filosóficas: *La filosofia classica tedesca* (Prisma Editrice); *Biblioteca di Filosofia*, *Studi di Filosofia*, *Saggi di estetica e di poetica* (Mursia); *Filosofi moderni* (Zanichelli); *Philosophica varia inedita vel variora* (Bottega d'Erasmus). Integrou, por algum tempo, as Comissões da *Bayerische Akademie der Wissenschaften*, para edições críticas de Fichte e de Schelling, e foi membro do *Institut International de Philosophie*, do *Comité International pour les Études d'Esthétique*, da *Accademia Nazionale dei Lincei* (Roma) e da *Accademia delle Scienze di Torino*.

Entre suas principais produções bibliográficas, distinguem-se os seguintes títulos: *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers*, 1940; *Studi sull'esistenzialismo*, 1943; *L'estetica dell'idealismo tedesco*, 1950; *Esistenza e persona*, 1950; *Estetica: teoria della formatività*,

⁷ Gianbattista Vico é considerado por Pareyson o melhor dos filósofos italianos, o último dos humanistas e o primeiro dos românticos. Sobre seu pensamento escreveu "A doutrina viquiana do engenho" (1949), onde tematiza a ligação entre imitação e criação, entre fazer e inventar, entre elementos ativos e receptivos da arte e do conhecimento. A teoria do engenho de Vico foi responsável pela fundamentação de importantes conceitos da estética pareysoniana, tais como a noção de ato formativo, enquanto marcado por processo de produção e invenção; bem como a relação entre atividade e receptividade, presentes não só na produção de uma obra de arte, mas no operar humano em geral. Cf. SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte*, p. 45.

⁸ Cf. SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte*. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson, p.41.

1954; *Fichte*, 1959; *Teoria dell'arte*, 1965; *I problemi dell'estetica*, 1966; *Conversazioni di estetica*, 1966; *L'estetica di Kant: lettura della "Critica del Giudizi"*, 1968; *Etica ed estetica in Schiller*, 1969; *Verità e interpretazione*, 1971; *Schelling*, 1971; *Schellinghiana rariora*, 1977; *Lo stupore della ragione in Schelling*, 1979; *Heidegger*, 1990; *Filosofia della libertà*, 1991; *Dostoevskij*, 1993; *Ontologia della libertà*, 1995; *Essere libertà ambiguità*, 1998; *Kierkegaard e Pascal*, 1999; *Problemi dell'estetica II. Storia*, 2000.

1.2. O contexto histórico-filosófico

Segundo Coppolino, o ambiente filosófico no qual Pareyson se formou era aquele de uma orientação a um espiritualismo renovado, tendo como principais representantes italianos Guzzo⁹ e Carlini. Corrente filosófica esta que nasce no interior da crise do atualismo gentiliano, e que buscava repensar questões como a transcendência e a experiência espiritual cristã. Por estar situada neste contexto, a perspectiva filosófica de Pareyson assume um direcionamento peculiar, somando-se a este ambiente, desenvolvimentos de doutrinas personalistas da cultura européia do Novecentos, bem como de seu próprio país¹⁰.

Em seu ensaio "Filosofia della persona", de 1958, Pareyson afirma que o seu ambiente cultural foi a maturidade do idealismo croceano e gentiliano, os quais influenciaram também toda a sua geração na Itália.

⁹ Guzzo, influenciado pelo idealismo, tentou desenvolver uma filosofia que abarcasse todos os âmbitos: o antigo e o moderno, a vida e o pensamento, a arte e a ciência, a ética e a religião. Não obstante, o neo-idealismo de Guzzo é assinalado por Pareyson como algo distinto do de Croce e Gentile, na medida em que tende a um caráter não gnosiológico, mas cósmico, com uma orientação religiosa e não humana. Pareyson afirma que, para Guzzo, a arte não era motivo de cultura ou gosto, mas questão de vida, pelo fato de não separar o problema da arte das demais realidades humanas. De Guzzo, Pareyson toma a concepção de "vida como produção de formas", que adquire lugar e vida próprios, bem como servem de modelos para outras formas. Isso porque, contra Croce, Guzzo não considera as formas como estruturas rígidas.

¹⁰ Cf. COPPOLINO, S. *Estetica ed ermeneutica di Luigi Pareyson*, p.18.

De acordo com Longo, nos anos 30, a Itália encontrava-se dominada pelo neo-idealismo, em especial, devido ao pensamento de Gentile. A consequência disso é que, na Itália, não seria possível um interesse pela filosofia existencialista, se Gentile não tivesse preparado o terreno, com o seu atualismo, para que pudesse germinar temas existencialistas¹¹. Tal ambiente, imerso na crítica ao neo-idealismo, proporcionou uma vantagem à interpretação do existencialismo na Itália, bem como da crise contemporânea, já que a reforma operada pelo neo-idealismo não conseguiu alcançar os efeitos esperados¹². De modo que a filosofia italiana tinha como exigência conjugar idealismo e existencialismo, a partir da dissolução do hegelianismo.

O atualismo gentiliano preparou tal atmosfera, visto que, entre os vários desenvolvimentos da sua filosofia, aqueles de caráter espiritualista são os mais próximos da problemática existencialista, o que, de certo modo, pode introduzir no ambiente italiano o interesse por determinadas questões que vão estar presentes na filosofia da existência, embora obtenham conclusões completamente distintas. Entre estas questões podemos encontrar a teoria da concretude da vida espiritual; a valorização da exterioridade do objeto; a imanência e presença total da vida do espírito; a subjetividade da experiência; a rica intimidade da autoconsciência; a doutrina do eu que se forma no processo do espírito; a coincidência de teoria e prática; a concepção do total empenho e da responsabilidade radical do ato; e a problematidade dinâmica e aberta do ato do espírito.

A filosofia da existência apresenta-se assim como único intérprete à altura de responder a estas questões. A crítica pareysoniana à filosofia de Hegel se desenvolve, assim, à luz da influência do existencialismo, determinante em sua formação.

¹¹ Cf. LONGO, R. *L'abisso della liberta*, p. 20.

¹² Cf. LONGO, R. *L'abisso della liberta*, p. 19-20.

O âmbito no qual o pensamento pareysoniano amadurece é, portanto, aquele do espiritualismo pós-atualista, entendido como ponto de partida que vai ser confrontado e reconsiderado à luz do existencialismo de Jaspers, de Marcel e, sobretudo, de Heidegger. Não obstante, o idealismo se apresenta como um inegável ponto de referência, a partir do qual será contestado.

Isso porque frente à filosofia hegeliana, que pregava a autoconsciência da realidade e da história, devido à impossibilidade de retornar a um nível inferior do desenvolvimento dialético, encontra-se o existencialismo, que coloca frente ao pensador abstrato hegeliano o pensador existente e subjetivo, o homem integral. O existencialismo soube reconhecer com perspicácia que, da dissolução do hegelianismo e, conseqüentemente, da crise do racionalismo metafísico, surgia a necessidade de colocar em primeiro plano o problema do finito e da pessoa. Reivindica, então, a absolutização do singular, afirmando sua irrepetibilidade e inconfundibilidade, através de um conceito de singularidade como individuação pontual.

[...] Pareyson é conhecido em seu país por haver sido – junto com Fabro, Bobbio e Abbagnano¹³ – um dos introdutores do *existencialismo* na Itália; por haver sido o mestre em *estética* de Umberto Eco e de Gianni Vattimo, ou um pioneiro da *hermenêutica*, dando seus primeiros passos nesta disciplina antes inclusive que H. G. Gadamer e Paul Ricoeur.¹⁴

¹³ Pareyson nega o existencialismo de Jean Paul Sartre e de Nicola Abbagnano, não os considerando verdadeiros existencialistas, embora sejam os seus representantes oficiais, tanto na França, quanto na Itália. Para ele, estes abandonaram o existencialismo autêntico, ao afirmarem uma postura acentuadamente antropocêntrica e com tendências ao marxismo e ao empirismo, respectivamente. O que resultou numa concepção de liberdade que não considera a relação com o ser, ao contrário do que vemos em Marcel e Pareyson. Cf. SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte*, p. 16, nota 24.

¹⁴ “[...] Pareyson es conocido en su país por haber sido – junto con Fabro, Bobbio o Abbagnano – uno de los introdutores del *existencialismo* en Italia; por haber sido el maestro en *estética* de Umberto Eco y de Gianni Vattimo, o un pionero de la *hermenéutica*, dando sus primeros pasos en esta disciplina antes incluso que H. G. Gadamer y Paul Ricoeur.” RAVERA, M. *Prefazione a il pensiero ermeneutico*, p. 16 apud SARTO, P. B. *Hacer arte e interpretar la arte*, p.2.

1.3. Repercussões do encontro com a filosofia da existência

Os estudos existencialistas permitiram que Pareyson desenvolvesse o aspecto ontológico do seu pensamento, ao mesmo tempo em que se evidenciaram aspectos problemáticos do existencialismo. De modo que o existencialismo deve ser considerado o grande fio condutor da especulação pareysoniana.

O pensador italiano procura, então, aproximar-se das temáticas relativas à filosofia da existência, aprofundando e fornecendo uma fundamentação renovada a algumas instâncias críticas que já se encontravam presentes no espiritualismo italiano. Para isso, ele realiza uma releitura do existencialismo, que propõe salvaguardar a finitude e o singular¹⁵.

A problemática pareysoniana nunca foi verdadeiramente atualista ou espiritualista, mas sempre existencialista. De fato, longe de identificar-se com o espiritualismo, Pareyson aponta as raízes de seu pensamento na filosofia da existência, a qual se apresenta como uma filosofia autônoma e capaz de dar uma resposta à dissolução do hegelianismo.

Ainda no que diz respeito à dissolução do hegelianismo, Pareyson reconhece a importância de Fichte e Schelling.

Reabrindo o grande sulco da filosofia moderna, Pareyson repensa Fichte e redescobre Schelling¹⁶ na sua atualidade ainda não exaurida. Confiando a Schelling uma posição central na crise do hegelianismo e na formação da filosofia da existência, Pareyson acredita que só à luz de seu pensamento se pode avaliar os êxitos da 'crise' e colher as instâncias especulativamente válidas do existencialismo. Neste contexto interpretativo, Schelling é, para Pareyson, pensador pós-hegeliano e

¹⁵ Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 30.

¹⁶ Pareyson recorre a Fichte e Schelling para resolver a problemática existencialista, que nasce como filosofia da crise - crise do hegelianismo -, mas não sai de sua esfera especulativa. A filosofia de Fichte é considerada, por Pareyson, como um ponto de referência indispensável ao desenvolvimento da problemática filosófica atual. Deriva desta aproximação, a noção de filosofia animada pela tensão e consciente da finitude do seu próprio ponto de vista. Tensão esta que vai caracterizar, em Pareyson, o processo de procura, determinando o ato interpretativo. As principais contribuições de Fichte dizem respeito à consciência da constitutiva condicionalidade da filosofia, anterior a Hegel, bem como a concepção de que as várias filosofias são possibilidades livres, porque começam com um ato de liberdade. Em Schelling, temos a dissolução do idealismo a partir de seu interior, na medida em que suas preocupações são afins àquelas de Kierkegaard e Feuerbach. Pontos de partida emergem do pensamento schellinguiano, que reconhece a tragicidade do presente, a irreducibilidade do ser e do pensar, e a concepção de que a liberdade humana não pode ser pensada fora do horizonte da liberdade do ser. Cf. LONGO, R. *L'abisso della libertà*, p. 42-43.

pós-heideggeriano e, como tal, é o filósofo a partir do qual se move para dar uma resposta à crise do racionalismo metafísico, resposta que vai além o niilismo nietzschiano e da ontologia ‘negativa’ heideggeriana.¹⁷

Juntamente com estes pensadores, Kierkegaard também exerceu grande influência sobre o pensamento pareysoniano. Sobre este Pareyson escreve:

não por acaso os existencialistas autênticos [...], isto é, Heidegger, Jaspers e Marcel, são remetidos a Schelling ou têm a intenção de fazer as contas com ele [...] a meditação deles afundava as próprias raízes naquele *húmus* fecundo no qual a voz de Schelling não é menos vigorosa do que aquela de Kierkegaard, e a colaboração de ambos é vantajosa tanto a uma quanto à outra.¹⁸

Podemos vislumbrar a importância do existencialismo na formação de Pareyson através das suas próprias palavras: “os primeiros estudos aos quais por afinidade eletiva me dediquei foram a filosofia da existência, especialmente de Jaspers e Marcel no princípio, e depois, sobretudo, de Heidegger e foi principalmente desta que veio minha primeira inspiração.”¹⁹

O existencialismo teve o mérito de colocar questões fundamentais à época, tais como a singularidade da existência e o reconhecimento do caráter histórico e pessoal da filosofia, antecipado por Hegel.

Tomando questões que emergiam tanto da filosofia da existência, quanto do espiritualismo, em resposta à crise do hegelianismo, Pareyson desenvolve, então, seu personalismo ontológico, buscando responder satisfatoriamente à questão da condicionalidade

¹⁷ “Riaprendo il ‘grande solco della filosofia moderna’, Pareyson ri-pensa Fichte e riscopre Schelling nella sua attualità non ancora esaurita. Assegnando a Schelling una posizione centrale nella crisi dell’hegelismo e nella formazione della filosofia dell’esistenza, Pareyson ritiene che solo alla luce del suo pensiero si possano valutare gli esiti della ‘crisi’ e cogliere le istanze speculativamente valide dell’esistenzialismo. In questo contesto interpretativo Schelling è per Pareyson pensatore post-hegeliano e post-heideggeriano e come tale è il filosofo da cui prendere le mosse per dare una risposta alla crisi del razionalismo metafísico, risposta che va oltre il nichilismo nietzscheano e l’ontologia ‘negativa’ heideggeriana.” LONGO, R. *L’abisso della libertà*, p. 31.

¹⁸ “Non per nulla gli esistenzialisti autentici [...], cioè Heidegger, Jaspers e Marcel, si sono richiamati a Schelling o hanno inteso farei conti con lui [...] la loro meditazione affondava le proprie radici in quella *humus* feconda in cui la voce di Schelling non è meno vigorosa di quella di Kierkegaard, e la collaborazione di entrambe è vantaggiosa tanto all’una quanto all’altra.” PAREYSON, L. *Fichte. Il sistema della libertà*, p. 68 apud RUSSO, F. *Esistenza e libertà*, p.38.

¹⁹ “I primi studi ai quale per affinità elettiva mi dedicai furono la filosofia dell’esistenza, specie di Jaspers e Marcel in principio, e poi soprattutto di Heidegger, e fu principalmente da essa che trassi la mia prima ispirazione.” PAREYSON, L. *Esistenza e persona*, p. 201.

histórica da filosofia, superando dificuldades da concepção hegeliana, ao salvaguardar o caráter histórico da filosofia e sua infinidade interpretativa, positivamente compreendidas.

O objetivo de Pareyson era, então, restituir à filosofia seu valor especulativo, ao torná-la capaz de alcançar a verdade, sem renunciar à evidente condicionalidade histórica que, não é uma deficiência, mas antes a condição de possibilidade para o discurso filosófico. Tal preocupação é central em Pareyson, devido à consciência de que da superação deste problema depende a possibilidade mesma da filosofia.

Pareyson percebe que para garantir o valor da filosofia é necessário, primeiro, restituir ao finito o seu valor, perdido no interior da dialética hegeliana. O finito se apresenta como um dos principais conceitos da filosofia pareysoniana, na medida em que ele concebe que o problema da verdade não é gnosiológico, mas metafísico, ou seja, que a afirmação do ser se coloca como interrogação pessoal acerca da verdade. Em outras palavras, o finito é perspectiva existente e afirmação pessoal do ser. Deste modo, a afirmação do ser se coloca como histórica via de acesso à verdade, ou seja, a condicionalidade histórica é um fato e não deve ser vista como impedimento à revelação da verdade, porque é condição para a mesma. O eu se coloca a pergunta sobre o ser e não pode colocá-la saindo de sua esfera singular e finita.

Pareyson aborda a problemática da existência em estreita relação com o princípio ontológico: a existência é coincidência de relação consigo e relação com outro, ou de auto-relação e relação com o ser. Aspecto este que ele encontra igualmente em Heidegger e Jaspers, ambos voltados à raiz kierkegaardiana. Em sua primeira publicação, em 1938, ao estabelecer um confronto crítico entre o pensamento de Heidegger e Jaspers, acerca da distinção operada por Heidegger, entre os conceitos existencial e existenciário, Pareyson

acolhe o termo de Jaspers, com a justificativa de que é preciso conservar o conceito de pessoa no interior da filosofia da existência²⁰.

Esta exigência provém dos estudos de Guzzo que já alertavam para a importância de uma retomada da pessoa. Seja em Heidegger ou em Jaspers, a existência se apresenta como relação consigo (auto-relação) e relação com o ser (hetero-relação). Para ambos, a existência é uma relação que se duplica, mas, ao mesmo tempo, permanece uma: a auto-relação coincide com a relação com o ser²¹.

O objetivo de Pareyson é tornar seu personalismo ontológico a continuação mais fecunda do existencialismo, na medida em que

[...] a solidariedade originária da pessoa com o ser vem fundada sob o princípio da coincidência no homem da auto-relação com a hetero-relação, que é, por sua vez, o desenvolvimento do conceito existencialista de incidibilidade entre existência e transcendência.²²

Da inseparabilidade entre existência e transcendência, ou seja, da coincidência entre a relação consigo mesmo e a relação com o outro, derivam todos os demais princípios do personalismo ontológico pareysoniano.

Por um lado, a intencionalidade ontológica do homem, pela qual ele é relação com o ser, e, por outro lado, a presença irredutível do ser na atividade humana a constituí-la na sua intencionalidade, são especificações do conceito central da existência como coincidência de auto-relação e hetero-relação, isto é, do homem como coincidência entre a relação consigo mesmo e a relação com o ser.²³

De acordo com Russo, ao ressaltar a conexão entre existencialismo e crise do sistema hegeliano, Pareyson aponta três problemas fundamentais que exigem, a seu ver, solução: (1) a

²⁰ Sobre a distinção entre existencial e existenciário, ver 3.2.3: *Implicações ontológicas*, p. 94, nota 147.

²¹ Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 36.

²² “[...] la solidarietà originaria della persona con l’essere viene fondata sul principio della coincidenza nell’uomo di autorelazione ed eterorelazione, che è a sua volta lo svolgimento del concetto esistenzialistico di inscindibilità tra esistenza e transcendenza.” RUSSO, F. *Esistenza e libertà*, p.78.

²³ “Insomma, per un verso l’intenzionalità ontologica dell’uomo, per la quale egli è rapporto con l’essere, e per altro verso la presenza irriducibile dell’essere nell’attività umana a costituirlo nella sua intenzionalità, sono specificazioni del concetto centrale dell’esistenza come coincidenza di autorelazione ed eterorelazione, cioè dell’uomo come coincidenza di rapporto con sé e rapporto con l’essere.” PAREYSON, L. *Esistenza e persona*, p. 14-15.

realidade do finito, (2) a relevância filosófica da escolha pelo cristianismo e (3) a natureza do pensamento filosófico. Ao primeiro deles, Pareyson, impulsionado pela leitura de Heidegger, responde focalizando sua atenção sobre a pessoa, o que resulta em seu personalismo. De tal centro de inspiração emergem as indagações relativas à crítica, à gnosiologia e à estética, das quais surge a teoria da história da filosofia, a teoria da interpretação e a teoria da formatividade.

1.4. A virada ontológica: a fase central da pesquisa pareysoniana

De acordo com Ciglia, a partir de 1946, a pesquisa pareysoniana se transforma profundamente, se considerada a sua fase precedente. As temáticas tratadas se enriquecem e se tornam mais complexas, representando uma verdadeira virada especulativa no interior da meditação filosófica de Pareyson. Nesta época, iniciam-se seus primeiros estudos de estética, culminando na elaboração da teoria da formatividade; aparecem frutos consideráveis de sua reflexão histórico-teorética sobre o idealismo alemão, a partir de uma releitura apoiada em uma intencionalidade anti-hegeliana; surgem desenvolvimentos consistentes da filosofia da pessoa, já esboçados nos anos precedentes; e, enfim, se delineia a primeira formulação da teoria da interpretação²⁴.

A aproximação às problemáticas estéticas se realiza através do confronto histórico e teórico com a estética romântica e de uma nova visão de toda a realidade humana. A filosofia da pessoa e a teoria da interpretação devem ser concebidas como pilares fundamentais que, mesmo entre contrastes e tensões, sustentam o itinerário filosófico pareysoniano em seu todo.

²⁴ Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 79.

Os estudos de estética e o diálogo com a tradição idealista pré-hegeliana, considerada em função anti e pós-hegeliana, fornecem as bases para uma nova síntese teórica, na qual predominam o interesse pelo caráter concreto da realidade humana e a valorização da positividade do finito.

Nos anos 50, o registro ontológico do existencialismo pareysoniano, fecundado pelos estudos de estética, toma corpo numa filosofia da pessoa, que tende a recuperar a positividade do existente na sua abertura ao absolutamente Outro, conjugando existência e pessoa, à luz do aprofundamento da relação ontológica entre existente e ser, reencontrado em Jaspers e percorrido através de Heidegger e Marcel, aqueles que, para Pareyson, são os ‘únicos verdadeiros existencialistas’, e como tais, pontos de referência imprescindíveis ao seu itinerário especulativo.²⁵

Também nesta fase do pensamento pareysoniano, Fichte e Schelling, em períodos distintos, ofereceram importantes sugestões teóricas, conforme já mencionado anteriormente. A teoria fichteano do finito contribui decisivamente na elaboração da antropologia personalista pareysoniana e na sua hermenêutica dos anos Cinquenta, enquanto que o segundo Schelling representou um ponto de referência essencial para a hermenêutica dos anos 60 e 70 e, em especial, para a última *Ontologia da Liberdade*²⁶.

1.4.1. A pessoa, a interpretação e a estética

Pareyson afirma que sua estética vem sustentada por uma extensa especulação filosófica que aborda os mais diversos temas do pensamento atual, a saber: a pessoa e sua existência, o ser e a liberdade, a verdade e sua interpretação. No desenvolver de sua teoria, recolhe o melhor do pensamento estético e poético dos clássicos, românticos e

²⁵ “Negli anni ’50 l’impostazione ontologica dell’esistenzialismo pareysoniano, fecondata dagli studi di estetica, prende corpo in una filosofia della persona, che tende a recuperare la positività dell’esistente nella sua apertura all’assolutamente Altro, coniugando esistenza e persona alla luce dell’approfondimento del rapporto ontologico tra esistente ed essere, ritrovato in Jaspers e percorso attraverso Heidegger, Marcel, quelli cioè che per Pareyson sono ‘gli unici veri esistenzialisti’, e come tali punti di riferimento imprescindibili del suo *iter* speculativo.” LONGO, R. *L’abisso della libertà*, p. 43-44.

²⁶ Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà. L’itinerario filosofico di Luigi Pareyson*, p. 79-80, nota 2.

contemporâneos, conferindo à sua filosofia da arte uma solidez e universalidade notáveis. Sua estética consegue assim sintetizar as estéticas modernas e contemporâneas, ao propor soluções originais aos problemas da arte²⁷.

A pessoa:

A atenção direcionada ao homem e à existência, que veio delineando-se desde seus primeiros estudos sob a forma da reivindicação do valor e da positividade da pessoa, permanece como elemento constitutivo de todas as etapas da especulação pareysoniana. Não obstante, tal elemento apresentará características diversas e, até mesmo, contrastantes, devido às várias re-elaborações e retomadas operadas pelo pensador²⁸.

A meditação sobre a pessoa desenvolvida na década de 50 vem contextualizada no interior de um confronto histórico-crítico com o pensamento de Hegel e sobre Hegel, cuja importância vai aumentando ao longo dos anos 60. A intenção de Pareyson, nos seus confrontos com a filosofia da existência, é salvar a pessoa, vinculando suas vertentes de modo incindível, tendo como objetivo a afirmação da irredutibilidade, insuperabilidade e radical positividade do singular, em sua constitutiva e originária relação com o ser²⁹. No que diz respeito a esta consideração, Pareyson retoma a lição de Kant, ao afirmar que a pessoa (sujeito) não pode ser considerada meio direcionado a uma realidade diversa de si, porque é fim em si mesma.

Este personalismo otimista domina a reflexão filosófica de Pareyson no decorrer dos anos 40, bem como em toda a década de 50. Entretanto, a partir da metade dos anos 60 e durante as duas décadas subsequentes, a reflexão sobre o homem começa a voltar-se para

²⁷ Cf. SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte*. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson, p. 2.

²⁸ Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 87.

²⁹ Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 92-93.

características demasiadamente trágicas. Esta nova concepção do homem centraliza-se na análise dos paradoxos da liberdade humana³⁰.

A teoria da interpretação

O aspecto mais relevante da síntese filosófica operada por Pareyson, entre o fim dos anos 40 e o início dos anos 50, é sua teoria da interpretação, que constitui o ponto de partida fundamental para desenvolvimentos teóricos posteriores³¹.

A primeira formulação da teoria da interpretação considerava os principais resultados de sua pesquisa anteriormente realizada, contudo, re-elaborada profundamente à luz de sua reviravolta teórica, que ocorreu por volta de 1946. Tal formulação se desenvolve no interior da meditação sobre a pessoa, na qual se encontra diretamente filiada³².

Entre o fim dos anos 1940 e o início dos anos 1950, o personalismo pareysoniano não constitui somente, como já foi renunciado, o fundamento teórico da teoria da interpretação, mas representa também a instância filosófica de base que motiva e sustenta o início e o desenvolvimento da reflexão filosófica sobre a arte, elaborada inicialmente [...] em polémica com a estética croceana.³³

A primeira formulação explícita da teoria da interpretação de Pareyson articula-se por volta dos anos 50, após uma década de reflexões históricas e teóricas acerca dos resultados mais consistentes do pensamento existencialista, em especial, o francês e o alemão³⁴. Soma-se a estes estudos, a elaboração da perspectiva historiográfica relativa a alguns aspectos particulares do idealismo alemão pré-hegeliano. Esta fase da filosofia

³⁰ Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 88.

³¹ Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 87.

³² Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 87.

³³ “Fra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, il personalismo pareysoniano non costituisce soltanto, come si è già preannunziato, il fondamento teoretico della teoria dell'interpretazione, ma rappresenta anche l'istanza filosofica di base che motiva e sostiene l'avvio e lo sviluppo della riflessione filosofica sull'arte, elaborata inizialmente [...] in polemica con l'estetica croceana.” CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 88-89.

³⁴ Dos estudos do existencialismo surgiu a necessidade de desenvolver uma teoria da interpretação, em especial, de Heidegger, a partir do qual foi reenviado a Dilthey, bem como a Jaspers e sua teoria dos pontos de vista. Este terreno fez germinar a convicção de que a relação com a verdade é uma relação ontológica, sempre interpretativa. Cf. RUSSO, F. *Esistenza e libertà*, p.113.

pareysoniana coincide cronologicamente com uma série de especulações em torno da questão da arte, que marcam seu pensamento durante toda a década de 50³⁵.

O primeiro impulso para a hermenêutica pareysoniana é dado pela reivindicação hegeliana da condicionalidade histórica de todas as dimensões do mundo humano e, conseqüentemente, também do saber filosófico. Pareyson reconhece que a reivindicação em questão já vinha sendo renunciada pelos principais expoentes do idealismo alemão, entretanto somente com Hegel atinge uma formulação completa, madura e consciente³⁶.

A afirmação da condicionalidade histórica da filosofia representa assim uma conquista fundamental do pensamento moderno. Pareyson se apropria da teorização hegeliana sobre o tema em questão, contudo, no interior de um discurso que se faz no horizonte especulativo do personalismo ontológico, o que faz eclodir na filosofia pareysoniana a problemática da verdade.

Uma das aquisições teóricas mais relevantes realizadas pela meditação pareysoniana sobre a arte é representada pelo aprofundamento da noção de interpretação, que, através de suas pesquisas estéticas – que são também direcionadas a todo e qualquer problema filosófico – recebe uma formulação completa e significativa.

A interpretação reaparece, neste segundo momento, no interior do universo artístico, em especial, na análise da fruição e execução da obra de arte. Sua re-emergência corrobora os estudos anteriores relativos ao conceito em questão, ao mesmo tempo em que o insere num campo novo, vasto e fecundo.

O que nos interessa é o exame analítico da verdadeira e própria teoria geral da interpretação, na qual, a interpretação é fundamento último do conhecimento humano, não

³⁵ Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 103.

³⁶ Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 107.

obstante o contexto particular e específico no qual ela vem articulada, pois esta possui uma valência especulativa universal³⁷.

“A interpretação parece constituir, então, não tanto *uma forma particular de conhecimento*, entre *diversas outras formas de conhecimento* acessíveis ao homem, quanto, ao invés, a *única forma de conhecimento que é especificamente própria do homem*.”³⁸

Contudo, Ciglia ressalta que será somente na hermenêutica do último Pareyson que encontraremos a resposta à teoria hegeliana e sua absolutização da razão, bem como ao princípio de condicionalidade histórica da filosofia e da complementaridade de finito e infinito. Esta vem sustentada conjuntamente pelos seguintes aspectos do pensamento: especulativo-veritativo, histórico-particular e pessoal-interpretativo. De modo que Pareyson retorna ao início de sua especulação, em especial, à sua concepção da dimensão pessoal do pensamento, explicitada em seu personalismo ontológico dos anos 50, para fundamenta sua hermenêutica³⁹ histórica e teoricamente.

A teoria da arte

Devido à riqueza e complexidade intrínseca da problemática estética, a reflexão pareysoniana desenvolvida a partir dos anos 50, a ela direcionada, foi de uma importância fundamental à especulação filosófica como um todo. Em contrapartida, alimentada por uma densa erudição filosófica, a estética de Pareyson tornou-se digna de figurar entre as expressões mais significativas da estética européia contemporânea.

³⁷ Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 149.

³⁸ “L'interpretazione sembra costituire, dunque, non tanto *una particolare forma di conoscenza* fra *diverse altre forme di conoscenza* accessibili all'uomo, quanto piuttosto *l'unica forma di conoscenza che è specificamente propria dell'uomo*.” CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 150-151.

³⁹ Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 117.

O pensamento estético desenvolvido por Pareyson tem o mérito de abordar conjuntamente uma multiplicidade de aspectos imprescindíveis a toda e qualquer teoria filosófica, por exemplo: uma fundação teórica geral do discurso sobre a arte, realizada a partir de uma visão filosófica complexa acerca da realidade; bem como uma atenta fenomenologia dos aspectos mais específicos da experiência estética⁴⁰. É digno de ênfase que tal abordagem não negligencia o caráter concreto da experiência da arte, pois direciona uma atenção especial aos múltiplos testemunhos oferecidos pelos artistas, críticos e especialistas da arte.

Pareyson propõe uma delimitação do lugar específico da arte no interior da vasta experiência humana, considerada em toda a sua extensão. Entretanto, tal delimitação só é possível através de uma prévia interpretação filosófica de todo o universo da experiência humana, na qual se encontra, de modo particular, a arte. Graças à sua fundação existencial da experiência estética, que reduziu as distâncias entre arte e vida, a reflexão pareysoniana tem uma identidade bastante peculiar.

A teoria da formatividade, que constitui o ponto chave de toda a meditação estética pareysoniana, fornece antes de tudo aquela *interpretação filosófica* ou aquela problematização global de todo o universo da experiência humana que se declarava acima indispensável aos fins de uma fundação autenticamente filosófica da dimensão estética. O ponto de partida da estética pareysoniana é, portanto, representado por uma compreensão essencialmente *unitária* da experiência humana, a qual, fundada sobre a substancial ‘unitotalidade da pessoa’, de modo preciso, enquanto essencialmente unitária, poderá enfim ‘especificar-se’ em dimensões diferentes e relativamente autônomas.⁴¹

A teoria da formatividade nasce e se desenvolve na década de 50, precisamente entre 1950 e 1954. Neste período, exprime-se numa série de ensaios que, posteriormente, serão

⁴⁰ Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L’itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 121.

⁴¹ “La teoria della formatività, che costituisce la chiave di volta dell’intera meditazione estetica pareysoniana, fornisce innanzitutto quell’*interpretazione filosofica* o quella problematizzazione complessiva dell’intero universo dell’esperienza umana che si dichiarava sopra indispensabile ai fini di una fondazione autenticamente filosofica della dimensione estetica. Il punto di partenza dell’estetica pareysoniana è dunque rappresentato da una comprensione essenzialmente *unitaria* dell’esperienza umana, la quale, fondata sulla sostanziale ‘unitotalità della persona’, proprio in quanto essenzialmente unitaria potrà poi ‘specificarsi’ in dimensioni differenti e relativamente autonome.” CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L’itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 123.

reunidos para compor a primeira edição de *Estetica: teoria della formatività* (1954), assumindo, assim, seus traços fundamentais e definitivos.

Acerca da teoria da formatividade, Pareyson tem entre suas principais influências, verificadas ao longo da obra em questão, os escritores Goethe, Poe, Flaubert e Valéry, e entre os filósofos Croce, Gentile, Bergson e Dewey. Podemos perceber também o lugar especial dado à influência exercida por A. Guzzo, a quem Pareyson declara seu débito e reconhecimento.

Se pode bem dizer, então, que a teoria da formatividade constitui um prolongamento particular daquela linha hermenêutica que emergia já no confronto pareysoniano com a filosofia da existência e que se fixava, em segundo lugar, na primeira meditação sobre a pessoa e na primeira formulação da teoria da interpretação.⁴²

Ao tentar uma contextualização do pensamento pareysoniano, não podemos esquecer de mencionar estas leituras. No decorrer de sua vida filosófica, Pareyson recorreu a muitos, sobre cujas bases, ele construiu seu pensamento, dentre eles podemos citar: Aristóteles, Goethe, Kant, Fichte, Schelling, Hegel e Dostoievski. Com eles, Pareyson manteve uma forte relação de congenialidade e solidariedade. No decorrer deste texto, remeteremos a essas influências, oportunamente, quando for necessária uma explicitação mais profunda dos próprios conceitos pareysonianos.

⁴² “Si può ben dire, allora, che la teoria della formatività costituisce un prolungamento particolare di quella linea ermeneutica che emergeva già nel confronto pareysoniano con la filosofia dell’esistenza e che si fissava poi nella prima meditazione sulla persona e nella prima formulazione della teoria dell’interpretazione.” CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà. L’itinerario filosofico di Luigi Pareyson*, p. 128.

2. ESTÉTICA DA FORMATIVIDADE: *CONCEITOS FUNDAMENTAIS*

2.1. Estética, filosofia e poética

Pareyson inicia sua análise, delimitando o lugar da estética na experiência humana, na reflexão filosófica e no mundo das artes. De modo que parte do princípio de que a estética não deve ser concebida como uma parte marginal do pensamento filosófico, pois não se trata de deduzir de um sistema já formado suas conseqüências para o universo da arte, porque a “estética não é parte da filosofia, mas a filosofia inteira enquanto empenhada em refletir sobre os problemas da beleza e da arte.”⁴³. E ela só é digna de tal designação, porque, ao afrontar os problemas da experiência estética, ela afronta também, implicitamente, os demais problemas da filosofia. Isso porque a estética não é programa de arte ou técnica artística, ela é reflexão filosófica e não pode deixar de sê-lo.

Mesmo sendo reflexão que se constrói a partir da experiência artística, a estética não se reduz à crítica ou à poética: a poética é um programa de arte que traduz termos normativos e operativos que não possuem valor filosófico; e a crítica, ao pronunciar juízos acerca do valor da obra, opera juntamente com a poética apenas na esfera do gosto. Em contrapartida, a tarefa da teoria da arte é buscar conclusões teóricas universais, extraindo seus dados da experiência concreta⁴⁴.

De acordo com Pareyson, a reflexão filosófica é puramente especulativa e não normativa, por isso, ela é definição de conceitos e não estabelecimento de normas. Por conseguinte, a estética, sendo também reflexão filosófica direcionada à experiência do belo e

⁴³ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 4.

⁴⁴ Cf. PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 4-5.

da arte, não pode pretender “estabelecer o que *deve ser* a arte ou o belo, mas, pelo contrário, tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética.”⁴⁵.

A estética não tem objetivo normativo ou valorativo, não define normas nem critérios de juízo. Seu caráter é exclusivamente teórico, porque ela é fundamentalmente filosofia. A relação que a estética estabelece com a crítica ou com a história da arte se restringe ao contato que mantém com a experiência concreta, a qual serve de estímulo e comprovação à sua reflexão⁴⁶.

Pareyson ressalta que a estética é exemplo do perfeito ponto de encontro das duas vias que caracterizam a reflexão filosófica:

[...] a via ascendente, que chega a resultados universais partindo da reflexão sobre a experiência concreta e os problemas particulares por ela oferecidos, e a via descendente, que se serve, por sua vez, destes resultados para interpretar a experiência e resolver seus problemas [...]⁴⁷.

A universalidade da especulação filosófica não se vê, entretanto, comprometida pelo contato com a experiência concreta ou pela historicidade que dela provém, porque a validade de seus resultados depende deste encontro com a experiência.

É por isso que a filosofia se renova continuamente, sempre estimulada por novos problemas que ela mesma sabe fazer surgir da experiência e se concretiza numa multiplicidade de perspectivas que não compromete em nada a sua unidade, sendo, antes, sua manifestação e encarnação.⁴⁸

A estética é filosofia que tem como objeto a experiência artística: experiência do artista, do leitor, do crítico, do historiador, do técnico ou daqueles que desfrutam dos objetos

⁴⁵ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 4.

⁴⁶ Cf. PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 11-13.

⁴⁷ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 6.

⁴⁸ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 5-6.

da arte. Ela diz respeito à contemplação da beleza, seja artística, natural ou intelectual; à produção, interpretação e avaliação das obras de arte⁴⁹.

Não obstante, a diversidade da experiência artística não prejudica a unidade da reflexão estética, porque cada tipo de arte propõe à estética problemas específicos que a enriquecem, cabendo a ela não negligenciar as peculiaridades de cada obra, reportando-as a um terreno indiferente e neutro. A estética constrói sua reflexão geral a partir de questões particulares, encarnando-as. Deve tratá-las como casos particulares que se incluem nos problemas gerais da arte, de modo que as reflexões sobre uma determinada arte possam responder a questões relativas à arte em geral⁵⁰.

2.1.1. A estética pareysoniana

A definição de arte desenvolvida por Pareyson tenta conciliar três definições tradicionais que figuram ao longo de toda a história da filosofia, são elas: a arte como um fazer⁵¹, como um conhecer⁵² e como um exprimir⁵³. Estas três concepções se aliam e combinam ao longo do pensamento estético pareysoniano.

A concepção de arte como fazer concreto, empírico, fabril, um contexto de elementos materiais e técnicos e um organismo regido por uma legalidade estrutural representa um

⁴⁹ Cf. PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 5

⁵⁰ Cf. PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 14.

⁵¹ Da Antiguidade, Pareyson toma o conceito de arte como *techné*, como fazer, operação manual e fabril, considerada, ao mesmo tempo, como organismo. Tal concepção encontra-se primeiramente em Platão e, depois, retomada e aprofundada por Aristóteles. Cf. PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 10.

⁵² Em relação à arte entendida como forma de conhecimento, Pareyson alerta para o fato de que nesta o aspecto executivo torna-se secundário, na medida em que a ênfase é colocada sobre a arte como forma suprema do conhecimento, visão da realidade, o que, de certa forma, negligencia as peculiaridades do processo de formação da obra de arte. Cf. PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 22.

⁵³ A concepção de arte como expressão de sentimentos veio a Pareyson através de seus estudos sobre o romantismo, para o qual a beleza da arte consiste na beleza da expressão, na coerência das formas artísticas com os sentimentos que ela suscita. Pareyson afirma que desde o romantismo esta definição da arte vem multiplicando-se e aprimorando-se. Exemplo disso são as teorias estéticas de Croce e Dewey. Cf. PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 21-22.

problema que a estética croceana parecia já ter resolvido, mas que apenas foram confinados ao âmbito dos falsos problemas. De modo que esta concepção de arte, desenvolvida por Luigi Pareyson despontou a partir de investigações voltadas para uma meditação das últimas experiências estéticas européias e americanas (Bergson e Dewey), dos progressos da fenomenologia e das investigações sociológicas. A estética da formatividade ao conceber a produção artística como ação formante e a obra como organismo, fisicidade formada, contrapõe-se à noção de arte desenvolvida por Croce, que a concebia como visão e expressão, já que para Pareyson, mais do que expressão, a obra de arte é um organismo dotado de vida autônoma, harmonicamente dimensionado e regido por suas próprias leis.

A arte é expressão, mas não é isso que caracteriza sua essência, porque ela é forma expressiva da personalidade do artista, do contexto filtrado nesta mesma personalidade que se fez modo de formar e do processo que deu origem à obra acabada.

A forma é expressiva enquanto o seu *ser* é um *dizer*, e ela não tanto *tem* quanto, antes *é* um significado. De modo que se pode concluir que, em arte, o conceito de expressão deriva o seu especial significado daquele de forma.⁵⁴

O que nos leva a concluir que, como afirma Pareyson, sua estética não pretende ser uma metafísica da arte,

[...] mas uma *análise da experiência estética*: não uma definição da arte considerada abstratamente em si mesma, mas um estudo do homem enquanto autor da arte e no ato de fazer arte. Em síntese, reflexão filosófica sobre a experiência estética no intuito de problematizá-la no seu conjunto, de mostrar-lhe a possibilidade, estabelecer-lhe o âmbito e os limites, esclarecer-lhe o significado humano e desenvolver-lhe a carga de universalidade.⁵⁵

Um dos pontos de partida da estética de Pareyson é a afirmação, de origem romântica, da relação entre arte e natureza. Ambas as realidades apresentam uma profunda solidariedade, na medida em que a forma e a obra de arte são consideradas organismos

⁵⁴ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 23.

⁵⁵ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 11.

análogos aos da natureza⁵⁶, por resultarem de um processo e por servirem de modelos para outras formas. Pareyson afirma que a arte imita a natureza no que diz respeito ao seu processo de execução. A obra de arte cresce nas mãos do artista. Entretanto, tal crescimento se dá somente se o artista identifica e segue a lei da forma que está sendo produzida. A lei rege a produção de uma obra de arte até que esta chegue ao seu êxito. Isso é o que Pareyson denomina *consideração dinâmica da obra de arte*. Ele parte desta concepção, porque reconhece que a obra encontra-se em constante movimento, desde o ponto de partida de seu processo de formação até chegar à sua realidade acabada⁵⁷.

A arte é imitação da natureza não enquanto representa a realidade, mas enquanto a inova, isto é, enquanto incrementa o real, seja porque acrescenta ao mundo natural um mundo imaginário ou hetero-cósmico, seja porque no mundo natural acrescenta, às formas que já existem, formas novas que, propriamente, constituem um verdadeiro aumento da realidade.⁵⁸

Pareyson se desvincula da escola de filosofia do espírito neo-hegeliana, na qual se havia formado. Nos confrontos com Croce⁵⁹, critica sua concepção de arte como contemplação, que ignora a importância do fazer, bem como a negação da presença da arte nas demais atividades humanas. Além disso, vai contra as noções croceanas de interpretação e execução.

⁵⁶ Aristóteles foi um dos primeiros autores que chamou a atenção do jovem Pareyson, o que o levou a escrever um artigo no qual ressalta a fecundidade inesgotável da doutrina aristotélica. Segundo Pareyson, Aristóteles relaciona o conceito de beleza na arte com o de organismo, dando à beleza artística uma origem física e biológica. Um organismo é uma realidade vivente, em constante movimento, porque possui os atributos de unidade, integridade e perfeição, os quais garantem sua beleza. Desta forma, ele resume as características da forma na palavra vida – o que quer dizer, forma organizada, bem feita, portanto, bela e contemplável. Também Goethe e Schelling estabelecem uma analogia entre obras de arte e organismos da natureza, visto que a arte tem no espírito o lugar que o organismo tem na natureza: a arte se comporta no mundo ideal como o organismo faz no mundo natural. Cf. SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte*. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson, p. 44.

⁵⁷ Cf. SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte*. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson, p.294.

⁵⁸ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 81.

⁵⁹ A filosofia de Pareyson deve ser compreendida mais como pós-croceana, do que anti-croceana, pois Pareyson realiza uma revisão crítica do pensamento de Croce, na qual existem pontos de acordo e de desacordo. Em relação aos últimos, podemos citar alguns: frente à defesa croceana da intuição e da expressão como determinantes à experiência artística, à concepção de arte como expressão de sentimento, Pareyson prioriza a noção de arte como produção e formatividade, acentuando assim o fazer mais do que o contemplar; diante da inspiração hegeliana evidente no pensamento de Croce, Pareyson remonta suas análises a Kant, por meio de Goethe e Schelling, enfatizando que as belas artes se confundem com as artes úteis e conservando a relação entre arte e natureza. Cf. SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte*. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson, p. 47, nota 107.

[...] fala-se da estética de Pareyson como de uma *estética fenomenológico-existencialista*: “fenomenológica” porque faz uma análise minuciosa do fazer artístico e da recepção da obra de arte por parte do público; “existencialista” porque faz necessária referência ao ser humano, à existência concreta da pessoa.⁶⁰

Isso significa que o pensamento estético pareysoniano deseja analisar todos os momentos da produção artística, as características desta e sua recepção por parte do leitor. Sua teoria é aberta e universal; aborda a beleza tanto no âmbito da natureza, como no operar humano, em geral e, na arte, em particular⁶¹.

2.2. A teoria da formatividade

De acordo com a teoria da formatividade⁶², o artista ao formar, inventa leis e ritmos totalmente novos, sendo que esta novidade não surge do nada, mas sim de uma livre resolução de um conjunto de sugestões, seja da tradição cultural ou do mundo físico, que são propostos ao artista sob a forma inicial de resistência e passividade codificadas.

Pareyson atribui a todos os aspectos da operosidade humana o caráter inegável e essencial da formatividade, na medida em que “toda operação implica antes de mais nada um

⁶⁰ “[...] se habla de la estética de Pareyson como de una *estética fenomenológico-existencialista*: ‘fenomenológica’ porque hace un minucioso análisis del hacer artístico y de la recepción de la obra de arte por parte del público; ‘existencialista’ porque hace necesaria referencia al ser humano, a la existencia concreta de la persona. Por tanto, nuestro filósofo rechaza una visión demasiado abstracta del arte, pues el arte es hecho por el hombre y para el hombre.” SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte*. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson, p. 51.

⁶¹ Cf. SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte*. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson, p.293.

⁶² Pareyson afirma que a formulação de sua teoria da formatividade não seria possível sem a contribuição de alguns desenvolvimentos do pensamento moderno que, analisados e re-significados, permitiram que ele chegasse a uma convergência significativa de resultados. “Sobre o caráter formativo da atividade artística, Goethe, atento teorizador das relações entre arte e natureza, escreveu páginas memoráveis e atualíssimas; sobre analogia entre obras de arte e organismos da natureza, Schelling chamou a atenção; Focillon falou da vida das formas e grande parte da estética contemporânea insistiu sobre a contemporaneidade da invenção e da execução; a psicologia da forma convidou a meditar sobre conceitos de totalidade e de estrutura; Whitehead renovou a problemática do conceito de organização e organicidade; Dewey insistiu sobre os conceitos de ‘acabamento’ e de ‘êxito’; na Itália, Augusto Guzzo mostrou como na atividade humana se nucleiam formas que, pelo seu exemplar sucesso, dão lugar a estilos; quem escreve estas páginas procurou teorizar uma estética da ‘formatividade’, que concebe as obras de arte como organismos vivendo de vida própria e dotados de legalidade interna, e que propõe uma concepção dinâmica da beleza artística”. PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 26-27.

‘fazer’⁶³: “tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”⁶⁴. A atividade artística é, então, um formar, um executar, um produzir e um realizar que é, ao mesmo tempo, um inventar, um descobrir, um figurar.

Em outras palavras, o operar, independentemente de qual seja a atividade em questão, sempre implica um processo de invenção e produção, que diz respeito ao formar, e seu resultado sempre culminará em obras, que bem feitas, serão formas independentes e exemplares⁶⁵. Isso porque existe uma união inseparável entre a produção e a invenção, porque formar significa fazer inventando o modo como deve ser feito, uma produção que procedendo por ensaios consegue produzir obras que são compreendidas como formas⁶⁶. Porque a arte é

[...] um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado, unido a um aspecto inventivo. [...] um acabar, um levar a cumprimento e inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível.⁶⁷

2.2.1 A especificidade da arte no interior da operosidade humana

O operar humano entendido como produção incessante de formas é um dos aspectos mais relevantes de toda a teoria da formatividade, tanto no que diz respeito à filosofia em geral, no sentido de uma especulação voltada ao universo da experiência humana, quanto no que se refere à experiência artística, em sentido estrito.

Pareyson afirma que existe arte em toda atividade humana, porque sem formatividade não seria possível que nenhuma atividade chegasse ao seu sucesso e acabamento. Em todo operar humano está presente um lado inventivo, que é condição de

⁶³ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 20.

⁶⁴ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 26.

⁶⁵ Cf. PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 21.

⁶⁶ Cf. PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 12-13.

⁶⁷ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 26.

qualquer realização, pois ao fazer o homem faz com arte, o que quer dizer que toda operação que busca chegar ao seu êxito exige um fazer atento às peculiaridades do processo de execução.

Contudo, a arte difere das demais operações humanas, nas quais também está presente o princípio da formatividade, pelo fato de que a arte propriamente dita é formatividade especificada. Em outras palavras, a arte se especifica no horizonte da operosidade humana, porque não tem outro fim a não ser o seu próprio êxito, enquanto forma artística. A obra de arte vale enquanto forma acabada que alcançou o seu fim, vive por si, é uma “inovação radical e um incremento imprevisito da realidade, alguma coisa que primeiro não era e que é única no seu gênero, uma realização primeira e absoluta.”⁶⁸.

Para a realização de uma atividade, é necessário que a unitotalidade da pessoa assuma uma direção especulativa, prática ou artística. Através deste ato, a formatividade concentra em si todas as outras atividades simultaneamente. “Em toda operação existe, ao mesmo tempo, *especificação* de uma atividade e *concentração* de todas as atividades.”⁶⁹. O que define a estrutura do operar humano, na medida em que afirmar a especificidade de uma atividade é conceber que ela só é possível, se na sua base estiver presente a concentração de todas as demais atividades. Pareyson tenta, deste modo, resolver o problema da unidade-distinção das atividades humanas, ao defender que

[...] a especificação consiste no acentuar uma atividade a ponto de torná-la *predominante* sobre as outras e *intencional* em uma operação. As atividades remanescentes se subordinam àquela que desse modo se especificou e conspiram em sua intenção.⁷⁰

Em outras palavras, sem o apoio, a contribuição e a conspiração de todas as atividades humanas, uma atividade não pode especificar-se, porque no interior de um ato

⁶⁸ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 33.

⁶⁹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 24.

⁷⁰ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 24.

formativo artístico, bem como em qualquer outro, o ser humano não deixa de pensar, de avaliar, de agir, de sentir. Isso porque o formar, independente de qual seja sua finalidade, exige um empenho total para a conclusão de um determinado fim. Não obstante, na arte a pessoa não tem uma finalidade externa a qual adequar-se, porque forma por formar, seu agir e seu pensar estão direcionados a apenas um objetivo: executar uma forma autônoma e independente que viverá, a partir de então, por si própria.

A operação artística é um processo de invenção e produção, exercido não para realizar obras especulativas ou práticas ou sejam lá quais forem, mas só por si mesmo: formar por formar, formar perseguindo somente a forma por si mesma: *a arte é pura formatividade*.⁷¹

Na obra de arte, elementos como pensamento, sentimentos e inteligência se encontram realizados no interior da atuação formante, e são, portanto, destinados à realização estética. O que distingue, pois, a arte das demais iniciativas formantes da pessoa é o fato de que nela todas as outras atividades assumem uma intenção puramente formativa, porque na arte a formatividade – na qual se investe toda vida espiritual do artista – especifica-se, acentua-se numa preponderância que faz depender de si todas as demais atividades, assumindo uma tendência autônoma. Na arte, a pessoa age, pensa e sente para formar e poder formar. Por isso podemos dizer que na arte, diferentemente de nas demais operações, há uma pura formatividade, porque esta na arte se especifica, sem estar ligada a qualquer interesse que não seja sua própria formação:

[...] a formatividade inerente à própria vida social acentuou-se, com ato livre e inventivo, em um verdadeiro e próprio exercício de arte. A passagem, porquanto invocada e sugerida pelas próprias coisas, é operada por um ato inovador e original.⁷²

Entretanto, a intencionalidade presente na ação humana e responsável pelo direcionamento e especificação de uma atividade não é uma forma de intencionalidade,

⁷¹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 26.

⁷² PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 118.

entendida como vontade prática, mas diz respeito a um ato profundo e total que tem ressonâncias em toda a vida espiritual da pessoa. É um ato que coloca a vida do artista sob o sinal da formatividade, que faz com que todos os aspectos de sua personalidade assumam uma direção formativa⁷³.

Sua filosofia da pessoa está, portanto, à altura de resolver o problema da unidade-diversidade das atividades, ao explicar, com base na indivisibilidade e na iniciativa da pessoa, a razão pela qual todas as operações solicitam, sempre conjuntamente, a especificação de uma direção formativa e a concentração de todos os outros aspectos da personalidade do artista. Essa unitotalidade é responsável, portanto, pela mencionada relação de unidade-distinção entre as atividades que, no assumir de um direcionamento operativo exige a especificação de uma delas e a concentração das demais – de modo que a pessoa permaneça inteira em cada operar.

Este princípio é um dos fundamentos da autonomia e da possibilidade de especificação da produção artística, na medida em que nela, a formatividade, presente em toda atividade humana, pode especificar-se numa direção operativa artística, garantindo que a obra de arte seja uma forma autônoma, valendo por si mesma e não um “mero” suporte para um fim qualquer exterior.

O princípio de especificação da arte nos permite concluir sobre a autonomia e independência da arte em relação às demais atividades humanas, na medida em que a obra de arte se dá sua própria lei e não se deixa subordinar a fins externos diversos. Deste modo, ela afirma sua suficiência e independência em relação a qualquer pré-condicionamento externo, garantindo assim seu valor, significado e lugar no mundo.

[...] a arte se especifica com um ato que a insere no próprio coração da realidade, num nível em que a própria distinção das atividades espirituais cessa de prevalecer,

⁷³ Cf. PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 26.

para ceder seu lugar a uma cumplicidade originária e fontal, onde os valores mais diversos se aliam e, mutuamente, se potenciam.⁷⁴

2.2.2. *Arte e vida*

A arte está relacionada a toda vida: não só com o mundo e a natureza, mas também com a pessoa e sua liberdade, com seu pensamento, sua ética e cada uma de suas atividades.

Estando unidas, arte e vida, a arte pode chegar a todos e a tudo, ocupando, assim, um lugar central na experiência humana, na medida em que a vida penetra na arte e a arte atua na vida. Toda a vida prepara a arte fazendo com que suas manifestações adquiram um caráter estético. Mas a arte possui uma natureza, uma finalidade e características próprias, por isso, apesar de surgir da vida, a arte é uma atividade específica, que se diferencia da vida e se afirma numa especificação.

Essa convergência de todas as atividades espirituais na produção de uma obra de arte é influência direta de Dewey, pois, para ele, a arte é sempre algo mais que arte, sendo, portanto, uma multiplicidade de atos, intenções e objetivos do homem. Nesta perspectiva, a arte é concebida como manifestação de pensamentos, atos de fé, aspiração política, ato prático, utilidade espiritual e material, visto que ao fazer arte, o artista introduz (direta ou indiretamente) sua concepção de mundo e suas próprias idéias morais e vitais na obra. O que nos permite afirmar estar a arte profundamente enraizada na existência da pessoa – a ponto de ser a arte sua vida mesma.

Para Pareyson, a pureza de uma obra de arte não é prejudicada pela introdução da vida na arte, pois quando ele afirma que a atividade artística é pura formatividade, mais do que confirmar a arte pela arte, está dizendo que ou a arte é um puro formar, ou não é nada,

⁷⁴ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 44.

pois ela deve ser um fim em si mesma. Deste modo, a concepção de arte proposta por Pareyson é a de uma arte capaz de alcançar a todos e a cada uma das ações da nossa existência, sem, contudo, confundir-se com elas.

O ato inovador e original da arte surge como prolongamento de uma atividade que por um lado prepara um determinado gosto e sugere um novo modo de olhar a realidade, e, por outro exige um público e suscita seu reconhecimento. O caráter social da arte manifesta-se, então, através de uma profunda unidade e uma secreta harmonia com os vários aspectos que constituem a vida humana. O que faz da obra de arte a expressão viva de uma alma comum e de uma tradição ininterrupta.

2.2.3. *A forma da arte*

A forma da arte, de acordo com Luigi Pareyson, é determinada por uma totalidade que não pode ser destituída e por uma perfeição que não pode ser comprometida desde fora; ela não tem mais nem menos do que deveria ter, porque ela é como deve ser e deve ser como é; sendo, pois, definitiva em sua harmonia, eterna em seu valor, universal em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em sua perfeição.

A noção de forma proposta por Pareyson proporciona, por um lado, uma articulação entre

[...] o mundo, a natureza, a arte e as atividades humanas, o que recorda afirmações tanto da estética clássica como da romântica e contemporânea. Por outro lado, permite ter em conta tanto os aspectos materiais como os espirituais da realidade, sem cair em dualismos ou nos extremos do espiritualismo e do materialismo (este equilíbrio tem passado bastante despercebido entre os críticos de Pareyson). Por último, a presente estética permite colocar as formas em relação com o processo que as originou, o qual oferece – segundo destaca um bom número de comentadores –

um modo mais amplo e transcendente de ver as ditas formas, sem ter que se remeter explicitamente a instâncias metafísicas nem sempre aceitas por todas as filosofias.⁷⁵

A forma artística é, sobretudo, uma coisa em si, com ser e estrutura próprios para, apenas secundariamente, ser meio de difusão de imagens, idéias e sentimentos. O que justifica tal afirmação é o fato de a obra ser uma existência vivente e não um mero corpo inanimado ao qual devemos infundir vida, pois ela vive e se move por si mesma.

Pareyson utiliza o termo forma para a obra de arte com a intenção de uni-la ao mundo, para destacar a sua condição de coisa real e de existência concreta, pois ser obra é ser forma que vive por si mesma, ou seja, uma realidade primeira e absoluta, algo que antes não existia e que é única em seu gênero – forma viva, organismo, coisa, presença real. A obra, como toda forma, possui autonomia, identidade e existência próprias, sendo, pois, fundamental para a forma artística ser uma existência física e real.

Nas palavras de Pareyson, a forma é

[...] organismo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: totalidade irrepitível em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em seu valor, fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo encerrando um infinito, perfeita na harmonia e unidade de sua lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as partes e o todo [...], resultado, ou melhor, resultante de um “processo” de formação, pois a forma não pode ser vista como tal se não se vê no ato de concluir e ao mesmo tempo incluir o movimento de produção que lhe dá nascimento e aí se encontra o próprio processo.⁷⁶

A forma é, portanto, o resultado de um processo orgânico – atos sucessivos de invenção, descoberta e figuração, sucessivas tentativas – que culmina na formulação de uma lei individual que garante o êxito da operação. Esse êxito, quando alcançado, torna-se indissociável daquela mesma lei e do seu processo de criação. Isto demonstra o caráter

⁷⁵ “[...] el mundo, la naturaleza, el arte y las actividades humanas, que recuerda algunas afirmaciones tanto de la estética clásica como de la romántica y contemporánea. Por otro lado, permite tener en cuenta tanto los aspectos materiales como los espirituales de la realidad, sin caer en dualismos o en los extremos del espiritualismo y del materialismo (este equilibrio ha pasado bastante desapercibido entre los críticos de Pareyson). Por último, la presente estética permitirá poner las formas en relación con el proceso que les ha dado origen, lo cual ofrece – según destaca un buen número de comentaristas – un modo más amplio y trascendente de ver dichas formas, sin tener que remitirse explícitamente a instancias metafísicas no siempre aceptadas por todas las filosofías.” SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte*. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson, p 302.

⁷⁶ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 9-10.

dinâmico e processual da forma que só atinge o êxito através de tentativas realizadas durante o processo de sua produção, do qual é inseparável.

Entendida enquanto organismo vivo e autônomo, a forma é marcada pela precedência do todo em relação às partes, porque não são as partes que tornam o todo possível. O que funda a unidade da obra de arte é o fato de que o todo dispõe das partes que o constituem e das quais ele resulta. O todo instaura a coerência recíproca entre as partes e as organiza para que formem o inteiro. As relações que as partes mantêm entre si refletem a relação que cada uma delas tem com o todo, sendo que a harmonia das partes constitui o todo porque o todo funda a sua unidade. Dessa forma, a totalidade da obra resulta da unidade das partes, cabendo a cada uma delas revelá-la.

Do ponto de vista da formatividade, a obra de arte não é, portanto, nem forma, nem evento, mas sim a forma enquanto evento, por ser uma elaboração dinâmica de uma realidade nova que mantém uma ligação com o trabalho que a elabora.

2.3. O processo artístico

2.3.1. O *spunto*

Esclarecer o processo artístico implica analisar o conceito pareysoniano *spunto*⁷⁷, bem como suas peculiaridades no interior da atividade formativa. O *spunto* é o ponto de partida do processo de formação da obra de arte, “é um todo, embora de forma apenas

⁷⁷ O termo *spunto* será mantido no original italiano, devido à dificuldade de encontrar uma tradução adequada e tendo em vista também os equívocos que foram produzidos pelas várias tentativas de interpretação. Rejeitamos, inclusive, a tradução por *insight*, proposta por Ephraim Ferreira Alves, tradutor para o português de *Estética: teoria da formatividade*, na medida em que o mesmo não consegue abarcar a riqueza conceitual do termo em italiano e indica, a nosso ver, caminhos interpretativos não condizentes com concepção pareysoniana do ato formativo.

germinal”⁷⁸. Ele é responsável por iniciar o processo formativo, é germe, ponta pé inicial que dá origem à atividade artística. O *spunto* evoca, antecipa e sugere todos os aspectos necessários à realização da forma: “qualquer coisa, por mínima e irrelevante que pareça, pode tornar-se um *spunto*, e no momento em que se apresenta como tal, já surge a totalidade da arte, com o impulso a configurá-lo em todos os aspectos que a pura formatividade exige.”⁷⁹.

O *spunto* não é uma causa exterior ou anterior ao processo de formação de uma obra de arte, não é um estímulo a partir do qual se inicia a atividade artística, mas um estímulo que é recebido no ato através do qual se inicia o processo. Sua força propulsora vem da intenção formativa que nele se concretiza, através do ato que o acolhe, o reconhece e o constitui: “o ato com o qual ele desperta a atenção do artista não se distingue do ato com que este aplica o seu poder na sua própria direção formativa.”⁸⁰.

O poder do *spunto* como estímulo é, portanto, nulo fora do ato de acolhimento realizado pela intenção formativa do artista, porque uma vez que ele é acolhido, passa a exercer sua eficácia operativa, através da própria atividade que o desenvolve. De modo que

[...] aquilo que é recebido e constituído como *spunto*, pode-se afirmar que suscita e desperta aquela mesma atividade que o acolhe e transforma em germe fecundo, e até mesmo a sustenta e conduz com as sugestões que ela mesma é capaz de solicitar e escutar.⁸¹

O *spunto* nasce, portanto, do encontro com a espiritualidade de um artista que assume uma intencionalidade formativa e adota uma matéria física, porque o *spunto*, ao evocar a totalidade germinal da obra de arte, vai indicando a consideração dinâmica necessária à perfeição do processo formativo.

Em sua individuação concreta e total, o *spunto* já contém, ao menos por sugeri-los ou impô-los, os elementos do processo de formação de onde há de resultar a obra: a

⁷⁸ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 127.

⁷⁹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 127.

⁸⁰ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 123.

⁸¹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 125-126.

intenção formativa e a matéria, o espírito e o estilo, o tema e a regra de formação, a reclamar-se, procurar-se e exigir-se reciprocamente.⁸²

2.3.2. *Matéria artística: o processo de formação da matéria*

Para alcançar o êxito, a intencionalidade formativa deve ter uma matéria física que, ao ser formada, dá lugar a um valor artístico não subordinado.

À formatividade que deseje ser pura e especificar-se na arte não resta portanto outra matéria a adotar senão a matéria propriamente dita: matéria pura e autêntica, isto é, matéria física e resistente, porque só assim a forma será verdadeiramente forma e somente forma. A operação artística não pode ser pura formatividade a não ser que seja formação de matéria física, de tal sorte que se pode afirmar que a exteriorização física é um aspecto necessário e constitutivo da arte, e não apenas algo de inessencial e de acréscimo, como se dissesse respeito unicamente à comunicação. Pois a obra não pode existir a não ser como objeto físico e material.⁸³

Somente com a formação da matéria, a formatividade pode se especificar na arte dando lugar a uma forma que seja apenas forma, porque a forma pura, enquanto valor estético autônomo, não pode ser forma de outra coisa, mas sim objeto físico que é simplesmente forma. A matéria física tem, *de per si*, valor e significado humano, podendo o homem servir-se dela para confiar-lhe um valor que queira ser apenas artístico, sem subordinar-se a outros valores ou resolver-se neles⁸⁴. É o processo de exteriorização ou extrinsecação⁸⁵ física que garante a possibilidade do processo de formação da arte, distinguindo-a das demais atividades executadas pelo homem, na medida em que o êxito do processo artístico dá lugar a obras que são obras enquanto formas que foram descobertas através do diálogo entre o modo de formar do artista e a matéria física.

⁸² PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 127.

⁸³ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 44.

⁸⁴ Cf. PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 154.

⁸⁵ Diferentemente de Croce, Pareyson confere uma importância fundamental ao processo de exteriorização da arte, através da formação da matéria. Para Croce a figuração do interior, a extrinsecação física era compreendida apenas como um acessório. Em contrapartida, Pareyson ao trabalhar a experiência estética atribui à fisicidade o papel de referência, suporte e sugestão, pois o diálogo com a matéria é indispensável a toda produção artística, na medida em que a presença desta é vista como resistência que origina pontos de partida, obstáculos e sugestões de ação.

A obra de arte não é a manifestação ou a representação sensível do Absoluto, do Infinito, da Idéia, na qual se possa distinguir o sinal sensível e o significado ideal, o símbolo físico e a realidade metafísica, o aspecto material e a substância espiritual. Aquilo que é profundo não é o que se encontra atrás, ou dentro, ou sobre, ou além do aspecto sensível da obra, mas é o seu próprio rosto físico, todo evidente na sua definida consistência material [...]⁸⁶.

Mas não podemos pensar que a matéria física é algo passivo que será moldado pelo artista de acordo com sua intencionalidade formativa, porque tal matéria não é privada de possibilidades formativas próprias. Ela possui uma constituição natural, é dotada de uma vocação formal:

a matéria da arte nunca é virgem e informe, mas já prenhe de uma carga espiritual e assinalada por uma realidade ou por uma vocação de forma, quer estas possibilidades lhe tenham sido oferecidas pela própria natureza, quer, pelo contrário, o homem as tenha inserido nela, no decurso de uma tradição de manipulação artística.⁸⁷

Se, por um lado, a matéria já chega ao artista impregnada de exigências e regras, possibilidades formativas e sugestões, por outro, a intenção formativa somente se define enquanto tal no próprio ato de adoção da matéria – no diálogo entre intenção formativa e matéria física. A definição da intenção formativa depende da incorporação desta à matéria, já que a matéria é escolhida e adotada de acordo com as exigências da obra a se realizar. Para que a matéria seja assumida pela intenção formativa é preciso que a natureza dela se preste à manipulação do artista, mas ele não pode desconsiderar o que a matéria é em si mesma antes de sua própria intervenção, já que o artista não tem o direito de violar a constituição natural da matéria. Ao contrário, ele deve respeitar, estudar essa constituição natural da matéria, tendo em vista a obra a ser realizada, pois a intenção formativa não pode ser vista como força exterior, preexistente à matéria informe.

Cabe ressaltar que, apesar de a escolha da matéria ser livre, ela não é arbitrária, visto que o processo de escolha e adoção é indissociável do processo de definição da intenção

⁸⁶ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 157.

⁸⁷ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 158.

formativa. Somente quando a matéria é apropriada pela intenção formativa que a qualifica, ela passa a pertencer à arte. A partir daí terá início o processo de formação da obra de arte, com a exigência de atos de invenção de novas leis e regras, mas nunca como formação a partir do nada, como criatividade absoluta. A atividade inventiva se exerce em meio às limitações e sugestões formativas propostas pela matéria e pela tradição cultural que nela se insere.

O exercício do artista sobre a matéria é tanto ponto de referência, quanto esforço interpretativo, de forma a estabelecer um diálogo essencial que possibilita transformar possibilidades e exigências da matéria em leis internas da obra. Para se tornar arte, a matéria depende desse diálogo com a intenção formativa do artista, pois ela não é artística por si mesma. Justamente, ela se torna obra de arte, a partir do olhar formativo e fecundador do artista que a desperta para a vida. Sem esse diálogo, ela não passaria de matéria inerte e muda⁸⁸.

Pareyson integra ao conceito de matéria, realidades que se chocam no mundo da produção artística como: conjunto de meios expressivos, técnicas de transmissão, preceitos codificados, várias linguagens tradicionais e instrumentos da arte – que vêm configurar a categoria geral de matéria, enquanto realidade externa sobre a qual o artista trabalha, obstáculo escolhido por ele e que sobre ele se desencadeia a ação, de forma que ele consiga transformar o conjunto de suas leis autônomas em leis artísticas.

As diversas artes vão se diferenciar, então, pela matéria que adotam, pois ao assumir uma determinada matéria ela passa a assumir traços próprios e específicos. “A escolha da matéria se acha implícita no próprio definir-se de uma intenção formativa, e portanto no exercício operativo da formatividade pura.”⁸⁹.

Assim como a intenção formativa escolhe e adota a matéria em consonância com as próprias exigências, e só então começa a ser tal e definir os próprios objetivos, assim

⁸⁸ Cf. PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 163.

⁸⁹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 45.

também a matéria é adotada e escolhida justamente porque sua natureza e suas características se prolongam em inúmeras possibilidades reclamadas, para a própria realização, pela intenção formativa. A matéria é escolhida e assumida em vista da obra a executar [...] ⁹⁰.

2.3.3. *Estilo: a formação do conteúdo da obra de arte*

O estilo, na visão de Pareyson, é o modo de formar – pessoal, irrepetível e característico – ou seja, a marca reconhecível que a pessoa do artista deixa de si na obra, na medida em que o estilo de uma obra se resume ao modo como esta é formada. Ao formar na obra sua experiência concreta, sua vida interior, sua irrepetível espiritualidade, a pessoa manifesta sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive, transpondo para o corpo físico da forma seus sentimentos, costumes, ideais, crenças e aspirações.

Contudo, deve-se ter consciência que isso não significa dizer que o artista se narra na obra, porque ele somente se manifesta nela como modo de formar, ou seja, modo como os dados se formam.

Colocada sob o signo da arte, a pessoa se torna vontade e iniciativa da arte, assume inteiramente uma direção artística, traz, de per si, uma vocação formal, torna-se uma carga de *energia formante*. No exercício de tal atividade, desaparece inteiramente nesta, tornando-se seu ato, ou melhor, seu gesto: a pessoa torna-se gesto de fazer, *modo de formar*, estilo. ⁹¹

O que quer dizer que, ao assumir uma direção formativa, toda a personalidade do artista torna-se energia formante, faz da vontade da arte sua própria realidade ⁹². O estilo passa a existir, então, quando toda a vida mental do artista se coloca sob o signo da formatividade, quando o artista inventa seu modo de formar, pois “basta que o encontre, e para encontrá-lo é

⁹⁰ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 47.

⁹¹ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 107.

⁹² Cf. PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 32.

mister que o procure e invente, e só depois de tê-lo encontrado saberá que é o seu [...]”⁹³. Isso porque assumir uma direção formativa implica a busca de um modo de formar conatural à produção em questão: “quando uma concreta espiritualidade assume uma direção formativa, *tem* já potencialmente o seu etilo, porque já o *é* potencialmente.”⁹⁴.

O estilo forma a matéria na medida em que insere nela significados humanos, sendo que estes tornam-se imanentes ao corpo físico da obra. Mas cabe ressaltar que a espiritualidade do artista torna-se estilo na medida em que ele busca este estilo, porque o modo de formar se define no ato de adoção da matéria. Somente a partir desta escolha o artista poderá se introduzir na obra como estilo.

Deste modo, todos os elementos que compõem a obra – assunto, tema, valores formais, escolha da matéria – estão impregnados pela espiritualidade do artista, porque a obra como um todo é assinatura do artista, quando ele enfim conquistou seu estilo.

Disso deriva a afirmação pareysoniana de que

a obra de arte contém a voz do povo e do tempo somente enquanto contém a participação pessoal do artista no espírito do povo e do tempo, participação que pode ser de adesão ou de revolta, mas que, em todo caso, é uma reação pessoal. [...] é precisamente esta voz pessoal e singularíssima a que traz consigo [...] a voz coletiva e suprapessoal [...] interpretada pela perspectiva irrepitível e pela inconfundível espiritualidade do artista.⁹⁵

Portanto, podemos dizer que, pelo estilo ou modo de formar, conhecemos o pai da obra, assim como considerar a arte como expressão da espiritualidade, sem, contudo, correr o risco de cair numa posição conteudística, pois a correspondência entre o estilo e o artista pressupõe uma relação profunda e substancial, muito diferente da relação de consequência e derivação, pressuposta pelas teses conteudísticas. A prova é que a identidade entre artista e modo de formar somente se evidencia após a espiritualidade ter se tornado estilo. A pessoa do

⁹³ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 33.

⁹⁴ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 33.

⁹⁵ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 102.

artista não deve ser tomada como objeto de figuração ou representação, ou mesmo de transfiguração, como se a obra de arte fosse um retrato da imagem do artista.

A vocação artística só se define após a espiritualidade se direcionar a um determinado processo de formação, inventando, assim, seu modo de formar, tornando-se ela mesma estilo. Dessa forma todos os outros elementos presentes na obra de arte ficam dependentes do estilo, e a significação da arte, ligada ao seu conteúdo, na medida em que este carrega o significado humano e espiritual da arte.

Diante do que já foi dito, na arte, o estilo torna-se algo inevitável, pois sempre haverá uma pessoa concreta e real que faz conforme seu estilo pessoal. Em virtude dessa estreita relação entre pessoa e estilo é que se pode afirmar que o conteúdo da arte é a pessoa do artista.

Cabe ao estilo, portanto, informar sobre a importância dos elementos constitutivos da obra de arte, porque somente ele pode nos dizer quando devemos destacar, de modo especial, aspectos como representação, expressão, assunto, temas, dos outros elementos que compõem a obra. O que quer dizer que o estilo determina o modo como a obra deve ser lida.

2.3.4. A inseparabilidade entre fisicidade e espiritualidade

A formação do conteúdo tem valor imprescindível enquanto formação da matéria, porque o processo de produção da obra de arte é produção de um objeto físico: não se trata de dois, mas de um único processo através do qual a obra é feita; processo esse que se dá a partir da invenção de um estilo que adota e trabalha uma matéria.

No fazer artístico, os processos coincidem, pois, para dar forma à matéria, a espiritualidade do artista deve se traduzir em gesto operativo. Este estilo deve se incorporar na matéria, impregnando-a de humanidade e estabelecendo uma coincidência entre forma – matéria formada – e conteúdo – espiritualidade do artista.

O que indica que na forma acabada não é possível fazer a distinção entre matéria, conteúdo e estilo, pois o conteúdo é seu modo de formar, o estilo a personalidade do artista feita modo de formar e a matéria é matéria formada por um estilo que conferiu um conteúdo à obra: “a obra é o seu conteúdo, é o estilo em que é formada, é sua própria matéria”⁹⁶.

Reiterando, a obra de arte é forma que resulta de um processo em que vários elementos encontram-se em tensão entre si e à procura da própria unidade: a espiritualidade do artista procura seu estilo, e nessa procura busca definir um modo de formar; e a intenção formativa perscruta as possibilidades oferecidas pela matéria, interrogando-a para que esta lhe venha ao encontro e transforme suas resistências iniciais em estímulos operativos.

A arte nasce no ponto em que não há outro modo de exprimir um conteúdo que o de formar uma matéria, e a formação de uma matéria só é arte quando ela própria é a expressão de um conteúdo. Portanto, só esta doutrina está em condições de mediar a antítese entre intimismo e tecnicismo, porque somente ela ultrapassa a divisão entre conteudismo e formalismo.⁹⁷

A forma resultante dependerá assim tanto da formação da matéria, quanto da formação do conteúdo, constituindo assim um processo único e indispensável para a produção da obra de arte. De acordo com Pareyson, uma explicação adequada da arte deve considerar que nela “figuração interior e operação executiva, atividade espiritual e extrinsecação física, idealidade e sensibilidade, longe de se contraporem ou de se sucederem, ou de se anularem uma na outra, coincidem, pelo contrário, sem resíduo.”⁹⁸.

⁹⁶ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 57.

⁹⁷ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 62.

⁹⁸ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 152.

2.3.5. *Forma formante e forma formada*

Embora seja marcado por uma aposta livre por parte do artista, o processo de formação de uma obra de arte pressupõe uma mescla de aventura e orientação. O processo não é pura aventura e abandono de si mesmo, já que o artista, no desenvolvimento de suas intenções, sempre estará, suficientemente, orientado em suas próprias operações.

A obra de arte é mais do que simples atividade do artista, porque o seu processo produtivo também joga com a *forma formante*⁹⁹, lei que o guia e o transcende, ao exercer sobre o artista uma espécie de apelo e impulso à formação: “o tentar, portanto, dispõe de um critério indefinível, mas sólido, o pressentimento do resultado, o presságio do sucesso, a antecipação da realização, o adivinhar da forma.”¹⁰⁰. Na arte, não existe lei geral, mas sim sua regra individual que é inventada no decorrer da operação. Tal regra é o resultado do processo, ela indica como a obra deve ser feita para atingir seu êxito, porque o critério do resultado é o próprio resultado.

O artista é o primeiro a submeter-se à lei da obra, mas isso não quer dizer que, ao reconhecê-la, ele a conceba passivamente como algo exterior que é dado; pelo contrário, a lei da obra se constitui no momento mesmo em que o artista decide formá-la, sendo, pois, parte interna do processo formativo. A partir desse momento, a liberdade do artista estabelece no processo artístico um diálogo com algo que a transcende, ou seja, com a norma sobre cuja base a obra cresce como organismo rigorosamente constituído. Isso permite que a liberdade siga fielmente, mas, ao mesmo tempo, invente e aplique esta lei.

⁹⁹ Para Vattimo, a transcendência da lei da obra em relação ao processo formativo, à vontade do artista e à obra mesma, enquanto *formada*, aparece como a contribuição mais notável da teoria da formatividade de Pareyson, seja no que diz respeito à problemática da arte, seja em vista da fundação ontológica que confere a esta. Para Umberto Eco, o personalismo ontológico pareysoniano equilibra e compensa a sua abertura ontológica, na medida em que não apela a um dos extremos, mas tende a uma relação dialética e congenial entre artista e *forma formante*. Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L’itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 144, nota 19.

¹⁰⁰ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 74.

Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita. O que significa, em primeiro lugar, que em arte *não há outra lei senão a regra individual da obra*: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma, e a única norma do artista é a própria obra que ele está fazendo; em segundo lugar, que em arte *a regra é uma lei férrea, inflexível e inderrogável*: a arte implica uma legalidade pela qual o artista deve obedecer à própria obra que ele está fazendo, e, se não lhe obedece, nem mesmo consegue fazê-la.¹⁰¹

Essas colocações da estética pareysoniana nos apontam aspectos antagônicos que devem ser conciliados, tais como a compreensão da atividade artística como criação, invenção e originalidade, marcada pela liberdade, novidade e imprevisibilidade, mas, ao mesmo tempo, uma atividade que implica rigor, lei, necessidade férrea e inviolável. Em relação a tais aspectos Pareyson afirma que quanto mais liberdade, mais disciplina, mais lei.

A teorização pareysoniana da *forma formante* representa uma aquisição teórica de incalculável importância no interior da meditação não só estética do pensador. Essa procura *pensar uma presença inconfigurável e inobjetivável*, mas, todavia *real*, uma presença, de qualquer modo *misteriosa*, que só pode ser considerada e esperada pelo artista, *pressagiada* ou até mesmo *adivinhada*. Trata-se de uma presença bem *viva*, dotada, em certo sentido, de uma *personalidade prepotente* [...] ¹⁰².

Isso nos leva a concluir que, na arte, a lei é a própria obra que vai se fazendo, ou seja, que “a obra é lei daquela mesma atividade de que é produto, que ela governa e rege aquelas mesmas operações das quais resultará.”¹⁰³. A obra de arte chega ao seu êxito quando resulta naquilo que ela mesma queria ser, feita do único modo que podia ser feita e exigia ser feita, em suma porque “realiza aquela especial adequação de si consigo que caracteriza o puro êxito.”¹⁰⁴.

E é justamente esta a condição do processo artístico, guiado por uma espécie de antecipação e de pressentimento do êxito, pelo qual a própria obra age antes ainda de existir: se é verdade que a forma existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como *formante*, antes ainda de existir como

¹⁰¹ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 184.

¹⁰² “La teorizzazione pareysoniana della *forma formante* rappresenta un’acquisizione teoretica di incalcolabile importanza all’interno della meditazione non solo estetica del pensatore. Essa tenta di *pensare una presenza inconfigurabile ed inoggettivabile*, ma tuttavia reale, una presenza, in qualche modo *misteriosa*, che può essere solo *attesa e sperata* dall’artista, *presagita* o addirittura *divinata*. Si tratta di una presenza ben *viva*, dotata, in un certo senso, di una *prepotente personalità* [...]”. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà. L’itinerario filosofico di Luigi Pareyson*, p. 143.

¹⁰³ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 184.

¹⁰⁴ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 185.

formada, oferecendo-se à adivinhação do artista e, por isso, solicitando seus eficazes presságios e dirigindo as suas operações. Com base nesta *dialética de forma formante e forma formada* a obra de arte tem a misteriosa prerrogativa de ser ao mesmo tempo lei e resultado da sua formação, isto é, de existir como conclusão de um processo estimulado, promovido, dirigido por ela.¹⁰⁵

É, portanto, digno de nota que não podemos compreender a *forma formante* como um uma previsão, uma intuição, ou conhecimento acerca da obra, pois tal consciência será adquirida pelo artista somente quando o mesmo conseguir atingir o sucesso de seu processo formativo. No processo artístico nada se sabe de antemão, o resultado da operação só vem ao artista através de suas tentativas e atuações: “o artista reconhece que encontrou o que buscava não em virtude daquela imaginária presença, mas porque o resultado obtido preenche uma expectativa sua e satisfaz uma exigência.”¹⁰⁶.

Na produção, o artista tem de se confrontar com a lei da obra, a qual mostra o quanto o processo não pode ser puramente criativo, ou seja, o quanto não pode depender unicamente da vontade do artista. Essa lei é a própria obra que é, ao mesmo tempo, lei e resultado do seu processo de formação. Na formação artística, portanto, a forma é *formada e formante*. É a presença da *forma formante* que garante a organicidade na produção de uma obra de arte. No desenvolvimento orgânico¹⁰⁷, o próprio processo é produto e produtor, pois, suas escolhas, possibilidades e seleções são reguladas pela “finalidade intrínseca” que é a própria forma futura. Como produto de uma característica evolução orgânica, a obra de arte é formada a partir de um movimento único, através de um amadurecimento que a conduz da semente à forma completa, garantindo que cada aspecto presente na sua constituição possa ser contemplado em sua totalidade. Em outras palavras, a obra de arte mostra-se como “amadurecimento de um processo orgânico, do qual ela mesma é a semente, a lei individual

¹⁰⁵ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 188-189.

¹⁰⁶ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 70-71.

¹⁰⁷ No que diz respeito à organicidade da forma, Pareyson recorre à concepção schellinguiana de organicidade das formas viventes, retomada, por sua vez, por Goethe. A origem desta questão encontra-se, no entanto, em Aristóteles, conforme abordado nas notas 51 e 56. Sobre a noção de forma e seu caráter de organicidade, ver 2.2.3. *A forma da arte*, p. 44-46.

de organização e a finalidade intrínseca.”¹⁰⁸. Isso nos permite dizer que a obra só pode ser formada através de um único modo.

No fazer artístico, descoberta e busca vão se consolidando ao longo do processo, pois o procurar vai se direcionando pelo presságio da descoberta, a forma vai se delineando como produto de sua própria expectativa. O processo artístico define sua própria direção, na medida em que é orientado pelo presságio da obra que pretende realizar. A forma já é ativa antes mesmo de chegar ao seu resultado, porque antes de existir como *formada*, já age como *formante* no interior do processo de produção. Mas somente quando realizada é que o artista pode compreender que suas operações eram como que dirigidas pela forma que agora se definiu. “A adivinhação da forma se apresenta, por isso, apenas como lei de uma execução em curso: [...] não lei única para cada produção, mas regra imanente de um processo único.”¹⁰⁹.

2.4. O processo interpretativo

Pareyson analisa o método da interpretação, não de maneira abstrata, mas através de uma reflexão temática que possui objetos precisos, desenvolvendo assim uma complexa fenomenologia da hermenêutica, o que lhe permite verificar suas propostas através das experiências.

A interpretação é uma atividade que tem como objetivo formular uma imagem de um objeto determinado, de modo que ao final do processo imagem e coisa coincidam, embora mantendo o objeto em questão em sua determinação própria. O que quer dizer que a interpretação é sempre interpretação de algo e, ao mesmo tempo, feita por alguém.

¹⁰⁸ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 77.

¹⁰⁹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 75.

A interpretação por um lado é ressonância do objeto em mim, ou seja, receptividade que se prolonga em atividade, dado, que recebo e ao mesmo tempo desenvolvo; e por outro, é sintonia com o objeto: um agir que se dispõe a receber, um fazer falar para escutar, atividade em vista de uma receptividade.¹¹⁰

De modo que não pode existir interpretação se não existe uma simultaneidade entre fidelidade e liberdade: a fidelidade à obra tal como ela é, é dever do intérprete que não pode negligenciar o modo como ela quer viver, é respeito que impulsiona o esforço de uma penetração atenciosa; a liberdade, todavia, é reflexo da personalidade do intérprete em sua situação intransponível, que determina seu exercício livre e ativo ao penetrar a realidade da obra. Contudo, a pessoa só se torna órgão de penetração se é fiel ao propósito de manifestar a própria obra, sem acrescentar-lhe nada de estranho, ou esquecer sua própria realidade. A obra de arte não é um corpo inanimado ao qual o intérprete deva infundir vida, ela é uma existência autônoma que exige viver como é, e só pode viver como quer através de suas interpretações.

No processo interpretativo sempre existe uma pessoa que vê e observa a partir do seu ponto de vista particular e de um modo de ver determinado, constituídos ao longo de suas vivências. Por outro lado, sempre existe um algo a ser interpretado, que mesmo de uma determinada perspectiva, se revela num todo condensado por esse aspecto específico. A interpretação consiste, então, no reconhecimento da simultaneidade entre a identidade imutável da obra e a diversa personalidade daquele que a interpreta: “trata-se sempre de exprimir e dar vida à obra assim como ela mesma quer”¹¹¹, sabendo que o modo de exprimi-la e dar-lhe vida é sempre novo e diverso.

Tal movimento só se torna possível porque nem as pessoas e nem as obras são concebidas, por Pareyson, como realidades imóveis e fechadas em si mesmas. Por um lado, a pessoa encontra-se em contínuo movimento, graças à sua iniciativa livre e inovadora, o que possibilita que perspectivas novas vão se descortinando ao longo de suas vivências, indicando

¹¹⁰ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 175.

¹¹¹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 216.

a ela novas direções; por outro lado, a obra de arte é uma forma, um movimento acabado, um infinito recolhido em um ponto definido, o que implica uma consideração não estática e imóvel¹¹². A interpretação se realiza “quando um dos pontos de vista assumidos pelo intérprete e um dos aspectos reveladores da obra se encontraram e se uniram.”¹¹³.

A concepção pareysoniana da infinidade interpretativa resulta da definitividade irrepetível da pessoa, marcada por infinitos pontos de vista e modos de ver, e da determinabilidade da forma¹¹⁴ interpretada e constituída por seus infinitos aspectos e perspectivas. A interpretação, segundo Pareyson, é um conhecimento que tem como característica fundamental esse caráter de multiplicidade e inexauribilidade.

Se cada aspecto, ainda que mínimo, revela toda a obra, isto se deve ao fato de a obra ser completa: é a completude que faz com que cada aspecto esteja contido na obra e ao mesmo tempo a contenha; se a obra não é completa, seus aspectos não são mais que partes desconexas, e não existe a unidade da forma, e as partes assim desconexas entre si não podem solicitar uma interpretação múltipla, porque nenhuma delas contém aquele todo indivisível, o único que pode ser interpretável, e que é a forma perfeita e concluída em si mesma, e justamente por isso infinitamente aberta.¹¹⁵

Assim, é a completude que confere à interpretação sua infinidade, sendo esta última consequência da inexauribilidade da forma. Apesar de o olhar da interpretação só conseguir alcançar um dos aspectos da obra, e serem infinitos os aspectos que a compõem, a interpretação alcança colher a obra em sua totalidade a partir de um aspecto particular, na medida em que cada um dos aspectos da obra a contém por inteiro; por isso, serão tantas interpretações possíveis da obras, quantos forem os modos de ver e os aspectos captados. O que nos leva a concluir que a completude da forma suscita, desperta e estimula suas infinitas interpretações, e mesmo identificando-se com cada uma delas não se exaure em nenhuma,

¹¹² Cf. PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 217.

¹¹³ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 217.

¹¹⁴ Na estética, a interpretação surge como uma forma de conhecimento, através do confronto com outras formas. Posteriormente, Pareyson abandonará a relação entre pessoa e forma e se deterá na relação hermenêutica entre pessoa e verdade. O que não significa que a estética pareysoniana ignore a dimensão revelativa da verdade, a relação dela com a verdade, pois esta sempre se encontra no fundo da especulação, enquanto referência indireta do processo interpretativo. Cfr. CONTI, E. *La verità nell'interpretazione*, p. 109, nota 89.

¹¹⁵ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 228.

pois é ulterior e inexaurível. Em outras palavras, a natureza da forma exige interpretação: sua natureza aberta e comunicativa convida à interpretação, sua constituição interna é essencialmente interpretável, exigindo que aquele que deseja interpretá-la se esforce para compreendê-la.

Não há, portanto, interpretação definitiva, nem verdadeiramente acabada, porque seu processo é um contínuo revelar-se, que exige revisões, integrações e aprofundamentos: “cada vez que se relê uma obra, o processo de interpretação que se mantinha fechado reabre-se, e tudo é recolocado em questão [...]”¹¹⁶.

Em suma, a interpretação “*deve* ser um processo infinito e sempre passível de revisão, sem por isso assumir um caráter de mera aproximação; [...] *deve* ser múltipla e sempre nova e diversa, sem por isso cair no subjetivismo e no relativismo.”¹¹⁷.

Entretanto, Pareyson estabelece uma diferença entre a infinidade e multiplicidade das interpretações e a unicidade da obra a ser interpretada: “a unicidade é da obra e não da execução”¹¹⁸. Não podemos confundir a variedade e novidade das interpretações, marcadas pelo aspecto de pessoalidade do processo interpretativo, com uma possível arbitrariedade interpretativa, que dissolveria as obras. A obra suscita e requer interpretações para que possa viver de sua própria vida, pois ao promover processos interpretativos encontra sua existência.

Também é digno de ressalva que o ponto de vista assumido e escolhido ao longo do processo não esgota a pessoa do intérprete, embora a interpretação a contenha por inteiro; do mesmo modo, a perspectiva a partir da qual o intérprete observa a obra também não a esgota no processo através do qual ele a capta inteiramente.

É essencial à interpretação ser um processo marcado pela busca do melhor ponto de vista e da melhor perspectiva, um incessante aprofundamento tanto do olhar do intérprete,

¹¹⁶ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 224.

¹¹⁷ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 226.

¹¹⁸ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 222.

quanto dos diversos aspectos que a forma oferece, tendo sempre em vista alcançar a obra tal como ela é e quer ser lida. A interpretação se vê assim caracterizada pelo movimento incessante da busca e pela tranquilidade do encontro, seu processo é ininterrupto e exige um constante esforço de penetração, com diferentes graus de compreensão, de modo que não se pode afirmar quando é que termina o processo.

Contudo, Pareyson alerta para o fato de que a independência do interpretado e a personalidade do interpretante não constituem obstáculos para a interpretação. O intérprete não conseguiria captar a obra a não ser exprimindo-se, porque ao exprimir-se ele consegue fixar o objeto que deseja interpretar. Esta adequação entre expressão da pessoa e interpretação da forma é fundamental ao bom resultado interpretativo, sendo possível somente devido à presença da congenialidade, que possibilita que forma e pessoa combinem-se, mantendo, ao mesmo tempo, cada uma a sua independência.

A interpretação, com efeito, é um “encontro”, no qual a pessoa interpretante não renuncia a si mesma, ainda que desenvolva o mais impessoal esforço de fidelidade, o qual, pelo contrário, consiste em desencadear um habilíssimo esforço de inventiva originalidade, e a forma interpretada continua a viver sua vida própria, não se deixando esgotar por nenhuma interpretação, mas antes suscitando-as, a todas elas, alimentando-as e promovendo-as.¹¹⁹

2.4.1. O exercício da congenialidade

O trabalho do intérprete possui caráter tentativo, porque este tem que ver a obra tal como ela quer ser lida. Em outras palavras, exige dele um esforço de penetração hermenêutica, a fim de estabelecer uma afinidade com seu interlocutor. Para que o intérprete atinja um bom resultado interpretativo, é necessário que ele sintonize com a obra e saiba vê-la como ela quer ser considerada: “é preciso que se instaure entre o intérprete e a obra aquela

¹¹⁹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 182.

afinidade e congenialidade sem as quais o olhar não pode tornar-se penetrante e revelador.”¹²⁰.

O diálogo entre as interpretações é possível somente através da simpatia, da congenialidade e da afinidade eletiva. A universalidade de uma interpretação é, pois, instaurada a partir da instituição de uma comunidade, seja de pessoas ou de interpretações, que são afins e, por isso, capazes de compreensão e comunicação recíproca.

O exercício de congenialidade é essencial a toda compreensão, bem como a qualquer forma de comunicação, sendo inerente ao conceito de interpretação. Pareyson afirma que é central a necessidade de inventar pontos de vista, modos de olhar e interrogar o interlocutor, seja ele uma pessoa, uma forma ou mesmo a verdade, pois a congenialidade se estende ao mundo da natureza, das obras e das pessoas.

Contudo, o exercício de congenialidade não é algo inato, mas deriva de um esforço de fidelidade presente no processo interpretativo. Quem interpreta é chamado a exercer a congenialidade, podendo assim adotar sempre novos pontos de vista, com objetivo de sintonizar-se mais e melhor com o objeto.

De acordo com Pareyson,

[...] no encontro que se deu entre a singularidade do leitor e a da obra houve uma comunicação no sentido mais amplo da palavra, como se a obra houvesse falado a quem melhor sabia interrogá-la e compreender-lhe a voz, e houvesse esperado ser interpelada de certo modo para responder revelando um aspecto ainda não visto, e houvesse empregado com quem lhe falava a linguagem em que este poderia melhor ouvi-la.¹²¹

¹²⁰ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 232.

¹²¹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 233.

2.4.2. Originalidade e exemplaridade

Toda obra que chega ao seu êxito e perfeição tem a capacidade de se tornar critério de apreciação e juízo, e, conseqüentemente, tornar-se estímulo e norma para novas obras, pois “a forma não se limita a exigir e obter reconhecimento, mas se torna ponto de referência e o termo de comparação dos juízos que se proferem acerca de outras formas.”¹²². A exemplaridade da forma consiste na capacidade de estimular intenções operativas e de regular suas realizações.

No entanto, tal característica da obra de arte não lhe retira sua reconhecida imutabilidade e invariabilidade, porque perfeita é a obra na qual nada mais pode ser alterado, pois nela tudo se encontra em seu lugar, a obra é como deve ser, tendo tudo o que deve ter: “noutras palavras, conquistou a própria perfeição e autonomia”¹²³. Ela é imodificável porque é resultado de um processo tentativo que não poderia chegar ao seu resultado senão através do percurso que percorreu, que é seu único modo de ser. Entretanto, ao chegar a seu resultado, a obra de arte passa a encerrar seu processo de produção, bem como a inaugurar novos, por ser acabamento e estímulo, isto é,

na sua natureza de puro resultado, a obra de arte é ao mesmo tempo resultante e modelo, e sua independência e perfeição só se entendem como “completude” e “exemplaridade”. Por um lado, fim de um processo que chegou à própria totalidade e, por outro, princípio e norma de novos processos que continuam e transformam.¹²⁴

A exemplaridade depende, portanto, da eficácia interna de sua lei e da consideração dinâmica da obra, na medida em que a regra descoberta pelo intérprete através da consideração dinâmica pode passar a operar em novos processos desde que seja tomada como um princípio interno à intencionalidade do artista.

¹²² PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 133.

¹²³ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 96.

¹²⁴ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 94.

Tudo isso pode parecer paradoxal se confrontado com as afirmações anteriores, nas quais Pareyson enfatizava que não existia uma causa exterior e anterior à obra de arte. Contudo, é preciso lembrar que ele afirmava também que, embora fosse a arte uma criação original que tem em si mesma sua própria justificação, ela não é uma criação *ex nihilo*. Realmente, a forma artística não pressupõe algo fora de si, nem se inicia a partir de algo já pressuposto, mas, ao contrário, a arte se pressupõe a si mesma: “somente a arte pode gerar arte, e só a partir de uma arte já realizada pode a arte nascer.”¹²⁵.

Quando a obra é considerada dinamicamente, ela propõe como exemplo seu movimento de formação no ato de se auto-regular. Na obra, o que se torna exemplar é seu caráter formativo, porque o imitador tem a consciência da constitutiva irrepitibilidade da obra, reencontrando em seu acabamento o movimento originário de sua formação. Paradoxalmente, surgindo de suas próprias cadências e inflexões, uma nova formação só pode tomar como modelo uma obra preexistente quando alcança sua própria originalidade.

Pareyson ressalta que

a originalidade da obra não age a partir de fora, como que causando uma nova operação fora de si, mas em virtude da congenialidade opera dentro de um ato de reconhecimento e de consenso, com o qual o imitador se aproxima da obra preexistente, e não só lhe permite mas a obriga mesmo a dirigir e orientar a nova formação.¹²⁶

A originalidade da nova formação permite ao imitador continuar a arte precedente sem ir contra a sua autonomia, na medida em que ele reinventa as regras, assimila o estilo e não, simplesmente, aplica as regras normativas ou repete as obras preexistentes.

Finalizando, a exemplaridade se resume à capacidade da forma de solicitar transformações¹²⁷. Ao gerar novas formas, continua o que é impoessuível, reproduz o

¹²⁵ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 159.

¹²⁶ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 138-139.

¹²⁷ Pareyson utiliza, mais uma vez, da relação entre arte e natureza para explicar como é possível que uma forma irrepitível suscite novas operações, como algo que não pode ser prosseguido e acabado exige e estimula novas

irrepetível, transforma o definitivo; tira a obra da própria obra delineando o singular no contínuo e fazendo surgir a originalidade da afinidade.

formações. Para isso ele recorre à concepção de que a originalidade floresce na continuidade, comparando tal processo àquele encontrado na natureza, nas palavras do autor: “o mundo das formas é regido por essa lei de metamorfose, pela qual as formas se multiplicam gerando novas formas, e não se reproduzindo em cópias e simples repetições, mas gerando formas diversas ainda que ligadas por si e por vínculos familiares, com uma fecundidade infinita e sempre renovável.” PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 158.

3. PESSOA E ARTE NA ESTÉTICA DA FORMATIVIDADE: *IMPLICAÇÕES HERMENÊUTICO-ONTOLÓGICAS.*

O presente capítulo examina o conceito pareysoniano de pessoa e as implicações deste em relação à sua teoria estética, em especial, demonstra a relevância deste conceito no que se refere ao aspecto hermenêutico-ontológico da obra de arte, na medida em que a filosofia da pessoa, desenvolvida por Luigi Pareyson, apresenta-se como um ponto chave de seu pensamento, principalmente para sua estética da formatividade. A presença da pessoa, mais do que imprescindível, é um dos fundamentos da concepção de obra de arte.

3.1. Filosofia da pessoa

Tendo em vista que o personalismo ontológico desenvolvido por Pareyson apresenta-se como essencial à compreensão do pensamento pareysoniano como um todo, cabe explicitar o que este autor entende por “filosofia da pessoa” e porque o seu personalismo se distingue dos demais. Para isso, partiremos dos primeiros trabalhos de Pareyson dedicados a esse tema, anteriores ao desenvolvimento de sua teoria estética, em especial, de alguns capítulos de *Esistenza e persona*.

3.1.1. Personalismo ontológico

Pareyson afirma, conforme mencionado, que os primeiros estudos aos quais se dedicou por afinidade eletiva, foram relacionados à filosofia da existência, especialmente de Karl Jaspers e Gabriel Marcel e, posteriormente, de Martin Heidegger, sendo que deste último vieram suas primeiras inspirações. Podemos dizer, então, que esta “tríplice lição” levou-o a considerar como central, nas suas “preocupações especulativas”, o problema ou o conceito de pessoa, enquanto uma necessidade latente de reconsiderar o finito, de modo diverso como o fez o sistema dialético hegeliano. Pareyson desenvolveu uma forma de personalismo bem diferente do personalismo francês e do intimismo espiritualista de origem idealista e transcendental.

Segundo Pareyson, a filosofia da existência, em sua polêmica contra a generalidade idealista, fecha o singular na cegueira da associabilidade e da incomunicabilidade, não realizando o conceito de universalidade inerente ao singular, que é responsável pela sua validade onirreconhecível. Em contrapartida, a filosofia do espírito se volta ao valor universal da pessoa, sem atribuir-lhe, ao mesmo tempo, o caráter de totalidade que lhe compete, enquanto singularidade irrepitível e autônoma.

Conforme sugestões jaspersianas que fazem referência não só a Kierkegaard, como também a Heidegger, a pessoa vem repensada como síntese e coincidência dinâmica de relação consigo mesma e com o outro.

Em *Esistenza e persona*, Pareyson parte de uma compreensão do ser humano não enquanto fórmula abstrata, mas sim no campo da ação, em especial, tende a enfatizar a

dimensão axiológica da pessoa¹²⁸, na tentativa de recuperar o valor referente a este importante conceito e que foi freqüentemente negligenciado, por exemplo, através da noção de complementaridade de finito e infinito proposta por Hegel. Somente porque a pessoa é, ao mesmo tempo, relação consigo mesma e abertura ao outro, é que Pareyson pode afirmar que o eu escapa do caráter subjetivista ou intimista, que lhe atribuem as outras teorias personalistas, que resolvem todas as relações na interioridade do homem. Em outras palavras, o eu se constitui como sujeito e objeto da indagação (consciência de si e reflexão sobre si), por não ter que se subordinar a uma realidade supra-individual – o que negaria a personalidade humana –, nem resolver em si tudo com o que entra em contato – o que significaria cair em um subjetivismo.

Nos seus confrontos com a filosofia da existência, o objetivo de Pareyson é salvar a pessoa, vinculando suas vertentes de modo incindível, e afirmando a irredutibilidade, a insuperabilidade e a radical positividade do singular, em sua constitutiva e originária relação com o ser¹²⁹. Sua intenção é apresentar uma concepção existencialista de seu personalismo, desenvolvida a partir de questões colocadas pelo existencialismo¹³⁰, de modo a culminar em uma verdadeira forma de personalismo ontológico. Ele propõe, dentro desta perspectiva, um conceito de incomensurabilidade entre finito e infinito - como resposta à defesa

¹²⁸ Na última fase do pensamento pareysoniano essa preocupação axiológica que move suas especulações personalistas, na década de 1940, cede lugar a uma análise que busca ressaltar o aspecto ontológico da existência humana e sua relação com uma liberdade originária, determinantes para a compreensão de qualquer ação executada pelo homem. Esta ênfase dada ao aspecto axiológico da pessoa mostra-se mais evidente na primeira fase de seu pensamento devido à tentativa de conciliar questões colocadas pela filosofia da existência com exigências presentes na filosofia atualista, na medida em que o autor reconhece que a reivindicação do valor é indispensável para o reconhecimento e o respeito que fundam a realidade da pessoa e que, de certa forma, foi negligenciado pelos teóricos existencialistas.

¹²⁹ Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 92-93.

¹³⁰ Mesmo consciente da recusa heideggeriana ao título de filósofo existencialista, Pareyson não estabelece distinção entre filosofia da existência e existencialismo, utilizando ambos como sinônimos. Ele afirma ainda que Heidegger, Jaspers e Marcel são os verdadeiros representantes da corrente existencialista, na medida em que buscam desenvolver uma filosofia que tem como centro de indagação a existência. A única diferença que o autor estabelece, em *Studi sull'esistenzialismo*, é aquela que diz respeito às noções de existencial e existenciário. Segundo ele, enquanto Heidegger se dispõe a realizar uma análise existencial da existência, Jaspers teria feito um estudo existenciário. Em relação a estas duas direções, Pareyson opta pelo caminho jaspersiano, na medida em que seu objetivo é desenvolver uma filosofia da pessoa concreta, questão esta, a seu ver, negligenciada por Heidegger.

kierkegaardiana da implicação entre finito e infinito e à complementaridade entre finito e infinito em Hegel - juntamente com o conceito existencialista de irreducibilidade do singular ao gênero aprofundando o aspecto personalista presente na filosofia da existência. Propõe, também, um conceito de pessoa como síntese de singularidade e universalidade e reconduz a pessoa à síntese de receptividade e atividade.

Conforme Russo, a peculiaridade da dialética pareysoniana consiste em considerar a pessoa como o lugar onde o infinito pode se manifestar. A relação dialética conserva os termos opostos na sua irreducibilidade, nem os suprime, nem os absorve. Esta mesma dialética nos permite pensar os pares conceituais que decorrem deste princípio e que caracterizam a pessoa, quais sejam: atividade e receptividade, universalidade e singularidade, totalidade e insuficiência, problematidade e participação. Tais conceitos não exigem uma mediação entre posições extremas, pois vêem demonstrar a realidade existencial em sua constitutiva dinamicidade, não podendo culminar em sínteses estáticas finais.

Primeiramente, no que diz respeito aos pares relacionais que constituem a pessoa, a atividade humana não pode ser vista nem como pura criatividade, nem como pura passividade, mas sim como síntese de atividade e receptividade, pelo fato de serem ambas inseparáveis e de uma não ser mais do que a forma da outra. Assim, não se pode pensar uma atividade que não seja receptiva, nem uma receptividade que não seja ativa. Na análise da liberdade humana, Pareyson nos mostra que o homem é essencialmente liberdade, embora na base desta liberdade exista uma necessidade inicial, a partir da qual ele age e decide, e, num certo sentido, não é livre para não agir ou deixar de decidir – o que representa um sinal de seu ser principiado, ou seja, o homem é iniciativa, mas é uma iniciativa iniciada. Esta afirmação poderia comprometer o caráter de liberdade do ser humano se não considerássemos a mútua relação entre atividade e receptividade. Então, conceber que existe uma receptividade inicial e constitutiva pela qual o eu é dado a si mesmo, não é retirar seu caráter de liberdade, pois o eu

é dado a si mesmo como liberdade, ou seja, aquela inicial recepção já era exercício em relação ao que se recebe, já era atividade. Na origem do ser da pessoa está presente uma relação inseparável de receptividade e atividade, mas essa relação deve ser entendida como participação: por um lado, é principiado no sentido de que o exercício da liberdade que o eu é, é antes de tudo recepção desta mesma liberdade, e por outro, o seu ser começa a partir de um ato de consenso que o constitui. O que nos leva a concluir que toda atividade humana é constitutivamente receptiva, o que não impede que seja inventiva e produtiva.

Opondo-se à filosofia hegeliana, Pareyson inclui na sua concepção de pessoa aspectos de universalidade e totalidade, porque se considerasse a universalidade fora da pessoa, esta se relacionaria àquela como um indivíduo em relação à espécie, e assim, a universalidade se deterioraria em mera generalidade e a pessoa, em mero indivíduo. Da mesma forma, com relação à totalidade, se a excluirmos da pessoa, esta se torna simples fragmento do todo. E, se a pessoa é vista como uma de muitas partes ou mero fragmento, ela perde sua dignidade e valor, na medida em que se vê determinada pelo todo do qual é parte. Na pessoa, a parte deve ser maior que o todo porque é, em si mesma, uma totalidade dotada de um perfil que torna impossível a sua inserção em uma totalidade maior que a fundaria como tal, pois faz parte da sua definição o ser por si e não ser em outro. Sua totalidade é, então, o fundamento de sua independência, justamente porque não requer complemento de outra totalidade, da qual derivaria seu valor e significado. Se a pessoa é caracterizada pela totalidade que a torna independente, ela jamais poderá ser considerada como meio direcionado a uma totalidade diversa de si e, portanto, deverá ser respeitada em si mesma como fim.

Ainda em relação à pessoa, deve-se ter em mente que ela é sempre única em sua espécie, e aí reside a importância do seu outro atributo que é a singularidade, porque aquilo que é singular é único, irrepetível, inconfundível e insubstituível. O singular não é um entre

muitos ou uma parte do todo, não é mero elemento que compõe uma multiplicidade ou um organismo articulado. Sendo assim irreduzível, a singularidade da pessoa não pode ser definida nem segundo o conceito de individualidade, nem segundo o de particularidade. Pareyson não admite concebê-la nem como um indivíduo em relação à espécie, nem como uma parte referente ao todo. No interior de uma perspectiva existencialista, o conceito de singularidade da pessoa é visto como uma conquista, desde que completado pelo conceito de universalidade, pois ambos são aspectos que se implicam e completam essencialmente: a pessoa é singular porque é universal e é universal porque é singular. O fundamento da singularidade é o mesmo da universalidade, pois se trata de um único processo no qual a pessoa, a um só tempo, singulariza-se e universaliza-se.

A partir do contato com a filosofia da existência, Pareyson atenta para a necessidade de pensar o fundamento da singularidade e universalidade da pessoa, afirmando sua irrepetibilidade inconfundível quando se volta para a sua interioridade e assegurando sua validade onirreconhecível ao sair de si, para entrar em contato com o outro. Com a intenção de encontrar uma solução satisfatória acerca dessa questão, Pareyson elabora o conceito de iniciativa, como único fundamento responsável pelo concretizar-se e valorizar-se da pessoa.

Pareyson afirma que o fundamento da singularidade e universalidade da pessoa é a iniciativa que, enquanto ação concreta, singulariza a pessoa, e, na medida em que essa ação possui um caráter valorativo, universaliza-a. A iniciativa contém em si (1) a exigência de um valor, (2) a decisão que põe no ser um valor e (3) a avaliação que reconhece tal valor enquanto tal. Cada ato é, pois, realização da humanidade que encontra sempre uma resposta singular e determinada no homem. O homem é chamado a avaliar suas escolhas, em vista de uma decisão que eleve seu valor histórico. Isso porque a humanidade é um universal que se realiza pessoalmente. Cada um de nós é uma efetivação pessoal da humanidade comum a todos. A possibilidade da iniciativa é garantida por uma semelhança fundamental e originária

que se estende naturalmente a todos os homens, na medida em que estes se encontram em relação com o ser. A iniciativa, através da escolha contida em uma decisão, concretiza a exigência individuando-se em um ponto preciso. Assumindo, assim, a tarefa de realizar a essência da humanidade através da ação determinada, o homem singular, ao agir, a realiza em si mesmo.

O processo de singularização é um processo de eleição e seleção no qual se afirma sempre mais a irrepitibilidade da pessoa, enquanto determinação da iniciativa¹³¹. A iniciativa é o motor da história da pessoa que fundamenta a mútua implicação entre singularidade e universalidade e, conseqüentemente, de irrepitibilidade e validade, que são faces de uma mesma moeda: irrepitibilidade é definitividade¹³² válida, ou seja, singularidade universalizada, e validade é valor concreto, isto é, universalidade singularizada. Em outras palavras, irrepitibilidade é singularidade de um valor histórico reconhecido universalmente e validade é universalidade de um valor histórico determinado singularmente, pois, determinado pela iniciativa, um valor histórico é sempre singular e a verdadeira irrepitibilidade é aquela que contém em si uma validade. A validade da pessoa é sua singularidade irrepitível, porque a pessoa, dotada de valor, historiciza-se enquanto se singulariza: não pode singularizar-se sem obter uma validade.

¹³¹ São muitas as objeções à noção de iniciativa, pois, para muitos, afirmar a insuficiência da pessoa, como o fez Pareyson, significa dar à pessoa um caráter de negatividade. No entanto, fundamentando a pessoa na relação com o ser, Pareyson salva o conceito de iniciativa, ou seja, constatar a falta inerente à pessoa significa apontar para o seu limite e reenviá-la a um outro transcendente que a funda. A relação com o ser garante, ao mesmo tempo, a insuficiência e a totalidade da pessoa, ligando-os indissolúvelmente. É, pois, a ligação com o ser que permite que a insuficiência dê vida à totalidade da pessoa, pois, ela age através de sua iniciativa apenas porque é insuficiente. Agindo, a pessoa sempre retorna à sua totalidade, já que a iniciativa é um voltar-se para si, como forma de abrir-se às possibilidades. A validade da pessoa é assegurada pelo fato de ser iniciativa, assim como sua independência é garantida pela relação com o ser.

¹³² O termo definitividade é sugestão interpretativa de Maria Helena Nery Garcez, uma das melhores tradutoras dos textos pareysonianos que, ao buscar uma melhor adaptação ao português dos neologismos criados por Pareyson, conserva a peculiaridade de sua terminologia, a fim de não correr o risco de alterar a compreensão de seu pensamento. No presente texto, optamos por tal termo, mesmo se tratando de uma palavra não dicionarizada na língua portuguesa, visto que este se encaixa perfeitamente à idéia proposta pelo autor, que não é de definição ou determinação, pois a pessoa está sempre aberta a ulteriores desenvolvimentos.

O processo através do qual a pessoa singulariza-se e universaliza-se é único e indistinguível, nele se fecha em um modo irrepetível, que é a sua própria definitividade, para dedicar-se, por meio da iniciativa, à sua insubstituível tarefa, ao mesmo tempo em que se abre e exige reconhecimento e juízo a respeito de sua própria validade, obtida através daquela mesma iniciativa.

Seguindo este raciocínio, podemos afirmar que o conceito de iniciativa nos permite reconhecer que, em cada instante de sua história, a pessoa é algo que já é, ao mesmo tempo em que se apresenta como algo que ainda deve ser, isto é, ela é sempre concluída e aberta simultaneamente. É concluída devido à imanência do seu passado no seu presente, pelo fato de condensar toda sua história no instante atual, fixando, assim, a validade daquilo que é: êxito a fazer-se de si mesma. Por outro lado, é aberta enquanto percurso que a traz de volta a si mesma, ou seja, enquanto exigência que sempre requer decisão ulterior. O que significa que na pessoa se encontram e se unem totalidade e insuficiência.

Por ser concluída em cada instante, a pessoa é uma totalidade: unidade de uma multiplicidade, concentração de uma sucessão de atos, decisões e obras, união de uma série de variações e inflexões recapituladas no presente, integridade de uma atividade infinita. Resumido em cada instante da vida da pessoa encontra-se o esquema completo de sua história, pois, em cada momento presente, ela reexamina e reforma todo o seu passado, devido à exigência de avaliação contida em cada decisão, como se todo instante fosse conclusivo. Do mesmo modo, pelo fato de nenhum dos seus instantes serem definitivos, a pessoa mostra-se insuficiente e incompleta: perene revisão do passado e contínua abertura ao futuro, perpétuo variar de instantes. A pessoa é, portanto, totalidade na medida em que é unidade de seus atos e é insuficiente por ter em si uma possibilidade de atos sempre novos. Entretanto, não podemos concluir dessa afirmação que ela não seja sempre a mesma, porque, embora deva ser ainda, este outro que ainda será é ela mesma. Fundados na iniciativa que é o motor da história da

pessoa, estes momentos apresentam-se como co-essenciais, de modo que a pessoa é, ao mesmo tempo, insuficiente e total: é insuficiente devido à necessidade de relacionar-se com um outro através de suas iniciativas e é completa por não deixar de ser em si, mesmo no interior destas relações. Essa insuficiência representa um limite que a envia a outro, mas um outro tal que limita seu ser somente enquanto o realiza, isto é, envia a pessoa ao princípio que funda seu ser.

Podemos falar ainda da pessoa considerando-a sob quatro aspectos ressaltados por Pareyson em *Esistenza e persona*, os quais se relacionam e constituem sua realidade: a pessoa como existência, dever, obra e eu.

3.1.2. A pessoa como existência

Ao desenvolver seu personalismo, Pareyson afirma que a pessoa, entendida como existência, deve ser considerada no interior de uma dialética concreta de unidade e dualidade, passividade e atividade, definitividade e infinidade.

A relação de unidade e dualidade é constituinte da pessoa enquanto iniciativa que ela é e situação na qual se encontra. É relação de dualidade porque cada um desses momentos não pode ser reduzido ao outro: a iniciativa sempre ajuíza a situação transcendendo-a. Ao mesmo tempo, a situação é já qualificada pela iniciativa que transforma a existência histórica do eu. A unidade é garantida porque situação e iniciativa mostram-se incindíveis, na medida em que a iniciativa determina a situação na qual está inserida e é, ao mesmo tempo, determinada por este contexto que envolve a situação.

A situação estaria ligada à passividade por não depender da pessoa aquilo que a determina; e a iniciativa, enquanto exigência de avaliação e decisão manifestaria o caráter

ativo da pessoa, porque a pessoa, enquanto iniciativa, é exigência, dever e norma, necessidade de agir e lei do próprio agir, não podendo deixar de agir, nem furtar-se ao reconhecimento da lei desta ação, da mesma forma que a avaliação não pode subtrair-se à presença e necessidade do juízo para determinar seu valor. Não obstante, na situação, toda passividade se resolve em atividade, na medida em que os dados situacionais podem ser transformados numa realização pessoal, no interior da iniciativa, convertendo, assim, uma aparente passividade em atividade, uma *determinação inicial em liberdade final*. O mesmo se verifica na iniciativa, na medida em que exigência, decisão e ajuizamento que representariam, aparentemente, a atividade característica da pessoa, a ela são impostos em seu uso e exercício, de modo que, embora seja o homem o autor de cada um de seus atos e crítico de toda sua experiência, na base de toda ação há sempre a presença da situação que, de certa forma, auxilia não só a determinação da personalidade de cada ser humano, como é indispensável à realização da iniciativa¹³³.

Segundo Pareyson, a pessoa pode se apresentar numa dialética de definitividade e infinidade: infinita, se considerarmos que a iniciativa está sempre aberta a novos desenvolvimentos, decisões, exigências e avaliações; e, definida, se compreendermos que a situação humana é sempre determinada em sua conclusividade. Entretanto, mesmo sendo algo definido, a pessoa deve ser vista como uma infinidade inexaurível, uma vez que a infinidade de desenvolvimentos é consequência da iniciativa, enquanto a delimitação decorre da situação. Definitividade e infinidade são co-essenciais, pois, ao mesmo tempo em que a pessoa é determinada por sua situação, ela está sempre aberta a novas tomadas de decisão. Ainda que a iniciativa constitua a história da pessoa e determine sua situação, isto não impede que, na base desta definitividade, estejam sempre abertas novas possibilidades de determinar essa história.

¹³³ Esta dialética de atividade e receptividade, inerente à situação e liberdade humanas, não se identifica com a síntese de atividade e receptividade encontrada no ato humano, na medida em que a primeira é princípio geral da existência, a partir da qual, na pessoa, não pode existir passividade que não se resolva em atividade, e a segunda está relacionada ao princípio de coincidência, no homem, de auto e hetero-relação.

3.1.3. *A pessoa como dever*

Como dever a pessoa tem de ser considerada a partir de uma dialética concreta de plasticidade e programação, decisão e obrigação, liberdade e necessidade.

Pareyson concebe a pessoa como forma já concluída (situação) e como forma que exige ainda conclusão (iniciativa). Enquanto forma em desenvolvimento, a pessoa transforma-se, mas não se reduz à sua história, pois possui uma certa plasticidade, o que lhe permite fazer de si o que quiser na sua concreta situação. Contudo, tem sempre como base uma programação que se desenvolve no sentido de uma materialização de dever moral, característico de todo ato humano. Assim, falar de historicidade do homem, de constituição da sua história através de iniciativas, só é possível se temos em mente que a pessoa é plasticidade programada, na qual a materialização do dever é aquilo que permite os múltiplos desenvolvimentos da pessoa em sua abertura. A programação tem em vista a efetivação de um dever ao mesmo tempo em que a plasticidade garante a possibilidade de materialização dele.

A materialização do dever implica realização de tarefas que podem ser objeto de obrigação, tarefa de decisão e ideal de aspiração. Este aspecto programático da iniciativa humana é uma técnica moral na qual o fim é a procura da coincidência de dever, tarefa e ideal, de modo que o dever transforme a tarefa à qual a pessoa se dedica e o ideal ao qual ela aspira, fazendo do ideal a tarefa de uma vida inteira. O que quer dizer que a lei moral é suavizada ao ser encarada como um ideal, e a decisão é vista como uma necessidade moral.

Nesse processo de materialização do dever se institui uma diferença entre a pessoa que é e a pessoa que deveria ou desejaria ser, pois a materialização do dever eleva uma necessidade, tornando-a tarefa e programa, fundando uma necessidade que é a própria lei da estrutura e da coerência, que culmina no resultado de um processo de produção concreta da

pessoa. Embora livre, a iniciativa sempre será, ao mesmo tempo, impulsionada por uma necessidade inicial que é acolhida, enquanto dever, uma vez que a pessoa está alicerçada numa dialética de liberdade e necessidade, que impede que a iniciativa, em sua plasticidade característica, faça o que quiser, pois na base desta liberdade sempre existirá uma necessidade, atuando como uma lei no interior das atividades.

3.1.4. A pessoa como obra

Como obra, a pessoa tem de ser considerada enquanto uma dialética concreta entre universalidade e singularidade, totalidade e insuficiência, novidade e exemplaridade.

A pessoa como obra, como forma conclusa, é um valor histórico, uma coincidência de universalidade e singularidade, como já foi mencionado. É característica desse valor histórico da pessoa ser irrepetível em sua singularidade, já que o processo que singulariza a pessoa, também a universaliza. Em cada um de seus instantes, a pessoa como obra é uma totalidade conclusa, definitivamente fechada com uma validade precisa, embora seja, ao mesmo tempo, aberta à possibilidade de ser contestada e reelaborada e, portanto, sempre à espera de uma conclusão. A pessoa como obra é resultado de um trabalho que pressupõe tanto o caráter definitivo do produto quanto o caráter incessante da própria aplicação.

Como valor histórico, a pessoa é produto de suas ações. E, por ser original pode assumir um caráter paradigmático e exemplar, apresentando-se como modelo, ideal e dever para novas produções e esforços, pois, na vida de uma pessoa, um de seus instantes pode assumir o caráter e o valor de um ideal. O que é alcançado, em cada um desses momentos da pessoa, é aquilo que ela é e vem a ser, e o que ela é, mostra-se em sua exemplaridade como fonte para novas iniciativas. Pareyson concebe que a pessoa pode ser, ao mesmo tempo,

exemplar e original, devido à dialética de receptividade e atividade, na qual nenhum dos aspectos suprime o outro. Em outras palavras, a pessoa em sua originalidade é um produto exemplar que, ao suscitar novos direcionamentos operativos, não retira a originalidade do que será produzido, pois existe uma relação dialógica que determina que toda atividade carrega em si uma receptividade, por conseguinte, a atividade humana jamais será pura criatividade. Da mesma forma, tendo em vista que a receptividade inicial do exemplo sempre será acompanhada de ações novas, a operação realizada pela pessoa nunca será mera repetição, pois todo ato e decisão são constitutivamente interpretativos, ou seja, marcados por atos e recepções que garantem a autonomia e independência dos elementos presentes em toda relação.

3.1.5. A pessoa como eu

A pessoa como eu deve ser considerada numa dialética concreta entre pessoa e obras, substância e responsabilidade, universalidade e personalidade.

A pessoa está relacionada às obras que produz por introduzir, através de seus atos produtivos, aspectos que constituem a sua própria personalidade, aspectos que não podem ser desconsiderados na tentativa de uma criação impessoal. Cada ato humano está carregado de toda a sua personalidade, de suas experiências, desejos, interesses e sua forma de viver, de modo que toda escolha realizada durante a atividade produtiva introduzirá na forma que está sendo constituída um pouco de quem a produz. Mas não podemos esquecer que também a obra determinará a pessoa que, através de suas iniciativas, irá promover um redirecionamento na sua história, abrindo-a, assim, a novas possibilidades. Ao produzir formas, a pessoa constitui a sua própria história; ao fazer obras, ela se constitui. Entretanto, sempre existirá

uma transcendência da pessoa em relação às suas obras, pois a obra, semelhantemente à pessoa, é um valor histórico que vive por si mesmo. Após a conclusão do processo produtivo, cada uma delas seguirá vivendo de sua própria vida, graças a seus aspectos de independência, autonomia, totalidade, definitividade, singularidade e universalidade.

A pessoa como eu também será relação dialógica entre substância histórica (situação) e responsabilidade. É responsabilidade ao responder por tudo aquilo que é e faz. A partir de cada iniciativa, na qual está presente sua essencial responsabilidade, o eu constitui-se como substância histórica, conciliando o que já é, ou seja, sua atual situação e o que deve ser, determinado pelo caráter de responsabilidade de todo agir. A pessoa é o que é, responsável por aquilo que faz, na medida em que não só aceita, mas exige responder sobre si mesma.

Simultaneamente, a vida da pessoa é o uso e o exercício pessoal do pensamento¹³⁴ que é por si mesmo universal, pois entre as pessoas existe uma compreensão sobre a base comum da universalidade da razão, embora tal compreensão seja sempre interpretação pessoal. Não existe, então, razão que não seja exercitada pessoalmente. Tudo que o homem pensa e faz é, ao mesmo tempo, pessoal e universal, por isso, cada ação, seja intelectual, moral ou artística, não existiria sem a consciência da inevitável personalidade presente em todos os seus atos operativos.

Em princípio, tais características da constituição humana parecem não ter muita ligação com a questão da arte, mas no decorrer da exposição veremos que esses aspectos são fundamentais para a compreensão do operar humano, seja em relação à arte, ou aos demais direcionamentos operativos da pessoa.

¹³⁴ Tendo em vista que o que estava em jogo era a relação pessoal com a verdade, entendida como relação ontológica, via interpretação, e que a concepção da relação homem-ser não comportava uma noção de pessoa como sujeito ou consciência, Pareyson abandona, posteriormente, a noção de exercício pessoal da razão universal. Segundo ele, afirmar uma universalidade abstrata da razão comum aos homens, como o faziam filosofias idealistas neo-hegelianas, despersonalizava a relação do homem com a verdade, assim, em nome da permanência e coerência dos aspectos existencialistas do seu personalismo, mais condizentes com sua proposta filosófica, Pareyson rejeita aquelas teorias e opta por uma concepção de universalidade concreta, derivada da verdade que se oferece às múltiplas formulações históricas.

3.1.6. *Conhecimento de si e conhecimento do outro*¹³⁵

Inseparável do que o eu é e de como ele se forma, o conhecimento que o eu tem de si mesmo é, por um lado, condicionado pelo seu modo de ser, viver e pensar e, por outro, condiciona também as operações através das quais se modifica e se transforma. Isso ocorre porque, no *conhecimento de si*, o cognoscente é ator antes mesmo de ser espectador, de modo que se exprime no próprio movimento a partir do qual está se fazendo e transformando, o que lhe concede a consciência de sua contínua abertura e da impossibilidade de requerer um objeto ou sujeito, realizado numa totalidade definitiva e conclusa.

No *conhecimento do outro*, pelo contrário, o sujeito é espectador e, portanto, externo ao seu objeto, o que lhe dá a vantagem de poder se colocar em um ponto a partir do qual ele é capaz de considerar o objeto em si mesmo. No intuito de estabelecer um processo de desvelamento que revela a natureza e a íntima realidade do objeto, o sujeito institui uma congenialidade com o mesmo, como modo de vê-lo melhor. A exigência de manter uma relação congenial com o objeto de conhecimento advém da percepção instaurada na pessoa, através do processo de auto-relação, no qual o cognoscente se vê numa inter-relação consigo mesmo e com aquilo que o circunda, percebendo, assim, que ambos, sem que um se sobreponha ao outro, encontram-se relacionados. Portanto, sem jamais perder a consciência de que o processo de conhecimento exige uma relação dialógica, pessoa e objeto são mantidos em sua independência.

Faz parte da estrutura desse conhecimento um constante e intencional esforço de manter o outro em frente a si em sua irreduzível independência, de modo que o eu possa

¹³⁵ É digno de nota que, ao abordar a questão do *conhecimento de si e conhecimento do outro*, Pareyson o faz tendo em vista sua leitura dos conceitos kierkegaardianos de “relação consigo” e “relação com outro”, de auto-relação e hetero-relação.

penetrar na realidade do outro, sem arriscar sobrepor-se a ela. No processo de auto e hetero-relação, podemos, então, afirmar que existe um ponto no qual a abertura do outro impede que a minha introspecção torne-se uma espécie de egolatria, assim como a minha experiência interior impede que o meu conhecimento das pessoas as considere só como forma em movimento. Portanto, servindo-se da sua própria realidade como via de acesso e ponto de vista aberto à outra realidade, pode-se vê-la melhor, interrogá-la e torná-la falante.

O *conhecimento do outro* pressupõe um exercício de alteridade porque não podemos compreender o outro, se não nos colocamos no seu ponto de vista, investindo-nos de sua personalidade, identificando-nos com ela, ou seja, figurando formas possíveis. Sendo essa uma tarefa de cada um, forma-se e transforma-se, no ato mesmo no qual cada um vive e age. Essa atitude só é possível tendo em vista o universal do qual somos efetivações. É também em virtude desse mesmo universal, que pessoas e formas são dotadas de compreensibilidade natural e congênita. Entretanto, é necessário um longo e difícil exercício de interpretação para alcançar um profundo conhecimento. Para se conhecer o segredo que cada pessoa (ou forma) carrega deve-se procurar interrogá-la, estabelecer com ela uma verdadeira conversação, fazê-la falar do modo pelo qual se pode melhor escutá-la.

Para entendermos a relação entre *conhecimento de si* e *conhecimento do outro* é fundamental manter a inseparabilidade entre o universal e o pessoal, porque cada um de nós deve ser entendido como uma efetivação pessoal da humanidade comum a todos os homens. Se trata, pois, da unidade de uma tarefa que não se pode realizar, senão na diversidade das efetivações: a humanidade é um universal que contém a exigência de uma relação sempre pessoal. Cada um de nós é coincidência vivente e identificação concreta de pessoalidade e universalidade. Somente recorrendo a esta inseparabilidade entre pessoal e universal podemos demonstrar as principais características do *conhecimento do outro*: (1) que é possível somente baseado no universal, embora traga consigo, ao mesmo tempo, as diferenças pessoais; (2) que

é uma forma de conhecimento que se realiza através do encontro de um sujeito com um objeto, ou melhor, de formas e pessoas que não estão privadas de sua singularidade pessoal¹³⁶; (3) que essa forma de conhecimento só é possível através de um encontro, no qual o cognoscente se revela na sua singularidade, no próprio ato de penetrar o outro na sua singularidade.

Concluindo, o *conhecimento do outro* tem todas as características da interpretação, ou seja, de ser conhecimento no qual sujeito e objeto são singulares, no qual o objeto se revela na medida em que o sujeito se exprime. Trata-se de um processo marcado pelo risco de fracasso, que não se apresenta como único e definitivo, mas, ao contrário, como resultado de um contínuo esforço de revisão e aprofundamento.

3.2. Pessoa e arte

A partir das noções pareysonianas de *conhecimento de si* e *conhecimento do outro*, passaremos a examinar a relação entre pessoa e formas, na medida em que é legítimo transpor a relação pessoa-pessoa à relação pessoa-forma. Essa transposição está baseada na afirmação de Pareyson de que uma filosofia da pessoa é uma filosofia da forma, ou seja, que falar de pessoas é falar de formas¹³⁷.

¹³⁶ Convém recordar que Pareyson abandonou essa definição de interpretação, como conhecimento de formas por parte de pessoas, pois reconheceu, em estudos posteriores, a necessidade de dilatar o conceito de forma para que este conseguisse abarcar a diversidade de elementos que se apresentam à interpretação.

¹³⁷ A obra de arte é forma por excelência, mas, como sabemos, também o são os produtos da natureza. A noção da forma vem atribuída também à pessoa, considerada como totalidade infinita e definida. Cf. CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*, p. 152-153. Forma é tudo aquilo que tem sido formado, ou seja, as pessoas e as coisas da natureza, juntamente com todas as obras humanas (pensamentos, ações, utensílios e obras de arte). O conceito de forma explica as relações da pessoa com o mundo e suas próprias obras: por um lado, a pessoa vive entre formas, por outro, toda forma está relacionada à pessoa que a formou. Neste sentido, a pessoa também é uma forma que tem sua origem no “primeiro figurador”. Cf. SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*, p.31.

Toda pessoa é forma e todo dar forma é pessoal, a pessoa é uma forma que produz formas e nelas se expressa. É através de seu modo de formar pessoal que a pessoa deixa na forma produzida um rastro inconfundível. Em outras palavras, enquanto resultado de um processo, a pessoa é forma e enquanto movimento e dinamismo, é algo definido pelo seu próprio operar. Ao mesmo tempo, a pessoa é forma acabada e definida e obra em plena formação, abertura em relação à realidade. É uma forma que tem sido feita e que tem por fazer. Não obstante esse caráter de abertura ao mundo, não retira da pessoa sua identidade e acabamento, pelo fato de continuar a ser ela mesma, apesar de enriquecida por sua relação com a realidade. Na teoria da formatividade, a forma é explicitada essencialmente como uma totalidade, porque é perfeição e não pode ser comprometida por algo que lhe é exterior. Ela não tem mais nem menos do que deveria ter, por ser como deve ser e dever ser como é. É algo definido em sua harmonia, eterna em seu valor, universal em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em sua perfeição. Desse modo, é forma que vive por si mesma, realidade que antes não existia e que é única em seu gênero.

Definitiva em sua harmonia, eterna em seu valor e universal em sua singularidade, a pessoa é organismo, presença real, realidade presente, forma que possui autonomia, identidade e existência própria – uma coisa em si, com ser e estrutura próprios que, secundariamente, se mostra como meio de difusão de algo.

A estética pareysoniana está alicerçada em uma filosofia da pessoa porque esse caráter pessoal é fundamental para compreender tanto a produção quanto a interpretação da obra de arte. A personalidade do artista sempre viverá tanto nas obras que produz, quanto em qualquer ato por ele executado, devido ao caráter de unitotalidade da pessoa. Ao assumir uma direção formativa, é a unitotalidade, a característica que permite que a pessoa, em sua totalidade, se empenhe numa direção. Ao especificar-se numa direção artística, a formatividade determina que toda a personalidade do artista seja introduzida na operação.

Através desse modo de formar, uma multiplicidade de aspectos sustenta a formação estética e também pode ser vislumbrada na interpretação da forma acabada.

O conceito de pessoa é fundamental à estética de Pareyson, não só porque o autor busca desenvolver uma filosofia que promova uma revalorização do existencial, mas também, porque, enquanto centro da sua indagação, a pessoa mostra-se indispensável à análise da obra de arte, por somente existir produção artística como ato pessoal, por somente existir obra de arte como produção de uma pessoa. Na produção de uma obra, ou de uma forma qualquer, seja ela moral ou intelectual, a pessoa se introduz completamente na obra, embora nela não se esgote. Ela se faz presente em cada etapa do processo, ao condensar sua totalidade na significação da forma artística, como modo de formar, estilo que trabalha a matéria. Entretanto, embora a pessoa faça a obra, esta sempre a transcenderá após concluída, de modo que cada uma segue existindo por sua conta.

3.2.1. Formatividade e pessoa: o processo artístico

O fundamento da teoria da formatividade pode ser resumido na afirmação de que toda obra humana concretiza-se em uma forma, pois toda atividade humana produz uma forma, seja ela artística, intelectual, moral ou prática. Toda existência envolve relações com formas. Como em tudo o que faz, na produção de formas também, a pessoa sempre está inteira.

Na arte, há sempre uma pessoa concreta que faz conforme seu estilo pessoal, que é a totalidade da pessoa transformada em modo de formar e, somente por causa disso, podemos dizer que o conteúdo da arte equivale à pessoa do artista. Ao assumir uma direção formativa e

fazer-se modo de formar a matéria escolhida, o artista dá início ao processo de formação da obra de arte.

O estilo é, portanto, o modo de fazer do artista, ou seja, o processo mesmo de formação da matéria. Esse valor pessoal da arte nos dá o retrato de uma pessoa, ao mesmo tempo em que revela o sentido pessoal do mundo, pois tudo o que se relaciona com a pessoa é interpretado por ela e incorporado na obra como modo de formar, demonstrando, assim, seu forte caráter hermenêutico. A arte ocupa um lugar central na experiência humana, na medida em que a vida penetra na arte, através da pessoa, e a arte atua na vida, enquanto forma viva, independente e autônoma, instaurando seu próprio horizonte de significação e deixando-se sempre aberta à interpretação.

Não obstante, toda atividade humana ser produtora de formas, a obra de arte é o resultado de uma atividade específica e inconfundível, pois possui uma natureza própria. Mesmo sendo resultado de um processo, produto pessoal profundamente enraizado na existência da pessoa, a pureza de uma obra não é prejudicada pela personalidade do artista. A atividade artística é pura formatividade, ou seja, é um fim em si mesma. O conceito de unitotalidade da pessoa, em sua relação com a formatividade inerente à atividade humana, nos permite compreender como, do ponto de vista pareysoniano, todo ato formativo carrega em si a pessoa em sua totalidade.

Na formação artística, a formatividade se especifica enquanto pura formatividade, acentuando seu predomínio em relação às demais e subordinando-as a essa “tendência autônoma”. Enquanto dever, a pessoa assume uma atividade (no caso, uma operação artística) como um compromisso prático e uma decisão moral. A arte apresenta-se, pois, como uma tarefa a cumprir, realização de um valor que é fundamentado na unitotalidade da pessoa que se mantém inteira em qualquer atividade, de modo que, na arte também, está presente o aspecto da moralidade, bem como os demais aspectos da personalidade, enquanto

característica da iniciativa pessoal.

Pode-se considerar, então, que a pessoa do artista é conteúdo da obra de arte, já que se vale de toda a sua personalidade como modo de formar a matéria por ela escolhida. Falar que a pessoa é conteúdo da arte não é tomá-la como objeto de figuração, tema, assunto ou argumento, mas sim que o modo como a obra foi formada foi o modo próprio da pessoa que a formou – ou seja, modo caracterizado por uma irrepetível e determinada personalidade. De modo que, através da obra, podemos vislumbrar a originalidade pessoal do artista, seu modo de formar irrepetível e personalíssimo, o qual se colocou *sob o signo da formatividade* e, no qual se encontra toda a sua personalidade. Desse modo, o artista vive na obra como traçado concreto e pessoal de ação.

Mas não podemos crer que o artista seja “criador” das formas que produz, em especial, da obra de arte, porque, como já foi mencionado, a relação da pessoa, não só com as formas que produz, como também com a realidade, e até consigo mesmo é sempre uma relação interpretativa. Desde o início do processo de produção artística, temos sucessivos atos interpretativos e dialógicos: desde o *spunto*, passando pela escolha e formação da matéria, até o seu resultado como forma acabada.

Há entre artista e forma (enquanto *formada* ou *formante*) uma relação de reciprocidade, marcada pelo diálogo e pela interpretação. Portanto, nada no processo artístico deve ser considerado separada ou independentemente. Ali, tudo está profundamente determinado pela relação interpretativa e dialógica, pois, todo operar humano é ativo e receptivo. Trata-se de um receber que é em si mesmo ativo e produtivo, e que, ao invés de diminuir a atividade, intensifica-a e reforça-a, estimulando-a e promovendo-a.

No final do processo artístico, tanto o artista, quanto a obra feita por ele conservam-se em sua independência e totalidade, reafirmando a relação de transcendência entre pessoa e forma. Por outro lado, há sempre uma continuidade entre artista e obra, pelo fato de a obra ter

sido formada pelo estilo, pela energia formante e pelo modo de formar que é expressão da personalidade singular da pessoa do artista.

3.2.2. *Implicações hermenêuticas*

A interpretação é um tipo de conhecimento no qual o sujeito só dispõe de um único órgão de penetração: a sua personalidade. A personalidade da interpretação não pode ser vista como um defeito, deformação ou estreito subjetivismo, ela tem de ser encarada como uma condição essencial e única esperança de revelação. Ela não é um obstáculo a ser suprimido, e nem acrescenta ao objeto, no processo interpretativo, nada que não se encontre já nele. Ela nada mais faz do que revelá-lo. A interpretação é revelativa¹³⁸ e expressiva; ela é um conhecimento no qual o objeto se revela ao mesmo tempo em que o sujeito se exprime. A personalidade apresenta-se como um órgão de penetração da pessoa, justamente porque é livre, plástica e inventiva. Assim, ela consegue instituir uma relação de congenialidade que anteriormente não existia.

A definitividade da forma, bem como da pessoa, é constituída por um infinito, o qual é apresentado por cada um dos aspectos da forma e da pessoa. A compreensão acontece somente quando se instaura uma correspondência entre um aspecto da forma e um ponto de vista da pessoa. Através daquela correspondência, a forma se revela inteiramente em um de seus aspectos e a pessoa penetra totalmente na forma a partir do seu ponto de vista. A interpretação é, pois, um conhecimento que tem êxito somente como “sintonia” e a sua lei é a congenialidade.

¹³⁸ Mais uma vez optamos pelo termo que, a nosso ver, melhor corresponde ao original italiano. O neologismo criado em português garante a especificidade do conceito, que diz respeito à capacidade de revelar e não à experiência efetivamente reveladora, pois sempre existirá a possibilidade de fracasso interpretativo quando um dos elementos que jogam na interpretação, tenta se sobrepor.

A procura da correspondência entre um aspecto da forma e um ponto de vista da pessoa implica num movimento no qual a pessoa propõe esquemas de interpretação que podem ser abandonados, substituídos, corrigidos e melhorados no curso do processo, pois a verdadeira interrogação é aquela que se propõe a fazer falar a obra, e mais, fazê-la falar com uma voz autêntica e genuína. Para obter respostas compreensíveis é preciso saber formular boas perguntas.

Todo aspecto da forma é revelativo e, basta um deles para a interpretação poder colher a totalidade da forma. Entretanto, nenhum aspecto é exaurível, e a forma pode exigir sempre novos esforços de penetração. O intérprete deve ter, então, a dupla consciência de uma posse completa e, ao mesmo tempo, de uma necessidade de procuras futuras. Toda descoberta não é somente ápice, mas também, estímulo da investigação, assim, de um lado, não existe interpretação definitiva, mas, por outro lado, a interpretação nunca é somente provisória, nunca é uma simples aproximação condenada a permanecer na periferia do objeto. Por isso, na interpretação se colhe, pois, o objeto inteiramente, mesmo sabendo que se deve aprofundá-la.

A inexauribilidade da forma e a personalidade da interpretação explicam porque a interpretação é uma forma de conhecimento constitutivamente múltiplice e infinita, sem ser arbitrária. Entretanto, a infinidade interpretativa não compromete a identidade da forma, pois diz respeito à inexaurível riqueza das relações estabelecidas entre autor-obra-intérprete.

Devido à peculiar constituição da pessoa, a melhor forma de conhecimento possível é a interpretação, na medida em que ela é uma forma de conhecimento nem única, nem imediata, mas realizada por tentativas e sempre passível de ser aprofundada. Somente enquanto interpretação é que o conhecimento pode refletir o inconfundível caráter da pessoa, através de um esforço de compreensão e entendimento, aprendizagem e capacidade de penetração.

A interpretação se caracteriza como uma espécie de conhecimento tipicamente ativo e receptivo¹³⁹. Na ontologia hermenêutica pareysoniana não existe um conhecimento que não seja interpretação, pois conhecer é captar, compreender e penetrar na realidade do objeto que é interpretado. É, assim, uma forma de conhecimento pessoal, o que atesta seu caráter de movimento, intranqüilidade e busca incessante de sintonia. O duplo aspecto da interpretação é imprescindível para a filosofia pareysoniana. Sendo, de maneira indissolúvel ativa e receptiva, a interpretação está intimamente implicada com a produção, assim como, reciprocamente, o processo formativo se encontra no ato de interpretação¹⁴⁰.

O que fundamenta tal concepção é o fato de que existe na liberdade da pessoa (na liberdade que ela é para si mesma) uma necessidade inicial que é sinal de seu ser principiado. Essa receptividade inicial e constitutiva é aquilo através do qual a pessoa é dada a si mesma e que, ao mesmo tempo, permite que ela se dê a si mesma. A receptividade é acolhida no processo ativo, transformando-se numa forma de ação, deixando de ser assim pura criatividade. Assim como toda iniciativa é sugerida, mas não condicionada nem determinada de fora; toda atividade começa e se desenvolve a partir de um estímulo recebido e que é acolhido pela pessoa.

Uma interpretação, portanto, é tal que sempre subsiste um equilíbrio [...] aquele algo que se interpreta não se impõe jamais rigidamente, em uma impenetrável frieza, mas sempre é uma proposta, um apelo, um chamado que se oferece e se dá à abertura do interpretante, e aquele alguém que interpreta não se sobrepõe jamais até cobrir e obliterar o dado, mas sempre constrói livremente desenvolvendo, isto é, interrogando, desvelando, abrindo e revelando o interpretado.¹⁴¹

A interpretação é, pois, ressonância do objeto, receptividade que se prolonga em

¹³⁹ Graças à ampliação realizada por Pareyson, a interpretação deixa de ser apenas uma forma de conhecimento, como afirmado na estética, e passa a abranger todo tipo de conhecimento. Assim, ela deixa de estar restrita ao âmbito estético, e torna-se conhecimento dirigido às formas em geral, sejam elas artísticas ou pessoais. A ampliação do território da interpretação deveu-se ao conceito de congenialidade, que é próprio da interpretação, e foi estendido a todo conhecimento. Assim, Pareyson atribuiu caráter interpretativo ao conhecimento humano em sua universalidade. A interpretação não é somente uma das modalidades do conhecimento, mas a única modalidade possível. Cf. CONTI, E. *La verità nell'interpretazione*, p. 106.

¹⁴⁰ Sobre a relação entre produção, forma acabada e interpretação, ver capítulo 4. **A mútua implicação de gênese, forma acabada e interpretação**, p. 97-113.

¹⁴¹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 175.

atividade, dado que ao ser recebido é desenvolvido. A receptividade é desenvolvida através da atividade e esta se inicia e se realiza através da receptividade. Uma e outra sempre se apóiam, se alimentam e estão mutuamente implicadas.

Nas palavras de Pareyson, a condição da interpretação é

sua infinidade quantitativa e qualitativa que lhe advém das características da forma e da pessoa como ‘objeto’ e ‘sujeito’ do conhecimento. Com efeito, forma e pessoa são entidades definidas, irrepitíveis, mas justamente enquanto delimitadas e definidas em uma determinação circunscrita e pontual, que com base em uma lei de coerência mantém organicamente unidas as partes em um vínculo indissolúvel, elas são inexauríveis em seus aspectos e nos possíveis desenvolvimentos que podem receber tais aspectos, cada um dos quais por sua vez não esgota a totalidade da forma e da pessoa que neles também se reflete inteiramente. É precisamente a infinidade inexaurível da forma e da pessoa que funda a infinidade quantitativa da interpretação, e é justamente o fato de que nenhum dos aspectos da pessoa e da forma é exaustivo que funda a infinidade qualitativa da interpretação.¹⁴²

A interpretação é um “encontro” no qual a pessoa que interpreta não renuncia à sua personalidade e a forma interpretada continua a viver sua vida própria, jamais se esgotando por qualquer interpretação.

Não obstante, a personalidade presente na interpretação não deve ser entendida como uma “subjetividade”, porque o “sujeito” apresenta-se como realidade fechada em si mesma que resolve em atividade própria tudo aquilo com o qual entra em relação. Como o conceito de pessoa é essencialmente abertura para o outro (ou para os outros), a pessoa surge como uma garantia frente aos perigos do subjetivismo. Daí também o caráter não subjetivo que Pareyson atribui à interpretação, dignificando a obra que está sendo executada ou interpretada, na medida em que sua independência é mantida. De tal modo que este encontro interpretativo contém sempre a diversidade dos intérpretes e a independência da obra, o que fundamenta sua dupla direção: “rumo à obra que o intérprete individual deve exprimir e fazer viver como ela quer, e rumo à pessoa do executante, que em cada caso se exprime de um

¹⁴² PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 179.

modo sempre novo como a obra é expressa e ganha vida.”¹⁴³.

Tudo isso é consequência direta do caráter sempre pessoal da interpretação. Este caráter importa à inestimável vantagem de que cada interpretação é sempre nova e revela sempre novos aspectos da obra: no ‘encontro’ que se deu entre a singularidade do leitor e da obra houve uma comunicação no sentido mais amplo da palavra, como se obra houvesse falado a quem melhor sabia interrogá-la e compreender-lhe a voz, e houvesse esperado ser interpelada de certo modo para responder revelando um aspecto ainda não visto, e houvesse empregado com quem lhe falava a linguagem em que este poderia melhor ouvi-la.¹⁴⁴

3.2.3. *Implicações ontológicas*

Inicialmente, é necessário esclarecer que falar das implicações ontológicas da arte é reconhecer a importância da pessoa e seu caráter constitutivamente hermenêutico, fundamentado na relação com o ser e consigo mesma, na qual sempre joga a iniciativa e a situação. Gianni Vattimo já afirmava que é pelo fato da pessoa ser relação com o ser, que se pode atribuir um valor ontológico à arte. No entanto, é digno de nota que o estatuto ontológico da obra de arte deve passar não somente pela concepção de que a pessoa é relação com o ser, mas também porque a forma produzida participa dessa relação, em sua autonomia e legalidade interna. A análise, neste capítulo, vai se deter apenas no caráter ontológico da pessoa.

O personalismo ontológico, sustentado por Pareyson, está intimamente relacionado com o que parece ser o centro de inspiração do existencialismo, ou seja, tem em vista o princípio kierkegaardiano da coincidência entre a relação consigo e a relação com outro. Em outras palavras, enquanto formulação específica da idéia de homem, esse princípio se fundamenta através da coincidência entre auto-relação e hetero-relação – par conceitual que nos remete aos conceitos de relatividade e irrelatividade. Para melhor esclarecer, podemos

¹⁴³ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 216.

¹⁴⁴ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 233.

afirmar que o ser é irrelativo, isto é, inobjetivável, porque não se reduz ou resolve na relação com o homem, nem tampouco, funda a causa ou princípio externo dela, na medida em que é próprio da inobjetividade só se constituir na relação a qual ela instaura.

[...] homem está em relação com o ser enquanto ele é constitutivamente esta relação mesma: o homem não *tem*, mas é relação com o ser. Em suma, o ser está *em* relação com o homem somente enquanto o homem é relação com o ser, ou seja, o ser se dá ao homem somente no interior daquela relação com o ser que o homem é. A inobjetividade do ser não só não impede a ontologicidade do homem, mas coincide com essa: de tal modo se alcança e se desenvolve o conceito existencialista da inseparabilidade entre existência e transcendência e da coincidência de auto-relação e hetero-relação.¹⁴⁵

A existência é compreendida como coincidência de relação consigo e relação com o outro. Tal princípio é reencontrado em Marcel¹⁴⁶, que acentua o existir do cogito cartesiano, ligando-o constitutivamente ao ser. A existência é interseção de encarnação (auto-identidade concreta e singularidade) e participação (tendência ao ser e inserção nele).

Embora a partir de diferentes perspectivas, encontramos em Heidegger e Jaspers uma expressão mais evidente desta relação, ambos se reportando a Kierkegaard, embora a partir de diferentes perspectivas. Em Heidegger, a existência do *Dasein* constitui-se através da ligação com o ser (abertura formal e estrutural ao ser). Para Jaspers, a relação ontológica existencialista é inserção concreta no ser que clarifica a existência singular, constituindo-se como auto-

¹⁴⁵ “[...] l’uomo è in rapporto con l’essere in quanto egli è costitutivamente questo rapporto stesso: l’uomo non *ha*, ma è rapporto con l’essere. Insomma, l’essere è *in* rapporto con l’uomo solo in quanto l’uomo è rapporto con l’essere, ossia l’essere si dà all’uomo solo all’interno di quel rapporto con l’essere che l’uomo è. L’inoggettività dell’essere non solo non impedisce l’ontologicità dell’uomo, ma coincide con essa: in tal modo si raggiunge e si svolge il concetto esistencialista dell’inseparabilità di esistenza e transcendenza e della coincidenza di autorelazione e eterorelazione.” PAREYSON, L. *Esistenza e Persona*, p. 14.

¹⁴⁶ Além da corrente alemã do existencialismo, o jovem Pareyson estudou também a francesa, defendendo que esta é derivada do pensamento de Pascal. Pareyson recolhe de Marcel uma filosofia que se alicerça na experiência vivida. Comparado com Jaspers e Heidegger, o pensamento de Marcel é muito menos sistemático, exposto em ensaios, artigos e obras dramáticas, nas quais o pensador abordou temas bastante afinados com os de Pareyson, tais como o mistério ontológico do ser, a paixão pela liberdade do ser humano (entendida como uma combinação entre atividade e receptividade, bem como entre existência e transcendência). Foi no pensador francês que Pareyson encontrou a visão positiva da pessoa que julgava faltar em Kierkegaard e em Barth, juntamente com a afirmação da livre relação entre o homem e Deus. Cf. RUSSO, F. *Esistenza e libertà*, p. 98.

identidade autêntica¹⁴⁷. Pareyson concebe esse princípio como o esquema fundamental do existencialismo, sendo a coincidência entre auto-relação e hetero-relação a própria definição da existência humana. O ser é responsável pela constituição do ser do homem, fundando, ao mesmo tempo, sua relação com ele.

O caráter de hetero-relação do homem advém do exame da situação na qual ele deve viver. Essa situação não é limitada à esfera da intimidade, mas se abre a um horizonte vasto que solicita e estimula a iniciativa humana. A situação é colocação histórica do eu, que significa, antes de tudo, colocação metafísica, ou ainda, abertura ao outro e relação com o ser. Se o homem reconhece, no interior da própria situação, o apelo do ser e a perspectiva sobre a verdade, sua personalidade deixa de ser mero produto histórico e adquire poder revelativo. Sem o conceito de relação com o outro, o personalismo ontológico pareysoniano cairia num intimismo de estampa existencialista.

A concepção de intencionalidade ontológica do homem (iniciativa) e aquela do ato humano como síntese de receptividade e atividade estão, pois, relacionadas à concepção de homem como relação ontológica, e não só no plano fenomenológico, confirmando que o homem não somente tem, mas é relação com o ser. Ainda no que diz respeito à intencionalidade ontológica do homem, convém enfatizar que, por um lado, demonstra-se que

¹⁴⁷ O personalismo de Pareyson se configura como uma versão existencialista da relação ontológica. Trata-se de uma posição muito mais próxima a Jaspers do que a Heidegger, ao menos, num primeiro momento. Pareyson retoma o tema da situação e da dramaticidade constitutiva do homem, por considerar que a filosofia jaspersiana é a formulação mais coerente da relação entre existência e transcendência. Entretanto, ao adotar tal concepção de Jaspers, reformula-a denunciando pontos não satisfatórios, tais como a noção de implicância entre positivo e negativo e a identificação do eu com a sua situação. O que lhe permite salvaguardar a liberdade constitutiva da pessoa, já que em Jaspers, a escolha confirma uma decisão prévia que coincide com a assunção da situação, na qual o homem é colocado. A alternativa presente na escolha é apenas aparente, porque o eu se identifica com a sua situação. Ao identificar encarnação e participação, Jaspers nos apresenta uma metafísica tautológica, na qual eu e ser se justificam por aquilo que são, negando assim a atividade criadora da iniciativa. De modo que Pareyson denuncia que o conceito de existência jaspersiano não consegue se tornar uma pessoa, pois sua transcendência se dissolve nas relações com a situação. A pessoa é destruída na auto-relação e na relação com o ser, ao se identificar com a situação e se anular no ser. A existência jaspersiana é, pois, incompatível com a pessoa pareysoniana. Para que a situação seja fonte de conteúdos da verdade, a pessoa deve perceber que na receptividade da situação está a possibilidade de relação com o ser, pelo fato de ser esta a condição para a abertura à hetero-relação. Ao afirmar a dimensão ontológica da pessoa, a situação deixa de ser expressão da mera historicidade, para fazer convergir, na pessoa, singularidade e universalidade, indispensáveis à relação verdade-situação. Cf. CONTI, E. *La verità nell'interpretazione*, p. 144-147.

a pessoa é relação com o ser e, por outro, que a intencionalidade é constituída pela presença do ser na atividade – atividade que se efetiva a partir do acolhimento dessa necessidade inicial originária que é transformada em ação via interpretação pessoal.

Do nosso lado, isso nos permite afirmar que

existe entre o homem e o ser uma solidariedade originária, uma cumplicidade inicial que se manifesta, por um lado, na constitutiva ontologicidade do homem e, por outro, na inseparabilidade de existência e transcendência, na qual reside o conceito fundamental de inobjetividade do ser, o qual exige o abandono da metafísica ôntica e a adoção de uma ontologia crítica.¹⁴⁸

Contudo, esta relação com o ser que constitui a pessoa só se estabelece enquanto relação hermenêutica, pois o ser só se manifesta a um tipo de conhecimento estrita e irrepetivelmente pessoal, na medida em que a interpretação consiste na clarificação da perspectiva singular que cada homem é, já que a intencionalidade ontológica que o constitui é sempre atitude pessoal. Deste modo, devemos entender que a pergunta sobre o ser não requer uma definição objetiva, explícita e completa, mas sim, uma interpretação pessoal que pode e deve ser continuamente aprofundada. Por ser interpretativo, o discurso sobre o ser é indireto e interminável. A interpretação é a única forma de conhecimento possível em relação ao ser, pois só ela é capaz de respeitá-lo na sua inobjetividade, só ela se estabelece através do diálogo, que é marcado pela receptividade e atividade constitutivas da pessoa.

Cabe, então, ao homem a consciência de que em relação ao ser ele não pode dizê-lo objetiva ou explicitamente, porque faz bem mais do que falar sobre ele ou conhecê-lo. No seu ser e no seu falar, embora não possa declará-lo ou clarificá-lo, o homem somente é enquanto relação pessoal com o ser. Portanto, o que conta não é a capacidade de alcançar a consciência e o discurso sobre o ser, mas a sua ligação originária com o mesmo, que o pensamento não pode produzir e manifestar, embora o reconheça e de certa forma o clarifique, mesmo não

¹⁴⁸ “V’è fra l’uomo e l’essere, una solidarietà originaria, una complicità iniziale, che si manifesta per un verso nella costitutiva ontologicità dell’uomo e per l’altro nella inseparabilità di esistenza e transcendenza; nel che risiede il concetto fondamentale dell’inoggettività dell’essere, il quale esige l’abbandono della metafisica ôntica e l’adozione di un’ontologia critica.” PAREYSON, L. *Esistenza e Persona*, p. 15.

sendo uma clarificação discursiva.

Com a acentuação do aspecto ontológico de seu personalismo, Pareyson concederá maior relevância ao caráter essencial da pessoa, que é a sua relação com o ser. O homem, mais que ser, é *relação* com o ser, ele *não tem* uma relação, mas *é* relação com o ser. A pessoa é constituída por esta relação, que é essencialmente escuta ativa e revelativa da verdade. Frente à metafísica clássica, Pareyson conserva uma inegável positividade, graças à insistência sobre a originariedade da relação ontológica e sobre a intrínseca responsabilidade pessoal da liberdade.

O que tentamos explicar acima foi a natureza hermenêutica da relação ontológica originária entre homem e ser. O pensamento revelativo é essencialmente hermenêutico. Revelação do ser significa, portanto, interpretação da verdade. Eis o que fundamenta o princípio essencial da ontologia hermenêutica pareysoniana: que a verdade não exista senão enquanto interpretação, e que não exista interpretação que não seja da verdade.

4. A MÚTUA IMPLICAÇÃO DE GÊNESE, FORMA ACABADA E INTERPRETAÇÃO.

4.1. A gênese da obra de arte: a interpretação no processo produtivo

Na origem da obra de arte existe sempre uma escolha livre entre as diversas possibilidades que se apresentam. Cabe à arte interrogá-las para chegar a uma solução e provar sua fecundidade. Como, no decorrer do processo, são infinitas as possibilidades que se apresentam, é necessário que ocorram escolhas e decisões, pois o modo através do qual uma obra se faz é único. O processo cheio de dúvidas e incertezas só chega ao fim, quando a forma alcança sua perfeição e acabamento.

Na formação da obra, o artista não se impõe a partir do exterior, tomando regras universais ou técnicas extrínsecas, mas apela a si mesmo e à sua singularidade para realizar uma forma. A sintonia lhe permite estabelecer com a forma uma relação de diálogo capaz de garantir seu desenvolvimento coerente, desde o *spunto* até sua realização completa.

A atividade humana não é criatividade absoluta – ação sem ocasião, sem ponto de partida, mas, ao contrário, ela é prolongamentos e desenvolvimentos de uma receptividade. O fazer humano é sempre reação a estímulos, propostas e sugestões e não criação espontânea. A obra de arte justifica-se, então, como resultado de um processo orgânico do qual ela é germe, lei de organização e finalidade interna. O êxito da obra só pode ser alcançado através da adequação da forma consigo mesma, mas para que esse resultado seja obtido o artista tem de ser receptivo ao germe – *spunto* – que irá se prolongar e desenvolver ao longo do processo através da ação conjunta da intencionalidade formativa com a intencionalidade natural das formas. Esta última está relacionada à intencionalidade própria do germe, que só opera dentro

e através da atividade do artista, pois o artista é o único capaz de encontrar o desenvolvimento orgânico da forma que almeja alcançar seu próprio êxito.

A teoria da formatividade de Pareyson explicita a importância da atividade do artista, que busca a forma através da própria matéria da obra. Assim concebida, a matéria se mostra como um órgão-obstáculo, na medida em que se define como resistência e afirmação da vontade da arte, em outras palavras, a matéria é isto de que a forma é constituída, mas é, também, aquilo em que ela pode encontrar realização.

É a partir do risco e da multiplicidade de alternativas presentes na ação humana que se determina a alteridade irreduzível da obra em relação a qualquer pré-condicionamento, tanto por parte da capacidade sugestiva do artista, quanto por parte da objetividade física da forma.

[...] a análise pareysoniana do processo artístico parece uma descrição muito equilibrada dos diversos componentes, internos e externos, subjetivos e objetivos, que entram a fazer parte da realização de uma obra de arte. Isso não é nada casual: o nosso autor, de fato, parece atribuir à harmonia entre os diversos elementos em jogo o sinal da validade da própria teoria.¹⁴⁹

Entre tentativas e realizações está sempre a idéia da obra completa, isto é, antes de existir efetivamente, mas que atua como um pressentimento no processo artístico, guiando a operação. Tal concepção representa a grande novidade da teoria pareysoniana da arte, na medida em que exclui a idéia de uma produção artística que é simples execução, extrinsecação na matéria física, de algo que já está pronto, aguardando um processo de materialização. Ao contrário, Pareyson concebe o fazer artístico como um processo dinâmico que se desenvolve através de incertezas e tentativas, que buscam sempre o melhor resultado: aquilo que a obra quer e exige ser. Esse êxito requer elementos fundamentais à sua concretização, tais como a lei da obra, a liberdade do artista, a necessidade da execução, que

¹⁴⁹ “[...] l’analisi pareysoniana del processo artistico appare una descrizione molto equilibrata delle diverse componenti, interne ed esterne, soggettive ed oggettive, che entrano a far parte della realizzazione di un’opera d’arte. Ciò non è per nulla casuale: il nostro autore infatti sembra attribuire all’armonizzazione dei diversi elementi in gioco il segno della validità della propria teoria.” CONTI, E. *La verità nell’interpretazione*, p. 98.

tornam o fazer artístico uma atividade pessoal e irrepetível, porque se realiza através de atos interpretativos.

A liberdade torna-se, então, fundamental à produção artística, pelo fato de a própria arte pressupor uma aposta livre, um risco assumido pelo artista – o que proporciona uma mescla de aventura e orientação, sendo que esta última se apresenta sob a forma do dever da descoberta e a esperança do êxito.

Como se vê, essa aventura não está abandonada a si mesma. Ainda que o processo esteja marcado pela liberdade, o artista sempre possuirá alguma direção pela qual ele deve se orientar. Isso porque a arte necessita de uma lei rígida e exigente atuando junto à liberdade. Isso também determina que liberdade e lei interna sejam inseparáveis, já que o artista só é livre quando capta e segue livremente a lei de formação da obra de arte. Criando a obra, o artista cria a lei que o governa.

Embora o artista seja o primeiro a submeter-se à lei da obra, isso não quer dizer que ele a receba passivamente como algo exterior, como algo que é dado; pelo contrário, a lei da obra se constitui no próprio momento em que o artista decide formá-la, sendo, pois, parte interna do processo formativo. A partir desse momento, a liberdade do artista estabelece, no processo artístico, um diálogo com algo que a transcende, ou seja, com a norma sobre cuja base a obra cresce como organismo rigorosamente constituído. Assim, ao mesmo tempo em que a liberdade segue fielmente a lei da obra, ela a inventa e aplica.

Ao ser apropriada, o que era antes lei externa ao artista e interna à obra, é agora interiorizada, sem perder sua liberdade. Há, portanto, um momento de identificação entre lei e liberdade. O artista assume livremente a lei, na medida em que esta é escolhida por sua liberdade para, então, obedecê-la e ser submetido a ela livremente. Todo este processo se desenvolve no momento em que o artista dá realidade à obra de arte, já que o processo artístico é a síntese de atividade criadora e crescimento orgânico, liberdade e obediência.

A *forma formante* é responsável pela condução do processo em direção à *forma formada*. O artista é guiado pela obra em execução, na medida em que vislumbra o êxito da forma durante a operação. Até encontrá-la, o artista desconhece a meta perseguida. Daí é possível concluir que o processo de formação da obra é marcado por adivinhações e antecipações referentes à forma futura.

Durante a operação, a legalidade interna da obra vai sendo descoberta, vai se revelando a partir dos atos tentativos realizados pelo artista. De modo que, através de atos de invenção, ela se torna regra individual da forma por fazer: o modo como deve ser feita vai sendo descoberto na medida em que ela é feita. “De sorte que o critério do resultado reside propriamente na legalidade ou finalidade da operação específica, embora essas não atuem, de antemão, predeterminando a regra [...]”¹⁵⁰.

O processo de formação da obra de arte é, então, marcado pela contemporaneidade entre invenção e produção, pela co-presença de incerteza e orientação, e guiado por uma teleologia interna do êxito. A obra, resultado de um ato criativo, é dotada de independência e organicidade interna. Ela *se faz por si, não obstante a faça o artista*. A própria obra se forma, enquanto movimento espontâneo de desenvolvimento em direção ao próprio êxito, reconhecendo a sua legalidade autônoma sem negar ou anular a personalidade do artista.

Segundo Pareyson, a obra de arte tem uma vontade independente, garantida por sua finalidade interna, que orienta seu processo de desenvolvimento, desde o germe até o fruto maduro. O artista é, portanto, quase forçado por esse impulso interno, que já aparece desde sua forma germinal, a alcançar o êxito formativo, através da única forma possível e necessária para a conclusão perfeita da obra de arte. Não obstante, o filósofo segue afirmando que o artista não deve ser visto como simples receptáculo da gestação da obra, porque sua atividade não se limita a secundar o desenvolvimento do germe. Ao final do processo, lembrando seus

¹⁵⁰ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 63.

esforços, o artista compreende que aquilo que ele procurava era o desenvolvimento que ele não poderia deixar de dar à obra e que para atingi-lo ele não poderia deixar de se colocar no ponto de vista da obra que ele fazia.

O artista não é nunca tão criador como quando, na sua atividade, se recorta a independência da forma, como quando a obra lhe impõe a sua própria vontade, no ato de ser produzida por ele, porque então torna-se evidente que ele, verdadeiramente, “criou”, isto é, produziu alguma coisa de vivo e de autônomo, que se destaca dele e está em condições de viver por conta própria. O sinal mais evidente da criatividade é o fato de a iniciativa do artista culminar na autonomia da obra.¹⁵¹

Essas colocações da estética pareysoniana nos apontam aspectos antagônicos que devem ser reconciliados: compreensão da atividade artística como criação, invenção e originalidade, marcada pela liberdade, novidade e imprevisibilidade, mas, ao mesmo tempo, pelo rigor, lei, necessidade férrea e inviolável.

Para resolver o problema desse paradoxo, lembremos que, na visão de Pareyson, o processo artístico consiste num desenvolvimento orgânico e unívoco desde sua gestação até seu término, processo esse que é espontâneo e orientado por um movimento de crescimento e maturação. Isso não impede a manifestação da criatividade humana, com seu caráter inventivo e original. Mas, como o artista não inventa as condições e os materiais, que se conservam no processo, que é condicionado e não determinado, sua criatividade não pode ser entendida como absoluta.

Como toda a sua estética, a teoria do processo artístico de Pareyson possui uma inspiração existencialista, na medida em que enfatiza a dialeticidade do processo que oscila entre o risco e o fracasso. O êxito é, então, fruto de uma tensão dialética que vincula todos os seus elementos constitutivos. O sentido de formar é marcado pela ambigüidade e pelo conflito, já presentes no agir humano, que também se realiza através de atos sucessivos de tentativas e risco. “E justamente no fato de ter positivamente superado o risco do insucesso

¹⁵¹ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 103.

consiste sua capacidade de atrair a atenção e colher uma aprovação perpassada de encanto e admiração.”¹⁵².

O que caracteriza o processo artístico é precisamente esta misteriosa e complexa co-possibilidade, que, no fundo, consiste numa *dialética entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna do êxito*, donde se pode dizer que nunca o homem é tão criador como quando dá vida a uma forma tão robusta, vital e independente de impor-se a seu próprio autor, e que o artista é tanto mais livre quanto mais obedece à obra que ele vai fazendo; antes, o máximo de criatividade humana consiste precisamente nesta união de fazer e obedecer, pela qual na livre atividade do artista age a vontade autônoma da forma.¹⁵³

Portanto, o formar é um tentar, é capacidade inventiva de figurar possibilidades em busca da melhor delas, aquela que a própria operação exige e solicita. Se esse tentar é característica da formatividade inerente a toda operosidade humana, conclui-se que o destino do homem é, pois, atuar procedendo por tentativas. O que marca tanto sua riqueza quanto sua miséria: “o homem não encontra sem procurar, e não pode procurar a não ser tentando, mas ao tentar figura e inventa, de modo que *encontra* [...]”¹⁵⁴.

Para obter o êxito artístico é necessário proceder por tentativas, ou seja, é preciso que o artista figure e invente as várias possibilidades que devem ser testadas ao longo do processo, tendo em vista a previsão do resultado. De modo que “de tentativa em tentativa e de verificação em verificação se chegue a inventar a possibilidade que se desejava.”¹⁵⁵.

Tentar significa, precisamente, figurar uma determinada possibilidade e testá-la tentando realizá-la ou prevenindo-a realizada, e se ela não se mostra adequada à consecução de um bom resultado, imaginar outra e testá-la também e proceder assim, de teste em teste, de experiência em experiência, para chegar finalmente à descoberta da única possibilidade que nesse ponto a própria operação exigia para ser levada a termo ou conduzida a bom porto, e que se revela então, uma vez descoberta, como aquela que se deveria saber encontrar.¹⁵⁶

O que nos permite dizer que o fazer artístico mais do que criação é um processo de interpretação: interpretação das virtualidades formativas do contexto que o envolve; do

¹⁵² PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 62.

¹⁵³ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 192.

¹⁵⁴ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 61-62.

¹⁵⁵ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 61.

¹⁵⁶ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 61.

diálogo entre o artista e a obra; de atos de escolha, tentativas, erros e correções. Desde o início do processo, existe uma relação indissociável entre espiritualidade e modo de formar, e entre intenção formativa e matéria física. Essa indissolubilidade é o presságio da unidade indivisível da forma, na qual a espiritualidade torna-se estilo e a matéria torna-se forma.

4.2. A forma acabada

O processo artístico somente alcança o êxito quando a forma acabada resulta da tensão entre os elementos que a constituem. A obra é resultado de um longo processo de pesquisa, tentativas, êxitos e fracassos: da espiritualidade que se torna estilo, quando, ao encontrá-lo, é assumido pelo gesto formativo; da intencionalidade formativa que só se realiza, quando se incorpora à matéria por ela escolhida; do modo de formar que se define formando a matéria; e da matéria que passa a pertencer à arte como matéria formada.

[...] uma análise filosófica do conceito de êxito ou sucesso consiste no fato de que o êxito é tal que somente quando completamente realizado mostra claramente a própria lei, enquanto antes, quando ainda em curso o processo, não há norma evidente e é preciso descobri-la no mesmo ato em que se opera.¹⁵⁷

A perfeição da obra reside, segundo Pareyson, em seu puro dinamismo, pois a obra só existe, enquanto forma acabada, conclusão de um processo de formação ritmado por tentativas e regido por sua própria lei. O processo que dá origem à obra será sempre unívoco e interno e seu êxito também, sempre único e imodificável, já que, concluída, a obra contém tudo que deve conter, torna-se definitiva, não podendo mais ser modificada. Sua perfeição é, pois, dependente da univocidade do processo que, acabado, torna-se improssequível.

A independência da obra de arte e sua perfeição só podem ser compreendidas, então, como parte de sua natureza, fruto de suas exigências internas, ou seja, como realização. A

¹⁵⁷ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 60-61.

forma artística mostra-se perfeita e insubstituível porque é adequação consigo mesma, possui tudo o que deve ter e só pode ser como ela mesma quer. “A existência da obra de arte é sua completude, e sua completude, o cumprimento ou a realização de sua formação.”¹⁵⁸. A perfeição da obra é, pois, a perfeição de algo que é bem feito, algo que se encontra inseparável de seu processo de execução e que se afirma na sua adequada realização.

A forma é o próprio processo em forma conclusiva e inclusiva e, por conseguinte, não é algo separável do processo que aperfeiçoa, conclui e totaliza. Ela não é apenas uma prova viva do processo de formação: serve-lhe antes como memória atual e permanente reevocação, porque o inclui em si no próprio ato em que o conclui [...] ¹⁵⁹.

A perfeição da forma não pode, então, ser considerada estática visto que a obra se revela enquanto evocação permanente e concreta do movimento de sua produção. Essa revelação dependerá do reconhecimento, no ato da interpretação, dessa dinâmica do desenvolvimento orgânico da obra e de sua teleologia interna. Só assim podemos apreender a forma em sua perfeição dinâmica, ou seja, compreendê-la como um organismo vivo inseparável do seu processo formativo.

Ao falarmos da obra completa e conclusa, temos que conceber que esta é formada por partes que constituem um todo indivisível. Não apenas um todo que resulta da soma de suas partes, mas um todo contido e evocado por cada uma delas. A obra necessita de cada uma de suas partes, pois é a íntima conexão entre elas que funda sua unidade: as relações que as partes mantêm entre si refletem a relação que cada parte tem com o todo, porque este tem a responsabilidade de fundá-las.

A parte é contida pelo todo só enquanto por sua vez o contém, e o todo é formado pelas partes só enquanto ele mesmo as exigiu e ordenou. O todo se deixa constituir pelas partes no sentido de estas já lhe pertencerem e serem por ele queridas. [...] o todo quer e ordena as partes de que deve resultar, e por isso contém as partes só enquanto cada uma delas o revela por inteiro. ¹⁶⁰

¹⁵⁸ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 94.

¹⁵⁹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 96.

¹⁶⁰ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 102-103.

Tal afirmação só é compreensível se considerarmos à referência pareysoniana ao caráter dinâmico da unitotalidade da obra de arte. O todo contém as partes e resulta de sua unidade justamente porque ele atua na forma antes mesmo de ela existir como *formada*, isto é, o todo age como *forma formante*, solicitando, exigindo e organizando as partes que constituem a obra. O êxito artístico depende, portanto, da realização da *forma formante*: “atribuir a cada parte o lugar desejado pelo todo de modo precisamente a conseguir que o todo resulte da própria ordem das partes.”¹⁶¹.

O êxito do processo de formação da obra de arte dependerá, assim, do acabamento da forma em seu caráter dinâmico e processual, que conserva em si o movimento produtivo que lhe deu vida. A forma acabada é, então, memória atual, por ser reevocação de seu próprio processo genético interno.

[...] enquanto o processo se acha em curso existe uma tensão e inadequação entre os elementos já ligados uns aos outros mediante a escolha. E é o estudo dessa tensão e dessas afinidades eletivas que permite refazer o processo da obra de arte, pois somente aí se vêem nascer os problemas que a obra tenta solucionar, as tentativas que lhe deram origem, os esboços que lhe permitiram amadurecer.¹⁶²

A forma artística é um processo em repouso, processo que chegou à sua conclusão, movimento que busca a adequação da obra consigo mesma. Por isso, se nela, cada parte contém e revela o todo, é porque cada momento do processo condensa em si todo o movimento que lhe dá origem¹⁶³. A obra é um todo dinâmico e processual garantido por uma contração orgânica que permite e solicita infinitas interpretações, derivações e desenvolvimentos, e, por isso, se caracteriza como aberta e reveladora de uma experiência.

A beleza de uma obra consiste em ser ela uma forma completa que chegou a seu êxito, na medida em que se adequou perfeitamente à sua lei. A interpretação somente será possível se estiver fundamentada na estrutura dinâmica da obra. O êxito é, então, ponto de

¹⁶¹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 103.

¹⁶² PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 57-58.

¹⁶³ Cf. PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 119.

chegada da formação e ponto de partida da interpretação. Graças ao ser caráter dinâmico, existe um movimento contínuo na obra, que vai de sua produção à sua interpretação, e desta à produção. A interpretação tem caráter produtivo e formativo, é movimento, intranqüilidade, busca de sintonia, figuração de imagens que são corrigidas e controladas ao longo do processo.

4.3. A interpretação da obra de arte: a produção no processo interpretativo

Segundo Pareyson, a interpretação é um movimento que busca captar o verdadeiro sentido das coisas, fixando-o em uma imagem penetrante e traduzindo-o em uma figura viva. Trata-se também de um movimento de produção, porque figura imagens através das quais ele tenta apreender algum sentido: “é uma produção de formas, ou seja, de imagens em que a interpretação culmina e se encerra.”¹⁶⁴.

A interpretação é um processo que, longe de abandonar-se à obra, busca um ponto de vista onde pode colocar-se para examiná-la. No processo interpretativo, instaura-se um verdadeiro diálogo, de perguntas e respostas, entre obra e intérprete: perguntas que ele soube fazer e respostas que soube captar. É a perspectiva mais reveladora e eloqüente que aproxima a descoberta do segredo que a obra guarda. O que caracteriza a interpretação como uma atividade intensa e contínua¹⁶⁵.

A integridade da obra só aparece a quem souber ver o todo “no ato” de animar as partes, de construí-las para si e reclamá-las e arranjá-las. É mister, de certo modo, fazer reviver o processo de produção, quando o já feito em cada etapa propunha e sugeria ou impunha o que fazer, e só era bem sucedido porque já era “parte” daquele “todo” que, presente nele como antecipação da forma futura e lei da organização operante, exigia os desejados e invocados “complementos”.¹⁶⁶

¹⁶⁴ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 182.

¹⁶⁵ Cf. PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 207.

¹⁶⁶ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 103-104.

Portanto, reconhecer o valor da obra de arte é dar-se conta de sua perfeição dinâmica, compreendê-la como processo que atingiu sua finalidade, que conseguiu seu sucesso. Processo este que não desaparece no momento de conclusão da obra, mas que permanece nela, incluído em sua realidade perfeita, sinalizando a todos seu percurso marcado por tentativas, erros e acertos que culminaram no seu êxito.

Isso significa que aquele que pretende dedicar-se à leitura de uma obra de arte (leitura entendida como o acesso às obras), deve saber reconhecer seu processo e tentar “reconstruir a obra na plenitude de sua *realidade sensível*, de modo que ela revele, a um só tempo, o seu *significado espiritual* e o seu *valor artístico* e se ofereça, assim, a um ato de contemplação e de fruição.”¹⁶⁷.

O processo interpretativo tem de dar conta do “*princípio da coincidência de espiritualidade e fisicidade na obra de arte*, com base no qual não há nada de físico que não *seja* significado espiritual, nem nada de espiritual que não *seja* presença física [...]”¹⁶⁸. O intérprete deve tentar fazer falar o rosto físico da obra, sabendo olhar sua realidade concreta como significado, pois o aspecto sensível da obra irradia seu significado, e este se torna mais profundo quando visto através de sua encarnação física¹⁶⁹.

Para compreender o sentido da obra de arte, o intérprete deve reconhecer a unidade que liga suas partes entre si: “uma matéria enquanto formada, um estilo como modo de formar, uma regra como lei de organização, um conteúdo como energia formante [...]”¹⁷⁰.

A forma artística revela a sua perfeição somente a quem sabe considerá-la como a conclusão de um processo, “[...] a quem sabe resgatá-la da sua aparente imobilidade para

¹⁶⁷ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 201.

¹⁶⁸ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 204.

¹⁶⁹ Cf. PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 205.

¹⁷⁰ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 113.

colhê-la no movimento de onde nasceu [...]”¹⁷¹. O olhar do intérprete não é imóvel, “mas percorre a obra de lado a lado, circula através da lei de coerência que a mantém unida numa estrutura perfeita e numa totalidade indivisível, colhe a obra no ato de chegar a ser como ela própria queria ser, de adequar-se consigo, e de aprovar-se tal como resultou [...]”¹⁷².

O intérprete não faz mais do que fazer a obra viver a vida que ela é, tornando-a presente e viva na plenitude de sua realidade concreta e espiritual. Do mesmo modo que a obra de arte é lei para seu próprio processo de formação, ela também o é para seu intérprete. Assim como solicitou ao artista fazê-la do modo como queria ser feita, quando acabada, solicita ao leitor a interpretação que a faça existir como ela exige. “Isto significa que *a fidelidade é devida mais à obra enquanto formante do que à obra enquanto formada*”¹⁷³, pois a plenitude de sua vida é requerida pelo seu dinamismo interno.

Com efeito, se o leitor, para se dar conta da lei de coerência que mantém a obra unida em sua harmonia, deve vê-la agir ainda como lei de organização, como quando atuava nas tentativas do artista, ele deve redobrar o processo de formação que está todo incluído na obra *formada* e revê-lo em movimento; deve considerar a obra dinamicamente, e saber reconhecer, naquilo que ela é, aquilo que ela quis ser; deve entrar na vida da forma para vê-la agir como *formante*.¹⁷⁴

O que foi norma de execução para a realização da obra é o que deve prevalecer no esforço interpretativo: a *forma formante* guia não só o artista, como cabe a ela guiar também o intérprete. “Como *forma formante*, a obra é lei não só do processo que a produz, mas também do processo que a interpreta.”¹⁷⁵.

Seguindo esses pressupostos relativos à mútua implicação entre produção e interpretação, Pareyson afirma que o artista não faz o que quer durante o processo formativo, fazendo somente aquilo que a própria obra exige; assim também o leitor também não pode comportar-se do modo como deseja, mas deve olhá-la como ela quer que ele a considere. “A

¹⁷¹ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 207.

¹⁷² PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 207-208.

¹⁷³ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 223.

¹⁷⁴ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 239.

¹⁷⁵ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 240.

obra, portanto, é lei não somente para quem a faz, mas também para quem a lê e, em todos os casos, é lei da própria execução, pois, enquanto *formante*, é guia do artista que a inventa executando-a e do leitor que a executa interpretando-a.”¹⁷⁶.

O movimento da interpretação é orientado pelo processo de formação, na medida em que tende a figurar o *spunto* acolhido, propondo, passo a passo, imagens que possam se adequar à figuração. Ao procurar a adequação final, o intérprete tenta inventar figuras novas, a fim de conseguir a coincidência entre imagem e coisa, culminando assim na descoberta da melhor forma na qual deve encerrar e concluir a figuração da coisa. Portanto, a interpretação é um processo de invenção e produção: invenção do melhor ponto de vista, através do qual se deve percorrer a forma, assim como tentativa de produção de imagens que possam adequar-se e identificar-se com a forma interpretada¹⁷⁷. A interpretação deve se desenvolver como uma operação interna e não como um acréscimo externo, pois ela deve manter uma relação estreita com o processo formativo da obra, evidenciando o vínculo entre obra, gênese interna e possibilidades interpretativas.

A interpretação é, então, o encontro de uma pessoa que executa uma atividade com uma forma que se destaca enquanto produto, processo formante e ponto de partida da interpretação. O processo interpretativo está presente desde a formação da obra de arte até o momento de sua contemplação como forma acabada. O autor é, portanto, o primeiro intérprete de sua obra.

A forma exige um modo interpretativo de conhecimento, porque é, em si mesma, interpretável e interpretada. Ela requer e estimula interpretação, subtraindo-se a toda compreensão que não procure penetrar a sua realidade intencionalmente. A forma guia o processo formativo, orientando a compreensão da obra, suscitando sua interpretação, que deve

¹⁷⁶ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 241.

¹⁷⁷ Cf. PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 186.

sempre considerar o itinerário que conduziu à sua constituição plena. “Como a forma que não quer ser outra coisa senão forma, a obra de arte só aparece como tal a quem sabe vê-la como pura obra, ou seja, a quem sabe dar-se conta de que ela é como deve ser e deve ser como é.”¹⁷⁸.

O leitor não pode, então, limitar-se a ver a obra como algo acabado e completo, mas sim constatar a necessidade de sua perfeição, isto é, reconhecê-la como algo que foi feito do único modo que poderia e deveria ser feita. A obra só se mostra se é resgatada da aparente imobilidade de sua forma acabada e considerada em sua adequação consigo mesma, enquanto guia do processo de sua própria formação.

Não é capaz de vê-la como obra de arte quem não conseguir perceber a *lei de coerência* de sua acabada perfeição tornar-se *lei de organização* do processo que a formou; que perceba que a obra age como *formante* e existe como *formada*, e não pode existir como *formada* se não agiu como *formante*.¹⁷⁹

É a congenialidade que garante a unidade entre a personalidade do intérprete e a forma da obra de arte. Através de atos interpretativos, a pessoa exprime sua interioridade e revela a ulterioridade da forma em relação ao seu intérprete. Para que a interpretação seja original e fiel, ela necessita ser congenial à obra, pois ser fiel à obra é ser fiel ao que a obra é e à personalidade de seu autor.

O intérprete diante da obra deve comportar-se como o artista no seu processo de formação, ou seja, deve colocar-se a partir do ponto de vista do artista para melhor compreender o processo que lhe deu origem. De modo que ao leitor cabe interrogar a forma para que ela se desvele, manifeste o modo como foi feita, garantindo assim uma melhor compreensão de sua realidade.

A interpretação é, ao mesmo tempo, revelação da obra – numa perspectiva objetiva, e expressão da pessoa que a interpreta – numa perspectiva pessoal. O que determina a lei e o

¹⁷⁸ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 238.

¹⁷⁹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 238.

critério do processo interpretativo, assegurando sua objetividade, é a própria obra e a congenialidade entre pessoa e obra. A obra é a lei que preside internamente o processo formativo e através da qual a própria obra se julga. Cabe ressaltar que, mesmo sendo a personalidade do intérprete a via de acesso à obra, não é ela que constitui a lei ou critério da avaliação ou interpretação, uma vez que a interpretação é obediente à própria obra. Portanto, o intérprete tem de trilhar o mesmo caminho feito pelo autor, refazer o seu movimento de produção.

A estrutura da interpretação se revelou como um processo, no qual e através do qual se instaura uma correspondência ou se consegue sintonizar a inteira realidade de uma forma, mediante a adequação entre um de seus aspectos e a perspectiva pessoal, a partir da qual se a olha.¹⁸⁰

Ainda que fundamentalmente pessoal, o ato interpretativo produz um juízo acerca da obra que não deixa de ser objetivo e universal, pelo fato de ser congênito à própria obra. O critério para avaliar uma produção artística se encontra no interior da mesma, e deve permitir comparar a obra consigo mesma, reconhecendo na sua existência singular um valor artístico universal. A interpretação é um esforço de adequação entre as preferências e simpatias do gosto e a inexauribilidade da obra que se manifesta através de uma multiplicidade de esforços interpretativos.

No que diz respeito à infinidade interpretativa, Pareyson defende que

[...] daquele determinado ponto de vista, ou com a intensidade daquele olhar, tinha-se colhido *um* aspecto da obra, que por sua vez tem infinitos aspectos, e se cada um deles contém a obra e por isso está em condições de revelá-la por inteiro, nenhum deles pode pretender monopolizar a própria obra, que exige manifestar-se também em outros aspectos.¹⁸¹

A infinidade interpretativa não se deve apenas à multiplicidade de intérpretes e seus pontos de vista, mas diz respeito também e, principalmente, à própria natureza inexaurível da

¹⁸⁰ “La struttura dell’interpretazione si è rivelata come un processo nel quale e attraverso il quale s’instaura una corrispondenza o si riesce a sintonizzare l’intera realtà d’una forma mediante l’adeguazione fra uno dei suoi aspetti e la prospettiva personale da cui la si guarda”. COPPOLINO, S. *Estetica ed ermeneutica di Luigi Pareyson*, p.73.

¹⁸¹ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 228.

obra de arte. Todo novo ponto de vista é acolhido pela obra num processo que é, por natureza, interminável. “[...] pretender ter compreendido definitivamente uma obra é como pretender compreendê-la a um primeiro olhar: assim como a obra de arte só se oferece a quem conquista o seu acesso, também se fecha a quem quer monopolizar a sua posse.”¹⁸². Pretender compreender definitivamente uma obra é ignorar ou desconhecer sua inexauribilidade, sua característica mais profunda e fundamental, o que resulta no fracasso do processo interpretativo. Pareyson afirma que “cada verdadeira leitura é como um convite a reler, porque a obra de arte tem sempre alguma coisa de novo a dizer, e o seu discurso é sempre novo e renovável, a sua mensagem é inexaurível.”¹⁸³.

O processo interpretativo parte de uma dualidade inicial que distingue a obra a ser interpretada e a imagem que dela se busca, para culminar numa identidade final, na qual a obra se entrega à imagem que soube buscá-la e, portanto, conseguiu revelá-la.

A interpretação é, pois, o conhecimento de uma realidade inexaurível, que contém a possibilidade de constantes e novas revelações. O intérprete deve, então, ter a dupla consciência de que pode haver uma identidade entre a sua interpretação e a obra em questão, mas que esta jamais sossegará, exigindo interpretações sempre novas. Além disso, deve estar consciente de que cada um dos infinitos aspectos da obra a contém por inteiro, e de que, ao colher apenas um dos aspectos, estará colhendo a obra em sua totalidade, sem, contudo esgotá-la.

Então, *una mesma forma* é constitutivamente suscetível de uma *infinidade* de interpretações diferentes, seja a obra de uma *mesma* pessoa, que pode colocar-se em uma *infinidade* de perspectivas *diferentes*, seja a obra de uma *infinidade* de pessoas *diferentes*, as quais, a sua vez, podem bem colocar-se *cada uma* em uma *infinidade* de perspectivas pessoais diferentes.¹⁸⁴

¹⁸² PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 229.

¹⁸³ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*, p. 229.

¹⁸⁴ “Dunque, *una stessa forma* è costitutivamente suscettibile di un’*infinità* di interpretazioni *differenti*, sia ad opera di una *medesima* persona, che può collocarsi in un’*infinità* di prospettive *differenti*, sia ad opera di un’*infinità* di persone *differenti*, le quali, a loro volta, possono ben collocarsi *ciascuna* in un’*infinità* di prospettive personali *differenti*.” CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà*. L’itinerario filosofico di Luigi Pareyson, p. 153.

Assim, o processo interpretativo não pode ser concebido como simples aproximação destinada à periferia do objeto, porque, mesmo não sendo definitivo, ele é a única posse possível do mesmo, imagem que se identifica com a realidade interpretada, que penetra na sua intimidade e a colhe inteira.

Concluindo, devemos reconhecer que do ponto de vista pareysoniano, existe uma mútua implicação entre os processos formativo e interpretativo, na medida em que não é possível estabelecer uma distinção nítida entre a gênese da obra, a obra mesma concluída da melhor forma que deveria e seu movimento de interpretação. Desde o início do processo formativo, já se encontra a necessidade de esforços interpretativos, seja entre o artista e o *spunto*, entre a intencionalidade formativa e a matéria a ser formada, ou entre o modo de formar e a legalidade interna da obra. Do mesmo modo, após concluída, a forma continua a irradiar seu significado e a solicitar interpretações que a façam viver de sua própria vida. Neste movimento, o intérprete, assim como o autor, percorre todos os momentos que deram origem à obra, não negligenciando seu poder próprio de evocação, advindo de sua finalidade intrínseca, mas respeitando a obra em sua autonomia.

Finalizando, é justamente devido a esta capacidade da obra de solicitar e guiar seu processo de formação e interpretação, em seu contínuo diálogo com o artista ou com o intérprete, que faz com que a mesma se apresente como uma realidade independente de qualquer pré-condicionamento ou pressuposto, afirmando-se, assim, como uma forma vivente que irrompe no mundo e irradia seus significados.

CONCLUSÃO: O CARÁTER HERMENÊUTICO-ONTOLÓGICO DA ARTE

Tendo em vista o que foi desenvolvido até o momento, resta-nos apontar as conclusões finais referentes ao caráter hermenêutico-ontológico da obra de arte. Seguindo a linha de raciocínio proposta, defender que a obra de arte é um fato de caráter hermenêutico-ontológico é afirmar que a mesma se constitui através de atos interpretativos, a partir dos quais se realiza o diálogo entre o artista e todo o contexto que envolve a formação de uma obra, bem como entre o intérprete e a *forma formada*.

Este duplo diálogo repleto de nuances e peculiaridades constitui a forma artística na sua ontologicidade característica. A presente conclusão tem, portanto, como objetivo retomar a argumentação desenvolvida até agora, a fim de demonstrar que os diversos aspectos envolvidos na constituição da obra a determinam como algo novo, real, que possui existência própria e independente, fruto de um processo de interpretação ininterrupto que, além de atestar o caráter hermenêutico da forma da arte, garante seu estatuto ontológico.

O ponto central da filosofia da interpretação de Pareyson diz respeito ao reconhecimento da solidariedade originária que liga pessoa e verdade, e na qual consiste a essência do conceito de interpretação¹⁸⁵. A originariedade da interpretação define o caráter interpretativo de toda relação humana, bem como o caráter ontológico da interpretação em si: a relação ontológica originária¹⁸⁶ é necessariamente hermenêutica, porque toda interpretação tem necessariamente um caráter ontológico¹⁸⁷. A relação ontológica é também hermenêutica,

¹⁸⁵ Cf. PAREYSON, L. *Verdade e interpretação*, p. 05.

¹⁸⁶ No que diz respeito à relação ontológica originária ver o item **1.3. Repercussões do encontro com a filosofia da existência**, o qual aborda a formação do pensamento pareysoniano, em especial, a influência da filosofia existencialista e suas repercussões para a consolidação de alguns dos conceitos mais relevantes da filosofia de Pareyson.

¹⁸⁷ Cf. PAREYSON, L. *Verdade e interpretação*, p. 51.

de modo que a revelação do ser é interpretação da verdade¹⁸⁸. Essa relação qualifica a realidade do homem, bem como a relação do homem com tudo. A relação ente-ser é o que torna possível o conhecimento dos entes e, conseqüentemente, atesta a possibilidade de revelação do ser¹⁸⁹.

O que leva Pareyson a concluir que o problema da verdade é, simultaneamente, questão ontológica e hermenêutica¹⁹⁰. Estamos diante da tese mais relevante de *Verità e interpretazione*, ponto forte de sua inteira teoria: a identidade e *convergência* de hermenêutica e ontologia. O filósofo atribuiu caráter hermenêutico à relação com o ser; assim como enfatizou o caráter ontológico da interpretação¹⁹¹. Desde *Esistenza e persona*, Pareyson já concebia o homem como relação ontológica; assim como a essência da intencionalidade humana não era, para ele, apenas fenomenológica, mas também e, sobretudo, ontológica.

Não obstante, para Pareyson tal aproximação ao ser requer um tipo de conhecimento pessoal, ou seja, a relação homem-ser só é possível através da interpretação, enquanto *clarificação da perspectiva singular que o homem é*, já que a intencionalidade ontológica do homem é sempre pessoalmente vivida¹⁹². O discurso sobre o ser é interpretativo e a definição do ser, uma interpretação pessoal que pode ser aprofundada continuamente¹⁹³. Tal concepção é possível porque o ser se oferece ao homem como um apelo, um estímulo que busca respostas, as quais somente são alcançadas através da interpretação.

A verdade tem o poder de encarnar-se em formas históricas sempre novas, identificando-se com elas. Ela se manifesta através das formas constituídas pela atividade

¹⁸⁸ Pode-se dizer que, para Pareyson, os conceitos de verdade e ser se sobrepõem. Para ele, o ser em sua inobjetividade e inexauribilidade é verdade que se concede a infinitas interpretações. A verdade é concebida como o ser manifesto ou conhecido.

¹⁸⁹ Cf. CONTI, E. *La verità nell'interpretazione*, p. 184-185.

¹⁹⁰ Cf. CONTI, E. *La verità nell'interpretazione*, p. 181.

¹⁹¹ Cf. CONTI, E. *La verità nell'interpretazione*, p. 181.

¹⁹² Sobre a relação pessoa-ser, interpretação pessoal-verdade, ver itens 3.2.2. *Implicações hermenêuticas* e 3.2.3. *Implicações ontológicas*, p. 88-96.

¹⁹³ Cf. PAREYSON, L. *Esistenza e persona*, p. 18.

humana em seu duplo aspecto produtivo e interpretativo. Igualmente a qualquer produção humana, marcada por atos realizativos e interpretativos, encontram-se as formas da arte que também se apresentam como revelações do ser e da verdade, esclarecimentos acerca da realidade. Sem resolver-se em nenhuma delas, a verdade está presente em cada forma histórica, da única maneira como pode habitá-las, ou seja, em sua inexauribilidade.

Em outras palavras, a verdade só pode ser atingida no interior de uma atividade humana especificada¹⁹⁴, como fruto de um esforço hermenêutico. Em cada atividade, podemos encontrar uma verdade própria responsável pelo impulso produtivo, e essa é a marca da presença da relação ontológica originária que se realiza através do pensamento humano e seu caráter hermenêutico. Para alcançar sua autenticidade, e assim garantir seu caráter essencialmente ontológico, a atividade humana deve estabelecer uma convergência entre a presença do ser no agir humano e a escuta do ser por parte do homem¹⁹⁵. Deste modo, se a verdade está empenhada em cada processo hermenêutico, e se toda atividade humana é marcada pela interpretação, podemos dizer que toda produção humana, marcada por atos interpretativos, dignos de tal nome, possui alcance ontológico¹⁹⁶.

Diante da relação ser-homem e do caráter fundamentalmente hermenêutico da verdade, podemos conceber que a obra de arte, enquanto resultado de um operar humano intrinsecamente interpretativo, é manifestação da verdade e do ser, forma acabada que é resultado da ontológica intencionalidade humana. O empenhar-se da pessoa numa direção formativa contribui, juntamente com 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 (enquanto produção pessoal) e dotada de uma constitutiva natureza hermenêutica (enquanto

¹⁹⁴ Em relação aos conceitos determinantes ao pensamento estético pareysoniano, entre eles, o processo de especificação da formatividade genérica numa formatividade pura e artística, consultar item 2.2.1. *A especificidade da arte no interior da operosidade humana*, p.39-42.

¹⁹⁵ Cf. PAREYSON, L. *Verdade e interpretação*, p. 264.

¹⁹⁶ Cf. PAREYSON, L. *Verdade e interpretação*, p. 91.

produto de atos interpretativos e que, após concluída, exige infinitas interpretações), garantindo, assim, sua verdade e abertura à infinidade interpretativa.

Não obstante a forma seja determinada pela interpretação do ser, ela carrega consigo um mundo de possibilidades que devem ser desenvolvidas e descobertas ao longo do processo. De modo que na produção de uma forma histórica jogam tanto a presença da verdade e do ser, via interpretação, quanto o diálogo entre a liberdade humana e os aspectos constitutivos da forma¹⁹⁷.

Como demonstrado no Capítulo 3 do presente trabalho, a pessoa ao formar transpõe para o interior das formas a relação originária. Em outras palavras, a pessoa, enquanto relação com o ser e com a verdade, carrega essa carga ontológica para dentro das operações que realiza, através de sua intencionalidade formativa. O caráter ontológico da arte não se deve somente à sua ligação com o universo pessoal, mas também à própria peculiaridade do processo artístico.

Salientamos que o processo formativo é marcado por atos de invenção e figuração de esquemas interpretativos, buscando sua adequação em relação à intenção formativa e à intencionalidade natural das formas, até chegar à posse pessoal da verdade. Esta última, encarnada numa forma orgânica e viva, capaz de reações próprias, dotada de vida autônoma e fecunda de proliferações ulteriores¹⁹⁸.

Mas o ponto determinante da dimensão ontológica da arte, desenvolvida no pensamento pareysoniano, diz respeito à afirmação de que o fazer de uma obra supõe uma *inovação ontológica*. Em outras palavras, o essencial à arte é ser um incremento à realidade. Fazer arte é produzir imagens que valem por si mesmas, que são em si uma realidade, que não

¹⁹⁷ Sobre o processo interpretativo de formação da obra de arte, sobre a constituição da realidade da forma, a relação dialógica entre o artista com seu *punto*, de sua intencionalidade formativa com a matéria escolhida, bem como com todo o contexto que envolve o formar artístico, em especial, com lei interna que rege a obra e que não permite que as leis da produção encontrem-se especificamente nas mãos do artista, ver **4.1 A gênese da obra de arte**, p. 97-103.

¹⁹⁸ Cf. PAREYSON, L. *Verdade e interpretação*, p. 88-89.

se encontram pré-determinadas, e cujo significado irrompe no mundo, na medida em que são o resultado de um processo dialógico cheio de tensões, no qual nenhum elemento possui prioridade em relação aos demais. Assim, a obra de arte acaba entrando em contato com a origem, não somente em virtude dos atos interpretativos – os quais, concebidos como via de acesso à verdade, são responsáveis pelo estabelecimento da relação ontológica entre pessoa e ser –; mas também devido à própria ontologicidade característica da legalidade interna da forma, que não se molda ao bel prazer das intenções do autor, mas, ao contrário, possui uma realidade rígida e determinante, a tal ponto que consegue agir como um pressentimento, um presságio, o qual, que no interior do ato formativo deve ser reconhecido e respeitado pelo artista.

Podemos dizer que, ao exprimir a personalidade do artista, através do modo de formar, a obra de arte manifesta o ser, atinge e revela a origem, participando à humanidade a sua mensagem. A arte é o lugar da interpretação e da verdade, seu caráter veritativo, enquanto forma acabada, pode ser revelado pela sua singularidade, determinação, circunstancialidade, bem como pela invenção e descoberta do seu modo de fazer.

Essas características da obra de arte constituem a estrutura do “realizar”, isto é, da produção de algo que tenha valor sólido e irrevogável, já que uma realidade definitiva foi individuada e reconhecida em sua determinação. Em outras palavras, realizar significa produzir uma existência válida, algo singular que é reconhecível por todos, um ser exemplar e definido, porque é inexaurível e infinito. Sem se concretizar como forma, nenhuma obra existe, enquanto uma existência que possua realidade e validade, que seja, ao mesmo tempo, individual e universal, finita e infinita. A originalidade inventiva que caracteriza a obra de arte

torna exemplar a sua irrepetibilidade, bem como a orgânica unitotalidade que caracteriza a sua natureza finita desdobra-se numa infinita inexauribilidade¹⁹⁹.

Podemos deduzir a importância da estética no desenvolvimento da filosofia e da ontologia de Pareyson justamente pelo lugar peculiar que a obra de arte ocupa no seu pensamento. Ela encontra-se no cruzamento de, pelo menos, três das noções mais importantes da filosofia de Pareyson: formatividade, pessoa e interpretação²⁰⁰.

Pareyson concebe que, ao formar, o homem insere suas obras no mundo, associando-as às formas naturais, misturando as formas artísticas às naturais, vivendo, como as últimas, de uma existência própria e independente, sem deixar de testemunhar o poder formativo do ser humano²⁰¹. A forma artística é um mundo, ou seja, uma realidade universal, o que equivale, paradoxalmente, a ser um sentido pessoal do universo, uma concepção pessoal da vida, enfim, um modo pessoal de interpretar a realidade²⁰².

O sucesso do processo produtivo e interpretativo de uma obra deve ser visto, então, como um modelo do acontecer da verdade, enquanto coincidência de *forma formante* e *forma formada*, isto é, de imagem e coisa. E por ser um acontecimento da verdade é abertura à ulterioridade, 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) resultam²⁰³.

Sérgio Givone afirma que a estética pareysoniana nasce e desemboca no terreno da hermenêutica, pois o conceito de formatividade exige a concepção de um posicionamento

¹⁹⁹ Cf. PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 264-265.

²⁰⁰ Cf. LONGO, R. *L'abisso della liberta*, p. 43-44.

²⁰¹ Sobre a relação entre as formas da arte e as formas da natureza, ou seja, sobre a relação arte-natureza, ver 2.1.1. *A estética pareysoniana*, p. 37, nota 56.

²⁰² Cf. PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*, p. 273.

²⁰³ Conforme já mencionado, Pareyson estabelece uma relação, senão de identidade, pelo menos, de semelhança 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 do ser humano. Cf. 3.2. **Pessoa e arte**, p. 83, em especial, nota 137.

fundamentalmente interpretativo. Para Pareyson, não só a obra de arte é o lugar da verdade e da interpretação, como, reciprocamente, a interpretação é concebida como única via de acesso à verdade e ao ser. Sendo uma forma acabada, singular e determinada, a própria obra possui em si um caráter veritativo, fruto do seu processo produtivo que é atravessado por esforços interpretativos e que permanecem após o seu acabamento.

Givone sustenta, ainda, 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 ser.

No artigo “Pareyson e a hermenêutica contemporânea”, Vattimo defende que, a partir da herança existencialista, a hermenêutica pareysoniana se traduz mais em ontologia pelo fato de estar relacionada a uma liberdade definitiva, enfatizando a possibilidade do fracasso interpretativo. Esta possibilidade do fracasso representa, para Vattimo, a afirmação de uma experiência ontológica, a liberdade presente no ato formativo e interpretativo caracteriza a obra de arte como um acontecimento que se efetiva no ato de superação do não-ser. O que quer dizer que devemos pensar a problemática da interpretação à luz de uma ontologia do ser como acontecimento, ou seja, da vitória do ser sobre o nada. Assim, Pareyson considera o processo de nascimento de uma obra como um processo ontológico e interpretativo que se atualiza e faz a obra reviver em cada nova interpretação.

Blanco Sarto considera fundamental a afirmação do aspecto ontológico na defesa da existência da obra de arte. Além disso, ele suspeita de que Pareyson acolha um elemento transcendente, vislumbrado nos conceitos: lei interna da obra ou *forma formante*²⁰⁴, ao afirmar a presença de elementos, na obra de arte, independentes do artista. De fato,

²⁰⁴ Cf. SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte*. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson, p. 263.

igualmente às demais atividades, a arte encontra-se em relação com a origem e, conseqüentemente, com a verdade e o ser²⁰⁵.

Junto com as análises dos comentadores citados acima, que apontaram, de forma explícita, o problema em questão, pretendemos não somente defender o estatuto ontológico da arte via processo hermenêutico, mas também afirmar o caráter hermenêutico-ontológico da obra de arte. Nosso objetivo foi um pouco diferente dos outros comentadores, pois quisemos implicar a ontologicidade da arte com a hermeneuticidade, em outras palavras, quisemos defender que a obra de arte só é o lugar da verdade e da manifestação do ser, porque a interpretação se faz presente e determinante na constituição da forma artística.

Pareyson sempre afirmou que toda interpretação é interpretação da verdade e da verdade não pode existir senão interpretação. Em diversos momentos ele também ressaltou que a relação ontológica originária é relação hermenêutica, que a via de acesso ao ser e à verdade só se dava através da interpretação. Assim, mesmo a verdade sendo originária, a relação ontológica só se estabelece via interpretação pessoal. No contexto de constituição de uma forma artística, verificamos a mesma anterioridade do caráter hermenêutico, essencial a todo ato humano. 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, o problema continua aberto a ulteriores desenvolvimentos. Essa abertura se dá, não só em virtude da complexidade do problema, como também em função da própria peculiaridade do pensamento filosófico de Pareyson, o qual carrega, tanto quanto a arte, essa característica, tantas vezes aqui lembrada, a da infinidade interpretativa, fruto da inexauribilidade do ser, manifesta em cada formulação pessoal que dele se dá.

²⁰⁵ Cf SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte*. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson, p. 300.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primária

PAREYSON, L. Arte e persona. *Rivista di Filosofia*, fasc. 1-2, p. 18-37, 1946.

PAREYSON, L. *Conversaciones de estética*. 7. ed. Madri: Visor, 1988. 232p.

PAREYSON, L. *Esistenza e persona*. Nuova ed. Genova: Melangolo, 2002. 254p.

PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1993. 326p.

PAREYSON, L. *Estetica; teoria della formatività*. 2. ed. Milano: Tascabili Bompiani, 2002. 393p.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 246p.

PAREYSON, L. *Problemi dell'estetica*. II. Storia. Milano: Mursia, 2000. 239p.

PAREYSON, L. *Studi sull'esistenzialismo*. 3. ed. Milano: Mursia, 2002. 241p.

PAREYSON, L. Unità della filosofia. *Filosofia*, fasc. 1, p.83-96, 1952.

PAREYSON, L. *Verità e interpretazione*. 4. ed. Milano: Mursia, 1994. 260p.

Bibliografia secundária

ABDO, S. N. Arte e historicidade na estética de Luigi Pareyson. *Síntese Nova Fase*. Belo Horizonte, v.22, n.69, p.193-206, abr.- jun.,1995.

- ABDO, S. N. *Autonomia da arte na estética da formatividade*. 1992. 146 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- ABDO, S. N. Filosofia e história: um falso conflito. *Síntese Nova Fase*, Belo Horizonte, v.24, n.79, p.547-560, out.-dez., 1997.
- ABDO, S. N. Restauro artístico: fundamentos e implicações hermenêuticas. *Kriterion*, Belo Horizonte, v.37, n.94, p.36-54, jul.-dez., 1996.
- ARAÚJO, P. A. Luigi Pareyson e a hermenêutica da verdade. *Ética e filosofia política*, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, 2004.
- CARCHIA, G. Esperienza e metafisica dell'arte. L'estetica di Luigi Pareyson. *Rivista di Estetica*, Torino, n. 40-41 anoXXXII, p. 76-86, set. 1993.
- CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà: l'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*. 2. ed. Roma: Bulzoni Editore, 1995. 329p.
- CONTI, E. *La verità nell'interpretazione: l'ontologia ermeneutica di Luigi Pareyson*. 3. ed. Torino: Trauben, 2000. 414p.
- COPPOLINO, S. *Estetica ed ermeneutica di Luigi Pareyson*. 2. ed. Roma: Cadmo, 1976. 84p.
- DI CHIARA, Alessandro. *L'iniziativa: il pensiero etico di Luigi Pareyson*. Genova: Il melangolo, 1999. 172 p.
- ECO, U. A estética da formatividade e o conceito de interpretação. In: ECO, U. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1981. 281p.
- ECO, U. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1971. 286 p
- GADAMER, H.-G. *Verdade e método*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. 731p. (Primeira parte).
- GIVONE, S. Complessità, interpretazione e pensiero tragico. *Rivista di Estetica*. Torino, n.40-41, ano XXXII, p. 63-75, set. 1993.
- GIVONE, S. *Historia de la Estética*. 2. ed. Madrid: Tecnos, 1990. 316p.

- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. 8. ed. Lisboa: Edições 70, 1990. 73p.
- LONGO, Rosaria. *L'abisso della libertà: ermeneutica e pensiero tragico in Luigi Pareyson*. Milano: F. Angeli, 2000. 167 p
- RAVERA, M.(org.). *Filosofia dell'interpretazione*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1988. 243 p.
- ROSSO, A. *Ermeneutica come ontologia della libertà: studio sulla teoria dell'interpretazione di Luigi Pareyson*. Milano: Vita e Pensiero, 1980. 252p.
- RUSSO, F. *Esistenza e libertà: il pensiero di Luigi Pareyson*. 2ed. Roma: Armando Editore, 1993. 255p.
- SARTO, P. B. Arte, verdad e interpretación en Luigi Pareyson. *Anuário Filosófico*, Pamplona, ano 35, n.3, 2002.
- SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte: Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*. Pamplona: EUNSA, 1998. 338p.
- SARTO, P. B. Luigi Pareyson (1918-1991): un itinerario filosofico. Personalismo, estética, hermeneutica, ontologia de la libertad. *Espiritu*, Barcelona, ano 51, n.126, p.241-257, 2002.
- TIBERGHIEU, G. A. Luigi Pareyson: interprétation et théorie de la "formativité". In: PAREYSON, L. *Conversations sur l'esthétique*. Paris: Gallimard, 1992. p.7-17. (Préface).
- VATTIMO, G. Pareyson dall'estetica all'ontologia. *Rivista di Estetica*. Torino, n.40-41, ano XXXII, p.03-16, set., 1993.
- VATTIMO, G. Pareyson e l'ermeneutica contemporanea. In: DI CHIARA, A (Org.). *Luigi Pareyson filosofo della libertà*. Napoli: La Città del Sole, 1996. p. 45-59.
- VATTIMO, G. *Poesia e ontologia*. Nuova ed. aum. Milano: Mursia, 1985. 207p.