

**Universidade Federal de Juiz de Fora**  
**Pós-Graduação em Ciência da Religião**  
**Mestrado em Ciência da Religião**

**Isabella Guedes Arcuri**

**A SACRALIDADE DA ARTE NA ESTÉTICA DE LUIGI PAREYSON**

**Juiz de Fora**

**2010**

Isabella Guedes Arcuri

**A sacralidade da arte na estética de Luigi Pareyson**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião, área de concentração: Filosofia da Religião, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Afonso de Araújo

Juiz de Fora

2010

Arcuri, Isabella Guedes.

A sacralidade da arte na estética de Luigi Pareyson / Isabella Guedes  
Arcuri. – 2010.  
90 f.

Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião)—Universidade Federal  
de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

1. Artes - Filosofia. 2. Espiritualidade. 3. Arte e religião. I. Título.

CDU 7.01

Isabella Guedes Arcuri

## **A sacralidade da arte na estética de Luigi Pareyson**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, Área de Concentração em Filosofia da Religião, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciência da Religião.

Aprovada em 08 de março de 2010.

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Paulo Afonso de Araújo (Orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Eduardo Gross  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Flávio Augusto Senra Ribeiro  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

*Para Gabriella*

## AGRADECIMENTOS:

Agradeço à Capes, pelo financiamento de parte desta pesquisa.

Agradeço a toda minha família: à minha mãe Margarida, de maneira especial, que comigo compartilhou os momentos desta pesquisa; ao meu pai Rafael, e à minha irmã Adriana, que sempre entenderam o valor deste momento; e aos meus irmãos Lucas e Donatella, também presentes neste trabalho.

Agradeço à minha filha Gabriella, que apesar da pouca idade, soube compreender a importância desta realização. Agradeço ao Paulo, meu amor, por tudo.

Agradeço, ainda, aos tantos amigos que se fizeram presente, e que de algum modo contribuíram para que esta pesquisa encontrasse o êxito.

## RESUMO

Esta pesquisa busca apresentar a possibilidade de compreensão da sacralidade da arte presente nas entrelinhas da estética do filósofo italiano Luigi Pareyson. A arte, nesta compreensão, é pensada em seu processo formativo, e entendida como resultante da espiritualidade do artista voltada às questões mais profundas de seu ser. O artista, ao formar sua obra, torna-se plenamente este fazer, de modo que sua arte não possui outro fim que não o de ser arte mesma. Ele interpreta a matéria, torna-se a materialidade da arte, se insere na obra como modo específico de formar, como estilo pessoal, autêntico, único e irrepetível. Obra e artista terminam por ser o mesmo, identificando-se na obra singular realizada em um específico tempo. Mas, como formação pessoal, a arte que diz da relação a si, diz também necessariamente da relação ao outro de si: a verdadeira obra de arte é sempre também abertura e resposta ao apelo do mistério que se deixa vislumbrar de modo sempre inexaurível. Neste sentido, para Pareyson, a arte, ou é sagrada, ou não é arte.

Palavras-chave: Pareyson, Arte, Sacralidade

## RIASSUNTO

Questa ricerca intende presentare la possibilità di comprensione della sacralità dell'arte presente tra le righe della estetica del filosofo italiano Luigi Pareyson. L'arte, in questa comprensione, è pensata nel suo processo formativo, e capita come esito della spiritualità del artista rivolta alle questioni più profonde del suo essere. L'artista, nel formare la sua opera, diventa totalmente questo fare, in tale modo che la sua arte non possiede altro scopo che essere arte. Egli interpreta la materia, diventa la materialità dell'arte, si inserisce nell'opera come modo specifico di formare, come stile personale, autentico, unico e irripetibile. Opera e artista finiscono per essere lo stesso, identificandosi nell'opera singolare fatta in un tempo specifico. Ma essendo formazione personale, l'arte che dice della relazione a se, dice anche necessariamente della relazione all'altro di se: la vera opera d'arte è sempre anche apertura e risposta alla chiamata del mistero che si lascia intravedere nel modo sempre inesauribile. In questo senso, per Pareyson, l'arte o è sacra, oppure non è neanche arte.

Parole chiavi: Pareyson, Arte, Sacralità

## SUMÁRIO

1.	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
2.	<b>O PERSONALISMO EXISTENCIAL COMO HORIZONTE</b> .....	13
2.1	O EXISTENCIALISMO COMO PERSPECTIVA FILOSÓFICA .....	13
2.2	O EXISTENCIALISMO COMO FILOSOFIA DO FINITO DIANTE DO INFINITO .....	15
2.3	O EXISTENCIALISMO EM PERSPECTIVA HERMENÊUTICA.....	20
2.4	O EXISTENCIALISMO E O CRISTIANISMO COMO QUESTÃO FILOSÓFICA .....	26
3.	<b>A ESTÉTICA DA FORMATIVIDADE</b> .....	32
3.1	ARTE E PESSOA .....	32
3.2	ARTE E SEU PROCESSO FORMATIVO .....	40
3.3	ARTE E INTERPRETAÇÃO .....	49
4	<b>A SACRALIDADE DA ARTE</b> .....	59
4.1	A ESPIRITUALIDADE DO ARTISTA E SUA BUSCA EXISTENCIAL .....	60
4.2	O CARÁTER SACRO DA ARTE ENQUANTO TAL .....	70
4.3	A RELIGIOSIDADE NA FRUIÇÃO DA ARTE .....	77
5	<b>CONCLUSÃO</b> .....	87
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	90

## 1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como tema a sacralidade da arte segundo o pensamento estético do filósofo italiano Luigi Pareyson. Durante todo o percurso da pesquisa, o trabalho se mostrou instigante exatamente pelo caráter singular da estética deste autor. Ainda pouco estudado no Brasil, a contribuição estética e filosófica de Pareyson é importante para a reflexão sobre a arte em geral e sobre sua sacralidade, em particular. Deste modo, a relevância deste estudo para a área de filosofia da religião, num programa de ciência de religião, justifica-se pela contemporaneidade da discussão, que se afina com a problemática proposta pela filosofia hodierna de cunho hermenêutico.

A atenção dada por Pareyson à estética é notável, visto que na publicação em andamento de suas obras completas, em vinte volumes, cinco são dedicados à reflexão sobre a arte. Além disso, em declarações de comentadores e também do próprio Pareyson, torna-se claro que sua teoria da formatividade, foi o passo de abertura para o desenvolvimento posterior de sua hermenêutica. A teoria da interpretação pareysoniana tem suas raízes na estética, e esta, por sua vez, é a própria filosofia pensada a partir do fazer artístico; os problemas suscitados, ao se pensar a arte, inserem-se na problemática da filosofia, dialogando principalmente com o existencialismo mas também com o idealismo e romantismo alemães.

A originalidade da teoria da formatividade, por sua vez, está sobretudo no foco de seu objeto: enquanto na tradição o viés sempre foi o da contemplação, com ênfase no belo e no sublime, pensando a obra já findada, Pareyson pensa a arte em seu processo. Ele entende que neste fazer encontra-se presente a possibilidade de que o homem, em última instância, se depare com a plena gratuidade, com o fazer livre de escopos, abrindo-se deste modo à sacralidade, àquilo que o ultrapassa e que não é passível de compreensão racional.

Para Pareyson, toda atividade humana é interpretativa; não há outra possibilidade de estar no mundo que não por meio da interpretação. Mas interpretar é formar, o que significa dizer que todo operar humano é formativo. Na autêntica interpretação, tanto a coisa interpretada tem que aparecer, quanto a pessoa interpretante tem de estar presente; toda interpretação é pessoal, pois não há forma que não seja interpretada pessoalmente, e não há interpretação que não seja geradora de formas. Mas isso não significa relativismo, pois uma

interpretação tem que dizer a coisa interpretada. Uma interpretação que não diga da coisa não é autêntica; a pessoa interpretante não pode aparecer mais do que aquilo que deseja interpretar, pois assim de fato tratar-se-ia de um subjetivismo arbitrário relativista.

A arte é uma forma específica de formar, que é desinteressada, livre de escopos, aberta à gratuidade do dar-se do ser. Ao formar na arte o homem expressa a si temporalmente, mas também revela o outro de si, porque como pessoa é ao mesmo tempo auto-relação e hetero-relação. A pessoa é entendida por Pareyson como temporalmente marcada pela expressividade histórica, mas de igual modo aberta ao atemporal, ao mistério, à dimensão revelativa. Esta abertura, dada a todo homem como dom, pode ser tocada, porém nunca exaurida. O homem pode, por exemplo, se deparar com o mistério através do dar-se conta de sua realidade finita; uma vez ciente desta precariedade, ele pode se abrir à relação com o outro de si, experienciando o mistério que o abarca. Por ser dada gratuitamente, não há garantias de que esta abertura se mostre, é preciso apenas saber colhê-la. Deste modo, a arte, enquanto fazer descompromissado e distante da utilidade, é uma possibilidade do sagrado se manifestar.

Na dinâmica do fazer artístico, ao mesmo tempo que se revela a dimensão de mistério do ser, repercute também a precariedade da existência humana, através do labor com a matéria, que resiste ao seu obrar, e também pela limitação de seus instrumentos e de suas mãos, que falham porque marcadas pela imperfeição do mundo. Isso indica uma identidade com o artista, de modo que a arte resulta da vida espiritual de quem a faz viver feita forma. Desta maneira, a obra que é livre para ser apenas arte pode ser plenamente seu autor, pois ela não tem objetivos práticos, utilitários, não há nada a que se deseje atingir com ela. Mas para que isto seja possível é necessário que o autor esteja também ele livre para formar, ou seja, é preciso que sua espiritualidade esteja voltada para as grandes questões de seu existir.

A arte, neste sentido, é a busca existencial feita forma. A abertura à sacralidade dá-se justamente neste operar desinteressado, pois assim surge o espaço para que o mistério possa se mostrar propriamente como mistério. A ausência de utilidade associada à busca das grandes questões permite a abertura ao transcendente; quanto mais cômico da condição de finitude, mais aberto ao infinito que transcende o existir.

Porém, a formação da arte resulta de um processo produtivo que não se reduz unicamente ao fazer artístico. Também o fruir a arte recupera toda a dinâmica da formação, e é o que faz propriamente a existência da arte, uma vez que significa o reconhecimento desta como êxito. A arte é autêntica quando atinge o nível da contemplabilidade, quando então encontra-se findada, pronta a convidar o espectador a interpretá-la. A obra de arte oferece-se à

contemplação orientando o modo como deseja ser penetrada, porque carrega consigo todo o processo que a fez forma, e identifica-se plenamente com aquele que a formou em duplo sentido: artista e espectador são autores da obra, no sentido que ambos a fazem viver. A obra de arte é o artista feita forma, mas é de igual maneira aquele que a interpreta; a arte é a espiritualidade de seu autor feita forma, mas é também a espiritualidade do fruidor; é a visão de mundo do artista, mas é também a interpretação pessoal daquele que a lê. Por isto, para Pareyson, o fruir da arte é possibilidade de abertura à dimensão da sacralidade tanto quanto em seu processo gerador.

Ainda que a questão da sacralidade da arte não seja tema de uma obra específica, referências são encontradas, de forma clara, no conjunto do itinerário pareysoniano, e a abordagem geral de sua reflexão permitiu que este passo fosse dado. Deste modo, o desenvolvimento do trabalho exigiu um percurso que se estendeu pelas duas primeiras fases do pensamento de Pareyson, pois sua obra de estética fundamental, a Teoria della formatività, que guia nosso caminhar, se situa entre estas, como passagem do personalismo existencial à teoria da interpretação. No intuito de alcançar este objetivo, investigou-se também as seguintes obras de Pareyson: *Estetica. Teoria della formatività, I problemi dell'estetica, Conversazioni di Estetica, Esistenza e persona, Studi sull'esistenzialismo e Verità e interpretazione*; destas, três encontram-se traduzidas para o português: *Estética. Teoria da formatividade, Os problemas da estética e Verdade e interpretação*. A compreensão destas obras se deu com o auxílio de comentadores, especialmente no âmbito italiano, visto que o autor é ainda pouco estudado no meio acadêmico brasileiro. Num segundo momento, por se tratar de uma pesquisa sobre estética, buscou-se a confirmação da compreensão pareysoniana em alguns relatos de artistas a respeito da realização de seu fazer. Estes escritos contribuíram como exemplificação para o estudo: *Variedades*, do poeta Paul Valéry; *Cartas a um jovem poeta* e *Auguste Rodin*, do escritor Rainer Maria Rilke. Também recorreu-se ao teólogo Paul Tillich, por se tratar de um teórico sobre a religião que se preocupa em pensar a religiosidade na arte, e sua noção de sacralidade artística presente em textos como *Aspectos Existencialistas da Arte Moderna* se assemelha à perspectiva aqui trabalhada.

No primeiro capítulo fez-se necessário compreender a constituição do personalismo existencial pareysoniano, por se tratar de uma perspectiva que acompanha toda obra posterior do autor, e tem fundamental importância na compreensão da estética. Esta perspectiva desemboca na concepção do conceito de pessoa, e este foi fundamental no preparo para uma compreensão mais aprofundada da teoria da formatividade, tema trabalhado no segundo capítulo. Deste modo, buscou-se percorrer o caminho traçado por Pareyson que compreende o

existencialismo como uma filosofia resultante da dissolução das sínteses hegelianas entre finito e infinito, entre verdade e história e entre filosofia e religião. Tal percurso desemboca na solução encontrada por Pareyson: a compreensão do finito diante do infinito porém livre do conceito de implicação; a verdade filosófica entendida como expressão histórica ao mesmo tempo que revelativa e atemporal; o conceito de pessoa como relação a si, histórica e temporal, mas também como relação ao outro de si, aberta ao transcendente, ao mistério que a abarca; o cristianismo como “fato eterno”, sobre o qual a filosofia não pode situar-se senão já nele inserida; a liberdade como iniciativa iniciada, resultado da junção de atividade e receptividade, como resposta ao dom, à gratuidade de aceitação ou não ao ofertar do transcendente.

No segundo capítulo, buscou-se compreender a estética pareysoniana exposta na teoria da formatividade, em diálogo com sua teoria da interpretação. A arte, nesta perspectiva, é entendida como exercício da liberdade, pois é interpretação pessoal; esta, enquanto interpretativa, identifica-se como visão de formas, que no caso da arte apresenta-se como formação de matéria. A obra de arte resulta do operar do artista que é histórico, expressão de si mesmo e de seu tempo, mas é também resultado de algo que ultrapassa a obra, apresentando-se como *spunto*. Este acontecimento é a antecipação da obra, ou seja, é o direcionamento de como a obra deve ser realizada para alcançar o êxito. Orientação esta que é dada pela própria obra, o que é o mesmo que dizer, pela verdade do artista. Isto porque a obra e o artista se identificam plenamente, de maneira que a verdade do artista é a verdade da obra de arte; a abertura ao mistério do autor é a mesma de sua obra; as preocupações últimas do primeiro, que o abrem para o transcendente, são o movimento de seu trabalho, aquilo que o impele a formar. Portanto, a arte, enquanto formação pessoal de uma matéria, que tem como conteúdo a pessoa mesma do artista, resulta de atividade e receptividade, através do exercício da liberdade do abrir-se pessoal àquilo que é transcendente. Deste modo, Pareyson compreende pessoa como liberdade na dinâmica entre relação a si e relação ao outro de si. Assim, a auto-relação é entendida como atividade, e a hetero-relação como receptividade. A arte, nesta compreensão, é sempre resultante de seu livre formar.

No terceiro capítulo, a questão da sacralidade ganha corpo através da compreensão da arte como o lugar propício para a mistério se desvelar. A sacralidade aparece como resposta a um dom, como abertura acolhida, como escolha. Assim, resulta de um ato de liberdade, pois não é principiada por si mesma; ela é sempre aceitação ou não de um chamado. Aí se insere a arte, como processo formativo que atua e recebe, como formação de uma matéria que nada mais é que uma espiritualidade feita forma, uma visão de mundo como interpretação do

mundo através do questionamento existencial humano, e que encontra possibilidade de concretizar-se não como discurso mas como matéria formada. A arte entendida como formar puro, desinteressado de utilidade, e por isso como possibilidade de o sagrado se manifestar. Justamente porque não utilitária, é aberto o espaço para a ausculta do ser, por sobre o qual as preocupações últimas da existência encontram a abertura ao sagrado como mistério. Este, por sua vez, ao permitir o vislumbre por detrás de seu véu, logo se encobre novamente, restando sempre algo novo e ulterior.

## 2. O PERSONALISMO EXISTENCIAL COMO HORIZONTE

### 2.1 O existencialismo como perspectiva filosófica

Luigi Pareyson, na segunda metade dos anos trinta, inicia sua carreira filosófica com estudos sobre o existencialismo. Esta temática protagoniza a primeira fase de seu pensamento, mas perpassa também por todas as fases de sua obra, sendo elas o existencialismo personalista (ou personalismo ontológico); a ontologia do inexaurível; e a ontologia da liberdade (PAREYSON, 1992, p. 25). A nuance existencial aparece sempre como condutora e perspectiva filosófica em todos estes momentos de sua obra, o que confirma a importância da boa inteligência do período aqui mencionado, posto que “o existencialismo é a matriz do pensamento pareysoniano e contém o germe de toda sua especulação” (ARAÚJO, 2002, p. 16).

Neste capítulo nos ateremos em explicar especialmente o primeiro momento do pensamento deste autor, justamente no ponto sobre o qual a compreensão de filosofia da existência é investigada. Cabe-nos esclarecer que esta fase é aqui imprescindível porque no presente trabalho tal entendimento se impõe como essencial na compreensão do caminho que aqui nos propomos a percorrer para fundamentar nossa busca inicial.

No entendimento de Pareyson, a compreensão de existencialismo é bem precisa, além de restrita a alguns autores, e apenas três correntes possuem a genuína filosofia da existência, conforme nos diz o próprio autor:

Os meus primeiros estudos sobre o existencialismo levaram-me essencialmente a dois resultados: primeiramente a distinção do existencialismo em três correntes; a alemã, a francesa e a russa. Em segundo lugar, a idéia de que o existencialismo se insere no processo de dissolução do hegelianismo (PAREYSON, 1992, p. 247).

Pareyson, portanto, assim expõe estas três correntes: a alemã, que tem como referência S. Kierkegaard e K. Barth, e é representada por K. Jaspers e M. Heidegger; a corrente francesa, sendo B. Pascal a referência e G. Marcel o maior representante, e finalmente, a corrente Russa, na qual F. Dostoiévski é a referência e tem N. Berdiaeff como principal expoente. O que define estes quatro autores como existencialistas autênticos é o elemento

comum norteador da investigação de ambos, que é precisamente a “centralidade que cada um a seu modo concede à relação ontológica” (ARAÚJO, 2002, p. 17).

O existencialismo é compreendido por Pareyson como uma filosofia autônoma, percebida como uma filosofia da crise, porque tem suas raízes na crise do hegelianismo. Deste modo as três possibilidades de existencialismo apontadas como autênticas tem como pano de fundo tanto a filosofia hegeliana quanto sua dissolução (PAREYSON, 1992, p. 247). Efetivamente, para Pareyson, dizer da dissolução da conclusão hegeliana significa pensar na ruptura das sínteses alcançadas no sistema, o que para este autor significa dizer aquelas entre finito e infinito, historicidade e filosofia e cristianismo e filosofia.

O conceito de existencialismo concebido por nosso autor é construído, portanto, sempre em relação a estas questões apontadas acima, ou seja, a ruptura das sínteses hegelianas, e podemos dizer claramente ser o existencialismo uma possibilidade de se pensar a partir daí. Deste modo o existencialismo “apresenta-se, ao mesmo tempo, como consciência do fim de uma conclusão e tentativa de um novo começo” (ARAÚJO, 2002, p. 18).

Conceitualmente, podemos definir o existencialismo pareysoniano da seguinte maneira, muito embora esta definição tenha sido explicitada em uma de suas primeiras obras:

O assunto do existencialismo é assim a exigência personalista, entendida como a confirmação do caráter absoluto do indivíduo singular. O indivíduo singular deseja ser visto na sua suficiência, na sua independência fechada em si mesma, na sua irrepitível e inconfundível característica: deve ser pessoa, axiológica porque portadora de um valor, positiva porque completa na sua particularidade, absoluta em sua singularidade, universal em sua individualidade. A este indivíduo singular, *hic et nunc* determinado e também válido no seu caráter absoluto, o existencialismo dá o nome de existência, apropriando-se de Kierkegaard (PAREYSON, 1971, p. 12).

Deste modo, o existencialismo compreende o indivíduo em sua particular existência, de caráter universal e singular concomitantemente, porque:

O indivíduo singular assume o caráter absoluto, isto é, elevado a pessoa, quando é único, isto é, nem um entre muitos nem imerso no *uno*. Combate-se assim a lógica abstrata, como aquelas que subsumem os indivíduos sob os gêneros, e a lógica hegeliana, como aquela que submerge o singular no processo dialético. Aqui o termo existência assume o significado etimológico. Existir significa *existere*, ser fora, transbordar, emergir. Caracteres fundamentais da existência são a tendência, a superação e a ulterioridade. Dizer que a existência singular é absoluta é como dizer que esta, de um lado, emerge da referente multiplicidade dos indivíduos e das estáticas imobilidades dos fatos objetivos, e, de outro, surge sendo uma individualíssima e insuprimível especificação. A individuação absoluta da existência acontece propriamente em seu *ex*: estar fora nos muitos e no *uno*, romper cada sistema lógico e quebrar cada monismo metafísico, proclamar a apoteose do único, e isto é o indivíduo singular irrepitível e insubstituível, irreduzível e insuprimível (PAREYSON, 1971, pp. 13-14).

Esta concepção de existência encontra-se presente ao longo dos caminhos trilhados por Pareyson em sua investigação filosófica, visto que esta dialoga primordialmente com três grandes temas, em função de seu interesse e pesquisa acerca da dissolução das conciliações hegelianas: a realidade do finito, causada pela ruptura da síntese entre finito e infinito; a possibilidade da filosofia, provocada pelo rompimento da conciliação entre historicidade e filosofia; e a validade do cristianismo, decorrente da crise da *Aufhebung* da religião cristã na filosofia.

No percurso de sua filosofia, Pareyson investiga estes temas, e aproximando-se deles de modo particular, concebendo o finito como positivo, mas relacionado ao infinito; a filosofia como condicionada historicamente, mas intencionada à verdade absoluta; e o cristianismo religioso como aberto às culturas, mas inexaurível (ARAÚJO, 2002, p. 23).

Neste sentido, Pareyson pretende inicialmente dar um passo além do percurso traçado por Kierkegaard e Feuerbach, tomados como autores entendidos como paradigmáticos no caminho desta dissolução. Nestes autores ele aponta justamente o que permanece ainda preso ao esquema hegeliano, e ao mesmo tempo tenta fugir dos extremos polarizantes, tal qual a imanência, o ateísmo e o historicismo feuerbachiano ou a transcendência e o teísmo kierkegaardiano: monismo absoluto ou dualismo radical. Deste modo, o monismo absoluto é entendido como a positividade radical do finito, visto que este se coloca sem a necessidade do infinito, sem a necessidade de Deus; já o dualismo radical expõe o finito como negatividade ao extremo, pois uma vez rompida a junção entre finito e infinito, o finito se encontra diante do infinito como precário e pecador, porque imperfeito diante de Deus, o absoluto, e deste modo o finito torna-se negativo.

## **2.2 O Existencialismo como filosofia do finito diante do infinito**

De acordo com a leitura pareysoniana, em relação à ruptura da síntese entre finito e infinito, Kierkegaard e Feuerbach representam emblematicamente as tentativas de superação desta conciliação hegeliana. Na síntese hegeliana o finito é pensado a partir do ponto de vista do infinito, sendo assim o finito é supressumido no infinito, imerso no infinito. Neste caso o finito somente é finito enquanto absorvido no infinito, e deste modo podemos dizer que, nesta compreensão, uma determinada parte só é parte se inserida no todo, em uma idéia de implicação e co-pertença.

Na tentativa desta superação, “Kierkegaard separa e Feuerbach inverte a síntese hegeliana de finito e infinito” (PAREYSON, 1992, p. 57). Isto significa que, para Pareyson, ambas as posições estão ainda na referência da filosofia idealista hegeliana, não se libertando, portanto, daquilo a que pretendiam, porque a relação entre os termos finito e infinito ainda permanece num sentido de implicação:

Kierkegaard e Feuerbach enfrentam a síntese hegeliana de finito e infinito. [...] Com Feuerbach, a síntese hegeliana ao invés de desenvolver-se do ponto de vista do infinito se inverte na auto-suficiência do finito, na dissolução do infinito no finito. [...] Para Kierkegaard, por sua vez, a síntese se dissolve no distanciamento não passível de mediação entre finito e infinito (ARAÚJO, 2002, p. 19).

Nas tentativas de ruptura das sínteses hegelianas, Feuerbach representa o filão imanentista, ateu e historicista, enquanto Kierkegaard possui o veio transcendentalista, teísta e existencial. Em Feuerbach o finito torna-se autônomo, independente do infinito, e deste modo há a diluição do infinito no finito:

O finito é a verdadeira realidade do infinito, não no sentido que o infinito se realiza apenas no finito, mas no sentido que o próprio finito é o infinito; [...] não é mais o infinito que se manifesta concretamente apenas na aparência do finito, mas é o próprio finito que, mesmo mantendo suas características de finitude, tem também a qualidade d infinito (PAREYSON, 1992, p. 58).

Já em Kierkegaard, finito e infinito situam-se na distância, não havendo a possibilidade de interação entre eles. Para Kierkegaard o finito não cabe no infinito nunca, no sentido de que cada indivíduo é tão singular que não pode jamais ser resumido no infinito. Deste modo pensados, finito e infinito possuem assim distâncias intransponíveis, pois para Kierkegaard “é necessário [...] separar e contrapor finito e infinito, tempo e eternidade, e interpor a infinita distância qualitativa entre homem e Deus. O homem está diante de Deus, como o finito está diante do infinito, isto é, como negativo e pecador” (PAREYSON, 1992, p. 58).

Mas na compreensão de Pareyson, o finito está sempre na referência do infinito, porém não no sentido de implicação, mas na lógica de que ambos apenas existem na referência um do outro. Daí a razão para Pareyson se afastar da posição destes autores, pois embora Kierkegaard e Feuerbach queiram se afastar da síntese hegeliana, ainda permanecem na idéia de implicação. Neste ponto, então, Pareyson encontra no existencialismo reformulado a partir da noção de pessoa, uma possibilidade de alternativa para esta questão.

Enquanto o pensamento de Feuerbach se repropõe como marxismo, a filosofia de Kierkegaard encontra sua sequência na filosofia existencialista. Embora em ambos os casos

seja possível detectar pontos de continuidade do hegelianismo, no caso da filosofia existencial, Pareyson encontra a possibilidade de se pensar um existencialismo liberto da idéia de implicação. Desta maneira, no existencialismo alemão, especialmente em Jaspers, a existência é compreendida como coincidência de relação a si e relação ao outro de si. A opção pela definição jaspersiana no que se refere ao conceito de existência dá-se porque Pareyson percebe nesta conceituação um ponto de convergência das várias filosofias existenciais:

Jaspers arrisca uma fórmula que pela sua precisão tem o mérito de nos fazer entrar imediatamente no vivo do problema: ‘a existência é aquilo que se relaciona consigo mesmo e por isso também com a sua transcendência’. Esta concepção da existência é aquela que, em grandes traços, não tomada em seu rigor específico, coloca em um comum denominador todos aqueles que, de diversas maneiras e em vários inflexões, são chamados existencialistas (PAREYSON, 1997a, p. 44).

Pareyson, então, apresenta o cerne da questão existencial adotada por ele para conceber, partindo daí mas não restringindo-se aí, sua filosofia da pessoa:

A idéia central do existencialismo é exatamente a de uma coincidência de auto-relação e hetero-relação: eu me relaciono comigo mesmo enquanto me relaciono com o ser, e o meu relacionamento com o ser não subsiste senão como minha relação comigo mesmo. Dito em outros termos: eu não tenho, mas sou relação com o ser. A inseparabilidade de existência e transcendência não significa portanto outra coisa que a inseparabilidade do aspecto ontológico e do aspecto problemático da existência (PAREYSON, 1997a, p. XVIII).

De acordo com a filosofia existencial de Jaspers, “a relação a si evidencia a singularidade, a não repetibilidade e a absoluta imprescindibilidade do indivíduo; e a relação ao outro de si, revela sua íntima constituição como relação, como abertura à transcendência” (ARAÚJO, 2002, p. 30). Porém, aqui apresenta-se o problema proposto por Pareyson em sua compreensão da perspectiva kierkegaardiana:

em Jaspers a existência não consegue se tornar pessoa, porque, de um lado, o indivíduo singular é dissolvido na insuperável necessidade da situação (a pessoa é destruída em sua relação a si); e, de outro, o indivíduo diante da transcendência se resolve em um naufrágio irremediável (a pessoa é destruída na relação ao outro). O indivíduo singular, não conseguindo constituir-se como escolha e liberdade e como dever e valor, rebaixa-se e nivela-se à situação e constitui-se como radical negatividade e culpabilidade; sua busca da transcendência, por sua vez, não consegue configurar-se como iniciativa e vocação e termina por naufragar (ARAÚJO, 2002, p. 31).

O problema da filosofia existencial nestes moldes, em especial a filosofia de Jaspers, para Pareyson, está justamente no fato de que esta ainda encontra-se presa à ideia de que finito e infinito estejam implicados. Na compreensão pareysoniana de pessoa, no que tange ao

finito, este não necessariamente precisa estar implicado ao infinito, pois haverá sempre a liberdade de optar ou não por esta relação. O finito pode abrir-se ao infinito, mas isto não se dá obrigatoriamente. O finito é entendido como positividade que pode bastar-se em sua individual existência, embora a abertura ao infinito seja sempre uma possibilidade dada originariamente. Assim sendo,

Encontramo-nos diante do núcleo essencial da filosofia jaspersiana, a qual, partindo de um encontro concreto de tempo e eternidade, finito e infinito, concebe-os como opostos e a sua relação como uma síntese implicativa paradoxal. A historicidade jaspersiana é implicação de finito e infinito, temporal e eterno, existência e transcendência. [...] O primário não é nem a existência nem a transcendência, que tendem a desaparecer diante daquele que é o verdadeiro Absoluto, único que subsiste como aquilo do qual tudo depende e como Príncipe metafísico: a Implicação (PAREYSON, 1997a, pp. 157-158).

A intenção de Pareyson é, deste modo, a de elaborar, partindo da compreensão existencialista, uma filosofia em que o indivíduo concreto resguarde sua singularidade e particularidade enquanto finito, mas que, de maneira análoga, este mesmo indivíduo se mantenha como pessoa axiológica e positiva. O intuito é, portanto, o de adotar o conceito de existência do existencialismo alemão, porém libertando-o do conceito de implicação. Para tanto, Pareyson entende o finito enquanto finito e simultaneamente como sempre aberto à transcendência do infinito; mas aberto é aquilo que possibilita algo, não aquilo que direciona obrigatoriamente a este algo.

Compreendido deste modo, o conceito de existência se liberta da idéia de implicação, evitando assim as polaridades radicais mas ao mesmo tempo resguardando a relação entre finito e infinito como originária: “A existência é [...] uma relação que se duplica, mas permanece una: a relação a si coincide claramente e sem resíduos com a relação ao ser” (PAREYSON, 1971, p. 250). Assim sendo, o finito se define enquanto em relação com o infinito, mas sem que com isto haja a idéia de implicação; neste caso existe justamente um equilíbrio entre a relação a si e a relação ao outro, ambos salvaguardados em suas particularidades, e abertos à relação incessantemente possível.

Nem a absolutização da suficiência do finito diante do infinito, nem tampouco a absolutização da insuficiência do finito frente ao infinito. Aqui a realidade do finito situa-se do seguinte modo: o finito como positivo, mas relacionado ao infinito. Para compreendermos como pode se dar esta passagem, em Pareyson, vejamos:

contrapor ao conceito de implicação de contrários, o conceito de incomensurabilidade. Dissociando-se incomensurabilidade e oposição, [...] busca-se não a eliminação do dualismo de mundo temporal e mundo eterno,

mas a superação do dualismo precisamente no nosso mundo: no mundo histórico há um dualismo de tempo e eternidade que só pode ser resolvido escatologicamente, mas isto não significa que a eternidade implique o tempo (ARAÚJO, 2002, pp. 32-33).

A solução pareysoniana é, portanto, refutar o conceito de implicação partindo da compreensão de incomensurabilidade dissociada de oposição. Assim pensados, na elaboração das noções de finito e infinito não sobra espaço para polaridades; neste caso finito e infinito não são opostos; entre eles permanece um espaço, mas que não os contrapõe. O infinito não é contrário ao finito, mas é para além dele (PAREYSON, 1997a, p. 7).

Dissociado, como parece se deva fazer, o tema da incomensurabilidade do tema da oposição, a absoluta transcendência da eternidade que segue o primeiro também permanece dissociado da radical negatividade que deriva o segundo. Se a eternidade, incomensurável com o tempo, o transcende no sentido que o define, antes o termina, isto não significa ainda que esta o negue. De outro lado, se o tempo, incomensurável com a eternidade, a subjaz no sentido que precisamente enquanto quer aferrá-la não a alcança, proclamando, assim, a própria inadequação, isto não significa ainda que este seja negatividade (PAREYSON, 1971, p. 202).

Resta aí a extensão do mistério que pode ser buscado como escolha, não como necessidade irrevogável, e sempre como possibilidade dada não de outro modo senão como gratuidade originária:

Se há personalismo apenas fundando a contingência, às dialéticas da mediação e da implicação, que desembocam na necessidade, deve-se talvez substituir a dialética da incomensurabilidade, a qual à síntese e ao paradoxo contrapõe a escolha, à verificação e à implicação o juízo crítico, ao desenvolvimento e a ultrapassagem o movimento nostálgico da história, propondo assim a contingência (PAREYSON, 1997a, p. 168).

Resguardado, então, o espaço contido entre finito e infinito como incomensurável, surge a noção de vínculo inseparável e originário entre a afirmação da radical positividade e autonomia do indivíduo singular com a constitutiva e originária relação de envolvimento com a transcendência abissal. Neste liame entre finito e infinito, tempo e eternidade, não há a implicação, mas há a abertura constitutiva para que a relação possa se dar. Esta é, então, a concepção pareysoniana de personalismo existencial.

Na verdade, o conceito de incomensurabilidade representa a base teórica sobre a qual edifica-se seu personal-existencialismo: nele baseia-se, em um equilíbrio absolutamente paritário, a síntese entre as duas dimensões constitutivas da pessoa humana, a relação a si e a relação ao outro. Esta síntese permite salvaguardar e manter unidos em um vínculo inseparável a afirmação da radical positividade e autonomia do indivíduo singular e o seu constitutivo e originário envolvimento na relação com uma transcendência que se revela abissal (ARAÚJO, 2002, p. 34).

### 2.3 O Existencialismo em perspectiva hermenêutica

No que se refere à ruptura da síntese entre filosofia e historicidade, ou seja, entre absoluto e história, ou entre verdade e história, na síntese hegeliana, a verdade é ao mesmo tempo absoluta e histórica. Se a história faz parte de um processo, cada momento desta pertence ao espírito absoluto, que se torna, desta forma, transparente para si mesmo, ou auto transparente. Não há nunca um momento histórico isolado, pois há sempre uma linha, um fio condutor, o vermelho do absoluto, que perpassa por todo tempo todos os momentos históricos; é este espírito absoluto que conduz a história. Neste sentido não há contradição entre espírito absoluto e história pois a história é o próprio processo do dar-se do espírito absoluto enquanto este torna-se auto transparente no percurso da história.

Quando há a ruptura desta síntese sobram duas possibilidades: ou a filosofia é entendida como expressão do indivíduo singular ou representa apenas um momento histórico; ou é a minha verdade individual ou a verdade de um momento histórico; ou o subjetivismo ou o historicismo. Em ambos os caminhos a verdade perde sua validade absoluta, restringindo-se a instantes individuais ou momentos históricos. No que se refere às dimensões histórica e absoluta da filosofia:

Kierkegaard e Feuerbach rompem a conciliação hegeliana entre as dimensões histórica e absoluta da filosofia. Assim, de um lado, as filosofias, reconhecidas todas em sua historicidade e relatividade, são superadas na práxis revolucionária [...] E de outro lado, cada compreensão da verdade se singulariza até se tornar não passível de mediação com outras em um ponto de vista superior (ARAÚJO, 2002, p. 20).

Partindo-se deste ponto, a questão a ser pensada é: como conceber a filosofia como portadora da verdade, na medida em que esta é o seu valor especulativo, entendendo de igual modo seu condicionamento histórico como inegável, e sendo, ainda, a sua formulação ao mesmo tempo individual, mas de validade universal?

Em Pareyson a revelação da verdade apenas pode se dar por meio da pessoa e da história, e não à parte; a especulação filosófica é revelativa mas inseparável de seu contexto expressivo pessoal e histórico, sendo esta a única condição de se atingir a verdade originária. Não há prevalência de uma sobre a outra, sendo que a pessoa se exprime historicamente enquanto revela a verdade, e revela a verdade em sua expressão temporal; esta é a harmonia entre o *revelar* ontológico e o *exprimir* pessoal, entre o revelativo e o expressivo.

Na interpretação, revelação da verdade e expressão do tempo não estão em relação de contiguidade ou continuidade ou gradação, mas de *síntese*, no sentido de que uma é a forma da outra. Se é verdadeiro que a revelação da verdade só pode ser pessoal e histórica, não é menos verdadeiro que ela e só ela contém a verdade tanto do tempo quanto da pessoa, de modo que a interpretação é *toda* revelativa e *toda* expressiva, *toda conjuntamente* pessoal e ontológica (PAREYSON, 2005, p. 54).

Embora a filosofia seja sempre histórica e pessoal, isto não implica em nenhuma hipótese um subjetivismo, porque ainda que o acesso à verdade seja dado através de uma interpretação pessoal, toda interpretação é interpretação de algo, seja este uma ação de relação ou de conhecimento; tal interpretação deve dizer autenticamente da coisa interpretada e da pessoa interpretante, de modo que ali revela a verdade como pessoalmente possuída enquanto expressa a história e o tempo no qual o interpretante encontra-se inserido.

A interpretação é, ao mesmo tempo, revelativa e histórica, porque, de uma parte, a verdade só é acessível no interior de cada perspectiva singular, e esta, de outra parte, é a própria situação histórica como via de acesso à verdade, de modo que só se pode revelar a verdade determinando-a, coisa que acontece apenas pessoal e historicamente (PAREYSON, 2005, p. 43).

A verdade jamais se revela totalmente, e sendo sempre pessoal é também por isso sempre inexaurível; é sempre única e intemporal no interior de suas múltiplas e históricas formulações. Pode-se dizer que a verdade reside como fonte de origem mais que como objeto de descoberta (PAREYSON, 2005, p. 11).

O ser não está presente na história com uma determinação propriamente sua, numa forma que seja reconhecível como única e definitiva, e que, portanto, sirva como termo de confronto entre todas as formas históricas, de modo a tornar fácil, rápida e infalível a sua avaliação. Não pode haver presença do ser que não esteja historicamente configurada, nem o ser tem outro modo de aparecer ou outro lugar onde residir do que nas formas históricas; nelas reside na sua *inexauribilidade*, a saber, por um lado, com uma *presença* que faz delas o seu único modo de aparecer, e por outro, com uma *ulterioridade* que não permite a nenhuma delas contê-lo de modo exclusivo (PAREYSON, 2005, pp. 41-42).

Da mesma maneira, justamente porque pessoal e histórica, a filosofia possui sempre o caráter da pluralidade, ou seja, não deve jamais ser tomada como única e definitiva. Mas esta pluralidade diz respeito às interpretações da verdade, de modo que não determina um caráter arbitrário nem tampouco relativista da filosofia. A verdade é sempre uma, porém infinitas são as possibilidades desta manifestar-se, caracterizando assim a pluralidade de interpretações da verdade, não restringindo a uma filosofia apenas, mas muitas possibilidades especulativas de se colher a verdade.

Deste modo a solução de Pareyson é dada através dos conceitos de revelativo e expressivo, enquanto constituintes da sua conceituação de pessoa. No cerne da compreensão pareysoniana de pessoa encontra-se o vínculo originário entre pessoa e verdade. Pessoa é o órgão de acesso à verdade, ou seja, do infinito, e única possibilidade deste revelar-se, embora na revelação da verdade também esteja contida a expressão pessoal, histórica e temporal, sem que haja a prevalência de uma sobre a outra. Nesta indissociabilidade do que perece e do que permanece, a revelação deste eterno não se dá dissociada da expressão do tempo; o aspecto histórico não separa-se do revelativo no processo existencial. Pessoa é, portanto, temporal, histórica, expressão do tempo ao mesmo tempo em que é abertura ontológica. A existência é constitutivamente marcada pelo aspecto histórico, expressivo na mesma medida em que é abertura ontológica, ao que Pareyson denomina aspecto revelativo.

A situação histórica, longe de ser um obstáculo para o conhecimento da verdade, como se pudesse deformá-la, historicizando-a e multiplicando-a, é o único veículo para ela, conquanto se saiba recuperar a sua originária abertura ontológica; então, a pessoa inteira, na sua singularidade, torna-se órgão revelador, o qual, longe de querer sobrepor-se à verdade, colhe-a na sua perspectiva e, por isso, multiplica sua formulação no próprio ato em que a deixa única. O pensamento revelativo atesta, desse modo, a sua própria plenitude: ancorado no ser e radicado na verdade, deles deriva diretamente os próprios conteúdos e o próprio significado, e a situação se faz via de acesso à verdade somente enquanto aí se torna substância histórica (PAREYSON, 2005, pp. 10-11).

Toda existência individual é desta forma original e originária, onde a originalidade diz a verdade do ser, o caráter ontológico, revelativo, e por isso atemporal; e, por sua vez, a originalidade diz da expressividade pessoal, é histórica e temporal. Esta diferença é acentuada por Pareyson como fundamental no entendimento do caráter revelativo e expressivo, mas atenta também para o fato de que ambas são coessenciais, pois a revelação apenas pode se dar por meio da pessoa e da história, e não à parte; sendo esta a única condição de se atingir a verdade originária. Não há prevalência de uma sobre a outra, sendo que a pessoa se exprime historicamente enquanto revela a verdade, e revela a verdade em sua expressão temporal; esta é a harmonia entre o revelar ontológico e o exprimir pessoal, entre o revelativo e o expressivo.

Podemos dizer, desta forma, que esta é a definição de pessoa em Pareyson: totalidade definida, mas infinita; conclusão aberta ao recomeço; síntese de singularidade e universalidade; originalidade e continuidade; completude e incompletude simultâneas; término a cada novo instante, não fim, por isso aberta a sempre novos recomeços. E desta definição na qual pessoa é abertura ao revelativo enquanto é temporalidade histórica

sobrevém justamente a possibilidade da filosofia realizar-se num contexto histórico sem perder seu caráter de verdade.

A própria possibilidade do realizar pressupõe, por exemplo, que a universalidade, a infinitude e a totalidade não pertençam a um universo onicompreensivo que abrace todas as coisas ou se concentre em cada coisa, mas sejam inerentes ao ser singular, definido e determinado, o qual é por isso independente e vive uma vida própria. E por conseguinte nenhum conceito de universalidade, infinitude e totalidade pode subsistir caso comprometa a independência, a originalidade e a irredutibilidade do indivíduo. E, ainda, a finitude não pode ser interpretada como a simples estreiteza de um limite, mas antes como a determinação de uma infinita virtualidade graças à qual cada indivíduo, mesmo definido e concluído, se acha propriamente aberto e é inexaurível com todas as conseqüências que tais princípios comportam na interpretação da realidade universal (PAREYSON, 1996, p. 266).

Portanto, eis a possibilidade da filosofia: condicionada historicamente, mas intencionada à verdade absoluta, no sentido que

É necessário que o finito seja considerado como via de acesso à verdade, coisa que só é possível quando se evitam as soluções do instrumentalismo e do historicismo, ou seja, se não se absolutiza o finito na sua suficiência, ao ponto de negar a verdade na história, e se não se transforma a insuficiência do finito em negatividade, ao ponto de eliminar a liberdade na verdade (ARAÚJO, 2002, p. 55).

Assim sendo, o finito apresenta-se em sua autêntica realidade, a saber, entendido como pessoa, ou seja, via histórica de acesso à verdade, expressivo e revelativo em mesma medida:

Em outros termos, se eu mesmo sou uma afirmação do ser, uma perspectiva sobre o ser, então a afirmação do ser só pode mostrar-se pessoal e histórica. Isto significa que o ser, em relação à pessoa, não é passível de objetivação, e que, não sendo o ser afirmável sem uma via histórica de acesso à verdade, o problema da verdade não é configurável como problema apenas gnosiológico, mas também, e essencialmente, como problema ontológico (ARAÚJO, 2002, p. 55).

A verdade é, sim, intemporal; mas o acesso a esta verdade não pode dar-se de outro modo que não seja o temporal; aspectos histórico e revelativo são indissolúveis. A formulação da verdade dá-se por meio da história, mas esta não a aprisiona; ao contrário, a verdade é colhida na historicidade mas permanece para além dela, e diz mais que do tempo na qual revelou-se, pois diz do originário; diz da verdade do ser, que nunca cessa de existir, não se permite mostrar integralmente, não se deixa dominar.

Para Pareyson, só é possível afirmar o homem na sua finitude como abertura à transcendência do infinito, pois o infinito é a garantia da positividade do finito, tanto contra a absolutização de sua suficiência – negação de Deus e mistificação do homem – , quanto contra a absolutização de sua

insuficiência – negação do homem e falsificação de Deus (ARAÚJO, 2002, p. 58).

A filosofia acede à verdade por meio da historicidade da pessoa interpretante, embora o que daí resulte como autêntica formulação da verdade possua a característica da intemporalidade, não sendo apenas histórico e por isso mesmo passageiro, produto do tempo, prestes a caducar. A verdade, ainda que colhida historicamente, é supra histórica, não perde nunca a sua atualidade, permanecendo para além do temporal.

A hermenêutica exclui, decididamente, tanto que aquilo que é histórico seja, por isso mesmo, efêmero e caduco, quanto que o conhecimento e a formulação da verdade estejam privados de aspectos históricos e temporais. Na interpretação, por um lado, o elemento histórico, mesmo não cessando de exprimir o tempo, é tão pouco ligado ao seu fluxo que não perde nunca a atualidade, inseparável, como é, da formulação do verdadeiro e, por outro lado, a revelação da verdade é tão pouco abstraída do tempo que, antes dele, parte e o adota como caminho e meio indispensáveis para atingir o seu próprio objetivo (PAREYSON, 2005, p. 59).

A formulação da verdade é deste modo, ao mesmo tempo pessoal e infinita, no sentido de que a verdade apenas pode ser possuída pessoalmente; ao mesmo tempo, esta posse é em si a própria verdade como ela pode se dar, nunca apenas parte dela, embora ainda com seu caráter inexaurível, no qual a verdade é colhida de maneira sempre ulterior. Deste modo uma dada especulação filosófica não pode ser entendida como única, definitiva, fechada em si mesma.

Personalidade da filosofia [...] quer dizer, ao mesmo tempo, multiplicidade de filosofias e unidade da filosofia: colocando-me a filosofar sei já que a minha filosofia estará com outras e que todas serão filosofia, porque minha não é a filosofia, mas a minha maneira de concebê-la e fazê-la. Cada um fazendo a própria filosofia faz filosofia; tese, esta, que vale apenas se súbito e com igual vigor se acrescenta que fazer a própria filosofia é fazer filosofia. De maneira que a rigor não há nem a filosofia nem as filosofias: não há senão ‘filosofia’; mas ‘filosofia’ significa sempre, concretamente, uma filosofia e a filosofia ao mesmo tempo (PAREYSON, 1952, p. 90).

Como vimos, aspecto histórico e aspecto revelativo caminham conjuntamente numa relação recíproca, através da cumplicidade originária que deriva da relação de solidariedade entre pessoa e verdade, portanto de uma relação que é ao mesmo tempo ontológica e pessoal, revelativa e expressiva simultaneamente (PAREYSON, 2005, p. 109). Assim sendo, a filosofia, enquanto suscitadora da verdade, nunca pode se fechar como definitiva, nunca pode se esgotar, deixando sempre algo mais a revelar, escondendo e guardando o não dito infinitamente, pois é próprio da verdade se esconder.

De fato, a interpretação é a única forma de conhecimento que é capaz, por um lado, de dar uma formulação pessoal e, portanto, *plural*, de alguma coisa de *único* e indivisível, sem por isso comprometer ou perder sua unicidade, e, por outro lado, de colher e revelar um *infinito* sem limitar-se a aludir a ele ou girar em torno dele, mas possuindo-o verdadeiramente. [...] Só existe interpretação quando a verdade deveras se *identifica* com sua formulação, sem, todavia, *confundir-se* com ela, de modo a manter sua *pluralidade* e somente quando a verdade for sempre irreduzivelmente *ulterior* no tocante à sua formulação sem, no entanto, *dela sair*, de modo que sua *presença* seja salvaguardada (PAREYSON, 2005, pp. 85-86).

A verdade jamais se esgota, pois não nos é acessível a totalidade da verdade, ela nunca se mostra por inteiro, mas apenas como inexaurível, dando sempre lugar para o implícito, o não dito, o não percebido. “A verdade, justamente indica, como sinal de sua presença, o caráter interminável e sempre ulterior de discurso” (PAREYSON, 2005, p. 81).

A inexauribilidade é aquilo pelo qual a ulterioridade, em vez de apresentar-se sob a falsa aparência da ocultação, da ausência, da obscuridade, mostra a sua verdadeira origem, que é riqueza, plenitude, superabundância: não o nada, mas o ser; [...] não o *Abgrund*, mas o *Urgrund*; [...] não o fundo abissal mas o fundamento originário; não o misticismo do inefável mas a ontologia do inexaurível (PAREYSON, 2005, p. 24).

Embora a formulação da verdade deixe sempre algo a dizer, uma vez que esta nunca revela-se totalmente, tal característica não indica um dado subentendido, mas define algo que permanece sempre implícito. Isto porque o subentendido pode exaurir-se, pode ser atingido em sua totalidade; o implícito permanece como o não revelado, o não dito. Mas a verdade numa interpretação não se encontra totalmente escondida do mesmo modo que não se apresenta de forma totalmente explícita, pois “tanto a total ocultação quanto a explicitação completa dissimulariam a verdade” (PAREYSON, 2005, p. 94). A riqueza da interpretação é exatamente a sua inexauribilidade, que é dada pelo conteúdo sempre incompletamente revelado, mas isto não significa inefabilidade.

A inseparabilidade de patenteamento e de latência reencontra todo o seu significado hermenêutico somente se supõe como próprio fundamento a inexauribilidade do ser e se implica uma radical distinção entre implícito e subentendido. Por um lado, a obscuridade de onde parte o processo de iluminação não é ausência de luz, mas sua abundância. É aquela da própria luz que, enquanto é fonte de visão se subtrai à vista e, antes, quanto mais foge à vista e, até cega, tanto mais intensamente ilumina. Por outro lado, a evidência promovida pela iluminação não é supressão do implícito, mas sua sede e também a sua guarda, não como um simples subentendido que se possa facilmente denunciar e declarar, mas como o não dito, no qual reside, com propriedade, o sentido daquilo que é dito (PAREYSON, 2005, p. 95).

## 2.4 O Existencialismo e o cristianismo como questão filosófica

Em Hegel, o espírito absoluto se torna paulatinamente transparente para si mesmo, ou auto transparente, o que acontece num primeiro nível na arte, num segundo na religião e finalmente na filosofia. O primeiro caso caracteriza-se pela intuição, o segundo pela representação e o terceiro pelo conceito. Assim sendo, a filosofia sintetiza a religião no sentido que ela a supera mas ao mesmo tempo a conserva e a eleva: *Aufhebung*. Melhor dizendo, não é que a filosofia supere a religião suprimindo-a, mas a eleva, numa idéia de cristianismo superior. Neste sentido a filosofia torna-se a realização do cristianismo.

Assim sendo, a ruptura do sistema hegeliano desemboca, de um lado, na defesa de que a cultura e a filosofia devem ser ateias e portanto a religião abolida: Feuerbach seguido por Marx. Por outro lado, Kierkegaard defende que a religião não cabe na filosofia, em função de que esta não pode dar conta da religião; nesta compreensão não há a possibilidade da experiência religiosa caber no conceito. De um lado a filosofia sem religião e de outro a religião sem filosofia.

Kierkegaard e Feuerbach colocam em questão a conciliação hegeliana de filosofia e religião, demonstrando que a filosofia no sentido hegeliano é inconciliável com a verdadeira essência da religião. Assim, de um lado, para Feuerbach a filosofia supera e resolve em si o cristianismo [...] Kierkegaard, de outro lado, opõe a filosofia ao cristianismo, reconhecido na sua inconciliabilidade com qualquer filosofia (ARAÚJO, 2002, pp. 20-21).

Pareyson afasta-se destas possibilidades, tanto da solução de Kierkegaard quanto de Feuerbach, na medida em que não compreende que o divórcio entre filosofia e religião seja de fato necessário para se superar a síntese hegeliana. Do mesmo modo que nas dissoluções das duas sínteses expostas anteriormente, nosso autor busca ir além das tentativas destes dois autores porque procura o caminho não da simples contraposição das propostas das sínteses hegelianas, mas sim o da alternativa existencial, na qual não há de fato a dilaceração ou implicação entre finito e infinito, tempo e eternidade, histórico e absoluto.

Para poder compreender e conservar tudo, não é necessário, como em Hegel, cerrar a realidade no sistema total e concluso, no qual o espírito humano se torna o absoluto, se torna Deus, mas é necessário manter a insuperável ulterioridade do infinito, o caráter inalcançável do absoluto, a transcendência de Deus (PAREYSON, 1993b, p. 16).

A solução de Pareyson frente a esta tentativa de dissolução da síntese hegeliana entre religião e filosofia parte da seguinte constatação: “a dissolução do hegelianismo suscita de

maneira decisiva a questão do reencontro e da recuperação do cristianismo religioso como ‘fato eterno’ ” (ARAÚJO, 2002, p. 64). Assim, sob esta perspectiva, no mundo hodierno, urge a necessidade de se optar inevitavelmente a favor ou contra o cristianismo, não havendo possibilidades de se escapar de tal eleição:

O cristianismo, hoje, não é coisa diante da qual se possa permanecer indiferente. É necessário escolher ou pró ou contra. Não há via de meio: toda posição intermédia foi eliminada pela crise da cultura moderna. Na sua queda, a cultura moderna separou-se em seus dois aspectos, e a filosofia, como sua consciência crítica, configurou estes dois aspectos como termos de uma alternativa. A questão é assim filosófica, no sentido mais intenso da palavra: eis porque ela é inevitável, e o dilema que resulta é obrigatório. É inútil objetar que se trata de uma questão extra-filosófica, exclusivamente religiosa, e assim íntima e privada, que interessa apenas a um determinado gênero de pessoas. Como questão filosófica, que emerge da consciência crítica de uma situação histórica concreta, ela interessa a todos: diante das ruínas da cultura moderna, nasce o problema de uma nova cultura, de um novo mundo a edificar, no qual todos temos de viver (*de re nostra agitur*), e é aqui que a escolha pró ou contra o cristianismo se torna decisiva. Não menos que a questão, é filosófica também a decisão: é a filosofia que configura o dilema, que põe *aut aut*, que exige a escolha. Não se pode subtrair-se: *il faut choisir* (PAREYSON, 1992, pp. 11-12).

Desta maneira, em não havendo possibilidade de fuga no que se refere ao posicionamento acima mencionado, cabe explicitar, portanto, que não há meios de a filosofia se dar senão inscrita nesta referência. Inserindo-se ou não na qualidade de cristão, encontramos-nos já imersos na reportagem do cristianismo, e este é o ponto para Pareyson, a saber, que entre filosofia e cristianismo não há incompatibilidade; ambos não se anulam mutuamente; um não é impugnado pelo outro. Do mesmo modo, a compreensão religiosa não se fecha no cristianismo, apenas Pareyson acentua que, uma vez inseridos em um contexto cristão não há meios de se posicionar fora dele. Ainda que ampliando o conceito de religião, o fazemos sempre já a partir de uma situação marcada inevitavelmente pelo cristianismo. No que se refere à leitura pareysoniana, este sublinha juntamente com Jaspers (PAREYSON, 1993b, p. 30) que o cristianismo de fato tinge toda cultura ocidental, permeando todo pensar, ainda que sob a forma de oposição.

Com este reencontro e recuperação, a validade do cristianismo se apresenta, na compreensão pareysoniana, como aberto às culturas e inexaurível. Isto significa dizer que a retomada da tradição não pode acontecer livre de consequências; estas, porém, apresentam-se como um aprofundamento na própria tradição. A crise desta específica conciliação hegeliana configura uma condição sobre a qual Pareyson pretende enfrentar os desdobramentos, abrindo

espaço ancorado em soluções buscadas no desenvolvimento da filosofia existencial, a exemplo das situações anteriormente apresentadas.

A meta-historicidade claramente afirmada do cristianismo não significa sua não-historicidade, mas sua irredutibilidade à história; o cristianismo como ‘fato eterno’ não exclui que o acesso a ele deve se dar necessariamente através de um itinerário histórico-pessoal que, dada a insuperabilidade da situação histórica da pessoa, significa trazer consigo todos os problemas do tempo. A meta-historicidade do cristianismo significa apenas irredutibilidade de sua verdade ao itinerário histórico pessoal (ARAÚJO, 2002, p. 69).

Esta situação aqui sumariamente exposta apresenta-se para Pareyson na elaboração de sua concepção de pessoa como liberdade: liberdade entendida como a grande contribuição do cristianismo para a filosofia.

A idéia de suspender tudo na liberdade, de dela fazer depender cada coisa, de dar-lhe a posição central, de elevá-la à origem e fonte, não pode ser senão cristã. Não é certamente grega. [...] De uma liberdade superior ou anterior a Grécia não tem nem uma vaga idéia. [...] Para exprimir aquela liberdade superior ou ontológica não tem nem mesmo a palavra (PAREYSON, 1995, p. 460).

No entendimento de pessoa há o jogo entre receptividade e atividade na perspectiva ontológica. Neste sentido, pessoa implica necessariamente a abertura ao outro, entendida também como abertura ao ser, como receptividade, abertura ontológica. Esta receptividade, como relação ao outro, é o que permite e possibilita a dimensão religiosa que nos dará a dimensão sacra da arte, que será exposta adiante.

A receptividade, neste caso, não deve ser vinculada à pura passividade, assim como a atividade não pode estar comprometida com a absoluta criatividade. Isto torna-se claro na medida em que se compreende que pessoa e iniciativa são coincidentes, ou seja, há sempre um posicionar-se diante de algo. Embora tal iniciativa seja inerente ao existir, tal posicionamento é sempre conclusivo e aberto a reformulações conjuntamente, de modo que

A pessoa é assim o resultado de um processo de formação do qual ela mesma é irredutível iniciativa. Iniciativa que a configura como dotada de uma validade conclusiva e reconhecível, mas, ao mesmo tempo, sempre aberta às exigências de novos desenvolvimentos. Isto significa que a pessoa é a obra que cada um faz de si mesmo, e como obra é ‘uma totalidade conclusiva, definitivamente fechada com uma validade precisa, todavia é ao mesmo tempo aberta à possibilidade de ser contestada ou reelaborada, comprometida ou enriquecida’, e assim sempre a espera de uma conclusão (ARAÚJO, 2002, p. 42).

A pessoa, enquanto conclusiva, é para si; enquanto constante abertura à renovação, é para o outro de si. “Uma totalidade conclusiva, definitivamente fechada com uma validade precisa, todavia é ao mesmo tempo aberta à possibilidade de ser contestada ou reelaborada,

comprometida ou enriquecida, e assim sempre a espera de uma conclusão” (PAREYSON, 1992, p. 200). Aqui, pessoa configura-se ao mesmo tempo como independente e insuficiente, como um *ser já* e um *dever ser ainda* concomitantemente. A pessoa é conclusa enquanto é uma totalidade a cada instante, isto é, a unidade de uma multiplicidade de atos; do mesmo modo, é aberta enquanto é insuficiente, no sentido de que requer atos sempre novos.

Isto porque pessoa é sempre totalidade e desenvolvimento, completa em uma formulação e aberta em tantas outras, mas cada uma destas formulações é já completa e definida, “não parte de um todo, algo particular, mas uma integralidade” (PAREYSON, 1993a, p. 176). Totalidade porque a pessoa é sempre já definida, pronta a cada instante, mas ao mesmo tempo dinâmica, contínua, aberta em desenvolvimento de caráter sempre ulterior. “A pessoa, fixa em um de seus instantes, fechada em seu incessante processo de desenvolvimento, individuada em um de seus atos, que a recolhe e condensa, é o resultado encerrado de todo um operar” (PAREYSON, 1993a, p. 176). Exatamente por ser total a cada instante supomos sempre o advento de um novo instante, e este novo é o que possibilita a constante abertura a novas formulações, embora cada uma delas esteja já completa em si, como deve e como pode ser naquele momento e a partir do qual a pessoa poderá ser novamente definida, mas nunca cristalizada e terminada. A pessoa encerra-se em sua totalidade, mas não como término. Como totalidade é atividade, ou seja, a pessoa é obra individual e única, definida historicamente. Como abertura a novos desenvolvimentos é receptividade, é abertura ao revelativo, que permanece sempre em aberto a novas atualizações.

Na pessoa se podem encontrar dois aspectos: a totalidade e o desenvolvimento. Por um lado, com efeito, a pessoa é, em cada um de seus instantes, uma totalidade infinita e definida, fixa em uma forma singularíssima e inconfundível dotada de uma validade concluída e reconhecível; e por outro, é um variar contínuo, aberto à possibilidade de contestações e reelaborações, de revisões e enriquecimentos, de repetições de velhos motivos e novos atos. De um lado, é a obra definida e concluída a cada instante, e do outro, é obra de desenvolvimento, aberta e exigindo sempre novos atos e novos desenvolvimentos (PAREYSON, 1993a, p. 176).

Neste jogo entre atividade e receptividade, no qual estão presentes a relação a si e relação ao outro de si, a receptividade nunca se configura como mera passividade, pois é o jogo dinâmico entre ativo e receptivo, no qual o receptivo apenas é possível na medida em que o ativo opera. A passividade inicial deixa de configurar-se como mera passividade quando a relação a si abre-se à relação ao outro; nesta abertura sobrevém a dimensão do mistério, numa revelação própria do ser, pois aqui apresenta-se a possibilidade de ser tocado

pela verdade originária. “Enquanto a situação é considerada apenas como relação a si, só pode se configurar como mera colocação histórica [...] Se, ao contrário, a situação é considerada sobretudo como relação ao outro, como abertura ao ser, então a passividade se transforma em receptividade” (ARAÚJO, 2002, p. 46).

Para tanto, surge aqui a questão da iniciativa humana vinculada à questão da liberdade, ao que Pareyson define como iniciativa iniciada. Em sua definição de pessoa, esta constitui-se particularmente como iniciativa, de modo que “o homem age e decide não apenas enquanto deve agir e decidir, mas também e sobretudo enquanto não pode não agir e não decidir” (PAREYSON, 1992, p. 237). Neste ponto situa-se exatamente o cerne para a constituição da idéia de iniciativa iniciada, porque

a iniciativa que o homem é, é por sua vez iniciada, pois de outra maneira não se entenderia a necessidade inicial. E o homem, também neste caso, parece condenado a um destino que lhe impõe uma liberdade que ele não pode não exercer e que, desta maneira, parece comprometida desde o seu início. Contudo, se se considera a liberdade em relação ao outro, em relação ao ser, a necessidade inicial que antes parecia comprometê-la se converte em solicitação suscitadora de atividade. Com efeito, a liberdade é dada e, se é dada, é recebida pelo homem, não pode dar-se por si mesma; porém, precisamente porque aquilo que é dado é a liberdade, ela não pode ser recebida senão com um ato de liberdade, que consiste em exercer aquilo que se recebe. Desta maneira, no homem há a identidade entre o ato com o qual a liberdade, enquanto dada, começa a ser, e o ato com o qual a liberdade começa por si, constituindo-se como iniciativa (ARAÚJO, 2002, p. 47).

Todo agir humano caracteriza-se por não ser puramente criativo, pois é sempre principiado; não se inicia por si mesma. A liberdade é já o segundo momento de uma receptividade inicial que requer uma decisão, e aí não há como não se posicionar. “E tanto é verdade que eu *devo*, sim, agir e decidir, mas também *não posso não decidir*” (PAREYSON, 1993a, p. 172). Para todo exercício da liberdade há uma necessidade inicial, dada, na qual ação e decisão não resultam de escolha, são respostas a uma necessidade primeira, que é o que possibilita a liberdade. Neste sentido, a atividade apenas pode dar-se após a receptividade.

A iniciativa humana não principia por si mesma, mas é iniciada e começa o próprio movimento quando principiada. E tanto é verdade que *devo*, sim, agir e decidir, mas também *não posso não decidir*. Pois existe na minha liberdade, na liberdade que sou para mim mesmo, uma necessidade inicial, que é o sinal de meu ser principiado, de meu limite, de minha finitude, de uma receptividade inicial e constitutiva pela qual eu sou dado a mim mesmo e a minha iniciativa é dada a si mesma. Se esta é a estrutura de minha iniciativa, de ser atividade somente enquanto não é criatividade, é congênita e essencial à minha atividade uma receptividade, que a constitui e a qualifica, e que constitui e qualifica o próprio desenrolar da iniciativa (PAREYSON, 1993a, pp. 172-173).

A liberdade como iniciativa iniciada não é nem a pura atividade sem receptividade, como absoluta criatividade, nem a pura receptividade, ou seja, total passividade. No entanto, esta liberdade assim compreendida é a síntese de atividade e receptividade, no sentido que embora iniciada é sempre ainda iniciativa, de modo que o dado pode sempre ser ou não acolhido. Esta síntese é, para Pareyson, o próprio homem, uma vez que a liberdade é o seu próprio ser.

Na origem da existência humana há um ato gratuito. Este ato gratuito, enquanto revelador do ser, confere à contingência da existência não o significado de um emergir do nada, mas de um derivar da superabundância. [...] O ser, como positividade originária, é a fonte do dom; mas este dom tem sempre a qualidade de proposta: a presença do ser assume o caráter de proposta diante da liberdade, que ele próprio constitui [...] a resposta ao apelo pode ser negativa (ARAÚJO, 2002, pp. 48-49).

A existência, enquanto constituída pela dinâmica ativa e receptiva, encontra na liberdade a afirmação ou não de seu ser; a existência é sustentada por uma possibilidade infinita de realizar-se enquanto um dado que pode a cada vez não mais ser. Para isto, basta a aceitação daquilo que é enquanto dado, mas que para continuar sendo carece deste ato de acolhimento e recepção, resultados de uma escolha; aí já está presente imediatamente a decisão, a atividade; melhor dizendo, a atuação da liberdade.

No homem não é pensável uma atividade que não seja ela mesma receptividade, e não é pensável uma receptividade que não seja ela mesma atividade. Não estão em proporção inversa, mas direta. [...] A dialética da liberdade dada é a dialética de dom e consenso. Porque um dar que não é tal sem um receber, um dar cujo dado se realiza apenas no acolhimento, é um dom; e um receber que se realiza apenas como ação, um agir que se apresenta como um receber, é um consenso. De um lado, um dom, apelo à iniciativa do destinatário [...] E de outro, um consenso, que é um acolhimento ativo, uma livre aceitação como adesão. Eis o que significa que no homem há a coincidência de início e iniciativa, ser principiado e começar (PAREYSON, 1995, pp. 15-16).

### 3. A ESTÉTICA DA FORMATIVIDADE

#### 3.1 Arte e pessoa

Pareyson ocupa-se em sua estética da obra de arte como resultante de um processo formador, ou seja, as obras são consideradas resultados de ações e por isso sua estética é uma teoria da ação; “não é uma estética da contemplação, mas da produção; não da expressão, mas da formatividade” (FINAMORE, 1999, p. 25). Trata-se de uma estética pensada principalmente em seu processo constitutivo no qual a forma pronta é entendida como o êxito alcançado em meio a muitas tentativas.

Além disto, a estética de Pareyson é direcionada a reivindicar o caráter de disciplina filosófica, decidida a não se confundir com crítica de arte, poética, escolas e programas de arte (FINAMORE, 1999, p. 12). Mais ainda, ela anseia ser pensada como filosofia mesma, não como parte da filosofia, visto que nela abre-se uma especulação na qual não apenas a experiência do artista e a formação da obra de arte são pensadas, mas também o valor da experiência vivenciada tanto por aquele que executa a forma, quanto por aquele que, na fruição da obra, a executa na interpretação que dela pode pessoalmente dar. De acordo com as palavras de nosso autor:

A estética não é uma “parte” da filosofia, mas a filosofia inteira enquanto empenhada em refletir sobre os problemas da beleza e da arte, de modo que uma estética não seria tal se, ao enfrentar tais problemas, implicitamente também não enfrentasse todos os outros problemas da filosofia (PAREYSON, 1997b, p. 4).

Esta universalidade da dimensão estética pareysoniana se funda na experiência humana, conforme observa Ciglia:

*A teoria da formatividade*, que constitui o ponto chave de toda meditação estética pareysoniana, fornece, antes de tudo, aquela interpretação filosófica ou aquela problematização complexa do inteiro universo da experiência humana [...] indispensável ao fim 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 totalidade única da pessoa, precisamente porque enquanto essencialmente unitária poderá, pois,

especificar-se em dimensões diferentes e relativamente autônomas (CIGLIA, 1995, p. 123).

Também Finamore ressalta que com a teoria da formatividade vem à luz a experiência humana, toda ela, e não apenas a experiência própria do fazer artístico como se poderia supor à primeira vista. A estética da formatividade apresenta o processo de formação da arte como resultado da experiência existencial vivida pelo artista.

A estética de Pareyson não pode ser entendida somente como uma fenomenologia da arte porque é elaborada no interior de seu existencialismo personalístico, está ancorada na ontologia. A formatividade não caracteriza somente a estética mas a filosofia da pessoa, e esta é uma ontologia existencialista (FINAMORE, 1999, p. 13).

Nesta perspectiva que aproxima estética e filosofia, na qual “poeta e filósofo olham, ambos, para o ser, muito perto um do outro, mas do alto de montes diferentes” (PAREYSON, 1993a, p. 288), há a reflexão sobre os problemas da arte. Mas esta reflexão ultrapassa os limites da atividade artística, resolvendo múltiplos problemas propriamente filosóficos justamente por ser resultado da junção de experiência e especulação (FINAMORE, 1999, p. 22), conforme afirma Pareyson:

As questões concretas da estética pelo fato de serem particulares não deixam em absoluto de ser filosóficas e não ficam devendo em nada, quanto a dificuldades, às questões mais gerais, empenhadas como estão em uma mais imediata e peremptória verificabilidade das soluções propostas. Antes, se pode dizer que a estética é um feliz exemplo do ponto de encontro dos dois caminhos da reflexão filosófica: o caminho para cima, que colhe resultados universais da meditação sobre a experiência concreta, e o caminho para baixo, que utiliza esses mesmos resultados para interpretar a experiência e resolver-lhe os problemas. A estética mostra claramente, precisamente, que os dois caminhos não podem separar-se um do outro, pois em filosofia a experiência é ao mesmo tempo objeto de reflexão e verificação do pensamento; e o pensamento é ao mesmo tempo resultado e norma da interpretação da experiência (PAREYSON, 1993a, pp. 17-18).

Desta maneira, na teoria da formatividade há uma rigorosa e sistemática reflexão sobre a experiência, sendo esta aliada à realidade da obra de arte mesma e ao seu processo constitutivo, de modo que experiência e especulação caminham conjuntamente neste contexto, equilibrando as duas vias da reflexão filosófica, especulação e experiência.

Pareyson oferece, assim, um felicíssimo exemplo de itinerário filosófico, no qual experiência e especulação, distintas mas ainda estreitamente conjugadas, vivificam as suas relações; a experiência vem desdobrada em sua íntima motivação da especulação, que, por sua vez, é estimulada a reconduzir a reflexão à uma perspectiva existencial, superando os perigos da abstração (FINAMORE, 1999, p. 17).

Seguindo a noção de que a experiência sobre a qual a estética reflete é a intensa experiência humana, da qual a arte é uma especificação (FINAMORE, 1999, p. 35), encontramos na estética da formatividade a dupla relação presente na concepção do personalismo existencial pareysoniano: a relação a si, ou auto-relação e a relação ao outro de si, como hetero-relação (ARAÚJO, 2003, p. 110).

Acontece, porém, que para Pareyson toda experiência humana é operação interpretativa, uma vez que toda relação humana apenas pode se dar através da interpretação. Sendo assim, todo processo formativo é antes um processo interpretativo, portanto, é certo dizer que toda forma resulta da interpretação do artista, da sua possibilidade interpretativa de apreensão do mundo. Mas se, por um lado toda operação humana é interpretativa e, portanto, formativa, a arte se especifica pelo caráter de ser puro formar, “arte sem genitivo, arte por si mesma” (FINAMORE, 1999, p. 44), livre de escopos, cujo único intuito é o de alcançar o êxito em sua adequação consigo mesma, sendo isto o que a difere das outras atividades humanas.

Enquanto nas outras operações espirituais, tratando-se de realizar conteúdos como pensamentos, raciocínios, ações, [...], se efetuam obras que como tais são também formas; já na operação artística, por se tratar de formar uma matéria física para nela fazer existir a própria forma, efetuam-se obras que são apenas formas, ou seja, obras de arte: não obras que são formas enquanto obras, mas obras que são obras enquanto formas (PAREYSON, 1993a, pp. 44-45).

A arte não se encontra subordinada a nenhum escopo a que se deva atingir; seu único desejo é o de ser bem feita, em adequação com aquilo a que ela mesma exige e orienta em sua execução. “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 mesma: a arte é pura formatividade” (PAREYSON, 1993a, p. 26). Coppolino comenta:

A arte como produto de uma formatividade *pura* e livre atesta que na obra de arte a intenção formativa, que rege todas as atividades, se especifica fazendo-se fim de si mesma, sendo um formar tal que este não está subordinado à outra atividade como o pensamento, a ação moral, a utilidade, mas ao contrário, um formar que não pressupõe nenhum critério, princípio, ou regra à informar o produzir, como, ao invés, acontece nas outras atividades, onde o critério da operação do produzir é externo ao ato mesmo do produzir e é também o pressuposto. A formatividade própria da arte e do fazer artístico se atesta como um formar *perseguindo a forma, unicamente a forma por si mesma* (COPPOLINO, 1976, p. 49).

O único objetivo da arte como pura formatividade é o de alcançar seu êxito. Esta é a garantia da autonomia da arte, fundamental em seu processo formativo, cuja única regra a ser seguida é a própria legalidade individual desta específica obra a ser formada. “A arte, ou é

pela arte mesma ou não é arte; ou é fim de si mesma ou se nega na sua realidade de arte” (CIGLIA, 1995, p. 132), fato que caracteriza a plena liberdade da obra enquanto livre de escopos outros que não o puro êxito: “o formar puro da arte como puro êxito” (FINAMORE, 1999, p. 43). Esta definição da arte, contudo, não direciona o processo formativo à mera arbitrariedade. Embora livre de escopos que não o de ser forma pela forma, a plena liberdade do puro formar favorece justamente o rigor formativo necessário para o alcance do êxito, porque fornece a liberdade necessária para a ação da única lei que deve reger a arte: a regra individual da obra. A obra não é direcionada por nada mais que não seja sua própria lei (PAREYSON, 1993a, p. 249). Esta regra da própria obra atua como guia do processo, como diretriz que orienta aquilo que a obra mesma deseja e exige ser, antecipando-a enquanto orientadora de si mesma. Tanto mais rigor se instaura no fazer da arte quanto mais ampla for sua liberdade inicial, ou seja, quanto mais livre de escopos, mais aberta ao puro formar, à auscultação de si mesma (PAREYSON, 1993a, p. 43).

Formar é tentar, é inventar o modo de fazer de modo a buscar o êxito, numa auscultação atenta através de um processo que apenas pode levar a obra a bom termo em meio a muitas tentativas, erros, frustrações, partindo de um intenso diálogo do artista com sua obra a formar. “Se a obra a fazer é sempre individual, determinada, circunstanciada, o modo de fazê-la deve sempre, e a cada vez de novo, ser inventado e descoberto, e a atividade que a leva a termo deve ser formativa” (PAREYSON, 1993a, p. 60). A legalidade interna da obra é sempre singular e pertence àquela obra individual porque direcionada por seu próprio querer. O êxito requer leis e fins, que são encontradas através do puro tentar.

É preciso, sobretudo, recordar que o *fazer* é verdadeiramente um *formar* somente quando não se limita a executar algo já idealizado ou realizar um projeto já estabelecido ou a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas, mas no próprio curso da operação inventa o *modus operandi*, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que realiza. Formar, portanto, significa *fazer*, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo *inventa o modo de fazer*. Trata-se de fazer, sem que o modo de fazer esteja de antemão determinado e imposto, de sorte que bastaria aplicá-lo para fazer bem; é mister encontrá-lo fazendo, e só fazendo se pode chegar a descobri-lo (PAREYSON, 1993a, p. 59).

A conduta operativa de uma obra apenas pode se dar através de tentativas e do exercício da liberdade, ação esta que esbarra todo tempo na precariedade do erro, na incerteza do sucesso, no perigo da falência (FINAMORE, 1999, p. 36). No exercício da formatividade, formar e tentar se identificam, visto que formar é também inventar o modo de fazer.

O formar, portanto, é essencialmente um tentar, porque consiste em uma inventividade capaz de figurar múltiplas possibilidades e ao mesmo tempo encontrar entre elas a melhor, a que é exigida pela própria operação para o bom sucesso. De resto, o ato de tentar se estende a toda vida espiritual, e abrange todos os campos da operosidade humana, o que confirma que seu âmbito coincide com o da formatividade, pois toda a vida espiritual é formativa. E certamente este destino do homem, de não poder atuar a não ser procedendo por tentativas, é sinal de sua miséria e grandeza ao mesmo tempo: o homem não encontra sem procurar, e não pode procurar a não ser tentando, mas ao tentar figura e inventa, de modo que o que *encontra*, de certo modo já fora, propriamente, *inventado* (PAREYSON, 1993a, pp. 61-62).

Nesta conciliação entre liberdade e lei no processo formativo, na qual por um lado não existe lei geral e predisposta na arte, sendo sua única lei “o critério do êxito” (PAREYSON, 1997b, p. 184), e, por outro, a presença da lei singular da obra que se impõe ao artista como único modo de alcançar o bom termo, cabe ao artista a tentativa laboriosa do formar artístico. Todo processo formativo se depara sempre com a precariedade do puro tentar sem garantias de êxito, no que Finamore sublinha o direcionamento existencial da obra estética pareysoniana:

A teoria da formatividade não somente é marcada por uma exigência de concretude e de aderência à realidade humana, mas sublinha as características existenciais, exprimindo um ato de fideducia no destino e nas possibilidades de cada ser humano singular. O proceder *tentando* é um sinal, não somente com significado em si, mas remetendo a outro, que ao mesmo tempo revela: remete à *miséria* e *grandeza* do homem, que são os focos através dos quais se consoma a sua existência; de fato, na busca, ele tenta, mostrando a sua miséria, mas exatamente no tentar inventa e encontra, mostrando a sua grandeza (FINAMORE, 1999, p. 37).

A teoria da formatividade remete, desta maneira, à precariedade da finitude humana ao mesmo tempo em que remete ao infinito, à abertura ontológica, à inexauribilidade do ser, visto que pessoa é ao mesmo tempo abertura ontológica e expressividade temporal, o único veículo possível para que uma interpretação se dê: “antes de mais nada, pode-se dizer que a interpretação é aquela forma de conhecimento que é revelativa e ontológica *enquanto* é histórica e pessoal” (PAREYSON, 2005, p. 53). O processo formativo da arte é interpretativo, no que consiste dizer que sendo interpretação é também inevitavelmente uma interpretação pessoal, ou seja, modo pessoal de formar. Pareyson compreende que toda relação humana apenas pode se dar pela interpretação, todo operar humano requer a interpretação, sendo que toda relação, além do caráter hermenêutico, possui ainda um caráter ontológico, pois toda interpretação é também relação com o ser, abertura ao ser. A interpretação é abertura ao originário, visto que “ela qualifica aquela relação com o ser na qual reside o próprio ser do

homem; nela se atualiza a primigênia solidariedade do homem com a verdade” (PAREYSON, 2005, p. 51).

Pareyson chama a atenção para a abertura do homem à arte, no sentido de que esta dá-se justamente através da interpretação. É exatamente na característica específica da arte, ou seja, na sua especificidade de ser formada num processo interpretativo que Pareyson encontra a justificativa do reconhecimento e acolhimento da arte na vida como um todo. Isto porque toda a atividade do homem, sendo já formativa, prepara o homem para a arte uma vez que o faz perceber o êxito ali presente, o resultado obtido como fim de um processo levado a bom termo.

Uma das profundas razões do vivo interesse que o homem nutre pela arte é sem dúvida o fato de ver nela, em estado puro e exaltada até a máxima possibilidade, aquela atividade formativa que de certo modo exerce em todas as suas operações, e sem a qual não poderia atingir valor algum (PAREYSON, 1993a, p. 264).

Se toda a atividade do homem possui caráter formativo pois interpretativo, toda a vida espiritual prepara a arte (e prepara para a arte, no caso do fruidor). Na medida em que uma formatividade se especifica como arte, aí já está contida toda a vida, que na arte penetra como estilo. A arte é sim um formar por formar, mas um formar pleno de vida, pleno de questões últimas que permeiam a vida do homem. Aqui diz-se estado puro pois a formatividade é um puro formar, mas este estado puro é já repleto de vida espiritual do homem que deixa-se guiar pelas questões desta singular existência.

A abertura do homem para a arte nasce, portanto, na característica realizativa, pois formatividade é sempre realização, nunca pura criatividade. Vida e arte buscam sempre o êxito, o bom termo de suas operações. O homem vê na arte o recolhimento de sua peculiaridade, e a arte é desta maneira continuamente modificada por ele na mesma medida em que também o atualiza, o faz refletir:

*Formatividade* não pode ser confundida com a *criatividade*, pois o homem certamente cria, *com infinita diferença, porém, do criar do próprio Deus*, pois enquanto criação é atividade no sentido absoluto, como tal impensável no homem, a formatividade é uma atividade que tem caráter receptivo e tentativo, de sorte que não opera a não ser começando como *spunto*<sup>1</sup> e não termina a não ser culminando em um resultado, o que certamente é impensável em Deus” (PAREYSON, 1993a, p. 267).

---

<sup>1</sup> Optamos por não traduzir este termo no intuito de preservar a força original do sentido dado por Pareyson, embora Ephraim Ferreira Alves, tradutor de *Estética – Teoria da Formatividade* tenha adotado a palavra *insight* para a tradução de *spunto*.

Todo operar humano, enquanto sempre formativo, caracteriza-se por ser um constante tentar; “a operação formativa tem sempre um caráter inventivo e arriscado, produtivo e tentativo ao mesmo tempo” (CIGLIA, 1995, p. 128), e esta é uma das características fundamentais da condição humana.

Neste contexto não se trata de captar na arte o significado de uma presença física, mas de saber considerar a própria presença física como significado, pois a forma é expressão de si mesma e do autor que a formou (PAREYSON, 1993a, p. 270). A obra artística é deste modo pessoal em duplo sentido:

Pessoal enquanto revela o autor, e pessoal enquanto dotada de uma própria e independente personalidade. Uma coisa também não se acha separada da outra, pois a forma só tem uma personalidade própria se uma pessoa é o seu autor, e tanto mais consegue revelar seu autor quanto mais consegue ter sua autônoma personalidade. Pois a expressão do autor se acha presente no esforço formativo deste e nele se resolve, e assim a forma é retrato completo de quem a fez porque é a expressão completa de si mesma (PAREYSON, 1993a, p. 270).

Este caráter pessoal da obra de arte implica uma íntima unidade entre fisicidade e espiritualidade, para além das distinções entre forma e conteúdo.

Quando se conseguiu iluminar o substrato material e o aspecto sensível da obra de arte, a forma foi entendida como o resultado da formação de uma matéria, da produção de um objeto físico, como *matéria formada*, isto é, como uma configuração conseguida de palavras, sons, cores, pedras ou qualquer outra coisa. E, paralelamente, reparando no fato de que nem sempre as obras de arte representam objetos ou exprimem sentimentos, porque nenhum objeto real ou possível e nenhum sentimento determinado está contido num arabesco, numa música abstrata, numa obra arquitetônica que, não obstante, têm um significado humano e uma ressonância espiritual, procurou-se o conteúdo a um nível mais profundo e num campo mais vasto encontrou-se o *mundo* do artista: o seu modo de pensar, viver, sentir, a sua concepção do mundo e seu posicionamento frente à vida, a sua *Weltanschauung* e o seu *ethos*, [...] em suma, a sua personalidade concreta, toda a sua *espiritualidade* (PAREYSON, 1997b, pp. 57-58).

Na obra, portanto, fisicidade e espiritualidade coincidem, são uma só coisa; enquanto expressão completa de si mesma a obra é também expressão de quem a formou, “pode-se dizer que a obra é a própria pessoa do artista que se tornou objeto físico” (PAREYSON, 1993a, p. 272). Neste ponto deparamo-nos com a noção de *Weltanschauung*, que aparece com especial importância na estética pareysoniana através da compreensão de que o formar artístico é mesmo resultante de uma visão pessoal de mundo, sendo a arte resultado do mundo do artista.

Quando então se afirma que a obra artística *exprime* o mundo do artista, e certamente se pode e deve falar deste modo, importa não esquecer que esta

*expressão* ocorre somente enquanto a obra artística é ao mesmo tempo um mundo e uma forma. E, se é verdade que ela não pode ser uma forma sem ser um mundo, não é menos verdade que também não pode ser um mundo sem ser uma forma. Um mundo é a realidade universal tal qual vista por uma pessoa: é um sentido pessoal do universo, uma visão pessoal da realidade, uma concepção pessoal da vida, [...] uma *Weltanschauung* e um *ethos*: é um modo tipicamente pessoal de interpretar o mundo. [...] Um mundo é, isto sim, uma visão do universo que *seja* a própria pessoa em sua realidade viva; e a tal ponto que ela não tenha necessidade, para se revelar, de ser enunciada com palavras e apoiada com raciocínios e comunicada mediante discursos, pois se manifesta por si mesma. [...] Numa palavra, é aquilo que a pessoa *faz* de si mesma, e agora *é*: a substância histórica da pessoa tal qual é possuída por sua consciência, dirigida e governada por sua iniciativa, mas também pronta a condicioná-la e dirigí-la por seu turno, manifestando-se em diversas medidas em cada ato e em cada obra (PAREYSON, 1993a, p. 273).

Sendo a obra resultado da própria pessoa do artista que se põe a formar, a pessoa se insere na obra como estilo e energia formante e não como retrato biográfico. Desta forma pessoa e obra coincidem e se diferem simultaneamente: “não se deve pensar que na obra a pessoa do artista se acha no estado de vida vivida, como na biografia, pois aí está presente sobretudo como estilo, como energia formante e modo de formar” (PAREYSON, 1993a, p. 100). Aqui a questão do estilo se torna fundamental, sendo este o resultado de toda vida espiritual do artista voltado ao puro formar, muito embora o estilo não exista *a priori*, visto que ele apenas se mostra através do intenso exercício formativo.

Não se trata, portanto, de uma identidade determinada *a priori*, a espiritualidade, ao contrário, se encontra em uma espécie de espera, da qual é constituído o gosto; a experiência do artista, por outro lado, demonstra como ele deve buscar o próprio estilo. Busca, esta, fatigosa e duríssima, que toma corpo somente na execução de uma obra singular, que o estilo não existe em abstrato, mas é sempre modo no qual a obra concreta vem a se formar. O artista, na procura do próprio estilo, o tenta formando (FINAMORE, 1999, p. 50).

Sendo a espiritualidade pessoal feita estilo, a obra torna-se autêntica, única, irrepitível; finita como forma formada e infinita como forma formante.

Dizer que a espiritualidade viva do artista é o conteúdo da arte é o mesmo que dizer que quem faz arte é uma pessoa única e irrepitível, e esta, para formar sua obra, se vale de toda a sua experiência, do seu modo próprio de pensar, viver, sentir, do modo de interpretar a realidade e posicionar-se diante da vida. E desse modo a sua maneira de formar é aquela única maneira que pode ter quem pensa, vive, sente daquela maneira, quem tem aquela visão de mundo e tem aquele jeito de viver (PAREYSON, 1993a, p. 30).

Portanto, esta singularidade da vida pessoal feita estilo aparece na arte entendida como conteúdo, não como tema explicitado na matéria; aparece como impulso formador derivado

da espiritualidade do artista. “Fazer uma obra de arte significa apenas formar uma matéria, e formá-la unicamente por formar; mas no modo como se forma está presente, como energia formante, toda a espiritualidade do artista” (PAREYSON, 1993a, p. 56). Deste modo estilo e conteúdo coincidem na medida em que ambos derivam do modo próprio de formar de um artista, ou seja, resultam da espiritualidade pessoal que se põe a formar.

Dizer conteúdo de uma obra de arte, portanto, significa dizer caráter pessoal e espiritual do estilo, considerado como espiritualidade que se tornou totalmente modo de formar. O conteúdo, então, é algo diferente daquilo que se costuma denominar tema, argumento ou assunto, pois a obra não precisa, a rigor, procurar o próprio conteúdo em um argumento ou tema, quando o estilo é já espiritualidade concreta que se tornou energia formante. [...] O estilo já é por si mesmo um modo absoluto de ver as coisas (PAREYSON, 1993a, p. 38).

Além disso, do mesmo modo em que o conteúdo de uma determinada obra é dado pelo estilo, conteúdo e forma são, também, coincidentes. “Na arte, fisicidade e espiritualidade coincidem, porque a arte não é formação de um conteúdo, mas formação de uma matéria: o conteúdo é a pessoa mesma do artista feita modo de formar a matéria” (COPPOLINO, 1976, p. 50). Assim, a inteira vida espiritual do artista se insere na arte como modo próprio de formar uma determinada matéria, daí podermos dizer que por isso a matéria, como fisicidade da arte, coincide com o conteúdo: “efetivamente, então se compreende o modo como a personalidade e a espiritualidade do artista se torna conteúdo de arte, a ponto de a forma, entendida como matéria formada, ser inseparável dele” (PAREYSON, 1997b, p. 62).

### **3.2 Arte e seu processo formativo**

A questão da adoção da matéria física na arte é assunto fundamental para compreendermos o processo formativo artístico, visto que apenas frente à materialidade concreta o artista pode fazer-se arte. Há arte quando o exprimir apresenta-se como um fazer e o fazer é, ao mesmo tempo, um exprimir, quando a formação de um conteúdo tem lugar como formação de uma matéria e a formação de uma matéria tem o sentido da formação de um conteúdo” (PAREYSON, 1997b, p. 62). A obra de arte é sempre um objeto físico, e deste modo a matéria da arte não é algo extrínseco ao processo, mas é já o processo mesmo tanto quanto a espiritualidade do artista feita estilo; não se trata da aplicação de uma à outra, mas de partes de um processo que se dão em um mesmo acontecimento. Apenas como materialidade

a arte pode exercer-se como forma pura, que é justamente o que a especifica e a difere de outras possibilidades formativas.

Daqui deriva uma nota característica da estética de Pareyson, onde invenção e processo convergem no conceito de *estilo*, que é o verdadeiro conteúdo da arte, isto é, no sentido que é a própria vida espiritual do artista que se faz modo de formar de um modo particular e singular. Além disso, entre tentativa e organização, entre tentativa e êxito, há uma correspondência [...], isto é, que a obra antes de existir como perfeitamente completa e bem formada, age desde o início do processo formativo já como *forma formante*: a obra mesma – assim diz Pareyson – antes ainda de existir como formada, age como formante a guiar o processo de sua formação, e não se pode dizer, todavia, que a forma formante seja qualquer coisa de diferente da forma formada, porque, ao contrário, são absolutamente a mesma coisa (COPPOLINO, 1976, p. 52).

A questão da matéria perpassa a formatividade pura livre de escopos, mas dá-se como êxito de um processo cujo único intuito é o de ser pura forma. Este puro formar não é anterior à matéria artística, pois é já elaborado como estilo mediante uma matéria concreta, sendo a compreensão de formar puro coincidente com a noção de formar obras. Deste modo a espiritualidade do artista não é algo a que se deseje dar forma, mas é algo que se apresenta como modo pessoal de formar uma determinada matéria. “De fato, nesta perspectiva, a espiritualidade do artista coincide com a matéria por ele formada, no sentido de que sua operação tem um insuprimível caráter de personalidade, que arrasta para a obra, como matéria formada, todo o seu mundo interior” (PAREYSON, 1997b, p. 58). Para tanto, a formatividade pura que caracteriza a arte consiste em não ser pura forma a não ser sendo também matéria, visto que é aí onde ela pode realizar o puro êxito.

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. [...] Somente a exteriorização física tem portanto condição não só de garantir a real possibilidade de um processo de formação pura, mas também de distinguir radicalmente a formatividade artística daquela que se dá nas outras operações espirituais (PAREYSON, 1993a, p. 44).

A matéria não é, deste modo, algo fora do processo como que uma aplicação posterior à elaboração do artista, como no caso de uma simples execução; a matéria não é a veste física da arte porque é ela a obra de arte inteira.

Até mesmo a intenção formativa originária, desde de seu primeiro surgimento, e precisamente para poder se configurar como tal, deve se qualificar necessariamente em referencia à matéria adotada [...] E é precisamente no interior da relação circular existente entre o nascimento da intenção formativa e a adoção de uma matéria concreta que deve ser colocado, segundo nosso, pensador o fundamento último da diferenciação entre as artes (CIGLIA, 1995, p. 139).

No decorrer do processo formativo o artista dialoga com sua matéria a formar, isto porque o diálogo com a matéria está na base do processo, no qual a matéria é eleita em vista da obra a fazer e não através daquilo que ela é em si. O artista interpreta a matéria a formar, e esta se impõe a partir de características que lhe são próprias. Assim cabe ao artista conduzir esta interpretação de modo a poder bem formar a matéria, não a violando, mas atentamente auscultando o que ela tem a dizer sobre a sua própria execução, conduzindo-a assim ao êxito de uma forma formada. Uma vez eleita, a matéria “não é mais considerada inerte, nem qualquer coisa de meramente extrínseco, porque é acompanhada sempre de uma intenção formativa; a escolha de uma matéria com a qual se diferencia uma arte da outra, se dá no momento em que a intenção formativa encontra-se operante” (FINAMORE, 1999, p. 53). A matéria, deste modo, oferece-se à formatividade, colocando-se à disposição do artista a partir do diálogo que aí se estabelece.

Se formatividade significa *fazer*, produzir inventando o modo de fazer, e se formativa é cada operação enquanto exige um tal *inventar* que, de fato, através de tentativas, (*descobrir tentando*, afirma Pareyson) descobre aquilo que corresponde aos escopos que se desejava obter a às regras que lhe foram impostas de seguir, a formatividade pura e livre, que caracteriza a arte, não é outra coisa que a pura estrutura inventiva do formar, que se tem quando a formatividade, no ato mesmo de especificar-se, e precisamente para poder especificar-se, livremente adota uma matéria na qual faz existir a própria forma e livremente dá a si mesma a própria lei (COPPOLINO, 1976, p. 50).

Entre matéria e intenção formativa existe sempre uma tensão presente no operar do artista, visto que o artista se encontra em um confronto entre a intenção formativa e a vocação formal de sua matéria, que nem sempre se adequam antes de um longo percurso de ensaios e tentativas. Esta é a tarefa árdua do artista frente à matéria, pois ela já exige o modo como deseja ser formada, facilitando, respondendo e abrindo-se aos apelos do formar ou fechando-se e calando-se frente às tentativas. Mas esta tensão formativa é produtiva na medida em que o êxito está justamente na superação desta tensão, como o bem feito, o bem acabado, como a unidade da forma formada.

Deste resultado surge uma lei, que é a lei interna da obra, a saber, a de que a matéria não possui mais as suas características próprias de matéria mesma, mas as características de

uma matéria formada por uma intenção formativa artística, na qual aparece não mais a fisicidade original da matéria pura, mas sim a sua força como obra arte (FINAMORE, 1999, p. 54). Assim, intenção formativa e matéria, embora protagonistas de uma tensão, nunca se separam, visto que o seu desfecho como obra acabada é sempre um resultado positivo. No caso da formação de uma obra de arte, a matéria não é um meio para se atingir um fim porque matéria e intenção formativa dão-se conjuntamente como processos unos e indivisíveis. Podemos dizer que não se forma uma obra de arte com ou mediante uma matéria, mas sim que neste processo de formatividade forma-se uma matéria e, assim, uma obra de arte (PAREYSON, 1993a, p. 50).

Na obra de arte, como obra acabada, não é tampouco mais possível distinguir conteúdo, matéria e estilo; ela é una e indivisível, pois o conteúdo aí se acha como um modo de formar, o estilo como personalidade da forma, a matéria como matéria formada. Não se pode também dizer que a obra *tem* conteúdo, matéria, estilo: a obra *é* o seu conteúdo, *é* o estilo em que é formada, *é* sua própria matéria. Mas não se pode afirmar essa unidade indivisível se ao mesmo tempo não se afirma que ela é o resultado de um processo, em que a espiritualidade procura o próprio estilo e se torna este estilo, a intenção formativa escolhe a sua matéria e a ela se incorpora, e o modo de formar se define formando a matéria (PAREYSON, 1993a, p. 57).

Pareyson afirma que “a obra só chega a bom termo se feita como se se fizesse por si mesma” (PAREYSON, 1993a, p. 91), e isto significa que o processo formativo pelo qual o artista faz sua obra coincide com a aquele pelo qual a obra se faz por si mesma, no sentido de que a obra é a própria pessoa do artista feita forma. “Pode-se dizer, portanto, que a formatividade inerente à operosidade humana enquanto tal, se transforma, na arte, no *meio* usado para conseguir um fim *transcendente* em relação à pura e simples operação formativa com o *escopo* de perseguir a si mesma. Assim, se em todas as outras atividades humanas se forma para agir e para pensar, na arte, se pensa e age para formar” (CIGLIA, 1995, pp. 130-131). Neste processo o artista sabe quando atingiu o êxito de sua obra, ou seja, sabe quando a obra chegou a ser o que exigia e desejava ser justamente porque este fazer é direcionado pela própria obra a formar, e este momento apenas pode ser alcançado no tentar, no livre exercício do puro tentar abandonado ao risco do fracasso e sem garantias de êxito. Embora o processo formativo seja caracterizado pelo tentar puro, a formação da obra não é abandonada a si mesma. Isto dá-se através da antecipação da obra como formante antes mesmo de ser forma formada, o que se manifesta à partir do *spunto*.

O tentar do artista não é caminhar no escuro, às cegas como que procedendo sem rumo; ele é orientado pela antecipação da obra que ainda está para ser formada. O tentar do artista “dispõe de um critério, indefinível mas bastante sólido: o *pressentimento* do êxito, o

*presságio* do sucesso, a antecipação da realização, a *adivinhação* da forma” (CIGLIA, 1995, p. 142). Esta antecipação não é nem conhecimento preciso nem tampouco uma clara visão da obra a ser formada, mas um sentimento que direciona o formar. Pareyson entende este sentir como *spunto*, que é a potencialidade da obra a ser feita que se antecipa como obra formada atuando como obra formante. Este acontecer dá-se no início do processo formativo, e seu aparecimento resulta do exercício da busca incansável do artista no decorrer do diálogo com a matéria a ser formada. O *spunto* “é o momento ao qual a intenção formativa que o artista imprimiu a toda sua própria experiência faz-se singular processo de formação, produção de uma obra determinada, lei individual de organização de uma forma” (FINAMORE, 1999, p. 59).

O *spunto* não é consciência completa do que se deva fazer num processo formativo, mas uma orientação doada pela própria obra a fazer para que esta seja desenvolvida do único modo possível a alcançar o êxito, o bem feito, o bem acabado. “Quando há o *spunto*, o artista sente que não está mais só consigo mesmo: está em companhia da obra que, apenas concebida, ainda está por fazer, e exige ser feita a seu modo” (PAREYSON, 1993a, p. 79). A obra orienta sua própria formação ao mesmo tempo em que o artista atua exaustivamente no processo formativo, e segue dialogando com a matéria a ser formada.

O *spunto* nasce portanto sempre de um encontro afortunado entre uma espiritualidade que assume atitude formativa e uma matéria que anda à procura de sua própria vocação formal, que seja a primeira a evocar e a sugerir a segunda ou vice-versa, e isto em virtude daquela essencial embora germinal totalidade do *spunto*, indicada por uma consideração dinâmica da perfeição artística (PAREYSON, 1993a, p. 132).

Este acontecimento não deve ser confundido com algo *revelado* ao artista sem mais, pois é sempre resultado do trabalho da intencionalidade formativa. Do mesmo modo que tal acontecimento não pode ser entendido como revelação ou inspiração sem mais, tampouco pode ser entendido como resultado do puro trabalho do artista (PAREYSON, 1993a, p. 90). O fazer artístico não é obra do acaso nem execução de um projeto já idealizado, o artista não é arrebatado inconscientemente nem é apenas sábio artífice. A obra não se faz sozinha como que resultado de um ímpeto de inspiração espontânea e divina, nem resulta apenas do trabalho do artista. A obra, para que chegue a bom termo, deve ser executada como que se se fizesse por si mesma, e isto nada mais é que a capacidade do artista de interpretar a matéria a ser formada, auscultar a obra de modo a perceber o modo como ela deseja ser formada, penetrar a matéria a partir do diálogo. “Eis aí o mistério da arte: a obra se faz por si mesma, e no entanto é o artista quem a faz” (PAREYSON, 1993a, p. 78). Este é o verdadeiro interpretar formativo,

no sentido de que na interpretação toda espiritualidade pessoal do artista se vê voltada ao formar ao mesmo tempo em que a obra também se diz, orientando seu próprio formar num diálogo incessante entre o artista e a sua obra. “Pode-se mesmo dizer que o processo artístico é aquele em que o intuito de quem o faz é o de pôr-se no ponto de vista da obra que ele vai fazendo, e só se ele consegue colocar-se nesse ponto de vista é que a obra vai bem e termina com sucesso” (PAREYSON, 1993a, p. 79).

Pareyson utiliza a idéia de espera ativa para definir este momento do processo formativo em que surge o *spunto*. Isto porque o artista anseia pelo momento deste direcionamento que em muito o auxiliará em seu formar, mas ente acontecer apenas pode dar-se no decorrer mesmo a operação. “Não há outro modo de encontrar a forma, isto é, saber o que se deve fazer e como fazer, senão efetuá-la, produzi-la, realizá-la. Não que o artista tenha imaginado completamente sua obra e depois a executou e realizou, mas, sim, ele a esboça justamente enquanto a vai fazendo” (PAREYSON, 1993a, p. 69). Ao mesmo tempo, o artista apenas se torna plenamente cômico do *spunto* que o guiou quando sua obra atinge o êxito, visto que nada pode garantir o sucesso da operação, e até o fim do processo o artista vivencia o constante perigo do insucesso.

A forma se define na mesma execução que dela se faz, e só se torna tal ao termo de um processo em que o artista a inventa executando-a. A descoberta ocorre apenas durante e mediante a execução. E só operando e fazendo [...] o artista encontra e inventa a forma. Enquanto não se encerra o processo, não há forma, e tudo ainda está em jogo, e o menor desvio pode levar ao fracasso, e o que deveria ligar-se e concatenar-se pode dissolver-se e dispersar-se, de sorte que somente o êxito pode garantir o autor de ter chegado a bom termo. A produção artística é uma aventura, e com razão já se disse que o artista é um jogador tentando a sorte: sua execução é *ao mesmo tempo* procurar e encontrar, tentar e realizar, experimentar e efetuar. Ele deve fazer a obra, e somente depois da obra acabada é que se poderá dizer se ele encontrou a forma. Antes, nada se pode dizer, pois no curso do processo domina a incerteza e o perigo do fracasso (PAREYSON, 1993a, pp. 69-70).

Muito embora a forma apenas exista quando o processo se conclui, ou seja, como forma formada, esta se antecipa para orientar o processo mesmo que a fará forma conclusa, sendo assim forma formante que direciona a única maneira como pode e deve ser formada: “E só depois de acabado o processo, concluída a obra, terminada a formação, é que ele *saberá* o que deveria fazer e como deveria fazê-lo, e o *sabe* justamente quando, no fundo, não precisa mais sabê-lo, pois já terminou o que deveria fazer e o executou com pleno sucesso” (PAREYSON, 1993a, p. 70). Isto porque cada parte da obra já contém o todo desta, porque é já pelo todo exigido. Cada parte do processo formativo possui já o fim do processo, possui o

êxito como antecipação; isto se dá porque o êxito é exigido, já antes do processo conclusivo, como expectativa do sucesso.

Assim descoberta e busca se consolidam ao mesmo tempo, porque o procurar se torna grávido do presságio da descoberta, vindo-a como produto da própria expectativa e recompensa da própria esperança, e o encontrar se une intimamente ao buscar, convertendo-lhe a esperança e a expectativa em pressentimento e adivinhação (PAREYSON, 1993a, pp. 74-75).

Sendo assim, no processo formativo há uma tensão dinâmica entre a forma formante e a forma formada.

A forma é, de fato, o *spunto* inicial, a semente que lentamente se desenvolve, o projeto que, paulatinamente, toma consistência e visibilidade, favorecendo e dando desenvolvimento ao processo artístico ao fim de seu cumprimento, permitindo assim o êxito pleno e perfeito (neste sentido é a forma formante); ao mesmo tempo é o resultado deste mesmo processo, a meta, a síntese de todo o processo formativo, encerrado e afeito à conclusão na harmonia própria da obra de arte (sobre este perfil é forma formada). Na forma é também inscrita uma tensão dinâmica: a forma é o processo mesmo, em forma conclusiva e inclusiva, e portanto não é qualquer coisa que se possa separar do processo do qual é a perfeição, a conclusão e a totalidade (CONTI, 2000, p. 97).

Deste modo o processo formativo da arte carrega em si mesmo o próprio direcionamento, “pois o tentar, não sendo nem previamente regido nem abandonado ao acaso, é de per si orientado pelo presságio da obra que deseja efetivar. [...] E só quando acaba a obra, olhando para trás, compreenderá que estas operações eram como que dirigidas pela forma agora finalmente descoberta e consumada” (PAREYSON, 1993a, p. 75). A isto Pareyson chama adequação da obra consigo mesma, pois o êxito ocorre exatamente no momento em que o artista encontra a forma do mesmo modo como ela desejou ser encontrada. “A obra de arte como puro resultado é a adequação de *si consigo mesma*, o processo que nela se conclui com sucesso liga os dois termos, de modo a ser guiado pela própria exigência do sucesso” (PAREYSON, 1993a, p. 73).

A forma formada é antecipada durante o processo formativo como forma formante, e o êxito virá justamente da concordância entre estas:

A obra de arte tira seu valor do fato de ser adequação não com outra coisa mas a si mesma, de sorte que o processo de sua formação consiste em transformar em forma formada a forma formante. Isto quer dizer, precisamente, proceder do único modo em que se pode e deve proceder e concluir o processo no único ponto em que este encontra o seu próprio e natural acabamento (PAREYSON, 1993a, p. 77).

Consequentemente,

o valor da obra depende de sua maior ou menor adequação consigo mesma, isto é, com sua forma formante. E nisso é sempre necessário ter em conta que a obra formante é a própria obra formada antes ainda de existir, e a obra formada é a mesma obra formante quando conseguiu adequar-se plenamente consigo mesma (PAREYSON, 1993a, p. 247).

Isso significa que a forma além de existir no final da produção artística como formada age também como formante durante este mesmo processo:

A forma já é ativa antes mesmo de existir; dinâmica e propulsora antes mesmo de conclusiva e satisfatória; toda em movimento antes de apoiar-se em si mesma, recolhida em torno de seu próprio centro. Durante o processo de produção a forma, portanto, existe e não existe: não existe porque como formada só existirá quando se concluir o processo; e existe porque como formante já age desde que começa o processo. Mas a forma formante também não difere da forma formada, pois sua presença no processo não é como a presença do fim em uma ação que pretende atingir uma meta: se o valor dessa ação reside em sua adequação ao fim preestabelecido, ao invés o valor da forma consiste na sua adequação consigo mesma (PAREYSON, 1993a, pp. 75-76).

Esta antecipação é entendida como a vocação ontológica (PAREYSON, 1993a, p. 144) da forma formante, visto que há nela algo que a ultrapassa como abertura, o que em Pareyson pode ser entendido como a relação ao outro de si. No proceder formativo, portanto, há a presença de uma atuação antecipatória como *spunto* que se dá para além do trabalho técnico do artista, mas que de todo modo depende e apenas se manifesta no operar mesmo deste artista, pois é ansiado em uma espera ativa, na qual atividade e receptividade intercalam-se no processo de interpretação formativa.

Essa antecipação da forma não é precisamente um conhecimento preciso nem visão clara, pois a forma só existirá quando chegar a bom termo. [...] trata-se, na verdade, de presságio e adivinhação, em que a forma não é encontrada e captada, mas intensamente esperada e ansiada. Mas esses pressentimentos, embora intraduzíveis em termos de conhecimento, agem na execução concreta como critérios de escolha [...] O único modo de dar-se conta deles é precisamente em sua eficácia operativa [...] sem saber de onde na verdade precede o critério de seus juízos, mas sabendo com certeza que ele, se desejar chegar a bom termo, deve agir conforme apreciações assim orientadas (PAREYSON, 1993a, p. 75).

A arte não é expressão psicológica do artista, mas resultado de sua manifestação que se abre para algo que o ultrapassa. Em relação a isto Ciglia aponta a singular e inegável transcendência da forma formante, em função da presença de algo não totalmente explicável pela razão, que se oferece ao artista como antecipação da obra mesma em formação através da espera ativa no fazer artístico. Por esta razão, a teoria da formatividade, de acordo com este

comentador, ultrapassa e extrapola o horizonte puramente estético da qual se origina, e desta maneira abre-se ao horizonte da relação ao outro de si, ou da hetero-relação.

A teoria pareysoniana da *forma formante* representa uma aquisição teórica de incalculável importância no interior das meditações não somente estéticas de nosso pensador. Ela tenta *pensar* uma *presença inconfigurável e inobjetivável*, mas *real*, uma presença de qualquer modo *misteriosa*, que somente pode ser *aguardada e esperada* pelo artista, *pressagiada* ou até mesmo *adivinhada*. Trata-se de uma presença bem *viva*, dotada, de certo modo, de uma *prepotente personalidade*, que, de qualquer modo, se impõe ao artista, que deve medir-se com esta, mesmo se esta, fora do *livre e pessoal* acolhimento que o artista lhe reserva não tenha nenhuma eficácia operativa. A eficácia operativa que ela exercita sobre o artista que a acolhe se explica em um *apelo* e em um *impulso* à formação: a *forma formante* é tal, com efeito, precisamente porque pede com ênfase ser formulada em uma precisa *forma formada*, dirigindo depois ativamente e energicamente o desenvolvimento da concreta operação formativa, no momento em que ela guia e orienta passo a passo esta mesma operação formativa (CIGLIA, 1995, p. 143).

A obra formada resulta da pessoa mesma do artista que, como espiritualidade singular torna-se energia formativa e dá-se como estilo na adoção de uma matéria física que se doa ao puro formar. Este processo não depende do mero operar do artista como artífice criador nem tampouco resulta da boa execução de um projeto já ideado na mente do artista, mas ela antecipa-se como forma formante guiando o próprio processo que a tornará forma formada. Este proceder é cíclico, no sentido que a obra de arte como forma formada é a pessoa mesma do artista feita forma: forma formada e forma formante são coincidentes, de modo que a pessoa do artista é também forma formante e forma formada, ao mesmo tempo.

Com efeito, este jogo entre forma formante e forma formada é fundamental para a compreensão das nuances que se relacionam neste interpretar formativo aqui apresentado sob a ótica pareysoniana, pois neste ponto encontra-se a chave que nos permite dar o passo para a fundamentação da abertura ontológica presente na arte. Escreve Vattimo:

Para desdobrar como a lei da obra pode servir de guia e de critério discriminante entre o bom e o falido no processo produtivo precisamos admitir que a lei, de qualquer modo, transcende o processo. [...] Pareyson teoriza esta transcendência distinguindo na obra uma forma formante, a lei que guia o processo e o transcende, e uma forma formada, a obra como concretamente produzida. [...] A transcendência da lei em relação à obra é indício do fato de que, na obra de arte, está operando qualquer coisa a mais que a simples atividade do artista [...] Precisamente nesta colocação em relevo da transcendência da lei da obra com relação ao processo produtivo, à vontade consciente do artista e à obra mesma enquanto formada, parece-me residir a contribuição mais notável da teoria da formatividade, seja ao esclarecimento filosófico do fenômeno da arte, seja sobretudo, à questão da fundação ontológica que aqui está em questão (VATTIMO, 1985, pp. 81-82).

Estas considerações a respeito de uma ontologia já presente na estética pareysoniana são de fato encontradas em comentadores, mas, sobretudo, cabe acentuar que tais questões indicadas na teoria estética são amplamente desenvolvidas pelo próprio Pareyson na segunda fase de seu pensamento, a saber, na sua ontologia do inexaurível, especialmente na obra *Verità e Interpretazione*.

### 3.3 Arte e interpretação

A interpretação é sempre ação pessoal, e toda ação é ativa e receptiva, não havendo inseparabilidade destas no agir humano (PAREYSON, 1993a, p. 172). Elas são indissociáveis, porque na autêntica interpretação não há a pura criatividade nem a pura passividade. A relação de atividade e receptividade dá-se através do jogo de forma formante e forma formada em uma perspectiva geral, porque em uma dada interpretação, coisa interpretada e pessoa interpretante afetam-se mutuamente, na medida em que a coisa orienta uma sua interpretação ao mesmo tempo em que o interprete se expressa e se revela. Do mesmo modo, a interpretação é, além de movimento de atividade e receptividade, repouso, mas não fim; é pausa que exige sempre novas interpretações, uma vez que nunca é definitiva, exigindo sempre novas buscas porque pessoalmente formulada. Numa interpretação, movimento e repouso são diversos, mas exigem-se mutuamente. O movimento é atividade formativa, interpretativa, que busca a pausa do encontro. O repouso é descanso que não encerra o movimento interpretativo, já que este se mantém aberto a sempre novas interpretações.

A interpretação está em movimento enquanto em sua busca ainda há a distinção entre o *spunto* e o *esboço* em desenvolvimento formativo, quando ainda não se deu a adequação da obra consigo mesma, uma vez que entre coisa e imagem não há distinção quando se atinge o êxito do processo. O repouso é exatamente o contrário, pois neste caso a imagem traduz a coisa de tal modo que podemos dizer ser a coisa mesma, e não apenas se trata de algo que diz da coisa. Neste caso há a adequação e a coincidência, porém não a identidade, já que imagem não anula a coisa, nem o oposto. Aí se dá a diversidade e inseparabilidade dos dois aspectos da interpretação.

A interpretação é sempre, ao mesmo tempo, um declarar o objeto interpretado e um declarar-se do interpretante. [...] A independência do

interpretado e a personalidade do interpretante não constituem obstáculos para a interpretação, mas são a única condição possível para ela. Não a impedem, pelo contrário, antes a constituem. [...] E desta sorte a interpretação pode ser adequação somente como congenialidade, descoberta somente como afinidade, visão apenas como ato de sintonia, em um processo concreto no qual forma interpretada e pessoa interpretante se combinam mantendo cada uma a independência do próprio movimento (PAREYSON, 1993a, p. 182).

Para Pareyson, a interpretação exige uma perspectiva mais profunda que aquela dada pela relação sujeito e objeto. A pessoa é constitutivamente abertura ao ser, e uma sua interpretação apenas pode se dar nesta abertura. Diferentemente, em uma relação entre sujeito e objeto, ou o sujeito se exprime em sua subjetividade que prevalece à coisa, dissolvendo o objeto num subjetivismo arbitrário, ou o objeto é captado na anulação do sujeito, numa manifestação objetiva que reflete um impessoalismo abstrato.

Não há conhecimento, para o homem, a não ser como interpretação [...] O conceito de interpretação resulta da aplicação ao conhecimento de dois princípios fundamentais para a filosofia do homem: em primeiro lugar, o princípio graças ao qual todo agir humano é sempre e ao mesmo tempo receptividade e atividade e, em segundo lugar, o princípio segundo o qual todo agir humano é sempre de caráter pessoal. Considerando o conhecimento à luz desses dois princípios temos, precisamente, a interpretação (PAREYSON, 1993a, p. 172).

Receptividade e atividade, na interpretação, são indissociáveis. A pura receptividade que não se permite continuar num processo ativo é mera passividade, da mesma forma que uma plena atividade não resultante de uma receptividade é pura criatividade. A atividade é a forma da receptividade, pois é resultado de seu acolhimento e desenvolvimento (PAREYSON, 2005, p. 51). Esta união entre atividade e receptividade é indissociável, pois numa interpretação tanto o objeto interpretado quanto a pessoa que interpreta tem de mostrar em igual medida. O sujeito, sobrepondo-se ao objeto, anula-o, distanciando-se daquilo que suscita a interpretação, não se abre para a coisa a interpretar. Da mesma forma, o objeto quando se impõe enrijecendo a receptividade elimina a possibilidade de abertura para que a interpretação de fato se realize.

O processo interpretativo apenas pode acontecer na base de uma experiência mais originária, que é a experiência propriamente humana de busca pela verdade. Esta dá-se através da originalidade e originariedade da interpretação, ou seja, da solidariedade do homem com a verdade. “Na interpretação, a *originalidade*, que deriva da novidade da pessoa e do tempo, e a *originariedade*, que provém da primitiva relação ontológica, são indissociáveis e coessenciais” (PAREYSON, 2005, pp. 51-52), de modo que em um primeiro momento há a

unidade da experiência humana, e apenas num segundo momento acontecem as experiências específicas que se dão por meio da interpretação, sendo a arte uma destas possibilidades como formatividade pura.

Esta originalidade da interpretação explica não só o caráter interpretativo de toda relação humana, como também o caráter ontológico de toda interpretação, por determinada e particular que seja. Interpretar significa transcender, e não se pode falar dos entes, autenticamente, sem ao mesmo tempo referir-se ao ser. Em suma: a originária relação ontológica é necessariamente hermenêutica, e toda interpretação tem necessariamente um caráter ontológico. [...] Da verdade não existe senão interpretação e não existe interpretação senão da verdade (PAREYSON, 2005, p. 51).

Conhecer é interpretar, o que supõe sempre a pessoa interpretante; esta, única, singular e irrepitível, do mesmo modo que sempre aberta a novas atualizações. Por esta razão, cada interpretação, embora única e irrepitível porque pessoalmente formulada, em sua singularidade não encerra ou esgota as possibilidades de novas interpretações, ao contrário, suscita sempre novas formulações que são de igual modo intimamente relacionadas com a verdade. Além disso, interpretar está intimamente ligado ao comunicar, uma comunicação que se estabelece pelo diálogo, pela escuta atenta. Por isso a interpretação não é uma relação entre sujeito e objeto, visto que não há o objeto que não seja interpretado pessoalmente nem tampouco o sujeito que seja separado de seu contexto. Em Pareyson não há esta lacuna entre sujeito e objeto:

Nem o intérprete é um “sujeito” que dissolva a obra no próprio ato ou que deva despersonalizar-se para dar fielmente a obra em si mesma, mas é antes uma “pessoa” que sabe servir-se de sua própria substância histórica e da própria insubstituível atividade e iniciativa para penetrar a obra na sua realidade e fazê-la viver da sua vida, nem a obra é um “objeto” ao qual o intérprete deva adequar a própria representação desde fora, sendo antes, caracterizada por uma “inobjetividade” que lhe deriva de ser inseparável da execução que a faz viver e, ao mesmo tempo, ser irredutível a cada uma das próprias execuções (PAREYSON, 2005, p. 72).

Em uma má comunicação, portanto numa má interpretação, deixa-se de escutar a coisa: ou a coisa emudece porque não devidamente interrogada, e deste modo a coisa não diz, ou a pessoa interroga não sabendo ouvir, dizendo apenas de si. Isto é o que Pareyson denomina surdez da incompreensão, pois não escutar é certamente não compreender, é não conhecer verdadeiramente a coisa (PAREYSON, 2005, p. 201). Para bem interpretar é necessário abrir-se à coisa, deixá-la dizer, pois a verdade não é coisa que o homem pode inventar ou produzir, é preciso deixar que a verdade seja, sem inventá-la.

A pessoa intervém, sobretudo, como via de acesso e órgão de conhecimento, como instrumento de organização e antena captadora, como faro revelador e

meio de penetração. Em tal sentido, a interpretação não acrescenta à verdade *nada de estranho* e nada que não lhe pertença, já que a sua tarefa consiste precisamente no revelá-la, no possuí-la, melhor ainda, no *sê-la*. Isso não quer dizer que a interpretação não seja um processo *ativíssimo* e laboriosíssimo, seja porque nela a pessoa é não menos iniciativa do que órgão, pois depende da sua liberdade o fazer a própria individualidade histórica uma prisão e um obstáculo para o conhecimento do verdadeiro ou um instrumento validíssimo para projetá-lo e revelá-lo, seja porque a formulação da verdade exige um álcere e intensíssimo exercício de *produtividade*, direcionado a inventar e figurar esquemas, a verificar a sua adequação, a dar-lhes coerência e estrutura, até a condensar a posse pessoal do verdadeiro numa forma orgânica e viva, capaz de reações próprias, dotada de vida autônoma, fecunda de proliferações ulteriores. Mas o sentido de toda esta atividade livre e solerte consiste, no entanto, sempre na *escuta*, já que a verdade não é coisa que o homem invente ou produza, ou que se possa, de modo geral, produzir ou inventar: a verdade é preciso *deixá-la ser*, não pretender inventá-la. E, se a pessoa se faz *órgão da sua revelação*, é sobretudo para conseguir ser a *sede de seu advento* (PAREYSON, 2005, pp. 88-89).

O conhecimento sensível, em uma formulação, apenas pode obter a imagem de uma determinada coisa sendo a própria coisa; apenas pode revelar a verdade da coisa se coincidente com a própria coisa, não havendo intervalo entre a interpretação e coisa interpretada. Mas neste processo tal formulação resulta de uma interpretação pessoalmente dada, da forma como possível “nesta” interpretação. O que se dá a interpretar e a interpretação que da coisa podemos ter coincidem, são o mesmo, visto que apenas conhecemos o que interpretamos, e uma determinada coisa apenas existe se e quando interpretada.

Com efeito, a interpretação não é uma particular forma de conhecimento entre as demais acessíveis ao homem; é a única forma de conhecimento que é especificamente própria do homem como o fundamento mais originário do conhecer, e, portanto, toda ação humana suscita, exige e apenas pode se dar através da interpretação. “Porque o homem é pessoa, e o seu operar é sempre direcionado a formar, o único conhecimento do qual ele pode dispor é precisamente a interpretação” (CIGLIA, 1995, p. 151). Interpretar é conhecer uma forma por parte de uma pessoa, de modo que a pessoa, como totalidade infinita e definida ao mesmo tempo, abre sempre para a inexauribilidade da interpretação.

No processo formativo interpretativo especificado na arte, a verdade do artista formulada pessoalmente aparece como conteúdo formante, como *spunto*, como impulso criador, sendo o artista ativo e receptivo neste processo. Ativo porque é ele próprio que se põe a formar, criando na medida em que se opera; mas receptivo pois aberto à verdade do ser revelada neste processo interpretativo

Mas a arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que, com freqüência, foi, na verdade, chamada criação, enquanto é não só produção de organismos que, como os da natureza, são autônomos, independentes e vivem por conta própria, mas também alcança ser produção de objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica. O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples *fazer* não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. [...] A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento da realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la. [...] A arte é, portanto, um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado, unido a um aspecto inventivo. Nela a realização não é somente um *facere*, mas propriamente um *perficere*, isto é, um acabar, um levar a cumprimento a inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível. Mas estas são as características da *forma*, que é, precisamente, exemplar na sua *perfeição* e singularíssima na sua *originalidade*. De modo que, pode dizer-se que a atividade artística consiste propriamente no *formar*, isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir (PAREYSON, 1997b, pp. 25-26).

Como expressão de si mesma, a arte coincide com aquele que a fez forma, ou seja, o artista, posto que na arte fisicidade e espiritualidade são uma só coisa, e não há outro conteúdo senão a pessoa do artista como estilo.

A obra de arte é assim, sob certo aspecto, a coisa mais compreensível de todas: não necessita de intermediários para se revelar, pois o seu próprio rosto físico é um significado vivo. O seu ser constitui um dar-se, sua existência é manifestação, e ela mesma irradia o seu próprio significado e difunde o seu próprio segredo (PAREYSON, 1993a, p. 270).

Mas do mesmo do mesmo modo que através do caráter pessoal da arte temos presente o individual, o coletivo também aí se apresenta, no sentido que o mundo do artista se insere na obra através do caráter pessoal de toda formatividade. Desta maneira, instaura a abertura de um novo mundo como pessoalmente formulado, visto que não há separação do que é próprio do artista daquilo que é próprio do mundo, entendendo que ambos se dão conjuntamente.

Ora, na obra de arte um mundo adquire sua existência artística enquanto se identifica com a própria obra. No entanto, o mundo do artista acompanha a totalidade que o caracteriza, justamente no seu fazer-se arte, quer porque a visão do artista é já colocada sob o signo da formatividade e já manifesta a sua própria vocação formal, quer porque não lhe é indiferente o seu resultado artístico, o qual não lhe vem de fora, como algo acidentalmente sobrevivendo, mas lhe brota do mais íntimo do ser, pela direção formativa imprimida pelo artista a toda a sua experiência, e portanto contribui para

constituí-la em sua própria consistência de mundo espiritual. E em seguida, na arte, o mundo do artista se faz gesto do dar, modo de formar, estilo, e o mundo da obra é por isso a sua própria realidade física e sensível. O mundo do artista não é tanto aquilo que ele declara, mas sobretudo o que ele faz, e o mundo da obra não é tanto aquilo que ela diz, mas sobretudo o que ela é. [...] A forma, justamente em sua existência física, é o seu mundo [...] E este é justamente o aspecto que faz da arte algo extraordinário: estamos aqui diante de uma *coisa* e esta nos remete a um *mundo*. [...] Desta sorte, quando se afirma que a obra *exprime* o mundo do artista, pretende-se verdadeiramente dizer que ela, propriamente, o é (PAREYSON, 1993a, pp. 274-275).

Não apenas a formação da obra dá-se através de um processo interpretativo, mas também a obra, quando findada, oferece-se à contemplação, ou seja, oferece-se à uma sua execução como interpretação por parte de quem a pretende penetrar. A contemplação entendida por Pareyson é justamente o prazer do processo formativo, exatamente porque é o reconhecimento do êxito, é o encontro com o que se buscava, é a adequação da obra consigo mesma. A forma é, deste modo, a conclusão do processo formativo:

Aqui se compreende forma como 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 (PAREYSON, 1993a, p. 9).

A contemplabilidade é deste modo compreendida como característica essencial da forma porque conclusão de um processo formativo. Contemplação e contemplabilidade não se distinguem porque a contemplabilidade é dada pelo êxito do processo interpretativo e desta forma oferece-se convidando a ser contemplada.

Se a contemplação como conclusão do processo de interpretação consiste em ver a forma enquanto forma, e se ver a forma como forma é gozar da forma, deve-se se dizer também que a contemplabilidade e a fruibilidade são características essenciais da forma: a forma como tal é contemplável e fruível (PAREYSON, 1993a, p. 187).

Mas em Pareyson contemplar é antes de tudo interpretar, e, portanto, formar. Esta interpretação é compreendida como a leitura da obra por parte do fruidor, que é também execução da obra<sup>2</sup>. A leitura de uma obra de arte é sempre execução desta tanto quanto em seu processo formativo que a fez forma formada (PAREYSON, 1993a, p. 211). Deste modo, a penetração em uma obra depende do olhar atento, da ausculta interessada; esta é a exigência da obra para que esta se mostre e se ofereça a quem a pretende penetrar. A penetração em

---

<sup>2</sup> Pareyson utiliza leitura de forma ampla, para qualificar a penetração em todo tipo de arte. “A obra de arte uma vez acabada se oferece àquilo que, com expressão própria das artes da palavra mas também a todas aplicável, se pode chamar de leitura”.

uma determinada obra depende do voltar-se à obra mesma, ou seja, tal penetração é dada pela leitura que é atividade e receptividade, na qual lê-se a arte deixando-a dizer.

Pronta, a obra se oferece à execução do leitor que é quem a faz viver. Deste modo a obra é finita e infinita ao mesmo tempo, na medida em que encerra um processo como forma formada, mas abre-se a tantos outros como forma formante. Se por um lado a obra é determinada como obra findada e conclusa, como forma formada, como completude, por outro permanece indeterminada em seu potencial interpretativo. Como abertura a sempre novas interpretações, a obra atua orientando cada uma de suas execuções, visto que contém em si todo o processo gerador que a fez forma. “A obra é um infinito recolhido em um ponto bem definido” (PAREYSON, 1993a, p. 217).

Toda obra pronta é forma formada, ou seja, uma forma constituída por um processo formativo; uma sua interpretação deve, para bem dizê-la, voltar a atenção ao direcionamento dado pela própria obra de como esta quer, deseja e pode ser compreendida. A obra conduz uma interpretação que pretenda dizê-la já no momento em que se oferece como pronta a ser contemplada, vivida ou experienciada, na mesma dinâmica de forma formada e forma formante presente no processo que a gerou. “Antes de tudo a obra não se oferece de fora de uma interpretação que dela se dá, o que significa que, por um lado, obra e interpretação se identificam, e, por outro, a obra reside na interpretação como seu juízo e sua norma” (PAREYSON, 1966, p. 112).

Neste jogo de atividade e receptividade o intérprete age de acordo com a potencialidade, com os limites, com as intercorrências da obra a executar. Do mesmo modo que na formação de uma obra a matéria resiste a quem a sofre por mal interpretá-la, mas se entrega a quem a sabe interpretar com o respeito necessário, em uma execução, a obra também abre-se à interpretação ou se cala.

A interpretação não é qualquer coisa de diferente da obra, isto é, não é nem uma sua cópia ou reprodução, que tente dar-lhe um substituto, nem um acréscimo que lhe faça sobrevir a personalidade do intérprete como algo de novo e de indiscreto. A interpretação da obra é a obra mesma, porque o intérprete não quer ter um substituto da obra, mas quer realizar e possuir a obra mesma como ela é em si (PAREYSON, 1966, p. 112).

Não se tem acesso à obra de arte a não ser através da execução que dela se dá. Mas reconhecer que a execução é interpretação quer dizer dar-se conta de que ela contém simultaneamente a identidade imutável da obra e a sempre diversa personalidade do intérprete que a executa. Os dois aspectos são inseparáveis, porque executar é possuir a obra tal qual ela se oferece e ao mesmo tempo esta posse é dada como pessoalmente formulada. Por um lado,

trata-se sempre de captar e dar vida à obra assim como ela mesma quer e, por outro, é sempre novo e diferente o modo de dar-lhe vida, no sentido de que a cada execução abrem-se sempre novas interpretações, como visão e produção de formas. “A contemplação é visão de formas precisamente por ser produção de formas e vice versa” (PAREYSON, 1993a, p. 210). Com efeito, este caráter pessoal da leitura de uma obra de arte determina a multiplicidade de formulações interpretativas de uma forma, visto que não há interpretação que seja única nem definitiva, e uma interpretação apenas pode ser colhida como inexaurível.

Uma filosofia da interpretação não pode ser senão uma filosofia do implícito, consciente de que não pode *possuir* a verdade a não ser na forma de ter de *procurá-la ainda*, já que a interpretação não é a enunciação completa do subentendido, mas a revelação interminável do implícito (PAREYSON, 2005, p. 97).

Deste modo, a inexauribilidade da interpretação é dada pelo caráter sempre ulterior a qualquer formulação.

O reino da interpretação é o reino da multiplicidade, ou melhor, a infinidade do conhecer: muitos são os modos de ter acesso a uma mesma coisa e de captá-la e colhê-la na sua genuína natureza; nem esta multiplicidade significa arbitrariedade ou ceticismo, porque denota ao contrário a inexauribilidade de tudo que é espiritual, seja a forma que se oferece à interpretação e é capaz de suscitá-la ao infinito, seja a pessoa que se dedica à interpretação, e instaura com a forma um diálogo capaz de regenerar-se continuamente com sempre novo frescor e originalidade (PAREYSON, 1966, p. 113).

Enquanto pessoal e histórica a interpretação apenas pode ser colhida como plural, não sendo jamais única e definitiva. A pluralidade de interpretações é, antes que um problema, uma riqueza, visto que no caso contrário estaríamos diante de um conhecimento limitado, reduzido e empobrecido de seu caráter originário. Quando único e definitivo, perde-se o caráter revelativo da interpretação, já que a unicidade da interpretação não pode ser colhida como única verdade possível. Cada interpretação é única e irrepitível porque pessoalmente formulada, mas sem jamais perder a possibilidade de que ali mesmo se dêem infinitas novas interpretações.

Do mesmo modo que uma obra de arte, longe de dissolver-se numa pluralidade de execuções arbitrárias, permanece idêntica a si mesma no próprio ato com que se consigna às sempre novas interpretações que sabem colhê-la e dá-la, identificando-se com elas [...] A eliminação definitiva do relativismo é possível tão logo se colha a natureza *ao mesmo tempo revelativa e plural* da interpretação, isto é, tão logo se compreenda inteiramente como, na interpretação, o aspecto revelativo é inseparável do aspecto histórico. A relação interpretativa entre verdade e a sua formulação é de identidade e ulterioridade ao mesmo tempo em perfeito equilíbrio (PAREYSON, 2005, p. 44).

Quando se fala em pessoalidade da interpretação, pretende-se precisamente aludir à indivisibilidade desses dois aspectos, identidade da obra e pessoalidade do intérprete, e só esta indivisibilidade pode garantir que a unidade da obra não fique prejudicada pela multiplicidade de suas execuções. Assim sendo, a interpretação não torna vã a obra enquanto a executa, mas ao contrário a mantém na sua independência, de tal modo que a execução contém sempre, ao mesmo tempo, a diversidade dos intérpretes e a independência da obra, e tem sempre uma dupla direção embora única: 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 do modo sempre novo como a obra é expressa e ganha vida (PAREYSON, 1993a, p. 216).

A inseparabilidade de patenteamento e de latência reencontra todo o seu significado hermenêutico somente se supõe como próprio fundamento a inexauribilidade do ser e se implica uma radical distinção entre implícito e subentendido. Por um lado, a obscuridade de onde parte o processo de iluminação não é ausência de luz, mas sua abundância. É aquela da própria luz que, enquanto é fonte de visão se subtrai à vista e, antes, quanto mais foge à vista e, até cega, tanto mais intensamente ilumina. Por outro lado, a evidência promovida pela iluminação não é supressão do implícito, mas sua sede e também a sua guarda, não como um simples subentendido que se possa facilmente denunciar e declarar, mas como o não dito, no qual reside, com propriedade, o sentido daquilo que é dito (PAREYSON, 2005, p. 95).

Deste modo a leitura e ausculta da obra não são direcionadas pelo acaso, nem pelo gosto pessoal; antes de tudo, são sempre já exigidas pela própria obra. Em uma execução não há critérios objetivos para se interpretar a obra que se oferece, mas esta “não pode ser um convite ao relativismo e ao ceticismo, pois não fica de modo algum suprimido o valor da compreensão [...] nem as diversas interpretações ficam todas reduzidas ao mesmo plano” (PAREYSON, 1993a, p. 237). A execução é a representação da mesma obra de arte, só que por parte de uma outra pessoa, “de modo que a congenialidade garante a unidade profunda entre pessoalidade daquele que executa e da forma da obra de arte: a interpretação exprime a interioridade da pessoa e revela ao mesmo tempo a ulterioridade da forma em relação ao intérprete” (CONTI, 2000, pp. 101-102). Para Pareyson, congenialidade é o ponto primordial para que a execução seja bem sucedida, visto que é a garantia de que o executante garantirá em sua interpretação a unidade da obra, pois estará aberto à forma formante guia do processo. “É por isto que a execução repercute idealmente as fases de formação da obra, como é pelo mesmo motivo que a execução do leitor, em um movimento de congenialidade, tende a identificar-se com a execução do artista” (CONTI, 2000, p. 102).

A obra de arte conserva em si todo o processo constitutivo que a originou, o que Pareyson compreende como a completude da obra, a sua identidade, sua perfeição originária

(PAREYSON, 1993a, p. 215). A formação de uma obra é interpretativa, do mesmo modo a execução também o é; interpretar uma obra é também executá-la na medida em que uma obra já acabada apenas existe quando executada por uma leitura, e esta execução é um processo formador, de caráter ativo e receptivo. A obra é formante antes mesmo de ser formada e do mesmo modo é formante também depois de formada; é sempre critério para o formar e o executar. O processo que a fez forma formada permanece atuando na execução também como forma formante.

Quando a execução consegue interpretar a obra em sua plena realidade, dar-lhe a vida da própria vida, em suma ser a própria obra, tem-se a contemplação da obra, com a qual se tem a fruição e o gozo da obra. A verdadeira leitura, consciente da lei de coerência pela qual a obra é uma só e íntegra, senhora da regra que presidiu a sua organização, experiente das tentativas de que resultou e da legalidade que ela mesma instaurou na aparente desordem da busca, consciente daquilo que ela quis ser e da vida que ainda deseja viver, é verdadeiramente, no pleno e perfeito sentido, uma posse da obra: não um passivo abandonar-se-lhe, mas um vivê-la no ato de lhe dar vida (PAREYSON, 1993a, p. 250).

## 4. A SACRALIDADE DA ARTE

### 4.1 A espiritualidade do artista e sua busca existencial

O escopo da estética, para Pareyson, não é o de estabelecer o que é a beleza. Ao invés de buscar a fundamentação do belo ele busca, antes, compreender, a partir do processo formativo da arte, o processar artístico como interpretação que culmina no alcance do êxito. De acordo com Umberto Eco,

as estéticas tradicionais eram, no fundo, estéticas de estrutura apriorística e, por isso mesmo, normativa; partiam de uma definição do conceito de belo ligada a uma formulação filosófica geral e levavam a considerar belo apenas aquilo que cabia dentro destes esquemas (ECO, 1995, p. 26).

Neste sentido, a estética pareysoniana está inserida na perspectiva da estética contemporânea que pretende fazer filosofia enquanto tal, não uma parte da filosofia ou filosofia aplicada.

Característica da estética contemporânea parece-nos ser [...] de tentar uma fenomenologia concreta e compreensiva das várias atitudes possíveis, das múltiplas inclinações dos gostos e dos comportamentos pessoais, precisamente para encontrar justificação para uma série de fenômenos que não podem ser definidos com uma fórmula imobilizante, mas só através de um discurso geral que tenha em linha de conta um fator fundamental: a experiência estética é feita de atitudes pessoais, de contingências do gosto, da sucessão de estilos e critérios formativos (ECO, 1995, p. 26).

O intuito de Pareyson com a sua estética é o de fazer uma ontologia a partir da obra de arte, e não uma estética como mera aplicação da metafísica, pois tampouco pretende discutir as sensações de um sujeito frente à experiência da arte.

Ainda de acordo com a compreensão de Eco, a teoria da formatividade é tal que “à concepção idealista da arte como *visão*, opõe um conceito de arte como *forma*, em que o termo *forma* significa *organismo*, fisicidade formada, dotada de vida autônoma, harmonicamente dimensionada e regida por leis próprias” (ECO, 1995, pp. 14-15). Isto porque uma estética assim pensada é voltada a “descrever processos formativos e processos interpretativos, as formas e as leituras que delas se podem ter, *antes* de dizer o que quer que seja sobre o mundo, visto como fundo geral desta atividade” (ECO, 1995, p. 26).

Muito embora a arte seja, sim, compreendida como produção, no desenrolar de sua teoria Pareyson equipara fazer e contemplar como parte de um mesmo processo; “o que este discurso sobre a interpretação sublinha é a conexão estreitíssima, na obra, de *gêneses, propriedades formais e reações possíveis do fruidor*. [...] estes três aspectos, para a estética da formatividade, não podem ser dissociados” (ECO, 1995, p. 32).

A arte é aqui pensada como um operar humano, e neste sentido é compreendida como produção de formas, tal qual qualquer atividade da vida do homem, pois em Pareyson todo conhecimento é formativo e portanto interpretativo. Nesta abordagem, o que diferencia a arte de outras formas de conhecimento é justamente a liberdade de finalidade presente na arte, pois o que a qualifica enquanto tal é exatamente o existir por existir; sendo o seu único intuito ser arte e mais nada.

Toda vida humana é, para Pareyson, invenção, produção de formas; toda atividade humana, tanto no campo moral como no do pensamento e da arte, origina formas, [...]. Sendo cada formação um ato de invenção, uma descoberta das regras de produção, de acordo com as exigências da própria coisa a realizar, isso implica a afirmação da artisticidade intrínseca de todas as operações humanas. [...] O que distingue a arte das outras iniciativas pessoais é o fato de naquela todas as atividades da pessoa terem uma intenção puramente formativa (ECO, 1995, pp. 15-16).

A arte busca ser sem finalidades, e se em seu formar algo mais transparece, este é o conteúdo espiritual do artista, inerente ao processo, que coincide com o conteúdo da obra a formar. Neste caso o que aparece é a verdade do artista aí manifesta, pois “formar por formar não significa formar o nada: conteúdo de qualquer formação específica enquanto tal é a pessoa do artista” (ECO, 1995, p. 16).

Aliás, a arte é justamente o modo que tal pessoa tem de conhecer e abrir-se a esta verdade maior que transcende toda existência; é, pois, a possibilidade de aproximação ao ser, que não apenas se deixa mostrar mas antes convoca ser buscado. Nesta compreensão de finalidade não artística da arte, porém, sempre há a presença do conteúdo espiritual de quem forma, mas este, de todo modo, distingue-se de uma abordagem temática, visto que impõe sua presença como singularidade no modo de executar a arte, e isto é, como vimos, o estilo.

Se a arte tem uma dimensão significativa e espiritual, aliando-se com outros valores em conúbio inseparável, e alcança ter também finalidade e funções não artísticas mas sempre inscritas na vida espiritual do homem, isto é porque ela *contém* a vida de onde emerge. E aquilo por que a arte se distingue das outras atividades é a elaboração destes conteúdos; não tanto o ‘quê’ mas antes o ‘como’, isto é, precisamente, a *forma*, como quer que esta seja entendida: o estado final e conclusivo da arte, a elegância da representação ou da expressão, a perfeição da imagem, o êxito do processo artístico, a autossuficiência da obra (PAREYSON, 1997b, p. 55).

Isto porque em Pareyson “o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo. [...] Fazer arte significa ‘formar’ conteúdos espirituais, dar uma ‘configuração’ à espiritualidade, traduzir o sentimento em imagem, exprimir sentimentos” (PAREYSON, 1997b, pp. 56-57). Enquanto que na tradição estética forma e conteúdo apresentem-se como partes diferenciadas do processo da arte, nesta abordagem tal possibilidade não pode permanecer em função da dinâmica interna da teoria da formatividade.

Ficam assim destituídas de significado as discussões acerca das palavras conteúdo, matéria, forma... Conteúdo da obra é a própria pessoa do criador que, ao mesmo tempo, se faz forma, pois constitui o organismo como *estilo* (reencontrável em cada leitura interpretante), modo como uma pessoa se forma na obra e, ao mesmo tempo, modo no qual e pelo qual a obra consiste. De tal maneira que o próprio *assunto* de uma obra mais não é do que *um* dos elementos no qual a pessoa se exprimiu tornando-se forma (ECO, 1995, p. 17).

Portanto, o conteúdo é a espiritualidade do artista feito modo próprio de formar, de modo que, entre estes elementos, há uma clara idéia de simultaneidade, a tal ponto que poderiam seguramente receber uma denominação comum :

No pintor [...] não se pode distinguir a mão do olho nem o olho da mão, isto é, o modo de formar do modo de ver, nem o modo de ver do modo de formar. Ele pinta como vê, mas já vê formando e construindo: sua figuração é exigida por seu modo de ver, mas a sua visão já é formativa (PAREYSON, 1993a, p. 276).

De acordo com esta abordagem, então, torna-se clara a noção de identidade entre forma e conteúdo.

Porque entre a espiritualidade do artista e o seu modo de formar há, precisamente, *identidade* e assim a própria matéria formada é, de per si, conteúdo expresso. Como o modo de formar do artista é a sua própria espiritualidade, traduzida em termos operativos e tornada gesto do fazer, assim não é mais possível separar a consideração dos valores formais da consideração do significado espiritual e vice-versa. [...] Na atividade artística, exprimir e fazer, dizer e produzir são a mesma coisa. O artista não tem outro modo de exprimir senão o produzir e não diz senão fazendo: a sua espiritualidade é gesto formante. [...] Precisamente por isso, na obra, fisicidade e espiritualidade, significado e existência coincidem: na obra de arte, ser e dizer, corpo e espírito são a mesma coisa (PAREYSON, 1997b, pp. 63-64).

Na constituição artística assim compreendida, a arte como tal tampouco se caracteriza-se por simples formação de conteúdo, mas sim como formação de uma matéria, pois é esta a única possibilidade de a arte se realizar: como matéria. Neste caso a tríade matéria-forma-conteúdo se co-pertencem, pois a arte apenas pode ser enquanto matéria formada, e esta

formação dá-se na medida em que uma determinada espiritualidade apresenta-se artisticamente, ou seja, apresenta-se como modo formativo singular. Este acontecer da matéria como forma e conteúdo é um acontecimento que se dá ao mesmo tempo, um não configurando-se sem o outro, numa interferência direta que gera uma íntima relação entre estas.

Colocada sob o signo da arte, a personalidade do artista torna-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa de arte, ou melhor, modo de formar, isto é, *estilo*. É o modo de formar, o modo de fazer arte, o modo de escolher e conectar as palavras, de configurar os sons, de traçar a linha ou de pincelar, em suma, o ‘gesto’ do fazer, o ‘estilo’ que introduz na obra toda a espiritualidade do artista e aí a entrega (PAREYSON, 1997b, p. 62).

Por sua vez, a matéria interfere na atuação do estilo, resiste à formação ou possibilita novas perspectivas, dialoga com o artista, e, portanto, o estilo apenas revela-se enquanto frente a frente com a matéria. A matéria aparece como um obstáculo proveitoso e produtivo à extrinsecação física da espiritualidade daquele que a forma.

O artista, ao ver-se limitado pelo obstáculo, encontra a sua liberdade mais autêntica, pois passa do instinto das vagas inspirações à rede concreta das possibilidades do material com que trabalha e cujas leis reconduz, pouco a pouco, a um modo de organizar que as transforma em leis da obra (ECO, 1995, p. 17).

Esta característica da matéria é interessante, porque ela é, ao mesmo tempo, a possibilidade de a arte encontrar a sua existência formal como a verdade do artista que ali se insere, e ainda concomitantemente o impedimento de que esta verdade se mostre completamente. A matéria resiste ao trabalho do artista, pois a matéria é precária, é concretude existencial; frente ao aceno do mistério último, oferece-se como possibilidade deste se manifestar, porém sua realidade precária o recebe do modo que lhe é possível. Isto se deve também, para além da precariedade própria da matéria, o fato de que todo operar humano, ainda que aberto ao mistério, é também precário porque humano, e assim a verdade mostra-se, porém dentro das possibilidades deste dar-se. A atividade inventiva do artista, deste modo, é aquela capacidade de transformar o obstáculo, que a matéria oferece ao espírito, em lei da obra; lei, esta, capaz de possibilitar que a energia formante faça-se arte, como estilo.

Deste modo o estilo, que é a verdade do artista, não existe antes do diálogo com a matéria, não é anterior à execução da obra, porque a matéria não é um acessório da arte, mas a única possibilidade de uma dada espiritualidade encontrar-se como forma formada, ou seja, encontrar-se enquanto arte. Sendo assim podemos dizer que na arte não há hierarquia entre a

matéria, o estilo e o conteúdo, pois a forma artística é cada um destes momentos conjuntamente; tampouco há anterioridade entre estes, visto que ambos se dão concomitantemente no mesmo acontecimento, de modo que ambos se impõem à obra com igual valor, e coincidem-se. “A operação artística é, de fato, *antes de tudo*, construção de um objeto e formação de uma matéria, e é arte quando tal produção é, *ela própria*, expressão” (PAREYSON, 1997b, p. 65), ou seja, quando a arte não representa, mas é tal coisa.

A obra não diz senão o que ela é, e o seu próprio ser é um dizer: só a sua presença é um significado. Ela não é sinal que remete a outra coisa, nem símbolo de um significado que a transcende ou nela se encarna, nem invólucro de uma alma íntima e escondida, mas a sua realidade espiritual coincide, sem resíduo, com seu corpo físico: não que nele se resolva ou se anule, mas entrega-se a ele identificando-se-lhe e exige ser vista apenas nele, de modo que apenas ele fala a linguagem da arte, e se pode dizer que ele, na obra de arte, é *tudo*. Como fazer arte significa transformar o fazer e o dizer e o exprimir no fazer, assim ler a obra de arte significa fazer falar o seu próprio rosto físico. Do mesmo modo como um exprimir que não se apresenta *como* fazer não é artístico, assim um significado que não *seja* sinal físico não pertence à obra (PAREYSON, 1997b, p. 64).

Além disso, a matéria é o ponto onde forma e conteúdo encontram sua unidade porque formalizam o seu existir, já que em uma arte entendida como formatividade não se pode ignorar a fisicidade. A extrinsecação física da arte é a garantia de que a espiritualidade, presente em todo processo formativo, encontre forma como o bem feito, o bem acabado. O êxito da forma, então, é antes de tudo formação de matéria, mas este é um acontecimento que tem sua origem através da espiritualidade do artista feita estilo, e esta é a especificidade da arte. Daí que “a inseparabilidade de forma e conteúdo se resolve na coincidência do processo de formação do conteúdo com o de formação da matéria” (PAREYSON, 1997b, p. 65).

Assim Pareyson, com sua teoria da formatividade, pretende se afastar de concepções ‘formalistas’ ou ‘conteudistas’ pensadas pela tradição estética. Isto porque pensar a arte meramente sob o aspecto formal ou pensá-la única e exclusivamente através da face de um conteúdo, este pensado como tema ou assunto, foge completamente desta compreensão.

É preciso não esquecer que na arte o conteúdo entra, precisamente, sob a forma de arte, isto é, arrastado pelo gesto formativo do artista. Dito isto, é preciso logo acrescentar que, justamente por isso, *qualquer coisa*, em arte, está preta de conteúdo, carregada de significado, densa de espiritualidade, embebida de atividades, aspirações, idéias e convicções humanas. Precisamente porque o artista resolveu toda vontade expressiva, significativa e comunicativa no *fazer*, no gesto formativo, na atividade operativa, precisamente por isso *tudo*, em arte, até a coisa aparentemente mais irrelevante *diz, significa, comunica alguma coisa*. Não pode ser formalista (mas também não é conteudista) uma concepção tão ampla do estilo. Não só se inclui no estilo o modo de organizar elementos como os assuntos, os temas, as idéias, mas estilo é toda a espiritualidade do artista, vista não tanto

na sua individualidade fechada, como, antes, na sua abertura pessoal para conter e refletir em si toda a espiritualidade do seu tempo e do seu grupo social (PAREYSON, 1997b, p. 68).

A noção de estética aqui trabalhada busca apresentar a arte como o lugar da possibilidade de o aceno do mistério se mostrar. Isto apenas pode ser possível quando há o entendimento de que a arte oferece uma abertura para aquilo que nos é o mais próximo e familiar, e que é, ao mesmo tempo, o mais distante e misterioso. Através da arte se coloca em obra a verdade como *alétheia*, justamente porque a arte qualifica-se como o puro exercício da liberdade, distinguindo-se, assim, da utilidade. Aquilo que se distingue da utilidade é exatamente o que possibilita a manifestação da gratuidade, e então, deste modo, a arte é certamente o acontecimento do dizer próprio do sagrado.

Ainda sobre a questão do conteúdo vale a pena ressaltar a distinção adotada por Pareyson ao que se refere a assunto, tema e conteúdo na arte, visto que esta é a grande questão que faz a estética, nesta compreensão, poder ser pensada como ontologia: “O *assunto* é o argumento tratado, [...] o *tema* é o motivo inspirador, [...] o *conteúdo* é, como vimos, a inteira espiritualidade do artista toda feita modo de formar” (PAREYSON, 1997b, pp. 69-70).

A espiritualidade do artista, de seu tempo e de seu grupo social, na compreensão pareysoniana, refere-se a principalmente ao caráter de verdade do ser, e compreende, portanto, a dimensão da relação ao outro de si. Mas, ao mesmo tempo, a relação ao outro apenas pode se dar a partir da relação a si. Como relação a si, o caráter expressivo presente em uma obra de arte diz da dimensão pessoal, única e irrepetível, como dimensão histórica porque temporal. Mas, na compreensão de Pareyson, justamente neste voltar-se a si mesmo pode ser colhido aquilo que ultrapassa o âmbito individual, pois quanto mais se aprofunda em si mesmo, mais se dirige àquilo que é mistério, ou à relação ao outro de si.

O poeta Rainer Maria Rilke, em sua obra *Cartas a um jovem poeta*, apresenta-nos um exemplo do que ele entende ser o autêntico fazer artístico. As cartas são as respostas redigidas por Rilke ao jovem Kappus, este último tendo-lhe pedido auxílio em suas primeiras incursões no mundo literário. O poeta Rilke inicia assim uma série de cartas onde, ao dialogar com o jovem, realiza uma bela análise sobre a arte, suas implicações na vida, os motivos que movem seu fazer, as implicações existenciais e espirituais, a responsabilidade do artista.

Aqui tomaremos como exemplo apenas a primeira carta. Logo no início, Rilke aconselha ao destinatário que busque compreender as reais motivações de seu operar artístico: “Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe

fosse vedado escrever? [...] Escave dentro de si uma resposta profunda” (RILKE, 1986, p. 22). O que Rilke aqui nos mostra é a medida para o fazer artístico, porque este fazer não deve operar em função da crítica, do público ou de imposições de escolas artísticas, mas o verdadeiro artista tem como procura autêntica a sua busca existencial, e sua arte termina por revelar aquilo que é mais verdadeiro, mais originário e que está além de si mesmo.

Rilke aponta para a questão que nesta pesquisa, com Pareyson, denominamos de dimensão do revelativo, quando nos diz:

As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou. Menos suscetíveis de expressão do que qualquer outra coisa são as obras de arte, seres misteriosos cuja vida perdura, ao lado da nossa, efêmera (RILKE, 1986, p. 21).

De acordo com a compreensão pareysoniana de pessoa, esta dimensão oferece-se ao humano a partir da temporalidade, portanto, não isolada do contexto histórico; assim apresenta-se como um chamado, um convite que reclama ser percebido. Aí se insere a responsabilidade do artista com sua arte, que antes de tudo é compromisso com sua busca do originário.

Uma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade. Neste caráter de origem está seu critério, – o único existente. Também, meu prezado senhor, não lhe posso dar outro conselho fora deste: entrar em si e examinar as profundidades de onde jorra a sua vida; na fonte desta é que encontrará a resposta à questão de saber se deve criar. Aceite-a tal como se lhe apresentar à primeira vista sem procurar interpretá-la. Talvez venha a significar que o senhor é chamado a ser um artista. Nesse caso aceite o destino e carregue-o com seu peso e sua grandeza, sem nunca se preocupar com recompensa que possa vir de fora (RILKE, 1986, p. 24).

A dimensão do mistério, mesmo sendo indizível, pode ser indicada e tocada pelo expressivo, sendo a arte uma destas possibilidades do mistério se mostrar. Este aparecer, porém, nunca é completamente explicitado, restando assim sempre algo implícito e não revelado, pois é próprio do mistério se esconder na mesma medida em que se mostra. Aquilo que é mais originário aponta-se sempre como mistério, devido ao caráter sempre ulterior de sua revelação. Deste modo o mistério jamais se exaure, e a obra de arte, enquanto recolhe um aceno do mistério, vive justamente no lusco-fusco do jogo de esconder-se e revelar-se. A arte atua, neste sentido, como o recolhimento daquilo que em verdade não se deixa recolher, apontando assim para a impossibilidade de explicitação do mistério. A arte, enfim, nos aponta para a realidade do mistério, ao mesmo tempo em que o salvaguarda; deste modo, tudo aquilo que é mistério, permanecerá sempre mistério sob a tutela da arte.

Esta abertura pode ser entendida como religiosa, uma vez que diz daquilo que ultrapassa a vida do homem. Trata-se de uma forma de *religare* (LACTANTIUS, 2003, p. 276), no sentido de religação com algo que transcende a individualidade. Assim, a busca existencial humana, nesta compreensão, consiste em ser esta tentativa de encontro com aquele algo que é mais originário, e que neste sentido é dado antes, como chamado à busca; não é alguma coisa que se oferece no fim mas, ao contrário, é aquilo que se oferece antes suscitando a busca. “A verdade reside na sua formulação não como objeto de uma possível enunciação ideal completa, mas como estímulo para uma revelação interminável” (PAREYSON, 2005, p. 25).

Este envolvimento do artista com sua obra pode ser entendido como moralidade. E uma arte moral, nesta compreensão, é aquela cuja vida do artista se vê totalmente voltada ao formar, e toda sua vida espiritual tem de aí se manifestar.

Há, de fato, uma moralidade intrínseca e constitutiva do fato artístico, que é a responsabilidade com a qual o artista escolhe a arte, para si, como uma tarefa, o empenho e a dedicação com que a realiza e os deveres inerentes a esta mesma atividade. Todas estas são condições para o próprio êxito artístico (PAREYSON, 1997b, p. 50).

Esta moralidade aqui mencionada nada mais é que o movimento interno de comprometimento do artista para com a sua obra, na qual toda a vida deste que forma se vê voltada para este processo. Isento desta moralidade, o artista não chega ao bom termo da obra, e o êxito desta se distancia de seu operar. A moralidade do artista para com sua arte salvaguarda ainda que esta não seja subordinada a nenhum outro escopo que não o de ser obra de arte, ou seja, puro êxito, respeitando ainda as exigências internas da obra enquanto forma formante, para que o aguardado êxito da forma formada se dê.

Para sair-se bem na sua empreitada, o artista precisa considerar a arte como tarefa que lhe exige dedicação, como a razão vital de sua atividade, como compromisso assumido responsabilmente. E é preciso ainda que considere as normas poéticas, que o seu trabalho a cada passo exige dele, como verdadeiras leis morais propriamente ditas, [...]. Deve também manter-se fiel ao compromisso de não subordinar sua atividade artística a nenhum outro fim, bom ou mau, a seu ver ou de outros, para seguir o fim da arte (PAREYSON, 1993a, p. 284).

Por outro lado, a moralidade própria do artista, ou seja, os seus valores, também se insere na arte como modo de formar. Na arte autêntica, toda vida espiritual do artista está voltada para a formação. Rilke também nos oferece um bom exemplo a este respeito: “Se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse. Acuse a si mesmo, diga consigo mesmo que não é bastante poeta para extrair suas riquezas. Para o criador, com efeito, não há

pobreza nem lugar mesquinho e indiferente” (RILKE, 1986, p. 23). O poeta vai mais adiante, e chega a afirmar que a obra de arte é proveniente de um chamado, de uma abertura, numa idéia que poderíamos entender como dom. Nesta compreensão, novamente encontramos a abertura religiosa presente no fazer artístico; abertura, esta, que a pessoa do artista encontra ao produzir sua obra, além de vivenciá-la em sua cotidianidade existencial, daí sua espiritualidade fazer-se modo de formar como aquilo que urge ser formado. A autêntica obra de arte apenas pode ser nestas condições. “Mas talvez se dê o caso de, após essa descida em si mesmo e em seu âmago solitário, ter o senhor de renunciar a se tornar poeta. (Basta, como já te disse, sentir que se poderia viver sem escrever para não mais se ter o direito de fazê-lo)” (RILKE, 1986, p. 25).

Rilke não reconhece, nos poemas a ele enviados pelo jovem Kappus, este valor de verdade pessoal do artista presente na obra. Daí o tom que inicialmente poderíamos supor se tratar de uma crítica, o que Rilke se diz contrário a fazer logo no início da carta: “não posso entrar em considerações acerca da feição de seus versos, pois sou alheio a toda e qualquer intenção crítica. Não há nada menos apropriado para tocar numa obra de arte do que palavras de crítica, que sempre resultam em mal-entendidos mais ou menos felizes” (RILKE, 1986, p. 21). Mas o que poderia se apresentar como uma incoerência do próprio Rilke, justamente acentua sua compreensão de arte, se bem observada, porque ao dizer “seus versos não possuem feição própria, somente acenos discretos e velados de personalidade [...] as poesias nada tem ainda de próprio e de independente” (RILKE, 1986, p. 22), Rilke está dizendo que estes versos não são provenientes do profundo do ser, não dizem da verdade pessoal de quem os faz, visto que no fim da carta conclui: “Se depois dessa volta para dentro, desse ensimesmar-se, brotarem versos, não mais pensará em perguntar se são bons. Nem tampouco tentará interessar as revistas por esses trabalhos, pois há de ver neles sua querida propriedade natural, um pedaço e uma voz de sua vida” (RILKE, 1986, p. 24). Isto porque, no pedido de avaliação dos poemas por parte do jovem, Rilke o acusa de buscar em outros aquilo que deveria buscar no mais profundo de sua existência: “Pois bem – usando da licença que me deu de aconselhá-lo – peço-lhe que deixe tudo isso. O senhor está olhando para fora, e é justamente o que menos deveria fazer neste momento. Ninguém o pode aconselhar ou ajudar, – ninguém” (RILKE, 1986, p. 22).

Portanto, ao invés de fazer uma crítica direta aos poemas, Rilke simplesmente não reconhece aí uma arte autêntica exatamente pela postura daquele que o procura; o verdadeiro artista não estaria interessado na crítica, sua arte o bastaria enquanto o encontro possível com a verdade do ser.

Como exemplo de obras que recolhem o mais profundo de seu autor, Rilke aponta, em outra obra, as esculturas de Auguste Rodin. Ele conviveu alguns anos bem perto do escultor, trabalhando como seu secretário particular; devido a isso, acompanhou diariamente o processo de execução das obras. O poeta observou atentamente, e desta percepção escreveu *Auguste Rodin*, um relato de suas apreciações acerca do processo produtivo das esculturas, e da obra do escultor propriamente dita.

Trata-se de uma defesa da ‘arte pela arte’. Rodin representa a liberdade descompromissada do artista. [...] Cria penosamente, pacientemente, sem ceder ao primeiro impulso, sem confiar na inspiração e no capricho. [...] Cada obra de arte é um gesto único, que inaugura e encerra. Um movimento que se autodissolve no instante seguinte. [...] O artista é um interventor, um inquisidor da ordem divina: Ele elevou seu mundo acima de nós e o situou na natureza (RILKE, 2003, pp. 11-12).

Rilke percebe a presença da vida pulsante nas esculturas de Rodin, pois “somente uma vida na qual tudo é simultâneo, lembrado e preservado, pode manter-se jovem e forte e sempre alçar-se novamente à altura de grandes obras” (RILKE, 2003, p. 16). Rodin procurava, nas palavras do poeta, “a graça divina” (RILKE, 2003, p. 17). As obras de Rodin existem por si só, são presenças no mundo, justamente pelo fato de serem provenientes do mais íntimo de seu autor; assim, ganham vida própria. As esculturas “provinham do simples fato de sua existência e não da sua importância, do seu significado” (RILKE, 2003, p. 23). Esta é a noção de gratuidade da arte aqui trabalhada.

Rodin agarrava a vida, que se encontrava em toda parte, para onde quer que volvesse os olhos. Ele dela se assenhorava nos menores lugares, observava-a, ia ao seu encaixe. Ele a esperava nas transições, quando hesitava, ele a alcançava onde estivesse correndo, e a encontrava em toda parte, igualmente grande, poderosa e arrebatadora (RILKE, 2003, p. 24).

Deste modo, sua obra era verdadeira, autêntica. “Ela não aparecia como algo ainda em formação que pedia o direito de existir e sim como uma realidade que se impunha. [...] Com a honestidade ilimitada de uma grande confissão” (RILKE, 2003, p. 29). A obra de arte executada por Rodin continha o fundamental, pois continha “o que distingue as coisas, esta concentração exclusiva no próprio ser, era a substância que conferia o aspecto de serenidade a uma escultura” (RILKE, 2003, p. 33). A arte, aqui, encontra o êxito.

Em relação ao processo formativo, Rilke observa que na obra do escultor tudo era gesto, trabalho, dedicação. “É muito agradável vê-lo trabalhar. O relacionamento entre os seus olhos e o barro. [...] E como então tudo se torna uma única coisa: ele e o objeto, seu objeto; agora mal se poderia dizer qual é a obra” (RILKE, 2003, p. 127). Arte e autor se identificam, são um, numa continuidade originária.

Suas esculturas eram fruto, por um lado, de uma urgência pessoal; provinham de uma necessidade de transformar a busca e a verdade pessoal em obra plástica. “Seus objetos não podiam esperar; era imperioso fazê-los. Há muito ele tinha previsto que ficariam sem abrigo. Restava-lhe apenas a opção entre sufocá-los em seu íntimo ou conquistar para eles o céu que está em volta das montanhas” (RILKE, 2003, p. 115).

Porém, por outro lado, tal urgência não se via no fazer enquanto tal. Isto porque a luta com a matéria era incessante; entre aquilo que quer fazer-se forma e aquilo que se fará a forma, existe um grande percurso, e Rilke notou isto: “percorri os enormes estúdios e percebi que tudo estava em processo de formação e nada era urgente” (RILKE, 2003, p. 111). Isto se deve ao fato de que as obras são realizadas através de constante diálogo com a matéria. “Pois a transformação de algo em vida não depende de grandes idéias; depende, sim, de se criar a partir destas idéias um trabalho, um labor cotidiano, algo que nos acompanha até estar finalizado” (RILKE, 2003, p. 87). Assim, a obra pode constituir-se do modo próprio que lhe é necessário, assim a obra pode sê-la plenamente.

E agora me encontro em meio a uma porção de objetos novos, adquirindo forma, destituídos de nomes. Eles foram começados ontem ou antes de ontem, ou anos atrás, mas apresentam-se tão despreocupados quanto aqueles outros. Eles não fazem contas (RILKE, 2003, p. 55).

Com Rilke também podemos concluir: a obra de arte é fruto da espiritualidade humana, mas, de igual modo, é resultado da formação da matéria. A arte é o seu autor, com toda a sua possibilidade humana, ou seja, precariedade finita que forma, enquanto é também abertura ao infinito. Por um lado, a dimensão da precariedade da finitude humana, “apartada de todas as palavras grandiloquentes, rebuscadas e inconstantes, subitamente a arte parece transportada para o âmbito das coisas insignificantes e sóbrias, para a esfera do cotidiano, – da atividade manual” (RILKE, 2003, p. 137). Mas, por outro lado, esta mesma arte, enquanto fruto da espiritualidade do artista feita forma, é abertura para o mistério. “Quem fosse capaz de ver e produzir todas as formas, não estaria ele nos dando – quase sem ter consciência disto – tudo o que concerne às coisas do espírito? Tudo aquilo que foi algum dia denominado anelo, dor ou bem-aventurança – abismos e alturas, céu e inferno?” (RILKE, 2003, p. 138).

## 4.2 O caráter sacro da arte enquanto tal

A arte, enquanto formação humana, é inevitavelmente formulação pessoal, e, deste modo, carrega em si, ao mesmo tempo, tanto a precariedade humana, como relação a si, quanto possui a abertura àquilo que ultrapassa o humano, como a relação ao outro de si.

Conforme já visto anteriormente, “a arte exige ser praticada por si própria, bastando o valor da forma para justificá-la, e recusa qualquer contaminação que subordine seu exercício a fins não artísticos” (PAREYSON, 1997b, p. 42). Esta definição caracteriza a arte como o local da possibilidade de doação do mistério, pois o não útil define-se também como a ponte para a gratuidade e puro ofertar do sagrado. Como abertura à graça do mistério, a arte instaura um mundo, que é o mundo próprio do artista, ou melhor, a sua visão de mundo. Esta visão de mundo é sempre também a verdade do artista ali revelada, porque a arte é sempre expressividade e revelação. Assim, a arte revela o mundo de quem a forma abrindo-se para o ser. Com outras palavras, a arte é o mundo próprio do artista, e este mundo nada mais é do que a sua visão de mundo, a sua interpretação, ou seja, é a relação a si em concomitância à relação ao outro.

Deste modo, a arte, porque formulação pessoal, coincide com a pessoa do artista que a fez forma, e esta é a sua especificidade. A arte é o mundo do artista, é a sua verdade, ou, ainda, a verdade como pessoalmente formulada, mas justamente por isso remete para algo que a ultrapassa. Este manifestar pessoal que desponta na arte pode estar plenamente latente e perceptível, mas ainda assim será o conteúdo tal qual na compreensão aqui trabalhada, porque não é fruto de uma intenção funcional ou temática forçada, mas reflexo daquilo que é mais verdadeiro no artista. “A arte pode ter fins e assumir funções não artísticas somente através de sua inviolada realidade artística. Na arte a forma não é forma senão é ao mesmo tempo um mundo, e um mundo não é tal sem ser, ao mesmo tempo, forma” (PAREYSON, 1997b, p. 46).

Para além daquilo que pode ser percebido rapidamente na arte em uma primeira aproximação apreciativa, resta sempre algo por dizer, em função daquela ulterioridade própria da interpretação.

Naturalmente, há depois uma presença implícita, não menos eficaz e profunda, e é aquela pela qual *tudo* na obra, mesmo a mínima inflexão estilística, é significativa, revela a espiritualidade do autor e, por isso, também seu modo de pensar, a sua *Weltanschauung*, a sua filosofia (PAREYSON, 1997b, p. 49).

Tudo o que transparece na obra enquanto tal e também nas formulações dela provenientes, será sempre o mais íntimo e o mais verdadeiro, tanto do artista quanto do leitor, pois será sempre fruto de uma interpretação pessoal.

Numa pessoa cuja espiritualidade está marcada de sentidos morais, de espírito religioso, de paixão política, a arte *só* pode ser arte *se* é arte moral, religiosa, política, porque não é arte aquela que não sabe transformar em energia formante, em conteúdos de arte, em valores estilísticos, a concreta espiritualidade do artista. Não entenderá nada daquela arte o crítico que não souber vê-la nutrida e exaltada – não esmagada ou oprimida – pelos sentidos e desígnios morais, religiosos e políticos que ela contém (PAREYSON, 1997b, p. 51).

Deste modo, tudo o que é relativo ao mais profundo do ser figura a arte; em verdade, a arte é a busca existencial de uma determinada pessoa feita arte; é uma visão de mundo feita forma. Assim, torna-se inerente à arte tudo aquilo que move a espiritualidade da pessoa a formar.

É evidente que a religiosidade da arte é dada mais pelo espírito que anima a representação e move o tratamento do que pelos assuntos representados ou tratados. A edificação religiosa que daí deriva provém mais desta inspiração toda exteriorizada em realidade de arte que dos significados evocados pelos assuntos e argumentos (PAREYSON, 1997b, p. 52).

É claro que aqui Pareyson não exclui a possibilidade de que uma obra, realizada com o exclusivo intuito de cumprir sua função destinada ao culto, possa ser também chamada arte sacra, mas para tanto seu processo formativo deve originar de uma verdadeira espiritualidade religiosa. “Por um lado, a religiosidade inclui o senso de liturgia, do culto, da igreja, da prece, e, por outro, todas estas coisas adquirem seu verdadeiro significado somente se incluídas na intimidade da experiência religiosa” (PAREYSON, 1997b, p. 53).

Assim, a função inicial de uma obra executada com a finalidade de ser a usualmente denominada arte sacra pode encontrar, em seu percurso formativo, uma legítima e autêntica formação artística, visto que o motivo que move sua execução pode ser genuinamente interiorizado até tornar-se fidedigna razão existencial.

Apenas nestas condições a arte sacra é verdadeiramente arte no próprio ato com que desempenha os seus fins de culto. Naturalmente isto depende do artista e de seu gênio”. Deste modo, “a arte sacra é *verdadeiramente* religiosa se a espiritualidade que nela se encarna está intimamente invadida de fé e de experiência religiosa. É arte *somente* se é a arte própria de uma espiritualidade de tal gênero (PAREYSON, 1997b, p. 52).

Desta maneira, a noção de sacralidade da arte na estética de Pareyson não coincide com a compreensão comumente encontrada na concepção de arte sacra como produção

artística qualificada destinada ao culto. Sua definição de arte sacra, com efeito, destoa da compreensão usual porque não está diretamente relacionada a imagens consideradas sagradas ou a temas explicitamente religiosos destinados ao culto. A sacralidade não aparece necessariamente como temática explicitada na matéria. O sagrado se insere na arte a partir de questões últimas, presente na vida do homem como busca existencial, e não meramente através da intenção de uma representação especificamente religiosa. Para este autor a sacralidade na arte é de ordem bem mais complexa.

A sacralidade que aqui referimos não necessita ser aparente na matéria artística; deve, sim, ser expressa como estilo, como conteúdo formante que se insere exatamente pela incapacidade de descolar-se da pessoa do artista quando este possui sua espiritualidade voltada às questões mais profundas de seu ser. A arte, desta forma, torna-se plena de religiosidade; torna-se arte sacra porque expressa e revela a sacralidade a que o artista está remetido, e esta é a sua verdade. Segundo Pareyson, se a obra formada não consegue ter a autenticidade da presença espiritual de quem a formou nem ao menos poderá ser arte, e menos ainda poderá ser sacra, e o que daí resultar apenas poderá ser entendido como puro formalismo de temática rasa, vaga. A verdade da arte deve brotar do interior do artista que a forma como autêntica busca existencial que naturalmente torna-se conteúdo. A arte com tema superficial, forçado, que não provém do mais profundo do ser, não é arte.

Deste modo, Pareyson não anula a possibilidade de a arte ter uma finalidade inicial, desde que a real vocação espiritual esteja aliada como verdade na obra.

Naturalmente, é *impossível* chamar de arte um produto adocicado e industrial, e é também *difícilimo* chamá-lo de sacro, distante de toda intimidade quer religiosa, quer artística. [...] Pode-se chegar a dizer que a arte sacra, se não consegue ser arte, nem ao menos consegue ser verdadeiramente sacra (PAREYSON, 1997b, p. 53).

Embora a autêntica arte careça ser sempre sem genitivos, e que o artista, por sua vez, deva continuamente executar sua arte livre de escopos, esta arte *sem mais* não é, contudo, livre de manifestações aparentes. Isto porque, como vimos, o conteúdo da arte é a espiritualidade daquele que a faz. Esta espiritualidade se faz presente na arte e é reconhecida como o êxito da obra, no instante em que o espectador ali se reconhece.

Certamente, é mister reconhecer que a presença de um fim ético, ditado, não tanto por uma inspiração profunda, mas sim por intenção explícita e exclusiva, enfraquece ou suprime a arte, e que o artista, mesmo considerando, em sua consciência, determinados valores ou éticos ou religiosos, como superiores de certo modo aos valores artísticos, deve todavia no seu trabalho preocupar-se acima de tudo com fazer arte. Será graças à sua espiritualidade, fazendo-se modo de formar e tornando-se um

mundo e um estilo, que penetrará em sua obra uma explícita ou implícita exaltação dos valores morais ou religiosos que mais lhe estão a peito, e pelos quais o espírito manifesta sincera aspiração (PAREYSON, 1993a, p. 286).

Nesta apreensão, portanto, a questão não é supor que em uma arte autêntica não seja reconhecível valores ou inspirações. A profunda realidade do artista se impõe à obra, e isto sem por em fuga a arte.

É mister igualmente reconhecer que neste caso a arte será verdadeiramente arte apenas se for arte moral ou religiosa, e quem não levar em conta esta sua qualidade intrínseca, sob o pretexto de a arte ser sempre sem adjetivos, não descobre a via de acesso para ela e não consegue captar nem o sentido nem o valor da arte (PAREYSON, 1993a, p. 286).

Isto quer dizer que o espectador é, na verdade, convidado a contemplar tal obra justamente porque nela se reconhece através de um processo de congenialidade com o artista; contempla a obra de arte e ali se vê, e sente as verdadeiras inspirações do artista do modo como ele, o leitor, a pode interpretar. E mais ainda, sua percepção da obra de arte é conduzida por todo o processo que a fez forma, no jogo de forma formada e forma formante essencial na dinâmica de execução tanto por parte do artista ao formar quanto por parte de leitor ao contemplar. O espectador, então, apenas pode verdadeiramente penetrar a obra sob a direção daquela que está a contemplar. Esta é a leitura do espectador, é a sua contribuição à obra, e é o que a faz verdadeiramente existir.

As reais inspirações de um artista na execução de sua obra nada mais são que sua busca interior, suas aspirações mais profundas, suas questões existenciais, a procura pela verdade do ser. Deste modo, uma arte realizada por alguém que possua tais inspirações não será arte se não for ela mesma a forma artística destas reais inspirações. Também a aproximação à obra apenas pode acontecer por esta via de acesso, mas é claro que sob a forma de reconhecimento interior e acolhimento no íntimo do ser.

Não fará sentido dizer que é arte ‘apesar’ da intervenção de aspirações religiosas e significados morais, por ser verdade justamente o contrário, ou seja, em um artista que tenha essa determinada espiritualidade, perpassada de preocupações éticas ou religiosas, a arte só pode ser esta, pois somente este estilo é o estilo próprio de tal personalidade, e somente nele atua o seu espírito, sua concepção das coisas, toda a sua personalidade se define pessoalmente e ao mesmo tempo se faz o seu próprio modo de formar. Assim, o seu mundo cresce juntamente com essa forma (PAREYSON, 1993a, p. 286).

A obra de arte, assim, ainda que totalmente livre de escopos, tendo o seu processo executivo feito sob o mote do puro formar, não esconde a verdade daquele que a formou, pelo contrário, ela revela esta verdade dentro da possibilidade que o artista tem de expressar,

temporal e historicamente. Verdade, esta, não entendida como adequação de uma coisa na outra, mas como revelação daquilo que é mais originário, como desvelamento do ser. De fato, a obra é esta verdade, ou melhor, a arte resulta do que é mais peremptório no artista que a forma, e, neste sentido, coincide inteiramente com seu autor. “Numa palavra, o artista atingiu a arte porque soube converter a própria pessoa em energia formante, que encontra por si mesma o seu estilo reservando-lhe toda a paixão moral que o anima e inspira” (PAREYSON, 1993a, p. 286). Mas a verdade do artista na obra apenas pode manifestar-se do modo que lhe é próprio, qual seja, a propriedade de aparecer na mesma medida em que se encobre.

Portanto, exatamente porque todo processo formativo seja expressivo e revelativo, a tonalidade do mistério sempre permanece. A verdade do artista, na obra, é revelada e expressa sob a forma de arte. Com outras palavras, a verdade do artista orienta o estar no mundo da obra, tanto no formar quanto no contemplar, como forma formada e como forma formante. Deste modo, a aproximação à obra de arte é sempre guiada pelo ser da própria obra, mas também acolhida e executada através de uma relação de congenialidade entre o espectador e o artista. Assim, a diretriz da contemplação é dada pela própria obra, ou seja, em verdade por aquele que a fez forma. Já no que tange a obra de arte, por parte do espectador, a aproximação dá-se a partir das possibilidades interpretativas pessoais, e, conseqüentemente, tanto temporais quanto revelativas do ser da própria pessoa interpretante, porque, como sabemos, na interpretação tanto acontece a revelação da coisa interpretada como também a da pessoa interpretante. Assim sendo, é certo dizer que, em todo o processo da arte, do fazer do artista ao contemplar do espectador, há o acontecimento da revelação de formulações da verdade.

Por outro lado, aquilo que se revela em todas as fases do processo artístico, tanto do fazer quanto do contemplar, nunca se esgota, visto que “também a interpretação da verdade é a posse de um infinito” (PAREYSON, 2005, p. 43). Aqui está precisamente a dimensão misteriosa da arte, porque exatamente pelo fato de que a arte é uma forma originada em um processo de interpretação pessoal, tanto no fazer quanto no contemplar, resta sempre algo que não pode ser dominado nem nomeado; isto, como vimos, decorre do fato de que a pessoa é, além de expressão temporal, também abertura ontológica; como tal, o ser permite seu vislumbre do seu modo próprio de ser entrevisto, ou seja, nunca completamente.

Na interpretação, revelação da verdade e expressão do tempo não estão em relação de contigüidade ou continuidade ou gradação, mas de *síntese*, no sentido de que uma é a forma da outra. Se é verdadeiro que a revelação da verdade só pode ser pessoal e histórica, não é menos verdadeiro que ela e só ela contém a verdade tanto do tempo quanto da pessoa, de modo que a interpretação é *toda* revelativa e *toda conjuntamente* pessoal e ontológica (PAREYSON, 2005, p. 54).

Ainda que a arte, porque pessoal, não encontre outra possibilidade que não a de ser formulada temporalmente, e por isso historicamente determinada, ela é, por isso mesmo revelativa do ser. “E se o ser só aparece em uma forma histórica, da qual é inseparável embora nela não se exaurindo, é preciso efetivamente dizer que esta forma é uma *revelação* do ser, isto é, não uma sua alteração, ou travestimento, ou sub-rogado, mas o *próprio ser como* historicamente determinado” (PAREYSON, 2005, p. 43). Cabe ainda reafirmar, uma vez mais, que a verdade, porque pessoalmente interpretada e formulada, nunca se exaure, mantendo-se como uma embora as formulações que dela possam surgir sejam sempre plurais.

Na sua infinitude, a verdade pode bem se oferecer às múltiplas perspectivas, por diversas que sejam, e a interpretação a mantém como única no mesmo ato em que multiplica suas formulações, do mesmo modo que uma obra de arte, longe de dissolver-se numa pluralidade de execuções arbitrárias, permanece idêntica a si mesma no próprio ato com que se consigna às sempre novas interpretações que sabem colhê-la e dá-la, identificando-se com elas (PAREYSON, 2005, pp. 43-44).

Para existir, a arte não carece apenas de ser executada por aquele que a faz forma; precisa ainda ser executada por aquele que a executará lendo-a. Quando encontra o êxito, a arte se oferece à contemplação, e sua condição de existência é justamente a de ser reconhecida como digna de ser contemplada. Deste modo, a obra, enquanto pessoalmente formada, revela a verdade do ser de seu autor, e também daquele que a contempla. Porém, neste revelar-se resta sempre algo não dito, daí o caráter de inexauribilidade e ulterioridade da verdade, pois algo pode sempre ser novamente interpretado, restando sempre algo a dizer sob a forma do não revelado. O ser é inexaurível, daí a condição de ulterioridade em suas formulações históricas.

Além disso, o ser não está presente na história com uma determinação propriamente sua, numa forma que seja reconhecível como única e definitiva, e que, portanto, sirva como termo de confronto entre todas as formas históricas, de modo a tornar fácil, rápida e infalível a sua avaliação. Não pode haver presença do ser que não esteja historicamente configurada, nem o ser tem outro modo de aparecer ou outro lugar onde residir do que nas formas históricas; nelas reside na sua *inexauribilidade*, a saber, por um lado, com uma *presença* que faz delas o seu único modo de aparecer, e por outro, com uma *ulterioridade* que não permite a nenhuma delas contê-lo de modo exclusivo (PAREYSON, 2005, p. 41).

Esta tonalidade do mistério na arte faz com que Pareyson aproxime arte e natureza, no sentido de que algo de misterioso sempre permanece em ambos os casos. Isto porque ao criar a obra de arte, o homem não a cria integralmente, visto que a arte é sempre atividade e receptividade inserida na dinâmica da relação a si e ao outro de si. O homem não domina

completamente o fazer artístico, e nem o poderia, porque o criar entendido dentro da teoria da formatividade não comporta esta compreensão.

A natureza também sempre aparece ao homem como aquilo que ele não pode nunca dominar completamente, nem mesmo através de todo recurso científico. O homem conhece a natureza formando-a, e de igual modo forma a arte. Também a arte é contemplável pelo homem, tal qual a natureza o é. Esta é a relação de cumplicidade entre estas duas formas, o de serem dignas de contemplação devido ao êxito de suas formas. Conhecer é visão de formas, é formatividade, e a contemplabilidade de algo é a interpretação que se dá por um chamado que se estabelece a partir do êxito, do bem feito, do bem acabado. Se todo conhecimento é formativo, isto é, interpretativo, a relação é sempre de abertura ao mistério.

Pois as obras de arte, por mais necessária e possível que seja a sua leitura, execução e interpretação, e por mais clara que pareça a atividade puramente humana que as realizou, têm no entanto sempre algo de misterioso, e seria delas um leitor grosseiro aquele que não conseguisse elevar-se por esse halo de arcano que as envolve e lhes dá uma certa semelhança com as insondáveis profundezas da natureza (PAREYSON, 1993a, p. 268).

Ainda em relação à dimensão misteriosa da arte, cabe lembrar o que já foi dito: a arte é formatividade com fim em si mesmo. Daí, conforme também já visto, a arte é gratuidade como puro formar, e por isto se afasta da utilidade, sendo assim oferta e liberdade. Este modo de ser da arte livre de escopos é, então, um campo propício para a aparição daquilo que ultrapassa a existência finita. A liberdade de ser da arte favorece, pois, esta apreensão do mistério, como doação pronta para ser acolhida em possíveis formulações. A abertura oferecida pela arte é dada pelo espaço fornecido na nula utilidade de sua presença no mundo, porque deste modo há espaço para o acontecimento da resposta ao chamado do mistério, situação que, na formulação da vida cotidiana farta de necessários utilitarismos, pouco espaço é fornecido para este dar-se. A arte, enquanto configurada como este formar desinteressado, abre o espaço propício para o mistério poder dizer, e é por isso uma possibilidade de o sagrado se manifestar.

Enquanto formulação pessoal, o caráter de humanidade da arte se refere à precariedade do homem enquanto existência finita e limitada, mas sempre porém aberta ao infinito, àquilo ao qual ele desconhece mas presente haver. A arte, então, é intensamente humana, e exatamente por isto é também profundamente o lugar de o mistério se revelar.

### 4.3 A religiosidade na fruição da arte

O caráter de humanidade da arte, nesta abordagem, deve sempre remeter à noção de pessoalidade, no sentido estrito da hermenêutica pareysoniana. Deste modo, no que se refere à relação a si, encontra-se presente no formar artístico, bem como em todo operar humano, a precariedade da existência inerente ao homem. Esta, é, portanto, a característica marcante do fazer, a tonalidade da operação formativa, a saber, as dificuldades e os percalços vivenciados pelo artista na sua busca, assinalada pelo tempo, na formação daquela própria, específica e singular obra de arte.

Como bem nos expõe esta questão, o poeta Paul Valéry, em seu ensaio *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*. Ele nos diz que o espírito de um autor é a analogia daquilo que se encontra na arte, se identificando, deste modo, totalmente com a arte findada. Mas o resultado artístico enquanto forma corpórea do espírito do artista, ou seja, o artista mesmo feito forma, concluso o processo se disfarça, deixando apenas rastro de onde verdadeiramente se originou. Neste jogo de esconder, o originário artístico se vela, e a arte transparece aos olhos do espectador muitas vezes como algo recebido pronto, quando na verdade o encontro do artista com sua obra deu-se com muito penar. Pois, embora seja a arte a espiritualidade do artista feita forma, esta relação com o outro de si apenas pode acontecer na relação a si, e, isto quer dizer, na temporalidade própria daquele que forma. O artista, na procura da verdade de seu ser, encontra primeiramente sua situação mais precária; na busca daquilo que é mais originário, defronta-se com a concretude histórica de seu existir, e ainda, enfrenta a matéria a ser formada num diálogo árduo sem muitas vezes atingir o êxito artístico. A obra digna de contemplação não pode, portanto, ser recebida como algo exterior ao processo e às suas implicações inerentes; não pode, conseqüentemente, ser entendida como aquilo que o artista apenas efetuou. A arte não é um componente já estabelecido, encerrado; se assim fosse, bastaria ao artista dar configuração à uma idéia, sendo que, assim sendo, esta lhe chegaria como algo já pronto, sem mais (VALÉRY, 1999, p. 135).

A estética pareysoniana nos ajuda na compreensão da arte, expondo-a como uma produção propriamente humana, com características bem específicas, articuladas com o desenvolvimento de uma hermenêutica. Sabemos, com Pareyson, que uma determinada arte identifica-se integralmente com aquele que a fez. Porém, sempre de igual modo e ao mesmo tempo, esta identificação artista-obra se alia à execução contemplativa do espectador; é este último que, de fato, faz com que a obra ganhe espaço como existente no mundo. Isto porque,

na medida em que o fruidor a recebe, a recolhe e acresce, num processo de congenialidade entre o espectador (que é também autor) e o autor (que é também espectador), a obra em questão se faz presente porque reconhecida como êxito.

A realização do valor artístico não é possível senão através de um ato humano, que nele condensa aquela plenitude de significados com que a obra age no mundo e suscita ressonâncias nos mais diversos campos e nas mais variadas atividades, e pelo qual o interesse despertado pela arte não é apenas uma questão de gosto, mas uma satisfação completa das mais diversas exigências humanas (PAREYSON, 1997b, p. 45).

Reconduzindo, assim, a questão da humanidade da arte, torna-se claro que a esta, com toda sua dinâmica que a faz existir, não pode mesmo ser compreendida como um algo à parte, exterior em última instância. Não há como conceber qualquer coisa que se assemelhe à arte, no sentido pareysoniano, para fora da ação humana, porque o referencial de tudo o que lhe diga respeito está no humano. Neste sentido a arte é vida, que, por outro lado, após recolher da vida seu próprio existir, se descola da vida para viver sua autonomia artística. Este é mais um jogo dicotômico de Pareyson: a arte é vida, identifica-se com a vida, mas ao mesmo tempo é autônoma; a bem dizer, a arte ultrapassa a vida que lhe formou.

Por um lado, a arte está realmente ligada com a vida. [...] Acolhe em si toda a vida espiritual de seu autor, torna-se realmente vida e razão de vida para o artista. [...] Por outro lado, a arte é também uma atividade especificada, que emerge da vida; e dela emergindo, dela se distingue, afirmando-se numa ciosa especificação própria, com uma natureza, finalidade e caracteres próprios. [...] Quando se diz que a arte é evasão, jogo, pura gratuidade, quer-se acentuar o próprio ato de especificação da arte, isto é, o ato pelo qual a arte é arte e não outra coisa, suficiente no seu valor de arte. Mas o que importa não esquecer é que os dois aspectos são inseparáveis: se a arte pode emergir *da* vida, afirmando-se na sua especificação, é porque ela já está *na* vida inteira, que, contendo-a, prepara e prenuncia a sua especificação. E, no ato de especificar-se, ela acolhe em si toda a vida, que a penetra e invade a ponto de ela poder reemergir na própria vida para nela exercer as mais variadas funções: como a *vida* penetra *na arte*, assim a *arte* age *na vida* (PAREYSON, 1997b, pp. 40-41).

No que se refere à sacralidade presente na contemplação do espectador, Pareyson nos apresenta aquela situação já exposta em que, o fruidor, ao perceber a obra, também a executa. Fato é que, do modo como a arte é pensada, nesta compreensão, através da arte o homem finito pode dar-se conta da presença permanente do infinito em sua vida; a autêntica arte tem o poder de atentá-lo a esta abertura, porque ao ser tocado pela obra, vivencia, por isto, aquele lampejo da verdade do ser experienciado pelo artista no processo de formação de sua obra. Isto porque a arte, ainda, conforme esta noção, remete para além de si mesmo, abrindo um novo mundo para aquele que a executa na fruição. A espiritualidade do artista transborda na

arte, e esta, enquanto abertura ontológica, confia ao espectador sua verdade, remetendo ao ser todo aquele que percebe e acolhe como êxito o seu estar.

Se a vida penetra na arte, nela penetra precisamente sob a forma de arte. [...] E se o interesse despertado pela arte não é apenas uma questão de gosto, mas sobretudo questão de humanidade, o interesse total despertado pela arte está, justamente, incluído na mesma aprovação dada ao valor artístico, que assim adquire o sentido de uma satisfação espiritual completa (PAREYSON, 1997b, p. 47).

Assim sendo, tanto no criar do artista quanto no contemplar do espectador a relação que aí se estabelece é pessoal no sentido a que Pareyson compreende, qual seja, relação a si e ao outro; vale lembrar que este acontecimento sempre emerge da dinâmica entre atividade e receptividade. A atividade corresponde ao caráter precário, humano do fazer artístico, enquanto que a receptividade condiz com o dom da dimensão do mistério, da abertura ao ser próprio do artista, configurando o caráter sacral da arte como um todo: em seu formar e em seu fruir. Neste sentido, a arte aparece como aquilo que brota do mais profundo de quem a forma, em um estado de urgência vital, como algo que precisa ser formado. A arte urge ser feita porque é o mais inquietante, o mais perturbador presente no existir na pessoa do artista. Com isto, o próprio artista se acresce de sua obra, pois ela o é no estado de obra de arte, e deste modo ele mesmo pode reinterpretar-se sempre novamente mais. No que tange o espectador, a arte nutre sua condição precária e finita, porque este recolhe na obra o infinito que ali se abre.

A arte nunca se acha tão longe da vida que não a faça convergir para si na totalidade dos seus aspectos, exercendo nela uma grande influência e suscitando por ela interesse profundo e vital, e que não se limita a satisfazer tendências particulares, mas tal que empenha a pessoa toda inteira e a satisfaz em todas as suas exigências. A arte, assim como não pode deixar de nutrir-se da espiritualidade de quem a exerce, também não pode deixar de se revelar na vida do autor e do leitor, tornando-se para o primeiro razão de vida e, para o segundo, necessidade e alimento espiritual (PAREYSON, 1993a, p. 275).

Porém, cabe esclarecer que, conforme a estética pareysoniana, o intuito da arte não é o de emocionar o fruidor; o único desígnio da obra enquanto forma formada, realizada por um artista, é o de fazer-se forma. Melhor dizendo, ou a arte existe autônoma e gratuitamente, livre de escopos outros que não sejam seu simples fazer-se existir, ou perde a sua autenticidade de arte como tal. “É bem verdade que a arte provoca diversos sentimentos no leitor, [...]. Mas este é um *efeito* da arte e não um *fim* dela” (PAREYSON, 1997b, pp. 88-89). A arte é, sim, resultante de toda a vida do artista que se fez forma; mas também a arte atua e influi na vida do artista como compromisso de busca existencial, crescendo-o. De igual modo, a arte atua

na vida do espectador, melhor dizendo, do leitor da obra, que a recebe e a executa, transformando-se e crescendo-se dela, na medida em que a penetra para dela tornar-se também, de certo modo, autor. Na obra de arte, o leitor ali se reconhece, de modo que aquela arte torna-se parte de seu existir. Este acontecimento dá-se numa dupla relação, na qual a arte forma o seu espectador, na mesma medida em que ele, o leitor, também a forma.

As relações entre o artista e a obra e entre o leitor e a obra aparecem na estética de Pareyson de modo análogo, e isto significa dizer que a mesma dinâmica do processo formativo da obra por parte do artista reaparece no processo executivo por parte do leitor, em todas as suas nuances. Assim, a obra instaura um mundo que não é outro mundo que o mundo próprio de seu autor; por sua vez, o leitor aproxima-se da obra também executando-a através de seu olhar, de sua visão de mundo, e esta é a sua possibilidade pessoal de interpretar a obra em um determinado tempo. Ambos interpretam a obra de arte, e cada qual fornece sua *Weltanschauung*. Mas, apesar disto, aquilo que a obra é enquanto forma formada não difere daquilo que repercute como forma formante, portanto a obra orienta o olhar de quem a lê pois carrega em si todo seu processo, “a tal ponto que o próprio espectador aprende a ver e apreciar segundo o modo como o artista forma e representa” (PAREYSON, 1997b, p. 276).

Ao mesmo tempo a arte é também orientada pelos olhos daquele que a descobre, porque o único modo de uma obra de arte existir é através dos olhos de um leitor. Isto porque é ele que pessoalmente a recebe, perscuta, dialoga, ou seja, a interpreta. Assim, no leitor, o modo de ver é já orientado pela sua espiritualidade. “Pois o ver e observar não são coisa de pouca monta, pois são ditados por toda a espiritualidade de quem olha” (PAREYSON, 1997b, p. 276).

A arte se funda ultimamente na humanidade, mas esta sempre entendida no sentido de pessoa, ou seja, como abertura ontológica. Pessoa esta que não pode jamais ser compreendida como subjetividade, porque transcende a si mesma. Deste modo, o conteúdo da obra de arte autentica é revelativo da verdade do ser, ao mesmo tempo em que é também expressividade do tempo, e isto tanto da parte do artista quanto do leitor, pois a arte instaura um mundo enquanto abre um mundo, e vice versa. Em realidade, a obra não abre apenas um mundo, mas toda a percepção de mundo pode ser alterada pela arte. “E assim acontece que muitos pintores ensinam a quem os contempla e os aprecia não apenas um modo de olhar as obras de arte, mas também um modo de fitar as coisas” (PAREYSON, 1997b, p. 276).

Ultrapassada a dicotomia entre forma e conteúdo, e percebendo que não há hiato entre estas questões, cabe explicitar que a arte abre mundos com a sua própria linguagem, não necessitando deste modo de um discurso. “O leitor, então, contemplando e apreciando as

obras de arte [...] entra em contato vital com mundos espirituais que lhe falam com a evidência e comunicatividade próprias da arte” (PAREYSON, 1997b, p. 276).

No ensaio *Arte e o estético: a dimensão religiosa*, Nicholas Wolterstorff apresenta-nos a teoria estética do filósofo Clive Bell. Esta muito tem a ver com o que aqui encontra-se em desenvolvimento, embora possua, é claro, nuances próprias. Bell afirma existir uma emoção estética. Porém, esta definição nada tem a ver com conteúdos que emocionam ou coisas do gênero; aqui a emoção artística refere-se àquilo que toca o espectador. Este autor se questiona o que há nas obras de arte capaz de tocar tão fortemente aquele que a contempla, porque considera que este fator é “a qualidade que distingue obras de arte de todas as outras classes de objetos” (Apud WOLTERSTORFF, 2008, p. 401). A hipótese de Bell é que de algum modo a arte possui o mesmo que a linguagem religiosa, porque comunica o mesmo. Assim, nos afirma que com a arte “somos elevados acima da corrente da vida” (Apud WOLTERSTORFF, 2008, p. 402).

Bell também nos aponta algo acerca da relação artista-espectador, que, para além da nomenclatura diferenciada e certas particularidades, também tem algo que ver com o que aqui expomos. Ele nos diz que a arte nos atinge “porque expressa a emoção de seu criador” (Apud WOLTERSTORFF, 2008, p. 403), e diz ainda que esta emoção experienciada pelo espectador é da mesma natureza daquela vivenciada pelo criador da arte em questão. Esta experiência é dada por aquilo que o artista, nas palavras de Bell, sente e experiencia ao fazer a arte, que nada mais é que a realidade última das coisas e da vida.

Se um objeto considerado como fim em si mesmo nos toca mais profundamente (isto é, tem maior significado) do que o mesmo objeto considerado como meio para fins práticos ou como uma coisa relacionada com interesses humanos – e esse sem dúvida é o caso – só podemos supor que quando consideramos alguma coisa como fim em si mesma tomamos consciência daquilo nela que é de um impulso maior do que qualquer qualidade que ela possa ter adquirido por estar ao lado de seres humanos. Em vez de reconhecer sua importância acidental ou condicionada, tornamo-nos conscientes de sua realidade essencial, de Deus em todas as coisas, do universal no particular, do ritmo presente em tudo. Dê-lhe o nome que quiser, a coisa de que estou falando é aquela que está atrás da aparência de todas as coisas – aquela que dá a todas as coisas seu significado individual, a coisa em si mesma, a realidade última .

Ao nos sentirmos tocados pela arte, estamos na verdade respondendo ao que o artista vivenciou, intuiu ou sentiu ao fazer a obra de arte, ou seja, respondemos, de algum modo, à verdade do artista. “Estamos respondendo à expressão de um artista na forma de uma emoção sentida por aquela realidade última que se revela através da forma” (WOLTERSTORFF,

2008, p. 403). A compreensão de que existe uma congenialidade parece-nos ser também encontrada, de algum modo, na obra de Bell.

A forma atrás da qual captamos um sentido de realidade última... As emoções que artistas sentem em seus momentos de inspiração, que outros sentem nos raros momentos em que vêem objetos artisticamente e que muitos de nós sentimos quando contemplamos obras de arte, são da mesma natureza. Todas são emoções sentidas pela realidade que se revela através da forma pura (Apud WOLTERSTORFF, 2008, p. 46).

Bell insiste na proximidade da arte com a religião, esta em uma compreensão ampliada, entendida como aquilo que “provém das profundezas espirituais da natureza do homem”. A arte, tendo também esta mesma conotação, torna-se fundamental para o homem, porque é aquilo que “torna a vida digna de ser vivida” (Apud WOLTERSTORFF, 2008, p. 404). Mas Bell faz questão de deixar claro que em sua interpretação a arte não é voz de nenhuma religião em particular, justamente devido à esta compreensão estendida do sentido de religião.

Wolterstoff, ao meditar sobre o pensamento de Bell, aproxima este último ao teólogo alemão Paul Tillich, ponto este que também partiremos daqui em diante, pois, no que se refere a Pareyson, Tillich também nos oferece muitos apontamentos que podem nos servir como bastante esclarecedores em nosso percurso.

Tillich nos oferece, aqui apresentada sob a forma de um breve resumo, duas possibilidades de se pensar a religião. A primeira delas, como “atividades em um grupo de seres humanos os quais dispõem de um conjunto de símbolos e ritos relacionados com poderes divinos”, e a segunda, uma perspectiva mais ampliada, que compreende religião como “o estado de inquietude fundamental com algo absoluto” (Apud WOLTERSTORFF, 2008, p. 409). Este último exemplo é exatamente o caso que nos interessa no momento, e é também o conceito de religião utilizado por este teólogo para se pensar as relações entre arte e religião como um todo.

Religião significa ser tocado pelas questões últimas, ter levantado a pergunta acerca do ‘ser ou não ser’ em relação ao significado da própria existência e tendo símbolos pelos quais a questão é respondida. Este é o mais amplo e mais básico conceito de religião. E todo o desenvolvimento, não somente da arte moderna, mas também do existencialismo em todos os campos – e isso significa da cultura do século XX – só é possível se nós entendermos o que é que, fundamentalmente, significa religião: ser tocado de maneira última a respeito do próprio ser, a respeito de si mesmo e do mundo, a respeito do significado deste, de sua alienação e finitude (TILLICH, 2006, p. 33).

Assim, Deus está sempre disponível ao espírito humano como dimensão do profundo do ser, e, por isto, o lugar mais propício para a experiência com a presença espiritual é no interior, no profundo do humano, na saída para dentro.

Esta noção de espírito diz respeito ao humano, àquela abertura humana ao infinito. Esta percepção aparece tal qual em Pareyson, que para tanto situa o humano como pessoa, aberta a si mesma enquanto presença histórica, e que ao mesmo tempo é aberta ao outro de si, à esfera do mistério que se revela no seu modo próprio deste se mostrar. Em Pareyson, o homem apenas pode ser relação a si enquanto é relação ao outro de si, porque uma coisa não se dá sem a outra. Em Tillich, tal noção aparece na sua definição de espírito humano, porque este é justamente a irrupção do Espírito divino no humano preservando o humano como humano, ou seja, a possibilidade do infinito no finito. Tal noção de espírito significa que o humano não é sem o divino, mas ao mesmo tempo não o é completamente, daí que o espírito é justamente a porção possível do divino no humano, mas porção sempre presente no mais profundo de seu ser.

Atrevemo-nos a usar a palavra ‘espírito’(com ‘e’ minúsculo, palavra quase proibida) para duas finalidades: primeiro, para dar um nome adequado àquela função da vida que caracteriza o ser humano como humano e que se torna efetiva na moralidade, na cultura e na religião; segundo, para fornecer o material simbólico que se utiliza nos símbolos ‘Espírito divino’ ou ‘Presença espiritual’. A dimensão do espírito fornece esse material. Como vimos, espírito como dimensão da vida une o poder de ser com o sentido de ser. Pode-se definir espírito como a efetivação do poder e do sentido em unidade. Dentro dos limites da nossa experiência, isto ocorre somente no ser humano – no ser humano como um todo e em todas as dimensões da vida que estão presentes nele. O ser humano, ao se experienciar como humano, está consciente de ser determinado, em sua natureza, pelo espírito como uma dimensão de sua vida.[...] Isso mostra uma vez mais que não é possível qualquer doutrina do Espírito divino sem uma compreensão de espírito como uma dimensão da vida (TILLICH, 2005, p. 567).

Em uma perspectiva ampliada, Tillich compreende, pois, a religião como aspecto do espírito humano.

Quando dizemos que a religião é um aspecto do espírito humano, estamos dizendo que se olharmos o espírito a partir de certo ângulo, este nos aparece como religioso. Qual é este ângulo? É o ângulo a partir do qual podemos observar em sua profundidade a vida espiritual do homem (TILLICH, 1968, p. 15).

Religião, se não compreendida nestes termos, é considerada como tendo um sentido estreito e limitado, e não é esta a significação usada por esta pesquisa para a definição de sacralidade na arte. A religião em sentido estreito é definida

como possuindo um conjunto de símbolos, normalmente de seres divinos ou um ser divino, possuindo declarações simbólicas acerca das atividades destes deuses ou deste deus, mantendo atividades rituais e formulações doutrinárias sobre a relação deles conosco. Isto é religião em sentido estreito, onde ela é identificada, antes de tudo, com a crença na existência de um Deus, e, conseqüentemente, com as atividades intelectuais e práticas que seguem desta crença (TILLICH, 2006, pp. 33-34).

Na compreensão ampliada de religião, ao contrário, a religiosidade tem a ver com a abertura às questões mais profundas do humano, Tillich considera que o homem, por isto, não pode não escolher o âmbito religioso, pois a religiosidade se impõe como presença a cada vez que há o questionamento pelo sentido do ser. A vida finita é repleta de preocupação última, logo, se abre para o infinito, para o mistério, para a sacralidade. Quando o homem se vê voltado para seu espírito, e entra no mais profundo de si, encontra a presença do infinito que no interior do finito se situa.

Não é possível rechaçar a religião com seriedade última pelo fato de que a seriedade última, ou seja, a situação de quem tem uma preocupação última, é em si mesma religião. A religião constitui a substância, o fundamento e a profundidade da vida espiritual do homem. Tal é o aspecto religioso do espírito humano (TILLICH, 1968, p. 17).

Tillich, de maneira análoga a Pareyson, defende a idéia de que a presença de religiosidade em uma arte é expressa através do estilo da obra de arte. “eu diria que cada estilo assinala uma interpretação própria do homem e, como tal, uma apreciação sobre o significado último da vida” (TILLICH, 1968, pp. 67-68). De modo geral, a semelhança com a teoria da formatividade se torna perceptível. Desta forma, o artista, com a sua arte,

Não poderá menos que expressar com um estilo sua preocupação última, que será, ao menos em parte, a de sua época e de seu grupo. Não pode escapar à religião ainda que a rechace, porque ela é o estado de preocupação pelo sentido mesmo da vida. E em qualquer estilo se coloca de manifesto a preocupação última de um grupo humano ou de uma época que diga respeito à vida (TILLICH, 1968, p. 68).

Esta semelhança se deve até mesmo pelo fato de que tanto o teólogo alemão quanto o filósofo italiano serem de certa forma herdeiros do pensamento de Schelling, e também das correntes existencialistas e hermenêuticas; ambos buscam, cada qual ao seu modo, uma compreensão da arte como aquela capaz de apontar para a espiritualidade, ou seja, para o sentido último e mais profundo da existência; a arte compreendida como aquela que possibilita a abertura para a verdade do ser.

Deste modo, Tillich dá o tom da sua percepção da arte sacra, que se difere da definição usual, tal qual o faz também Pareyson. Para Tillich, “quando ouvimos a palavra

‘arte sacra’, normalmente cremos que esta se refere em particular a símbolos religiosos tais como as pinturas de Cristo, pinturas da Virgem Santa e o Menino, pinturas de Santos e suas histórias, e muitos outros símbolos religiosos” (TILLICH, 2006, p. 34). Não sendo este o principal sentido da sacralidade na arte, abre-se uma possibilidade mais ampla de se perceber a religiosidade inserida na obra de arte. Trata-se de uma arte que não representa explicitamente a religião, mas que, por outro lado, transborda de religiosidade. Em relação à definição tradicional de arte sacra, Tillich continua:

Ora, este é um significado da arte sacra; mas há um outro que se segue de um mais amplo conceito de religião, a saber, arte como a expressão de uma inquietação última. Naturalmente, esta será uma expressão estética, uma expressão artística, mas será a expressão de uma inquietação última (TILLICH, 2006, p. 34).

De acordo com o teólogo, a arte moderna reflete muito bem esta sacralidade presente nas obras de arte, porque para ele a arte moderna é sempre “uma tentativa de observar dentro do profundo da realidade, abaixo de qualquer superfície [...] É a tentativa de ver os elementos da realidade como poderes fundamentais do ser, dos quais a realidade é construída” (TILLICH, 2006, pp. 38-39). Isto porque Tillich entende que a sacralidade, proveniente de questões originárias, encontra-se como presença de fundo em toda existência, mesmo em preocupações de caráter mais cotidiano e usual. “Em todas as preocupações preliminares está presente, consagrando-as, a preocupação última. Essencialmente, os domínios religioso e secular não estão separados, senão incluídos um dentro do outro” (TILLICH, 1968, p. 45).

Deste modo, Tillich percebe em algumas obras da arte moderna presenças marcantes desta sacralidade assim compreendida. Como um bom exemplo, nos apresenta sua percepção da obra ‘Noite Estrelada’ do pintor Vincent Van Gogh: “novamente nós temos a característica de ir abaixo da superfície” (TILLICH, 2006, p. 39). Aqui esta busca aparece; e aparece como busca daquilo que é mistério, visto que a inquietação última não é outra coisa que a busca de Deus, ou busca daquilo que é mais primordial e originário. A arte, então, aparece como reflexo desta busca, porém, como vimos, ela colhe o mistério enquanto mistério, de modo que apenas pode apontar para aquilo que nos ultrapassa, tocar levemente ou colher lampejos, mas nunca revelar o desconhecido até a exaustão. Daí Tillich acentuar que na arte de Van Gogh o vazio também sempre se encontra como algo de destaque ou desconforto, e este vazio, nesta compreensão, deriva-se deste não preenchimento, visto que o mistério nunca mostra sua face sem o véu que o salvaguarda. Uma outra obra ressaltada pelo teólogo como “uma das mais poderosas pinturas religiosas” (TILLICH, 2006, p. 41) é a conhecida pintura de Pablo Picasso denominada “Guernica”. A força religiosa desta obra de arte é imensa de acordo com Tillich,

pois ela “tem estilo religioso em um sentido intenso e profundo”, justamente porque esta obra expressa e revela uma situação humana em sua profundidade e desespero, sem qualquer cobertura; é uma arte que diz da condição da existência humana, e, como tal, contém inegavelmente um elemento religioso.

Em sua linguagem específica, e sem carecer da mediação do discurso intelectual, a arte então expressa o humano, pois quanto mais humana, mais aberta àquilo que ultrapassa o humano; quanto mais expressa o propriamente humano, mais revela aquilo que o transcende. Assim podemos dizer que a sacralidade da arte é dada por sua humanidade, no sentido de que, enquanto tem como conteúdo último a humanidade, revela a abertura para além da existência histórica e temporal.

Na “profunda e constitutiva humanidade da arte, pela qual, na concretude da pessoa, a arte é exercida em íntima ligação com toda a vida espiritual” (PAREYSON, 1993a, p. 279), a relação a si e a relação ao outro de si se mostram intimamente unidas, reafirmando o caráter pessoal da obra de arte enquanto tal. Assim, “quanto mais então se aprofunda a pessoa em si mesma e quanto mais se coaduna com ela a forma, tanto mais se alcança um plano de humana comunhão, em que pessoas e formas se reclamam reciprocamente, em mútuo e inesgotável diálogo” (PAREYSON, 1993a, p. 278). A arte expressa a relação a si enquanto revela aquilo que está para além de si mesmo. Isto é o que Pareyson denomina arte maior, ou seja, a arte que provém da espiritualidade; melhor dizendo, é aquilo o que aqui queremos definir como a autêntica sacralidade da arte.

E é também a humanidade da arte que permite distinguir entre arte maior e arte menor, sem que isto faça o valor artístico depender de outros valores. Maior é a arte quando nutrida por uma espiritualidade mais rica e mais robusta, por uma visão do mundo mais vigorosa e complexa, por um mundo espiritual maior e mais poderoso, por um elã mais novo e original; e menor a arte, quando mais fraca e tênue e limitada a voz espiritual que aí se declara, e mais frouxo e débil o estilo (PAREYSON, 1993a, p. 278).

## 5. CONCLUSÃO

Para Pareyson, a obra de arte é a espiritualidade do artista feita forma; ela resulta de uma espiritualidade acolhida como estilo, que como modo específico de formar, atinge o êxito. A arte é, ainda, livre de escopos, é arte por si mesma; isto significa dizer que não está vinculada a nada que não seja o simples fato de existir enquanto arte. Deste modo, ela é livre para ser plenamente a espiritualidade de seu autor, se identificando com ele no momento de sua execução.

Apesar disto, se por um lado a arte identifica-se totalmente com seu autor, por outro lado, no momento que atinge o êxito, ela se descola daquele que a formou. Isto dá-se desta maneira pois a arte é resultado de uma *Weltaunschauung*, e como tal, resultado de uma interpretação pessoal do mundo. Toda visão de mundo delimita-se, em Pareyson, como aberta ao transcendente, mas também marcada pela temporalidade. Daí ser possível dizer que quando findada, embora se identificando totalmente, a arte se descola de seu autor; a identificação diz respeito àquele momento. Uma vez dada à contemplação, a obra se abre a tantas outras interpretações possíveis, até mesmo de seu autor. Aquela interpretação do mundo e das questões últimas realizadas pelo artista resultam do modo possível de colhê-las no tempo de sua execução; em outro instante, novas possibilidades podem se dar.

Como formação pessoal, toda obra diz da relação a si, mas também da relação ao outro de si. Enquanto livre de fins práticos, a arte é aberta à hetero-relação de modo mais intenso, pois nela surge o espaço necessário para o aparecer do mistério. Na autêntica obra de arte, a pergunta pelo ser ganha corpo físico sob a forma da matéria artística, e apenas assim a verdade pode estar presente não sob a forma de conceito, mas sob a forma de uma materialidade que diz por si; a obra nada representa, ela é.

Como possui linguagem específica, que certamente não é conceitual, a arte não pode ser traduzida conceitualmente; sua verdade apenas pode ser enquanto arte mesma. Isto se dá deste modo pois a arte urge ser feita e apenas assim poderia ser realizada; a inquietação de seu autor não encontra outra voz que não a de sua materialidade concreta, do labor incessante com a matéria. Uma peça musical, uma tela, uma escultura, uma poesia, e tantas outras manifestações artísticas somente poderiam ser esta música, esta tela, esta escultura, esta

poesia, do modo como foram formadas naquele momento por aquela espiritualidade específica, singular e determinada. Qualquer alteração, ter-se-ia outra obra de arte, ou talvez nenhuma, caso o êxito não se desse.

A pesquisa, em seu percurso, atingiu um ponto sobre o qual a seguinte conclusão se deu: toda arte, se autêntica, será, conseqüentemente, arte sacra. Esta afirmação pode soar demasiadamente imperativa e radical, mas inserida na dinâmica da estética pareysoniana aqui explicitada, faz todo o sentido que assim seja definida. Uma arte que não seja proveniente do mais profundo do ser não pode ser arte, visto que a arte autêntica deriva de uma inquietação última. Porém, na compreensão ampliada de religião aqui indicada, toda busca existencial abre para o mistério; toda pergunta pelo ser toca o transcendente, de modo que uma dada arte, se autêntica, certamente é também repleta de sacralidade. Assim, a investigação aqui realizada termina por desembocar na assertiva de que a arte, para Pareyson, ou é sagrada, ou não é arte.

A grande dificuldade de lidar com esta afirmação está no fato de que o próprio Pareyson não trabalhou explicitamente a questão nestes termos. Não há nenhuma obra específica publicada sobre o assunto. Porém, em sua obra filosófica e estética há, certamente, esta abertura; a pesquisa consistiu em perseguir estes vestígios, em buscar a fundamentação para aquilo que era intuído nas entrelinhas de sua estética.

O breve encontro com a teoria de Tillich foi de fundamental importância para uma maior segurança de que a pesquisa não progredia por um caminho tão incerto, embora tal aproximação tenha deixado lacunas ainda não exploradas. Um possível desenvolvimento mais amplo deste encontro poder-se-ia ter demonstrado mais enriquecedor, o que poderá ganhar corpo em um desenrolar posterior.

De todo modo, o conjunto geral da pesquisa se mostrou coerente, abrindo muitas possibilidades de se pensar questões relativas à arte, e que aqui apenas foram apontadas ou brevemente exploradas. A confrontação da teoria pareysoniana com relatos de artistas em relação ao seu próprio fazer, análises de obras de arte, e tantas outras possibilidades foram deixadas de lado por razões de limite de tempo próprio de uma dissertação de mestrado. Ainda que os escritos de artistas não possuam um modo sistemático, nem tampouco as obras de arte possam ser traduzidas conceitualmente, muito se aproximam de uma autêntica especulação filosófica, pois, lembrando, arte e filosofia dizem do mesmo, porém de montes distintos.

Uma outra possibilidade não explorada nesta pesquisa é a validade desta teoria estética pareysoniana, e principalmente dos desdobramentos aqui recolhidos, no que tange à aplicação ou compreensão da arte contemporânea. Esta certamente é uma temática riquíssima, que pode

render uma aporia à estética de Pareyson. Como se pensar, por exemplo, a imaterialidade, ou mesmo o uso de objetos do cotidiano na arte, adotados sem que tenham sido realizados pela mão do artista? Como entender o fragmento, a dilaceração, o horrível, o asco... elementos tão trabalhados em diversos meios artísticos hodiernos?

Um outro aprofundamento poderia ser o de um diálogo intenso com a tradição estética. Pareyson é um autor que muito escreveu a respeito da tradição, sempre retornando a pontos considerados por ele como limítrofes, para daí seguir adiante. Deste modo, um percurso ao itinerário estético da tradição, para nele encontrar e recolher a fundamentação da teoria estética pareysoniana, pode ter a sua monta. Isto porque tal percurso pode contribuir para uma melhor base à questão da sacralidade na arte, mas não somente isto. Um retorno à tradição estética sob a ótica pareysoniana pode aprofundar a compreensão da experiência religiosa deste autor, a partir do ponto onde esta experiência se relaciona com a experiência estética. Isto poderia ser pensado a partir da questão do sublime, este entendido como sentimento que é dado no limite da experiência humana, como o acontecimento que se dá na experiência diante da abertura à verdade do ser; deste modo, o sublime ultrapassa a referência à natureza, estendendo-se à experiência da arte e da sacralidade, no ponto onde estas convergem.

Por fim, frente a estas e tantas outras possibilidades de desdobramentos, cabe perceber que esta pesquisa não se encerra; permanece sempre aberta a um novo olhar. E em verdade, isto não poderia deixar de ser, visto que tal investigação se funda em uma teoria da interpretação, que se insere na hermenêutica contemporânea, e não poderia tomar uma interpretação como a única possibilidade, encerrando-a em algo que, pela própria dinâmica, a desautorizaria.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, P. A. *Filosofia e religião em Luigi Pareyson. Estudo da concepção pareysoniana de filosofia como hermenêutica da experiência religiosa cristã*. (2002). 298 f. (Doutorado em Filosofia) - Facoltà di Filosofia, Pontificia Università Gregoriana, Roma, 2002.
- ARAÚJO, P. A. Luigi Pareyson e a hermenêutica da verdade. In: FERREIRA, A. M. C. (Ed.). *Fenômeno e Sentido*. Salvador: Quarteto, 2003.
- CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e Libertà. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*. Roma: Bulzoni, 1995.
- CONTI, E. *La Verità nell'Interpretazione. L'ontologia ermeneutica di Luigi Pareyson*. Torino: Trauben, 2000.
- COPPOLINO, S. *Estetica ed Ermeneutica di Luigi Pareyson*. Roma: Cadmo, 1976.
- ECO, U. *A definição de arte*. Tradução de FERREIRA, J. M. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- FINAMORE, R. *Arte e Formatività. L'estetica di L. Pareyson*. Roma: Città Nuova, 1999.
- LACTANTIUS. *Divine Institutes*. Liverpool: Liverpool University Press, 2003.
- PAREYSON, L. Unità della Filosofia. *Filosofia*, v. 4, p. 83-96, 1952
- PAREYSON, L. *Conversazioni di estetica*. Milano: Mursia, 1966.
- PAREYSON, L. *Studi sull'Esistenzialismo*. Firenze: Sansoni, 1971.
- PAREYSON, L. *Esistenza e Persona*. Genova: Il Melangolo, 1992.
- PAREYSON, L. *Estética. Teoria da Formatividade*. Tradução de ALVES, E. F. Petrópolis: Vozes, 1993a.
- PAREYSON, L. *Prospettive di filosofia contemporanea*. Milano: Mursia, 1993b.
- PAREYSON, L. *Ontologia della libertà*. Torino: Einaudi, 1995.
- PAREYSON, L. *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 1996.
- PAREYSON, L. *Karl Jaspers*. Genova: Marietti, 1997a.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. Tradução de NERY GARCEZ, M. H. São Paulo: Martins Fontes, 1997b.

- PAREYSON, L. *Verdade e Interpretação*. Tradução de NERY GARCEZ, M. H.; ABDO, S. N. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte*. Tradução de RÓNAI, P. 14. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1986.
- RILKE, R. M. *Auguste Rodin*. Tradução de FLEISHER, M. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- TILLICH, P. *Teología de la cultura y otros ensyaos*. Buenos Aires: Amorrortu, 1968.
- TILLICH, P. *Teologia Sistemática*. Tradução de BERTELLI, G.; KORNDÖRFER, G. 5. ed. São Leopoldo: Sinodal, 2005.
- TILLICH, P. *Textos Seleccionados*. Tradução de PROENÇA, E. São Paulo: Fonte Editorial, 2006.
- VALÉRY, P. *Variedades*. Tradução de SIQUEIRA, M. M. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VATTIMO, G. *Poesia e Ontologia*. Milano: Mursia, 1985.
- WOLTERSTORFF, N. Arte e o estético: a dimensão religiosa. In: KIVY, P. (Ed.). *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. São Paulo: Paulus, 2008. p. 401-417.