

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO
DOUTORADO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO

Isabella Guedes Arcuri

ARTE E EXPERIÊNCIA RELIGIOSA EM LUIGI PAREYSON

JUIZ DE FORA

2014

Isabella Guedes Arcuri

Arte e experiência religiosa em Luigi Pareyson

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, área de concentração em Filosofia da Religião, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Afonso de Araújo.

Juiz de Fora

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Arcuri, Isabella Guedes.
Arte e Experiência Religiosa em Luigi Pareyson / Isabella Guedes Arcuri. -- 2014.
174 p.

Orientador: Paulo Afonso Araújo
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2014.

1. Pareyson. 2. Arte. 3. Experiência Religiosa. I. Araújo, Paulo Afonso, orient. II. Título.

Isabella Guedes Arcuri

Arte e experiência religiosa em Luigi Pareyson

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, área de concentração em Filosofia da Religião, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Ciência da Religião.

Aprovada em 28/02/2014.

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. Frederico Pieper Pires
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Cícero Cunha Bezerra
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Márcio Antônio de Paiva
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Agradecimentos

À Gabriella, minha filha

Ao Paulo, meu amor

À Margarida, minha Mãe

Ao Rafael, meu Pai

À Adriana, minha irmã

Vocês são a força de minha existência; não encontro palavras para agradecê-los

Aos meus irmãos e amigos, e a todos que de algum modo contribuíram

À Valentina, Xavier e Sandoval, sempre companheiros à solidão da escrita

À capes, por financiar parte desta pesquisa

A certas obras de arte, sentimo-nos pertencentes da mesma forma como pertencemos ao mundo, ou podemos também dizer, como pertencemos ao ser mesmo

Gianni Vattimo

RESUMO

Esta pesquisa busca apresentar a possibilidade de compreensão da experiência da arte, entendida como linguagem simbólica, como uma autêntica experiência religiosa. Este entendimento é recolhido nas entrelinhas de obras do filósofo italiano Luigi Pareyson. A arte, nesta compreensão, resulta de um processo de formar desinteressado, livre de escopos, por onde há a revelação da espiritualidade pessoal do artista voltada às questões mais profundas de seu ser. Pessoa é compreendida como liberdade e neste sentido é percebida em uma relação de solidariedade originária com a verdade, com o ser e com a liberdade; estes identificam-se, porém nunca se confundem. A arte apresenta o espaço propício para a manifestação do mistério; por isto, em sua forma formada, que também é formante, repercute toda a dinâmica colhida no outro de si. A linguagem simbólica, própria da arte, é coincidente com a pessoa que a fez forma, e assim coincide também com a liberdade, com a verdade e com o ser. Por fim, cabe à filosofia recolher, nesta linguagem específica e não conceitual, o ofertar do mistério que aí se dá de modo abundante, inexaurível e sempre ulterior.

Palavras-chave: Pareyson, arte, experiência religiosa

RIASSUNTO

Questa ricerca si propone di presentare la possibilità di comprendere l'esperienza dell'arte, intesa come linguaggio simbolico, come un'autentica esperienza religiosa. Questo punto di vista è preso nelle linee di lavoro del filosofo italiano Luigi Pareyson. L'arte in questa comprensione è il risultato di un processo di formazione disinteressata, priva di scopi, dove c'è la rivelazione della spiritualità personale dell'artista direzionata agli interrogativi più profondi del suo essere. La persona è intesa come libertà e in questo senso è percepita in un rapporto di solidarietà originaria con la verità, con l'essere e la libertà; questi sono identificati, ma mai si sovrappongono. L'arte presenta lo spazio favorevole per la manifestazione del mistero; per questo, nella sua forma formata, che è anche formante, colpisce l'intera dinamica raccolta nell'altro da se. Il linguaggio simbolico dell'arte coincide con la persona che l'ha fatto forma, e quindi coincide con la libertà, con la verità e l'essere. Infine, la filosofia cerca di raccogliere, in questo particolare linguaggio non concettuale, l'offrire abbondante, inesauribile e sempre ulteriore del mistero.

Parole chiave: Pareyson , arte , esperienza religiosa

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	A ESTÉTICA DA FORMATIVIDADE	14
2.1	A INTERPRETAÇÃO.....	14
2.2	A VERDADE NA INTERPRETAÇÃO.....	18
2.3	A ARTE COMO UM MODO ESPECÍFICO DE INTERPRETAÇÃO.....	28
2.4	A ARTE COMO MANIFESTAÇÃO DO HUMANO.....	31
2.5	A ARTE COMO VOCAÇÃO FORMAL, PENSAMENTO E MORALIDADE.....	35
2.6	FISICIDADE E ESPIRITUALIDADE DA ARTE.....	40
2.7	ATIVIDADE E RECEPTIVIDADE DO FAZER ARTÍSTICO.....	51
2.8	A CONTEMPLAÇÃO DA OBRA DE ARTE.....	63
3	PESSOA E LIBERDADE	77
3.1	PESSOA COMO TOTALIDADE E INSUFICIÊNCIA.....	77
3.2	SER E LIBERDADE.....	79
3.3	A LIBERDADE COMO PURO INÍCIO.....	84
3.4	ATIVIDADE E RECEPTIVIDADE DA LIBERDADE.....	86
3.5	A LIBERDADE E O NADA.....	92
3.6	A LIBERDADE E A QUESTÃO DO MAL.....	95
3.7	POSITIVIDADE E NEGATIVIDADE DA LIBERDADE.....	103
3.8	A TRAGICIDADE DA CONDIÇÃO HUMANA.....	107
3.9	O PROBLEMA DO MAL EM DEUS.....	110
3.10	A LIBERDADE E A QUESTÃO DO SUBLIME.....	115
4	ARTE E EXPERIÊNCIA RELIGIOSA	122
4.1	LIBERDADE E EXPERIÊNCIA RELIGIOSA.....	122
4.2	HERMENÊUTICA E TRADIÇÃO.....	125
4.3	ARTE E LIBERDADE.....	128
4.4	HERMENÊUTICA E LINGUAGEM SIMBÓLICA.....	132
4.5	O DISCURSO DA LINGUAGEM SIMBÓLICA.....	137
4.6	A LINGUAGEM DA AUTOTRASCENDÊNCIA.....	149
4.7	EXPERIÊNCIA DO MITO E DA ARTE COMO EXPERIÊNCIA RELIGIOSA....	158
5	CONCLUSÃO	166
	BIBLIOGRAFIA	171

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como escopo a investigação da relação entre a experiência da arte e da experiência religiosa, a partir da teoria hermenêutica do filósofo existencialista italiano Luigi Pareyson (1918-1991).

O principal objetivo é mostrar que a experiência da arte pode ser compreendida como uma autêntica experiência religiosa, no momento em que ambas são iluminadas pelo olhar da filosofia ontológica existencial pareysoniana. Neste percurso, a relação entre o ser e a liberdade aparece como o fio condutor de toda existência.

Nesta abordagem, a religiosidade é entendida em um sentido ampliado, a saber, como a abertura do homem para aquilo que o transcende. Esta esfera, entendida como dimensão revelativa, é a esfera por onde o homem pode abrir-se ao ser, à verdade e à liberdade, que são coincidentes, embora não se confundam.

Esta abertura à dimensão ao outro, também denominada heterorelação, é possível somente através da relação a si, ou autorelação, através de um ato de liberdade, como acolhimento e escolha diante da oferta do ser, que pode, contudo, sempre ser negado. A manifestação desta experiência não encontra caminhos pelas vias da linguagem conceitual da tradição, de modo que a linguagem simbólica própria da arte e do mito é um caminho para este dizer.

Assim sendo, a arte e o mito se encontram como possuidores da mesma linguagem revelativa, e por isto podem ser compreendidos de maneira análoga à experiência religiosa. Ambos dizem através do símbolo, de modo que não representam, mas são a coisa mesma a que se referem; desta forma, seu dizer é o dizer próprio da verdade ontológica, pois neles encontra-se a verdade mesma feita forma.

Dito de outra forma, entendemos com Pareyson que a abertura à relação ao outro de si encontra-se na base tanto da experiência estética quanto da experiência religiosa, e a filosofia é chamada a ser uma interpretação destas experiências radicais que constituem a existência humana. A partir do conceito de pessoa como abertura àquilo que a ultrapassa, a verdade é entendida como inexaurível e a liberdade como o abismo que funda nossa existência e nos coloca na relação com Deus.

Nos estudos da filosofia de Pareyson, o conceito de pessoa desponta de maneira preponderante, ao ponto de nos oferecer a chave de interpretação dos três momentos de sua especulação filosófica, pois perpassa cada um deles, a saber, o personalismo ontológico, a ontologia do inexaurível e a ontologia da liberdade.

A compreensão de pessoa, em Pareyson, é dada pelo vínculo originário entre pessoa e verdade. Pessoa é, neste entendimento, órgão de acesso à verdade e única possibilidade desta 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. Além disso, o modo de estar no mundo é sempre interpretativo, de modo que todo conhecimento é fruto de uma interpretação pessoal.

Aqui, neste entendimento, buscamos a compreensão da vivência que se dá diante dos limites da experiência humana, ou seja, daquilo que se mostra na relação ao outro de si, onde aparece, então, de maneira radical, o problema da liberdade, do mal e de Deus.

Assim, pela via desta interpretação, no existir pessoal há um vínculo inseparável entre liberdade e inexauribilidade; a inexauribilidade se refere à abertura ao outro de si, à verdade, ao ser. Deste modo, a singular perspectiva de uma formulação apenas pode dar-se na liberdade pessoal e a inexauribilidade é indissociável da liberdade humana. A busca pela verdade através da interpretação é sempre livre e, do mesmo modo, sempre inexaurível porque ulterior.

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).

Assim sendo, compreendemos que a relação entre pessoa e verdade é propiciada pela interpretação, sendo esta a forma possível de se fazer presença no mundo, pois toda relação, qual seja, é sempre uma ação pessoal e interpretativa. Conhecer é interpretar, o que supõe sempre a pessoa interpretante; esta, única, singular e irrepitível do mesmo modo que sempre aberta a 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.

A inexauribilidade do verdadeiro e a liberdade da pessoa são inseparáveis, já que a verdade não oferece e não opera senão no interior da formulação singular, conferindo-lhe um caráter, simultaneamente revelativo e difusivo, e a singular perspectiva, só na liberdade de um próprio aprofundamento pessoal e de um diálogo incessante com outras perspectivas, encontra a possibilidade de uma contínua renovação e a viva realização da inexauribilidade do verdadeiro (PAREYSON, 2005, P. 77-78).

Esta é a dinâmica pessoal de uma constante busca do homem, que caracteriza a sua insuficiência e a define como uma exigência de busca pela verdade do ser. Isto porque o ser, como inexaurível, suscita sempre uma nova busca, visto que é fonte inesgotável, e aquilo o que o homem pode colher dele tem a característica de ser uma formulação sempre ulterior.

Como forma dada a partir da experiência de abertura ao ser, a arte e do mito são compreendidos como autêntica experiência religiosa, que não encontram tradução adequada em linguagem conceitual. Porém, o homem que tem a vivência daquilo que o transcende pode exprimir sua experiência de abertura, pois o ser não é inefável, mas sim inexaurível; se não é possível conhecê-lo a ponto de esgotá-lo, isto não significa que dele não possamos dizer, em uma linguagem simbólica.

O único meio de se dizer do mistério é através do homem mesmo, pois não se pode dizer o mistério por ele mesmo; a única voz que o mistério encontra é a voz do homem, que pode abrir-se ao transcendente através de um ato de liberdade. Esta condição antropomórfica de se dizer a relação ao outro de si, contudo, não é uma limitação; a precariedade humana termina por salvaguardar o ser, pois a dimensão histórica e temporal do homem resguarda a verdade na medida em que a encobre.

A ideia de fundo de nossa pesquisa é que a teoria desenvolvida na estética pareysoniana continua sendo o modelo do seu pensamento nas obras posteriores em outras fases de sua filosofia. Deste modo, nas obras subsequentes aos estudos de estética, Pareyson desenvolve aquilo que se apresentava como intuição na teoria da formatividade, pois para ele a estética não consiste em ser meramente a busca pela fundamentação do belo, mas a filosofia mesma, de forma que a partir da experiência estética os problemas filosóficos propriamente ditos vem à tona.

A estética não é “parte” da filosofia, mas a filosofia inteira enquanto empenhada em refletir sobre os aspectos 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, 1997, P. 04-05)

A atenção dada por Pareyson à estética é notável, visto que no projeto em curso de publicação de suas obras completas em vinte volumes, sete são dedicados à reflexão sobre a

arte. A experiência religiosa também aparece na última fase de seu pensamento de forma significativa, uma vez que sua ontologia da liberdade é toda construída em diálogo com o mito religioso cristão.

No intuito de alcançar nossos objetivos, investigamos, para o primeiro capítulo, os estudos estéticos fundamentais de Pareyson e sua teoria hermenêutica; no que se refere à formulação do segundo capítulo, a investigação se voltou para as obras que tratam do problema da liberdade, e, finalmente, na formulação do terceiro capítulo, elaboramos a compreensão da experiência da arte e do mito como experiência religiosa, tendo como base o aprofundamento dos principais conceitos que permeiam as teorias estética e filosófica de nosso autor, como um todo. Em todo este estudo consultamos as obras originais de Pareyson e seus comentadores; as traduções das obras que não contam com versões para o português são de nossa autoria.

Ainda que a relação entre experiência religiosa e experiência estética, não apareça em uma obra específica, referências são encontradas de forma clara, e a abordagem geral de sua reflexão ontológica permite que este passo seja dado, como abertura, não se tratando de uma violência à compreensão estética pareysoniana, nem tampouco à sua filosofia como um todo. Por fim, 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. Por ser um filósofo ainda pouco estudado no Brasil, entendemos ser importante a contribuição filosófica deste autor para a atual reflexão sobre as questões que tangenciam as experiências com a arte e com a religião, pensadas sob o viés da filosofia.

No primeiro capítulo, intitulado “A Estética da Formatividade”, apresentamos a teoria da interpretação pareysoniana, que permeia toda a obra deste autor, e que é fundamental para o entendimento dos capítulos subsequentes. Abordamos, em continuidade, a questão da verdade e do seu vínculo originário para com o homem, para deste entendimento avançarmos para a questão da arte como um modo próprio e específico de interpretação. Ainda no primeiro capítulo, pesquisamos sobre a humanidade da arte, e as bases para que possa ser compreendida como a linguagem própria da verdade do ser. Como formação pessoal, a arte é coincidente com aquele que a faz forma, de modo que, sendo o homem abertura a si e ao outro de si, é também a arte possuidora desta dupla relação. Por fim, neste capítulo, abordamos a coincidência de fisicidade e transcendência na obra de arte, e a dinâmica da obra que é ao mesmo tempo forma formada e formante, sendo constante formadora de si mesma.

No segundo capítulo, há um aprofundamento do conceito de pessoa, entendido como totalidade e insuficiência ao mesmo tempo. O homem é compreendido como liberdade, de modo que ele não tem a liberdade, mas, constitutivamente, é. Diante desta perspectiva, exploramos os desdobramentos desta constatação, que coloca o homem diante da tragicidade que a liberdade impõe, pois deve sempre se posicionar, não havendo possibilidade de se esquivar da responsabilidade de ser. Na sequência, indicamos brevemente as questões que derivam da liberdade enquanto aquilo que se encontra na base de tudo aquilo que é. Deste modo apresentamos a questão do nada, do mal como realidade concreta instaurado pela própria ambiguidade da liberdade e, ainda, o problema do mal em Deus.

Finalmente, no terceiro capítulo, tentamos entender a que tipo de religiosidade Pareyson se refere, de modo a especificar o que entendemos, neste trabalho, como experiência religiosa. Assim, muito embora tenhamos um entendimento ampliado do que seja o religioso, este encontra-se, ao mesmo tempo, inserido na tradição ocidental judaico cristã, de modo que sua compreensão não pode ser dada fora deste contexto histórico e temporal. Na sequência, buscamos clarear a noção de hermenêutica, entendida na dinâmica da filosofia enquanto tal, e, por conseguinte, em constante diálogo com a tradição. A partir desta primeira exposição, abordamos a relação de arte e liberdade, e estendemos a compreensão da arte à questão do mito, e de toda linguagem simbólica. Assim, seguimos investigando a atuação da teoria da interpretação pareysoniana, de modo a clarear o discurso específico da linguagem do símbolo, e como este dizer se especifica como a voz própria da dimensão revelativa.

O mito e a arte, então, são compreendidos, como interpretação originária da verdade, ou seja, como a experiência pessoal da realidade existencial e ontológica, e, deste modo, como frutos da experiência autêntica da liberdade. A linguagem simbólica é, por conseguinte, a verdade mesma, enquanto pessoalmente interpretada. Assim sendo, a linguagem simbólica é apresentada como a linguagem da auto-transcendência, de forma que o dizer do mistério não encontra outro caminho que não o de se fazer forma através do mito e da arte. Por isto, aquilo que Pareyson entende como interpretação filosófica da experiência religiosa não é, em verdade, outra coisa, que não a interpretação do mito e da arte.

2. A ESTÉTICA DA FORMATIVIDADE

2.1 A INTERPRETAÇÃO

Para Pareyson o modo como nos inserimos no mundo se dá por meio da interpretação; toda atividade humana é interpretativa, e, portanto, não há outra possibilidade de estar no mundo que não por meio da interpretação. Esta é a máxima da teoria hermenêutica pareysoniana, que tem como base uma teoria da interpretação que possui seus fundamentos na inexauribilidade e na solidariedade originária entre pessoa e verdade.

Conhecer é interpretar, o que supõe sempre uma pessoa interpretante; esta, por um lado, é única, singular e irrepitível, mas, por outro, encontra-se sempre aberta a novas atualizações. Assim, embora cada interpretação seja única e irrepitível porque pessoalmente formulada, este caráter de singularidade não encerra ou esgota as possibilidades de novas interpretações, ao contrário, suscita e exige sempre novas formulações. Não há, na compreensão de Luigi Pareyson, conhecimento para o homem que não seja por meio da interpretação.

A interpretação acontece a partir de dois princípios inerentes à condição existencial humana, a saber, “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. Aliás, não apenas no que se refere à interpretação, mas a tudo o que diz respeito à atuação do homem entendido como pessoa. A existência do homem está sempre marcada pela dinâmica constante da relação entre atividade e receptividade.

Esta união entre atividade e receptividade é indissociável, pois numa interpretação tanto o objeto interpretado quanto a pessoa que interpreta tem de se mostrar em igual medida. Aquele que interpreta, sobrepondo-se àquilo que é interpretado, anula-o, distanciando-se daquilo que suscita a interpretação, não se abre para a coisa a interpretar. Da mesma forma, o aquilo que é interpretado, quando se impõe enrijecendo a receptividade elimina a

possibilidade de abertura para que a interpretação de fato se realize. 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.

Importante ressaltar que em Pareyson 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. Neste contexto não há uma lacuna entre sujeito e objeto, pois o sujeito não dissolve a obra no próprio ato, nem tampouco despersonaliza-se para dar fidelidade à obra mesma. Do mesmo modo, a obra não é um objeto isolado que pré-exista para além de uma interpretação, a ponto de que o intérprete seja inseparável da execução que a faz viver, e a obra, encerrada em si mesma.

Obra e interpretante tornam-se um na interpretação; não se confundem, contudo. Mas, em uma dada interpretação são, ambos, apenas um. A obra é o que pode ser nesta interpretação pessoal, e a pessoa se coloca inteira ali, se expressa e revela na interpretação, sendo a coisa e ela mesma ao mesmo tempo.

O conceito de pessoa é, portanto, precisamente pautado na perspectiva de que não há um hiato entre pessoa e objeto. O existir de ambos é dado unicamente na relação, e esta é a única possibilidade pessoal de estar no mundo. Deste modo, aquele que interpreta é “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” (PAREYSON, 2005, p. 72). Assim, nesta compreensão, a interpretação exige uma perspectiva mais profunda que aquela dada pela relação tradicional entre sujeito e objeto, separados cada qual em seu mundo.

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.

Interpretar é, na teoria pareysoniana, sinônimo de formar. Isto significa dizer que todo operar humano é formativo, ou seja, em toda compreensão há produção de formas. O conhecimento, 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 é possível na interpretação em questão. 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).

Sendo a interpretação sempre ação pessoal, e por isto mesmo sempre ação ativa e receptiva, não pode haver inseparabilidade destas no agir humano. 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 de um jogo, 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 intérprete 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.

Em uma 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, neste caso, tratar-se-ia de um subjetivismo arbitrário relativista.

A interpretação é sempre, ao mesmo tempo, um declarar a coisa interpretada e um declarar-se do interpretante, “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).

O processo interpretativo 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, p. 51-52). Estes são os elementos fundamentais para compreendermos a hermenêutica pareysoniana inserida no âmbito da ontologia.

A originariedade da interpretação explica não apenas o caráter interpretativo de toda relação humana, como também o caráter ontológico de toda interpretação. Interpretar significa transcender, de modo que não há como dizer do homem, autenticamente, sem ao mesmo tempo se referir ao ser. Assim, a originária relação ontológica é necessariamente hermenêutica, e toda interpretação tem necessariamente um caráter ontológico, porque “da verdade não existe senão interpretação e não existe interpretação senão da verdade” (PAREYSON, 2005, p. 51).

Enquanto pessoal, 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. Porque uma interpretação pode e deve ser sempre novamente visitada, sendo estas novas interpretações também a verdade.

Quando única e definitiva, 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 deem infinitas novas interpretações. “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” (PAREYSON, 1966, p. 113).

Contudo, esta multiplicidade não significa relativismo, arbitrariedade ou ceticismo, porque denota, ao contrário a inexauribilidade do verdadeiro, seja na forma que a verdade se oferece à interpretação e é capaz de suscitá-la ao infinito, seja na pessoa que se dedica à interpretação, e instaura com a forma um diálogo capaz de regenerar-se continuamente com sempre novo frescor e originalidade.

Deste modo, a inexauribilidade da interpretação é dada pelo caráter sempre ulterior a qualquer formulação, que nunca esgota o potencial interpretativo. Longe de determinar uma única e correta interpretação, cada coisa interpretada suscita sempre novas entradas, novos

olhares, múltiplas possibilidades; isto a fim de revelar de diversos modos a verdade presente em cada elaboração.

É desta forma, portanto, que 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).

Embora a formulação da verdade deixe sempre algo a dizer, uma vez que esta nunca se revela 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; enquanto que 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 totalmente.

Então, Pareyson não utiliza o conceito de subentendido pois assim haveria a ideia de que algo poderia ser plenamente entendido, bastando para isso a intenção de desvendar a coisa. A noção pareysoniana de interpretação é a de que algo nunca pode ser explicitado completamente, de modo que aquilo que é revelado jamais se esgota.

A radical distinção entre implícito e subentendido é a base para a compreensão da inseparabilidade entre evidência e latência na noção de hermenêutica pareysoniana, que tem seu fundamento na inexauribilidade do ser. Pareyson utiliza a imagem de uma forte fonte de luz, que quanto mais ilumina, mais cega, de modo que neste caso uma certa obscuridade não é ausência de luz, mas abundância; quanto mais escurece nossa visão, tanto mais intensamente ilumina. Contudo, a patente iluminação não suprime o implícito, justamente porque enquanto o revela também o encobre. Este seu modo próprio da verdade revelar-se é, ao mesmo tempo que entrega, guarda; por isto, o ser se mostra “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).

2.2 A VERDADE NA INTERPRETAÇÃO

A filosofia pareysoniana é desde o início marcada pela questão da interpretação, e esta é entendida como a única forma possível de manifestação da verdade. Além do caráter hermenêutico, toda interpretação possui ainda um caráter ontológico, pois é também relação com o ser, abertura ao ser; isto é o que Pareyson denomina de solidariedade originária do homem com a verdade.

Assim, interpretação é abertura ao originário, “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).

A noção pareysoniana de pessoa é constitutivamente abertura ao ser; portanto, uma interpretação, que apenas pode ser pessoal, é sempre dada nesta abertura ao ser, que é o mesmo que dizer, abertura à verdade. Isto porque as noções de ser e verdade coincidem em Pareyson, são o mesmo. Abrir-se ao ser é ter a existência de acordo com a verdade. Assim, quando dizemos verdade, podemos compreender que estamos a falar do ser, e vice versa.

Desta forma, toda interpretação é revelativa da verdade ao mesmo tempo em que a verdade é sempre colhida na interpretação. O acesso à verdade se dá na interpretação, interpretando nos abrimos ao ser, ao nosso compromisso com a verdade originária; toda interpretação diz da verdade do ser, e toda verdade é sempre uma interpretação.

Pessoa é conjuntamente abertura ontológica e concretude histórica. Deste modo, “a interpretação é aquela forma de conhecimento que é ao mesmo tempo e inseparavelmente veritativa e histórica, ontológica e pessoal, revelativa e expressiva, porque diz daquilo que ultrapassa o tempo, mas também é expressão do tempo e da história.

Como vimos, interpretação e verdade caminham juntas, de modo que Pareyson afirma: “da verdade não existe senão interpretação, e não existe interpretação senão da verdade” (PAREYSON, 2005, p. 51). E é assim, portanto, que a originária relação ontológica é necessariamente hermenêutica, e toda interpretação tem necessariamente um caráter ontológico, embora não exclua a dimensão expressiva em nenhuma hipótese, muito pelo contrário, posto que somente no tempo e na história uma interpretação é possível.

Assim, a compreensão de pessoa em Pareyson é dada pela questão de seu vínculo originário com a verdade. Pessoa é, neste entendimento, órgão de acesso à verdade e única possibilidade desta 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. Assim, há indissociabilidade do que perece e do que permanece, pois a revelação não se dá dissociada da expressão do tempo; o aspecto histórico não se separa do revelativo no processo interpretativo, que é inerente a toda relação. O interpretado jamais se oferece à interpretação isolado de seu contexto, como que suspenso no abstrato.

Por isto a interpretação é, portanto, temporal, histórica, expressão do tempo ao mesmo tempo em que é abertura ontológica. Nenhuma relação se dá sem a interpretação, e toda interpretação possui um caráter ontológico, mas a verdade é sempre formulação pessoal, por isso inevitavelmente histórica.

A situação histórica e temporal, desta forma, não se impõe como um obstáculo ao conhecimento da verdade, mas sim como o veículo possível da revelação; a situação se faz via de acesso à verdade. A pessoa, então, em 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.

Assim, uma interpretação apenas pode se dar por meio da pessoa e da história, e não à parte; a interpretação 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 da dimensão revelativa sobre a expressiva ou vice-versa, posto 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.

Certo é que, de uma coisa apenas conhecemos uma sua interpretação, mas nunca de forma definitiva. Isto porque, enquanto pessoalmente formulada, a verdade pode sempre ser tocada por outras formas de olhar e interpretar. Esta inexauribilidade de formulações da verdade que podemos obter através da interpretação é o ponto de partida da hermenêutica pareysoniana, a saber, que toda interpretação é entendida como interpretação pessoal que revela, ao mesmo tempo, a pessoa interpretante e a coisa interpretada, de maneira que a pessoa revela sua verdade ontológica ao mesmo tempo em que expressa sua historicidade e temporalidade, sendo ao mesmo tempo uma interpretação expressiva e revelativa.

Importante ressaltar que, muito embora a pluralidade de interpretações seja um fato inerente à própria dinamicidade da verdade, esta permanece sempre única. Mas, por outro lado a verdade total e absoluta é algo impossível de se atingir justamente por seu caráter pessoal; está fora das possibilidades humanas conhecer ou mesmo supor a possibilidade da existência de uma verdade para além da interpretação. Apenas é possível acessar a verdade por meio da interpretação.

A interpretação pode ser formulada de diversos modos, de forma sempre inexaurível, graças ao fato de que o órgão de acesso à verdade é a pessoa, que se encontra sempre aberta a novas formulações porque presente no tempo; tais formulações são aberturas ao ser ao mesmo tempo em que expressam a temporalidade própria e individual de um determinado intérprete, e esta é a condição da interpretação devido à sua pessoalidade inevitável; a pessoa nunca se afasta, nunca se despersonaliza dando lugar à verdade; continua sempre presente, e apenas através dela a verdade se mostra, do seu modo próprio de se dar.

Para Pareyson, o princípio fundamental da hermenêutica está no fato que o único conhecimento adequado da verdade se dá através da interpretação; isto significa dizer que a

verdade é acessível e atingível de muitos modos, pois interpretação é, enquanto tal, geradora de inúmeras possibilidades, sempre, e que nenhuma destas formulações, desde que dignas do nome interpretação, pode ser privilegiada em relação à outras, no sentido de que se pretenda possuir a verdade de maneira exclusiva ou mais completa ou, de algum modo, melhor. Para tanto, a fim de alcançar o próprio escopo, a interpretação não tem necessidade de despojar-se das suas características de historicidade e pessoalidade, o que ela nem ao menos poderia, sendo tais características inelimináveis.

Muito embora a interpretação seja sempre histórica e pessoal, isto não implica em nenhuma hipótese num 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 ou um conhecimento; tal interpretação deve dizer autenticamente da coisa interpretada e da pessoa interpretante concomitantemente, de modo que ali revela a verdade como pessoalmente possuída enquanto expressa a história e o tempo no qual o interpretante se encontra inserido.

É inevitável o caráter histórico da interpretação, “porque, de uma parte, a verdade só é acessível no interior de cada perspectiva singular, e, de outra parte, é a própria situação histórica a 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, como vimos, jamais revela-se totalmente, porque, 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, portanto, que a verdade reside como fonte e origem mais que como objeto de descoberta. Isto porque o ser não está presente na história com uma determinação propriamente sua, numa forma que seja reconhecível como única e definitiva. Não há presença do ser que não esteja historicamente configurada, nem o ser tem outro modo de aparecer ou outro lugar onde residir 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. 41-42).

Nem única, nem todas; nem dogmatismo, nem relativismo; a posse do ser não pode ser reduzida a uma única possibilidade, nem tampouco deve acolher a todo e qualquer falatório que pretenda dizê-lo. A verdade é uma e somente uma, mas a formulação que pretenda ser única visa a substituição, num “travestismo” que pretende o monopólio, não a revelação da verdade.

Assim sendo, a verdade se exprime pela pessoa, que é aberta e está sempre em relação histórica; o relativismo surge exatamente desta não relação, ou seja, do subjetivismo, do sujeito fechado que tem a pretensão de se sobrepor à revelação da verdade; surge do resultado da não abertura à relação interpretativa. “A verdade única não tem outro modo de apresentar-se senão no interior de suas singulares formulações, e, por outro lado, é justamente a unicidade da verdade que conserva os verdadeiros históricos na sua singularidade, instaurando entre eles a comunicação e o diálogo” (PAREYSON, 2005, p. 68).

A relação entre a verdade e as suas formulações é, portanto, interpretativa, do mesmo modo que a relação entre a partitura de uma obra musical e suas possíveis execuções. Isto exemplifica como a verdade, embora única, não se revela senão no ato de entregar-se a uma perspectiva pessoal singular. De todo modo, a verdade musical é inseparável de suas formulações históricas, além do que não há como dizer que haja uma execução definitiva para tal partitura, haja visto que muitas são as possibilidades de se dizer do mesmo, e, ainda, que todas as formulações contém, concomitantemente, a verdade e a pessoa que a interpretou. Vale ressaltar, ainda, que isto não apenas não compromete a unicidade da verdade nem tampouco sua intemporalidade, mas, antes, as supõe.

A verdade não pode ser definida de em sua totalidade, nem de modo definitivo; não há explicitação total da verdade, há somente a possibilidade de colhê-la de modo inexaurível. De qualquer forma, é impossível estabelecer um confronto entre a verdade e uma sua formulação. Falar da verdade significa iniciar um discurso que brota continuamente da própria fonte, portanto as formulações da verdade são muitas, mas esta multiplicidade não compromete a sua unicidade. A interpretação é revelativa e plural em si mesma, ao mesmo tempo em que a verdade é uma, sendo que apenas se mostra em uma sua interpretação.

A relação da pessoa com a verdade é uma relação originária, já que a pessoa é constituída como tal através de sua relação com o ser, ou seja, no fato de a pessoa ser radicada na verdade. Assim, não há, entre pessoa e verdade, um intervalo. Por isto é impossível distinguir a verdade de uma sua interpretação; a verdade é objetivável e inseparável da interpretação pessoal que dela é dada, posto que da verdade não há interpretação que não da verdade, e da verdade apenas podemos dizer através da interpretação.

Assim, a verdade é presente e ulterior, dita e não dita; ela é incessante manifestação de uma origem inexaurível, pois não é verdade aquela que não é possuída de modo inexaurível. A interpretação não é parte da verdade, mas esta como pessoalmente formulada.

A verdade é, sim, intemporal; mas o acesso a esta verdade não pode se dar de outro modo que não seja no tempo; os 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. A interpretação 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.

É por esta razão que a hermenêutica pareysoniana 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, revelação do ser apenas é possível num contexto temporal, porque

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 verdade é, portanto, uma; mas as formulações que dela podem se dar são múltiplas, plurais. E isto, se bem entendido o caráter pessoal e histórico da interpretação como único acesso à verdade, não é contraditório ou absurdo. A unicidade da verdade apenas pode apresentar-se por meio de interpretações pessoais que se dão no tempo, mas uma dada interpretação não é jamais a única, a definitiva, a que contém toda a verdade, visto que esta não se esgota, não se mostra por inteiro. Esta multiplicidade refere-se às formulações possíveis da verdade, mas a verdade permanece inalterada; nenhuma interpretação pode ser definitiva a ponto de esgotar as possibilidades de interpretação ou re-interpretações. Uma obra de arte, uma tela, por exemplo, não se altera de acordo com as interpretações que suscita, muito embora cada interpretação formulada pessoalmente em um determinado tempo diga da verdade da obra na medida em que se refere a ela. Não podemos dizer, a princípio, ser uma interpretação mais verdadeira que a outra; do mesmo modo, nenhuma destas formulações é capaz de exauri-la. “A formulação única é a abolição da própria verdade, porque pretende confundir-se com ela, enquanto *não é senão* interpretação, isto é, *uma* única formulação, compossível com infinitas outras” (PAREYSON, 2005, p. 61).

Verdade e formulações da verdade são unidas, mas não se confundem. A verdade é única, e a formulação que dela provém não a substitui ou “traveste”; a formulação é verdade

na medida em que diz da verdade. Verdade e interpretações identificam-se, mas não se confundem; são ligadas e dependentes já que a formulação encarna a verdade, porém não a copia; a formulação é interpretação da verdade e por isso é também verdade, mas não é cópia da verdade. “Como interpretação, a formulação da verdade é a própria verdade, e não coisa diferente dela” (PAREYSON, 2005, p. 65).

Cada formulação contém, portanto, a verdade toda, e não parte dela; embora esta posse da verdade não seja única nem definitiva; é sempre inexaurível e ulterior. “Toda formulação da verdade que seja digna desse nome é a própria verdade, como pessoalmente interpretada e possuída, de modo que as sempre novas e diversas formulações históricas da verdade são, ao mesmo tempo, seu único modo de professá-la e possuí-la” (PAREYSON, 2005, p. 63).

A verdade, ao mesmo tempo em que se revela também se oculta, daí a característica de ulterioridade e inexauribilidade. Desta forma, tanto na tentativa de travestir a verdade dissimulando e falseando o seu caráter interpretativo, quanto na monopolização de uma formulação como única possibilidade, a verdade deixa de se revelar; torna-se esquecida, olvidada.

Uma formulação da verdade que pretenda ser única, isto é, monopolizar a verdade numa posse exclusiva, só com isso já reconheceria ser diversa da verdade, tão diversa a ponto de querer substituir-se-lhe; e, conceber as várias formulações da verdade como suas incessantes transformações, ou coloridos travestismos, significa considera-las ainda como diferentes da verdade, tão diferentes de modo e a apenas serem sua cópia, ou melhor, sua máscara, sua imagem, ou melhor, sua aparência, seu reflexo, ou melhor, sua deformação (PAREYSON, 2005, p. 65).

A unicidade diz respeito à verdade, não à formulação desta. Pareyson sinaliza para o falso dilema que esta afirmação pode ensejar, e para evitar equívocos indica que a interpretação se relaciona naturalmente com a verdade e suas possíveis formulações. Isto quer dizer que todo conhecimento é interpretativo, e neste processo a verdade se mostra como relação entre interpretante e interpretado. A verdade é o mesmo que o que se interpreta, daí a característica de identidade; mas esta formulação não exaure a verdade, não é sua parte, mas toda a verdade da forma como possível naquele tempo por aquela pessoa; esta interpretação não é a única possível, muitas outras formulações podem se abrir deste mesmo ponto de partida; a verdade existe aberta infinitamente. As formulações interpretativas, em sua histórica e pessoal multiplicidade, são sempre posse da verdade única e intemporal. Por ser intemporal não significa estar fora do tempo, mas que ela não se reduz a mero produto do tempo, como algo efêmero e passageiro.

Então, o impasse entre a unicidade da verdade e a multiplicidade das formulações não é real. Sendo única a verdade, muitas devem ser as formulações, mas, por conseguinte, isto não significa dizer que muitas sendo as formulações históricas da verdade, as verdades devam ser muitas.

O caráter revelativo consiste em ser a verdade da obra em seu caráter interpretativo, sem, contudo, modificá-la na sua originalidade. A obra, enquanto verdade revelada pela interpretação, não deixa de ser a sempre mesma verdadeira obra, porém interpretada, executada, e portanto revelada em sua condição histórica e também condição pessoal do executante. Esta pluralidade possível existe do mesmo modo em que a unicidade da verdade da obra é preservada, já que o que se revela na formulação é a verdade própria da obra, de maneira inexaurível e sempre ulterior. “Também na música a multiplicidade das execuções não compromete a unicidade da obra, também na música a execução não é nem cópia nem reflexo, mas vida e posse da obra, também na música a execução não é nem única nem arbitrária” (PAREYSON, 2005, p. 69-70).

Embora Pareyson, em seu personalismo ontológico, acentue o caráter pessoal de cada interpretação, esta pessoalidade não aparece como subjetividade, mas como resultado da solidariedade originária entre pessoa e verdade. Esta solidariedade exprime a compreensão de que a verdade apenas pode ser revelada na própria pessoa que interpreta. A interpretação revela a verdade ao mesmo tempo em que exprime a pessoa interpretante, sendo esta o único veículo possível para que a interpretação se dê. É assim que

de um intérprete, ator ou músico, não esperamos nem que se deixe guiar unicamente pelo critério da originalidade, como se a sua nova execução tivesse um interesse maior do que aquele da própria obra, nem que vise a impessoalidade, como se daquela obra não nos interessasse, precisamente, a sua execução. Não pretendemos que ele deva renunciar a si próprio, nem permitimos que ele *queira* exprimir a si mesmo (PAREYSON, 2005, p. 72).

Do mesmo modo que não pode ser revelação da verdade aquela que não é pessoal, tampouco pode ser verdade aquela que não é colhida como inexaurível, porque a verdade é ao mesmo tempo presença e ulterioridade; é “inobjetivável, portanto, sua inexauribilidade recusa todo privilégio ou monopólio às mais revelativas das suas formulações, e que faz da interpretação a posse nunca definitiva de um infinito” (PAREYSON, 2005, p. 75).

Como sempre pessoalmente interpretada, a verdade mantém-se aberta, suscita sempre novas formulações e atualizações de sua compreensão; é presença já que sempre se identifica com sua formulação, embora nunca com ela se confunda. Verdade e formulações são coessenciais, mesmo se a verdade é única, e as formulações que dela podemos ter, plural;

respeito às suas formulações, a verdade permanece sempre ulterior e inexaurível. A ulterioridade é dada porque a verdade nunca pode ser possuída por completo e de forma definitiva; há sempre o não dito, o não revelado.

Para Pareyson a suposição de que a verdade seja um conteúdo é tão falaciosa quanto a compreensão de que ela seja uma virtualidade infinita de perspectivas. A interpretação possui um vínculo inseparável entre liberdade e inexauribilidade, de maneira que a singular perspectiva de uma formulação apenas pode dar-se na liberdade pessoal, porque a inexauribilidade é indissociável da liberdade humana, já que torna-se necessário a livre escolha da busca pela verdade, e pela formulação interpretada a que a ela se refere.

A inexauribilidade do ser e a liberdade pessoal são inseparáveis, posto que a verdade não se oferece e não opera senão no interior da formulação singular; assim, somente “na liberdade de um próprio aprofundamento pessoal e de um diálogo incessante com outras perspectivas, há a possibilidade de uma contínua renovação e a viva realização da inexauribilidade do verdadeiro (PAREYSON, 2005, p. 77-78).

Vale ressaltar que toda e qualquer aproximação da verdade é já a própria verdade e não apenas parte dela. Interpretar não significa colher parte da verdade, supondo a existência de um todo. A característica de inexauribilidade dá-se justamente porque sempre resta algo mais a dizer, e nunca o formulado contém uma parte de uma totalidade maior; cada formulação é completa, colhida como ela pode se dar, ou seja, de maneira sempre ulterior. A perspectiva que determina a formulação da verdade é lateral, mas não unilateral, e a formulação que desta perspectiva provém é já a verdade mesma, não parte dela.

Como inexaurível, a formulação da verdade não pode jamais ser única, mantendo sempre a característica de ser sempre ulterior. A interpretação é deste modo a verdade como pessoalmente possuída, tendo já tudo aquilo que pode e deve ter. Não existe, portanto, a integração da verdade, como se a união de várias interpretações pudesse nos proporcionar a grande verdade total.

Certo é que não é uma autêntica interpretação aquela que não colhe a verdade por inteiro a cada vez; cada verdade revelada numa interpretação é a própria verdade, embora não a esgote jamais. Numa interpretação é a própria coisa que se revela ali, do modo pessoal que pode ser naquele tempo específico, mas que, ainda assim, gera sempre identidade entre a verdade e as suas formulações, posto que a verdade permanece intacta, embora fonte constante que suscita novas formulações a cada vez. De maneira que “não é verdade aquela que não está presente de modo inteiro em cada um de seus aspectos, por mínimo e exíguo que

seja, nem aquela que, para revelar-se, exige a eliminação do não dito” (PAREYSON, 2005, p. 79).

A riqueza da interpretação reside em seu caráter interminável, em seu não dito, em sua incessante revelação. A verdade não está por isso incompleta ou inacabada, pelo contrário, nunca esgota de revelar-se, num caráter não definitivo e interminável da enunciação do verdadeiro. Este é o já mencionado vínculo indissolúvel entre a inexauribilidade da verdade e a liberdade da pessoa; liberdade esta de sempre reformular novas interpretações, de pôr-se frente à verdade de maneira sempre nova, pois 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. 80).

A exigência de um profundo intercâmbio entre as formulações é fundamental, mas, é claro, não na intenção de uma verdade mais completa dada pela união de várias formulações parciais. A interpretação, pelo fato de ser já a verdade como um todo, não deve se isolar, contudo, da relação com outras formulações. O reconhecimento e o diálogo com outras perspectivas deve ocorrer, caso contrário uma interpretação corre o risco de perder-se na própria perspectiva enquanto tal, como se a sua posse pessoal fosse a única possibilidade.

Neste ponto, cabe voltarmos a uma questão a fim de clarear ainda mais noção de verdade. No que se refere à perspectiva pareysoniana, não cabe definir se existe ou não a coisa enquanto tal ou mesmo a verdade em si, posto que a relação é sempre interpretativa, e esta é a única possibilidade. Por isto a verdade é a formulação pessoal e histórica que temos dela, e a coisa é sempre já pessoalmente interpretada.

Então, cada interpretação possui uma irrepetível totalidade, como pessoal posse do verdadeiro. A própria personalidade do interpretante é a raiz existencial e o vínculo interpretativo, é o que denota o caráter autêntico à interpretação, e o que assegura a ligação com o que se pretende interpretar, visto que coisa interpretada e pessoa que interpreta são indissociáveis, numa relação que se identifica.

De uma determinada coisa, apenas podemos conhecer uma sua interpretação, isto está claro; a interpretação, uma vez formulada identifica-se totalmente com sua referência, é a coisa mesma como pessoalmente formulada, e não parte dela, captada como possível naquele tempo, naquele instante, naquela história. Por isto “o ideal da formulação do verdadeiro não é uma explicitação completa ou uma enunciação definitiva, mas incessantemente manifestação de uma origem inexaurível” (PAREYSON, 2005, p. 80-81).

A formulação da verdade é deste modo, ao mesmo tempo finita e infinita, no sentido de que a verdade apenas pode ser possuída pessoalmente, ou seja, permeada pela finitude

humana; 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 infinitamente de maneira sempre ulterior. A verdade nunca se fecha como definitiva, nunca se esgota, deixando sempre algo mais a revelar, escondendo e guardando o não dito infinitamente, pois é próprio da verdade se esconder, por sua particular definição.

De fato, a interpretação é a única forma de conhecimento que é capaz, por um lado, de dar uma formulação pessoal e, portanto, sempre plural, de algo que é único e indivisível, sem com isso comprometer a unicidade do interpretado. De outro lado, a interpretação colhe e revela o infinito a partir das limitação do finito, mas ainda assim possuindo-o verdadeiramente. Assim, podemos dizer ter havido interpretação quando a verdade deveras se identifica com sua formulação, sem, todavia, confundir-se com ela, de modo que a pluralidade é mantida somente quando for irredutivelmente ulterior, contudo, de modo sempre presente.

2.3 A ARTE COMO UM MODO ESPECÍFICO DE INTERPRETAÇÃO

Encontramos na estética da formatividade a dupla relação presente na concepção do personalismo existencial pareysoniano: a relação a si, ou autorelação e a relação ao outro de si, como heterorelação.

Toda obra de arte 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.

Em todas as operações do homem há o processo formativo tanto quanto no processo de formação da arte; a distinção está no fato que nas outras operações há uma finalidade definida, e 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.

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, mas só por si mesma, pois a arte é pura formatividade. Em relação a isto, 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 a 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. 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 chama a atenção para a abertura do homem à arte, no sentido que esta se dá 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, mas que no caso da arte está em estado autêntico, livre de finalidades; o homem reconhece na verdadeira arte a forma pura.

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. Por vida espiritual, entendemos com Pareyson, a abertura ao outro de si, ou seja, a vida aberta à auscultação do ser. Pareyson utiliza a definição de espírito como a dimensão da autenticidade, da verdade, e, portanto, de algo que ultrapassa e transcende o homem. Na medida em que uma formatividade se especifica como arte, aí já está contida a pessoa em todas as suas esferas, expressivas e revelativas, que na arte penetra como estilo.

De modo que 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 é refletida, 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*¹ e não termina a não ser culminando em um resultado, o que certamente é impensável em Deus” (PAREYSON, 1993a, p. 267).

A arte é aqui, portanto, 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 operar é justamente a sua liberdade de finalidade, pois o que a qualifica enquanto tal é exatamente o existir por existir; sendo o seu único intuito ser arte e mais nada. “O ato de fazer arte, isto é, a decisão de formar por formar, longe de excluir de si os outros aspectos do operar humano e os valores sobre o qual isto se concretiza, os toma para si, de qualquer modo, e os recebe na própria concretude” (VATTIMO, 2008, p. 256).

¹ 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*.

A concretude da arte é a verdade espiritual do artista feita forma, além, é claro, de todos os aspectos presentes na pessoa, como tempo e história, que se concretizam sob a forma de arte. Assim, muito embora a obra de arte seja, sim, compreendida como resultado do puro formar, melhor dizendo, seja a forma pela forma, isto se dá pela gratuidade de seu existir, livre de finalidades práticas quais forem; a obra de arte é liberdade, e por isto mesmo é também conteúdo espiritual.

Deste modo, a obra de arte, ainda que pura forma, não exclui de si os aspectos da vida espiritual; ao contrário, antes os acolhe, os vive, os faz forma, pois todos estes conteúdos são colocados à disposição da formatividade. Podemos dizer, portanto, que os elementos da arte estão “no espírito, em estado potencial, e existem mas atualizam-se somente quando, em um certo momento, a decisão do artista os unifica no ato de fazer arte” (VATTIMO, 2008, p. 257).

2.4 A ARTE COMO MANIFESTAÇÃO DO HUMANO

A teoria da formatividade, que constitui o ponto chave de toda meditação estética pareysoniana, é, antes de tudo, uma interpretação filosófica do inteiro universo da experiência humana.

Através da 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, enfrentando múltiplos problemas propriamente filosóficos justamente por ser resultado da junção de experiência e especulação. “O problema filosófico da arte nasce exatamente do ‘maravilhamento’ por sua gratuidade explícita e inexplicabilidade, e ainda pelo enigma de como ela se insere no mundo do homem” (VATTIMO, 2008, p. 256).

Conforme afirma Pareyson, as questões tratadas em sua estética, ainda que contenham suas particularidades próprias da disciplina, não deixam em absoluto de ser questões propriamente filosóficas. A estética é a filosofia enquanto tal, suscitando as questões mais gerais. Como afirma Pareyson: “pode-se 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” (PAREYSON, 1993a, p. 17-18).

A estética, portanto, mostra precisamente que os dois caminhos não podem separar-se, 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.

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.

O itinerário estético pareysoniano, é um bom exemplo 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 a uma perspectiva existencial, superando os perigos da pura abstração.

A teoria da formatividade de Pareyson surge, então, não como uma estética que pretenda iluminar ou ilustrar poéticas, escolas ou estilos, mas como uma estética que é a própria filosofia. Esta teoria aparece como uma contrapartida, no contexto italiano, à concepção croceana da arte como mera expressão; a isto, propõe pensar a arte como produção de formas, como interpretação de mundo, ação formante e abertura à receptividade do originário.

Enquanto interpretação, formar é tentar, é inventar o modo de fazer de modo a buscar o êxito, numa ausculta 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.

O fazer da arte é verdadeiramente um formar interpretativo e autêntico somente quando não é limitado a executar algo já idealizado ou realizar um projeto já estabelecido, como a simples manufatura de algo pré definido. A autenticidade da arte é dada no próprio curso da operação, onde o artista inventa seu *modus operandi*, e encontra a regra da obra enquanto a realiza. A forma de concepção da obra apenas pode se revelar no percurso da operação, e não antes do início do processo formativo. O artista concebe executando, e projeta no próprio ato que realiza. Portanto, formar 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 possibilidade do erro, na incerteza do sucesso, no perigo da falência, na realidade da finitude. No exercício da formatividade, formar e tentar se identificam, visto que formar é também inventar o modo de fazer, de modo que o erro e a precariedade fazem parte deste processo, que embora seja aberto ao infinito, não tem outro caminho senão o operar do finito.

O formar é um constante tentar justamente porque consiste em um processo capaz de figurar múltiplas possibilidades, ao mesmo tempo em que dentre estas alternativas, uma deve ser eleita. Concomitantemente, esta escolha é exigida pela própria operação, a fim de que o bom termo da obra seja alcançado, ou seja, de modo que a espiritualidade do artista encontre sua forma.

Em relação a esta questão do tentar no processo formativo da arte, é importante salientar que este procedimento se estende para toda a vida concreta do homem, abrangendo todos os campos da operosidade humana, de modo que o modo de conhecer por toda a vida do homem, coincide com o modo formativo da arte, posto que toda a vida do homem é formativa.

Todo operar humano, na medida em que é sempre formativo, caracteriza-se por ser um constante tentar; esta é uma das características fundamentais da condição humana como um todo. Deste modo, certo é que o homem não pode proceder, na arte e em qualquer forma de atuação em sua concretude existencial, a não ser, tentando,

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).

A formação da obra de arte é, como vimos, fruto da liberdade de ser arte sem mais. Neste sentido, a arte é livre para dar forma à espiritualidade do artista. Contudo, a obra de arte não é fruto de um fazer arbitrário; o seu formar possui também regras, que são fornecidas pela obra mesma.

Assim, nesta conciliação entre liberdade e lei no processo formativo, na qual por um lado não existe lei geral predeterminada na arte, uma vez que sua única lei é “o critério do êxito” (PAREYSON, 1997b, p. 184); por outro, a presença da lei singu

lar da obra que se impõe ao artista o único modo de alcançar o bom termo, de modo que ao artista cabe 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 fé 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 consuma 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 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.

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. A pessoalidade da obra de arte é, enfim, o próprio conteúdo da arte, ou a arte mesma.

A obra artística é, ainda, pessoal em duplo sentido, porque é o seu autor ao mesmo tempo que também possui sua autonomia, mas esta independência da obra de arte em relação ao seu autor gera uma característica pessoal da própria obra; é pessoal enquanto revela seu autor e enquanto dotada de uma independente personalidade, afinal,

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).

A arte se funda ultimamente no humano, sempre entendido 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 autêntica é revelativo da verdade do ser, ao mesmo tempo em que é também expressão do tempo, e isto tanto da parte do artista quanto do fruidor.

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 característica principal da arte é dada por sua humanidade, no sentido 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.

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).

2.5 A ARTE COMO VOCAÇÃO FORMAL, PENSAMENTO E MORALIDADE

A estética pareysoniana surge como um caminho distinto da estética dominante na Itália no mesmo período, a saber, a teoria estética formulada pelo filósofo Benedetto Croce.

A estética, para Croce, é concebida como ciência da intuição pura. A concepção teórica sobre qual se funda essencialmente a estética crociana consiste na individuação da consciência intuitiva, como representação imediata, como primeiro

nível da atividade cognoscitiva do Espírito e desta forma como momento “que se situa na aurora” da atividade espiritual (CANEVA, 2008, p. 56).

Um ponto inicial para a distinção das teorias estéticas de Pareyson e Croce, é que, para este último, estética é uma atividade cognoscitiva relacionada apenas à intuição. “Croce introduz a sua proposta de sistematização das atividades do espírito articuladas segundo um esquema que prevê a atividade cognoscitiva subdividida em intuição (arte) e conceito (filosofia)” (CANEVA, 2008, p. 56). Neste sentido, a arte é concebida apenas como intuição e expressão. “A intuição estética, para Croce, tem o caráter da imediatidade, se configura como imaginação, obra da fantasia, e brota em um abandono contemplativo e desinteressado. (...) Se distingue, assim, da intuição intelectual e da esfera do conhecimento lógico-universal” (CANEVA, 2008, p. 57).

Contudo, a noção de autonomia da arte instituída por Croce pode ser pensada, na perspectiva em que nos encontramos nesta pesquisa, como a sua maior contribuição. Aquilo que, de qualquer maneira, é considerado como uma das maiores contribuições da estética de Croce é a reivindicação de autonomia da arte: “a arte é autônoma, não é reduzível a outras formas do Espírito e, portanto, não pode ser avaliada segundo as categorias do verdadeiro, do útil, do prazeroso ou do moralmente bom, próprios de tais formas” (CANEVA, 2008, p. 57).

É claro que esta compreensão não se encontra definida tal como encontramos em Pareyson, mas, de todo modo, a autonomia da arte é posicionada como um fator central para a definição crociana do que vem a ser, propriamente, a arte, e a compreensão pareysoniana, passa, necessariamente, pelo diálogo com esta definição.

No que se refere à estética da formatividade, a noção de autonomia da arte é primordial para a definição do lugar sobre o qual a noção de arte se funda, pois esta autonomia da arte é o que denota o caráter de liberdade da arte como puro fazer. Para Pareyson, “o problema da autonomia da arte e das suas especificações não pode ser confrontado sem que se faça referência a um mais vasto e mais complexo problema da unidade e distinções das atividades humanas” (CANEVA, 2008, p. 57).

Pareyson reconhece a existência de um princípio de distinção entre as atividades do homem. Neste aspecto, a arte é uma atividade distinta, e suas operações não são aquelas da ciência, da filosofia e da moralidade. Contudo, antes de qualquer coisa, há um princípio de unidade que as move.

Cada operação humana, indistintamente, seja ela especulativa ou prática, é, sempre ao mesmo tempo, pensamento, moralidade e figuração: em cada operação, de fato, há sempre concentração de todas as atividades e especificações de uma atividade determinada. O exercício de uma atividade exige que esta se especifique em uma

operação, mas isto não é possível sem um ato da pessoa, que imprima, ativamente, a toda atividade, a própria espiritualidade como uma distinção especificante, individuando uma tarefa à qual dedicar-se (CANEVA, 2008, p. 58).

Assim, de acordo com Pareyson, toda operação humana pode ser dividida em especulativa, prática ou formativa, mas todas estas atividades coexistem em cada operação. “Uma operação não se determina a não ser especificando uma atividade entre as outras, mas não pode fazê-lo a não ser concentrando em si todas as outras simultaneamente” (PAREYSON, 1996a, p. 22).

Como vimos, toda vida humana, na compreensão pareysoniana, é produção de formas; a arte, portanto, como uma atividade humana, se insere na vida do homem também deste modo. Mas toda atividade do homem possui também, conjuntamente, além da vocação formativa, pensamento e moralidade. De acordo com Eco, este é o ponto principal que separa Pareyson de Croce.

A filosofia idealista crociana, ao definir a arte como intuição do sentimento, afirmou claramente, por conseguinte, que ela não era nem moral nem conhecimento: Pareyson parte, pelo contrário, de um conceito pessoalista de unitotalidade da pessoa que, de vez em quando, orienta a sua atividade formante numa direção especulativa, prática, artística, permanecendo sempre – unitariamente – pensamento, moralidade, formatividade (ECO, 1995, p. 15).

O ponto chave desta questão é que, para distinguir a arte das outras atividades humanas, Croce entende que na produção artística encontra-se apenas a expressão do sentimento. Já na filosofia pareysoniana, o que distingue a arte das outras atividades é o caráter de pura formatividade, no qual a única vocação do que se forma é ser arte, sem utilidades práticas de qualquer espécie.

Assim, tal como numa atividade especulativa existe empenhamento ético, paixão da pesquisa e uma sábia artísticidade que orienta o desenrolar da atividade de investigação e a forma como se dispõem os resultados, também numa operação artística intervém uma moralidade (...), intervém o sentimento (entendido não como ingrediente exclusivo da arte, mas como coloração afetiva que o compromisso artístico assume e no qual se desenvolve), e intervém a inteligência, como juízo contínuo, vigilante, consciente, que preside à organização da obra, controle crítico que não é estranho à operação estética (ECO, 1995, p. 15-16).

Assim sendo, a especificação de uma determinada operação não implica necessariamente uma separação originária entre as atividades humanas, mas, apenas, dar predominância a uma destas atividades. Na arte, deste modo, enquanto uma atividade humana, o processo dá-se do mesmo modo; ela é uma atividade específica, mas o fato de sua especificidade ser formativa pura, isto não exclui em sua formação e existência das outras atividades.

Especificar uma atividade consiste precisamente em dar um acento a ela, tornando este acento predominante sobre as outras atividades, mas sem excluir outras contribuições. O isolamento de uma atividade não é possível, pois nenhuma atividade humana consegue especificar-se sem a contribuição das outras, de modo que “não se pode pensar sem ao mesmo tempo agir e formar, nem agir sem ao mesmo tempo pensar e formar, nem formar sem ao mesmo tempo pensar e agir” (PAREYSON, 1996a, p. 22-23).

Em Croce, ao contrário, a arte é entendida isolada como conhecimento intuitivo, onde intuição se identifica com expressão. A intuição, neste caso, é compreendida como uma apreensão, não mediada, de um conteúdo sensível, desconectada, portanto, das outras atividades do homem.

Em Pareyson, não podemos afirmar que na arte haja a expressão de um sentimento como o único conteúdo, porque “a arte, com efeito, embora seja pura formatividade, não tem propriamente uma função expressiva. O que lhe é específico não é exprimir um sentimento, mas formar por formar, ou, noutras palavras, perseguir a forma por si mesma” (PAREYSON, 1996a, p. 37).

Deste modo, Pareyson modifica radicalmente o conceito de arte crociano, expandindo a atuação da arte. Neste sentido, é claro que a arte é *também* expressiva, mas a expressividade é inerente a toda atividade do homem, e não é, deste modo, aquilo que especifica a arte enquanto tal, não sendo, assim, a expressividade dos sentimentos aquilo que a define exclusivamente.

É assim que o conceito pareysoniano de pessoa aparece como o elemento fundamental para um aprofundamento desta compreensão crociana de autonomia da arte, posto que pessoa é aberta a si e ao outro de si, definindo-se no tempo e também além dele, expressando-se e revelando-se concomitantemente. A arte, enquanto uma atividade pessoal, é, portanto, o homem mesmo, em toda a sua complexidade e ambiguidade, atuando em todas as esferas da atividade humana.

Desta maneira, o conteúdo da arte é o caráter pessoal e, portanto, também espiritual, que se apresenta como estilo, 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” (PAREYSON, 1996a, p. 35).

Contudo, a arte é também expressão de sentimento, e isto não pode ser excluído, pois “em toda operação humana sempre está presente o sentimento que, vendo bem as coisas, não

é senão o caráter de envolvimento pessoal que o próprio atuar humano enquanto tal possui” (PAREYSON, 1996a, p. 38). Assim, o sentimento, enquanto presente em toda operação humana, “é constitutivo também da operação artística, ao mesmo título que lhe são também constitutivos o pensamento e a moralidade” (PAREYSON, 1996a, p. 38). Pareyson pretende frisar a seguinte questão: “toda vida espiritual penetra na obra, tornando-se seu conteúdo, pois tudo entra diretamente na arte, pensamento e vida moral, filosofia e aspiração religiosa, cultura, paixões, sentimentos, crenças e lutas políticas, mas sempre e apenas como espiritualidade pessoal que se faz estilo” (PAREYSON, 1996a, p. 38-39).

Assim, compreender a noção pareysoniana de autonomia artística, onde a arte deve ser livre de escopos, existente como resultado do puro formar, não significa, de nenhum modo, dizer que a arte forma o nada.

E assim, até o mais estilizado arabesco, a mais fria arquitetura e o mais sofisticado contraponto, que não exprimem de per si nenhum sentimento, e não tem com certeza um caráter lírico, contém, sob a forma de estilo, toda uma civilização, todo um modo de interpretar o mundo e de se posicionar diante da vida, todo um modo de pensar, viver, sentir, toda uma espiritualidade coletiva e pessoal na infinita riqueza de seus aspectos (PAREYSON, 1996a, p. 39)

Um outro ponto de fundamental importância no que se refere à distinção das estéticas de Pareyson e Croce está na questão da fisicidade da arte. Em Pareyson a arte se materializa através do diálogo incessante com a matéria; Para Croce, ao contrário, a expressividade da arte já brota interiormente tal como a conhecemos na forma conclusa, de maneira que ao artista cabe vislumbrar a obra e exprimí-la em um veículo material (som, cor, palavras, forma, ação, ...). O artista enxerga sua obra conclusa antes mesmo de alcançado o êxito da forma, do modo mesmo que ela será; executar a arte é a realização do já vislumbrado, como uma cópia exata e perfeita do pensamento, que se mostra de modo bem claro e definido ao artista.

Para Pareyson a arte é fruto, originariamente, das questões últimas daquele que forma. A arte surge exatamente da urgência de determinadas questões encontrarem voz a partir de algum meio perceptível, de modo que possa ser reconhecida enquanto arte. O artista, por sua vez, surge precisamente neste encontro de algo que urge ser dito, mas não em discurso racional, com a sua possibilidade de existir no mundo; é o artista que, no embate com a matéria, qual seja ela, encontra o melhor caminho de formar aquilo que precisa ser formado, ou seja, esta inquietação interior, sem fisionomia, que no exterior encontra feição própria. Assim sendo, podemos dizer com Pareyson: artista nasce com sua obra.

Este surgir da obra de arte é um acontecimento que apenas é possível no diálogo do artista com sua matéria; somente através do embate o *spunto* é possível. “A presença da fisicidade entendida como resistência origina pontos de partida, obstáculos, sugestões de ação formativa” (ECO, 1995, p. 17). Ao invés da simples execução daquilo já idealizado, como no modelo croceano, o processo artístico na estética da formatividade aparece de modo bem mais complexo, numa dinâmica que insere o fazer artístico como um operar ontológico e existencial.

A estes problemas se entrega Pareyson, investigando, por meio de uma análise sutil, a atividade dialógica através da qual o artista, ao ver-se limitado pelo obstáculo, encontra 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, a pouco e pouco, a um modo de organizar que as transforma em leis da obra (ECO, 1995, p. 17).

2.6 FISICIDADE E ESPIRITUALIDADE DA ARTE

A questão da adoção da matéria na arte é, segundo Pareyson, 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. Este caráter pessoal da obra de arte implica uma íntima unidade entre fisicidade e espiritualidade, para além das distinções entre forma e conteúdo.

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 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.

Na obra de arte, um mundo, ou, mais precisamente, uma visão de mundo, adquire sua existência artística enquanto se identifica com a própria obra. No entanto, o mundo do artista é totalmente a obra que o caracteriza, porque, justamente no seu fazer-se arte, a visão do artista é já colocada sob o signo da formatividade e já manifesta a sua própria vocação formal. Assim, o mundo do artista não é indiferente ao resultado artístico, posto que não lhe vem de fora, como algo acidentalmente sobrevindo, mas brota do mais íntimo do ser. O artista imprime a toda a sua experiência, constituindo, a partir de sua própria verdade de mundo espiritual, sua arte. É deste modo que 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.

Por isto, o mundo do artista é, mais do que aquilo que ele declara; é, sobretudo, o que ele faz. A forma, exatamente 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).

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, pois a obra não é mais que a forma acabada do conteúdo espiritual do artista. Fazer arte significa formar conteúdos espirituais, dar um corpo à espiritualidade, traduzir a verdade em imagem, exprimir e revelar pessoalmente o ser. Enquanto 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.

Aqui, discussões acerca das palavras conteúdo, matéria e forma perdem força. Tais conceitos são entrelaçados, estão presentes na obra de modo que não se desconectam. Por conseguinte, o conteúdo da obra é a própria pessoa do artista, que por sua vez se fez forma, ou seja, a forma resulta do encontro de um estilo com uma matéria, de modo que estas coisas não mais se distinguem. O modo como uma pessoa se forma na obra é, ao mesmo tempo, o modo no qual e pelo qual a obra é concebida, “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, como estilo, que não é diferente da matéria da arte, posto que apenas no encontro desta específica materialidade a arte se fez, de modo que, entre estes elementos, há uma clara ideia de simultaneidade, a tal ponto que estes elementos poderiam seguramente receber uma denominação comum.

O entrelaçamento dos elementos forma, matéria e conteúdo, na arte, se dá de um modo tal, que, uma vez estando a obra conclusa, não sabemos mais distinguir a matéria da obra mesma, ou discernir a forma do conteúdo, sem que um remeta necessariamente ao outro.

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 matéria, forma e conteúdo. A obra de arte, quando encontra o êxito, dilui os elementos que a constituem, a tal ponto que ao entrarmos em contato com ela, percebemos a obra, e não mais apenas a sua matéria, ou o seu conteúdo isolado enquanto tema, porque neste contexto, o pensamento pareysoniano “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). Deste modo, tudo se encontra na forma, pois ela é o artista, e é além dele também; nela está a finitude pessoal, e a abertura ao que a transcende.

Por isto, a forma conclusa é a obra, e nela o amarelo não é mais um pigmento, mas arte que se revela na cor, que revela o artista através de sua aparição; a nota musical já apenas não é enquanto tal, mas torna-se totalmente a música e aquilo que nela se revela e expressa; o barro, a madeira ou a rocha já não são mais elementos da natureza, pois deixam seu caráter de pura materialidade para tornarem-se arte.

Entre a espiritualidade do artista e o seu modo de formar há, precisamente, identidade. Assim, a própria matéria formada é o conteúdo da arte, do mesmo modo que a forma é a pessoa do artista, embora seja também autônoma. O modo de formar do artista é a sua própria espiritualidade, que se faz estilo pessoal, e se traduz em termos operativos, como modo de fazer, de modo que na obra não é mais possível separar os valores formais do significado espiritual.

É por isto que, na atividade artística, exprimir e fazer, dizer e produzir são a mesma coisa. O modo de dizer do artista é a sua produção de formas, e portanto, 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. A pessoa do artista torna-se, ela própria, energia formante, como energia de formar, que é a iniciativa da arte. Como modo de formar, a pessoa faz-se estilo, e, assim, o seu modo pessoal de fazer arte, ou seja, o modo de escolher e conectar as palavras, de configurar os sons, de traçar a linha, pincelar, fotografar, atuar, ou tantas outras formas, ou seja, todo gesto do artista, que nada mais é que o estilo, introduz na obra toda a espiritualidade do artista.

Por sua vez, a matéria interfere na atuação do estilo, no instante em que 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 da arte encontrar a sua existência formal como a verdade do artista que ali se insere, e concomitantemente o impedimento de que esta verdade se mostre completamente. A matéria resiste ao trabalho do artista, pois ela 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, ao fato que todo operar humano, ainda que aberto ao mistério, é também precário, 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 de arte não diz senão o que ela é, e o seu próprio ser é um dizer; a sua presença é já um significado. Ela não é sinal que remete a uma outra coisa; não é, tampouco, símbolo de um significado que a transcende ou nela se encarna. A realidade espiritual da arte coincide, sem resíduo, com seu corpo físico.

Deste modo, a obra apenas existe em seu corpo, de modo que apenas ele fala a linguagem da arte, e se pode dizer que ele, na obra de arte, é *tudo*. Assim ler a obra de arte significa fazer falar o seu próprio rosto físico, que em verdade não difere de seu conteúdo pessoal, ou seja, a fisicidade da obra é o artista mesmo.

Além disso, a matéria é o ponto onde forma e conteúdo encontram sua unidade porque dão forma a 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 preñe de conteúdo, carregada de significado, densa de espiritualidade, embebida de atividades, aspirações, ideias e convicções humanas. (PAREYSON, 1997b, p. 68).

Precisamente porque o artista transforma seu estar no mundo no gesto formativo, tudo em arte é relevante. Não só se inclui no estilo o modo de organizar elementos como os assuntos, os temas, as ideias, mas estilo é toda a espiritualidade do artista, vista não tanto na sua individualidade fechada, como, antes, também na sua abertura pessoal para conter e refletir em si toda a espiritualidade do seu tempo e do seu grupo social, pois o artista é, sempre, relação a si e ao outro de si.

A formação da arte se dá quando o artista se faz forma, quando toda sua espiritualidade se vê voltada ao processo formativo, que se dá através do gesto formativo, ou seja, do estilo que encontra uma matéria e a transforma, ou melhor, a faz forma.

Assim, como vimos, se a matéria da arte é, por um lado, um obstáculo à execução da obra, pois a matéria resiste, impõe sua vocação e exige determinada conduta, por outro, este diálogo faz com que o artista clarifique o que deve ser feito, num exercício intenso de tentativas, frustrações e êxito.

A produção artística é um *ensaiar*, um proceder através de propostas e esboços, interrogações pacientes da matéria. Mas esta aventura criativa tem um ponto de referência e um termo de comparação. O artista procede por tentativas, mas a sua tentativa é guiada pela obra tal como ela deverá ser, algo que, sob a forma de um apelo e de uma exigência intrínseca à formação, orienta o processo produtivo (ECO, 1995, p. 18).

Desta maneira, o estilo de um artista não se resume a um certo modo de tratar a matéria. “O estilo é verdadeiramente o *modo de fazer* do artista, mas este modo de fazer (de formar) não é um momento secundário ao processo produtivo, é o processo mesmo” (VATTIMO, 2008, p. 257). O estilo é fruto da singular e irrepitível existência particular; é a espiritualidade especificada em um ato pessoal. “A especificação é sempre um ato pessoal, isto é, livre, e implica assim, em certo sentido, uma espécie de interpretação que o artista, colocando sua própria espiritualidade sob o processo da formatividade, dá de si mesmo” (VATTIMO, 2008, p. 258).

A matéria da arte é a forma extrínseca da espiritualidade do artista. A matéria é a cor, a tela, o barro, o mármore, o ferro, o som, as notas musicais, a voz, o corpo, as palavras e sua sonoridade e significados. Não há como prescindir da matéria, a formatividade que se especifica como tal exige a matéria para sua manifestação. Para especificar-se, para tornar-se evidente e caracterizar-se por si mesma como uma operação, a formatividade necessita de um elemento sensível.

A obra – não tanto, ou não somente, pelo argumento que trata, mas pelo estilo e também pela humanidade e a espiritualidade da qual é revelação e produto – se apresenta como um completo modo de ver a vida (...). A obra de arte, antes de tudo, é resultado de um processo de formação no qual é presente toda a vida espiritual de uma pessoa; o estilo do artista é a sua personalidade mesma, com os seus ideais, com a sua riqueza ou pobreza moral (...) (VATTIMO, 2008, p. 266-267).

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.

Ao dizermos que a obra artística revela o mundo do artista, importa não esquecer que isto ocorre somente enquanto a obra artística é ao mesmo tempo um mundo e uma forma. Neste sentido, não há forma que não seja mundo, e não é menos verdade que também não

pode ser um mundo sem ser uma forma. Porque 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” (PAREYSON, 1993a, p. 273).

Neste contexto, é certo dizer que um mundo é, em verdade, uma visão de mundo; é a própria pessoa em sua realidade existencial concreta, viva. E esta compreensão dá-se de um modo tal que esta visão de mundo não tem necessidade, para se revelar, de ser enunciada, apoiada em raciocínios e comunicada mediante discursos, pois se manifesta por si mesma. “Numa palavra, é aquilo que a pessoa *fez* 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 maneira 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.

Da espiritualidade do artista deriva o gosto pessoal, e dele é dado o estilo; contudo, muito embora o estilo se encontre em constante estado de espera, isto não ocorre num sentido de que esteja pronto. Somente na experiência do trabalho, das tentativas e dos erros o artista pode encontrar o próprio estilo. Esta busca, laboriosa, “toma corpo somente na execução de uma obra singular, pois 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, irrepetível; finita como forma formada e infinita como forma formante. A espiritualidade viva do artista é o conteúdo da arte, daí sua autenticidade. A originalidade pessoal da *Weltanschauung* encarna-se na obra, e esta 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 é assim que a maneira de formar do artista é a única possibilidade que pode ter quem

pensa, vive, sente daquela maneira, quem tem aquela visão de mundo e tem aquele jeito de viver.

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. 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).

Por isto, não obstante o conteúdo de uma determinada obra seja dado pelo estilo, a obra não se caracteriza por ser o esforço de dar forma a um conteúdo. “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).

Em suma, podemos então afirmar que o estilo, com tudo o que ele representa, é o verdadeiro conteúdo da arte, no sentido que é a própria vida espiritual do artista que se faz modo de formar de um modo particular e singular, mas não que a arte seja a transformação de um conteúdo definido em forma.

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.

Para que o processo formativo possa especificar-se como arte não há outro caminho que o da adoção da matéria propriamente dita. A operação artística, enquanto pura formatividade, o é enquanto formação de uma matéria. Naturalmente a percepção de matéria é dada de um modo expandido, sendo que os diversos meios de manifestação artística são compreendidos como a materialidade da arte enquanto tal. A exteriorização física é um aspecto necessário e constitutivo da arte, e não apenas um acessório, ou 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.

A configuração da intenção formativa se realiza na matéria, e jamais fora dela. Até mesmo a intenção mais originária da arte, ainda em seu primeiro surgimento, para poder se configurar deve necessariamente encontrar-se 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 se encontra 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.

Formatividade significa fazer, e esta produção exige que o modo de fazer seja dado e inventado na medida em que é realizada. Neste inventar, muitas são as tentativas, pois apenas pode o artista descobrir, expondo-se ao erro. Deste modo,

aquilo que corresponde aos escopos que se desejava obter e às regras que lhe foram impostas 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 ele 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 sua superação, 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 se dão 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 ainda 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 aquele pelo qual a obra se faz por si mesma, no sentido de que a obra é a própria pessoa do artista feita forma. Podemos 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 a partir do *spunto*.

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).

Assim, entre as tentativas, a organização, os erros e o êxito, há algo que perpassa e é anterior à existência concreta da obra, por todas estas fases do processo. Isto significa que a obra, antes que perfeitamente completa e bem formada, já age desde o início do processo formativo como forma formante, conforme abordaremos adiante. Trata-se da obra mesma a guiar seu processo, antes ainda de existir como formada, além do que “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). Mas a forma

formante atua como um direcionamento, como impulso criador e gerador de estilo, e não como uma idealização perfeita do que virá. É no encontro e diálogo com a matéria, como sabemos, que a arte ganhará forma e encontrará o bom termo, ou não.

2.7 ATIVIDADE E RECEPTIVIDADE DO FAZER ARTÍSTICO

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 se faz 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).

A obra de arte, que coincide com seu autor num tempo e espaço determinados, e encontra sua existência através da escolha e do diálogo do artista com uma concreta materialidade, antecipa-se à sua própria forma formada como forma formante, guiando o próprio realizar. E isto se dá sob a forma do *spunto*. Esta antecipação está na esfera da relação

ao outro de si, ou seja, na dimensão daquilo que ultrapassa o âmbito do finito, abrindo-se àquilo que é mais originário no homem, ou seja, suas questões existenciais que o abrem para o mistério, pois não é possível acessá-las integralmente. O *spunto* é, por isto, a transformação em energia formante de todo impulso interior que, embora não de forma clara e lúcida, orienta a busca existencial do artista.

O *spunto* é o momento em que a intencionalidade formativa que o artista imprimiu a toda sua experiência se faz um singular processo de formação, produção de uma obra determinada, lei individual de organização de uma forma. Condensa em si, sob o aspecto de uma tendência muito própria, a própria vontade artística que o constituiu (PAREYSON, 1996a, p. 83).

O *spunto* surge a partir da intencionalidade do artista, pois sua arte é isto, intencionalidade formativa, ou seja, as questões do artista que se precipitam sob a forma de arte; a obra é a *Weltauchauung* do artista, é aquilo que urge ser dito, mas não encontra outra linguagem que não a da arte. Aquilo que é dito sob a forma da arte assim é porque não poderia ser de outro modo; o conceito não abrange aquilo que apenas pode ser expresso e revelado pela arte; a linguagem da razão não abarca o que apenas a arte pode dizer.

Porém, o *spunto* não é, em hipótese alguma, “um arrebatamento pelo qual a pessoa do artista se vê possuída por um demônio que age em seu lugar, ou se torna o veículo da primigênia e fecunda unidade de espírito e natureza” (PAREYSON, 1996a, p. 88). Em verdade, há o jogo fundamental da atividade e receptividade que devem caminhar sempre juntas.

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. 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 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 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 ideia 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 este 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 definição da obra apenas acontece durante a própria execução, em um processo em que o artista inventa e executa, numa dinâmica em que ao mesmo tempo em que inventa, também obedece à obra mesma. A descoberta da obra ocorre mediante a execução, onde o artista encontra a forma na medida em que a busca atentamente, atendendo ao seu chamado na mesma medida em que responde também ao diálogo com a matéria. Enquanto o processo não encontra o seu fim, para o bem ou para o mal, tudo permanece em aberto. O fazer da arte é dado em um jogo incerto e inseguro, sem garantias, de modo que “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” (PAREYSON, 1993a, p. 69-70).

A execução da arte é, sim, um jogo, ao mesmo tempo, de procura e encontro, tentativas e erros, realizações e frustrações, de tentativas que oscilam entre experimentar e efetuar. Mas, ainda assim, o artista se sente impulsionado a fazer a obra, muito embora “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, p. 69-70).

Contudo, não obstante 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 concluso, como expectativa do sucesso.

Assim, descoberta e busca se consolidam ao mesmo tempo, porque o procurar antecipa o presságio da descoberta, vendo-a como produto da própria expectativa e recompensa da espera ativa, e o encontrar se une intimamente ao buscar, convertendo-lhe a expectativa em *spunto* e êxito. Deste modo, 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).

Por isto 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 provém do fato de ser adequação não com outra coisa mas consigo 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 êxito.

Consequentemente, o valor, a originalidade e o êxito da obra dependem de uma maior ou menor adequação da obra 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 ativamente também como formante durante este processo de formação da obra de arte; a forma 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” (PAREYSON, 1993a, pp. 75-76).

No decorrer do processo de formação da obra, deste modo, a forma já existe e ao mesmo tempo não existe. Existe pois age desde o início do processo como impulso formador, sendo assim forma formante; mas não existe propriamente, porque apenas depois do processo concluído a obra terá realmente encontrado forma. Contudo, “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 se intercalam no processo de interpretação formativa.

Esta antecipação, de todo modo, não possui precisamente uma forma ideal, ou uma figuração imaginária. Não é, tampouco, algo que possamos denominar como um conhecimento. A visão desta forma formante não aparece de modo claro, e somente existirá quando a obra atingir o bom termo, e apenas neste instante o artista entende aquilo que o guiou, e reconhece o encontro com aquilo que buscava, ainda que sem a nítida noção de que havia mesmo este direcionamento. Neste caso, talvez o mais correto seja dizer que a forma, mais que encontrada ou captada, é esperada e ansiada. Porque “esses pressentimentos, embora intraduzíveis em termos de conhecimento, agem na execução concreta como critérios de escolha” (PAREYSON, 1993a, p. 75), de modo que o artista, ainda que sem saber de onde

precisamente procedem os critério de seus juízos, sabe, certamente, que ele, se desejar chegar a bom termo, deve agir conforme esta presença antecipatória.

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 heterorelação.

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. O processo de formação da obra não depende do mero operar do artista como artífice criador, nem tampouco resulta da boa execução de um projeto já ideado na sua mente, mas a própria obra se antecipa 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 aparecem neste interpretar formativo, 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).

No processo formativo interpretativo especificado na arte, a verdade do artista formulada pessoalmente aparece como conteúdo formante, 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.

A arte é produção e realização de formas em um sentido absoluto, onde nos inserimos no mundo a partir da interpretação; ela é produtora de formas autônomas, independentes, como os organismos da natureza. A arte, conclusa, possui vida própria. Além disto, a arte é “verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica” (PAREYSON, 1997b, p. 25), pelo fato de que ela não é somente executar, produzir, realizar, e o simples *fazer* não basta para definir sua essência. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas.

Na arte execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis; nela, concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando. Deste modo, seu processo é envolto por um certo paradoxo, já que a obra em si existe somente no fim do processo, mas também existe antes dele. Esta ação contraditória é o princípio básico da arte, pois ela é a pessoa mesma do artista ao mesmo tempo em que é a forma final, que se descola dele, tornando-se autônoma. E precisamente por estar na obra a verdade do artista é que ela se antecipa no próprio artista, antes mesmo de existir, mas nunca de maneira clara, pois a verdade jamais é evidente. Seja como for, o processo da arte é sempre pautado por antagonismos, pois é proveniente da inevitável ambiguidade do homem.

Deste modo, a obra a ser feita termina por ser o ponto de partida do processo que a fará forma. Isto apenas é possível ser pensado a partir do conceito pareysoniano de pessoa, no sentido de que uma determinada pessoa, enquanto constituída na dupla relação, abre-se à verdade de seu ser, e é esta relação a guiar a obra a ser realizada, visto que a obra de arte é fruto das questões últimas do artista.

A arte é o artista quando este se encontra aberto àquilo que o ultrapassa; desta abertura, nasce a necessidade de dizer o que não pode ser dito em conceito, e assim, no encontro fortuito com a matéria, sua verdade encontra um caminho de tornar-se forma, guiando seu próprio processo gerador. Esta é a dinâmica da forma formante.

O estilo é o modo específico de formar de cada artista individualmente, porque reflete precisamente aquilo que é único em cada um, ou seja, a visão de mundo pessoal, o modo de interpretar e conhecer próprio de cada pessoa. Por isto pode-se dizer que a arte é o estilo feito forma; de igual maneira, pode-se dizer que a obra e a pessoa do artista coincidem. Por sua vez, obra e artista são o mesmo assim compreendidos, pois a obra não deve ser o retrato biográfico fiel de quem a faz; a coincidência aqui referida apresenta-se de modo sutil, e aparece no que diz respeito àquilo que a obra aponta, ou seja, àquilo que ultrapassa sua simples fisicidade. A verdade de uma determinada obra de arte é a verdade do artista interpretada na matéria quando no momento da criação, de modo que nem artista nem obra se cristalizam; arte e artista não se identificam eternamente, e estão sempre abertos a reinterpretações.

O processo de formação e a personalidade do formador coincidem, no tecido objetivo da obra, apenas *como* estilo. O estilo é o modo de formar, pessoal, irrepetível, característico; a marca reconhecível que a pessoa deixa de si na obra; e coincide com o modo como a obra é formada. A pessoa *forma-se*, portanto, na obra: compreender a obra é possuir a pessoa do criador feita *objeto físico* (ECO, 1995, p. 30).

A arte, definida enquanto um exercício de formatividade pura, ou seja, entendida como um puro formar, não deve ser confundida como vazia de inspirações. Visto que o conteúdo último da arte é a pessoa mesma do artista, não poderia a arte ser fruto de uma espécie de formação que não se sustenta em nada. “A forma comunica-se apenas a si mesma, mas em si mesma é o artista feito estilo” (ECO, 1995, p. 30).

A pessoa forma na obra a sua experiência concreta, a sua vida interior, a sua irrepetível espiritualidade, a sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive, os seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideias, crenças, aspirações. Sem que com isto se entenda – como já se disse – que o artista se narre a si mesmo na obra; ele manifesta-se nela, mostra-se nela como *modo* (ECO, 1995, p. 30).

O conteúdo verdadeiro da obra é a pessoa mesma do artista, que se insere na arte como estilo próprio de formar. O estilo repercute toda verdade pessoal, toda busca existencial, toda questão última presente no artista. “A arte é caracterizada por esta formatividade pura, mas é sempre a pessoa do artista o conteúdo da arte e isto significa que inevitavelmente traz

consigo, ontologicamente falando, o sinal de uma presença: uma presença que não é evidente e manifesta, mas sempre esperada” (CANEVA, 2008, p. 78).

O formar é essencialmente caracterizado pelo tentar; a busca pelo êxito é incerta, mas conduzida pela própria forma a ser formada, que se antecipa, guiando o fazer do artista. Esta antecipação é fruto da pessoa mesma do artista, que, enquanto conteúdo espiritual da obra é a obra mesma a formar. Assim, a pessoa do artista, que, pode-se dizer, é a obra a ser formada, orienta o fazer, não de modo claro, mas de um modo sutil que o artista atento à execução se abre a este oferecimento. Porque, precisamente, esta escuta nada mais é que a escuta de si mesmo, de sua verdade existencial, é a relação ao outro de si que se manifesta através da relação a si. Por isto o tentar do fazer artístico não é um caminhar às cegas. “O processo de formação não é, porém, abandonado a si mesmo, há um guia e uma orientação” (CANEVA, 2008, p. 76). Ao mesmo tempo, “esta antecipação da forma não é entendida como um verdadeiro e próprio conhecimento, preciso como uma clara visão” (CANEVA, 2008, p. 78).

Esta dinâmica da forma formada e forma formante é fundamental para a fundamentação do conceito pareysoniano de arte. O modo de fazer da arte não é nunca pré determinado; é um fazer que inventa o modo de fazer enquanto opera, e, a cada vez, a cada nova obra, um novo tentar e um novo modo de formação se abre ao artista. “seja qual for a obra a fazer, o modo de fazê-la não é conhecido de antemão com evidência, mas é necessário descobri-lo e encontrá-lo, e só depois de descoberto e encontrado é que se verá claramente que ele era precisamente o modo como a obra deveria ser feita” (PAREYSON, 1996a, p. 61).

Como na arte autêntica o único fim é o de ser arte mesma, a única regra e a única lei é a regra individual de uma determinada obra que deve ser inventada no decorrer do processo formativo. Não há um escopo prático a ser alcançado, nada se espera da arte para além de sua existência artística. “Nas outras operações a obra satisfaz a uma legalidade e a uma finalidade imposta pela atividade que nela se concretiza; na arte a obra bem sucedida satisfaz a uma legalidade e a uma finalidade instaurada por ela mesma” (PAREYSON, 1996a, p. 66). Nas outras atividades, o resultado é alcançado obedecendo ao fim a que se destinam; “na arte, porém, de antemão nada se sabe, e só resta esperar o resultado atuando e fazendo” (PAREYSON, 1996a, p. 67). Isto porque a arte é pura formatividade, é livre para ser arte a mais nada. Mas, por conta desta liberdade, não resulta a arte precipitada no nada, e do nada. “É justamente esta liberdade que funda a possibilidade de um formar puro, ou seja, da arte. Pois a formatividade, no próprio ato em que se especifica, e precisamente para poder se

especificar, livremente se outorga a si mesma a própria lei fazendo-se lei para si mesma” (PAREYSON, 1996a, p. 65).

Deste modo, na arte, a única regra a seguir é a regra individual da obra, e seu operar é realizado através de tentativas, através de “um tentar que não se apoia senão em si mesmo e no resultado que se espera obter” (PAREYSON, 1996a, p. 69). Paralelamente, sabemos, o artista, não tem sua sorte confiada ao acaso; seu percurso é orientado pela própria obra a formar, que atua como forma formante, embora não haja outra maneira de realizar a obra senão por meio do puro tentar, e, de fato,

a formação da obra de arte tem algo de aventura: a operação artística é um procedimento em que se faz e atua sem saber de antemão de modo preciso o que se deve fazer e como fazer, mas se vai descobrindo e inventando aos poucos no decorrer mesmo da operação, e só depois que esta terminou é que se vê claramente que aquilo que se fez era precisamente o que se tinha a fazer e que o modo empregado em fazê-lo era o único modo em que se poderia fazê-lo (PAREYSON, 1996a, p. 69).

Não há, portanto, outro modo de encontrar a forma que não executando, produzindo, realizando; todavia, “não que o artista tenha imaginado completamente sua obra e *depois* a executou e realizou, mas, sim, ele a esboça justamente enquanto vai fazendo” (PAREYSON, 1996a, p. 69). A forma se define na execução que dela se faz; “enquanto não se encerra o processo, não há forma, e tudo ainda está em jogo, e o menor desvio pode levar ao fracasso” (PAREYSON, 1996a, p. 70).

Podemos também dizer que a guia do processo artístico é, de certo modo, a expectativa da descoberta. A atração pelo resultado orienta o formar, ou seja, aquilo o que a obra deseja ser direciona o processo para o alcance do êxito. Isto dá-se através da pessoa mesma do artista, que é, em verdade, o conteúdo real da arte, no sentido de que obra e artista coincidem, são o mesmo em uma forma específica e executada em uma determinada materialidade, expresso e revelado em um tempo definido. De modo que, assim sendo, também não se cristalizam, e uma vez formada, a obra segue sozinha seu caminho, e o artista continua seu caminhar, e já não é mais a obra que já não o pertence.

O artista, contudo, muito embora não possua uma imagem evidente do que deve ser a sua obra, sabe reconhecer o êxito quando alcançado. “O artista sabe quando falhou (...), sabe reconhecer a descoberta autêntica (...). Mas o artista não dispõe de um guia de como seria uma imagem interior já completa e formada” (PAREYSON, 1996a, p. 71). Se assim fosse, ao artista caberia o papel de mero espectador, e bastaria observar bem a imagem prévia para reproduzi-la fielmente para o alcance do bom termo da obra. “O artista reconhece que encontrou o que buscava não em virtude daquela imaginária presença, mas porque o resultado

obtido preenche uma expectativa sua e satisfaz uma exigência” (PAREYSON, 1996a, p. 71). Em outras palavras, isto ocorre quando o artista se reconhece plenamente na obra executada; advém quando suas questões mais profundas ali se encontram; sobrevém quando resulta da verdade do artista.

Deste modo, a obra a ser realizada se antecipa como abertura ao outro de si, pois justamente é a verdade do artista quem exige ser realizada. A obra, enquanto coincidente com as questões últimas do artista, está a orientar o processo justamente porque urge ganhar voz, necessita ser buscada, e, portanto, não há outro guia na execução artística que a própria obra a ser feita, ou seja, que a própria pessoa do artista aberta ao que de mais urgente há na verdade de seu ser. Este é a abertura ao outro de si, à heterorelação pareysoniana, como abertura ao mistério, no sentido que, quanto mais o artista aprofunda em seu interior, mais encontra o mistério abissal inerente ao seu existir. Este é o conteúdo da arte.

Se esta é a natureza do processo artístico, urge dizer que a forma, além de existir como formada ao termo da produção, já age como formante no decurso da mesma. A forma já é ativa antes mesmo de existir. (...) 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 pretenda 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, 1996a, p. 75-76).

A obra de arte apenas encontra o êxito se feita do único modo que poderia ser feita. Deste modo, a obra de arte “aparece como o amadurecimento de um processo orgânico, do qual ela mesma é a semente, a lei individual de organização e a finalidade intrínseca” (PAREYSON, 1996a, p. 77). Por isto, Pareyson nos diz que a obra é resultado de um processo unívoco e impossível de ser levada adiante, além de certo ponto, não obstante o caráter de puro tentar inerente à sua formação. Há, portanto, um duplo aspecto na questão da obra de arte; algo que, *a priori*, nos pareceria uma incoerência: “eis aí o mistério da arte: a obra de arte se faz por si mesma e no entanto é o artista quem a faz” (PAREYSON, 1996a, p. 78).

O problema que aqui é evidenciado é como pode a obra de arte ser, ao mesmo tempo, fruto, por um lado das mãos do artista e de suas tentativas, que sempre podem caminhar ao erro e ao fracasso; e fruto, por outro lado, do resultado de um direcionamento que orienta e direciona o fazer, e que sabe o que deve ser feito? Mas na estética pareysoniana estes dois aspectos caminham lado a lado, e a via para que isto seja possível é a compreensão do conceito de pessoa, e aquilo que a constitui, ou seja, a dupla relação presente como relação a si e ao outro.

Aquilo que é próprio da inspiração, a felicidade do bom andamento e a facilidade da operação, depende, em última análise, da atividade do artista, que soube preparar a alma para reconhecer, acolher, atrair a idéia feliz, preparando-lhe um terreno bom para sua germinação e seu amadurecimento. E assim o artista sente a alma cheia daquilo que ele mesmo confiantemente esperou. (PAREYSON, 1996a, p. 88).

A obra de arte é presença e mistério. Possui, por um lado, significado em si, pois ela não *representa* algo, mas sim *é* algo; por outro, transcende seu próprio existir, no sentido de que remete, a partir daquilo que está aparente, a uma infinidade de possibilidades interpretativas. Através do que ela é capaz de suscitar no fruidor, e do modo como este a interpreta e ausculta, um mundo pode se abrir, remetendo o espectador à verdade da obra e a dele própria, na dinâmica interpretativa da relação a si e ao outro.

2.8 A CONTEMPLAÇÃO DA OBRA DE ARTE

Contudo, 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 e acolhimento desta como êxito, apesar da obra não depender da aceitação ou aprovação externa para encontrar o bom termo.

A arte é autêntica quando atinge o nível da contemplabilidade, quando então se encontra findada, pronta a convidar o espectador a interpretá-la. Mas isto precisa ser bem compreendido, pois a obra autêntica encontra o êxito no processo, e sabe quando está pronta. Seu caráter de contemplabilidade é posterior à conclusão, é a oferta de si, é o convite, que pode ou não ser atendido, sem que disso dependa o valor da arte enquanto tal.

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 coincidente com o artista, mas é de igual maneira coincidente com aquele que a interpreta. Conquanto, é importante ressaltar que ela se identifica com seu autor, mas concomitantemente se descola dele, pois é autônoma; de igual modo, a obra é aquela que a interpreta, mas não se prende a ele, pois não possui um único modo de ser abordada.

Deste modo, 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

peçoal daquele que a lê. Por isto, para Pareyson, o fruir da arte é tão relevante quanto o seu processo gerador.

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 a uma sua execução como interpretação por parte de quem a pretende penetrar. A contemplação para 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 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 obra². 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 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 se frui 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

² 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”.

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 como contemplação, 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.

A arte não pode dissolver-se na pluralidade de interpretações que dela se dê. A autêntica interpretação da obra de arte, sobretudo, não acolhe toda sorte de execuções arbitrárias que possam haver. Isto porque ela permanece sempre inalterada, ainda que como fonte inesgotável. A obra, então, “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, p. 44).

Este é o princípio entre algo que pode, concomitantemente, ser plural e único. Daí deriva a possibilidade da interpretação de, ao mesmo tempo que ilimitada, não cair em uma espécie de relativismo, pois ela é ao mesmo tempo revelativa e plural. O aspecto revelativo se refere ao ser, de modo que a inexauribilidade e ulterioridade não podem ser anuladas, mas a pluralidade de interpretações deve sempre estar em referência, caso contrário não será revelativa. Assim, a “relação interpretativa entre verdade e a sua formulação é de identidade e ulterioridade ao mesmo tempo em perfeito equilíbrio” (PAREYSON, 2005, p. 44).

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 uma apreensão da obra de arte, só que por parte de uma outra pessoa. A possibilidade de que a execução da obra não seja arbitrária é dada pela referência que não pode ser perdida, pelo respeito à obra; neste sentido, o intérprete oferece sua visão pessoal à interpretação, ao mesmo tempo em que permite que a obra o acresça. A obra de arte conclama ser interpretada, mas somente poderá atender a seu pedido aquele que, de algum modo, reconhecer ali um pouco de si mesmo. Esta é a congenialidade fundamental à boa interpretação, pois ela revigora as possibilidades interpretativas ao mesmo tempo em que resguarda a interpretação de possíveis interpretações falaciosas, “de modo que a congenialidade garante a unidade profunda entre personalidade 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. A formação de uma obra é interpretativa, do mesmo modo que 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).

Com isto, percebemos que 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).

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).

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 ideia, sendo que, assim sendo, esta lhe chegaria como algo já pronto, sem mais.

Sabemos, com Pareyson, que uma determinada arte se identifica 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.

Além disto, 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, pois a obra conclusa, já autônoma, recupera toda a dinâmica de sua formação. A arte, então, termina por suscitar as ressonâncias pessoais nos mais diversos campos e nas mais variadas atividades, de modo que pelo interesse despertado, não é apenas uma questão de gosto, mas uma satisfação completa das mais diversas exigências humanas, resultado da congenialidade pessoal entre artista e espectador, que é o mesmo que dizer, entre obra e fruidor.

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. Mas permanece carregada de personalidade, e toda sua dinâmica recupera a pessoa do artista que a formou. Este é mais um jogo dicotômico de Pareyson: a arte é vida, identifica-se com a vida, mas ao mesmo tempo é autônoma, se descola totalmente da vida que a fez forma; a bem dizer, a arte ultrapassa a vida que lhe formou, embora permaneça atrelada a ela.

A arte, por um lado, está sim realmente ligada à vida, pois acolhe em si toda a vida espiritual de seu autor, tornando-se a vida e a razão de viver do artista, Mas, por outro lado, a arte é uma atividade muito própria e específica, com características próprias e originais; a gratuidade da arte denota exatamente a sua autonomia, pelo fato de que a arte, embora provenha da vida, não sirva nem mesmo a ela, isto é, esta autonomia acentua o ato pelo qual a arte é arte e não outra coisa, suficiente no seu valor de arte. De todo modo, importante é levar em conta que o aspecto da presença da vida pessoal na arte e sua independência são inseparáveis, então,

a arte pode emergir *da* vida, afirmando-se na sua especificação, 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 exercitar as mais variadas funções:

como a *vida* penetra na *arte*, assim a *arte* age na *vida* (PAREYSON, 1997b, pp. 40-41).

Plena de vida pessoal, que a formou, a arte, muito embora seja livre em sua independência, carrega consigo a dinâmica de relação a si e ao outro de si, permitindo que através dela esta relação de abertura seja vivenciada.

Fato é que, do modo como a arte é pensada, nesta compreensão, através dela 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, aponta para além de si mesma através daquilo mesmo que ela é, abrindo um novo mundo para aquele que a executa também na fruição. Embora ela não represente algo, mas seja este algo, justamente por isto ela é esta abertura, apontando assim para aquilo que nos transcende. A arte é autorelação e heterorelação, assim como a pessoa o é. 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 inclusive 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.

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).

Assim, 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. Deste modo, 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).

Assim, ao mesmo tempo que formada pelo artista, 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, perscruta, 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).

Enquanto produto de um ato formativo, mas que é o ato de toda uma espiritualidade que se faz modo de formar, a obra contém em si a mesma infinidade da vida espiritual, com os seus inexauríveis aspectos, que constituem outras tantas vias de acesso à obra. A infinidade de possíveis interpretações de uma obra não está, portanto, somente ligado à diversidade e à multiplicidade dos intérpretes, mas se radica na infinita interpretabilidade da obra (VATTIMO, 2008, p. 263).

Umberto Eco oferece uma interpretação da teoria da formatividade pareysoniana voltada às questões do fruir da arte. Em linhas gerais, ele define a arte, enquanto tal, como uma *obra aberta*. Neste sentido, de um modo geral, uma dada obra de arte, seja ela de que natureza for, apenas *existe* enquanto resultado de um processo de fruição, embora a obra de arte mesma, por sua vez, seja “um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas” (ECO, 2000, p. 23). Podemos afirmar que este é um desenvolvimento da noção de forma formada e forma formante pareysoniana. “Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada

de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas” (ECO, 2000, p. 28).

Para Eco, portanto, a obra é “a estrutura de uma relação frutiva; uma forma só é descritível enquanto gera a ordem de suas próprias interpretações” (ECO, 2000, p. 29). Com efeito:

Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicantes de modo que cada possível fruidor possa recompreender (...) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato da reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, (...), de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual (ECO, 2000, p. 40).

Em verdade, para este autor, “a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria” (ECO, 2000, p. 40). Desta compreensão surge a noção de que a obra é, ao mesmo tempo, *fechada* e *aberta*, no sentido de que “uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade” (ECO, 2000, p. 40). Assim sendo, para Eco, assim como em Pareyson, cada acesso à obra de arte resulta em uma fruição nova, e que jamais encerra novas possibilidades frutivas, de modo que aquele que se torna espectador de uma obra específica, é, nesta compreensão, também executante da obra, pois “cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 2000, p. 40).

Ao dar vida a uma forma, o artista torna-se acessível às infinitas interpretações possíveis. *Possíveis*, frisamos bem, porque a obra vive apenas nas interpretações que delas se fazem; e infinitas não só pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque perante ela se coloca a infinidade das personalidades interpretantes, cada uma delas com seu modo de ver, de pensar, de ser (ECO, 1995, p. 31).

A interpretação da obra acontece por meio do exercício de congenialidade entre artista, por meio de sua obra, e espectador, por meio de sua interpretação pessoal da obra de arte em questão. Isto se refere a uma identificação de valores existenciais e espirituais, manifestos na obra. “A congenialidade pressupõe um ato de fidelidade àquilo que a obra é e de abertura à personalidade do artista; mas fidelidade e abertura são o exercício de uma outra

personalidade, com as suas alegrias e as suas preferências, a sua sensibilidade e os seus segredos” (ECO, 1995, p. 31).

Neste sentido é correto afirmar que a possibilidade interpretativa de uma obra de arte não pode jamais ser única e definida, nem pelo artista que a executou, nem tampouco por escolas, críticos e afins.

Uma vez que na forma todo um mundo pessoal – e, através dele, todo um mundo histórico e ambiental – se organiza de um modo cuja característica é precisamente a possibilidade de se apresentar sempre completo sob mil pontos de vista, então as situações pessoais dos intérpretes, de impedimentos tornam-se ocasiões de acesso à obra. E cada abordagem é um modo de possuir a obra, de a ver inteira e, no entanto, sempre passível de ser percorrida por novos pontos de vista (ECO, 1995, p. 32).

Deste modo, também com Eco é correto afirmar que a obra de arte é o artista que a fez forma, de igual maneira podemos concluir que a obra é também aquele que a interpreta. “A pessoa torna-se órgão de acesso à obra e, revelando a obra na sua natureza, exprime-se ao mesmo tempo a si própria; torna-se, por assim dizer, conjuntamente a obra e o seu modo de ver a obra” (ECO, 1995, p. 32).

Gianni Vattimo também concorda com Pareyson quando afirma que a arte é constituída por dois aspectos fundamentais e essenciais, sendo eles a produção e a contemplação; este é, para Vattimo, o real conceito de obra de arte. Contudo, esta bipartição do conceito de obra de arte “não significa uma cisão em dois conceitos heterogêneos, já que a comum e fundamental característica da originariedade une os dois aspectos” (VATTIMO, 2008, p. 250).

Assim, a obra de arte enquanto tal apenas existe após ser formada, e não antes, como se pudesse apenas ser como algo imaginado; mas também é condição de existência da obra de arte a contemplação. Sem o olhar interpretativo do espectador a obra não pode ser reconhecida como uma obra de arte; a arte depende do fruir de um olhar atento, interessado, que a desnude através de um processo de congenialidade e identificação. “O mundo da arte não é outro que a obra de arte, e a obra existe concretamente no processo da produção e no da leitura ou interpretação” (VATTIMO, 2008, p. 250).

Deste modo, o acesso à obra de arte apenas pode se dar através de uma interpretação por parte do espectador direta ou indiretamente; através da obra de arte mesma ou através do sistema da arte, este último definido por Vattimo apenas como arte. “Ainda que pertença à história da arte, que esteja exposta em um museu à disposição dos visitantes, ou simplesmente impressa no catálogo de uma biblioteca, todas estas são formas de existência da obra de arte que remetem ao seu ser de fato, lida ou fruída” (VATTIMO, 2008, p. 250).

Em Pareyson, como vimos, sendo a fruição da obra de arte fruto também de uma interpretação, tal qual a de seu processo gerador, esta relação está para além de uma ligação entre sujeito e objeto, visto que pessoa interpretante e coisa interpretada, no caso, obra de arte e fruidor, não existem, no contexto interpretativo da obra em questão, um sem o outro. A interpretação, como parte fundamental no reconhecimento de uma forma como obra de arte, possui duas faces no reconstruir a forma por parte do intérprete.

A interpretação move-se, assim, de uma inicial dualidade (de um lado a obra, do outro a minha imagem desta que me esforcei para colhê-la) a uma identidade final, no qual a obra é a própria imagem adequada pela qual se revela. A interpretação, entendida assim, é sim uma atividade pessoal, que posta em si a marca da espiritualidade do intérprete; mas é atividade precisamente como esforço de penetração e de adequação da imagem à obra como esta é em si (VATTIMO, 2008, p. 262-263).

O sustento da arte é a pessoa do artista que a forma, primeiramente, mas é também aquela que a contempla, interpretando e reinterpretando a obra. A infinidade de interpretações de uma obra de arte é o que garante a sua permanência no mundo, o que a faz ser sempre atual e nunca esgotar o seu revelar.

Assim, portanto, este possuir é tal que remete sempre ao ser da obra de arte; todo acesso à arte apenas pode ser dado através do diálogo com a obra, mas esta é uma possibilidade interpretativa de uma determinada obra, que não a encerra ou esgota. Embora uma leitura da obra de arte se faça apenas isto, ou seja, uma possibilidade de compreensão, isto não significa que ali não esteja contida toda verdade da obra, visto que aquela é a interpretação possível realizada por uma pessoa em um espaço e tempo determinados; porém, este acesso à obra de arte, de modo algum, representa toda a verdade da obra, mas, sim, toda a verdade possível naquela interpretação.

O processo formativo da obra de arte é um processo interpretativo. Na arte encontra-se presente a verdade do artista, seu modo de ver o mundo, suas questões existenciais mais profundas. A arte, sob certo aspecto, é fruto de um espanto, assim como a filosofia, mas lidam com linguagens distintas. Aquilo que urge ser dito sob a forma da arte não encontra outro caminho que o da linguagem simbólica. Em nenhuma possibilidade há a chance de uma tradução fiel da arte para a linguagem conceitual, porque assim se perderia a especificidade da arte, aquilo que lhe é próprio e exclusivo, o seu modo misterioso de ocupar o mundo.

A presença misteriosa da arte é devida ao seu modo próprio de existir; ela surge como que do nada. Contudo, Vattimo nos assegura, seguindo Pareyson, que “pode-se, na compreensão do processo formativo, ir além da constatação do fato de que o artista ‘não sabe dizer o porque’ do seu modo de agir” (VATTIMO, 2008, p. 250). Isto porque, ao

compreendermos o artista através do personalismo existencial pareysoniano, nos damos conta de que a arte funda, a partir da dupla relação pessoal, a possibilidade de abertura ao mistério que a transcende.

A obra de arte instaura uma novidade, na medida em que não é fruto de nenhum escopo, e não possui fins que não os de si própria. Esta é, para Vattimo, a principal dicotomia da teoria da formatividade, pois, “como conciliar a fundamental novidade da obra de arte com a sua dependência, que no entanto se deve admitir, das ideias morais, filosóficas, religiosas e políticas do artista, dos seus escopos práticos e de seus programas poéticos?” (VATTIMO, 2008, p. 250).

Fato é que a obra de arte não nasce do acaso, menos ainda surge *do nada*. Formar a arte significa inventar o modo de fazer porque o artista age de acordo com seu estilo, único e irrepetível. A arte nasce do artista; melhor dizendo, a arte é o artista que a formou. Ela existe porque não poderia deixar de ser; a obra exige ser formada; ela é, em última instância, condição vital do ser do artista. Se a formação da obra é uma necessidade da própria, e se ela coincide com a inquietação última de seu autor, pois é a própria verdade do artista buscando encontrar voz, então o guia desta formação é a própria obra que está para ser formada. “O artista inventa ao mesmo tempo a obra e a sua lei, no sentido de que o único critério de sucesso ele o extrai da obra mesma. Ao invés de agir de modo arbitrário, ele é o primeiro a ser submetido às leis da obra” (VATTIMO, 2008, p. 253).

A obra em formação, antes mesmo de estar completa e de encontrar o seu êxito, embora ainda não exista propriamente, atua no processo de sua formação. Esta existência da obra, anterior à sua forma formada, é a antecipação do que ela deve ser. “Antes do momento sobre o qual o artista acolhe o *spunto* (que só se torna verdadeiramente tal quando é acolhido), a obra, como lei da própria formação, como forma formante, é já toda presente” (VATTIMO, 2008, p. 254).

Assim sendo, embora o artista não esteja subordinado a nenhuma lei ou regra exterior à obra a fazer, e, ainda que não tenha certezas de êxito ou de como deve caminhar precisamente, ele tem a clara certeza de não estar agindo de modo arbitrário. Contudo, o *spunto* nasce do ato de atividade do artista, e nunca antes dele. Isto porque no momento em que a obra exige ser realizada e é acolhida, na tentativa de tornar-se forma, a atividade do artista já se encontra presente, no sentido de escolher abrir-se a esta escuta de si mesmo e no ato de tentar dar forma à sua inquietação.

O artista não se limita, em nenhum caso, a reconhecer passivamente a lei da obra de arte como algo dado-lhe de fora; esta se constitui, ao contrário, somente no ato

de sua busca, no momento em que ele decide formar. Neste momento e em todo o curso do processo, a liberdade do artista está em diálogo com qualquer coisa que a transcende, com a lei da obra; mas esta transcendência é interna ao formar mesmo (VATTIMO, 2008, p. 254).

A lei da obra não é externa à obra, nem seu operar é fruto do acaso. Mas a obra ser a lei de seu próprio operar requer, de alguma maneira, que a obra exista presente mesmo antes de existir como completa e finita. E é isto mesmo que ocorre no processo de formação, visto que a obra a formar é uma interpretação da verdade do artista, e é esta mesma verdade a orientar o processo formativo, vale frisar, como forma formante, como *spunto*.

A presença e a ação da forma formante não deve, porém, ser concebida como a presença, na mente do artista, de um conceito todo claro da obra a realizar, como se a forma formante fosse a obra pensada e imaginada e a forma formada a obra realizada e exteriorizada na matéria. Isto suporia precisamente a inexistência do processo formativo, o qual estaria reduzido à pura tradução (sobre tela, mármore, papel, etc) da ideia da obra, concebida como dada, inteiramente clara (VATTIMO, 2008, p. 255).

A redução da obra de arte a mera concepção de uma intuição pontual, não ilumina a estrutura por detrás de seu processo. O trabalho do artista é árduo, incerto, à beira do risco da falência. No operar do artista, nada garante o êxito, e, embora a forma formante o norteie, sob certo aspecto, ainda assim o diálogo com a matéria não é seguro. Além disso, cabe ao artista bem auscultar aquilo que precisa e deseja ser formado; sua verdade urge ganhar forma, até mesmo orienta o formar, mas até que a obra esteja pronta, tudo pode tornar-se confuso e fracassado. A verdade nunca é clara o suficiente para que seu acesso seja tranquilo. “A contemplação da obra de arte (...) não é qualquer coisa de puramente passiva, embora tenha realmente um momento de calma, este é somente o ponto de chegada, que exige do contemplante uma atividade” (VATTIMO, 2008, p. 260).

A obra de arte estimula e requer ser contemplada não por ser incompleta ou inacabada, mas justamente por sua completude e êxito. A obra nasce já como lei de um processo, e como tal vive também nas leituras que dela são feitas. Justamente por ter alcançado aquilo que deveria ser, a obra atua como guia de uma sua interpretação; e este é o sinal de sua perfeita adequação consigo mesma.

Na realidade, é certo que a obra somente existe em uma execução, mas como norma e lei desta: ao ponto de podermos avaliar, por exemplo, o sucesso de uma execução de uma obra musical que escutamos pela primeira vez. Isto mostra inequivocamente que a obra conserva uma sua transcendência no que diz respeito à execução, e esta, não como arbitrária reconstrução ou nova criação, é, ao contrário, esforço de colher e fazer reviver a obra naquilo que ela mesma é (VATTIMO, 2008, p. 262).

A execução de uma obra de arte, entendida como movimento que pretende recuperar a obra através de uma interpretação pessoal, exige também do contemplante um trabalho de atividade e receptividade simultaneamente. “O termo interpretação reclama em geral o conceito de um conhecer que não se limita a registrar passivamente (...) as coisas, mas que é em si mesmo expressão da personalidade daquele que interpreta” (VATTIMO, 2008, p. 262).

A leitura e a interpretação da obra de arte, exigem um exercício de congenialidade que parte da raiz mesma da nossa personalidade. A familiaridade com uma obra de arte, que supõe sempre uma inicial congenialidade com o mundo espiritual que ela exprime, desenvolve em nós um profunda afinidade com este mundo espiritual (VATTIMO, 2008, p. 269-270).

Deste modo, quando Pareyson nos assegura da pessoalidade da interpretação, pretende 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 da obra de arte é um declarar pessoal que revela e exprime tanto o artista quanto o intérprete, levando sempre em conta o caráter da dupla relação (relação a si e ao outro), numa dinâmica onde a obra é sempre aquilo que deseja e precisa ser, mas sempre iluminada pelo olhar do intérprete.

A interpretação não é então ‘subjéitiva’, mas ‘pessoal’: 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).

3. PESSOA E LIBERDADE

3.1 PESSOA COMO TOTALIDADE E INSUFICIÊNCIA

Para Pareyson o conceito de pessoa é notadamente marcado pela condição de totalidade e insuficiência num acontecimento simultâneo, de modo que as duas possibilidades, embora antagônicas, sejam não apenas possíveis, como inevitáveis, no dar-se da existência concreta pessoal.

Isto porque em Pareyson, por um lado, há a compreensão do homem como finito, e no ato do dar-se conta desta condição, há a consecutiva percepção da própria condição de insuficiência. Por outro lado, embora mediante a sua constatação de insuficiente, o finito é, ainda assim, percebido como positividade, enquanto afirmação de si, mas isto não denota suficiência ao homem. Assim sendo, até certo ponto, o homem é responsável por seu existir concreto num tempo e espaço determinados, mas, ainda assim, o homem não se basta. Daí é que pessoa, enquanto finita, é sempre aberta ao infinito. O homem é suficiente para si enquanto livre para escolher, mas insuficiente pois não pode dar conta da dimensão completa de seu próprio existir.

Desta forma, pessoa é caracterizada pela conjugação da atividade e da receptividade, num jogo de singularidade e universalidade que se dão conjuntamente. A pessoa é sempre situada temporal e historicamente, mas é de igual modo aberta ao que transcende o tempo e a história. Pessoa é, também, completa em si mesmo a cada instante, mas incompleta e aberta ao novo de modo inesgotável; é finita e infinita ao mesmo tempo.

Há, portanto, a compreensão do finito como insuficiente, mas não como negatividade, sendo que, paralelamente, o finito é percebido como positividade, mas não como suficiente. Isto porque pessoa, enquanto finita, é sempre aberta ao infinito.

Esta é a dinâmica fundamental para se perceber o personalismo ontológico pareysoniano. Este confronto do homem com sua condição existencial de finitude da qual ele não pode escapar é o que “fundamenta a solidariedade originária da pessoa com o ser, sob o princípio da coincidência no homem de autorelação e heterorelação” (CANEVA, 2008, p. 42). Isto porque o caráter de suficiência do homem nunca é satisfatório; ciente ou não desta condição, algo sempre escapa à sua possibilidade de compreender, ao mesmo tempo em que o peso da liberdade o angustia na urgência da decisão da vida cotidiana, da qual ele não pode evadir-se.

Podemos, assim, certamente, afirmar que pessoa, para Pareyson, é constituída pela relação com o ser, isto é, por seu enraizamento na verdade; deste modo, o destino pessoal é o de buscar reconhecer a verdade na medida em que esta é sempre formulada pessoalmente. Por isto, pessoa é presença e busca, como totalidade e insuficiência ao mesmo tempo.

Por conseguinte, a cada instante, a pessoa é conclusa, é a unidade de uma multiplicidade. A totalidade pessoal é dada na possibilidade constante de escolha que o homem é; mas, isto não basta ao homem. Neste sentido, cabe ao homem decidir acolher a dimensão revelativa que se desvela a cada ato seu, a cada escolha, a cada interpretação, que é o seu modo próprio de estar e apreender o mundo.

Então, a cada um destes atos, em cada uma destas interpretações que se formam, o homem se revela e neste revelar abre-se à toda verdade possível num determinado acontecimento específico. Cada interpretação é autêntica, única; é original e originária; não é parte de algo, mas a coisa inteira, plena, conclusa.

Porém, de igual modo, cada instante dá início a um outro instante, numa continuidade infinita de instantes que se ligam incessantemente numa contínua abertura incerta ao futuro. O homem é acrescido de experiências a cada nova vivência, e aquele que formou não é o mesmo que forma agora, de modo que uma sua interpretação, encerrada naquele instante passado, é novamente aberta à novidade presente, que gerará uma outra forma única e conclusa em si, ao mesmo tempo que permanecerá aberta incessantemente ao futuro.

Por um lado, o homem nunca está pronto, de modo que sua existência permanece sempre em aberto, mas, por outro, ele é conclusa a cada instante, pois cada interpretação é findada e contém toda a verdade. “A pessoa é conjuntamente totalidade e insuficiência exatamente porque é ao mesmo tempo unidade de seus atos e possibilidade de atos sempre novos” (CANEVA, 2008, p. 45).

Esta é a dinâmica pessoal de uma constante busca do homem, que caracteriza a sua insuficiência e o define como uma exigência de busca pela verdade do ser. Isto porque o ser, como inexaurível, suscita sempre uma nova busca, visto que é fonte inesgotável, e aquilo o que o homem pode colher dele tem a característica de ser uma formulação sempre ulterior. Contudo, esta busca, apesar de presente como possibilidade em todo humano, e muito embora seja suscitada pela própria verdade que clama ser buscada, é possível unicamente através de um ato de liberdade.

Este caráter ontológico da filosofia pareysoniana é já presente em sua teoria da formatividade, de modo embrionário, e desenvolvida em sua teoria hermenêutica, também chamada de ontologia do inexaurível. Assim, a chave da hermenêutica pareysoniana, que é a

verdade revelativa, foi forjada exatamente na oficina da estética; contudo esta reflexão ganha ênfase na ontologia da liberdade, última fase de seu pensamento, onde Pareyson desenvolve sua meditação sobre ser e liberdade.

3.2 SER E LIBERDADE

A liberdade é a questão central para se pensar o homem e a sua situação diante do mundo. Não apenas a sua situação histórica mas, sobretudo, sua condição ontológica existencial. Isto porque a liberdade posiciona o homem para além da simples existência concreta e temporal, pois o define em sentido ontológico. Desta forma, a liberdade é tal que não se pode dizer que o homem esteja em relação com, ou tenha relação com a liberdade, mas, precisamente, o homem é esta relação; nela, e a partir dela o humano situa-se.

Desta relação consiste a existência, a singularidade e a historicidade humanas, e, principalmente, a possibilidade humana de abrir-se à verdade. Isto se dá de um modo tal que aquele que existe se afirma constantemente como existente, confrontando-se todo o tempo com a questão da liberdade, se entendemos que antes de qualquer outra relação, o simples viver é já um ato de escolha. Assim sendo, “esta situação (...) não é apenas a fronteira da existência, mas é abertura ao ser; não é uma limitação, mas uma via de acesso; possui um aspecto histórico-pessoal e ontológico, melhor dizendo, expressivo e revelativo, e representa a solidariedade entre pessoa e verdade” (PAREYSON, 1995, p. 10).

A liberdade, portanto, é possibilidade de abertura ao ser. Este, por sua vez, é não relativo e nem objetivável. Isto porque o ser não depende deste relacionar-se, visto que é anterior a este acontecimento, ao mesmo tempo em que não pode ser objetivado devido ao seu caráter de ulterioridade e inexauribilidade; as palavras não podem dar conta do ser, pois ele sempre escapa a qualquer apreensão objetiva. Logo, o ser se oferece ao homem, mas nunca completamente; dá-se somente como irreduzível e inexaurível.

Nesta relação entre homem, ser e liberdade, o primeiro se constitui aí, mas o segundo instaura a relação; assim, o ser independe desta relação e não pode jamais se reduzir a ela, embora esteja aí presente. “Como não relativo, o ser se subtrai à relação, é irreduzível, embora esteja presente na relação no sentido que a institui” (PAREYSON, 1995, p. 11). Assim, se o ser não se reduz à relação, o homem, por sua vez, está na relação enquanto ele é, constitutivamente, esta relação. Daí Pareyson afirmar que “o homem não *tem*, mas *é* relação com o ser” (PAREYSON, 1995, p. 10).

De todo modo, a simultaneidade de autorelação e heterorelação faz coincidir no homem existência e transcendência e, portanto, muito embora percebamos o ser como não

passível de ser objetivado, isto não exclui em nenhuma hipótese o caráter ontológico do homem; “a não objetibilidade do ser não impede a ontologicidade do homem, antes coincide com esta, e vice versa” (PAREYSON, 1995, p. 11). Assim sendo, ainda que o homem não possa dizer o que nem como o ser precisamente é, pode intuí-lo, aproximando-se dele na medida em que torna sua existência mais autêntica, enraizada na verdade.

Desta forma, o discurso filosófico não pode, de acordo com Pareyson, reportar-se ao ser, mas tão somente ao homem como aquele que se relaciona com o ser. Do ser podemos ter somente uma sua interpretação, e esta é toda a sua verdade colhida em uma versão, que não é, porém, jamais a única possibilidade. O ser se revela ao homem de um modo específico, sem exaurir-se, e se mostra sem se mostrar; a visão do ser nunca é clara, porque a sua compreensão não pode acontecer no âmbito do entendimento da tradição.

Como seja, é exatamente neste contexto de inexauribilidade e não objetibilidade do ser, no qual autorelação e heterorelação coincidem no homem, que se constitui o espaço da liberdade. Isto porque nesta possibilidade de abertura ao ser impõe-se sempre o ato de liberdade de abrir-se ou não a esta possibilidade. Deste modo o ser se oferece como liberdade, e é também colhido a partir de um ato de liberdade. Assim, podemos compreender, com Pareyson, que a liberdade antecede a relação do homem com o ser.

O ser coloca a relação e o homem nela se constitui, tudo isto permeado e possibilitado sempre pela liberdade. Contudo, muito embora possamos dizer que o ser seja constitutivo do homem, não podemos compreendê-lo como fundamento, precisamente pelo fato de que ele é liberdade. Sendo liberdade, apenas pode dar-se através de um ato de liberdade, de modo que não pode ser fundamento aquele que, antes, é a liberdade enquanto tal. Esta é mais uma das ambiguidades do pensamento pareysoniano, na medida em que o ser constitui o homem, contudo, não é ele que o fundamenta, do mesmo modo em que ser é liberdade e ao mesmo tempo com ela não se confunde.

Desta forma “o ser está em relação com o homem somente quando o homem está em relação com o ser” (PAREYSON, 1995, p. 11), e para tanto faz-se necessário o exercício da liberdade. Deste modo o ser se permite ao homem apenas no interior desta relação originária que, muito embora seja constitutiva do homem, este precisa abrir-se a ela através da liberdade. Por isto, ser e liberdade caminham conjuntamente, não se descolam, identificando-se na mesma medida em que permanecem ser e liberdade.

Partiremos, assim, da afirmação pareysoniana de que ser é liberdade. Na compreensão do filósofo italiano, o homem é, por um lado, relação com o ser, mas uma relação bem específica e definida de um modo bem preciso: “o homem não *tem* simplesmente uma relação

com o ser, mas *é* relação com o ser. Dizer homem, de fato, significa *ser* uma *relação com o ser*” (CANEVA, 2008, p. 34). Por outro, esta relação com o ser, embora constitutiva do homem, apenas é possível por meio da atuação da liberdade, pois ser e liberdade são inseparáveis, os dois termos são convergentes; o ser mesmo é liberdade e a liberdade é ser, muito embora jamais se confundam. Por esta razão, apenas através da liberdade se realiza a intencionalidade em direção ao ser que o homem é. “Ser e liberdade são, portanto, dois aspectos inseparáveis da operosidade humana, que devem ser entendidos precisamente no sentido da fidelidade ao ser e ao compromisso com a liberdade” (CANEVA, 2008, p. 35).

A afirmação de que “ao ser, não se tem acesso se não através da liberdade, enquanto nenhuma verdade é enunciável ao homem se não como um ato de liberdade” (CANEVA, 2008, p. 34), é, neste sentido, plausível, se compreendemos o homem como marcado pela dupla relação existencial e ontológica que permeiam a noção pareysoniana de pessoa, e que esta dupla relação é, nesta perspectiva, constituída pela liberdade.

Assim, a existência do homem é, como vimos, pautada pela coincidência de relação a si, como autorelação e também relação ao ser, como relação ao outro de si ou heterorelação. Pessoa é, para Pareyson, neste sentido, estruturada como abertura e fechamento ao mesmo tempo, “pela qual o ato de existência torna-se um ato de transcendência, e que pode ser expresso nos termos: o homem entra em si saindo de si” (CANEVA, 2008, p. 37). Com outras palavras, também podemos dizer que o homem, em um auto aprofundamento, abre-se para aquilo que o transcende, ou, melhor, o homem sai de si quanto mais mergulha em si mesmo, pois esta dupla relação se dá concomitantemente. Mas esta entrada interior que pode ser abertura ao transcendente é sempre fruto de um ato de liberdade pois, embora aberto como possibilidade, a recusa é sempre mantida como opção.

A relação a si e a relação com o ser são inseparáveis e indistinguíveis, no sentido que se dão ao mesmo tempo e são constitutivas do homem, além de que uma sempre contém um pouco da outra, pois não podem acontecer isoladamente. Direcionamento a si e abertura ao ser clamam-se mutuamente, de maneira que o direcionamento a si não indica fechamento e abertura não significa apenas exterioridade. Nesta abertura o eu deixa de ser apenas subjetividade e individualidade, porque o humano é sempre relação a si e ao outro, enquanto o fechamento em si mantém a possibilidade constante da abertura. Daí a definição pareysoniana do humano não como indivíduo, mas como pessoa sempre situada nesta dupla relação. Na concepção de pessoa, abertura e fechamento, interioridade e exterioridade acontecem e se reclamam ao mesmo tempo e apontam para a originariedade da verdade do ser.

Deste modo, pessoa é caracterizada pela conjugação da atividade e da receptividade, num jogo de singularidade e universalidade simultâneas. A pessoa é sempre situada temporal e historicamente, mas é de igual modo aberta ao que transcende o tempo e a história. Pessoa é, também, completa em si mesmo a cada instante, mas incompleta e aberta ao novo de modo inesgotável; é finita e infinita ao mesmo tempo.

Entretanto, na afirmação de que o homem é constituído enquanto tal por uma relação ontológica, isto é, que o homem tem constitutivamente uma relação com o ser, isto não quer dizer que o homem tenha uma relação com algo exterior a ele mesmo, pois de fato o homem é relação com o ser, visto que, em Pareyson, dizer homem significa dizer relação com o ser.

Assim, “o homem é constitutivamente intencional, ou seja, não fechado em si mesmo, ao menos a relação que tem consigo não se explica se não baseada na relação com o outro de si, ou seja, com o ser” (PAREYSON, 1998, p. 21). Por conseguinte, o ser não é uma imposição ao homem, mas uma constante possibilidade; o relacionamento do homem com o ser apenas ganha forma num ato de liberdade. O ser faz parte da concretude existencial do homem estando ali, por isto o constitui; a relação existe pois se encontra sempre disponível, é uma abertura que nunca cessa de ser. Porém, o ser enquanto liberdade permite a recusa, daí que ele não se defina, de fato, como fundamento.

Muito embora o ser, nesta compreensão pareysoniana, apenas possa ser acessado na inobjetividade e indefinibilidade que o circunscrevem, estas características não denotam uma inefabilidade do ser, mas, sim, uma inexauribilidade. O ser pode e é acessado pelo homem, embora este não seja jamais capaz de esgotá-lo, e sua compreensão exige uma disposição que difere do discurso da tradição filosófica.

Deste modo, ainda que não possamos definir e objetivar precisamente o ser, uma possível abstração deste conceito e de sua atuação na vida do homem é prontamente afastada. Segundo Pareyson, o homem vive intencionado a encontrar-se com a verdade, logo, esta disposição proporciona a experiência da concretude da presença do ser em seu existir.

Se o homem encontra limitações na tentativa de dizer do ser, isto não significa que sua presença não seja notada existencialmente. Assim, Pareyson afirma: “porque a linguagem neste ponto torna-se extremamente rarefeita, podemos ter a impressão de uma extrema abstração, mas se nos reportarmos à nossa experiência interior veremos que não se trata de uma coisa abstrata, mas daquilo que é mais concreto, o mais concreto que podemos imaginar” (PAREYSON, 1998, p. 21).

Visto isto, passaremos a um aprofundamento no por quê da liberdade estar precisamente no centro desta relação do homem com o ser. Estar em relação com o ser

significa estar livre, aberto à gratuidade, desvinculada da necessidade. “Dizer que o homem é relação com o ser é como dizer que o homem é livre, ou, antes, que o homem é liberdade” (PAREYSON, 1998, p. 22). Isto torna evidente que o homem é livre por excelência, e a relação com o ser apenas é possível através de um ato de liberdade. Colocamo-nos em relação com o ser através da liberdade; assim, é num ato de liberdade que o homem se abre ao ser, mas, precisamente por isto, o ser é também, ele próprio, liberdade plena.

A liberdade é condição primeira do existir do homem. Até mesmo na abertura ao outro de si, este outro, também nomeado de ser ou transcendente, não é senão a liberdade, pois “a liberdade do homem não seria liberdade se o ser com o qual o homem está em relação não fosse liberdade” (PAREYSON, 1998, p. 22). Deste modo o ser é pura liberdade, e assim, já sabemos, ser e liberdade coincidem. Assim, o ser é liberdade ao mesmo tempo em que a liberdade revela o ser. “O ser é ele mesmo liberdade, portanto, a nossa liberdade revela a essência do ser” (PAREYSON, 1998, p. 22).

Contudo, a própria liberdade se compromete se não é ela mesma precedida pela liberdade; nada a precede, e neste contexto a liberdade é ilimitada, pois deve ser tal que permita inclusive a possibilidade de não ser. Portanto, a liberdade tem que ser livre ao ponto até mesmo de negar-se como liberdade; “Se a liberdade é ilimitada, ela é também livre para exercer a não liberdade” (PAREYSON, 1998, p. 85). É desta forma que o ato da negação da liberdade é sempre um ato de liberdade; sua negação deriva justamente de sua positividade.

Deste modo, “somente com um ato de liberdade se pode suprimir a liberdade. A negação da liberdade é ainda seu exercício. A autodestruição da liberdade é mais uma afirmação da liberdade, ainda que indiretamente; (...) é um ato que positivamente instaura uma negação” (PAREYSON, 1998, p. 86-87). A negativa da liberdade é, neste sentido, um ato de grandiosidade ilimitada da própria liberdade.

Assim, a liberdade torna-se o ponto central do existir tanto em um plano temporal e histórico quanto no nível da relação do homem com a transcendência, e, ainda, da própria condição do transcendente, como aquilo que permite que o ser seja, não obstante sendo o ser já a própria liberdade.

Reiteramos, assim, que o ser e o não-ser não são os fundamentos originários, mas sim a liberdade. Além disto, afirmação do ser é, para Pareyson, o bem; a afirmação do não-ser, o mal. Ambos são um acontecimento gerado em um ato de plena liberdade.

Isto acontece pois a liberdade necessita desta antinomicidade entre o bem e o mal. Sem esta oposição não haveria o movimento necessário para a autêntica liberdade. A liberdade como *Abgrund* se inscreve nesta dualidade, pois não há nunca uma vitória de um

polo contra o outro; as duas alternativas são sempre possíveis no exercício da plena liberdade. Todo sim, neste sentido, deve ser sempre reafirmado; toda escolha, atualizada.

3.3 A LIBERDADE COMO PURO INÍCIO

A liberdade apresenta-se ao homem em duas faces, a saber, como puro início e como escolha. Por um lado, não se experimenta a liberdade senão com um ato da própria liberdade. “A liberdade nasce de si mesma, afirma a si mesma, realiza a si mesma. É uma criação de si através de si” (PAREYSON, 1995, p. 32). Por outro, a liberdade apenas é possível como escolha pela liberdade, visto que ela jamais pode ser imposta.

O acontecimento da liberdade encontra-se presente em todas as dimensões da vida do homem. Seja no nível ontológico, ou no âmbito da temporalidade e historicidade, ela é convocada a cada ato, a cada atitude; não há um ato sequer do homem que não seja precedido pela liberdade. Da decisão cotidiana mais prosaica à escolha fundamental de continuar sendo, não há como fugir de sua presença; a atuação da liberdade é imposta ao homem de modo peremptório.

No que se refere ao âmbito do revelativo, a questão da liberdade se insere na experiência daquilo que nos transcende no momento em que tal experiência se oferece como gratuidade, como possibilidade, mas necessita ser acolhida. Nesta aceitação do experienciar aquilo que nos ultrapassa há a atuação da liberdade, como escolha; deste modo, a abertura ao outro de si é possível, mas posso não me deixar tocar.

No pensamento de Pareyson, é importante ressaltar que, muito embora o ato da escolha esteja intimamente associado à questão da liberdade, esta escolha é já um segundo momento na atuação da liberdade, pois “a liberdade é início primeiro, puro começo. Ela se origina por si própria: o início da liberdade é a própria liberdade” (PAREYSON, 1996b, p. 82). Assim sendo, a liberdade antecede a tudo, de modo que a escolha é fruto da liberdade que a tudo antecede, até mesmo a si própria.

Deste modo, é determinante dizer que nada precede a liberdade que não ela mesma. Por conseguinte, a liberdade é anterior à não liberdade, e neste sentido somos livres até decidirmos não mais ser, e até mesmo esta escolha pela não liberdade é já um ato de liberdade. A liberdade, portanto, é anterior ao nada e ao não ser; tudo aquilo que é, o é devido à liberdade; assim, a liberdade é a escolha pelo ser, e o fato de ser já supõe a liberdade, por isto ser e liberdade coincidem.

Mas, se ela é seu próprio início, e justamente por isto, a liberdade é ao mesmo tempo início e escolha, como ela pode ser simultaneamente início e escolha se nada a precede? Ela é,

precisamente, escolha de ser liberdade através de um ato da própria liberdade, pois apenas ela a precede. Neste caso não há espaço entre início e escolha; se ela é, é porque decidiu ser, mas esta decisão decorre infinitamente do desejo de continuar sendo, de modo que a liberdade é continuamente escolha de ser; a liberdade não cessa de ser escolha, ao mesmo tempo que é sempre início.

Este acontecimento do dado da liberdade já instaura, instantaneamente, a decisão entre as alternativas do acolhimento ou recusa; a liberdade tem sempre a possibilidade de sair do não-ser ou nele permanecer, podendo afirmar a si própria ou recair no nada. “Como puro início, a liberdade é um tal começo que não cessa de começar; mas o início, assim concebido, é já uma escolha, enquanto a liberdade *poderia* não começar, isto é, não sair do não ser” (PAREYSON, 1996b, p. 83). De todo modo, sem a liberdade, nada é, de forma que até mesmo o não ser apenas é possível ser pensado após a atuação da liberdade. Se a liberdade se nega, e torna-se assim não ser, o não ser foi instaurado nesta escolha, não antecedendo à liberdade mesma. Este é um jogo cíclico que nos remete sempre à liberdade como primeiro início, reafirmando que nada a antecede.

É desta forma que a escolha pela liberdade se revela intrínseca à sua condição de liberdade enquanto tal. A liberdade, no próprio ato em que começa, se desdobra, mostrando ser liberdade somente como escolha e decisão de uma alternativa. A liberdade é, portanto, em si mesma, “dúplice, vacilante, ambígua, e essa sua intrínseca dissociação se explica como uma contraposição de dois termos: positividade e negatividade, liberdade positiva e liberdade negativa, liberdade que se afirma e se confirma e liberdade que se renega e se destrói. (PAREYSON, 1996b, p. 83). É por esta razão que liberdade não é tal sem a possibilidade de negação, que é também ato de escolha.

Pareyson, ainda, posiciona a escolha pela liberdade em paridade com a escolha pelo bem, porque este, de igual modo, apenas pode ser autêntico se resultante da liberdade. Assim sendo, a falta da liberdade assemelha-se ao mal. Contudo, não é o caso de reduzir o mal e o nada à simples negação, reduzindo assim o seu valor à mera passividade.

Ao contrário, o simples ato da negação origina uma negatividade ativa. A liberdade tem a potência de criar ou destruir, ser ou não ser; ela é “ao mesmo tempo energia benéfica e criadora e força letal e destrutiva, incremento ontológico que enriquece a realidade e turbina aniquiladora que atravessa e devasta o universo; é fresco ímpeto luminoso de vida e funesto impulso sombrio de morte” (PAREYSON, 1996b, p. 84). Este, portanto, é o vínculo originário entre a verdade e o nada; a liberdade apenas é enquanto possibilidade concreta também do não ser, do nada.

Não é o ser que está em contato com o nada: o contato verdadeiramente originário é aquele entre o nada e a liberdade. Onde se apresenta o problema do nada, ali está a liberdade, e inversamente. O contato com o nada não qualifica apenas a liberdade negativa, mas a liberdade em si mesma como escolha. A liberdade só pode ser positiva se conheceu a negação e a derrotou, apresentando-se como vitória sobre o nada e sobre o mal (PAREYSON, 1996b, p. 84).

A liberdade desponta como puro início num ato absoluto e arbitrário, mas é, ao mesmo tempo, também escolha. Pareyson considera que este é o caráter de indiferença da liberdade, posto que, para a liberdade em si, tanto faz a eleição de uma alternativa ou outra, desde que a escolha esteja presente. Neste sentido o conteúdo é de fato irrelevante, o que deve ser levado em conta, no exercício da liberdade, é a livre hipótese da escolha. A liberdade deve ser de um tal modo que tem de “proceder a uma afirmação de si ou uma negação de si; uma igual possibilidade de fidelidade ou traição; uma igual possibilidade de escolher o ser ou o não ser, o bem e o mal” (PAREYSON, 1995, p. 45).

Este agir define a liberdade como ilimitada e arbitrária, daí a inseparabilidade de ser concomitantemente puro início e escolha, e, neste sentido, passividade e atividade conjuntamente.

A liberdade, como puro início, irrompe em um ato instantâneo, como criação de si para si mesma, surgindo como a negação do não ser; mas no instante mesmo deste acontecimento é aberta novamente a possibilidade deste não ser, como possibilidade dada pela própria natureza da liberdade. Deste modo, o irromper da liberdade é a afirmação do ser, e, portanto, a negação do não ser; contudo, é de igual modo a abertura para uma nova possibilidade do não ser. Na afirmação maior de seu ser faz-se presente a possibilidade máxima do não ser, “a afirmação se faz negação, ou mesmo auto destruição” (PAREYSON, 1995, p. 46).

3.4 ATIVIDADE E RECEPTIVIDADE DA LIBERDADE

A liberdade, no homem, manifesta-se como dom, porém sempre presente na relação entre atividade e receptividade. Deste modo, ainda que a liberdade seja dada, no sentido de que o homem se situa na liberdade, esta sua doação não tem o caráter de passividade, porque, “no homem, não há passividade que não se resolva em receptividade” (PAREYSON, 1995, p. 13).

Assim, o exercício da liberdade é também um ato de escolha, ou seja, de atividade, que, embora frente à situação de condição de finitude do homem, encontra meios de se fazer atuar, e de se impor a cada instante. Desta forma, o homem, em sua concretude existencial,

recebe a liberdade e a põe em prática dentro das possibilidades que sua própria situação existencial determina.

A liberdade se coloca frente ao homem de um modo peremptório, de modo que dela o homem não tem como escapar. Assim sendo, a iniciativa humana não principia por si mesma, mas é iniciada e começa o próprio movimento quando principiada. Desta forma, o homem deve agir e decidir, porque, na verdade, não pode não agir e decidir. Há, na liberdade que o homem é, uma necessidade inicial, que é o sinal de seu ser principiado, de seu limite, de sua finitude, de uma receptividade inicial e constitutiva pela qual o homem é dado a si mesmo e a iniciativa é dada a si mesma. Deste modo, conclui Pareyson: “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, 1996a, p. 172).

Ser e liberdade coincidem em Pareyson, e, portanto, se não há possibilidade do homem não situar-se na liberdade sem tê-la como um dado, como dom, pois o homem que é, é liberdade. Sendo assim, liberdade e situação não se opõem, mas, ao contrário, terminam por ser o espaço de exercício uma da outra. “A situação é assim qualificada pela iniciativa da liberdade, e a liberdade (concreta, em situação, encarnada) ganha corpo na situação. De maneira que, existe, sim, uma necessidade que constitui um dado de fato, e, assim, uma passividade, tanto na situação quanto na liberdade” (PAREYSON, 1995, p. 13).

No que diz respeito à situação, esta necessidade, ou seja, este dado que se impõe, se apresenta de modo bem claro, pois na concretude existencial humana há uma infinidade de coisas que independem do homem, a começar pelo nascimento e pela constante incerteza do futuro. No homem, a liberdade é sempre já uma posse, no sentido que é dada como possibilidade. Assim, a liberdade é, sim, atividade, mas uma ação que é posição e decisão de uma alternativa dada, ou seja, a liberdade no homem acontece simultaneamente num ato de passividade e atividade. “Deste modo, há uma necessidade também no exercício da liberdade” (PAREYSON, 1995, p. 14), ou seja, há imposições na atuação da liberdade impostas pela situação, no sentido de que há dados de fato na concretude existencial do homem, que fazem com que a liberdade esteja sempre situada frente a uma posição que requer uma decisão.

Isto, por si só, é já um limite para a liberdade, pois esta torna-se já um segundo momento; o da escolha frente a uma situação dada, de modo que até mesmo o fato de não escolher seja já um ato de escolha. Assim, muito embora a liberdade seja, ela mesma, entendida como ilimitada, este caráter ilimitado encontra fronteiras impostas pela existência,

visto que, no homem, não existe liberdade em si, mas apenas e tão somente liberdade frente à um dado concreto.

Desta forma, no homem temos a autorelação como liberdade, que se define na atividade da escolha. Isto, de um modo tal que, mesmo sendo a liberdade uma dádiva, ela se concretiza na atividade, podendo assim ser acolhida e atualizada, ou não. Mas do mesmo modo que atividade, ela é passividade, porque é abertura ontológica, e assim a liberdade instaure a relação ao outro de si, ou heterorelação, e este é um dado de fato constitutivo da existência humana, como passividade no se refere à relação ao outro, mas passividade que se resolve, sempre, em uma atividade, como aceitação e acolhimento à abertura dada.

Percebemos, portanto, que no que tange à liberdade, atividade e passividade, ação e receptividade caminham concomitantemente, confundindo-se nas relações que se referem ao homem e à liberdade. Assim “a passividade, que no exercício da liberdade se transforma em atividade é sinal de que a atividade humana é síntese de receptividade e atividade. Entre receptividade e atividade não há graduação, continuidade ou contiguidade, porque uma é a forma da outra” (PAREYSON, 1995, p. 15).

No homem, portanto, não existe atividade que não seja conjuntamente receptividade, e vice-versa, na mesma dinâmica da relação a si e ao outro de si, que coexistem no homem em iguais proporções. Assim, “a necessidade, a limitação que está nos confins da existência, é precisamente aquela receptividade que é constitutiva da atividade humana e que, longe de limitá-la, diminuí-la, substituí-la, mais a suscita e a suporta, a intensifica e a transporta” (PAREYSON, 1995, p. 15). Em cada contexto da vida do homem, a dinâmica está sempre sob a tutela da autorelação e heterorelação.

Neste contexto, a noção pareysoniana de iniciativa iniciada insere-se nesta dialética entre atividade e receptividade no que se refere à liberdade, do mesmo modo que em todas as atuações do homem em sua concretude existencial. E esta necessidade inicial dada em nada anula ou compromete a liberdade, mas, antes, a alimenta e sustenta. O homem, enquanto principiado, deve sempre agir frente a este dado concreto; a liberdade, por sua vez, enquanto dada ao homem, requer uma iniciativa, mas esta não existe como iniciada senão simultaneamente como iniciativa. Frente ao dado, não há a possibilidade de uma não escolha; a negação, neste caso, é já uma eleição, uma iniciativa que é ao mesmo tempo iniciada. Aquilo que surge como iniciado deve ser também sempre iniciativa.

A liberdade é dada; mas é dada sobretudo como liberdade. O ato com o qual a liberdade é dada, isto é, começa a ser, não se configura se não como um ato com o qual a liberdade começa por si, e isto é iniciativa. Há uma coincidência entre o ato com o qual a liberdade é dada e o ato com o qual a liberdade começa por si. Não se

pode recebê-la se não já exercitando-a, e o ato de exercitá-la não é posterior ao ato de recebê-la, mas sim o mesmo ato, pois existe uma coincidência entre o ato com o qual a liberdade começa a ser e o ato com o qual a liberdade é recebida. (PAREYSON, 1995, p. 16).

De modo que, no homem, a liberdade acontece num ato simultâneo de máxima receptividade e máxima atividade, visto que estas apresentam-se como coincidentes neste acontecimento, bem como em todas as atuações pessoais. A recepção da liberdade é um ato passivo do mesmo modo que a liberdade somente é instituída como iniciativa. A iniciativa iniciada é, portanto, esta iniciativa que instaura o próprio agir sendo iniciada, porque no homem, não existe início senão como iniciativa, e a iniciativa não cessa de ser tal precisamente porque é principiada. “O ser principiado não se realiza senão na forma de iniciar-se, de começar por si” (PAREYSON, 1995, p. 16).

Nesta dinâmica de iniciativa iniciada, onde há coincidência entre início e iniciativa, ou seja, ser principiado e começar por si, Pareyson define a dialética de dom e consenso; desta forma, encontramos “um dar que não existe sem recepção, um dar que apenas se realiza como acolhimento” (PAREYSON, 1995, p. 16), e isto é o que ele entende por dom. Por outro lado, há “um receber que se realiza somente como ação de um agir que se apresenta como acolhimento” (PAREYSON, 1995, p. 16), e isto é compreendido como consenso.

Em suma, o consenso, enquanto uma ação receptiva, é um acolhimento ativo; o dom, por sua vez, é o dado que gera um posicionamento, um apelo à livre aceitação e ao livre acolhimento, e é um dado que requer uma atividade, uma decisão. O dom, deste modo, exige a iniciativa do destinatário de acolher ou recusar o dado que lhe é, por assim dizer, imposto.

Partindo das noções de dom e consenso, a relação entre necessidade e liberdade fica bem exemplificada, de modo que o princípio pareysoniano de receptividade e atividade é reafirmado, manifestando claramente o problema filosófico da liberdade, que se apresenta como ambiguidade, assim como também ocorre em toda a dinâmica da hermenêutica ontológica existencial do filósofo italiano.

Todavia, a percepção nestes termos remete à liberdade enquanto tal, mas sem criar uma tensão. Quando bem compreendida, não há conflito em aceitar que a liberdade, no homem, não pode existir sem ao mesmo tempo estar relacionada à necessidade, e este é, no homem, o seu limite. Mas esta constatação, em nenhuma hipótese, altera o entendimento da liberdade enquanto em sua condição de ser ilimitada, posto que a liberdade enquanto tal é sempre concomitantemente uma iniciativa iniciada, de modo que aí já está inserido o seu caráter de ambiguidade.

A relação da liberdade consigo mesma é o que denota seu caráter abissal; não podemos esquecer que é a não limitação da liberdade o seu próprio limite, pois instaura no ser a constante possibilidade de não ser. Como vimos, “a liberdade é dada, mas é dada sobretudo como liberdade mesma” (PAREYSON, 1995, p. 16), de modo que sendo liberdade, é livre para optar cessar o ser.

Contudo, a liberdade no homem, embora seja dada sobretudo como a própria liberdade enquanto tal, não pode jamais estar abandonada a si mesma, no sentido de ser pura atividade, pois desta forma, para Pareyson, não temos propriamente a liberdade, e sim o caos.

A liberdade não é tal sem o ser, pois a liberdade é no instante que escolhe ser; deste modo, como vimos, ser e liberdade são coincidentes, e assim sendo, se a liberdade é abandonada a si mesma, tende a se auto destruir. A liberdade tem de ser sempre, de modo simultâneo, atividade e receptividade, porque ela é constitutivamente ilimitada. Contudo, paradoxalmente, o exercício da liberdade de modo ilimitado leva à autodestruição, e esta é a contradição própria da liberdade.

Por isto, a pura passividade é, em suma, o fim da liberdade mesma. A liberdade sem mais torna-se a não liberdade; daí que a atividade se faz tão determinante. É no ato da escolha, e diante da opção da qual o homem não pode se esvair de decidir que a liberdade se exerce e se mantém. A liberdade não pode ser a tal ponto que tudo seja possível em nome dela; a sua atuação é justamente oferecer a escolha, de modo que tudo pode ser possível, mas cabe ao homem decidir.

Na busca da verdade do ser a liberdade age na abertura ao transcendente, e se não podemos dizer que isto seja normatizador, pois não se trataria da liberdade, podemos talvez dizer se tratar de algo norteador; deste modo a liberdade apenas é plena quando coincidente com o ser. “A liberdade é estimulada pelo ser, no ato que o ser se entrega totalmente, ou melhor, o fato que o ser se confia à liberdade mostra exatamente que a liberdade brota do ser” (PAREYSON, 1995, p. 18).

Assim, a liberdade é de tal modo ligada ao ser, que o abandono do ser é um abandono de si mesma, visto que a liberdade levada às últimas consequências, como escolha pelo não ser, é a negação de si mesma. A não limitação da liberdade converte-se no fim da liberdade mesma, portanto, fidelidade ao ser e empenho pela liberdade são inseparáveis no homem, de forma tal que a negativa de um destes termos implica na recusa do outro.

Na concretude de sua vida existencial histórica e temporal, o homem depara-se com a liberdade a cada ato, a cada apreensão, a cada experiência; e é na escolha pela caminho da verdade do ser que o homem atualiza a liberdade; apenas agindo conforme o ser, age também

de modo a manter a liberdade, e cabe ao homem abrir-se à verdade, acolhendo a sua oferta inesgotável, para saber reconhecer o caminho que o mantém livre. Agir aleatoriamente, fazendo um uso arbitrário da liberdade, não é propriamente agir de acordo com a liberdade mesma; neste caso, se levado às últimas consequências, a liberdade e o ser se perdem, pois o ato máximo da liberdade plena é sempre a auto negativa.

Neste sentido a relação ontológica é entendida como liberdade; apenas como liberdade o ser pode dar-se, e tão somente por um ato de liberdade é acolhido pelo homem. Porém esta inseparabilidade de ser e liberdade não é de modo algum entendido por Pareyson como uma lei imposta à liberdade. A liberdade em si não possui limites, ela é ilimitada ou não é propriamente liberdade; ela deve sempre poder negar-se, e esta negativa é também um ato de liberdade.

Se ser e liberdade coexistem, e um não é sem o outro; assim, a negativa de um é a destruição do outro. Deste modo, a liberdade é exercida de um modo tal que torna possível a contestação de si mesma, recusando o ser, e vice versa, posto que na possibilidade de opor-se ao ser há a anulação de si própria. A negativa do ser significa agir de modo oposto à verdade,

O caráter ilimitado da liberdade não é a liberdade como pura atividade, como pura ação, atividade abandonada a si mesma, pura praxe que é por si própria violenta e autodestrutiva. O caráter ilimitado da liberdade consiste na sua capacidade, na sua reivindicação de contestar cada limite, ou seja, cada lei, cada norma, cada ser. De contestar também o ser que a ela se confia e que é o responsável de colocá-la em movimento. Essa é sempre a presença de um limite originário. (...) A liberdade não aceita outros limites que não aqueles que ela mesma se põe (PAREYSON, 1995, p. 20).

Cada passo do homem o aproxima ou o afasta do ser; o papel da liberdade é o de estar sempre ali, permitindo, ou melhor, convocando o posicionamento. Porque há na liberdade a característica de se impor, que exige a escolha; neste sentido, o homem é sempre responsável por seu caminhar. Desta forma a liberdade é um dom, que oferece ao homem a graça de poder escolher, e ser livre é a maior das riquezas do homem; mas, não obstante seja a liberdade uma dádiva, é um dos maiores fardos que o homem tem de carregar, pois derrama sobre ele o peso da decisão.

Contudo, ainda que o peso ao homem seja grande, o risco de se perder ou se negar é fundamental à liberdade; apenas assim ela pode ser plena, pois tais negativas se dão num ato de liberdade, e este poder deve estar sempre disponível. No ato de anular-se está a possibilidade máxima da liberdade, que não pode negar-se senão afirmando-se. Portanto, a única lei à qual a liberdade se submete é a de ser plena, com a garantia de comprometer-se

com sua própria natureza, assumindo todos os riscos que sua independência e seu caráter ilimitado lhe conferem.

Não há liberdade sem o ser pois não há liberdade que não seja já iniciada; a liberdade é um dado, e como dado ela existe, ela é, ou seja, liberdade e ser são o mesmo sob a perspectiva da própria liberdade. Também sob o ângulo do ser isto ocorre, visto que o ser é liberdade enquanto é possibilidade de escolha e aceitação. “Na escolha está em questão a liberdade mesma, podendo esta confirmar-se ou destruir-se, e está em questão o ser mesmo, enquanto a liberdade pode afirmá-lo ou traí-lo” (PAREYSON, 1995, p. 21).

Por isto ser e liberdade são inseparáveis, implicando-se mutuamente, onde “o ser é um livre apelo à escolha no sentido de que na escolha está em questão a liberdade mesma, e está em questão o ser mesmo; as duas coisas são totalmente uma” (PAREYSON, 1995, p. 21). Portanto, no que se refere ao ser e à liberdade, um não é sem o outro, e deste princípio Pareyson afirma um outro princípio, a saber, que nada precede a liberdade que não ela mesma.

Tampouco a liberdade necessita, exige ou tolera algo que não a liberdade mesma; este é seu único comprometimento, e isto denota o seu caráter abissal. O ser da liberdade não é um ser metafísico, mas um ser que se apresenta na concretude existencial, e somente assim a liberdade se mostra. Daí que no exercício existencial da liberdade apresenta-se este abismo sem fim que suscita posicionamento.

A liberdade, vista nestes termos, de que nada a antecede ou a supera que não ela mesma abre para a máxima “melhor um mal livre que um bem imposto” (PAREYSON, 1995, p. 19).

3.5 A LIBERDADE E O NADA

A ontologia da liberdade aparece na fase final do pensamento de Pareyson, sob o influxo cada vez mais forte do último Schelling em paralelo com leituras de Heidegger, e se caracteriza como pensamento trágico, ou seja, como pensamento que compreende que o contato verdadeiramente originário se estabelece entre o nada e a liberdade, e não entre o ser e o nada. Isto porque, em Pareyson, o ser é entendido como liberdade; não há ser sem liberdade, não podemos dizer ser sem dizer, antes, liberdade.

Como nos diz Sandra Neves Abdo na apresentação do texto pareysoniano traduzido por ela:

‘Filosofia da liberdade’ é um texto marcado por uma específica tragicidade: o ser não é pensado sob a categoria da necessidade – como fundamento metafísico

inteiramente dado e atual (tornando impensável a liberdade) – e sim sob a categoria da realidade, como afirmação que se faz valer triunfando sobre uma possibilidade negativa e que carrega em si a marca indelével de sua origem essencialmente conflitual (PAREYSON, 1996b, p. 76).

A questão “porque o ser e não antes o nada?” (HEIDEGGER, 1973, p. 231-243) presente em Heidegger na preleção *O que é metafísica?* é esclarecedora para Pareyson no que se refere à questão do problema do nada, porque introduziu o problema do nada propriamente dito, para além de um simples termo de uma oposição lógica. Para Pareyson, a liberdade relaciona-se diretamente com a questão do nada, daí a relevância do texto de Heidegger aqui mencionado, pois o filósofo italiano o considera um passo decisivo para a realização de uma filosofia da liberdade.

O que Pareyson busca é clarificar a relação entre ser e liberdade, no sentido que o ser corresponde quase que inteiramente à liberdade, ou seja, para Pareyson, em verdade, o ser não se relaciona com a liberdade, mas é propriamente a liberdade.

A liberdade, na perspectiva pareysoniana, é anterior ao nada, daí dizer que a questão não está focada na relação entre o ser e o nada mas, antes, na relação entre a liberdade e o nada, visto que o ser é, antes de qualquer coisa, liberdade, e esta, por sua vez, é quem instaura a possibilidade do nada.

Esta relação ontológica acontece em um nível originário e profundo, e é por isto que, deste modo, mesmo Deus, enquanto liberdade originária, instaura o mal e o nada, pois quando escolhe ser, abre assim a possibilidade do mal e do nada; neste caso, como possibilidade não realizada e vencida antes mesmo de acontecer. Tudo aquilo que é sempre é livremente, e poderia sempre não ter sido. Neste sentido, a escolha do nada é sempre possível; a liberdade é sempre o primeiro momento, e se antecipa, deste modo, ao ser e ao não-ser.

Na consideração pareysoniana, o verdadeiro programa da filosofia moderna, de Descartes e Fichte é, no fundo, uma tentativa de se formar uma filosofia da liberdade. Contudo, o êxito de uma autêntica filosofia da liberdade não foi alcançado em função da redução da liberdade ao âmbito da moral, e, ainda, por uma implicação do conceito de liberdade à ideia de necessidade. Schelling, na leitura pareysoniana, foi quem abriu uma possibilidade promissora de se pensar a liberdade, e, em suas palavras,

Convém esperar que do liame subterrâneo mas estreitíssimo que conecta Heidegger com Schelling possam hoje derivar importantes indicações a respeito, já que só se pode fazer da liberdade um problema autêntico se a relacionarmos, não à necessidade, como inutilmente fez a filosofia moderna, mas ao nada, como oportunamente evocado por Heidegger. (PAREYSON, 1996b, p. 77).

Assim, em sua investigação, Pareyson aproxima Heidegger de Schelling, no sentido de que seu questionar pelo nada se aproxima de uma certa experiência do niilismo, e diz da angústia da existência frente aos aspectos obscuros e inquietantes da existência. Schelling considerava a pergunta fundamental como a pergunta do desespero, que deriva de duas ideias kantianas, a questão do sublime e a questão do ‘abismo da razão’.

Heidegger deriva mais de Schelling, que considerava a pergunta fundamental como ‘a pergunta pelo desespero’. A tal resultado Schelling chegara seguindo duas idéias kantianas: o sublime, que se manifesta particularmente naquela contemplação do céu estrelado, que, como imaginação dos espaços infinitos, já enchia de espanto Pascal; e aquilo que Kant chamava o ‘abismo da razão’, que é a vertigem frente ao infinito, o atordoamento no limiar da eternidade, a tontura à beira da voragem que se abre, quando dramaticamente se imagina Deus no ato de colocar-se uma pergunta inquietante: ‘Tudo deriva de mim, mas eu de onde provenho?’ (PAREYSON, 1996b, p. 78).

De acordo com nosso autor, para se pensar a questão da liberdade torna-se imprescindível libertá-la das modalidades da possibilidade e da necessidade, pois a pura ideia de liberdade liga-se à modalidade da realidade. A liberdade é infundada e gratuita, é a realidade inevitável que o homem carrega, posto que o existir do homem é inteiramente sustentado pela liberdade.

Daí a ideia de que ela seja um abismo, porque está na base da existência, mas não como um fundamento, pois é anterior a todo fundamento. Não se pode ser indiferente à imperatividade da decisão que a liberdade impõe, e este é o tom abissal de sua condição. Assim, a liberdade não se apresenta por uma questão de necessidade mas, ao contrário, é dada como a realidade mais peremptória do homem.

A liberdade é dialética que é oferta e subtração simultânea, e é o que permite a tudo aquilo que é, ser. Contudo, ainda que o ser seja liberdade, nem o ser nem o bem são fundamento; apenas a liberdade o é, embora seja mais que isto, pois, em verdade, antecede ao próprio fundamento. A liberdade é abismo porque é dupla e ambígua, ao mesmo tempo positiva e negativa. “A liberdade é fundamento que não se deixa mais configurar-se como fundamento, que retira-se sempre frente a cada tentativa de apreendê-la ou colhê-la como fundamento, ou seja, é fundamento que se nega como fundamento” (PAREYSON, 1995, p. 175). Deste modo, o coração da realidade é a liberdade, e aí está toda a sua dialética, pois, ao centro do real está sempre presente o contraste, o conflito e a contradição, daí a realidade possuir, em sua natureza, um caráter abissal.

Assim, a ideia da liberdade como abismo provém da própria concepção da liberdade; como vimos, apenas pode ser liberdade aquela que é plena liberdade, ou seja, uma liberdade

imposta não é liberdade. A liberdade deve ser fruto de uma escolha através de uma liberdade originária que antecede a própria liberdade. Deste modo a liberdade deve permitir sempre a escolha entre o bem e o mal, e é desta possibilidade que a liberdade oferece a escolha do mal, de onde o tom abissal de sua característica. Apenas há a liberdade se há concomitantemente a possibilidade da negação.

A realidade, deste modo, enquanto sustentada pela liberdade, pode ser percebida na sua gratuidade ou na sua falta de sentido. Enquanto gratuidade, aparece-nos como dom e generosidade divina; mas enquanto falta de sentido, a realidade mostra-se como uma condenação, em seu aspecto mais sombrio, “que suscita ao mesmo tempo o pesar de existir e o lamento de não existir” (PAREYSON, 1996, p. 79). Desta forma, “em si mesma, portanto, a realidade suscita ao mesmo tempo estupor e horror, angústia e admiração: a sua característica essencial é a ambiguidade. A outra face da liberdade é o nada” (PAREYSON, 1996, p. 79).

3.6 A LIBERDADE E A QUESTÃO DO MAL

O nada pode ser entendido como a negação do bem, e é assim que a liberdade se encontra intimamente relacionado ao problema mal. Porém, a leitura pareysoniana a respeito da tradição filosófica aponta para o quanto estas questões estiveram negligenciadas: “No curso dos séculos, a filosofia manifestou uma decisiva resistência em enfrentar os problemas do mal e da liberdade, que não se enquadram em uma concepção que quer cada coisa explicada” (PAREYSON, 1996b, p. 80).

Nesta perspectiva, então, a via de acesso para uma tentativa de recuperação do vínculo originário entre a liberdade e o nada é a via que recupera na tradição filosófica a questão do mal. Pareyson considera que a questão do mal é tratada de modo inadequado pela filosofia tradicional. O que ocorre é que a filosofia encara o problema do mal reduzindo-o ao âmbito da ética. Ao invés de ser pensado apenas como uma opção moral, o mal deve ser tomado como algo que tem suas raízes na profunda natureza humana e na relação do homem com a transcendência.

O pensamento trágico penetra a questão do mal de modo existencial e ontológico, levando em conta a realidade do negativo como uma alternativa entre dois termos, dos quais o homem não pode se esquivar de escolher. Neste pensar não se trata de buscar o lugar do mal ou a sua função na vida humana, mas sim perceber o mal como uma possibilidade que é simultaneamente mistério. “Nem mesmo Jesus Cristo pediu uma explicação ou compreensão do mal” (PAREYSON, 1995, p. 155).

Neste sentido, há aqui a percepção de que a tradição filosófica tende a suprimir aquilo que ela não pode compreender totalmente, e assim sobreveio tanto no que se refere ao problema do mal quanto em tudo que concerne à liberdade. No que tange à questão do mal, aquilo que ele tem de mais obscuro e forte, o seu poder de destruição num nível existencial e também ontológico, foi ignorado por ser algo que remete às relações que transcendem a razão e a lógica. Deste modo, na compreensão pareysoniana,

a filosofia quis compreender o mal, mas, seja pela sua radical inexplicabilidade, seja pelo tipo de racionalidade aplicada, não fez senão suprimi-lo. Diante do mal, a filosofia ou negou-o inteiramente, como nos grandes sistemas racionalistas; ou atenuou, senão eliminou, sua distinção do bem, [...]. Desse modo, a incandência e a virulência do mal se perderam, e sobre o inteiro problema se estendeu um véu de distraída e entorpecida negligência (PAREYSON, 1996b, p. 80).

No que se refere ao problema da liberdade, a questão torna-se de igual modo complicada. Diante da liberdade plena, visto que toda liberdade “ou é ilimitada ou não é” (Pareyson, 1996, p. 80), tanto a humanidade em geral quanto a própria filosofia tendem a sentir um certo desconforto e desconfiança, em função de que a liberdade é sempre ilimitada para o bem quanto para o mal de igual modo. A liberdade é tal que “não se detém nem sequer diante de Deus, reivindicando o direito de colocá-lo em discussão; e não seria Deus aquele que lhe contrariasse esse direito e não promovesse o seu uso” (PAREYSON, 1996b, p. 80). Assim, as questões profundas que a liberdade suscitou no decorrer da tradição foram negligenciadas.

Enfrentar o problema da liberdade requer, primeiramente, aceitar a ambiguidade que a caracteriza, entendendo que ela pode realmente ser positiva ou negativa. Desta forma, o grande passo a ser dado é aceitar que a liberdade instaura o mal enquanto possibilidade, de modo que no homem o mal pode ser sempre atualizado. Este é o reflexo da liberdade enquanto não limitação; no que se refere ao mal, há o acontecimento da liberdade plena que pode terminar por levar à destruição da própria liberdade. Pareyson utiliza-se de Dostoiévski para ilustrar esta situação,

Deve-se reconhecer que a liberdade verdadeira e profunda suscita no homem uma sensação de mal-estar e de temor, como, com inigualável perspicácia, demonstrou Dostoiévski, na *Lenda do Grande Inquisidor*, representando os homens como incapazes de suportar o terrível peso da liberdade que Cristo deu à humanidade. O fato é que a liberdade do Cristo é como aquela dos demônios: ilimitada (PAREYSON, 1996b, p. 80).

Deste modo, se por um lado a liberdade ignora limites e leis pois só é enquanto plena, por outro, apenas a liberdade limita a liberdade, no sentido de que no caso de Cristo é uma liberdade positiva, que se afirma, como a liberdade do ser que é a mesma do bem. Ao

contrário, no caso dos demônios, como neste exemplo retirado do contexto da obra de Dostoiévski, há o acontecimento de uma liberdade negativa, pois o mal é sempre autodestrutivo. O mal, desta forma, é a negação da própria liberdade, pois a escolha do mal leva à autodestruição.

Nas personagens de Dostoiévski estão presentes ideias personificadas, nas quais aparecem indissolúveis tempo e eternidade; “a eternidade, vista na sua concreta presença no visível, e o tempo, compreendido na sua constitutiva relação com a eternidade” (PAREYSON, 2012, p. 34).

Para Dostoiévski, “o significado último do destino do homem e da história humana está na luta entre Deus e o demônio, entre o bem e o mal. [...] A sede desta luta é o coração do homem e é aí que a aguda e implacável indagação de Dostoiévski a colhe” (PAREYSON, 2012, p. 40).

A dialética da liberdade na obra do escritor russo é expressa nas duas experiências diversas que podem ser experimentadas na liberdade. “A primeira, reconhecendo Deus acima do homem, estabelece e garante o homem como homem, e a segunda, negando Deus e por isto elevando o homem a super-homem, o rebaixa sob si mesmo, fazendo dela, na realidade, um sub-homem” (PAREYSON, 2012, p. 40).

Através das suas personagens, Dostoiévski deixa clara a sua percepção da realidade do mal, que termina por conferir à vida do homem e a toda condição humana um caráter eminentemente trágico. Ao reivindicar a liberdade e a personalidade, estas personagens se defrontam com a possibilidade concreta do mal, proporcionado pela própria condição da liberdade. Este mal, no entanto, não é demonstrado como o mal fruto da ignorância ou ingenuidade, mas o mal escolhido, pelo simples gosto de fazer o mal.

Na leitura pareysoniana, este é o tom existencialista da obra de Dostoiévski, no sentido de que trata da singularidade humana até as últimas consequências. Assim, o que se apresenta é que o mal não é apenas a debilidade ou a fragilidade do homem, mas, sim, existe pela inclinação propriamente humana a ceder aos instintos, tentações, desejos, pelo puro prazer, em uma franca e deliberada vontade de realizar o mal.

Deste modo, o mal torna-se algo muito potente, pois “é fruto de uma força vigorosa e robusta, [...] sendo o mundo dominado por uma positiva vontade do mal” (PAREYSON, 2012, p. 44).

Assim sendo, o mal é um produto da liberdade e da vontade; é o lugar de onde o homem que o pratica tira o gozo, com nuances e matizes variados e eleitos de modo bem consciente. O mal é escolha, e por isto não é fruto de uma incapacidade de persistir e

perseverar no bem, mas “a instauração positiva de uma realidade negativa, ou seja, o fruto de uma vontade *diabólica*, inteligente e consciente de si mesma, e a decisão de uma liberdade ilimitada, desejosa de afirmação para além de toda lei e de toda norma” (PAREYSON, 2012, p. 44).

O que Dostoiévski nos apresenta também, na compreensão pareysoniana, é que no ato da liberdade arbitrária, ilimitada e absoluta, há a recusa da própria liberdade, que por fim aprisiona aquele que a tenta superar. A liberdade negativa, é, assim, a negativa da liberdade em última instância. A liberdade arbitrária nega a si mesma. “quem deseja superar a lei e colocar-se acima dela é, pelo contrário, inferior, e, por isto, lhe está submetido; [...] quem deseja superar a condição humana, não conseguindo suportá-la, acaba por ser ainda mais prisioneiro dela do que quem a aceita e nela se reconhece humildemente” (PAREYSON, 2012, p. 47).

Aquele que ignora qualquer limite, norma ou valor, e que não mais distingue bem e mal, afunda-se no tédio, na indiferença, na ausência de metas, e não tendo nem mais a que transgredir, na medida em que tudo se torna possível, e na indiferença de valores, dissolve-se no nada.

Na equivalência de bem e mal, por onde brota uma indiferença destes termos, fruto da liberdade arbitrária, está presente uma profunda amoralidade. Na indiferença por qualquer valor, tudo é possível e permitido, mas o que poderia supor uma liberdade plena nada mais é que a mais derradeira prisão. “O amoralismo e a indiferença trazem consigo a morte da alma, a inércia do coração, a mais fria insensibilidade” (PAREYSON, 2012, p. 49). Assim, há, nesta armadilha da liberdade, o tédio como recompensa, o vazio espiritual, a insatisfação permanente.

Em suma, o pecado mais grave da vida interior, a saber, a acídia, que não é somente indolência, preguiça, ócio, desocupação, mas é, sobretudo, tédio, falta de interesse, recusa de empenho, aridez interior, congelamento dos afetos e pensamentos, falta de calor e entusiasmo, incapacidade de ímpetos e entregas, desapego da vida, não por ascetismo, mas por saciedade, curiosidade desordenada e cruel, ceticismo radical e profundo (PAREYSON, 2012, p. 49).

A maldade, nos romances de Dostoiévski, aparece como pura experimentação, na qual os outros aparecem unicamente como meios ou testemunhas da experiência. Aquele que pratica o mal é movido não somente pela paixão do desafio, mas pelo prazer do novo, pelo teste da fria malvadeza, como uma observação *in vitro*, numa cruel indiferença por suas presas. Seja por instinto de destruição, seja por gosto pela infração ou prazer pela

transgressão, fruto da amoralidade ou imoralidade, o fazer o mal pelo mal é dado pela perversão de realizar o mal consciente do ato e do prazer em praticá-lo.

Acontece que, privada de limites ou normas, a liberdade termina como uma força abandonada a si mesma, perde seu sentido, seu valor enquanto liberdade mesma, e se dispersa no nada, na auto destruição.

Numa nota dos cadernos de *Os Demônios*, Dostoiévski escreve: ‘Caráter sombrio, apaixonado, demoníaco, desordenado, sem medida; coloca-se o problema supremo: ser ou não ser? Viver ou destruir-se?’ E se destrói. Num mundo no qual podia ser tudo, ele não deseja nada e, por conseguinte, não é nada: a sua força é somente negação, destruição, autodestruição. (PAREYSON, 2012, p. 52).

De todo modo, na leitura pareysoniana, Dostoiévski não se mostra como um otimista, ou pessimista, tampouco é compreendido como um maniqueísta. A visão de mundo do autor russo é trágica, pois entende a existência do mal como possibilidade dada pela liberdade. A concepção filosófica de Dostoiévski não é compreendida como otimista porque a realidade do mal não é minimizada, mas não é pessimista, pois tampouco afirma que o mal seja insuperável. A tragicidade é dada pela realidade da presença do mal, “a ponto de não restar ao homem outro caminho para o bem a não ser uma dolorosa e sofrida passagem através do mal” (PAREYSON, 2012, p. 73).

Para Dostoiévski, o mal não possui uma realidade propriamente dita, posto que ele é o não ser. Esta insubsistência ontológica do mal, contudo, não anula a concretude do mal, apenas afirma que o mal é, nesta compreensão, aquilo que não é verdadeiramente, o desvio do ser, a inautenticidade espiritual de uma pessoa. Assim, “o ser é, mas o não ser não é absolutamente. O bem e o ser são plenitude de vida, completude, realidade total, enquanto o mal é negação e tendência ao aniquilamento, à inexistência, ao nada” (PAREYSON, 2012, p. 79).

Contudo, o mal não é simplesmente ausência do bem e do ser; ele não é um princípio oposto ao bem, mas um ato de rebeldia ao absoluto, ao bem infinito, ao ser. “Ele não é ausência, privação, diminuição, mas é, certa e positivamente, uma resistência, uma revolta, uma rejeição” (PAREYSON, 2012, p. 79).

O mal, entretanto, muito embora seja negação do ser, inexistência e irrealidade, torna-se real ao se apropriar do ser do finito a fim de destruí-lo. Assim, a existência do mal acontece, mas de modo parasitário, “ele se torna uma doença do ser, que leva à destruição e à morte” (PAREYSON, 2012, p. 80).

Primeiramente, o mal refuta o infinito no finito, torna inautêntica a vida finita, que afastada do ser, se torna suscetível à autodestruição. Ao conferir ao finito o posto de infinito,

que não o compete, o mal atinge seu escopo, qual seja, o de encontrar corpo, encontrar um modo de tornar-se existente concretamente. Assim, o mal, ao encontrar o sustentáculo ontológico no finito, sem o qual era nada, tenta manipular este finito, retirando dele a subordinação ao bem que é o absoluto, desligando-o do ser.

Como presença que nega o ser e resiste ao absoluto, o mal se impõe de modo a ocupar o espaço do ser e do bem, afirmando-se neste lugar, modificando seu sinal de negativo para afirmativo. Desta forma, o mal ocupa o lugar do absoluto, e faz com que o próprio homem se posicione como o próprio absoluto, destruindo toda moral e toda lei, em uma realidade onde a refutação da presença do absoluto no finito é a destruição da ideia de Deus, conforme a conhecida frase de Ivan Karamázov: “se Deus não existe e se o próprio homem é Deus, então, tudo é permitido” (PAREYSON, 2012, p. 81).

Sem o finito, o mal cai na inexistência, sendo que, ao mesmo tempo, uma vez existente o mal, ele leva à destruição aquele que o acolheu, caindo, ele próprio, na autodestruição. Assim, é inevitável que aquele que se rende ao mal encontre também a autodestruição. Este é o paradoxo do mal, que provém do não ser e embora encontre existência no finito e busque ocupar o lugar do absoluto, ao não ser sempre retorna, levando consigo aquele que o sediou, preparando, assim, o advento do bem, que retorna. “O mal se transforma em bem, a morte em vida, o negativo em positivo, a destruição em construção. Isto acontece de modo tão paradoxal e trágico que o sentido da vida deve ser procurado precisamente no seu caráter enigmático, e o homem só compreende a si próprio se ele se vê na sua irremediável problemática” (PAREYSON, 2012, p. 84).

A tragicidade humana de ter na liberdade a possibilidade do bem ou do mal é, em realidade, um engrandecimento do espírito. O bem ingênuo, que não deriva de uma escolha, é uma experiência pobre e de pouco valor para a autêntica escolha pelo ser. O trágico é também enriquecimento interior, acréscimo ao espírito.

Assim, a experiência da liberdade é indispensável para a realização do bem, no sentido primário de liberdade, ou seja, “a liberdade de escolher entre o bem e o mal, [...], a liberdade de reconhecer o princípio do ser e do bem” (PAREYSON, 2012, p. 133).

Neste sentido, escolher o bem significa também a possibilidade de escolher o mal. Para o bem ou para o mal, a liberdade é a mesma, e deve poder proporcionar tanto um quanto outro. Esta é a tragédia da liberdade e, por consequência, do homem, a saber, que o bem não é verdadeiro se é imposto ou necessário.

Exatamente por isto, a liberdade não se confunde com o bem. O bem é constituído na possibilidade da recusa, e se for imposto é negado enquanto tal. Assim, “a liberdade não é o

bem, a liberdade é a liberdade. Confundi-la com o bem significa tornar o bem objeto e resultado de imposição, efeito e emanção da necessidade; mas, então, isso não é mais bem, antes, é mal” (PAREYSON, 2012, p. 134).

As duas possibilidades de negação do bem são a escolha livre pelo mal ou a imposição do bem sem a liberdade de escolha. Neste sentido, de um lado temos a escolha pelo mal como a negação do bem, mas há, contudo, sempre a possibilidade dada pela liberdade de resgate do bem, antes da autodestruição inevitável gerada pelo mal. Isto porque a escolha pelo mal é uma decisão dada através da liberdade primária, que pode sempre possibilitar o retorno ao bem, pois neste caso a liberdade originária não foi destruída, porque foi preservada na alternativa da eleição do mal.

Enquanto que, por outro lado, a imposição do bem pela necessidade é a eliminação da liberdade em sua raiz, pois na imposição é retirada a possibilidade de escolha. Isto resulta na eliminação não somente da liberdade em geral, mas, principalmente, na eliminação do bem, posto que o bem não é tal sem ser livre. “Nem o bem nem o mal são necessários. Ambos são fruto da liberdade, e sem liberdade não existiria o mal, mas tampouco existiria o bem” (PAREYSON, 2012, p. 142).

Neste sentido, nenhum caminho resta para o bem dado na necessidade, porque aí não só o bem não é alcançado, como inclusive é negado e, ainda por cima, implica na renúncia da liberdade. No caso da escolha do mal através da liberdade, sempre ainda é possível retornar ao exercício da liberdade e reencontrar o bem.

Assim, mediante a indagação “é melhor impor um bem para evitar o mal ou permitir o mal, contanto que se salve a liberdade?” (PAREYSON, 2012, p. 135), a resposta é clara: “o bem imposto não é bem, mas mal, e a liberdade primária não é somente liberdade do mal, mas também liberdade do bem” (PAREYSON, 2012, p. 135).

Aqui, portanto, a realidade do mal não é minimizada, ao contrário, sua existência faz-se até mesmo necessário para a eleição do bem autêntico; contudo, o mal não é insuperável. Este é o motivo pelo qual a concepção filosófica de Dostoiévski não é otimista nem pessimista, mas trágica, porque a vida do homem é colocada “sob a insígnia da luta entre bem e mal” (PAREYSON, 2012, p. 139).

Em síntese, o mal é o não ser enquanto irrealidade e inexistência; quando o mal toma o ser para si, é, então, aniquilamento como autodestruição e destruição daquele que o elegeu e o fez ser. Daí que podemos dizer da duplicidade da natureza do mal, posto que é negação e positividade concomitantemente, “motivo de desespero e ocasião de arrependimento, destino

de perdição e promessa de salvação, desagregação de personalidade e enriquecimento interior” (PAREYSON, 2012, p. 144).

Mas, desta forma, sobretudo a liberdade é também ambígua. Isto porque, como originária, não pressupõe nada, “nem mesmo a razão, que possa oferecer-lhe um critério de distinção entre bem e mal” (PAREYSON, 2012, p. 145), e por conseguinte está na base tanto do ato mais infame quanto do ato bom ou sublime.

Visto isto, percebemos que a plena liberdade pode proporcionar uma não escolha do ser, numa recusa da verdade; contudo, sem esta possibilidade, a liberdade termina por se anular. Neste sentido, muito embora a liberdade seja ilimitada enquanto deva ser levada às últimas consequências, até mesmo permitindo sua negação através de um ato da própria seu. A liberdade possui, noutro sentido, limitações, ou seja, na existência concreta do homem a liberdade pode encontrar seu limite no exercício de sua condição ilimitada.

Este caráter ambíguo da liberdade é, portanto, o que possibilita a escolha do mal e permite que a liberdade seja livre até mesmo para não ser livre. Este ato de liberdade, que termina por ser também o cessar da própria liberdade, repercute igualmente como ambiguidade do mal, pois este possui em si o caráter da auto-destruição. A escolha negativa tem sempre esta potência de destruição, que como positividade da negação termina por instaurar a destruição do próprio mal. Neste sentido o mal é ao mesmo tempo positivo e negativo, “positivo enquanto real, efetivo, resultante da vontade, e negativo como destrutivo e aniquilador” (PAREYSON, 1995, p. 169).

Deste modo, o autêntico mal é aquele que deriva do desejo pelo mal, aquele que não é fruto do equívoco ou acaso, até mesmo porque o mal é sempre fruto da escolha, assim como o bem. Neste sentido, o mal é a realização do simples prazer pelo não ser; uma eleição ciente, como opção, porque o mal nunca é ingênuo ou fruto do acaso, é sempre decisão.

Para Pareyson, o aspecto mais terrível do mal é esta livre deliberação consciente por sobre a qual se dá sua origem. Em função deste caráter decisivo, a opção pelo mal é espiritual, ontológica, pois o que está em jogo é a própria liberdade, de modo que aquele que o elegeu o fez por opção e gosto.

O mal, então, exige dedicação, renúncia, esforço e sacrifício, e termina por destruir aquele que o escolheu em função da força devastadora da liberdade negativa. Na tentativa de suplantá-lo, o mal termina por se auto destruir. Neste sentido, portanto, ele tem um caráter tragicamente paradoxal na sua luta contra o bem, tal qual na compreensão bíblica do diabo, entendido como *simia Dei*. Pois o mal quer mesmo é tomar o lugar do bem; ele nada mais é do que isto, uma tentativa de ser maior que o ser, superior a qualquer mistério; ele

pretende superar qualquer limite, transpor qualquer lei, ser mais que a própria liberdade, ou seja, o mal entendido como a pretensão de tomar o lugar de Deus, e não simplesmente se opor a ele.

Assim, no pensamento pareysoniano, que se entende inserido em uma cultura judaico-cristã, há a compreensão de que a espiritualidade do negativo simboliza e indica para um caráter diabólico, ou seja, Pareyson nos apresenta o mal, em última análise, como possuidor de uma natureza demoníaca. O mal, deste modo, é uma escolha que é fruto da liberdade abissal; esta, é o que possibilita a concretude do mal e do nada, sendo este assim o caráter ambíguo inevitável da liberdade autêntica.

3.7 POSITIVIDADE E NEGATIVIDADE DA LIBERDADE

O princípio fundamental da ontologia da liberdade pareysoniana está na originariedade da escolha, “a liberdade é origem de si mesma e escolha originária” (PAREYSON, 1995, p. 61). É por esta razão que na escolha pelo bem há a implicação da possibilidade do mal, e vice versa.

O ato da escolha, de acordo com Pareyson, é um ato dialético, que institui a inseparabilidade entre positivo e negativo. Assim, positivo e negativo estão inseridos um no outro quando eleitos. Esta é a dialética da liberdade, na qual a positividade não existe por si mesma como fundamento, ou seja, o bem e o ser não são fundamentos; o fundamento é sempre a liberdade, ela funda o bem ou o mal, os instaura sempre na possibilidade da escolha de um ou outro.

Contudo, esta mesma liberdade se nega sempre como fundamento, pois deve ser também sempre livre para não ser; ela não pode fundar-se como liberdade sem mais, já assim determinada, pois deve ser livre para a escolha da não liberdade. Este é seu caráter abissal, sua máxima dualidade, uma contradição intransponível da liberdade infinita.

Deste modo, “o ser e o bem não são primários: primários são o ser escolhido e o bem escolhido” (PAREYSON, 1995, p. 66), ou seja, na raiz de bem e mal está inserida a escolha de um ou outro. Neste sentido, ainda, o bem e o ser jamais são impostos como única possibilidade, pois permanecem sempre livres para o mal e para o não ser.

Esta dialética a que Pareyson se refere não é triádica como a hegeliana; aqui há uma díade, mas não no sentido de polaridade, sim no sentido de que bem e mal “estão sempre em luta, sempre em tensão, sempre em recíproca troca, com mútuo travestimento” (PAREYSON, 1995, p. 67). A dialética neste caso não encontra-se na dinâmica da conciliação, mas sim no sentido de uma contradição, contraposição e conflito perene.

Esta dialética possibilita dar sentido à positividade, pois esta é sempre pensada mediante a negatividade; “a positividade não tem sentido senão é envolvida por esta duplicidade e esta ambiguidade” (PAREYSON, 1995, p. 68). Isto porque o bem não existe em si; apenas há o bem mediante a recusa do mal. Assim, a liberdade instaura tanto a positividade do ser quanto a negatividade do não-ser; ela pode possibilitar a escolha positiva diante da negativa, mas também pode negar-se a partir mesmo daquilo que é.

Apenas pode ser positivo aquilo que poderia ter sido negativo; o bem apenas é digno deste nome quando correu o risco de ser mal. Estes termos apenas são possíveis na referência uns dos outros, por conta da liberdade que os possibilita ser ou não ser. “É pela liberdade que surge e se afirma o bem, mas é também pela liberdade que nasce e se propaga o mal” (PAREYSON, 1996b, p. 84).

O mal é resultante de um ato positivo de negação, e, por mais paradoxal que isto possa parecer, o mal não é ausência de bem, mas realidade positiva na sua negatividade. Ele é escolha, é fruto de um ato intencional, é rejeição e negação frente à positividade. O mal é uma realidade que pode ser atualizada frente ao ato da escolha.

O não bem é diferente da ausência do bem, assim como o não ser difere da ausência do ser. Ao escolher o caminho do negativo, aquilo que foi negado não deixa de existir; o bem permanece bem, o ser se conservar ser e a liberdade resiste como liberdade. O mal é “uma revolta contra o ser, uma violação da positividade, um ultraje ao bem, (...), mas o ser é de per si indestrutível” (PAREYSON, 1995, p. 168). O mal não é a falha do bem, mas sim uma escolha, uma ciente decisão pelo mal.

Na escolha pelo mal, a liberdade se perde, visto que o mal não pretende apenas rebelar-se contra o bem, mas deseja, sobretudo ocupar o seu lugar não abrindo possibilidades para a escolha do bem. Enquanto a liberdade positiva apenas é possível na constante possibilidade e abertura da escolha, a negativa, enquanto eleição do mal frente à possibilidade do bem, representa a morte da liberdade, ou seja, também um aprisionamento, e esta é a exigência mais severa do mal.

De toda forma, apenas percebemos o mal na realidade do positivo, do mesmo modo que o bem apenas é bem mediante a possibilidade do mal. Contudo, a positividade como escolha do bem, é anterior ao mal, e esta é a noção de positividade originária defendida por Pareyson. Enquanto oferta e gratuidade, o bem é um dado da liberdade que por sua natureza oferece sempre o acolhimento ou repulsa; ou seja, esta escolha pelo mal termina por ser secundária.

O ser nos constitui, mas podemos aceitá-lo ou não, pois o ser, antes de tudo, é liberdade; assim, podemos nos abrir a ele ou não, entendendo que apenas podemos negar aquilo que já nos foi dado antes, ou seja, é preciso haver o ser para a possibilidade do não ser. Assim, “por um lado, é a realidade como transgressão e rebelião que atesta o caráter originário da positividade: a possibilidade mesma da negação é ligada a um positivo preexistente. Por outro lado, é a primariedade do positivo que permite a configuração do negativo, e que se torna o critério da distinção entre bem e mal” (PAREYSON, 1995, p. 170).

Mas, levando em conta que, se o mal real supõe uma positividade originária, por sua vez a positividade não é concebível sem a referência do mal como superação da negatividade. Ora, o bem, como vimos, é vitória sobre o mal, e, neste sentido, surge a questão de como pode haver uma positividade primária. Porém, a positividade tem mesmo esta dupla ligação com o negativo; é simultaneamente vitória sobre a negação e possibilidade que permite a instauração do mal, sem que uma destas condições dissolva a outra.

O bem, assim, antecede ao mal mas é também posterior à possibilidade do mal como escolha pelo bem e afirmação do ser. A antecedência do bem sobre o mal é originária, e sua condição de vitória sobre o mal é dada na concretude da escolha da qual o homem não pode escapar. Assim, a inseparabilidade entre positivo e negativo tem sua origem na dialética da liberdade, que pode ser sempre escolha positiva frente a possibilidade negativa ou uma negativa frente ao positivo.

O negativo se configura como a recusa de tudo aquilo que é, ou seja, rejeita o que nos é dado de modo originário; ele é a decisão pela negação do ser, de modo que o horizonte da inexauribilidade se perde, daí a perda da liberdade, das possibilidades inesgotáveis de abertura ao transcendente e do acesso à verdade do ser. A escolha pelo mal é o aprisionamento na esfera expressiva da relação a si pois é negação à abertura ao revelativo.

Assim, no pensamento pareysoniano, para além da realidade concreta do homem, a filosofia é chamada a explorar a liberdade tanto no nível da existência quanto no nível ontológico, explorando a liberdade em sua dupla característica, “sempre simultaneamente positiva e negativa”(PAREYSON, 1996b, p. 79). Deste modo, a liberdade encontra-se em dupla possibilidade, sempre

desejosa de afirmar-se e confirmar-se e capaz de negar-se e perder-se; a negação, em todos os seus aspectos, do simples não ser de um limite inicial à negatividade absoluta do mal, do nada operoso e ativo ao tormento do sofrimento; o vulto ambíguo da divindade, que é, ao mesmo tempo, o Deus da ira e da graça, o Deus da cólera e da Cruz (PAREYSON, 1996b, p. 79).

Em suma, aí encontra-se a dramática situação do homem, perdido na ambiguidade, a qual não se manifesta plenamente senão no pensamento trágico, “para além de qualquer estéril antítese de otimismo e pessimismo” (PAREYSON, 1996b, p. 79). Porque este é o ponto chave da questão da liberdade; a imposição da liberdade é inevitavelmente trágica. É por isto que não se trata de ser uma perspectiva mais otimista ou pessimista da realidade, mas sim de enfrentar a condição verdadeiramente abissal que o homem se encontra.

O caráter de abismo se impõe qual seja a escolha, pois o peso está mesmo no ato peremptório da decisão inevitável. Nenhum percurso é fácil, nenhuma decisão é simples e branda. Assim, ao escolher o ser, há a possibilidade do não ser, de modo que a opção pelo bem requer o conhecimento do mal, pois o bem inocente, que não conhece o mal, não é bem. Por sua vez, na escolha pelo não ser, muito embora a liberdade aí também se afirme, elege conjuntamente seu fim, porque não há liberdade sem ser, ela apenas é sendo.

Contudo, tampouco há liberdade sem a possibilidade do não ser; mas, de todo modo, negar a liberdade é ainda um ato de liberdade, que é afirmação de si mesma, ainda que na negativa. Assim sendo, seja no ato com o qual se confirma e se reafirma no ser, seja no ato com o qual se nega escolhendo o não ser, a liberdade se impõe. O ser, eleito, se reafirma enquanto liberdade, enquanto o não ser, tendo sido dado por meio da liberdade, torna-se nada. Desta forma, a afirmação da liberdade como não ser gera a anulação do que possibilita o próprio não ser, porque destrói o ser e a liberdade mesma.

Assim, o ato absoluto da liberdade instaura a eleição; início e escolha são indissociáveis, visto que não há liberdade que não seja plena, e daí a impossibilidade da imposição de algo. A seleção tem de sempre estar disponível; o agir da liberdade é constantemente abertura para alternativas, quais sejam.

Neste sentido, esta duplicidade da liberdade gera uma contradição, um conflito. Os seus dois lados, positividade e negatividade, geram uma ambiguidade que é também a única condição de possibilidade da liberdade atuar como aquilo que é, ou seja, puro início e pura escolha. “A afirmação da liberdade como início realiza a liberdade como escolha, o puro início se mostra como pura escolha” (PAREYSON, 1995, p. 47). Contudo, uma é a liberdade, que, em seu nascer oferece-se sempre como dupla possibilidade, acolhimento e auto afirmação ou rejeição e auto destruição.

A liberdade é considerada por esta duplicidade, de forma que as duas possibilidades caminham sempre conjuntamente, uma sempre na sombra da outra, na expectativa de poder ser eleita. Esta é a condição de seu existir verdadeiro.

A liberdade é qualificada somente pela sua duplicidade, isto é, pela possibilidade de decidir-se positiva ou negativamente. (...) A liberdade positiva não existe se não em presença da possibilidade negativa; e a liberdade negativa não existe se não em presença da possibilidade positiva. Dizer liberdade positiva ou dizer liberdade negativa são duas expressões elípticas para designar a escolha negativa ou positiva no exercício de uma única liberdade. (PAREYSON, 1995, p. 48-49).

Deste modo, partindo desta dinâmica de ambiguidade presente no surgir da liberdade, Pareyson compreende que ela é unicamente em ato, jamais somente como potência. Uma liberdade em potencial não é suficiente; a ação de afirmar-se ou negar-se é que lhe confere a autenticidade. Sua validade é dada sobretudo por seu próprio nome, que é a possibilidade de negar-se, abrindo-se ao não ser, ao nada. A preferência pelo aniquilamento é liberdade; sua negação, que é também a recusa do ser, é, por mais paradoxal que pareça, sua auto afirmação. Mesmo em sua própria anulação, o que impera é a liberdade em ato.

Esta opção pelo não ser, em Pareyson, é entendida como a escolha pelo mal. Todavia, esta escolha pelo mal apenas é passível de ser realizada na possibilidade do bem. Deste modo, em decorrência do caráter duplo da liberdade, uma opção sempre se exerce sob a possível eleição da outra possibilidade. Mesmo na escolha negativa de auto aniquilamento a positividade tem primazia, no sentido que apenas foi possível a negativa em um ato de afirmação máxima. A liberdade se realiza positivamente na possibilidade do mal; ela não pode negar-se senão através de um ato de liberdade com o qual se afirma. “A escolha negativa nega, mas em si mesma coloca e afirma” (PAREYSON, 1995, p. 49).

Assim, a negação existe como realização positiva, de modo que o mal não se realiza senão através do bem. “O negativo pode existir somente como realidade positiva, como positividade do negativo, como negatividade positiva, como realidade negativa animada pela mesma afirmação da liberdade” (PAREYSON, 1995, p. 50).

3.8 A TRAGICIDADE DA CONDIÇÃO HUMANA

Pareyson entende que a vertigem da razão não é, ao fundo, outra que não a inevitável e abissal percepção do ser. Na pergunta “porque o ser e não antes o nada?” está contida uma radical falta de fundamento racional que dê conta da real situação humana, frente a questionamentos sem respostas. Em nossa precariedade mundana, apenas é possível afirmar com certeza que existimos. O homem “existe simplesmente porque existe, sem alguma necessidade que o preceda” (PAREYSON, 1995, p. 419).

No limite do pensamento o homem percebe a falha da razão, porque perceber o ser não significa apreender o ser, o que denota o tom trágico da condição humana, que se percebe

sendo e nada mais. A lógica não pode explicar o por quê e o como do ser, e frente a esta condição um abismo se instaura. A vertigem da razão é dada pelo sentimento de horror frente ao ser, e o limite do pensamento racional impede avançar nestas questões.

Ser é, por si só, sublime e terrível ao mesmo tempo, e na compreensão pareysoniana, é profundamente mais abissal dar-se conta do ser que do nada, pois este perceber termina por nos inaugurar uma possibilidade de ir adiante da simples razão, abrindo-nos para além de nós mesmos.

Na pergunta suprema e existencial ‘porque o ser e não antes o nada?’ ressoa o horror do vazio, o terror frente ao nada da qual emerge o ser que continua a envolvê-lo com sua sombra, mas ainda mais o horror pelo ser, no qual o caráter enigmático do universo, a contingência do mundo, a gratuidade do real, a dor da existência se conjugam inextricavelmente a constituir o único objeto de uma reação assim profundamente revelativa (PAREYSON, 1995, p. 421).

Para Pareyson, a situação humana frente a liberdade manifesta-se como pensamento trágico porque esta se aproxima da real condição existencial humana, perdida na ambiguidade da liberdade e no drama da decisão e da escolha que a liberdade, por sua natureza, nos impõe. O dar-se conta do ser impõe ao homem a urgência da escolha de continuar ou não sendo.

Justamente por isto, a simplificação em otimismo e pessimismo não dão conta de revelar a verdadeira situação do homem; uma atitude pessimista ou otimista frente a estas questões vigoram na superficialidade, não manifestam a profundidade existencial do ser humano que se encontra perdido na liberdade; estas são “categorias mais psicológicas que ontológicas e, portanto, totalmente insuficientes para interpretar a condição humana” (PAREYSON, 1996b, p. 79-80).

Esta é, na leitura pareysoniana, a tragicidade da realidade da liberdade. O constante conflito entre bem e mal, ser e não ser, denotam no homem uma consciência da liberdade dada de forma trágica, permitindo sempre uma ou outra opção, visto que a liberdade é incompassiva e frente a ela não há como não se posicionar. “E este é o pensamento trágico, porque é trágico e angustiante que o homem não possa fazer o bem senão com o mesmo ato com o qual pode fazer o mal” (PAREYSON, 1995, p. 51).

Todavia, a questão não se apresenta de modo simples. Como vimos, não é que preexista bem e mal anteriores à escolha por um ou outro; não há bem ou mal antecedentes à liberdade, como tampouco ser e não ser antecipam-se à liberdade. Ambos são dados aí como escolha, um sempre na referência do outro; esta duplicidade existe unicamente por meio da liberdade. Há somente bem e mal enquanto eleitos, como bem e mal escolhidos.

Assim sendo, “não é que a escolha positiva consista na escolha do bem, e a escolha negativa consista na escolha do mal” (PAREYSON, 1995, p. 51), de modo que é na escolha entre positivo e negativo que bem e mal são instaurados. Os dois não estão disponíveis a serem colhidos como algo exterior, visto que apenas existem em ato.

Neste sentido, “a escolha positiva é ela mesma a escolha do bem, e a escolha negativa é ela mesma a escolha do mal” (PAREYSON, 1995, p. 51), contudo, apenas no instante em que ocorrem. Isto porque a eleição positiva, a opção pelo ser, é, de fato, a escolha de si num ato de liberdade; no caso contrário, a anulação de si, ainda que num ato de liberdade, apenas pode gerar o mal. A positividade é a vitória sobre o nada e triunfo sobre o mal, é a escolha pela liberdade, pelo ser. A negação da liberdade instaura o nada, a nulidade completa do ser, e isto não pode ser o bem.

Pareyson entende que no homem a primeira escolha foi uma escolha negativa, enquanto em Deus a primeira escolha foi marcada pela positividade. Sendo assim, na escolha do bem em Deus há o início do mal como possibilidade, ainda que em Deus esta nunca se atualize; contudo, no homem, a possibilidade do mal pode sempre ser novamente atualizada.

A existência de Deus é a vitória sobre o nada; “dizer ‘Deus existe’, quer dizer ‘foi escolhido o bem’ ” (PAREYSON, 1995, p. 52). Na compreensão pareysoniana, Deus, e a existência de Deus, são a escolha positiva, “Deus é a liberdade que escolhe a liberdade; é o ser, o bem, a verdade, mas não enquanto tal” (PAREYSON, 1995, p. 53). Isto porque não é que Deus seja simplesmente o bem, o ser e a verdade, mas, precisamente, a escolha pelo ser, pelo bem e pela verdade; Deus é a liberdade em ato.

Deus é permanentemente o ato de escolha pela liberdade, pelo bem, pelo ser. O mal, o não ser e a não liberdade encontram-se atualizados pelo homem, constantemente. Contudo não é o homem que os inventa. O mal é criado em Deus no momento de sua escolha pelo bem, pois o bem apenas pode ser realizado como escolha, e sua eleição exige a possibilidade do não bem. Contudo, em Deus, embora como eterna possibilidade, nele, o mal jamais se realiza.

De fato o mal é somente encontrado enquanto humanamente realizado; em Deus não há o mal em ação. Contudo, mesmo em Deus a vitória sobre o mal e sobre o nada são possíveis apenas na alternativa destes.

Assim, no que se refere à reação humana frente à condição de escolha imposta pela liberdade, o maior espanto não está no confronto com o ser mas, precisamente, no choque de ter de enfrentar a implacável liberdade de ser, pois apenas se é com liberdade, e apenas se é na decisão de ser.

A imperatividade da escolha expõe o homem constantemente ao bem e ao mal, sendo a eleição de um ou outro de inteira responsabilidade do homem. Desta forma, a ligação originária entre bem e mal, entendida na dinâmica do pensamento trágico pareysoniano, marca a existência do homem em sua concretude existencial, da qual não há como fugir. Assim sendo, o confronto mais emblemático da existência humana é dado diante da liberdade, e da imposição da urgência da escolha ao qual o homem não pode esvair-se.

Por conseguinte, partindo desta dialética, Pareyson analisa a questão do acontecimento do niilismo e do ateísmo, frente à questão do mal no mundo. Na compreensão pareysoniana, a presença do negativo no mundo e a existência de Deus não são excludentes. Partir do princípio de que a existência do mal significa a inexistência de Deus é uma simplificação ingênua da real condição humana no mundo.

O mal no mundo, a dor e o sofrimento são inseparáveis de Deus, pois Deus mesmo os inaugura no mundo, no instante em que se faz bem; portanto não é possível afirmar a inexistência de Deus através da certeza do mal. O pensamento niilista não consegue dar o passo além de abertura ao bem que a experiência do mal pode proporcionar. A negatividade absurda do mundo é ao mesmo tempo um atestado da presença do bem; somente se há Deus há o mal, e o mal por si mesmo indica o bem do qual é contrário.

Deste modo, perceber a absurdidade do mundo e sua falta de sentido não atestam a inexistência de Deus; ao contrário do que expõe o niilismo clássico, esta absurdidade do mundo apenas pode ser constatada precisamente, e, tão somente, frente a existência de Deus. “Somente referindo-se a Deus, isto é, à positividade originária, o mundo aparece em toda a sua negatividade e falta de sentido” (PAREYSON, 1995, p. 227).

Portanto, a mais vigorosa afirmação do pensamento trágico é a de que bem e mal caminham conjuntamente, são inseparáveis, e não se experimenta verdadeiramente um sem a experiência concreta do outro; somos atores do bem e do mal, e esta é a nossa mais humana miséria.

3.9 O PROBLEMA DO MAL EM DEUS

Ser e nada são indissociáveis e pertencentes um ao outro, assim como bem e mal. Há, sim, a positividade originária, porém a positividade tem de ser afirmada e confirmada através do ato da escolha que a liberdade proporciona e exige, posto que ser implica vitória sobre o nada, o bem vitória sobre o mal.

Esta impossibilidade de dissociação entre os opostos encontra-se presente até mesmo em Deus: “Como liberdade, Deus é o ser que escolheu ser, e portanto é vitória sobre o nada, e

ainda contém esta possibilidade; é escolha do bem, e assim é vitória sobre o mal, e também contém esta possibilidade. (...). Deus contém, portanto, em si, como hipótese *ab aeterno* recebida e superada, o nada e o mal” (PAREYSON, 1995, p. 176).

Na escolha do bem a liberdade originária é assegurada e vivificada como liberdade positiva; a positividade originária, que é liberdade, se atualiza e torna-se o bem escolhido, que genuinamente, é a única possibilidade do bem autêntico.

O verdadeiro ser é apenas aquele escolhido frente ao nada; o bem autêntico é somente a eleição frente a possibilidade do mal. A liberdade escolhe e realiza o ser e o bem somente em presença da possibilidade negativa de ambos, e por isto é correto afirmar que há a presença do negativo no positivo, e este tom é a exigência da verdadeira liberdade.

Contudo, do mesmo modo em que podemos afirmar a negatividade do positivo, o oposto é também verdadeiro, pois a liberdade não cessa de afirmar-se mesmo quando se confirma como negativa. Como vimos, a liberdade, quando se afirma, o faz sobretudo como liberdade, o que supõe também a condição de uma negativa de si mesma. Mas esta possibilidade de negar-se é um ato de liberdade, o que denota a positividade mesmo na negatividade, no negar-se, todavia, se afirma. “A positividade brilha também no frenesi da traição e na fúria da destruição” (PAREYSON, 1995, p. 264).

Assim, nem a liberdade nem tampouco a positividade são marcadas pela inocência, se entendermos inocência como ignorância do mal. A negatividade é fundamental para que bem e ser ganhem força e autenticidade. O homem nasce livre para escolher, e esta escolha exige a não ingenuidade e a não inocência. O nada, como possibilidade sempre passível de atualização, é essencial à realização do ser.

O bem necessita do mal para ser verdadeiramente bem; o mal, por sua vez, não é frágil, débil, fruto de mera capitulação, mas é, sobretudo, ímpeto, desejo, vigor, escolha e veemência. A liberdade negativa não é fruto de privação ou inércia, mas é energia ativa. O mal é fruto de uma escolha frente a presença do bem.

A mesma energia move o bem e o mal, o ser e o nada, que é a liberdade. A duplicidade da liberdade afirma a inseparabilidade dos opostos em toda ação do homem e a constante mútua referência entre negativo e positivo.

Mas como é possível pensar o mal em Deus? Em verdade, o mal em Deus é um mal apenas como possibilidade; é o mal nunca atualizado. Porém, na escolha de ser, tem de haver o não ser; deste modo, o mal em Deus “é um episódio da sua origem e um episódio do seu advento, porque nasce naquele ato intemporal, no qual a liberdade originária só afirma a si própria derrotando a possibilidade alternativa do nada” (PAREYSON, 1996b, p. 85).

Sob este aspecto, o mal em Deus, apesar do estranhamento da afirmação, é uma afirmação concreta, entendida como possibilidade. Porém, neste caso, o mal não se realizou; apenas se apresentou, mas não se fez presente. “Foi Deus quem instituiu o mal, no sentido que, no ato de se originar, transformou o inerte e vazio não-ser inicial naquele nada ativo que é o mal, e é portanto ele que, em certo sentido, o introduz no universo, onde primeiro não existia” (PAREYSON, 1996b, p. 85). Em Deus, em verdade, “o mal já nasce vencido, e é instituído não como real, mas como apenas possível” (PAREYSON, 1996b, p. 85).

Por este motivo, “dizer que Deus é cruel é uma blasfêmia, se não se disser ao mesmo tempo que ele é misericordioso, mas afirmar que Deus é misericordioso é uma frivolidade se não se afirmar conjuntamente que ele é cruel” (PAREYSON, 1995, p. 226). Tudo o que podemos dizer da divindade é falsificado se não estiver nesta dialética. Mas dialética, contudo, não em termos de conciliação, mediação ou superação, mas dialética que permanece na tensão e co-possibilidade dos contrários.

Assim sendo, mal e Deus possuem um vínculo originário, e se co-pertencem, posto que é impensável Deus sem a escolha eterna pelo bem, o que supõe a recusa pelo mal. Porque o mal não é a simples ausência do bem, como vimos, mas o mal mesmo; ele é uma opção tanto quanto o bem. Deus, no momento em que se afirma como bem, inaugura a possibilidade do mal, e esta é a única forma do bem existir.

Mal e Deus, neste sentido, não só não se excluem como se reclamam reciprocamente. Assim, “Não há indício mais seguro da divindade que a realidade mesma do mal; a experiência do mal é o melhor acesso a Deus” (PAREYSON, 1995, p. 227). Deus é necessário ao mal duplamente; ele é o objeto de negação e transgressão, mas é também a redenção necessária ao mal. Se por um lado o mal é a recusa de Deus, por outro a experiência profunda do negativo pode ainda ser a abertura a Deus.

Nesta compreensão, Deus é a vitória sobre o nada e sobre o mal; é positividade originária sobre a potência da negação.

Deus origina a si mesmo e se coloca como positividade originária. Nas trevas imemoriais, de improviso um clarão se acende: é uma vontade que quer se afirmar e o consegue. (...). Nada é tão dramático como o ato com o qual Deus origina a si próprio, porque é uma luta entre a vontade e o desejo de Deus de se afirmar e existir e o perigo de que vençam o nada e o mal. (...) ou a liberdade positiva ou o triunfo da negação, ou a vitória sobre o mal ou a vitória do mal, ou a existência de Deus ou o ‘nada eterno’. Dizer ‘Deus existe’ não significa senão dizer: ‘foi escolhido o bem’ (PAREYSON, 1996b, p. 84-85).

Neste sentido, afirmamos que o mal é contemporâneo de Deus, na dinâmica que Deus é a vitória sobre a possibilidade do nada e do mal. Deus teve de qualquer maneira conhecer

possibilidade do negativo. Apenas na possibilidade do negativo pôde escolher pelo positivo. “Precisamente porque ele *quer* ser, deve vencer a negatividade, o mal e o nada, que são o perigo da sua inexistência” (PAREYSON, 1996b, p. 85).

É assim que Deus, na ontologia da liberdade, é compreendido como liberdade; porém, não como possuidor da liberdade, mas como ser que é a liberdade mesma. Contudo, Deus é ao mesmo tempo liberdade enquanto tal e escolha pela liberdade, pois esta é a dinâmica própria da positividade originária. A liberdade é por si mesma ambígua, portanto, “não é que o bem preexista à escolha ou subsista fora da liberdade” (PAREYSON, 1995, p. 177), pois ele é escolhido frente a possibilidade real da liberdade negativa, e esta ambiguidade termina por se fazer presente até mesmo em Deus.

Mas Deus é a escolha eterna do bem, que se dá através de um ato de liberdade originária e absoluta, uma liberdade ilimitada e primária, entendida como início eterno, e intraduzível em termos lógicos e conceituais. Deus apenas é Deus porque é vitória sobre o nada e o mal, e isto supõe um Deus anterior a Deus, e é apenas assim, nesta anterioridade divina, que pode existir o mal e o nada como possibilidade. Assim, de modo simbólico, é possível “considerar o negativo como o passado mesmo de Deus, (...), como a zona imemorável do abismo divino, a camada mais arcaica e profunda da antiguidade de Deus e o seu lado mais recôndito e obscuro” (PAREYSON, 1995, p. 179).

Vale aqui ressaltar que a ambiguidade divina nada mais é que a própria duplicidade da liberdade. Esta dialética originária repercute na realidade existencial do homem, e é o que possibilita a escolha pelo mal, que no homem, diferente de Deus, pode ser atualizado.

Contudo, esta questão do mal em Deus termina por ser ainda mais complexa, para além da ambiguidade própria da liberdade, em função do caráter incompreensível que envolve a escolha do mal. Porque muito embora o mal seja uma escolha possível, o bem não o pode compreender, posto que ele não possui algo que o fundamente, “porque o mal não possui outro fundamento que o mal mesmo” (PAREYSON, 1995, p. 180). Assim, para Pareyson, o mal é inexplicável através da razão, pois não há razão que o justifique; o mal não é passível de caber em um conceito.

É por este motivo que esta ambígua presença do mal em Deus nos causa, simultaneamente, angústia e tranquilidade. O aspecto angustiante se deve ao anúncio abissal do mal como possibilidade, que pode ser concretamente realizada no homem. Contudo, embora frente à possibilidade da escolha pela liberdade negativa, o homem pode vencer este aspecto trágico dado pela liberdade e optar pelo bem. A incontestável realidade inicial que é

dada pela liberdade abandona o homem ao peso da escolha, mas, isto superado, também o permite abrir-se ao ser, à verdade, ao bem.

Sendo Deus a origem do mal, ele não é, contudo, seu autor. A autoria do mal cabe exclusivamente ao homem em sua atuação histórica. Como liberdade e abismo, Deus é anterior a qualquer fundamento, e precisamente por isto é que Deus pode ser origem do mal sem ser seu autor. Assim, através do abismo da liberdade, Deus não origina somente o bem, mas também o mal, porém apenas como possibilidade de afirmação do bem.

O mal, que no homem pode ser realizado e atualizado, é um prolongamento da ambiguidade divina. A bem dizer, Deus, enquanto liberdade, permite ao homem o mal como opção, para que o bem seja autêntico e verdadeiro, visto que ele mesmo instaurou esta possibilidade em sua afirmação pelo bem e pelo ser. Apenas frente ao mal o bem é bem; esta condição abissal da liberdade permite o êxito ou a derrota do ser, como vimos, mas apenas assim podemos obter de fato a liberdade, o ser e o bem.

O homem, frente à liberdade, pode transpor o mal de mera possibilidade a uma efetiva realidade, e esta é sua trágica condição no mundo. A existência humana é exercício constante da liberdade, sendo o ápice deste existir a confirmação do bem ou a escolha pelo mal, ou, de igual modo, a abertura ao ser ou renúncia à verdade originária, a afirmação da liberdade ou seu aniquilamento. “Esta é a tragédia do homem: ele é imerso no negativo, autor do mal e sujeito a dor, marcado pela culpa e destinado ao sofrimento universal” (PAREYSON, 1995, p. 194).

Todavia, o importante é destacar que o mal não é exclusividade do homem; ele é também originário, ontológico e eterno. “O mal preexiste à atividade humana; o homem o realiza porque ele é já anterior” (PAREYSON, 1995, p. 217). A possibilidade abissal divina encontra realidade no homem, mas oferecer a opção do mal é a única possibilidade do bem. “É angustiante que a liberdade não possa afirmar-se se não com o ato com o qual pode negar-se, que possa ser positiva somente podendo ser também negativa, que possa ser fonte da mais alta criatividade e da mais letal força destrutiva” (PAREYSON, 1995, p. 217). A escolha eterna divina do bem não descarta o mal; o conserva como possibilidade, ainda que eternamente inatual.

Assim como a liberdade apenas é escolha e realização do bem quando em presença da possibilidade de escolha e preferência pelo mal e pelo nada, o mal também surge em Deus, mas como possibilidade não atualizada e não realizada. No homem, entretanto, o mal pode se atualizar. Mas quando o homem opta, num ato de liberdade, pelo mal, ele não o inventa, mas

sim o atualiza, visto que ele é sempre uma escolha possível. O homem é apenas o responsável pelo mal, não o seu criador.

Deste modo, Deus também nasce fruto de uma vontade, de escolha e de liberdade; esta anterioridade do próprio Deus, como um passado originário, tem um caráter abissal e ao mesmo tempo de fundamento originário porque a sombra do nada se instaura no instante mesmo em que Deus decide ser. Esta característica vertiginosa da liberdade presente até mesmo em Deus se aproxima de algum modo da noção kantiana de sublime, pois o sublime também possui a ambiguidade de ser um sentimento dado tanto pelo belo e pelo bem quanto pelo mal radical, no “ponto de encontro com a transcendência e com o abismo da origem da liberdade” (MARZANO, 1994, p. 49).

3.10 A LIBERDADE E A QUESTÃO DO SUBLIME

É neste contexto da obra pareysoniana que pode ser encontrada a proximidade com a questão do sublime. Mas em que sentido se pode falar em sublime em Pareyson? A que tipo de sublime, historicamente falando, Pareyson se refere? Estas questões são naturalmente suscitadas em vista que Pareyson não trata diretamente da relação do sublime com a arte e a experiência religiosa em nenhuma obra específica, nem tampouco a questão do sublime é dada como central em seu pensamento.

De acordo com Marzano é possível se pensar uma unidade no pensamento de Pareyson a partir da noção de sublime, de modo que este conceito pode ser um ponto de união entre a estética e a ontologia na sua obra. O sublime pode ser percebido como “um aprofundamento de uma dimensão indireta em torno do conceito de pessoa” (MARZANO, 1994, p. 13). Isto porque a experiência do sublime é dada, na concepção pareysoniana, na dinâmica da relação a si e na relação ao outro de si; tal sentimento é vislumbrado na percepção do finito frente ao infinito, no encontro entre pessoa e verdade. O sublime, neste sentido, seria, precisamente, aquilo que talvez se possa chamar sentimento, percebido no instante do dar-se conta da abertura ao outro de si.

Assim, a solidariedade entre pessoa e verdade é percebida como “a consciência daquilo que é primeiro” (MARZANO, 1994, p. 23), e é fruto do encontro com a filosofia de Schelling, na busca pareysoniana de ir na contramão das verdades absolutas hegelianas. Pareyson recorre a Schelling por perceber em sua filosofia um caminho do meio, contrário à infabilidade do ser, do mistério, mas de igual modo contrário à crença na explicitação completa da verdade.

Esta consciência diz respeito àquilo que o homem é constitutivamente e vivencialmente, e o único caminho para que a filosofia atinja a verdade é através desta consciência. A pergunta pela verdade não pode ser respondida através do conhecimento, mas por esta forma de consciência; esta, porém, deve ser entendida “não em sentido hegeliano, como consciência da realidade já completa, mas em sentido schellinguiano: consciência não do que é último, mas do que é primeiro” (PAREYSON, 1991, p. 208).

Neste caso, a filosofia termina por ser uma tomada de consciência da relação do homem com a verdade: “relação com o ser e com a verdade que o homem *é*, e que o homem *vive*, no consenso ou na recusa, em cada uma das suas atividades” (PAREYSON, 1991, p. 208). Neste sentido, a linguagem filosófica, enquanto uma recuperação especulativa e verbal do originário, tem de ser tal que diga a verdade sem exaurí-la; tem de falar da coisa em questão enquanto diz a verdade, simultaneamente, remetendo ao imanente e àquilo que o transcende.

Em suma, uma linguagem que, por um lado, possua sem exaurir e, portanto, saiba conter a infinitude do implícito sem nunca se resolver no ‘tudo dito’, e, por outro, não se limite a significar aquilo de que fala, mas *enquanto* fale de alguma coisa de determinado diga sempre *também* alguma coisa de ulterior (PAREYSON, 1991, p. 209).

Desta forma, a filosofia de Pareyson se encontra na herança de Schelling, e tem como princípio transformar a ideia de indefinível e inefável na compreensão de originário e inexaurível:

A natureza da formulação humana da verdade, longe de requerer uma ‘ontologia negativa’, que para justificar a presumida parcialidade de nossa verdade fica forçada a insistir sobre a inefabilidade do verdadeiro, impõe, antes, uma ‘ontologia do inexaurível’, para explicar o caráter incessante, difusivo e ulterior do discurso veritativo e filosófico (PAREYSON, 1991, p. 161).

A linguagem filosófica, neste sentido, é a recuperação especulativa e verbal do originário, e deste modo, “antes de tudo, a linguagem deve ser tal que possa possuir a verdade sem por isso reduzi-la a objeto do discurso; em segundo lugar, deve ser tal que não possa falar dos próprios objetos, sem, ao mesmo tempo, dizer a verdade” (PAREYSON, 1991, p. 209). Portanto, “como inexaurível, a verdade reside sempre na palavra sem com ela identificar-se, mas reservando-a sempre” (PAREYSON, 1991, p. 22).

A verdade, assim, nunca se encerra pois nunca se esgota; ela pode ser tocada porém nunca exaurida, revelando-se na mesma medida em que se encobre; ela “é uma presença que não coincide com a explicitação e, portanto, abre a possibilidade de um discurso ulterior e sempre novo” (PAREYSON, 1991, p. 22).

Pareyson pretende em sua filosofia evitar a ideia de uma explicitação total do ser, como desdobramento pleno em uma identidade de ser e pensamento. Mas pretende igualmente evitar uma ontologia negativa que considere o ser como inacessível, numa cessação da palavra e do pensamento. Para tal, recorre a Schelling, mais precisamente às conferências de Erlangen de 1821, pois percebe aí lampejos de uma possível ontologia do inexaurível; este filósofo, de acordo com a interpretação pareysoniana: “abre caminho à exigência de se transformar o conceito de indefinível e inefável no de originário e inexaurível” (PAREYSON, 1991, p.163). Em Pareyson, o que importa é a compreensão de que o ser é inexaurível, não inefável; do ser, a palavra diz sempre de modo ulterior.

Pareyson encontra, desta maneira, na filosofia schellinguiana, a noção de um não saber que sabe, ou seja, um saber que não é pautado exclusivamente pela razão. Para tanto, ele busca em Schelling:

uma dialética que não se detenha no não saber nem desemboque no saber absoluto, e pela qual o saber como não saber mostre o ser como seu inverso, e portanto indique o ser sem resolvê-lo em si; ou seja, lance o pensamento por uma visão tão radical que já não lhe resta senão chocar-se contra o seu inverso e rememorar o seu conteúdo originário, sem poder se fixar nem no objeto, nem em Deus como ente, nem no incognoscível, nem no indefinível, mas ao menos indicando e desenvolvendo a inexauribilidade do próprio fundo (PAREYSON, 1991, p. 163-164).

Isto significa que a pretensão de tudo saber deve ser abandonada, abrindo, assim, o espaço para um não saber que sabe, ou melhor, um saber que tem a consciência de não saber tudo, transformando-se, portanto, em um não saber que intui e vivencia um saber originário.

Esta dinâmica se aproxima da noção kantiana de sublime, no sentido de algo que pode ser experienciado e vivenciado, mas não reproduzido pela razão; nesta compreensão, a linguagem não dá conta de traduzir exatamente ou reproduzir plenamente a experiência arrebatadora e transformadora do sublime, mas aquele que a vivencia torna-se consciente de não poder trazer tudo à luz da razão.

Este movimento, deste modo, reproduz a *docta ignorantia*; este estupor da razão indica a esta consciência de que não se pode saber tudo. Contudo, a razão, embora humilhada em sua limitação, não torna-se paralisada; ao invés da estagnação, há a abertura da possibilidade de se pensar a partir daí, encontrando recursos de se poder dizer de outro modo que não através da linguagem conceitual.

Nesta transformação da falência da razão em sucesso, o que seria uma limitação torna-se possibilidade, no sentido que, a partir da liberdade do homem, instaura-se neste instante a possibilidade de abertura ao fundamento último, e, mais ainda, o homem pode se permitir

dizer da experiência do sublime, do modo próprio como possível. Dado este passo, o homem torna-se livre para a colher o mistério nesta sua abertura constitutiva, compreendida na dinâmica de autorelação e heterorelação.

A transcendência, por sua vez, apenas encontra caminho para se mostrar através de formas; o inexaurível não se revela no informe. Daí a necessidade de uma certa positividade, como veículo material por onde, na relação a si dê-se a relação ao outro de si, ao mesmo tempo em que esta heterorelação encontre voz através da autorelação.

Neste sentido, a possibilidade de dizer do mistério apenas pode ser antropomórfica, pois é vivenciada pessoalmente e não há outro caminho para se dizer do mistério que não através do homem. Contudo, embora de modo limitado porque humano, este dizer certamente revela o mistério, visto que o homem é constitutivamente heterorelação; e é igualmente resultante do vínculo constante do homem com a liberdade originária.

Nesta superação da coincidência de ser e pensamento, Pareyson encontra a possibilidade de ir além, no sentido que, “através da discussão do existencialismo, em particular da verdade singular e incondicionada, [ele] parece de tal modo responder ao problema de um pensamento ‘mais que pensamento’, de um tipo de pensabilidade requerida também por Kant, a propósito do sublime” (MARZANO, 1994, p. 27). Isto significa dizer que a análise pareysoniana aproxima este “ir além” à experiência do sublime.

Neste sentido, o sublime pode ser entendido como “a consciência de uma faculdade ilimitada suscitada pela consciência de nossa insuficiência” (MARZANO, 1994, p. 27), ou seja, ao nos depararmos com nossa limitação humana, com nossa finitude, abrimo-nos àquilo que está além de nós, que nos ultrapassa e que não podemos compreender totalmente, mas podemos experimentar apesar de nossa vivência finita e limitada, e justamente por isto, também, não podemos exaurir este que nos transcende. Tampouco podemos falar desta vivência com os recursos da razão.

Partindo desta perspectiva, o sublime pode ser compreendido como a vivência da experiência do inexaurível, ou seja, como um sentimento frente ao maravilhamento do infinito, e que, de seu modo específico, apesar de experimentado na dimensão revelativa, pode encontrar voz na dimensão expressiva.

É precisamente desta noção que Pareyson parece seguir para a seu desenvolvimento sobre a inexauribilidade do ser, como inexauribilidade da relação com um infinito. Esta relação sempre é possível como abertura, e nos posiciona frente a frente com a verdade. Esta, porém, entendida como inexaurível, única e inteira em cada formulação sua colhida no tempo, mas, de igual modo, plural como fonte inesgotável de interpretações. Por um lado, uma é a

verdade, mas muitas são as interpretações que dela podemos ter; por outro, a verdade apenas pode ser tocada em uma sua interpretação, de modo que a verdade enquanto tal nunca pode ser plenamente conhecida nem alcançada.

Como inexaurível, a verdade reside na palavra sem com ela identificar-se, mas reservando-se sempre, (...): é uma presença que não coincide com a explicitação e, portanto, abre a possibilidade de um discurso ulterior e sempre novo. A presença da verdade, (...), tem um caráter originário: é o manancial de onde jorra incessantemente o pensamento, de modo que, cada nova revelação, mais do que se aproximar progressivamente de uma impossível manifestação total, é a promessa de novas revelações (PAREYSON, 1991, p. 22).

De acordo com Marzano, nesta relação ontológica com o infinito, denominada de heterorelação ou relação ao outro de si, está o nexa com a relação de apreensão e compreensão do sublime de Kant, pois, embora possamos apreender e vivenciar o sublime, não podemos compreendê-lo através de um discurso racional.

Neste sentido, a contínua novidade da existência no nexa hermenêutico originário requer a relação entre apreensão e impossibilidade de compreensão no sublime de Kant: a passagem e o salto do simples indefinido do pensamento objetivo à profundidade de um infinito do qual se percebe a presença em uma totalidade, isto é, segundo Pareyson, a relação sempre singular e pessoal entre liberdade humana e ser (MARZANO, 1994, p. 27).

Deste modo, esta constitutiva abertura ao transcendente permite colher o infinito enquanto infinito, ou seja, sem exaurí-lo. Assim, esta relação gera uma ulterioridade que se assemelha ao movimento do sublime kantiano, porque neste também há a característica da inexauribilidade, no sentido que o sublime necessariamente tem transcendência, remete ao mistério. Isto se torna claro na distinção pareysoniana de belo e sublime na estética kantiana:

No sublime o objeto não tem forma: a forma como unidade da multiplicidade do objeto é também limitação, enquanto o objeto sublime é caracterizado precisamente pela sua não limitação. Isto quer dizer que, enquanto no belo a apreensão do objeto é também de per si compreensão deste, porque a imaginação como faculdade de apreensão o abraça em uma única intuição, no sublime, ao invés, tem a apreensão mas não a compreensão, no sentido que a imaginação apreende o múltiplo sucessivamente e progressivamente, mas não o pode abraçar em uma única intuição em razão de sua infinitude. No belo a grandeza coincide com a forma, no sublime, a grandeza vai além da forma (PAREYSON, 1984, p. 112-113).

Pareyson aproxima verdade e sublime no sentido de que este último é dado como um sentimento frente a proximidade da verdade do ser. Isto é o que podemos compreender como o movimento positivo e negativo do sublime, que nos coloca diante de uma abertura e acolhimento que pode sempre ser negada; a verdade oferece-se mas pode não ser acolhida. O

sublime, é claro, apresenta-nos como este sentimento de não saber que sabe, de algo inobjetivável; pois é sempre ulterior e nos escapa.

Na interpretação de Marzano, talvez seja no nível do sublime que se encontre o ponto principal da relação entre pessoa e liberdade. “Talvez seja no nível do sublime que Pareyson busque um novo tipo de pensamento hermenêutico inseparável do nexos entre pessoa e liberdade” (MARZANO, 1994, p. 41).

Nesta vivência da liberdade como fundamento originário, que é ao mesmo tempo experiência abissal, abre-se a possibilidade do contato com o transcendente. Diante de tal liberdade, que é constitutiva do ser, o homem pode se abrir à verdade do ser ou optar pelo não-ser, encontrando a derrota frente ao nada. Diante desta tragicidade o homem pode experimentar o sublime, aquilo que o transcende e o constitui como relação a si e ao outro de si.

A experiência do sublime, enquanto na dinâmica do mistério, não encontra tradução adequada em linguagem conceitual. Porém, o homem que tem a vivência do sublime pode exprimi-lo através da arte e do mito, em suas linguagens próprias e simbólicas; o único meio de se dizer do mistério é através do homem mesmo, pois não se pode dizer do mistério por ele mesmo. A única voz que o mistério encontra é a voz do homem, que pode abrir-se ao transcendente e dizê-lo em linguagem simbólica.

Por um lado, o homem pode pessoalmente responder à abertura ao ser, pode experimentar o mistério do modo como possível em um tempo e modo específico; por outro, apenas pode saber do mistério do modo próprio de se mostrar do mistério, ou seja, de modo sempre ulterior e inexaurível. O mistério, já sabemos, não se esgota, tampouco as interpretações que dele podemos ter; daí que o sublime seja, também, aquilo que escapa sempre, nunca se deixando aprisionar ou exaurir.

Aquilo que se refere ao sublime, assim como a verdade e a obra de arte, escapa sempre à exteriorização completa, mas, de igual modo, este experimentar revela, dentro do possível, a dimensão do mistério. Após a crise da razão, esta se cala, sob certo aspecto, para dar voz ao mito e ao símbolo, estes entendidos, então, como reveladores, no sentido de estarem no âmbito do originário, do revelativo. Esta abertura é inerente ao homem, e, embora possa se fechar a esta, em verdade o homem não tem, mas é esta abertura ao originário. Mito, símbolo, experiência da arte e experiência do sublime, deste modo, qualificam a consciência do absoluto que o homem é, como abertura à relação ao outro de si, pois apontam para o transcendente, para o que está além da razão, mas que pode ser experimentado.

O sublime sempre resiste, ele vai sempre além das possibilidades de se falar dele, daí que a linguagem simbólica seja uma possibilidade de dizer o sublime, como um meio expressivo e revelativo eficaz dentro das possibilidades de se dizer do mistério.

Neste sentido, neste dizer o indizível, frente a possibilidade de conseguir exprimir o incomensurável, frente à resistência, há sempre o risco da falência. Esta é a antinomicidade originária, um paradoxo insuperável pois esta é a raiz do mistério, ou seja, não se deixar colher totalmente. O êxito e o fracasso caminham lado a lado neste dizer do sublime.

O sublime, para Pareyson, não é inefável. O mistério se apresenta ao humano e a experiência do sublime torna-se possível por esta abertura, embora nada garanta que esta experiência se dê. Deste modo, o sublime tampouco é um sentimento dado como subjetividade; a experiência do sublime é do âmbito da receptividade, da relação ao outro de si, ela é revelativa da verdade.

É claro que no âmbito da expressão desta experiência do sublime, a “matéria” formada sob a linguagem da arte esbarra sempre no fazer humano, na precariedade finita do homem. Por isto este fazer é sempre receptivo mas também ativo, pois o único modo de manifestação desta experiência é através do homem concreto. Esta é uma das razões para a limitação da linguagem ao se dizer da experiência do sublime, pois sempre resta algo não dito, não revelado, não percebido; esta experiência intensa com o sublime não pode ser reproduzida integralmente nem mesmo pela linguagem simbólica, muito embora a arte encontre papel de destaque neste tentar.

4. ARTE E EXPERIÊNCIA RELIGIOSA

4.1 LIBERDADE E EXPERIÊNCIA RELIGIOSA

Nesta pesquisa buscamos, em Pareyson, uma leitura ampliada do conceito de religião, embora sua referência a religião seja sempre o cristianismo. Esta ampliação parece-nos válida uma vez que Pareyson permite esta abertura, e, não obstante não disserte especificamente do modo como expomos aqui. De fato, traços concretos desta possibilidade são encontrados em sua obra nas três fases de suas meditações, de modo que esta interpretação não viola a intenção pareysoniana, pelo contrário, a enriquece e amplia, pois colhe em seu texto o dito nas entrelinhas, as possibilidades a desenvolver, o não dito que se encontra à espera de vir à luz.

Aqui, desta forma, a definição de experiência religiosa se encontra estendida ao âmbito da sacralidade, entendida como referência a tudo o que ultrapassa o homem e que ele não pode bem compreender, ou seja, a dimensão do mistério. Dimensão esta dada naquela abertura oferecida no questionar mais profundo do homem, que o coloca frente ao originário. Neste sentido, o homem encontra-se sempre aberto ao âmbito religioso, ao sagrado, e o acolhimento a este outro de si é proporcionado pela liberdade, constitutiva do homem e de seu ser.

É claro que esta compreensão de experiência religiosa se encontra em Pareyson de modo amplo, onde a arte aparece também como possibilidade de experiência do sagrado, amplamente compreendido.

Neste sentido, esta abertura ao outro de si pode ser entendida como religiosa, uma vez que diz daquilo que ultrapassa a vida do homem; aquilo que o homem busca para tentar dar sentido à sua existência e autenticidade em seu viver. 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.

É deste modo que, como vimos, a pessoa é caracterizada pela finitude, que é em si mesma insuficiência e positividade ao mesmo tempo. Por isto o operar humano é pautado por tentativas, e, portanto, a busca do homem é constantemente cercada pela possibilidade do fracasso, de modo que a abertura ao outro de si, não obstante esteja sempre disponível, pode

não ocorrer. Apenas na liberdade, num ato de escolha, o homem não fracassa na busca da verdade.

Isto porque homem não pode ser senão livre, de modo que o exercício da liberdade depende inteiramente da escolha pessoal. No homem, há sempre a presença de atividade e passividade concomitantemente. “O homem não pode não agir, não pode não ser livre: cada tentativa de negar a liberdade é em si um exercício da própria liberdade” (SGRECCIA, 2006, p. 50).

Assim, a liberdade é dada, mas isto ocorre sobretudo como liberdade, “o que significa dizer que não há como obtê-la senão exercitando-a” (SGRECCIA, 2006, p. 52). Para que a abertura à dimensão religiosa seja acolhida, a liberdade deve afirmar-se, continuamente, de modo a se atualizar sempre. Mas a possibilidade da escolha da não liberdade pode, a todo instante, ser atualizada, de modo que a cada ato, a cada experiência, a cada interpretação, o homem tem de novamente se posicionar.

De acordo com a compreensão pareysoniana,

a filosofia da existência tem demonstrado a impossibilidade de interpretar o finito tendo como base as categorias da totalidade, [...], e isto resulta que o finito não se explica senão com uma dialética de positividade e insuficiência, na qual a finitude do homem se manifesta no fato de que ele é positivo, mas não ao ponto de ser suficiente; e insuficiente, mas não ao ponto de ser negativo (SGRECCIA, 2006, p. 53).

Esta positividade insuficiente do homem é o que define a pessoa, e neste sentido, circunscreve a relação entre finito e infinito, pois é o que possibilita, convida e caracteriza a abertura ontológica na pessoa. Na abertura ontológica o ser se apresenta como inexauribilidade, isto é, como verdade que se oferece a infinitas interpretações. Assim, “a relação com o ser não é uma propriedade ou uma faculdade, mas o ser mesmo do homem” (SGRECCIA, 2006, p. 53).

A relação entre finito é infinito se constitui em duplo sentido, pois um apenas é na referência do outro, e também o dizer do infinito é apenas possível através da experiência que o finito pode ter. Deste modo estes não são termos isolados, mas sua existência é tal que somente podem ser se em relação; “os dois termos estão em relação apenas enquanto fundam esta mesma relação; estão em relação precisamente porque são esta relação” (CIGLIA, 1995, p. 186).

A gratuidade é a base do dom ontológico da liberdade humana, numa conjugação de atividade e passividade, como acolhimento de algo dado num ato decisão. Assim, a relação entre finito e infinito é inaugurada por uma escolha absolutamente livre, contudo, é oferta

aceita em uma decisão, em um posicionamento. O abrir-se ao infinito é um acontecimento que é dado na escolha pelo ser; na afirmação do ser é instaurada a abertura ao que transcende o homem.

Por conseguinte, se a relação do homem com a verdade passa inevitavelmente pela questão da liberdade, podemos dizer que a autenticidade humana é, inevitavelmente, acolhimento da liberdade, pois viver na verdade apenas é possível frente a inautenticidade.

A vida do homem, entendida aqui como coincidência de autorelação e heterorelação é a inseparabilidade de existência e transcendência, pois o homem é relação com o ser, e esta é a solidariedade originária do homem com a verdade, mas esta relação apenas é possível se, e tão somente, através de um ato de liberdade. De modo que a abertura religiosa dá-se através da autenticidade existencial do homem, ou seja, na sua escolha pelo ser, melhor dizendo, pela liberdade, que o permite estar aberto ao transcendente.

É desta forma que, muito embora a relação do homem com o outro de si seja constitutiva da existência, apenas através da liberdade temos este acesso à verdade. Por isto o estar no mundo do homem e o seu modo de conhecimento é sempre uma síntese de atividade e receptividade, e por conseguinte, toda ação humana é iniciativa iniciada, pois estas são as características próprias do ser, da liberdade e, por conseguinte, do próprio homem.

Sabemos, portanto, que o ser mesmo é liberdade, embora não no sentido dos dois termos se confundirem ou misturarem-se, mas em uma clara convertibilidade. “Não há liberdade sem o ser, que possa ser negado ou afirmado; não há o ser sem liberdade, no sentido que o ser é um apelo à liberdade enquanto a reclama e a suscita” (SGRECCIA, 2006, p. 88). Assim, o homem, enquanto escolha pelo ser é, por isto mesmo, liberdade. Enquanto liberdade, portanto, o homem é abertura religiosa.

A liberdade está no centro do real, e é ao mesmo tempo abismo porque é sem limites e sem fundamento. Ela pode ser autodestrutiva, com um ato que afirma o ser mesmo quando o trai, porque o ser é liberdade de ser ou não ser. O ser livremente oferece-se ao ato que o elege podendo recusá-lo, e ao ato que o renega podendo acolhê-lo. “O ser é liberdade porque é um livre apelo à escolha. Na escolha está em questão a liberdade mesma, podendo esta confirmar-se ou destruir-se, e está em questão o ser mesmo, enquanto a liberdade pode afirmá-lo ou traí-lo” (SGRECCIA, 2006, p. 88).

Mas, precisamente nesta não limitação, é possível abrir-se à dimensão religiosa, se a compreendemos como a dimensão da autenticidade, pois do encontro do homem com a verdade de seu ser. Além disto, o acolhimento da abertura religiosa, enquanto aquilo que dá significado à vida pessoal, contribui para enfrentar o aspecto de tragicidade da existência, pois

a dissonância dada pela ambiguidade, que é própria da liberdade, torna-se menos significativa no momento em que o homem se encontra na verdade.

Então, o discurso pareysoniano se refere à existência do homem, entendendo que pessoa significa dizer relação a si e ao outro de si, ao mesmo tempo histórica e ontológica, ou seja, revelativa e expressiva. O homem é aberto à verdade, e esta encontra-se sempre de modo inexaurível, mas não inefável. A abertura à verdade é, ainda, abertura ao bem, como possibilidade de escolha e acolhimento. Esta escolha é inerente à vida do homem; não há outro modo de estar no mundo. A escolha entre bem e mal caracterizam o abismo subjacente ao ser, pois o homem é, por um lado, relação com o ser, mas pode fechar-se a esta relação, interrompendo a ausculta da verdade.

Deste modo, a autêntica experiência religiosa é dada nesta abertura. Contudo, entre a experiência vivida e o expressar desta vivência há um hiato. Não existem palavras que deem conta de relatar o experimentado, e toda expressividade permeada unicamente pela razão torna-se pequena e falida.

4.2 HERMENÊUTICA E TRADIÇÃO

Em toda sua obra, de modo direto ou indireto, Pareyson reivindica a radical e constitutiva humanidade da filosofia. Em suma, esta reivindicação perpassa toda reflexão filosófica de Pareyson, e é o que conduz a sua meditação. Esta é a percepção da obra pareysoniana aos olhos de Francesco Ciglia, importante comentador da obra pareysoniana.

A filosofia é feita pelo homem para o homem, na qual o objeto não é outro que não o homem, e o ponto de vista não provém de outra fonte que não do próprio homem. Toda filosofia encontra-se entranhada na humanidade, sendo esta a sua fonte, e não há possibilidades de se descolar dela. Assim, sob este ponto de vista, a obra pareysoniana termina por nos apontar todo o tempo à condição de que “a busca filosófica não pode, em nenhum caso, fugir da finitude” (CIGLIA, 1995, p. 168), posto que esta é sua origem e destino.

De todo modo, para além da característica de humanidade da filosofia, há filosofias mais ou menos existenciais, ou, ainda, mais ou menos hermenêuticas. Assim, o espaço do confronto com a finitude humana e suas implicações, por sobre o qual situa-se a especulação filosófica de cunho ontológico existencial, é o ponto onde surgem as verdadeiras questões existenciais mais profundas do homem e por isto a possibilidade de abertura ontológica e conhecimento do absoluto numa “real transcendência de si, e de uma existencial relação com o ser” (CIGLIA, 1995, p. 169).

A filosofia, entendida nestes termos, tem um caráter intrinsecamente hermenêutico, no sentido de que colhe o absoluto através da interpretação, não obstante o perfil esquivo e inobjetivável daquilo que está além da razão e do próprio homem. Porque a filosofia é interpretação pessoal, e enquanto tal encontra-se inevitavelmente na dinâmica da dupla relação.

Nestes termos, cabe à filosofia investigar os temas profundamente humanos, em todas as suas dimensões, daí o tom existencial e ontológico da tendência filosófica a qual Pareyson encontra-se inserido. Assim, a abertura ao ser se apresenta ao homem no próprio interpretar, daí que a hermenêutica não apenas se propõe a investigar, mas faz parte do processo de abertura que traz à tona o problema da liberdade, e que esbarra em toda a problemática da existência, e nas questões mais profundas do homem.

A situação do homem vivente não pode ser outra que uma situação propriamente humana, esta é uma qualificação concreta do estar no mundo, que nunca é tal que não do ponto de vista humano. Assim sendo, a liberdade é sempre liberdade encarnada, concreta no homem, atualizada vivencialmente, que ganha corpo na existência histórica e pessoal, e apenas assim pode ser colhida pela filosofia.

Sendo assim, para além do caráter ontológico que lhe é próprio, a liberdade é também, no homem, historicamente situada, e esta é a possibilidade concreta de vivenciá-la, pois é na situação histórica e temporal que ela se impõe, na medida em que se apresenta ao homem a cada instante exigindo uma tomada de decisão.

Por esta razão, a filosofia, ao dizer do homem, diz, assim, da liberdade; por conseguinte, filosofar significa, em última instância, tratar da liberdade, esta, é claro, historicamente situada, posto que ela se apresenta ao homem apenas em ato.

Assim sendo, na medida em que compreendemos a liberdade como aquilo que possibilita a abertura do homem à dimensão do outro de si, e que, além disto, entendemos esta abertura como religiosa, precisamos nos atentar que esta noção de religiosidade também somente pode ser se situada na dimensão expressiva.

Deste modo, a tendência a uma ontologia inclinada a uma transcendência entendida como religiosa, ainda que em uma compreensão ampliada do termo religião, não pode ser outra que também historicamente situada, o que, no caso da hermenêutica pareysoniana, a situação está claramente inserida no ocidente, plenamente permeada pela tradição judaico-cristã.

Assim, é certo que a noção de transcendência em Pareyson, presente no conceito de relação ao outro, tem uma conotação de abertura e experiência religiosa, mas cabe ressaltar

que este acontecimento é interpretado com base na perspectiva cristã ocidental. Deste modo, muito embora nosso filósofo trabalhe, a partir daí, com um conceito amplo de religiosidade, isto não significa que a religiosidade se encontre descolada de uma situação histórica, como se a compreensão religiosa pudesse anteceder o contexto histórico e temporal.

Isto porque, se o homem possui uma relação com aquilo que o transcende, e ele a possui, tal ligação apenas é possível com a interlocução da situação histórica. Além disto, a própria compreensão e mesmo existência dos termos que se referem à religiosidade, por mais ampliados que sejam, apenas podem ser estendidos precisamente porque surgiram, antes, em uma precisa tradição religiosa. A compreensão de uma certa religiosidade é, portanto, plenamente já situada, muito antes de qualquer possibilidade de nova compreensão ou ampliação do conceito.

Deste modo, a dimensão expressiva, histórica e temporal, longe de aprisionar o homem na relação a si, é justamente o que possibilita a abertura ao outro. Assim, “a situação pode transformar-se de limite, obstrução e peso em abertura no confronto com o ser, em veículo e sede do apelo proveniente do ser e endereçado à liberdade” (CIGLIA, 1995, p. 177). É desta forma que a situação se configura como o horizonte da relação entre o homem e o ser, e a única via do homem colher a revelação do ser.

É, portanto, para Pareyson, a partir do cristianismo, onde o homem ocidental encontra-se inserido, que nasce a possibilidade interpretativa da relação com o outro de si. Nomear esta relação passa, certamente, pelo mito religioso cristão, na compreensão pareysoniana, pois são as referências por sobre as quais estamos situados em nosso contexto histórico e temporal, de modo que uma tal experiência apenas pode ser nomeada na referência da constituição da pessoa que experiencia.

A própria noção do que é a liberdade surge na perspectiva cristã, e a conotação religiosa desta compreensão é dada pela situação na qual está inserida a liberdade. A liberdade entendida como dom, acolhimento e iniciativa é pautada pela dimensão expressiva em que se revela, de forma que o dar-se da liberdade é um acontecimento revelativo daquilo que transcende o homem e que por isto mesmo não pode ser plenamente compreendido nem exaurido, mas que, apesar disto, é nomeado.

Por conseguinte, ao nomear este acontecimento, o homem inevitavelmente expressa seu tempo e sua história, e esta é a única possibilidade deste nomear. Aspectos revelativos e expressivos, neste sentido, não se descolam, caminham sempre lado a lado, a cada passo da existência do homem.

Desta forma, se entendermos o existir como mais que simplesmente ser, posto que é vitória sobre o não ser pois escolha do ser frente a possibilidade do não ser; apenas podemos assim perceber devido a uma compreensão, ou mesmo pré-compreensão do mito religioso cristão, porque este está inserido no ocidente de modo tal, que ser formado em seus parâmetros não é propriamente uma questão de escolha.

Assim, “existir significa desejar ser, o que não é possível sem uma gratuidade originária e nem sem uma liberdade radical que está na base da existência humana” (CIGLIA, 1995, p. 185). Esta escolha positiva, contudo, é também compreendida na referência do cristianismo, na mesma dinâmica da compreensão de Deus como escolha eterna pelo bem, de modo que, estando esta compreensão na base da hermenêutica pareysoniana, toda a sua filosofia se inscreve, de forma inevitável, nesta tradição.

4.3 ARTE E LIBERDADE

A arte nasce da abertura do artista à sua espiritualidade, à suas questões últimas, ao que de mais verdadeiro existe em seu ser. Para tanto, surge aqui a questão da iniciativa humana de aceitação e acolhimento do operar artístico totalmente vinculada à questão da liberdade, o que Pareyson define como iniciativa iniciada da arte.

Isto porque o fazer artístico é uma decisão, uma vez que o artista poderia não realizar aquilo que, embora clame ser realizado, pode sempre ser ignorado. Também o intérprete pode não se abrir à arte. Em sua definição de pessoa, esta atitude decisória 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).

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 sobra 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 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.

Neste ponto situa-se exatamente o cerne para a constituição da ideia de iniciativa iniciada da arte, pois esta, enquanto pessoalmente formulada, repercute toda a dinâmica existencial humana. Assim, a obra de arte resulta da resposta a um chamado, a uma oferta que deve, para exercer-se, ser acolhida. Deste modo, a iniciativa que o homem é, e que dela depende o fazer da arte, é por sua vez iniciada, pois de outra maneira não se entenderia a necessidade inicial.

Por isto o homem, também no caso da arte, parece condenado a um destino que lhe impõe uma liberdade que tem de ser exercida, no sentido que deve ser atualizada, e desta tomada de decisão o homem não pode escapar. Apesar disto, se consideramos a liberdade em relação ao outro de si, ou seja, em relação ao ser, a necessidade inicial que antes parecia comprometê-la, se converte em um convite que suscita continuamente a atividade. Deste modo,

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 exercitar 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).

Neste sentido, no que se refere também à arte, aquilo que é dado ao homem como oferta, muito embora exija uma tomada de decisão é, mais que um peso ou obrigação, possibilidade de se converter em iniciativa geradora do encontro com a verdade do ser.

Deste modo, ainda, precisamente por dar-se como iniciativa iniciada, todo agir humano caracteriza-se por não ser puramente criativo, pois é sempre principiado; não se inicia por si mesmo, e, naturalmente, com a arte não é diferente. Por isto, a liberdade é já o segundo momento de uma receptividade inicial que requer uma decisão, e aí não há como não se posicionar.

Para todo exercício da liberdade há uma necessidade inicial, dada, na qual ação e decisão não resultam de uma simples escolha, mas são respostas a uma primeira iniciativa, que é o que possibilita, ou melhor, requer o exercício da liberdade. Neste sentido, a atividade apenas pode dar-se após a receptividade, sendo assim, a arte uma resposta ao chamado do ser ao mesmo tempo em que possibilidade à experiência do ser.

O texto abaixo elucida bem esta questão:

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

princiado, 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).

No caso da pura formatividade, que é o que caracteriza a arte enquanto tal, a liberdade também apresenta-se como iniciativa iniciada, não sendo 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 arte, enquanto a própria pessoa do artista feita forma, é a dinâmica mesma da existência humana. Assim, enquanto constituída pela dinâmica ativa e receptiva, encontra na liberdade a afirmação ou não de seu ser; assim, a existência da arte 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 frente à um dado; melhor dizendo, a atuação da liberdade como dom e consenso.

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).

Por isto a arte, nesta perspectiva, é entendida como exercício da liberdade, pois é interpretação pessoal que aceita abrir-se àquilo que deseja encontrar forma. A obra de arte

resulta do operar do artista que é histórico, mas é também resultado de algo que ultrapassa a obra, apresentando-se como *spunto*.

Este acontecimento do *spunto*, que é a antecipação da obra, enquanto direcionamento de como esta deve ser realizada para alcançar o êxito, nada mais é do que a oferta do ser à arte; orientação esta que é dada pela própria obra, o que é o mesmo que dizer, pela verdade do artista, e é fruto do acolhimento e aceitação. 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. Isto porque Pareyson compreende pessoa como liberdade na dinâmica entre relação a si e relação ao outro de si. Assim, a autorelação é entendida como atividade, e a heterorelação como receptividade, e esta é a noção de realidade pareysoniana que se aplica também à realidade artística: “Da realidade que seja pura realidade não se pode dizer nem que é porque *poderia* ser, nem que é porque *não poderia não ser*; mas, unicamente, que *é porque é*; ela é de toda gratuita e infundada” (PAREYSON, 1996b, p. 78). A arte, nesta compreensão, é sempre resultante de seu livre formar, porque realidade pura; é dado, oferta, dom.

A arte, neste sentido, 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.

Assim, a liberdade atua no fazer artístico do modo próprio de ser da liberdade. O artista é a própria liberdade na medida em que produz arte, e este é o seu modo próprio de estar no mundo, seu autêntico modo de compreender. Contudo, ele pode negar o dom, pode não acolher a possibilidade artística que se abre. Na escolha pelo não ser, sua *Weltaunschaung* enfraquece, perde autenticidade pois deixa de acolher a revelação do ser.

Deste modo, podemos entender 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, que se dá a partir do questionamento existencial humano, e que encontra possibilidade de concretizar-se não como discurso, mas como matéria formada, e que, sobretudo, apenas é possível através de um ato de liberdade.

4.4 HERMENÊUTICA E LINGUAGEM SIMBÓLICA

Para Pareyson, hermenêutica e ontologia se co-pertencem. Desta forma, toda relação humana é conhecimento dado através de ação e receptividade, na dinâmica da relação a si e ao outro de si, sempre com um caráter interpretativo. Assim, se levarmos em conta que toda interpretação tem um caráter ontológico como possibilidade de se voltar ao ser, e todo conhecimento humano é interpretativo, sabemos que em cada conhecer pessoal há a possibilidade de abertura ontológica.

Toda relação e conhecimento pessoal, de modo particular no fazer e fruir a arte, dá-se sempre como evento hermenêutico. A relação pessoal com o formar artístico tem sua especificidade na gratuidade do ofertar da arte, que, longe do utilitarismo e da necessidade, é o espaço propício para o aparecimento do ser.

Tudo o que é foi formado, ou seja, interpretado, numa síntese de atividade e receptividade, expressão e revelação. Contudo, neste revelar, “a verdade reside como uma presença tanto mais ativa e eficaz quanto menos configurável e definível” (CIGLIA, 1995, p. 243), de modo que a verdade não se oferece de modo objetivo.

Contudo, não obstante a verdade não seja passível de ser objetivada, tampouco é entendida como inefável. “A verdade não é objeto do pensamento, não é resultado da razão, não é conteúdo” (CIGLIA, 1995, p. 214). Assim, é por isto que não podemos colher a verdade de modo direto, mas isto não implica que não se pode colher a verdade, porque ela se revela na interpretação, de seu modo próprio.

Por isto, o ser não é objetivável, mas revela-se a partir da interpretação humana que busca colhê-lo. O fato de que não seja possível colher a verdade de maneira direta e totalmente explícita, não implica que não se consiga atingi-la de fato, de modo que a relação ao outro de si é uma abertura que revela, sim, a verdade do ser, mas esta se mostra sempre ulterior e inexaurível.

Deste modo, Pareyson recusa prontamente a inefabilidade do ser, embora reivindique radicalmente a sua impossibilidade de ser tomado como objeto. A verdade ontológica se apresenta em suas infundáveis formulações não como algo totalmente explícito, mas sim como presença implícita que estimula a revelação interminável, a cada nova interpretação. Assim, “a verdade, inacessível por via direta, e por conseguinte, por si própria escondida, pode assumir forma e visibilidade somente ao interno das suas interpretações” (CIGLIA, 1995, p. 238).

Assim, a verdade reside como uma presença tanto mais ativa e eficaz quanto menos passível de ser definida ou configurada de modo explícito. A tentativa de explicitação total da verdade somente a encobre mais e mais, posto que sua propriedade é a do escondimento. Ela apenas pode oferecer-se nas entranhas da interpretação, e é preciso estar atento para perceber sua presença sutil, pois podemos definí-la, inicialmente, como uma presença sem figura.

Contudo, a sutileza da presença da verdade pode se transformar em algo forte e arrebatador, quando na percepção pessoal defronte ao ser. E é desta vivência que nasce a necessidade da linguagem simbólica. A sua não figuração toma corpo na interpretação formativa livre de escopos; além de que, a verdade, que está no início do processo formativo como convite à interpretação, é, por outro, ela própria a guiar esta mesma interpretação, naquela noção de forma formada e forma formante.

Esta presença sem figura é em verdade quem dá forma à interpretação, num jogo em que uma presença sem forma ofereça a própria formação. É a verdade quem ilumina a interpretação dela mesma, gerando sempre mais e mais interpretações; ela é já presença antes mesmo de assumir fisionomia, muito antes de ser tangível, e permanece a guiar todas as interpretações possíveis que de sua forma possam derivar. Este círculo hermenêutico pode ser compreendido como sendo algo entre uma “pré-compreensão de tudo e a compreensão de uma parte” (CIGLIA, 1995, p. 245).

Como vimos, isto se apresenta de maneira clara no processo de produção artística, na medida em que a forma formante atua em todo decurso que antecede a forma formada. É assim que, “a forma formada já existe antes, no *spunto* ainda informe da qual nasce e se desenvolve, como forma formante, isto é, como potência formadora, como tensão em direção à forma, como esperada e pressagiada” (CIGLIA, 1995, p. 246).

O processo formativo enquanto discurso sobre o ser e sobre a verdade apenas pode ser dado de modo próprio, tal qual é a dinâmica própria do ser e da verdade. Assim, este dizer possui a mesma característica desta presença sem figura, porque é um mostrar que ao mesmo tempo esconde, sendo resultado de um processo formativo que, embora gerador de uma forma que tem seu significado em si mesma, esta forma é sempre um dizer inesgotável.

Enquanto pessoal, o discurso simbólico é genuinamente antropomórfico porque o único modo de dizer aquilo que transcende o homem é através do próprio homem; este, sabemos, é, compreendido em sua dimensão pessoal como abertura a si como autorelação mas também abertura ao outro de si como heterorelação.

Diante desta constatação, Pareyson se debruça na reflexão filosófica entendida como hermenêutica do mito religioso cristão, esta “compreendida como uma reflexão sobre a

experiência religiosa, porque a experiência religiosa (a consciência religiosa) faz parte, juntamente com a arte e com o pensamento originário, (...), daquele início de interpretações da realidade, de interpretação da verdade que nós somos, e que é o mito” (PAREYSON, 1995, p. 23).

Deste modo, enquanto uma linguagem propriamente antropomórfica, a linguagem simbólica não apenas diz do homem, mas é o homem mesmo, em toda a sua dimensão pessoal. Assim sendo, a hermenêutica do mito religioso cristão nada mais é do que a hermenêutica do homem enquanto tal, enquanto busca existencial profunda. Contudo, em nossa pesquisa, faz-se conveniente ampliar esta compreensão ao mito enquanto tal, não restringindo este entendimento ao âmbito do mito religioso cristão.

Assim, o discurso do mito está inserido, juntamente com a arte, na compreensão da dimensão revelativa. Isto porque, por um lado, o mito também possui a característica de nunca ser totalmente explícito, deixando algo sempre aberto como possibilidade inesgotável; por outro, o mito está sempre expresso histórica e temporalmente, de modo que para acessá-lo faz-se necessário interpretá-lo pessoalmente. “De fato, o pensamento revelativo parece possuir as características do mito: uma vez que a verdade só se oferece no interior de uma perspectiva e só é colhida como inexaurível, o discurso que lhe diz respeito tem a dúplici característica de ser sempre múltiplice e nunca inteiramente explícito” (PAREYSON, 1991, p. 24).

O mito e a arte estão inseridos no que aqui compreendemos como linguagem simbólica. Contudo, é extremamente importante ressaltar que símbolo, para Pareyson, “não é presença de um significado como na alegoria, mas, sim, um modo tautegórico, uma presença como significado” (MARZANO, 1994, p. 87). Neste sentido, o mito, assim como a arte, que certamente podem e devem ser compreendidos de modo análogo, refletem “uma tensão entre identidade e alteridade, que caracteriza a tautegoria” (PAREYSON, 1995, p. 85-150). Assim, a presença deles é irreduzível ulterioridade, bem como qualificam-se, também, como fisicidade e ulterioridade. Assim, a linguagem da arte e do mito é tautegórica, não alegórica, pois toda interpretação diz a verdade como possível naquela formulação, de modo que não representam algo, mas são, antes, este algo.

Desta forma, o discurso hermenêutico, que neste contexto se debruça na questão da arte e do mito como o dizer próprio do ser, significa interpretação da verdade que cada um é; interpretação, esta, sempre implementada na liberdade. Em síntese, trata-se de “uma interpretação filosófica de uma experiência existencial” (PAREYSON, 1995, p. 246).

A linguagem simbólica é o dizer que provém da abertura à dimensão ontológica, e neste sentido é a própria verdade como pessoalmente apreendida. Neste sentido, enquanto o ser e a verdade possuem seu modo próprio de aparecimento, tudo o que deles se pode dizer apenas é possível num discurso que se distancia do discurso conceitual da tradição filosófica.

Assim sendo, o discurso simbólico possui uma linguagem específica, derivada precisamente do modo próprio de ser e da verdade, dos quais é voz. Contudo, não é que a hermenêutica do mito e da arte abram mão da racionalidade; o discurso hermenêutico não renuncia à racionalidade, mas apenas exclui que esta deva configurar-se e definir-se unicamente em uma forma conceitual, racionalizada e passível de ser demonstrada nos termos da razão.

Deste modo, pensar dentro da hermenêutica existencial e ontológica pareysoniana é, neste sentido, abrir-se para além do discurso puramente racional, num diálogo que entende o homem situado na liberdade, aberto ao mistério que não pode ser abarcado completamente, mas que, não obstante, pode ser tocado e experimentado.

Portanto, o que Pareyson propõe, em síntese, é, sim, uma ontologia, mas com o diferencial de ser acrescida pela liberdade. Trata-se de uma ontologia da liberdade; mais precisamente, de uma interpretação filosófica da experiência existencial, em uma atuação que entende a racionalidade de modo ampliado, pois percebe no discurso mítico e simbólico a presença da razão, contudo, em uma compreensão revelativa de manifestação da verdade, além da verdade entendida como adequação.

Assim, a presença ativa da razão no discurso simbólico artístico e mítico é um ponto fundamental do pensamento pareysoniano, pois é o que permite colocar em evidência as formas simbólicas de manifestação como um modo autêntico de recolhimento da verdade.

A verdade atua no discurso simbólico, e encontra voz neste revelar precisamente porque seu modo de aparecer vai de encontro com a dinâmica própria deste tipo de linguagem, a saber, a presença do jogo de descobrir e esconder conjuntamente.

Portanto, este jogo de explicitação e ocultamento próprio da verdade, que é encontrada na dinâmica particular da linguagem simbólica, permite que este modo específico de manifestação humana tenha mais proximidade com o ser e o consiga dizer de um modo que a razão, por sua característica mesma, não dá totalmente conta.

Desta forma, no pensamento que expomos aqui, “o não dito não é um implícito oculto para descobrir e explicitar, mas muito mais um implícito inexaurível e continuamente irradiante” (PAREYSON, 1995, p. 247), justamente porque a raiz deste caráter misterioso típico da verdade do ser está na insondabilidade mesma da liberdade.

É neste ponto da meditação filosófica pareysoniana pode dialogar com o filósofo alemão Hans Georg Gadamer. Para Gadamer, “a hermenêutica é a arte de explicar e de mediar com base em um esforço interpretativo o que é dito pelos outros e o que vem ao nosso encontro” (GADAMER, 2010, p. 04), ou seja, o nosso modo de estar e apreender o mundo é, certamente, interpretativo.

Assim sendo, se a obra de arte sempre diz algo a alguém, e “ela diz algo a cada um como se isso fosse dito expressamente a ele” (GADAMER, 2010, p. 06), ela tem de ser, necessariamente, interpretada. A tarefa da hermenêutica, neste sentido, é a de compreender a obra de arte, tentar captar o que é dito, abrir um diálogo com a obra. A hermenêutica deve buscar, de acordo com Gadamer, apreender aquilo que nos é dito, e o que é dito sob a forma de arte deve ser profundamente observado, pois ela é bem mais do que o sentido inicial e aparente, porque sempre ulterior, de modo que a

experiência da arte jamais compreende apenas um sentido cognoscível, (...) a obra de arte que diz algo confronta-nos com nós mesmos. Isto quer dizer: ela enuncia algo que, de acordo com o modo como esse algo é dito, se mostra como uma descoberta, isto é, como o desencobrimento de algo encoberto (GADAMER, 2010, p. 07).

Cabe ressaltar que, em nossa pesquisa, conforme compreendemos, o mesmo se pode dizer do mito e de toda a linguagem simbólica, pois ambos estão inscritos na mesma dinâmica, muito embora o exemplo gadameriano trate exclusivamente da questão da arte.

De todo modo, no que se refere à arte, mas que pode ser estendido ao mito, o encantamento que nos é proporcionado é justamente proveniente da compreensão que podemos ter de uma determinada obra, de modo que nos sentimos próximo, conectados, representados ali naquele modo próprio de dizer. Daí que, na interpretação gadameriana, apreender uma obra de arte é certamente um encontro consigo mesmo. Diante da obra de arte que nos toca, bem como do símbolo ou mito que nos convida a dialogar, sentimos o verdadeiro, sentimos familiaridade, reconhecemos algo originário.

Assim, na perspectiva gadameriana, a vivência da arte é experiência em um sentido autêntico; é um encontro com aquilo que ela é, ao mesmo tempo em que também somos nela; a arte encerra um exceder-se a si mesmo no contato com aquele que a experimenta; ela alcança, em seu existir, a autocompreensão de cada um que a vivencia, e esta compreensão da linguagem artística certamente se estende a toda linguagem simbólica na perspectiva pareysoniana.

Daí que podemos, então, afirmar, que a hermenêutica do discurso simbólico abre, também, para a dimensão da heterorelação, no sentido de que coloca o homem defronte consigo mesmo, e, sabemos, aprofundar em si é abrir-se ao outro se si.

Assim sendo, é desta forma que a reflexão filosófica sobre a interpretação do mito e da arte é, inevitavelmente, abertura à experiência religiosa. A interpretação da linguagem simbólica é a interpretação da verdade de um modo bem particular, e o que ali é recolhido é proveniente do mais profundo do homem, a saber, de sua dimensão revelativa. Desta forma, a hermenêutica filosófica da arte e do mito é ausculta da verdade, por sobre a qual as implicações existenciais humanas ganham forma e sucessivas reinterpretações.

4.5 O DISCURSO DA LINGUAGEM SIMBÓLICA

O dizer simbólico da arte e do mito dá-se de um modo específico, com linguagem própria, que não é a do discurso lógico e racional. Gadamer entende que este modo próprio de dizer carrega muito mais do que aquilo que aparentemente se vê. Na linguagem da arte, dada por ele, neste caso, como exemplo, há o acontecimento do excesso de sentido, aquilo que o artista quis dizer de modo ciente e também aquilo que o artista nem mesmo está cômico de ter dito. “Daí repousa a sua inesgotabilidade, que a distingue de toda transposição conceitual” (GADAMER, 2010, p. 08).

Neste sentido, a subjetividade do opinar é insuficiente para designar esta linguagem; a autêntica percepção da arte e do mito deve deixar para trás não só o seu autor ou origem, como também toda tentativa de aprisionamento em uma única compreensão. A arte e o mito falam por si, são autônomos, e a hermenêutica, na experiência da obra de arte e do mito tem de levar em conta que ambos tem, ao mesmo tempo, o universal e o particular; dizem a cada um de modo particular, mas podem dizer a todos inesgotavelmente, e esta é a universalidade do dizer superabundante.

A linguagem da obra de arte distingue-se pelo fato de a obra de arte singular reunir em si e trazer à aparência o caráter simbólico que, visto em termos hermenêuticos, advém a todo ente. Em comparação com todas as outras tradições linguísticas ou não, vale dizer sobre a obra de arte que ela se mostra para o presente respectivo como um presente absoluto, e, ao mesmo tempo, que ela mantém sua palavra à disposição de todo futuro (GADAMER, 2010, p. 09).

Gadamer desenvolve uma hermenêutica específica da obra de arte, mas entendemos que ela se aplica à toda linguagem simbólica. O mito, então, pode ser percebido na mesma dinâmica do que estaremos à frente nomeando arte.

Interessante que, para além daquilo que Pareyson nomeia como congenialidade entre artista e fruidor da arte, Gadamer apresenta, de um modo próprio, o caráter de novidade e, o que é o mais importante, a capacidade de transformação que a arte pode proporcionar. Isto porque na compreensão gadameriana, a arte instaura o novo através do familiar. Ela nos recoloca no mundo justamente no instante em que nos reconhecemos totalmente ali; é no aconchego do reconhecimento que ela nos desarruma e revela o inesperado. Assim,

de uma maneira enigmática, a familiaridade com a qual a obra de arte nos toca é ao mesmo tempo abalo e derrocada do habitual. Não é apenas o 'É isto que tu és!' que ela descobre em um espanto alegre e terrível – ela também nos diz: 'Tu precisas mudar a tua vida' (GADAMER, 2010, p. 09).

No que se refere a Pareyson, ele também desenvolve, em suas meditações, esta capacidade transformadora da arte de um modo análogo, entendida no contexto de sua obra, como uma possível ampliação da capacidade da arte em seu processo de congenialidade com o espectador e na abertura ao outro de si.

Ao abrir o fruidor da arte para a relação ao outro de si, a arte termina instaurando a possibilidade do novo, a hipótese da mudança, a capacidade de renovação, e isto pode claramente ser pensado na teoria pareysoniana. Isto se dá porque, muito embora algumas pequenas nuances destoem, o diálogo entre os dois autores é frutífero e abre para possibilidades que visam ampliar as compreensões de ambos os lados. Ao contrário de um descompasso, estas divergências geram possibilidades de uma nova afinação, um novo olhar.

Assim, no conceito de congenialidade da arte, na perspectiva pareysoniana, o artista permanece em sua obra ao mesmo tempo em que a obra é também autônoma; deste modo, o fruidor da arte, ao se reconhecer na obra, reconhece-se também no autor da obra. Gadamer, aparentemente, apresenta a obra de arte como descolada totalmente de seu autor, no que se distancia da noção pareysoniana.

Contudo, ambos concordam que o artista faz arte porque este é o seu modo de existir, é a seu modo específico de estar no mundo. Assim, do mesmo modo que na compreensão pareysoniana, Gadamer nos diz: “os artistas precisam criar artisticamente. Se eles pudessem dizer em palavras o que querem dizer, eles não se disporiam a criar” (GADAMER, 2010, p. 12).

No que se refere à linguagem artística e mitológica, podemos pensar que aquilo que é dito sob a forma simbólica assim o é pois a verdade ali contida não encontra outra possibilidade de se fazer presença no mundo, não encontrando outros canais, que não o da narrativa simbólica.

Pareyson nos afirma que a arte tem a capacidade de dizer da verdade do ser, que é o dizer próprio do mistério. A arte para este autor nasce da abertura do artista à relação ao outro, dimensão esta que entendemos se tratar de uma dimensão de sacralidade, porque originária e constitutiva de todo homem existente, ainda que não aberto a ela, e assim também ocorre com o mito.

A dimensão a si transcende, abrindo-se ao outro de si, que, muito embora escape sempre ao homem, ao mesmo tempo o é; este homem, quanto mais se dá conta de sua humanidade precária, mais é convocado a buscar a verdade que o constitui; ele a procura em sua busca pela autenticidade, na tentativa de aproximação com o ser, com o bem, com a liberdade, enfim.

Desta forma, a linguagem simbólica surge como fruto deste experienciar originário, e é um modo eficaz de dizer o mistério, por sua própria natureza. Assim, podemos afirmar, o artista não é anterior à sua arte; arte e artista se dão conjuntamente, posto que a arte é aquilo que precisa ser dito e não encontra outro caminho, convocando o artista a realizá-la. A origem do mito também não está separada do mito enquanto tal, ambos são o mesmo, e se perpetuam num tempo mesmo.

Em verdade, a arte faz o artista ao mesmo tempo em que o artista forma a arte. Deste modo, mais correto que afirmar que os artista são mais abertos ao ser, podemos dizer que, porque abriu-se ao ser, tornou-se artista. A artisticidade do artista é dada pela abertura; não é do desejo de se criar a arte que surge um artista, mas é a própria arte que anseia ser formada.

O mito, por sua vez, não possui um autor específico; ele nasce do recolhimento, e surge da verdade que precisa ser contada e recontada. Mas sua dinâmica é a mesma; o autêntico mito não surge de uma criação, imaginação ou fantasia; sua existência é devida à verdade, que se oferece antes, convocando aquele insurgir que, aí sim, se apresenta na formação mitológica.

Gadamer também inscreve a arte nestes termos. Conveniente ressaltar a meditação sobre *alétheia*, que vai de pleno encontro com a perspectiva pareysoniana. Ele diz que o que torna significativo o uso desta palavra grega é que ela pode, para além de seu sentido de desvelamento ou desencobrimento, “também ser usada em um âmbito que alcança a esfera significativa do termo ‘autêntico’ (...). Em tal contexto, ‘desencobrimento’ ganha uma significação ontológica, isto é, não caracteriza um comportamento ou o expor-se de alguém ou algo, mas o seu ser” (GADAMER, 2010, p. 27).

O homem existente é, neste sentido, o ser como possível; deste modo, a verdade nunca encontra-se íntegra no homem, mas se impõe com mais ou menos intensidade, o que

define a autenticidade pessoal. Encobrimento e desencobrimento fazem parte da dinâmica mesma do ser, e é isto, justamente, que define o caráter de verdade como *alétheia* na vida existencial do homem. Abrir-se à verdade é dar ouvidos ao ser.

Neste contexto, Gadamer aponta a arte para muito além da compreensão que a entende como *mimesis*, imitação. Ele entende que a arte é o dizer da verdade, a revelação do ser, no que a compreensão pareysoniana se avizinha plenamente.

A arte é, portanto, urgente, na concepção destes dois autores. Para Gadamer, a emergência da palavra, da cor, da textura, do som, do grito, que precisam ganhar forma, é um acontecimento que se dá pela verdade que se revela àquele que forma, o artista. Assim, a arte fala por si, mas, concomitantemente, diz propriamente por meio do espectador, do ouvinte, do leitor, pois é sempre fruto de uma interpretação daquilo que ela mesma é.

Na compreensão gadameriana, as coisas se dão nas interpretações posteriores que delas se tem, e assim é toda linguagem simbólica, por isto ela é autônoma e existe para além de autorias ou contextos históricos, sociais ou temporais. Neste contexto Pareyson oferece um ulterior detalhamento, a saber, que a obra é o seu autor, ambos coincidem, embora ela seja, concomitantemente, autônoma e descolada de quem a formou.

Isto é possível no sentido que, na abordagem pareysoniana, o foco da atenção está no processo formativo, de onde advém todo ser daquilo que é formado. Deste modo o ser da arte é o ser mesmo do artista, é o artista que se fez arte, é sua verdade que está ali; então, arte e autor são o mesmo, mas também se descolam, posto que a obra, enquanto sempre ulterior e inexaurível, permanece sempre aberta a novas e constantes interpretações.

Desta maneira, é claro que esta coincidência de obra e artista, em Pareyson, se dá ao mesmo tempo em que a arte findada é livre, autônoma, oferecendo-se a interpretações inesgotáveis, e aí está precisamente o ponto chave: a arte, enquanto a verdade mesma de quem a fez forma, é fonte inexaurível do dizer originário; nem mesmo o artista, que se fez forma, tem condições de dar conta de toda verdade de seu ser, e por esta razão a obra carrega consigo este caráter inesgotável. Por isto, a arte, que é o seu autor, também deixa de ser na medida em que continua seu percurso na formulação das interpretações de seus fruidores.

Assim, podemos perceber que tanto o autor italiano quanto o alemão se aproximam, aprofundando pormenores diferenciados. Pareyson se ocupa do processo formativo, e, assim sendo, sua consideração sobre arte e artista encontram este caminho; contudo, num olhar atento, é possível perceber que a afirmação gadameriana de que a obra de arte independe de seu autor para ser compreendida é encontrada também nos escritos sobre a contemplação da obra de arte em Pareyson.

Estes autores concordam que a interpretação da arte não pode estar subordinada à opinião do autor, pois nem mesmo ele tem a compreensão definitiva da obra de arte por ele realizada. Como seja, o que aqui nos interessa é justamente precisar a linguagem específica do dizer simbólico, que é atemporal e inesgotável, e, por seu caráter específico, não poder ser abarcado pela simples razão.

Assim, Gadamer defende a autonomia da obra de arte em função da liberdade de ser da obra, que deve dizer por si; pensar que o que o autor tem a dizer de sua arte direciona a interpretação para que esta não se perca é um equívoco capaz de matar toda a riqueza ofertada na arte. Deste modo, nos diz: “quem em face dessa situação teme pela objetividade da interpretação deveria antes se preocupar em saber se a remissão de um texto literário à expressão de opiniões do autor não destrói completamente o sentido artístico da literatura” (GADAMER, 2010, p. 37).

A linguagem simbólica não pode possuir limites, nem tampouco pode ser traduzida à linguagem conceitual. Ela tem de ser experimentada naquilo mesmo que ela é, e, deste modo, suas interpretações recolhem o que ela é, na forma como isto é possível no âmbito da finitude do homem.

O dizer da arte é autônomo porque carrega consigo até mesmo aquilo que seu autor não deu conta ainda, mas que está lá, sob a forma de símbolo. O mito, por exemplo, diz muito mais do que aquilo que se possa apreender dele; sua riqueza está no recolhimento da verdade que se apresenta em suas múltiplas interpretações, para além de sua história e seu tempo.

Por isto a arte e o mito dizem por si, não estão submetidos a nada que não àquilo que eles mesmos carregam, ou seja, sua verdade; daí ser natural que este tipo de linguagem seja tal que “levante sua voz, por assim dizer, a partir de si mesmo, e não fale em nome de ninguém” (GADAMER, 2010, p. 37). O que aqui é levado em conta é que toda linguagem simbólica é fruto da vida espiritual e existencial de seu autor, de modo que a dupla relação pessoal aí se instaura e ganha forma, e a dimensão revelativa leva com sua presença toda a inexauribilidade e ulterioridade características de toda dimensão do mistério.

Deste modo, é a liberdade a propiciar as formações simbólicas, porque “o decisivo não é a realização de algo feito, mas o fato de aquilo que é feito possuir uma peculiaridade particular” (GADAMER, 2010, p. 51). Este tipo de linguagem não é caracterizado pela sua serventia; “a obra de arte nega precisamente todo uso” (GADAMER, 2010, p. 52). A obra de arte é, portanto, algo “que chegou a termo de uma maneira impassível de ser repetida e que alcançou sua aparição única” (GADAMER, 2010, p. 53), e assim também o é em todo dizer desta natureza.

A linguagem simbólica carrega em si o vislumbre do originário; a abertura ao mistério da qual origina proporciona acesso à verdade, num lampejo de revelação que ali se faz presente, bem como carrega também consigo uma sabedoria originária, por sobre a qual se torna portadora de uma verdade inalcançável para a explicação racional do mundo.

Assim, para a aproximação do mito e da arte, é imprescindível ir além da compreensão de verdade como adequação. A verdade ontológica originária possui o caráter de não se submeter totalmente à lógica. Deste modo, “o fato de uma verdade própria se tornar apreensível no mito exige certamente o reconhecimento da verdade nos modos de conhecimento que se acham fora da ciência” (GADAMER, 2010, p. 62).

Interessante destacar uma noção gadameriana, que bem ilustra o que aqui estamos a defender. Gadamer distingue, de modo a opô-las, a palavra usada na linguagem poética e a palavra utilizada na linguagem comum, dando a elas o mesmo sentido da distinção entre a obra de arte em relação aos objetos comuns do cotidiano.

Assim sendo, a fim de explicitar sua definição, alude ao poeta Paul Valéry, que dizia acontecer com a palavra do uso comum e cotidiano o mesmo que se dava com as moedas e notas que em si mesmas não possuem nenhum valor, mas remetem ao que valem.

Por isto, a palavra da linguagem poética possui, ao contrário da palavra comum, o valor em si, tal qual as moedas de ouro, que valem o que são. Por conseguinte, “as palavras não se encontram estabelecidas em si mesmas. É somente a conexão de vida que as torna completamente resgatáveis – enquanto faladas ou escritas” (GADAMER, 2010, p. 82).

Deste modo, para Gadamer, “a palavra poética não seria nenhuma mera indicação de algo diverso, mas – como a peça de ouro – aquilo que representa” (GADAMER, 2010, p. 83). Esta comparação da palavra poética com o valor real da moeda aparece na análise gadameriana:

O poeta Paul Valéry formulou uma metáfora brilhante para expressar a diferença entre as palavras que falamos na comunicação e a palavra poética. A palavra que usamos na comunicação é como a moeda de latão. Ou seja: ela significa algo que ela mesma não é. O pedaço de ouro de outrora, em contrapartida, tinha o mesmo valor que significava, na medida em que correspondia o seu valor de metal ao seu valor monetário. Desse modo ela mesma era aquilo que significava. Exatamente essa é também manifestamente a distinção da palavra poética (GADAMER, 2010, p. 393).

Desta forma, a linguagem simbólica aponta para aquilo mesmo que ela é, mas, sua presença é abertura à dimensão revelativa. Ela nada representa, mas seu ofertar termina por transcender a dimensão expressiva. Neste sentido,

na medida em que somos lançados para além da palavra poética, não somos senão remetidos uma vez mais para ela mesma. É a própria palavra que garante ao mesmo tempo aquilo de que ela fala. Quanto mais nos familiarizamos com uma composição poética, tanto mais rico de significações e tanto mais presente se torna o seu enunciado. É na forma segundo a qual a palavra poética apresenta a si mesma ao apresentar algo que reside a sua distinção peculiar (GADAMER, 2010, p. 393).

Assim, consideramos a ampliação desta compreensão a toda linguagem simbólica, no sentido que, embora no simbólico esteja contido aquilo que é, há aí também a abertura para aquilo que o ultrapassa (e que nos ultrapassa a todos); mas o que remete ao outro de si é proveniente daquilo mesmo que os fez forma, posto que a autorelação e a heterorelação não se descolam, uma dimensão é inerente à outra.

A linguagem simbólica é, portanto, o seu autor, identifica-se com ele, mas a verdade pessoal que ali se insere é maior que a própria percepção que o autor pode ter de si mesmo, em função, é claro, da própria dinamicidade da verdade. A verdade revela-se de modo simbólico na arte e no mito, e continua a dizer inesgotavelmente; por um lado descola-se de seu autor e de seu tempo, ou contexto, totalmente; mas, por outro, é o seu autor ou origem completamente.

Portanto, a forma simbólica é e não é o seu autor ou sua origem, pois o que deu origem à linguagem do símbolo não pode dar conta daquilo mesmo que é. A pessoa não tem acesso pleno à verdade, ao seu ser, de modo que a forma continua a dizer de modo inédito até mesmo para aquele que a formou. E, ainda, no próprio instante da formação e nas formulações subsequentes, o originário se revela de modo original e inaudito, posto que o que nos ultrapassa preserva sempre algo a dizer.

A palavra, a cor, o som, a matéria, todos ganham significado em si na linguagem simbólica. Deslocados de seu modo comum, tornam-se a verdade de quem os faz forma; se destacam do mundo, instauram o originário no seu existir inédito. A linguagem simbólica utiliza os recursos do mundo – única possibilidade de se fazer forma – para trazer à luz aquilo que sempre se encobre, mas que também deseja se revelar; seus recursos são limitados, pois humanos e precários, mas dentro desta precariedade encontra meios de dar forma àquilo que, embora ilimitado, precisa ser dito, e que não pode ser proferido em linguagem comum, pois não encontra caminho no cotidiano, na razão, na lógica.

Gadamer analisa uma obra de arte de seu gosto pessoal para pensar a o problema da necessidade ou não de conhecermos precisamente o contexto histórico e temporal de uma obra de arte e de seu autor, de modo a podermos apreciá-la ou compreendê-la corretamente, sem equívocos.

Na tradição da história da arte, o quadro “A tempestade”, de Giorgione, é motivo de discussão constante a respeito de sua composição, tema, gênero, etc. A questão gadameriana é a de até que ponto o caráter enigmático do quadro, no que concerne aos estudiosos da arte, pode influenciar na fruição do quadro, uma vez que, embora muito pouco se saiba da obra, esta permanece sendo apreciada através dos tempos.

Afinal, é realmente relevante conhecer as motivações, os interesses e o objetivo do autor da obra ou basta a obra falar por si, e dizer a que veio, de modo a apreciarmos simplesmente por um gesto de congenialidade para com a obra? Afinal, “será que a tarefa de compreender esse quadro, uma obra-prima da pintura, se confunde realmente com interpretá-lo de modo iconográfico?” (GADAMER, 2010, p. 135). Na verdade, o questionamento de Gadamer perpassa a questão de tudo aquilo que está para além do quadro, mas que está no quadro mesmo, como no caso da relação a si e relação ao outro da hermenêutica pareysoniana.

Porque o quadro tem voz própria, e todo acesso a ele encontra passagem naquilo mesmo que ele tem a oferecer de modo inexaurível. Neste sentido, ao invés de uma investigação a respeito do significado iconográfico do quadro no intuito de clareá-lo, não seria mais relevante deixar o quadro dizer para além das imagens o seu mistério? Assim, indaga-se Gadamer:

não será antes talvez justamente a atmosfera que dá voz a uma paisagem misteriosa e que constitui para o historiador da arte a significação desse quadro no decurso da história da pintura ocidental aquilo que é ‘compreendido’ por todos nós quando somos como que eletrificados pela visão desse quadro? (GADAMER, 2010, p. 135).

O ponto chave aqui é precisamente pensar a obra de arte como algo além da simples análise histórica e de conteúdo aparente. A descrição do ícone e seu significado tem a sua valia, mas reduzir a riqueza da linguagem simbólica a isto é um empobrecimento, no que tanto Pareyson quanto Gadamer concordam.

O fato é que o quadro nos diz, ainda que não saibamos ou não compreendamos o seu conteúdo iconográfico. “Seguramente, o quadro de Giorgione permanece se mostrando para todos aqueles que o viram um dia como uma impressão profunda, e mesmo na reprodução pressente-se aí a presença de algo misterioso, de algo dotado de muitas camadas, que não nos deixa em paz” (GADAMER, 2010, p. 136).

Deste modo, não há a necessidade de compreensão exata daquilo que se pretendeu dizer, as intenções primeiras do autor, ou do que isto ou aquilo no quadro significa ou representa de modo positivo. As intenções referentes à esfera expressiva não são tão relevantes para a apreciação e compreensão da obra em si, pois ela vai muito além do tempo e

da história de sua criação. Apenas é importante reconhecer aquilo que a obra nos diz de modo inesgotável e atemporal, permitindo que ela se revele e aponte assim para o originário, para a verdade que ela carrega em seu existir, e isto é o fundamental para sermos ou não tocados por uma obra.

Por isto, “a essência do simbólico, ou daquilo que possui o caráter de símbolo consiste precisamente em não estar relacionado com uma finalidade significativa que precisa ser resgatada intelectualmente, mas reter a sua significação em si” (GADAMER, 2010, p. 178). Esta percepção é o que mais nos importa, no que se refere à linguagem simbólica, pois é neste valor em si, que em verdade vai para além de si, que consiste toda a riqueza do símbolo.

Portanto, na análise gadameriana, os aspectos metodológicos e científicos de abordagem para uma obra de arte não podem dar conta da sua grandeza; podem, sim, serem úteis para algum tipo de estudo, mas não para colherem toda riqueza que a linguagem simbólica tem a ofertar. A arte que vem ao nosso encontro e que fala por si é algo diverso de toda explicação que dela se possa dar, pois seu dizer é algo que diz ao mesmo tempo em que não se deixa fixar completamente, mas que nos absorve, nos envolvendo em sua abertura misteriosa, nos levando para aquilo que está para além de nós mesmos.

No encontro com o simbólico, o diálogo com o espectador é de recíproca troca, onde não somente a obra, o mito, ou o símbolo se oferecem mas também recebem; um novo horizonte é aberto ao espectador, mas também este oferece sua perspectiva única, a sua percepção singular, porque pessoal; aquele que experimenta a linguagem simbólica se funde com o que interpreta, pois oferece aquilo que ele já traz ao diálogo, mas certamente sai acrescido deste dialogar.

Assim, “como acontece em todo diálogo, o outro é sempre um ouvinte que vem ao encontro, de modo que seu horizonte de expectativa, o horizonte com o qual ele me escuta, por assim dizer acolhe e modifica concomitantemente a minha própria intenção de sentido” (GADAMER, 2010, p. 141). Por isto, há uma verdadeira fusão de horizontes, uma plena reciprocidade de valores, ideias e visão de mundo.

Deste modo, o dialogar é de mútua contribuição, e isto é possível pois ambas as partes comunicam e recebem, sendo que comunicar não é apenas “aprender, conceber, apoderar-se e colocar à disposição, mas sim participar do mundo comum em que nos compreendemos” (GADAMER, 2010, p. 142), no sentido de que cada *Weltanschauung* influencie e seja também influenciada.

A linguagem simbólica comunica, e seu dizer ultrapassa qualquer tempo, história, contexto, tema ou conteúdo. Por isto ela encontra lugar especial frente ao mundo, convocando

e acolhendo fruidores, pois seu dizer é inesgotável, e nos remete ao originário, e faz com que aquele que se abra à ausculta da verdade, presente em seu ofertar, encontre-se com seu próprio ser.

Na medida em que nós todos pertencemos uns com os outros a este mundo do entendimento e da comunicação, no qual algumas pessoas e algumas coisas têm algo a nos dizer, as coisas que não tem algo a dizer apenas por um instante, mas sempre uma vez mais, encontram-se certamente em primeiro lugar (GADAMER, 2010, p. 141).

Assim, este dizer específico que vai além da simples razão continua comunicando porque se atualiza a cada nova leitura que dele se tem. Deste modo, o dizer artístico e mitológico não é somente abertura de sentido, mas possuem, antes, um caráter ontológico. A particularidade da experiência revelativa é o vislumbre do mistério da qual é origem e abertura ao que a sabe perceber e acolher.

O revelativo sempre apresenta algo novo; contudo, o modo de apresentação do simbólico não é dependente de nada, pois fala de modo autônomo aos que se direcionam a escutá-lo. A linguagem simbólica nos mobiliza, nos desarruma, nos desinstala; ela vem ao nosso encontro como um empurrão. Ela é aparição do verdadeiro, instaura a novidade, e se distingue como aquilo que comunica o que nunca pode ser sobrepujado.

Tentar buscar encontrar o que uma obra de arte ou um dizer mitológico representam é objetivá-los, e assim, perde-se a sua maior riqueza. A verdadeira apreensão é dada no diálogo que se abre numa dimensão mais originária, por sobre a qual podemos vislumbrar aquilo que a linguagem em questão verdadeiramente carrega em seu existir, para além do formalismo aparente.

A linguagem simbólica nada representa, posto que ela é; assim sendo, seu comunicar é dado na relação com a obra mesma, e não com algo que ela supostamente representa. Contudo, muito embora ela, sendo matéria, seja mais que matéria, os elementos presentes na arte ou no mito são parte de seu comunicar; eles são a via pela qual uma determinada vivência originária encontrou forma, e único acesso àquele dizer.

A experiência originária profunda pode ser oriunda de um espanto, de uma experiência do mal de modo arrebatador, de uma vivência sublime, de uma abertura ao mistério dada pela contemplação ou por um questionar existencial arrebatador, ou por tantas outras vias; o que é relevante é que a forma que brota desta experiência não encontra outra via que não a da linguagem simbólica, pois comunica o mistério, que escapa sempre.

Deste modo, seu comunicar é também misterioso, e quanto mais rico de verdade originária mais instigante parece aos olhos de quem acolhe. Tanto mais originário quanto

mais autêntico e mais proveniente das questões últimas de quem forma. Por ter como conteúdo a própria pessoa, que se abre àquilo que ultrapassa a existência, o conteúdo da linguagem simbólica não pode ser objetivado, pois ele não provém de algo objetivo. A riqueza de seu existir é inesgotável, e por isto se oferece como oferta infinita.

Assim sendo, tudo o que se encontra na arte e no mito é aquilo mesmo que ali está; eles não apontam para nada que não eles mesmos, e sua presença no mundo é sempre dentro da dinâmica de quem formou, ou seja, na dupla relação pessoal de relação a si e ao outro, e é por isto que embora a linguagem simbólica não represente nada além de si mesma, ela é o que é e também transcende a si mesma, sem que isto seja exatamente uma contradição.

A autêntica linguagem simbólica não caduca, não esgota por seu caráter de ulterioridade inexaurível. Seu tempo é o tempo originário, que permanece para além de nosso tempo finito, e portanto o seu dizer é sempre renovado e atualizado a cada nova leitura e apreensão. Na abertura à obra de arte, e também ao mito, há a troca de horizontes entre espectador e obra, e esta fusão enriquece aquele que interpreta mas também a compreensão daquilo que é interpretado.

Deste modo, na verdadeira ausculta deste tipo de linguagem, faz-se necessário ir para além da forma e do conteúdo, e permitir a real abertura do que a obra traz de originário e atemporal. Gadamer nos diz ser necessário permanecer na obra, deixá-la falar. A linguagem simbólica, neste sentido, não é enfadonha, pois tem sempre algo mais a dizer. No que diz respeito à experiência da arte autêntica, portanto, não há possibilidade deste experienciar ser entediante, posto que é inesgotável seu ofertar. Portanto, na arte,

quanto mais nos inserimos e permanecemos aí, tanto mais eloquente, tanto mais multifacetada, tanto mais rica se mostra a permanência. A essência da experiência de tempo da arte é que aprendemos a nos demorar. Talvez esta seja a correspondência apropriada entre a nossa finitude e aquilo que denominamos eternidade (GADAMER, 2010, p. 187).

Neste contexto Gadamer faz um paralelo com a leitura, afinal, interpretar uma obra é o mesmo que lê-la: “Nós sabemos ler quando as letras desaparecem no imperceptível e só o sentido do discurso se constrói. (...) É isto que leva à plenitude um encontro com a linguagem das formas, com a linguagem da arte” (GADAMER, 2010, p. 189-190).

É nestes termos, afinal, que noção pareysoniana de mito está profundamente ligada à experiência revelativa; ele aparece como possibilidade de abertura ao originário. Ele brota de um nível profundo de relação ontológica, como interpretação originária da verdade, mas que em nenhuma instância se contrapõe à realidade; o mito pertence à experiência existencial da realidade, tal como Pareyson a compreende.

O mito religioso cristão é, portanto, uma interpretação existencial da verdade, que possui uma linguagem distinta da conceitual, mas que ainda assim diz do real, e isto, é certo, também é válido para o mito em geral. Nesta perspectiva, a linguagem mitológica não é colhida como fantasiosa, ao contrário, ela se utiliza de outros meios, que não os da racionalidade lógica tradicional, para expressar e revelar o humano e sua verdade, e precisamente por isto não deve jamais ser compreendida como fruto da fantasia.

A inexplicabilidade e a gratuidade de ser, que encontram voz na linguagem simbólica, nos colocam em confronto com questões que não encontram uma abordagem satisfatória através simplesmente da linguagem conceitual, por se tratarem justamente de pontos que envolvem o mistério da existência e a inexauribilidade do ser, da ulterioridade da verdade, ou, mais precisamente, da liberdade.

Exatamente por isto, tentar colher o que a linguagem mitológica nos oferece apenas é possível deixando-a dizer de seu modo próprio, respeitando a dinâmica específica que a fez forma. Assim, portanto,

para indagar estes problemas de um modo adequado não resta outro modo que não o de tentar uma interpretação filosófica do mito tal qual se apresenta na arte e na religião, entendido não como fábula ou lenda a demitizar ou traduzir em linguagem racional, mas como manifestação da verdade inobjetivável, que se revela somente ocultando-se e que somente deste modo pode dizer (PAREYSON, 1995, p. 469).

Assim sendo, a hermenêutica do mito na perspectiva pareysoniana não consiste em ser uma mera tradução do conteúdo mitológico para a linguagem conceitual, pois não é possível transpor o mito em linguagem filosófica sem deformá-lo; o dizer do mito é próprio, e apenas neste proferir sua riqueza revelativa pode ser experienciada. O mito deve ser levado em consideração enquanto mito mesmo para que sua natureza não se perca, e esta deve ser a função da filosofia; “de fato deve-se respeitar, salvaguardar o mito, confirmar seu caráter revelativo: esta é a tarefa da reflexão filosófica sobre o mito” (PAREYSON, 1995, p. 26).

O mito, assim como a arte, diz a verdade do único modo que pode dizer; o acesso a ele deve levar em conta esta condição que denota inexauribilidade e ulterioridade; deste modo, a dinâmica originária deve ser respeitada em tudo o que dele for colhido. Compreender o mito como algo passível de plena tradução ou esgotamento é não percebê-lo em toda sua riqueza originária. As interpretações que do mito podemos ter não conseguem jamais exaurir a verdade encontrada em sua narrativa; um mito não envelhece, ele pode ser sempre novamente reinterpretado, revelando algo novo a cada novo acesso.

Na hermenêutica pareysoniana, o que há de mais incontestável no homem é que a experiência fundamental humana é a experiência da transcendência. Mesmo na tradição

metafísica, de acordo com nosso autor, “a afirmação filosófica da transcendência não possui no fundo outro significado que não o reconhecimento de que o homem não é tudo” (PAREYSON, 1995, p. 90). Neste sentido, a linguagem simbólica, enquanto voz daquilo que ultrapassa o homem, apenas pode ser compreendida, portanto, como a linguagem da transcendência.

Assim, a realidade do homem perde a chance de autenticidade quando não está aberto à alguma transcendência, pois a existência humana não depende unicamente de si mesma. O homem, em sua natureza, transcende a si mesmo, e isto é inegável para Pareyson. Deste modo, o homem “não só não é tudo, mas nem mesmo se pode dizer que coincida consigo mesmo. Ele é relação ontológica, no sentido que o seu ser consiste sobretudo, totalmente e sem resíduo, em ser relação com o ser” (PAREYSON, 1995, p. 96).

4.6 A LINGUAGEM DA AUTOTRASCENDÊNCIA

A filosofia pareysoniana é sempre uma reflexão realizada como experiência existencial, levando em conta a dupla relação sobre a qual a experiência pessoal se dá, de modo a colher os aspectos expressivos mas, sobretudo, os aspectos revelativos daquilo que se dá a interpretar. Sua ontologia do inexaurível não é uma mística do inefável, justamente porque a verdade do ser é entendida a partir da inexauribilidade. O ser, por isto, apresenta-se de seu modo próprio e singular, dentro de sua especificidade, podendo ser colhido na interpretação, pois nela se oferece convocando a busca.

Assim, Pareyson propõe uma filosofia da interpretação, na qual a verdade mantém o seu caráter não objetivável, sem, contudo, se fechar em si. Isto porque, se por um lado não é possível fazer do ser um objeto, contudo isto não significa que dele não se possa falar. Daí que ele se distancia de uma mística negativa, posto que nesta hermenêutica do inexaurível há a possibilidade de dizer sobre a experiência da verdade e abertura ao ser, mas em uma construção não conceitual.

A verdade está, sim, presente na interpretação, mas a questão que aqui se impõe é a disposição de se abrir ou não a ela. A linguagem poética nasce desta disposição do acolhimento do ser, enquanto afirmação da liberdade. Na linguagem poética, portanto, há a aceitação da verdade, que nela se faz forma. Por isto, podemos afirmar, a linguagem simbólica é a pessoa mesma, enquanto é aceitação e afirmação de si.

Da mesma maneira acontece com aquele que vivencia a arte ou o mito, e se deixa tocar. Reconhece-se ali o ser, e, deste modo, também a si mesmo. A linguagem simbólica não contém simplesmente a verdade, posto que ela, propriamente, é a verdade feita forma. Assim,

a arte e o mito, enquanto a verdade mesma feita forma, simbolizam a auto-transcendência que o homem, em sua própria natureza, é.

A auto-transcendência humana encontra expressão máxima na liberdade. Isto porque, primeiramente, a liberdade é, em princípio, a expressão máxima da auto-transcendência; ela é para si mesma antecedência e superação; nada precede a liberdade que não ela mesma, do mesmo modo que nada a transcende que não a própria liberdade, visto que até mesmo o ato de se negar é sempre um ato de liberdade.

Deste modo, portanto, a transcendência da liberdade apenas é possível a partir de si mesma, pois apenas a liberdade ultrapassa a liberdade. O homem, por sua vez, enquanto constituído na liberdade, também termina por ultrapassar a si mesmo, justamente através de um ato desta mesma liberdade que ele, em verdade, é.

Assim, por conseguinte, no humano, a liberdade atua no ser e no não ser; ela é dada livremente para ser acolhida ou não, mas esta escolha, naturalmente, não pode ser abandonada nem adiada, visto que o único limite da liberdade é dado por ela mesma, ou seja, sua limitação é a de que ela não pode deixar de ser exercida, ainda que seja para se negar. Assim a liberdade inicial não pode ser evitada, e um livre posicionamento sempre se faz presente, pois ela tem de ser exercitada, de um modo ou outro. Enquanto escolha pelo ser, ela oferece ao homem a possibilidade da transcendência.

Aquela vertiginosa origem da liberdade por si mesma e transcendência da liberdade sobre si mesma, e esta sua desconcertante mistura de uma não limitação sem fim e de uma insuperável limitação, revelando na liberdade um aspecto abissal e profundo, além de obscuro e impenetrável, no qual consiste precisamente a sua autotranscendência (PAREYSON, 1995, p. 97).

Esta autotranscendência é a sede de uma possível abertura à experiência religiosa. O sagrado manifesta-se em cada ato que transcende a si mesmo, no sentido de que neste experimentar abre-se a possibilidade de vislumbrar o mistério que aí se manifesta. O mistério penetra na vida do homem a partir das coisas que o ultrapassam; aí ele mostra sua força e sua inerência à existência mundana, posto que o homem não basta para si mesmo.

De todo modo, muito embora o homem se dê conta desta condição de auto-transcendência, não pode jamais compreender precisamente este que o ultrapassa. “É assim que a experiência religiosa é sempre uma experiência de transcendência e de caráter imemorial, e que toda experiência de originalidade e de transcendência tem por si uma abertura religiosa” (PAREYSON, 1995, p. 99).

A autenticidade da experiência religiosa não pode ser recolhida plenamente por conceitos filosóficos puros, de modo que a possibilidade da hermenêutica fornece a chance de

colher o dizer do mistério, ao debruçar-se sobre o mito ou sobre a arte, a fim de poder colher, através deles, o dizer do transcendente.

Assim, Pareyson pretende, através de sua hermenêutica ontológica, alcançar zonas mais profundas e originárias do pensamento, investigando lugares como a linguagem simbólica da poesia, do mito, ou da arte como um todo, de modo que as meditações sobre este experienciar possam ser uma possibilidade de aproximação e recolhimento de tudo aquilo que transcende a existência.

Naturalmente este modo específico de linguagem não pode ser plenamente traduzido em linguagem filosófica, mas interpretações são sempre possíveis, de forma que o mistério se revela na linguagem simbólica e as suas interpretações possuem sempre a riqueza do aspecto revelativo ali presente. Como sabemos, o mistério é inexaurível, mas não inefável, porque o seu ofertar possui a especificidade do ser, de modo que seu revelar é sempre concomitantemente um auto-resguardo.

Em verdade, esta representação simbólica é a única adequada a expressar e revelar tudo o que diz respeito ao mistério, ou seja, à relação ao outro de si, e isto exatamente por sua especificidade. A linguagem do mito e da arte não são frutos de pura fantasia, não dizem outra coisa que não a verdade, porém do modo como a verdade mesma se dá.

A linguagem simbólica possui a verdade do único modo que esta se permite capturar, e a verdade que ela mesmo é pode ser recolhida nas interpretações que dela forem realizadas. Assim, esta linguagem não é, portanto, fantasiosa, nem tampouco falaciosa, mas a verdade do ser revelada em uma linguagem própria para dar conta de dizê-la. A filosofia entendida como hermenêutica do mito, portanto, não é fruto de irracionalidade nem tampouco de crença cega.

Neste sentido não temos nesta linguagem uma espécie de incapacidade racional, uma precariedade ou delírio. Este aparecer simbólico colhe o que há de mais originário, nos leva ao mais profundo do homem em sua dinâmica de autorelação e heterorelação. “À elasticidade do símbolo compete a capacidade de reconhecer, na sua inseparabilidade de transcendência e presença, ulterioridade e disponibilidade, ocultamento e revelação, o inobjetivável como revelação de algo plenamente misterioso” (PAREYSON, 1995, p. 104).

Deste modo, cabe à hermenêutica tentar captar este registro, ou, porque não dizer, este acontecimento, de um modo a não tentar traduzir ou racionalizar nada, mas, sim, tentar revelar e expressar este experienciar manifesto na arte e no mito a partir de interpretações que não tenham a pretensão exaurir o mistério. A imagem sensível, poética e simbólica do mito é uma imagem revelativa, é a coisa mesma em sua presença visível, de modo que é

uma verdadeira e própria identidade de representante e representado, (...), é uma significação vivente na qual significante e significado coincidem; não tanto um espelho que reflete e reproduz, quanto uma límpida transparência na qual o meio desaparece para dar lugar a uma presença direta (PAREYSON, 1995, p. 104).

Assim, na linguagem simbólica está manifesta toda a vivacidade da realidade, de modo que esta manifestação seja a coisa mesma em sua palpitante realidade. Por isto, “o símbolo, em suma, não se limita a representar um objeto através de uma ilusão, uma referência, mas, diretamente, *o é*; isto *é* a realidade mesma enquanto presente e viva” (PAREYSON, 1995, p. 105). A isto Pareyson com Schelling denomina tautegoria, em oposição a alegoria. Na tautegoria, com efeito, o símbolo se impõe de um modo tal que não poderia se fazer presença se não do modo como revelação e manifestação da coisa mesma.

Assim sendo, em sua característica de auto-representação, o mito é posse originária direta, que revela a liberdade originária sobre a qual a realidade se encontra suspensa. Este revelar, contudo, dá-se de modo não objetivado, não conceitual, e vale ressaltar que neste manifestar da verdade da transcendência a inexauribilidade e ulterioridade são respeitadas e preservadas, resguardando o que é próprio mesmo do mistério.

A linguagem simbólica, por sua própria natureza, é o único acesso possível ao mistério, porque se afina com a dinâmica da transcendência, mas interpretações deste dizer são sempre possíveis, ou melhor, mais que isto, são constantemente suscitadas. Segundo Pareyson, o símbolo é capaz de revelar o mistério sem traí-lo, isto porque neste tipo de linguagem não há separação entre fisicidade e transcendência, e uma sua interpretação carrega também toda esta dinamicidade originária .

No símbolo, representante e representado são o mesmo, a diferença é nula; ele é vivo, é a coisa mesma expressa e revelada na forma simbólica. Assim, há a ocorrência, ao mesmo tempo, de imanência e transcendência, presença e ulterioridade; no mesmo instante em que significado e significante se igualam, neste mesmo espaço coincidente abre-se a infinita ulterioridade da forma, dando espaço para o revelar inexaurível do transcendente. A linguagem simbólica revela imediatamente a ulterioridade do transcendente, preservando seu caráter misterioso e indizível exatamente no momento em que o diz fisicamente.

Neste sentido, o caráter sensível e concreto do símbolo não entra em confronto com a inexauribilidade transcendente do mistério; ambos coexistem se reclamando reciprocamente. Isto porque que a linguagem simbólica é a única capaz de ser sede daquilo que nos ultrapassa, porque neste modo de dizer este manifestar da dimensão de sacralidade acontece simultaneamente como presença e como irreduzível ulterioridade, pois este é o modo próprio de dizer do ser, que nesta linguagem se encarna.

Todo ato interpretativo, porque pessoal, é possibilidade constante de abertura à relação ao outro de si; mas, como fruto da liberdade, pode também atualizar-se como recusa do ser e da liberdade. Porém, na linguagem simbólica, o próprio ato de seu surgimento é já afirmação da liberdade, pois aí o ser já foi aceito, e ali se entrega como dom e oferta. Assim, a linguagem do símbolo, é a linguagem do ser, pois é o ser mesmo.

Na linguagem sensível do símbolo, o originário encontra campo para seu mostrar, posto que esta linguagem o é. O símbolo preserva a transcendência ao mesmo tempo em que a manifesta na realidade, e isto ocorre por “sua natureza dialética, que sabe convergir entre a adequação e inadequação, mantendo aquela tensão entre identidade e alteridade que caracteriza a tautegoria” (PAREYSON, 1995)(p. 105).

A dialética da inseparabilidade entre transcendência e fisicidade, que governa o interior da natureza do mito e da arte, resguarda o silêncio, preserva o não dito porque precisamente aí se encontra o ser enquanto forma. O dizer sensível, assim, mais do que o recolhimento da dimensão revelativa, é propriamente esta dimensão, do modo como é possível uma sua formação, sob a forma do mito ou da arte.

De acordo com Pareyson, o dinamismo entre fisicidade e transcendência que caracteriza a dialética do simbólico é dado sobretudo pela inexauribilidade da transcendência. A simultaneidade de manifestação e ocultamento, característica do simbólico, é também o que caracteriza a dimensão do mistério. Assim, se por um lado esta dialética da linguagem simbólica se mostra apta ao escopo de dizer o sagrado, por outro, ela é, antes, ofertada pelo próprio mistério, no instante em que este se fez forma, de modo que uma coisa não se dá sem a outra, e este acontecimento é, assim, um acontecer simultâneo.

A questão da capacidade de desenvolver a abissal inexauribilidade numa forma, ao mesmo tempo em que preserva a indizibilidade da transcendência é levada às últimas consequências por Pareyson, a ponto do filósofo afirmar que somente através da linguagem simbólica é possível atingir o coração da realidade, pois apenas este modo próprio de dizer é capaz de figurar a realidade tal qual ela mesma é de modo pleno, ou seja, imanência e transcendência, relação a si e ao outro.

Desta maneira, isto é possível porque no processo de formação da linguagem simbólica, há, antes, a afirmação do ser, e a forma que daí deriva não pode, assim, ser outra coisa que não o retrato fiel do ser mesmo, de modo plenamente aceito, atualizado, em ato, por onde a liberdade se apresenta viva e inteiramente consentida.

Através do simbólico, o inobjetivável reside como uma presença viva; no símbolo é aberto o infinito ofertar do mistério, que nunca é explícito, nunca se exaure, mas que está

sempre ali. A linguagem sensível é dada pela infinita liberdade, e por isto permanece como liberdade eterna. “No símbolo a relação entre significante e significado, entre palavra e sentido, não é nem fixo nem alusivo, mas vago como na poesia; não implica nem um vínculo estável nem uma proporcionalidade; (...); não é nem do tipo objetivante nem do tipo alegórico, mas do tipo revelativo, no sentido de que *não significa, mas é*” (PAREYSON, 1995, p. 113).

É claro que neste tipo de formação, o dar-se do mistério é colhido do modo humanamente possível, de maneira antropomórfica. Mas este antropomorfismo, longe de ser um obstáculo, é, antes, a única possibilidade de abertura ao transcendente, até mesmo porque, sem a referência do homem, sequer é possível a afirmação do mistério, posto que a relação ao outro de si é dada na referência da relação a si.

Para Pareyson, inclusive a linguagem conceitual é marcada pelo antropomorfismo. A linguagem conceitual, ao contrário de estar em posição de superioridade e superação frente à linguagem antropomórfica do mito, da arte e da linguagem religiosa como um todo, também considera seus objetos últimos a partir da mente humana e de sua capacidade de nomear. Diz Pareyson, “conceber Deus em termos conceituais significa defini-lo com base em categorias elaboradas pela mente humana, e atribuir a ele propriedades que direta ou indiretamente são inerentes ao homem” (PAREYSON, 1995, p. 113).

Daí que Pareyson considera como antropomorfismo genuíno e antropomorfismo disfarçado estas duas possibilidades de dizer o mistério. A fonte pela qual o homem trabalha suas ideias não pode ser outra que não buscar nele mesmo o modo de conhecer e interpretar o mundo. Contudo, estas duas maneiras de abordagem são bem distintas, e cada qual tenta alcançar a verdade por meio de suas particularidades e métodos próprios. Segundo Pareyson, no “antropomorfismo genuíno Deus se manifesta ao homem no único modo a ele possível, isto é, encarnando-se na forma simbólica” (PAREYSON, 1995, p. 85-150).

Pareyson leva em conta a premissa de que a linguagem puramente racional é falha para dizer do mistério, de modo que o antropomorfismo conceitual, entendido como antropomorfismo disfarçado, é governado pelo princípio da explicação objetivante, o que se mostra de fato insuficiente para dizer do indizível, para tocar o que se esconde, para revelar aquilo que permanece sempre misterioso. O antropomorfismo genuíno, por sua vez, é movido pela sua abertura à inexauribilidade; nele ressoa o divino enquanto aquilo mesmo que é, através da linguagem simbólica e poética, pois está situado na perspectiva de que a verdade não pode ser tomada como mera adequação.

A liberdade não possui, naturalmente, a mesma dinâmica da lógica, que se constitui na dialética da necessidade. A liberdade não é passível de ser colhida somente a partir de

eventos históricos, ou em fatos lógicos que se sobrepõem de acordo com a necessidade. A dialética da liberdade é vivencial, existencial, e se faz perceber de modo mais vigoroso na concretude da vida do homem, como aquilo que torna possível o ser e o não ser.

Mas, por sua própria natureza, o recolhimento da manifestação autêntica da liberdade não é possível senão através de narrativas, daí a importância da linguagem simbólica. Os acontecimentos da liberdade não são momentos que se enquadram na lógica racionalista, mas sim fatos dos quais não podemos transformar em algo dedutível. Seu aparecimento é abissal, misterioso, próprio da dimensão revelativa. Assim, a linguagem adequada à liberdade é, portanto, a da arte, a das estórias, e também a do mito, que são narrativas que dizem de modo simbólico aquilo que não pode ser explicitado de modo sistemático, formal e lógico.

Diante destas questões relacionadas à liberdade, que não podem ser tomadas de modo simplificado, e do desconforto causado pela investigação deste tema no que tange à tradição, “a filosofia procura se libertar dos elementos julgados preconceitualmente em uma concepção racional, cancelando a violência do mal e a veemência da liberdade” (PAREYSON, 1996b, p. 81). De acordo com a interpretação de Pareyson, o acesso à liberdade pode ser dado através de um caminho não vinculado unicamente à razão, ao discurso intelectual, à retórica e à metafísica, mas por uma abordagem aberta à arte e ao mito religioso:

Para indagar esses problemas de modo adequado, não resta, portanto, senão tentar uma interpretação filosófica do mito, qual se apresenta na arte e na religião, entendido não como fábula ou lenda a demitizar ou a traduzir em linguagem racional, mas como manifestação de verdade não objetiváveis que se revelam somente se ocultando e que só deste modo podem ser ditas, e que, ainda que unicamente deste modo, é filosoficamente importante que sejam ditas. (PAREYSON, 1996b, p. 82).

O que Pareyson pretende com esta afirmação é indicar que a filosofia pode e deve se aliar a outras formas de linguagem que não apenas a da racionalidade pura para dizer daquilo que vai além da compreensão do homem; a hermenêutica da linguagem simbólica pode ser um caminho autônomo e autêntico para se pensar as questões últimas.

A dor causada pelo mal não encontra palavras que a possa descrever; contudo, a linguagem simbólica pode se aproximar de forma autêntica deste experienciar, de modo a colher e revelar algo tão inexplicável. O mesmo se dá com o êxtase, o sublime, o vislumbre do ser; todas estas vivências podem encontrar voz na linguagem simbólica. Por isto, a filosofia, ao tentar apreender o mistério do ser, do mal e da liberdade, deve olhar atentamente para o que a linguagem simbólica tem a revelar.

É assim, portanto, que a hermenêutica do mito e a ontologia da liberdade encontram convergência, e terminam por se identificar. “O discurso sobre o ser e sobre a positividade

originária se transforma em um discurso sobre a liberdade, porque ser é liberdade, não há outro ser que a liberdade” (PAREYSON, 1995, p. 174-175).

Daí que, para pensar de forma mais ampla os problemas que não cabem na explicação racional, faz-se urgente recorrer à linguagem não conceitual. “O mal e a dor, ocultados e desaparecidos no mundo racionalizado da filosofia, são, ao invés, bem presentes no mito, no sentido mais profundo e intenso do termo, isto é, na arte e na religião, e é aí que a filosofia deve andar a buscá-los” (PAREYSON, 1995, p. 156). O retorno ao originário oferece uma possibilidade mais ampla de investigação de tudo o que é profundamente verdadeiro na natureza humana, posto que ali brota de modo inexaurível a verdade do ser. Abrindo-se à arte e à linguagem religiosa, a fim de buscar aquilo que apenas pode ser dito deste modo, a filosofia se enriquece.

Há, portanto, possibilidades de se colher muito mais conteúdo verdadeiramente originário nas grandes tragédias artísticas que em meditações puramente metafísicas. Por isto a linguagem não conceitual é compreendida como uma reserva inesgotável dos problemas humanos. Mas esta opção de recorrer à linguagem simbólica não implica de nenhum modo uma renúncia da filosofia nem tampouco de seu rigor. Apenas “tal reflexão deve abandonar o caráter objetivante da conceituação racionalista e a presunçosa capacidade de ampliar o conhecimento mediante a pura demonstração, e assumir, ao invés, um caráter hermenêutico” (PAREYSON, 1995, p. 158).

O pensamento hermenêutico é uma reflexão sobre a experiência que se dá no próprio experienciar, embora não seja limitado à experiência sensível; é, em verdade, um “pensamento interpretante que se aplica a um saber que já existe” (PAREYSON, 1995, p. 159). Enquanto o pensamento metafísico é objetivante, especulativo e de caráter ôntico, o discurso hermenêutico possui um caráter ontológico existencial e indireto; o intuito não é definir o ser, mas perceber a relação do homem com o ser; não é falar do originário, mas da consciência do originário.

Ao pensar a verdade, a hermenêutica não a toma como objeto, mas a atinge em sua solidariedade originária com a existência do homem. A verdade, assim, é colhida em sua dinamicidade própria, de modo a respeitá-la em seu caráter de mistério que é ao mesmo tempo oferta abundante e ulterioridade.

O modo de pensar hermenêutico, que busca tanto o expressivo quanto o revelativo, está situado em um saber preexistente, originário, que clama ser buscado. A verdade, neste sentido, é dada antes, e é ela quem reclama ser encontrada, pois está na raiz da solidariedade originária com o homem. É na dupla relação pessoal que a abertura a este buscar acontece, e o

acolhimento à busca é sempre fruto de um ato de liberdade. É por isto que no pensamento hermenêutico nada pode ser tomado como puro objeto isolado, pois cada coisa é dada em sua relação ao mesmo tempo histórica e ontológica.

A verdade apenas se oferece por meio da liberdade, e se apresenta nas interpretações que dela podemos ter. A singularidade de uma interpretação se deve ao caráter originário nela presente; mais autêntica quanto mais voltada ao ser. É neste sentido que o dizer poético da linguagem mitológica se mostra adequado a falar da verdade com propriedade, pois o seu modo de estar no mundo é direto, como o modo próprio da verdade, posto que é a verdade formada.

Deste modo, a linguagem simbólica, não obstante seja já uma interpretação da verdade, é a verdade enquanto tal; assim sendo, compreendemos esta linguagem como aquilo que não se refere a alguma coisa, mas que é a coisa mesma que se faz presente na interpretação. Por conseguinte, a linguagem simbólica é direta porque em uma dada interpretação, é a coisa mesma quem diz.

Assim, o mito e a arte se fazem presentes no mundo do modo mesmo de ser da verdade originária, pois o seu existir é dado no ato de oferta e acolhimento do transcendente, e por isto seu aparecer conserva sempre o mistério, é sempre ulterior. A linguagem simbólica é formada como a única possibilidade daquele dizer, ela existe porque aquilo que a traz não encontra outra forma de estar no mundo que não esta.

O mito e a arte são fruto de uma *Weltanschauung*, nascem de uma experiência existencial e conservam em si a dupla relação que os originou. Portanto, devem ser preservados enquanto tal. Qualquer tentativa de tradução da linguagem simbólica para conceitos não encontra outro caminho que o da falência. A interpretação não pode ser tal que reduza o mito ou a arte racionalizando-os. A reflexão filosófica sobre este tipo específico de acontecimento não deve tentar substituir este modo próprio de dizer; deve, sim, perceber que o que é dito deste modo não pode ser de outra forma, e interpretá-lo a partir desta constatação.

O pensamento hermenêutico, portanto, não pretende superar o dizer simbólico, mas sim, recolher nele o vislumbre do ser que ali se oferece como dom. A linguagem simbólica não consente sua completa explicitação, não permite racionalização sem que se perca a verdade originária. Deste modo, o pensamento hermenêutico não destrói a linguagem poética; ao contrário, não cessa de indagá-la. Uma vez devidamente solicitado, o dizer simbólico é oferta abundante, estimulando infinitamente a reflexão inexaurível em torno de si.

4.7 EXPERIÊNCIA DO MITO E DA ARTE COMO EXPERIÊNCIA RELIGIOSA

Entendemos, no percurso de nossa pesquisa, que, para se pensar o mistério, o tipo de aproximação mais adequada, no que se refere ao pensamento pareysoniano, seja através da hermenêutica do mito religioso. “Como hermenêutica, não é metafísica ôntica e objetiva, mas ontologia existencial” (PAREYSON, 1995, p. 161). Mas a dinâmica desta hermenêutica do mito compreende, precisamente, a hermenêutica de toda a linguagem simbólica.

O ponto chave neste caso seria dizer uma hermenêutica que inclua a experiência do mito religioso e da autêntica arte como vias de acesso para a experiência daquilo que nos ultrapassa e nos escapa sempre. Deste modo, a vivência genuína da linguagem simbólica nos fornece a possibilidade de uma fusão de mundos, e, a partir desta experiência, há uma abertura para uma possível ampliação da própria existência, no instante que há a oferta e o convite ao vislumbre que conduz à verdade do ser.

Contudo, este “retorno ao mito religioso não é nem teologia, [...], nem filosofia religiosa, mas interpretação filosófica da experiência religiosa” (PAREYSON, 1995, p. 161). Neste sentido, o conteúdo religioso presente na linguagem simbólica é dado na concretude da experiência religiosa, e, deste modo, uma vez que tenha encontrado forma, pode ser, então, recolhido pela hermenêutica, e tomado como aquilo mesmo que é, ou seja, linguagem simbólica enquanto tal.

A reflexão filosófica sobre o mito e sobre a arte não advém de algo externo, mas é um prolongamento do mesmo pensamento originário que reside e opera na própria constituição da pessoa. Partindo desta premissa, a reflexão a partir da linguagem simbólica transpõe a dimensão expressiva, de modo a confrontar o homem com aquilo mesmo que ele, constitutivamente, é. Esta interpretação da linguagem simbólica não é uma tradução, nem tampouco é única ou decisiva, visto que uma interpretação não é capaz de esgotar a fonte originária que brota da linguagem mitológica.

Deste modo, “o pensamento hermenêutico colhe e manifesta aquele laço de liberdade e verdade que se opera no mito: por um lado ilumina a escolha existencial com a qual no mito se realiza a posse originária da verdade, e por outro torna explícita a oferta de universalidade que a verdade mesma do mito contém em si mesma” (PAREYSON, 1995, p. 165). Por conseguinte, no que se refere à interpretação do mito e da arte, podemos afirmar que, o que dali emerge, não é outra coisa que o homem mesmo, em sua abertura ontológica plenamente acolhida; por isto o homem, aí, se reconhece.

Esta característica de universalidade do mito, por sobre a qual há a identificação do homem, descende de seu caráter ontológico, que é o que constitui, originariamente, o homem. Deste modo, não são provenientes das possíveis referências culturais e históricas que, como sabemos, também se fazem presentes, pois não se descolam da esfera do originário.

Por isto, o homem é considerado “um ponto de vista vivente sobre a verdade” (SEGA, 1998, p. 133). O homem se encontra na verdade, e é radicado nela; ele se percebe em sua originariedade quando em sintonia com a verdade, em função da sua constitutiva condição de relação a si e ao outro de si; contudo, isto é possível apenas frente a eleição positiva do ser. Deste modo, a liberdade que o homem propriamente é, convoca à afirmação de si, e, por conseguinte, do homem mesmo, no instante em que inaugura nele a possibilidade de abertura àquilo que está além dele mesmo, mas que, propriamente, o é.

Esta experiência de alteridade que funda a existência humana é dada justamente na concretude existencial, na experiência da precariedade humana. Quanto mais o homem se aprofunda em si, em sua finita e limitada condição, mais se abre à transcendência; quanto mais experimenta sua precariedade, mais possibilidades de perceber a abertura do ser que se oferece na experiência, porque a relação ao outro apenas é possível a partir da relação a si.

Como sabemos, abrir-se ao ser é abrir-se à verdade. Este vivenciar é irreduzível, irrepetível porque pessoal, como toda interpretação. Não há, assim, uma possibilidade de conhecimento direto do ser, mas única e exclusivamente é possível conhecer uma sua interpretação. A verdade dada na interpretação é um evento sempre ulterior, e é precisamente esta característica que atesta a essência do ser.

Interpretar é dar testemunho da verdade; se assim não for, não é autêntica interpretação. Tanto mais o ser se mostra quanto mais livremente desinteressada e desvinculada de interesses outros for a interpretação. Se utilitária, a interpretação se trai, não é originária, não colhe o verdadeiro. Assim, o processo pessoal de interpretação, fundado na autorelação e relação ao outro de si, é simultaneamente doação do ser à pessoa e interpretação pessoal do ser.

O ato hermenêutico, sob a tutela da liberdade, é marcado pela escolha, o que pressupõe um esforço de decisão que nem sempre significa o caminho mais fácil. Esta inclinação trágica da hermenêutica pareysoniana, dada pela ambiguidade própria da liberdade, marca a questão da autenticidade vinculada à auscultação atenta do ser como lealdade à verdade, de modo que a recusa do ser é inevitavelmente a escolha por uma vida inautêntica e autodestrutiva, porque distante da liberdade e do ser mesmo que a pessoa é.

Assim sendo, a hermenêutica que engloba a interpretação do mito e da arte pode ser compreendida, precisamente, como hermenêutica filosófica da experiência religiosa. Isto se dá no sentido de que interpretar o mito e a arte nada mais é do que interpretar a manifestação daquilo que transcende ao homem. Esta percepção vai de encontro com a noção ampliada do sentido de religioso, de modo que ambas interpretações dizem do mesmo.

Uma hermenêutica filosófica da experiência religiosa, é, desta maneira, entendida em sentido amplo, sendo, de fato, uma hermenêutica ontológica existencial. Porque uma “hermenêutica da experiência religiosa pode ser feita sempre apenas ao interno de uma posição concreta, e cada diálogo passa através dela” (RICONDA, 1996, p. 356), de forma que, em realidade, sempre estamos falando de uma *Weltaunchung* e de uma tomada de decisão, que, conjuntamente, a cada novo interpretar, abrem para a relação ao outro.

O significado genuíno de uma filosofia que se pretenda hermenêutica do mito e da arte como uma hermenêutica da experiência religiosa, é, deste modo, oferecida pelo caráter pessoal. Deste modo a experiência interpretativa não pode ser compreendida como subjetiva, mas, sim, percebida como a experiência de uma pessoa, que é relação expressiva e revelativa concomitantemente, de modo que a dimensão religiosa seja dada justamente por esta abertura ao transcendente.

O entendimento da hermenêutica da religião a partir da experiência simbólica é assinalada por duas características principais, que definem precisamente o símbolo, que não podem ser renunciadas, a saber, o seu caráter tautegórico e a inseparabilidade entre o caráter de fisicidade e transcendência que se dão ao mesmo tempo no acontecimento do símbolo enquanto forma que é aquilo mesmo que o fez forma.

Assim, a presença do símbolo aponta para sua ulterioridade e inexauribilidade, convertendo inefabilidade em infinita oferta. A linguagem simbólica é a linguagem do mito e da arte, em todas as suas possibilidades, entendidas como interpretação originária da verdade. Este tipo de linguagem brota da profunda relação ontológica originária entre homem e ser, e, por isto, suscita a abertura ao ser em suas inúmeras possibilidades interpretativas.

É exatamente por isto que o aprofundamento da hermenêutica como ontologia do inexaurível desemboca inevitavelmente em uma ontologia da liberdade, na perspectiva pareysoniana. A hermenêutica da experiência religiosa como interpretação da linguagem simbólica, mais precisamente do mito e da arte, é, neste sentido, o caminho mais satisfatório para dizer do ser em função da característica própria da linguagem poética, pois é nesta linguagem que encontramos a possibilidade de uma hermenêutica que se depara com o ser

enquanto aquilo mesmo que ele é, e tem no símbolo a alternativa de colhê-lo a partir de sua própria dinamicidade em ato.

Isto porque, sabemos, o símbolo não aponta para outra coisa, pois ele não significa outro que não a si mesmo; ele não representa, ele simplesmente é. Há, na linguagem simbólica, coincidência de significado e significante, pois “não se trata de explicitar um conteúdo fechado, mas de percorrer, com o processo infinito da interpretação, o espaço que o símbolo mesmo é” (DIODATO, 1994, p. 66). Exatamente por isto, a hermenêutica da linguagem simbólica como hermenêutica da experiência religiosa, é o encontro e a possibilidade interpretativa do ser mesmo, do modo como ele pode se dar aos homens.

Mas, importante lembrar, somente diante do advento da aceitação da liberdade é que a interpretação da linguagem simbólica acontece de modo autêntico, sem que o ser se perca, tanto em seu processo de forma formante como enquanto forma formada, que é, também formante. Isto se dá devido à dinâmica originária da liberdade, que apenas é diante da hipótese do não ser; do mesmo modo, o homem, enquanto a liberdade que é, pode pessoalmente optar por abrir-se ao ser dado através da interpretação, ou fechar-se a este ofertar, como opção a uma interpretação não autêntica, dotada de interesses outros que não o compromisso com a verdade.

É neste sentido que a hermenêutica pareysoniana se desenvolve sempre com fundo ontológico. Gianni Vattimo assegura que a implicação ontológica desta filosofia da interpretação é proveniente das reflexões sobre a arte na obra do próprio Pareyson, e que esta meditação da primeira fase do pensamento pareysoniano abre para o último período deste autor. É este o caminho que seguimos na constituição de nossa tese, o de percorrer a questão da interpretação da arte e do mito, que termina por revelar-se na mesma dinâmica da experiência religiosa, ambas pautadas sobretudo pela questão da liberdade.

Assim, “o caráter hermenêutico de toda experiência humana, encontrado por Pareyson de modo exemplar na reflexão sobre a arte, conduz necessariamente ao pensamento trágico” (VATTIMO, 1993, p. 164). Este caráter de tragicidade, oferecido pelo peso da liberdade na vida concreta do homem, é o grande passo adiante da filosofia pareysoniana, no que se refere às filosofias da existência, porque como Vattimo nos afirma, não há filosofia da interpretação que se sustente sem uma profunda revisão da concepção metafísica do ser, e é precisamente isto que Pareyson nos propõe ao relacionar o ser à liberdade, antes que ao nada.

A hermenêutica pareysoniana é profundamente existencialista, e neste sentido posiciona o homem em sua condição trágica frente à liberdade que não pode ser evitada, que

se revela e se expressa concretamente na vida cotidiana, frente às decisões mais banais ou mais relevantes, como a própria questão de ser e continuar sendo a cada dia.

O ato interpretativo enquanto tal é um ato existencial e ontológico, que acontece a cada conhecimento, a cada vivência humana, podendo ser mais ou menos significativo, revelando ou não a verdade, que se encontra, contudo, como possibilidade, sempre. O conhecido é uma forma, e aquele que conhece, pessoalmente cria formas, de modo que todo conhecimento apenas é possível por meio da interpretação.

Tudo o que qualifica a hermenêutica pareysoniana depende de pensarmos a interpretação como conhecimento pessoal gerador de formas. Além disto, forma e pessoa remetem sempre à finitude, pois a condição do conhecimento é a precariedade humana; mas, enquanto finitude, remetem sempre ao infinito, que, muito embora seja constante abertura, pode sempre ser recusado.

Todavia, o conhecimento é caracterizado pela infinidade de possibilidades, sendo em si mesmo abertura ilimitada ao enriquecimento, ao mesmo tempo que constante risco de ser colocado em xeque a própria possibilidade interpretativa, pois esta pode calar-se se não bem abordada. Este risco é constituído pelo aspecto especificamente existencial próprio da hermenêutica, inseparável da natureza pessoal. Falhar, neste contexto, é não encontrar a verdade, não a deixar dizer.

No caso da obra de arte ou da interpretação do mito, a risco da falência é iminente tanto no processo formativo quanto no processo da fruição, mas, com o diferencial que, na forma formada, o ser já está ali aceito, acolhido, plenamente atualizado. De modo que a interpretação da linguagem simbólica é, sem dúvida, interpretação do ser mesmo, enquanto pessoalmente formado.

Por isto, a interpretação filosófica da experiência religiosa não é outra coisa que não a interpretação do mito e da arte, porque interpretar o mito e a arte, é, como já vimos, a interpretação da verdade. A hermenêutica filosófica da experiência religiosa se coloca em uma respeitosa ausculta do mito religioso e da arte autêntica, de modo a preservar a característica de mistério própria do revelar do transcendente, mas ao mesmo tempo recolhe o humano em toda a sua verdade e, portanto, autenticidade.

Assim, a título de exemplo, enquanto hermenêutica da linguagem simbólica, no que se refere ao texto bíblico, e à sua característica antropomórfica, Pareyson compreende de modo tautegórico o texto cristão, de modo que o que se revela ali não aponta para algo, mas é já a coisa mesma a dizer. A verdade cristã não possui outro modo de revelar-se que não de forma mitológica, e deve ser tomada enquanto tal, em toda a sua possibilidade ou limitação.

Neste contexto, a passagem bíblica “Eu sou o que sou” (Ex. 3, 14) aparece como um dizer que diz e se cala ao mesmo tempo, mas que por isto mesmo revela aquilo que é próprio de Deus, o mistério. Por isto mesmo, pela própria característica do mistério, este dizer de Deus não aponta para o quão inacessível é a relação humana-divina mas, ao contrário, indica a locução possível mas enigmática, uma linguagem possível em sua característica de mistério, um silêncio que é sempre um dizer, mas um dizer misterioso, pois, sabemos, inexaurível não é o mesmo que inefável. Assim, “a palavra bíblica revela e esconde, ao mesmo tempo, o nome de Deus, que é, em definitivo, a realidade de Deus; o revela como misterioso e inacessível, e o esconde no caráter simbólico e alusivo de seu próprio nomear” (CIGLIA, 1988, p. 179).

Aquilo que Pareyson define como pensamento trágico é sobretudo a inseparabilidade da existência de Deus e da existência concomitante da possibilidade do negativo; deste modo, sabemos, o pensamento trágico não se configura, portanto, como pensamento niilista. O niilismo, “de um lado, – na versão definida como clássica – deseja afirmar em si mesmo a inexistência de Deus e a negatividade e absurdidade do mundo; de outro – na versão mais radical, coerente e moderna – vem a negar tanto a divindade quanto a negatividade” (BOTTANI, 1992, p. 184).

Na visão trágica pareysoniana, o negativo, o mal e o nada subsistem no interior da infinita positividade de Deus. Isto é o que fundamenta a condição abissal humana, sendo a liberdade aquilo que é mais que fundamento, pois a liberdade é, antes, abismo. O homem, que se vê frente à liberdade e dela não pode esquivar-se, a percebe, assim, como abismo mais que como fundamento. “O fundamento não pode ser outro que não a liberdade, mas a liberdade é muito mais que fundamento: é fundamento que não se deixa mais configurar-se como fundamento, que escapa sempre a cada tentativa de ser tomada como fundamento. A liberdade é abismo” (BOTTANI, 1992, p. 181-182).

Assim, diante da dificuldade de lidar com as questões relativas a Deus, à liberdade, ao mal e à transcendência como um todo, é que o discurso filosófico sobre estas questões é possível na prática do discurso hermenêutico existencial-ontológico do símbolo poético-religioso, que tem como característica colher, na forma do símbolo que é inseparabilidade de fisicidade e transcendência, aquilo que ultrapassa o homem, e que, precisamente por isto, não pode ser compreendido através simplesmente da razão.

A religiosidade tem a ver com a abertura às questões mais profundas do humano; por isto, o homem 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.

O mito e a arte, entendidos como interpretação originária da verdade, se instauram na forma simbólica como a experiência existencial da realidade existencial e ontológica, e, assim, como experiência autêntica da liberdade. A linguagem simbólica é a verdade enquanto existencialmente interpretada e possuída. Assim, deste modo, enquanto possuidora de um pensamento originário, é um dizer não conceitual, porém, real.

A experiência da arte e do mito tratam do originário, da verdade do ser e dos aspectos mais profundos e inquietantes da existência do homem; neste sentido seu conteúdo é precisamente religioso, sendo a experiência religiosa entendida como a experiência humana originária.

A experiência do mito e da arte, portanto, identificam-se com a experiência religiosa, porque dizem do mesmo, e, assim sendo, são o mesmo. Através deste experienciar, o homem pode elaborar a relação da existência com a transcendência, pois no confrontar-se com os seus limites existenciais ele experimenta o que o transcende, “no sentido que a existência faz sempre a experiência de estar de frente ou atrás, acima ou abaixo, ou não se sabe onde, dos limites” (TOMATIS, 1995, p. 133).

Por conseguinte, o conteúdo da experiência religiosa, entendida como a profunda experiência humana frente ao mistério e abertura àquilo que transcende o homem, termina por ser também precisamente a questão da liberdade. O evento existencial não é senão o exercício constante da liberdade, e a experiência religiosa é a experiência arrebatadora deste perceber.

É por este motivo que a questão da experiência religiosa, para Pareyson, não é o problema metafísico de Deus, que neste caso seria “se muito, o Deus dos filósofos” (PAREYSON, 1995, p. 85). O Deus reduzido a mero princípio metafísico, puramente ôntico e subordinado ao conceito, não é o Deus da experiência religiosa. Mas Pareyson não pretende abandonar o Deus da tradição, o Deus metafísico, do conceito e da racionalidade, mas tenciona alargar a compreensão de Deus partindo da hermenêutica da experiência religiosa.

A experiência de finitude frente esta doação da dimensão sacral encontra configuração não em conceitos e categorias meramente filosóficas, mas de forma mítica, narrativa; a relação com a transcendência é narrada a partir de símbolos, e esta é a possibilidade desta experiência encontrar forma.

Assim, a experiência religiosa é a experiência da relação a si, como existência que é relação à transcendência como outro de si. Em seu modo próprio e específico de dizer, a linguagem simbólica então expressa e revela o humano, pois, já sabemos, quanto mais a

linguagem se aprofunda no humano, mais encontra-se aberta àquilo que o ultrapassa; quanto mais expressa o propriamente humano, mais revela aquilo que o transcende.

Deste modo podemos dizer que a tom de religiosidade da linguagem simbólica, em última instância, é dado pela finitude, no sentido que, enquanto tem como conteúdo último a relação a si, revela a abertura para a relação ao outro. Assim, tanto a arte quanto o mito expressam e revelam aquilo que é mais próprio do homem entendido como pessoa, a saber, a sua finitude que é constante possibilidade de transcendência.

Em suma, a experiência da arte e do mito, entendidas como formar puro, desinteressado de utilidade, são por isso, percebidas como possibilidade de abertura à heterorelação. Precisamente pelo não utilitarismo de apenas ser, é aberto o espaço para a ausculta daquilo que é mais verdadeiro, por sobre o qual as preocupações últimas da existência encontram a abertura ao mistério.

Assim, “por mito Pareyson entende a experiência religiosa em geral, seja o mito propriamente dito, seja todos os discursos não conceituais, como podem ser os exemplos artísticos” (TOMATIS, 1995, p. 132). Desta forma, na interpretação da experiência do mito e da arte, há a presença da verdade do ser, de modo que seu conteúdo só pode ser mesmo religioso, partindo do modo como aqui entendemos o conceito de religião. Por isto, o caráter abissal da realidade do homem e da liberdade que ele mesmo é pode melhor ser aprofundado e compreendido através da hermenêutica da experiência religiosa.

O caráter fundamental do transcendente é a ambiguidade, por sobre a qual bem e mal caminham lado a lado. Não há, de fato, como penetrar e compreender, por meio do discurso puramente racional, o mistério divino. Isto, simplesmente porque aquilo que se pode afirmar da relação ao outro, tem sempre o caráter de duplicidade e ambiguidade, inseridos na dialética do bem e mal. Assim, tudo aquilo que se pode dizer é sempre pouco, insuficiente; mas, ainda assim, a linguagem simbólica é sempre uma forma autêntica de dizer do mistério.

A experiência religiosa experimentada através da arte, do mito e da linguagem poética como um todo oferece, seja no formar ou no fruir, a figuração simbólica que possibilita “dar figura ao invisível, uma voz ao indizível, uma medida ao incomensurável, sem com isto interromper a sua insondabilidade e assim extirpar-lhe a inexauribilidade” (PAREYSON, 1995, p. 106).

5. CONCLUSÃO

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 faz da pessoa do artista uma forma. A autenticidade da obra de arte é dada pelo acolhimento do ser ofertado na abertura da relação ao outro de si.

A arte é ainda livre de escopos, é por si mesma. Precisamente por isto ela é o espaço adequado para receber a oferta do ser. Isto significa dizer que ela não está vinculada a nada que não seja o simples fato de existir enquanto arte, de modo que aí é aberto um espaço onde a verdade pode se revelar. Desta forma, ela é livre para ser plenamente a espiritualidade de seu autor, se identificando com ele no momento de sua execução, enquanto é a verdade mesma de quem a formou.

Apesar disto, se por um lado a arte identifica-se totalmente com seu autor, por outro, no momento que atinge seu êxito, ela se descola daquele que a fez forma. Isto se dá 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 com seu autor, a arte dele se descola.

Uma vez dada à contemplação, a obra se abre a tantas outras interpretações possíveis, até mesmo aquelas de seu próprio autor. A 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 heterorelação de modo mais intenso, posto que nela surge o espaço necessário para o aparecer do mistério. Na autêntica obra de arte, a pergunta pelo ser ganha um corpo físico sob a forma da matéria artística, e apenas assim a verdade pode estar presente. Esta presença não é oferecida sob a forma de uma linguagem conceitual, mas sob a forma de uma materialidade que diz por si; a obra nada representa, ela é.

Como possui linguagem específica, a arte não pode ser traduzida à linguagem conceitual da filosofia; 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.

Por isto, 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.

Enquanto expressão e revelação pessoal, a arte é também manifestação da liberdade. Isto porque ser e liberdade identificam-se, embora nunca se confundam, permanecendo cada qual aquilo mesmo que é. Deste modo, o homem é entendido como liberdade; assim, se a obra é a pessoa mesma do artista que se fez forma, a obra de arte não é outra coisa que não a liberdade atualizada.

A experiência da arte possui para Pareyson a mesma dinâmica da experiência do mito. O mito está inscrito no que compreendemos como a autêntica linguagem simbólica. Desta forma, enquanto também compreendida como linguagem simbólica, a arte se aproxima do mito a ponto de identificarem-se, pois ambos possuem o mesmo dizer. O modo do mito se fazer forma e de permanecer no mundo dá-se igualmente como linguagem inexaurível e sempre ulterior; seu dizer é também o dito do mistério; sua voz é também a voz do ser, que ali se oferece como dom.

As experiências da arte e do mito, enquanto compreendidas como a linguagem proveniente da abertura ao outro de si, podem, seguramente, ser percebidas como uma autêntica experiência religiosa, na medida em que entendemos o religioso como aquilo que é experimentado na dimensão revelativa.

Portanto, a pesquisa, em seu percurso, atingiu um ponto sobre o qual a seguinte conclusão se deu: toda experiência da linguagem simbólica, se autêntica, remeterá, conseqüentemente, a uma experiência religiosa. Do mesmo modo, o dizer da experiência religiosa não encontra outra possibilidade de fazer-se forma que não através da linguagem artística ou mitológica.

Uma arte que não seja proveniente do mais profundo do ser não pode ser arte, visto que sua autenticidade deriva de uma inquietação última, e o mesmo se dá com relação ao mito. Igualmente, na compreensão ampliada de religião aqui indicada, toda busca existencial abre para o mistério; toda pergunta pelo ser toca o transcendente, de modo que a linguagem simbólica certamente é repleta de sacralidade.

Assim sendo, ao fim de nosso percurso, encontramos a experiência da arte e do mito, ou seja, da linguagem simbólica propriamente dita, como a autêntica experiência religiosa. Nossa leitura da obra pareysoniana, bem como a de seus comentadores, foi direcionada por uma intuição, ou, porque não dizer, por um *spunto* inicial, que nos guiou nesta busca por fundamentar esta proximidade da experiência da arte como uma verdadeira experiência do religioso.

Mas esta relação não é encontrada, da forma como aqui desenvolvemos, na obra do filósofo italiano. Por isto, esta tese nasceu mesmo desta procura pelas entrelinhas; do recolhimento daquilo que se apresenta como presença oculta, como possibilidade à espera da interpretação. Deste modo, a grande dificuldade de lidar com esta compreensão 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 nos intervalos de sua obra.

Desta forma, nosso trabalho foi mesmo o de uma interpretação, e, neste sentido, é apenas uma possibilidade, um caminho, entre tantos outros possíveis na obra pareysoniana. Mas, ainda assim, enquanto uma interpretação possibilitada a partir da obra do filósofo, diz da obra de Pareyson, e neste sentido não a trai. Outrossim, tampouco entendemos ser o nosso caminho o melhor percurso para a fundamentação de experiência da linguagem simbólica e experiência religiosa, mas, apenas, um caminho.

De todo modo, como sempre ocorre nos processos interpretativos, elementos nos apareceram surpreendentemente, e alguns destes foram acolhidos como oferta da obra pareysoniana, que também nos acolheu e nos guiou; estávamos, como bom ouvintes, sempre atentos ao seu dizer, prontos a receber um direcionamento que, muitas vezes, não estava inicialmente no roteiro.

Assim se deu com a questão do mito religioso cristão, que terminamos por estender para o mito em geral. Nosso escopo original era o de encontrarmos a experiência da arte autêntica como a experiência religiosa enquanto tal. Neste primeiro momento, nos restringíamos a este tema, que não era ampliado à questão da experiência do mito.

Mas, na medida em que avançamos na pesquisa, a questão do mito religioso cristão se fez presente, e nos convidou a penetrá-la um pouco mais. No aprofundamento desta questão, percebemos o quanto faria sentido sua aproximação com a experiência da arte, uma vez que dizem do mesmo; são, de fato, o mesmo, apenas em roupagem distinta.

Desta forma, o mito foi incluído no que estávamos compreendendo como a autêntica linguagem simbólica, que une experiência religiosa e arte, de modo que a nossa interpretação ganhou mais força, fez mais sentido, e terminou por ganhar uma configuração mais sólida, estando ainda mais afinada com a hermenêutica pareysoniana.

Se por um lado elementos foram acolhidos no desenvolvimento da pesquisa, por outro, alguns desvios se fizeram necessários, a fim de evitar que o foco se perdesse. Portanto, os diálogos com alguns filósofos da tradição foram propositalmente deixados de lado, de modo que podem ainda ser explorados em pesquisas futuras.

Assim se deu no caso de um possível diálogo com Kant, através de seu conceito de sublime. Ou, ainda, no caso de um frutífero confronto com Heidegger, que não ocorreu neste momento. Outros diálogos foram estabelecidos de modo bastante passageiro, sem maiores aprofundamentos, como no caso dos filósofos Schelling e Gadamer, permanecendo sempre a possibilidade de serem retomados.

O que tentamos evitar, a todo custo, foi o da possibilidade de cairmos em uma interpretação arbitrária, descolada do contexto da obra de Pareyson. Para tanto, procuramos aberturas para aquilo que buscávamos em muitos comentadores da obra do filósofo, bem como na obra de autores que, ainda que não comentassem diretamente a obra pareysoniana, se encontravam inseridos em perspectivas semelhantes.

Deste modo chegamos a um ponto, que não é exatamente um ponto final. Entendemos mais como a pontuação das reticências, que terminam por abrir para uma série de pontos de interrogação, de forma que sempre novas indagações podem ser suscitadas, ininterruptamente. Esta é a dinâmica que percorremos em nosso trabalho, e que acreditamos ser mesmo o caminho para que uma interpretação encontre o bom termo.

Se por um lado, no decorrer da pesquisa, muitos possíveis caminhos foram abertos, por outro, muito teve que ser deixado de lado. Em uma leitura, corremos sempre o risco do desvio, da perda de direção, e para não cairmos nestas ciladas expostas aos intérpretes, há de se tomar, sempre, uma decisão.

Assim sendo, esta pesquisa, assim como toda interpretação, foi fruto de constantes tomadas de decisões, de escolhas e posicionamentos, que, para o bem o para o mal, são sempre o risco inevitável na busca do bom termo; não há interpretação que não esteja direcionada pela liberdade, bem sabemos, de modo que não há como se esquivar da escolha cônica.

O intérprete tem sempre de se posicionar, de forma que não escapa da responsabilidade daquilo que diz. Deste modo, muitos trilhos poderiam ter sido percorridos,

caminhos estes que talvez nem tenhamos dado conta, certamente; outros tantos optamos por não percorrer. Seguimos, assim, um percurso, cientes de deixarmos de lado tantas outras possibilidades.

Por conseguinte, como acontece em todo processo interpretativo, também esta tese encontrou um desfecho, mas não se encerra aqui. A aproximação entre experiência da arte e experiência religiosa de fato alcançou algum êxito, mas este não é o fim do diálogo entre estas experiências, pois outras possibilidades são abertas no instante mesmo em que esta relação se estabelece.

BIBLIOGRAFIA

Primária

- 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. *L'estetica di Kant*. Milano: Mursia, 1984.
- PAREYSON, L. *Verità e Interpretazione*. 4 ed. ed. Milano: Mursia, 1991.
- 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. *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*. Torino: Einaudi, 1993c.
- PAREYSON, L. *Ontologia della libertà*. Torino: Einaudi, 1995.
- PAREYSON, L. *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 1996a.
- PAREYSON, L. Filosofia da liberdade. *Síntese nova fase*. Revista de Filosofia [S.I.], v. 23, n. 72, p. 75-90, 1996b.
- 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, Luigi. *Opere Complete*. [20 volumes] Milano: Mursia, 1998 ss.
- PAREYSON, L. *Essere Libertà Ambiguità*. Milano: Mursia, 1998.
- PAREYSON, L. *Problemi dell'estetica II*. Storia. Milano: Mursia, 2000.
- PAREYSON, L. *Estetica Dell'idealismo Tedesco*. Milano: Mursia, 2003.
- PAREYSON, L. *Verdade e Interpretação*. Tradução de NERY GARCEZ, M. H.; ABDO, S. N. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PAREYSON, L. *Dostoiévski: Filosofia, Romance e Experiência Religiosa*. São Paulo: Edusp, 2012.

Secundária

- ABDO, Sandra Neves. A autonomia da arte na estética da formatividade. In: DUARTE, Rodrigo. (Org.). *Morte da Arte hoje*. Belo Horizonte: Laboratório de Estética / FAFICH/UFMG, p. 92-97, 1994.
- ABDO, Sandra Neves. Arte e historicidade na estética de Luigi Pareyson. *Síntese Nova Fase*, Belo Horizonte, v. 22, n. 69, p. 193-206, 1995.
- 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.
- BARTOLONE, F. L'Ontologia della Libertà: A confronto con Luigi Pareyson. *Itinerarium* [S.I.], v. 6, p. 53-60, 1998.
- BIANCO, B. Libertà dell'Essere o Libertà dall'Essere? In margine all'Ontologia della Libertà di Luigi Pareyson. *Archivio di Filosofia* [S.I.], v. 63, p. 773-783, 1996.
- BOTTANI, L. Pareyson e la Polarità di Orrore e Stupore. *Studia Patavina* [S.I.], v. 32, p. 151-190, 1992.
- CANEVA, C. *Bellezza e persona. L'esperienza estetica come epifania dell'umano in Luigi Pareyson*. Roma: Armando editore, 2008.
- CARCHIA, Gianni. Esperienza e Metafisica dell'Arte. L'Estetica di Luigi Pareyson. *Rivista di Estetica*, v.32, p.76-86, 1993.
- CIANCIO, Cláudio. Pareyson e l'Esistenzialismo. *Annuario Filosofico*, v.14, p.449-462, 1998.
- CIGLIA, F. P. La Divina Tragedia della Libertà. Sulla riflessione filosofico-religiosa di Luigi Pareyson. *Archivio di Filosofia* [S.I.], v. 56, p. 163-190, 1988.
- 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.
- CORBETTA, Daniela. La Teoria dell'Interpretazione nel Pensiero di Luigi Pareyson. Un'ermeneutica ontologicamente orientata. *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, v.90, p.55-84, 1998.
- DIODATO, R. Ermeneutica della Libertà: Dostoevskij e l'ultimo Pareyson. *Per la Filosofia* [S.I.], v. 31, p. 62-74, 1994.
- ECO, U. *A Definição da Arte*. Tradução de FERREIRA, J. M. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- ECO, U. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- FERRARIS, Maurizio. Un'Estetica senza Opere. *Rivista di Estetica*, v.32, p.87-109, 1993.

- FERRETI, Giovanni; Bausola, Adriano, et al. *Filosofia ed Esperienza Religiosa: a partire da Luigi Pareyson*. Macerata: Giardini, 1995.
- FERRO, Ina. Arte e Morale in Luigi Pareyson. *Theologos*, p.303-345, 1989.
- FINAMORE, R. *Arte e Formatività. L'estetica di L. Pareyson*. Roma: Città Nuova, 1999.
- FRIGO, Gian Franco. Schelling e l'Esistenzialismo. Lo Schelling "pensatore posthegeliano e postheideggeriano" di Pareyson. *Filosofia Oggi*, v.2, p.469-489, 1979.
- GADAMER, H. G. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GENSABELLA FURNARI, Marianna. Il Nuovo Esistenzialismo di Luigi Pareyson. *Segni e Comprensione*, v.5, p.56-68, 1988.
- GUERRIERI, Cláudio. Fondamenti dell'Ermeneutica e Personalismo in L. Pareyson. *Rassegna di Teologia*, v.2, p.293-310, 1992.
- GUERRIERI, Cláudio. La Filosofia come Coscienza della Verità. Riflessioni a partire dal pensiero di Luigi Pareyson. *Rassegna di Teologia*, v.7, p.269-288, 1996.
- HEIDEGGER, M. *Conferências e Escritos Filosóficos*. Tradução de STEIN, E. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores 45).
- LACTANTIUS. *Divine Institutes*. Liverpool: Liverpool University Press, 2003.
- LONGO, Rosário. Persona, Verità e Storia nell'Ermeneutica di Luigi Pareyson. In: *Ermeneutica e filosofia pratica*. Venezia, p.169-174, 1990.
- LONGO, Rosário. *Esistere e Interpretare. Itinerari speculativi di Luigi Pareyson*. Catania: CUECM, 1993.
- MARZANO, S. *Il sublime nell'ermeneutica di Luigi Pareyson*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1994.
- RAVERA, Marco Luigi Pareyson. In: Natoli, Salvatore (Org.). *Percorsi e Figure - Filosofi Italiani del 900*. Genova: Marietti, 1998, p.148-186
- RICONDA, Giuseppe. La Philosophie de L'Interprétation de Luigi Pareyson. *Archives de Philosophie*, v.43, p.177-194, 1980.
- RICONDA, Giuseppe. Esistenzialismo, Ermeneutica e Pensiero Tragico. La proposta speculativa di Luigi Pareyson. *Paradigmi*, v.28, p.13-35, 1992.
- RICONDA, G. Ermeneutica dell'esperienza religiosa e ontologia. *Archivio di Filosofia* [S.I.], v. 64, p. 355-366, 1996.
- RIZZI, Armido. L'Ermeneutica di Pareyson. In: Rizzi, Armido (Org.). *Infinito e Persona*. Roma, 1984, p.117-161
- SGRECCIA, P. *Il pensiero di Luigi Pareyson. Una filosofia della libertà e della sofferenza*. Milano: Vita e Pensiero, 2006.
- SEGA, R. La Declinazione Tragica dell'Ermeneutica in Pareyson. *Giornale di Metafisica* [S.I.], v. 20, p. 127-150, 1998.
- TILLIETTE, Xavier. Luigi Pareyson (1918-1991). *Archives de Philosophie*, v.55, p.287-292, 1992.

- TOMATIS, F. Pareyson: Esistenzialismo, Ermeneutica, Ontologia della Libertà. *Itinerarium* [S.I.], v. 3, p. 121-138, 1995.
- VALÉRY, P. *Variedades*. Tradução de SIQUEIRA, M. M. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VATTIMO, G. *Poesia e Ontologia*. Milano: Mursia, 1985.
- VATTIMO, G. Pareyson dall'Estetica all'Ontologia. *Rivista di Estetica* [S.I.], v. 32, p. 3-16, 1993.
- VATTIMO, G. Pareyson e l'ermeneutica contemporanea. In: Di Chiara, Alessandro (Org.). *Luigi Pareyson. Filosofo della libertà*. Napoli: La Città del Sole, p.45-60, 1996.
- VATTIMO, G. Pareyson, Esistenzialismo No Global. *La Stampa*: 26 p. 2001.
- VATTIMO, G. *Ermeneutica* - tomo 2. Roma: Meltemi Editore, 2008. (Opere complete - I).