

O SER QUE ACONTECE EM LUIGI PAREYSON

Íris Fátima da Silva Uribe¹

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

 <http://orcid.org/0000-0002-9335-5120>

E-mail: irisf.uribe@gmail.com

RESUMO:

O nexó decisivo da teoria da arte em Luigi Pareyson consiste em uma metafísica da criação artística. No texto que propomos aqui, o cerne da questão é o ser que acontece - Acontecer - não significa para Pareyson o *Ereignis* heideggeriano, mas o acontecer na arte e na pessoa. É na arte, que pode ser entendida a teoria da *formatividade* onde todo operar humano é uma feitura de formas reunidas na noção de obra-forma. Os aspectos da operatividade humana têm um caráter essencial de *formatividade*, concretizando-se em um acontecer que resulta em obras. Mas, só fazendo-se forma é que a obra acontece em sua irrepitível realidade; separada de seu autor e adquirindo vida própria, na sua indivisível unidade, abrindo-se à exigência e ao reconhecimento de seu valor singular e irrepitível. *Formatividade* é produção artística, feitura-invenção-acontecimento até a sua recepção pública. A experiência estética e a experiência concreta caminham de mãos dadas. O artista, ao criar, inventa leis e ritmos totalmente novos, por meio de uma livre escolha sugerida, tanto pela tradição cultural quanto pelo mundo físico, um acontecer cuja decodificação ocorre pela perseverança e dedicação do artista. Infere-se, pois, que o cerne da *formatividade* é a recorrência direta à experiência. É nesse sentido que ao longo do texto se evidenciará a visão *receptiva, inventiva e produtiva*, simultaneamente; o acontecer segue a inteireza própria da formação da obra de arte e da ideia de Obra-forma; a feitura-criação da arte e sua inseparabilidade.

PALAVRAS-CHAVE: Luigi Pareyson; Acontecer; Obra-forma; Teoria da Arte.

THE BEING THAT HAPPENS IN LUIGI PAREYSON

ABSTRACT:

The decisive nexus of art theory in Luigi Pareyson consists in metaphysics of artistic creation. In the text we propose here, the core of the question is the being that happens - Happens - does not mean for Pareyson the Heideggerian Ereignis, but the happens in art and in the person. It is in art, that the theory of formativity can be understood where all human operation is a making of forms gathered in the notion of work-form. The aspects of human operativity have an essential character of formativity, becoming concrete in a happening that results in works. But it is only by becoming form that the work happens, in its unrepeatable reality; separated from its author and acquiring its own life, in its indivisible unity, opening itself to the demand and the recognition of its unique and unrepeatable value. Formativity is artistic production, making-invention-event until its public reception. Aesthetic experience and concrete experience go hand in hand. The artist, when creating, invents totally new laws and rhythms through a free choice suggested by both cultural tradition and the physical world, a happening whose decoding occurs through the artist's perseverance and dedication. It is inferred, therefore, that the core of formativity is the direct recurrence to experience. It is in this sense that throughout the text, the receptive, inventive, and productive vision will be evidenced, simultaneously; the happening follows the integrity of the formation of the work of art and the idea of Work-form; the making-creation of art and its inseparability.

KEYWORDS: Luigi Pareyson; Happening; Work-form; Art Theory.

¹Doutor(a) em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal – RN, Brasil. Pesquisador(a) do Gepfit- Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís – MA, Brasil. Este artigo faz parte da pesquisa de Pós-doutorado em Filosofia que a autora desenvolve na Università degli Studi di Macerata, Itália, sob a supervisão da Profa. Dra. Carla Canullo.

Introdução

O ser que acontece – é um acontecer na arte e na pessoa - o caráter ontológico da *forma formante* na Estética de Luigi Pareyson funda-se no princípio que a ontologicidade da *forma formante*, está no ato de inventividade, não está num estado estático, é nesse ato criativo, ontológico, perseverante que o artista inventa o modo de fazer, singular da *forma formante* que permite a obra de arte desabrochar como *forma formada*. Pois, tanto a invenção do modo de fazer quanto à obra da qual se tem imagem ratificam a singularidade da *forma formante*. Se, o inventor faz a obra simultaneamente à invenção da *forma formada*, a forma justa, não é um ato passivo, nem de inércia, mas, um ato de inventividade. A personalidade do artista não se separa da *forma formante*, e nem afeta a unidade e a identidade da obra.

O cerne ontológico do conceito de *forma formante* e o seu desabrochar como *Forma Formada* remete ao caráter personalístico do argumento pareysoniano que amplia a arte para toda e qualquer atividade humana. Pareyson sublinha que para se pensar o que significa arte é necessário pensar o caráter de esteticidade e artisticidade do conceito de *forma formante*. Se a arte é uma operação peculiar dos artistas, uma *matéria formada* se constitui essencialmente como ênfase intencional de uma atividade que está presente em toda experiência humana. Não obstante isso, esta experiência acompanha, funda cada manifestação do fazer enquanto *forma formante*, personalidade, vida. Dado que, os conceitos de *forma formante* e inventibilidade são inseparáveis e estão inseridos em todos os aspectos do fazer, desde os mais simples aos mais articulados (PAREYSON, 2005, p. 75).

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

A singularidade da *forma formante*, pois, se confirma na perspectiva da relação da experiência estética com a experiência concreta. A reflexão não pode prescindir da experiência, mas para se analisar um objeto estético não se pode abrir mão do aprofundamento filosófico. O conceito de *forma formante* pensado pelo filósofo da *formatividade* vai além do conceito de belo, no sentido clássico, se um objetivo específico não der conta da arte, um objeto não daria conta da beleza. Pareyson sinaliza novas perspectivas, ao enxergar que a arte é o resultado, a ideia, não é apenas um objeto belo, tem relevância própria. Isto é, o caráter profundamente humano da arte espelha tudo aquilo que constitui a existência humana. Na *forma formante*, a intenção formativa e a adoção da matéria, se unem à interpretação e ao formar. Contudo, no domínio da *formatividade*: espiritualidade e fisicidade, não se separam, a lei da arte é a busca incessante pelo seu próprio resultado, *la riuscita*, o êxito (PAREYSON, 2005, p. 13), nisto consiste o caráter ontológico da *forma formante*.

Todavia, o caráter ontológico da *forma formante* e o estado de receptividade do intérprete vão além da quietude, é um estado receptivo, presente na *forma formante* refletindo-se na *forma formada*. A pessoa-intérprete enxerga a obra num estado ativo e quieto, paradoxal e simultâneo,

este estado é em si mesmo uma atividade intensa de inventividade, de feitura. A perfeição da obra revela-se somente a quem consegue captá-la, enxergá-la, decifrá-la; o caráter de completude próprio da obra possibilita-lhe vida autônoma.

O valor artístico da obra, no âmbito da *formatividade* está inserido no processo formante que deriva a *forma formada*, por essa razão, tanto o fazer artístico, quanto a possibilidade de se compreender o que se interpreta da obra, refletem a humanidade da arte. Por sua vez, a *forma formante* desabrocha-se em *forma formada* originando um aperfeiçoamento constante, a fim de revelar a perfeição da obra, si, somente si, alcança-se captá-la no seu caráter de completude. Esse aspecto reforça a ideia de que as etapas do processo de feitura da obra são igualmente importantes na perspectiva da *formatividade*².

A forma como execução e o formar como *forma formante*

O formar é uma expressão, um fazer, uma inventividade, é algo que nasce simultaneamente com o primeiro olhar, o que significa ser também uma interpretação do modo personalístico de se enxergar algo. Pareyson chama a atenção para a singularidade do enxergar, esta peculiaridade da pessoa reflete-se na *forma formada* através do olhar do autor. Este olhar contém em si o caráter ontológico da *forma formante* na inseparabilidade, isto é, na coincidência paradoxal de *receptividade* e *atividade* da existência. Esta coincidência está inserida no processo de interpretação, demonstrando que a forma nasce na pessoa, esta, porta consigo a *forma formante*, esta, por sua vez, só existirá quando alcança o êxito. Para alcançar a abrangência de uma obra de arte é necessário alcançar a sua paradoxal realidade, física e espiritual. Pareyson ressalta que para esse alcance é necessário entrar em diálogo com a obra, interpretá-la, responder ao seu apelo vivo e fundador de um mundo que se vislumbra. Para se distinguir a obra de um simples meio cognoscitivo à espera de explicitação, deve-se reconhecê-la ao mesmo tempo, como uma *forma* e um *mundo*. O mundo espiritual é um modo pessoal de ver o universo, de enxergar a organicidade e o caráter dinâmico e processual da *forma formante*. Esse caráter atesta a alteridade e a irredutibilidade da forma artística em relação aos pré-condicionamentos de qualquer natureza demonstrando o seu caráter hermenêutico e ontológico.

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

A ideia de que a arte é o êxito legítimo de uma atividade modeladora e própria da forma artística, caracteriza essencialmente o cerne do conceito pareysoniano de autonomia da arte, desenvolvendo uma estética de domínio notadamente ontológico. Essa linha argumentativa evita o labirinto das teorias que se perdem tanto na exaltação de formalismos abstratos, quanto àquelas que tomam como ponto de partida um suposto conteúdo da obra de arte e, depois, não têm como explicar a passagem decisiva do conteúdo em si ao plano da arte. Pareyson problematiza o seguinte, se a forma se especifica como um legítimo êxito, como conclusão de um processo, justifica-se que o alcance deste êxito, seja o próprio amoldamento a si mesmo e a nenhum outro fim ou valor externo.

A procura pelo êxito, no entanto, conduz à pessoalidade no formar não como uma

² Esta temática é seguidamente aprofundada por Pareyson em outros livros, por exemplo, *I problemi dell'estetica* (Milão: Marzorati, 1966a), *Teoria dell'arte* (Milão: Marzorati, 1965), *L'esperienza artistica* (Milão: Marzorati, 1974) e *Conversazioni di estetica* (Milão: Mursia, 1966b). Também pode-se consultar: URIBE, Íris. F.S. *Ontologia e Estética em Luigi Pareyson*. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2021.

atividade isolada de uma *forma formante* como um fazer vazio, mas ao princípio pareysoniano que a pessoa se faz sempre presente em todos os seus atos. A plenitude da vida espiritual de quem opera e toda a sua vontade expressiva e comunicativa são traduzidas no modo de formar. Em termos pareysonianos, é já como componente orgânico da obra de arte, que o mundo do artista se faz presente na obra. O conceito de *forma formante* permite entender o caráter autorreferencial do discurso artístico, enquanto discurso originador, que se constitui não somente como *discurso sobre*, mas, primordialmente, como discurso fundador de uma linguagem e, portanto, de um mundo próprio que com ele se origina. Conforme se pode ver na passagem seguinte:

O discurso primordial de uma obra de arte é, pois, aquele que ela faz dispondo suas formas de um modo específico e não simplesmente o conjunto de juízos que ela eventualmente pronuncia sobre determinado assunto. O seu próprio *modo de formar* revela-se, no seu conteúdo legítimo, enquanto modo de ver a realidade e de atuar sobre ela (PAREYSON, 2005, p. 246).

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

Não obstante, esta antecipação da *forma formante* não é propriamente um conhecimento preciso e uma visão clara, porque a *forma formante* existirá somente com o processo concluído e germinado como *forma formada*. Pareyson evidencia a ideia de que: “o processo artístico porta em si mesmo a sua própria direção, pois o tentar, não sendo nem previamente regido nem abandonado ao acaso, é de per si orientado pelo presságio da obra que deseja efetivar” (PAREYSON, 2005, p. 75). Nesse processo de feitura o conceito de êxito alcança uma importância vital no propósito de dar vida à inventividade.

O arcabouço da *forma formante*, em termos pareysonianos, pressupõe que tanto a universalidade, quanto à infinitude e a totalidade não alcança todas as coisas, nem também se concentra numa única coisa, mas é inerente à singularidade, definida e determinada, independente e com vida própria. A seu ver, nenhum conceito de universalidade, infinitude e totalidade dar conta da independência, da originalidade e da inexorabilidade da pessoa, refletida na *forma formada*. Isto significa dizer, que a singularidade da pessoa e o seu enxergar, não só reflete-se na *forma formada*, mas, ratifica a coincidência paradoxal dos conceitos de *receptividade* e *atividade* na obra de arte, desenvolvidos ao longo da estética da formatividade. O ser não pode ser definível de modo objetivo, exclusivo, explícito e completo, mas emerge e se mostra sempre e só por meio de uma interpretação histórica pessoal, que pode sempre ser ulteriormente aprofundada. A interpretação do sujeito revela a verdade e a manifesta, mas esta revelação, justamente por estar dentro de uma particular hermenêutica, é sempre só parcial, dependente da pessoa e do contexto histórico.

A ontologicidade da *forma formante*

Para pensar o cerne da ontologicidade da *forma formante* é imperativo reunir três conceitos que se interrelacionam e são essenciais, são eles: Fazer, Forma e Pessoa. Esta tríade é

indissociável e igualmente importante para se entender o princípio, ressaltado por Pareyson, no qual, para filosofar é imprescindível considerar a pessoa, a existência humana, isto é, a vida e o que se inventa, o fazer. Esse entendimento situa a estética no ponto perfeito de união entre a filosofia, a pessoa e a experiência. A ideia é explicar que a *forma formante* é um organismo que contém sua própria harmonia e também a sua singularidade. No prefácio do livro, *Estetica. Teoria della formatività*, Pareyson chama a atenção para a premência de se elaborar categorias capazes de atender às novas exigências da estética, naquela perspectiva, o conceito de formar significa fazer; tal fazer é necessariamente inventar e este inventar ou reinventar inclui também as coisas que nos circundam no cotidiano. Isto nos permite pensar que para se viver no mundo e/ou relacionar-se, seja com a vida ou com a arte é imperativo inventar, fazer, isto significa, dar-se conta da ontologicidade da existência (PAREYSON, 2005, p. 12).

Os princípios que envolvem a natureza e a tarefa da estética são de caráter essencialmente filosófico e se diferenciam dos conceitos de poética e também de crítica da arte. A filosofia pensa a experiência estética, refletindo sobre os problemas da beleza e da arte. Reflexão essa, que se desenvolve também na experiência, a obra mostra-se por meio da interpretação pessoal e esse aspecto pessoal da interpretação é personalístico e ontológico. Na interpretação, tanto o aspecto relativo da obra, quanto à obra mesma estão acessíveis nas suas várias possibilidades de interpretação, justificando que a obra não existe além das suas execuções, não existe um lugar abstrato, metafísico, no qual está a obra. A obra adquire vida própria, revela-se nas interpretações pessoais, que são os lugares do seu aparecer, do revelar-se, adquirir luz própria. Se a interpretação é a obra mesma e por essa razão é sempre pessoal, mesmo sendo somente uma das tantas possíveis, todo intérprete deve manter a sua execução a única possível.

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

Toda a filosofia contemporânea insiste em dizer que a filosofia é obra do homem e somente do homem. A Filosofia é feita pelo homem, para o homem: é pensamento que não tem outro objeto que o homem, outro ponto de vista que o humano, outro interlocutor que o homem (PAREYSON, 2002, p. 215).

Pressupõe-se que o processo de invenção conecta a obra ao leitor e o leitor a obra, é o fio condutor da possibilidade tanto da escuta-fruição quanto da fruição-escuta. É através da escuta que se pode retomar o significado da estética no processo da experiência imediata e direta. Neste âmbito, ressalta-se a indissociabilidade de três conceitos fundamentais: Fazer, Forma e Pessoa, esta indissociabilidade está inserida no interior da *forma formante*, e por sua vez é inerente à interpretação. A ideia de que a *forma formante* é pensada no interior das questões concretas da estética, estas, por serem particulares, não deixam em absoluto de serem filosóficas e não ficam devendo às questões mais gerais.

Se na filosofia a experiência objeto de reflexão e verificação do pensamento simultaneamente; o pensamento é também simultaneamente resultado e norma da interpretação da experiência. “A estética [...] tem caráter ao mesmo tempo concreto e especulativo” (PAREYSON, 2005, p. 17). A obra de arte, na sutileza de sua *forma formante* contém aquela determinada e irrepetível espiritualidade: “entre a espiritualidade do artista e seu modo de formar

existe um vínculo tão estreito e uma correspondência tão precisa, que um dos dois termos não pode subsistir sem o outro” (PAREYSON, 2005, p. 31). A ideia é investigar como é que a espiritualidade do artista se torna, ela mesma, exercício e realidade artística. A obra de arte reflete a originalidade pessoal e espiritual do artista através da ontologicidade da *forma formante*.

A dupla relação

A operação artística implica dois processos: um processo de formação de conteúdo e um processo de formação de matéria. Ou seja, uma relação conteúdo-forma e uma relação matéria-forma. Qual a relação entre esses dois processos? No olhar de Pareyson, há quem sacrifique um ao outro. Dito de outro modo, uma concepção romântica como a de Benedetto Croce é irrelevante, secundário, extrínseco o processo de formação da matéria: a arte é expressão, formação de um conteúdo; a formação da matéria é comunicação, que pode exercer-se ou não se exercer e, em todo caso, é ato prático, não artístico (PAREYSON, 2009, p. 61). Mas, há, pelo contrário, quem faça a arte consistir em meros valores formais, desvalorizando todo significado expressivo como secundário, pré-artístico, periférico: a arte é fazer, construir, compor, produzir, formar uma matéria. Quando se constata na obra de arte uma forma primária e uma forma secundária: a primária é configuração de um material sensível, enquanto a secundária é configuração de um contexto de significados. Quando esta linguagem não for decorrente de simples excessos verbais, imputáveis à vivacidade de uma reação polêmica, Pareyson diz que nos encontramos diante de uma verdadeira e própria forma de tecnicismo. Fabrica-se assim uma antítese entre intimismo e tecnicismo: no intimismo se reduz o fazer ao exprimir, e no tecnicismo se afirma que não há outra produtividade artística a não ser a figuração anterior do sentimento.

A *Estetica. Teoria della formatività* floresceu revelando as suas raízes e a sua fisionomia definitiva no fecundo período compreendido entre 1950 e 1954. Originou-se de uma série de textos publicados separadamente, mas concebidos desde o início como parte de uma unidade sistemática completa, posteriormente retomados e reunidos em uma primeira edição chamada apenas *Estetica*, publicada em 1954. Esses cursos foram elencados por Ciglia (1995), aqui se destacam apenas dois, são eles: *Arte e conoscenza* (1950) e *Formazione dell'opera d'arte* (1952); apresentados na aula inaugural do *Curso de Estética* da Universidade de Turim, em novembro do mesmo ano. As ponderações feitas sobre a problemática de caráter estético constituem uma importância fundamental no âmbito do desenvolvimento dos conceitos-chave do seu sistema teórico.

Nessa perspectiva, pode-se recorrer a Caneva (2008, p. 50) que retoma a especificação da arte como um ponto de junção fecundo no qual a filosofia e a experiência se mantêm simultaneamente distintas e ao mesmo tempo indissolúvelmente ligadas. De fato, segundo Pareyson, “estética é reflexão filosófica sobre a experiência estética” (PAREYSON, 2007, p. 94). A estética tem caráter concreto, começa com a experiência e a ela se atém, enquanto o caráter especulativo reflete sobre a experiência se elevando a um nível superior a ela, mas toma-a como objeto próprio, impedindo de reduzir-se ou de identificar-se com ela. O caráter concreto, no entanto, contém os seus próprios problemas decorrentes do contexto vivo da experiência interrogada. Já no aspecto especulativo, o propósito é definir o valor, o significado, o fundamento e a possibilidade da experiência mesma.

A indivisibilidade característica tanto da especulação quanto da experiência, se separadas, se degeneram e perdem a sua natureza. A especulação que não se atém à experiência torna-se um exercício vazio e abstrato. A mesma coisa acontece com a experiência que não mantém a distância necessária para refletir e teorizar acerca da sua possibilidade. Por este duplo apelo, a estética se constitui no caráter especulativo da reflexão filosófica e contém um contato vital com a experiência (PAREYSON, 2005, p. 19). A especulação estética deve não só interrogar, mas

mostrar e denunciar, no seu vasto âmbito, os aspectos ou as zonas que têm um caráter estético ou artístico.

Ao comparar a arte com qualquer outra atividade, não se alcançará nunca uma definição como operação específica se a experiência não tiver em si mesma um caráter de esteticidade e artisticidade. No domínio da operação própria dos artistas, a arte acentua a intencional e programática atividade que está presente na experiência humana por inteira, e que acompanha e constitui cada manifestação da operosidade pessoalista (TOMATIS, 2003, p. 49; p. 17-19).

Essa atividade, no entanto, direciona o experimento e, se oportunamente especificada, constitui o que normalmente chamamos arte, nomeadamente, formatividade entendida como movimento. Ciglia retoma o que Pareyson antecipou, efetivamente põe em evidência, ou seja, a compreensão que todos os aspectos da operosidade humana, dos mais simples aos mais articulados, apresentam um caráter essencial de formatividade (CIGLIA, 1995, p. 124).

O entendimento de que a estética não pode pretender estabelecer o que deve ser a arte ou o belo; ao contrário, tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética (PAREYSON, 2009, p. 218). Cabe perguntar, em que sentido a arte pode constituir a renovação do pensamento? Se desvincularmos o significado do vocábulo estética do conceito de belo e nos conduzirmos à reflexão de que a arte é a ideia, não é o objeto em si? O que está por trás das coisas do cotidiano? Se a experiência estética é lida como a singularidade de uma forma e o seu caráter concreto; a relação da experiência estética com a experiência concreta é inseparável.

O argumento que a especulação sem base na experiência torna-se abstração estéril, é um fio presente no pensamento de Pareyson, ao mesmo tempo em que a análise dos objetos estéticos sem o aprofundamento filosófico torna-se mera descrição. A seu ver, a arte é um legítimo êxito de uma atividade modeladora, plasmadora da forma artística, o que caracteriza o cerne do seu conceito de autonomia da arte, desenvolvendo uma estética de âmbito especialmente ontológico (PAREYSON, 2005, p. 17). Infere-se, pois, deve-se evitar o labirinto das teorias que se perdem tanto na exaltação de formalismos abstratos quanto as que tomam como ponto de partida um suposto conteúdo da obra de arte e, depois, não têm como explicar a passagem decisiva do conteúdo em si ao plano da arte.

A referência consiste no entendimento da forma artística e sua especificação como um legítimo êxito, isto é, como conclusão de um processo cuja única condição de êxito é o próprio amoldamento a si mesmo e a nenhum outro fim ou se a especificação formativa não subentende a atividade isolada de uma formatividade vazia, na análise de Givone, isto não seria possível porque a pessoa não só se faz sempre presente em todos os seus atos, mas necessita para a sua sustentabilidade, toda a plenitude da vida espiritual de quem a opera, toda a sua vontade expressiva e comunicativa, traduzidas em modo de formar.

Se o mundo do artista se faz presente na obra já como componente orgânico (GIVONE, 1990, p. 154), o conceito de modo de formar permite entender o caráter autorreferencial do fazer artístico enquanto um fazer originador, que se constitui não somente como fazer algo, mas, primordialmente, como fundador de um mundo próprio que com ele se origina. Vejamos o que se segue:

Se as obras são sempre singulares, pode-se afirmar que é impossível fazê-las sem que ao fazê-las se invente o modo de fazê-las. Seja qual for a atividade que se pense em exercer, sempre se trata de colocar problemas, constituindo-os originalmente dos dados informes da experiência, e de encontrar, descobrir, ou melhor, inventar as soluções desses problemas (PAREYSON, 2005, p. 21).

Assim sendo, a questão se produz, realizando, efetivando, executando; o movimento de

invenção de uma obra se esboça e se constrói baseado em uma lei interna de organização no interior da autonomia da arte e das suas relações com a realidade. A forma artística é, essencialmente, matéria formada. Dizer que a forma é matéria formada significa dizer que ela é, de per si, um conteúdo, um conteúdo expresso. Usando um termo do nosso autor, na forma artística tudo está carregado de significado, até as inflexões estilísticas mais discretas, enfim, tudo é significado. Dizer, pois, que a forma é matéria formada é o mesmo que dizer que ela é coincidência perfeita de forma e conteúdo: matéria formada é matéria humanizada, espiritualizada, impregnada de significado e de expressividade (PAREYSON, 2005, p. 46) esse argumento perpassa a *Teoria da formatividade* e nos possibilita ver essa identidade.

Essa identidade não é apenas entre forma e conteúdo, mas entre forma, entendida como matéria formada, e conteúdo, entendido como conteúdo expresso, o que pode ser traduzido em uma fórmula bastante ilustrativa: forma = matéria formada = conteúdo expresso (PAREYSON, 2005, p. 47). A analogia ocorre devido ao propósito que tudo que integra, especificamente, a composição da forma artística ali está já contido no gesto formativo do artista e em submissão à lei orgânica que presidiu todo o processo. A obra de arte apresenta-se, então, como uma contração orgânica de valores diversos, dotada de legitimidade interna, de autônoma consistência e, ao mesmo tempo, de uma fundamental ligação com a realidade de onde brota, desabrocha (TOMATIS, 2003, p. 51). No domínio da inseparabilidade de conteúdo e forma, a espiritualidade do artista coincide com a matéria por ele formada, no sentido de que sua operação tem um caráter de personalidade, que arrasta para a obra como matéria formada todo o seu mundo interior, como se pode ver a seguir:

A inseparabilidade de forma e conteúdo é afirmada do ponto de vista da forma: fazer arte quer dizer não só dar forma a um conteúdo espiritual, mas, formar uma matéria, dar uma configuração a um complexo de palavras, sons, cores, pedras. Isto significa recordar que a obra de arte é um objeto sensível, físico e material, e que fazer arte quer dizer, antes de qualquer outra coisa, produzir um objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visual (PAREYSON, 2009, p. 58).

A forma artística se apresenta como resultado de uma gênese formativa que ela mesma dirige e que nela se inclui de modo indestrutível. Esse acabamento, evidentemente, não é algo que se acrescenta. O problema artístico consiste em dar uma forma estética a um dado conteúdo, mas subentende uma teleologia interna, como uma atuação da própria obra como forma formante, bem antes de se concluir como forma formada (CIGLIA, 1995, p. 140). Entenda-se que o procedimento da arte contém em si mesmo a própria direção, porque o tentar, não sendo nem preventivamente regulado nem abandonado, é, por si só, orientado pela passagem da obra a qual comanda e define. A antecipação da forma não é propriamente um conhecimento preciso e uma visão clara, porque a forma existirá somente com o processo concluído e executado, não se trata de uma vaga sombra ou uma ideia infecunda. Tomatis reforça a ideia pareysoniana de um presságio e de uma divinização, na qual a forma não é encontrada e colhida, mas intensamente atendida e esperada (TOMATIS, 2003, p. 52; CIGLIA, 1995, p. 140).

É instituído um vínculo efetivo e indivisível entre os três momentos basilares da experiência da arte: a gênese, a forma acabada e a interpretação. Conforme pensa Pareyson: no interpretar o ouvir se faz escutar e o escutar quer se fazer ouvir: a receptividade se afina através da atividade e a atividade converge em receptividade: uma e outra se sobrepõem, se alimentam, se sustentam, se chamam, se implicam a vicissitude (TOMATIS, 2003, p. 183). Os três momentos acima citados são períodos que se interligam na obra mesma, ao passo em que esta, no ato mesmo em que se mostra como fim de um processo formativo, revela-se como abertura para inexauríveis interpretações, atuando como lei diretora, em primeiro lugar para o autor, e, posteriormente, para

o intérprete.

A meu ver, a importância desse atrelamento nos conduz a outra consideração imprescindível, isto é, à forma artística: esta, além de ser expressão de um mundo acabado, é, na sua essência, um começo, uma fenda permanente ao diálogo, em virtude de ser uma fonte perene de significados, propícios a iluminar, de modo sempre renovado, a realidade à sua volta e de transformar qualitativamente o lugar do homem e das coisas no interior dessa realidade. A autonomia da obra de arte é um traço distintivo da própria obra, intrinsecamente ligado à sua particularidade como arte.

A tarefa da filosofia não é comprovar sua inutilidade: é inconcebível para a filosofia inibir a palavra do filósofo, em seu próprio campo de investigação, e concedê-la aos seguidores das disciplinas científicas. Pareyson retoma esta questão no já citado volume *Conversazioni di estetica*, argumentando que a autodestruição parece ter sido incorporada à estética em geral, no entanto, uma parte da estética nega a si mesma, reconhecendo como único discurso legítimo sobre a arte o discurso dos artistas mesmo, dos críticos ou dos teóricos das diversas artes.

Assim, na primeira metade do século passado, de acordo com Pareyson, especialmente com Croce: o tom da cultura italiana havia se elevado obrigando os históricos e críticos das várias artes a ocupar-se de filosofia, para atingir a clara consciência da própria tarefa, e uma completa elaboração dos próprios instrumentos de trabalho (PAREYSON, 1966b, p. 103). Na segunda metade do século, no entanto, a situação se inverte ao ponto de ser proclamada não só a inutilidade do próprio trabalho quanto o desinteresse pela filosofia, impedindo a reflexão nos campos específicos e o desconhecimento do direito de dialogar. Por essa razão, se diz que a estética como disciplina filosófica não existe e não é possível; deveria conceder o campo às estéticas empíricas. Com tal atitude, a estética é separada do seu caráter filosófico e identificada com o exercício próprio da crítica, ou com as poéticas e teorias das diversas artes; ser artista, crítico ou teórico de uma arte se torna o único título válido para intervir em questões de estética, nas quais se deve retirar – e isto é dito pelos próprios filósofos –, devolver a palavra ao filósofo (PAREYSON, 1966b, p. 104). No que se refere à experiência, à concretude, à história, é em nome da concretude e da experiência que se concede a palavra ao empírico, negando-a ao filósofo; então se suprime o caráter filosófico da estética, nega-se a possibilidade de uma estética filosófica e especulativa.

Considerações finais

Pode-se dizer, então, que o chamado à experiência e à concretude não só não suprime o caráter especulativo e filosófico de uma reflexão qualquer, mas, ao contrário, é a única condição possível. Escreve Pareyson: não existe verdadeira especulação e filosofia sem o reenvio à concretude, sem contato com a experiência, sem radicalização na história; já que as duas ordens de termos são, na mente reflexiva do homem, complementar, quer dizer, inseparáveis (PAREYSON, 1966b, p. 104). Para contrapor-se a qualquer uma delas, só é possível por meio de um ato arbitrário de separação e enrijecimento. Não se trata nem da concretude da experiência, nem da especulação filosófica, mas do risco de um empirismo superficial de um lado e um verbalismo vazio do outro (TOMATIS, 2003, p. 50).

O que se quer ressaltar aqui é, sobretudo que a estética tem um caráter especulativo e concreto ao mesmo tempo. Para definir os confins próprios da estética se deve ter presente que filosofia e experiência são nitidamente distintas e, ao mesmo tempo, indissolúvelmente conjuntas; há um ponto de conjunção entre filosofia e experiência, inserido no ponto em que a filosofia e a experiência se encontram: a experiência para verificar e estimular a filosofia, e a filosofia para explicar e fundamentar a experiência. Isto explica por que se pode alcançar a estética por intermédio de duas direções distintas, mas convergentes: de um lado a filosofia, e do outro a

experiência dirigida que faz o artista e o histórico ou crítico ou teórico: o essencial é que se faça filosofia em cada caso, que o filósofo não descuide da solicitação e da verificação da experiência, e que artistas, críticos, teóricos não se esqueçam de transferir-se para um plano especulativo.

Por último, se reforça o ponto no qual o artista, ao criar, inventa leis e ritmos totalmente novos por meio de uma livre escolha sugeridas, tanto pela tradição cultural quanto pelo mundo físico, um acontecer cuja decodificação ocorre pela perseverança e dedicação do artista. À vista disso, o cerne da *formatividade* é a recorrência direta à experiência e nisto consiste ao mesmo tempo a visão *receptiva, inventiva e produtiva*, o acontecer segue a inteireza própria da formação da obra de arte e da ideia de Obra-forma; a feitura-criação da arte e sua inseparabilidade. Se nos remetermos à filosofia moderna, a universalidade não pertence ao acontecer do ser. Mesmo a verdade do ser é certeza garantida pelo sujeito. Se esta é a cena filosófica da modernidade não será então difícil entender de que maneira Pareyson contribui com a saída deste paradigma moderno do ser. Um paradigma que tem as suas profundas razões e a sua história incontornável, mas que, todavia, não basta, porque não aproveita a dinâmica do ser que acontece.

Quando aludimos ao ser que acontece na arte e na pessoa em Pareyson, não temos como não recorrer à teoria da *formatividade*, onde todo operar humano é uma feitura de formas reunidas na noção de Obra-forma. Os aspectos da operatividade humana têm um caráter essencial de *formatividade*, concretizando-se em um acontecer que resulta em obras. O entrelaçamento entre *acontecer, feitura-criação, experiência-êxito* norteadores da teoria da *formatividade*, para além de regras pré-fixadas, execuções já programadas, é a invenção que deve ser aplicada encontrando por si só o próprio modo de feitura-criação, quer dizer, uma criatividade em processo, mas em busca do êxito que é o seu fim. Experiência e existência, Vida, Arte e Filosofia acontecem na teoria da arte pareysoniana.

Referências

- CANEVA, Claudia. *Beleza e persona. L'esperienza estetica come epifania dell'umano in Luigi Pareyson*. Roma: Armando Editore, 2008.
- CIGLIA, Francesco Paolo. *Ermeneutica e libertà. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*. Roma: Bulzoni, 1995.
- GIVONE, Sergio. *Storia dell'estetica*. Roma-Bari: Laterza, 1990.
- PAREYSON, Luigi. *Conversazioni di estetica*. Milão: Mursia, 1966b.
- PAREYSON, Luigi. *Esistenza e persona*. Gênova: Il melangolo, 2002.
- PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*. Milão: Bompiani, 2005.
- PAREYSON, Luigi. *Interpretazione e storia*. In: *Opere complete*, v. 14. Milão: Mursia, 2007.
- PAREYSON, Luigi. *I problemi dell'estetica*. Milão: Marzorati, 1966a.
- PAREYSON, Luigi. *L'esperienza artistica*. Milão: Marzorati, 1974.
- PAREYSON, Luigi. *Problemi dell'estetica. I. Teoria*. In: *Opere complete*, v. 10. Milão: Mursia, 2009.
- PAREYSON, Luigi. *Teoria dell'arte*. Milão: Marzorati, 1965.
- TOMATIS, Francesco. *Pareyson. Vita, filosofia, bibliografia*. Brescia: Morcelliana, 2003.
- URIBE, Íris. F. S. *Ontologia e Estética em Luigi Pareyson*. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2021.

Autor(a) para correspondência / Corresponding author: Íris Fátima da Silva Uribe. irisf.uribe@gmail.com