

ARTE E HISTORICIDADE NA ESTÉTICA DE LUIGI PAREYSON

Sandra Neves Abdo
FAFICH - UFMG

Resumo: O presente trabalho examina o pensamento de Luigi Pareyson sobre a historicidade da arte, procurando ressaltar seu distanciamento da hermenêutica historicista; primeiramente, no que diz respeito à concepção do produto artístico como organismo autônomo, que remete a seus antecedentes culturais apenas enquanto estes lhe são internos; em segundo lugar, ao mostrar que, mais do que expressar e comunicar uma realidade preexistente e acabada, a forma artística é em si uma nova realidade, dotada de um significado próprio e irreduzível, de um caráter ontológico, que a instala no centro da relação primeira e originária entre a pessoa, o ser e a verdade. *Palavras-chave:* Arte, Verdade, Historicidade.

Abstract: This work aims to analyse Luigi Pareyson's thought on historicity of art and emphasize its difference in relation to historical hermeneutic. This difference can be identified on the one hand when artistic production is considered as an autonomous organism which can be only related to previous cultural forms when they belong to its inner meaning; on the other hand, by the assumption that artistic form is a new reality in itself which has a specific and proper meaning, an ontological being which places it in the very heart of original relation of self, being and truth, and is not only the expression and communication of an accomplished and preceding reality. *Key words:* Art, Truth, Historicity.

Introdução

Com “*Estetica: teoria della formatività*” (1954)¹, abre-se na Itália um fecundo diálogo entre os temas do idealismo croceano — imperante à época — e as correntes mais expressivas do pen-

samento estético internacional, cujos contributos são em grande parte acolhidos e reelaborados por Luigi Pareyson, dentro de uma perspectiva nova e pessoal. De marcante inspiração existencialista, essa obra não constitui um filão isolado, marginal, do pensamento de Pareyson, nela estando presentes — ainda que de modo muitas vezes implícito — os elementos que determinarão o desenvolvimento subsequente de sua hermenêutica em uma direção ontológica, fora do âmbito das metafísicas tradicionais².

Consciente da ineliminável historicidade da experiência e dos discursos humanos, Pareyson acredita, entretanto, na possibilidade e legitimidade de um procedimento filosófico voltado para a formulação de uma definição geral da arte. A filosofia é *una* — não única — e o que assegura essa unidade é uma espécie de diálogo, através do qual a verdade é buscada sob diferentes perspectivas. Cada filosofia responde a determinados problemas, sendo sempre historicamente situada, sem que com isso ocorra qualquer comprometimento da universalidade e unidade de suas conclusões: são “livres possibilidades” da filosofia *una*, cada uma das quais absoluta e definitiva. A multiplicidade da filosofia não implica que o caráter de suas conclusões seja empírico, nem tampouco sua universalidade implica o reconhecimento de uma conclusão como negação das demais³.

Em “Estetica: teoria della formatività” e diversas publicações posteriores, Pareyson se empenha na tarefa de especificar a operação artística, partindo precisamente da necessidade de se elaborar um discurso geral, que, embora inevitavelmente resultante de um contexto histórico, nem por isso se restringe e se enclausura em alguma escolha programática, em algum ponto de vista pessoal ou de época.

Seu ponto de partida é a experiência artística concreta, em toda a sua mutabilidade e variabilidade de propostas; não uma escolha programática qualquer, baseada em algum gosto particular, nem tampouco um sistema filosófico pré-constituído, do qual sejam deduzidas as conseqüências em campo estético. Conseqüentemente, seu ponto de chegada não se reduz a uma definição comprometida com essa ou aquela proposta poética, nem se apresenta como um sistema conclusivo e definitivo, uma espécie de cristalização supra-histórica, cuja pretensão seja encerrar e exaurir de uma vez por todas a essência da arte. O que a teoria da formatividade propõe é, em suma, um conceito operativo, que possa servir de referência e orientação na penetração e explicação dos fatos artísticos.

Em momento algum, Pareyson se desvia para um plano meramente descritivo, sabedor de que unicamente o plano especulativo pode garantir a autonomia da filosofia, como reflexão que se levanta *sobre* a

experiência e que, por isso mesmo, não pode se confundir com o objeto de sua investigação. Por outro lado, ele sabe também que não pode haver enrijecimento em relação a essa distinção de planos: existe um "... ponto em que experiência e filosofia se tocam, a experiência para estimular e verificar a filosofia e a filosofia para explicar e fundamentar a experiência"⁴. Sendo os dois termos complementares e inseparáveis na mente humana, pode-se partir de qualquer das duas direções, desde que haja sempre uma convergência para o plano filosófico.

Outro ponto fundamental, que norteia a reflexão de Pareyson, é seu extremo cuidado em não assumir uma postura normativa em relação ao objeto de sua investigação, equívoco dos mais frequentes, especialmente no campo da estética contemporânea. Estabelecer normas para a produção da arte, prescrevendo, por exemplo, o que ela *deve* ou não sugerir, se *deve* manter-se no plano da abstração ou voltar-se para o real, se *deve* ser compromissada ou de evasão, é procedimento legítimo apenas no âmbito das poéticas que, enquanto tais, simplesmente traduzem em modos operativos determinado gosto ou ideal de arte, sem qualquer compromisso de atingir a universalidade; mas não no campo da estética, onde só por uma radical deturpação se pode confundir determinado programa artístico com um conceito geral de arte, transformando "...em divergência filosófica aquilo que é, substancialmente, uma polêmica de gostos"⁵. A ignorância ou a negligência a respeito desse ponto conduz ao intolerável equívoco de se "...tomar por geral e universal aquilo que é particular e histórico, por especulativo aquilo que é operativo e normativo, por teoria filosófica da arte aquilo que é programa de arte..."⁶; interpretando como estéticas concepções que não são senão poéticas, situando-se na esfera do gosto, pensando encontrar-se na da filosofia, ou transferindo "... para a esfera da filosofia aquilo que só vale na esfera do gosto." Enfim, tomando por teoria estética o que não passa de "*poética travestida*".

Pela profundidade, unidade e abrangência de suas colocações, a estética de Pareyson conserva sua atualidade, mesmo depois de várias décadas, sendo que sua obra central nesse campo — "*Estetica; teoria della formatività*" — já se afirmou, através de numerosas edições como um clássico da estética pós-croceana, representando um contributo inestimável para o diálogo filosófico atual.

Antes de passar ao assunto específico deste artigo — a historicidade da arte na estética de Luigi Pareyson — é oportuno expor, em linhas gerais, as idéias centrais que fundamentam as ponderações e conclusões do autor a respeito do tema em questão.

Da teoria da formatividade

Como já foi dito anteriormente, a teoria da formatividade nasce num contexto cultural ainda fortemente dominado pela estética idealista de Benedetto Croce, provocando inicialmente significativa polêmica; mais precisamente ao contrapor à *filosofia do espírito* uma *filosofia da pessoa* e, ao conceito croceano de arte como *expressão*, um conceito de arte como *produção, ação formante*. À concepção de Croce de que a produção da arte consiste na perfeita identidade de intuição e expressão, portanto, na figuração de uma imagem puramente interior, Pareyson opõe a essencialidade do processo de extrinsecação física. A arte não se esgota na interioridade do espírito, pois se especifica como tal precisamente na figuração e formação de uma matéria física — processo esse que, entretanto, exige ser visto em sua *coincidência* com o de formação de conteúdo. A matéria não é veste exterior, nem o espiritual é interioridade, cifra a desocultar; o sentido da arte é totalmente imanente a seu “rosto físico”. Na verdade, mais do que simples coincidência, existe entre os dois processos uma perfeita *identidade*: formar uma matéria é impregná-la de humanidade, de conteúdo. Já de início, é possível observar que a noção de *aparência* — que no âmbito do idealismo era considerada como determinação essencial da esfera estética — está ausente da estética de Pareyson.

A um contato inicial, a teoria da formatividade pode parecer especulativamente neutra, conciliante. Entretanto, o frequente confronto dos extremos não tem objetivo de conciliação e sim de satisfazer às justas exigências que estão no fundo de cada um deles. Trata-se de um discurso tenso e fecundo, que já a partir da noção de *formatividade* reenvia à concepção de arte como *poiêin*, buscando evidenciar o caráter dinâmico e processual da forma artística, ou seja, o fato de que ela só pode ser vista como tal quando se consegue colhê-la no ato de *concluir* e ao mesmo tempo *incluir* em si o movimento de sua produção.

O conceito central é então a *formatividade*, atividade plasmadora, simultaneamente produtiva e inventiva, cuja presença se estende a todo o inteiro âmbito das operações humanas, como condição necessária de seu êxito. Qualquer obra só é bem sucedida em seu intento específico, concretizando-se em uma *forma* — totalidade orgânica, autônoma, internamente coerente e indivisível. É esse exercício formativo, ao mesmo tempo produtivo e inventivo, que explica, antes de tudo, a ineliminável cota de artisticidade inerente a toda produção do homem, mesmo às mais modestas, em que sempre se impõe, como condição de êxito, um certo grau de inventividade, de formatividade — “...

‘fazer’ que, enquanto faz, inventa o ‘modo de fazer’: produção que é, ao mesmo tempo e indivisivelmente, invenção”⁷.

Quanto às características que esse exercício formativo genérico assume, quando se acentua na operação artística, assumindo uma tendência autônoma e fazendo-se intencional e fim em si mesmo, explica Pareyson: “...a arte propriamente dita é a especificação da formatividade, exercitada, não mais tendo em vista outros fins, mas por si mesma”⁸; enquanto, nas operações comuns, o critério de êxito é a adequação da forma a alguma finalidade externa, na arte, o único critério de êxito é a *adequação da forma consigo mesma*, com a própria lei interna que institui a sua integridade.

Essa especificação da arte como “*pura formatividade*”⁹ exige certa atenção, pois sempre há risco de que seja entendida em sentido formalista. É preciso ter sempre presente que o exercício formativo não se qualifica como “*puro*” em decorrência de uma privação de conteúdo, e sim de uma *preponderância* da intencionalidade de formar, *sem qualquer dependência ou subordinação* a outros valores ou finalidades. Identificar a formatividade como a nota especificadora da arte não implica, de modo algum, concebê-la como componente exaustivo da operação artística, atuante de modo isolado. Com base no princípio de “*unitotalidade da pessoa*” — a qual se apresenta sempre em toda a sua inteireza, em cada um de seus diversos atos e estados — Pareyson demonstra que todo o mundo interior do artista, suas convicções morais, seus intentos utilitários, seu modo de ser, agir, sentir, interpretar a realidade, se introduzem na operação artística, não como objeto de expressão da arte e sim com “*energia formante*”, condensando-se *no interior* do próprio ato formativo que a especifica como tal. A prática de “fazer” uma obra constitui o gesto formativo concreto, o “*modo de formar*” — de configurar os sons, de esculpir, de traçar ou pincelar — isto é, o “*estilo*”, que concretiza a inteira vida espiritual do artista na obra. Resulta daí a total *unidade* de espiritualidade e fisicidade, assegurando-se ao mesmo tempo, tanto a arte em sua especificação quanto sua profunda e constitutiva ligação ao inteiro âmbito da realidade humana. Seus múltiplos valores e significados são totalmente imanentes à sua própria organicidade, numa absoluta *identidade* de forma e conteúdo, e é isso que garante a sua constituição autônoma, absolutamente íntegra e indivisível.

Evidencia-se a esta altura que a forma não é espelhamento ou transfiguração de algo dado, pré-constituído, mas elaboração dinâmica de um organismo novo. Seu êxito não é garantido por nada externo ao trabalho do artista, e sim pela tensão interna que liga entre si os diversos componentes, em busca da unidade: a *espiritualidade* do artista torna-se *estilo*, no próprio ato em que o procura, e é assumida inter-

namente pela *intenção formativa*; esta só é verdadeiramente tal quando se incorpora à *matéria*, a qual, por sua vez, só passa a pertencer à arte como "*matéria formada*", ou seja, em si mesma, como "*conteúdo expreso*". É em virtude dessa "*gênese interior*", que a forma se revela como "*organismo autônomo*", como totalidade indivisível, dotada de legalidade interna própria, que institui a íntima conexão de suas partes entre si e com o todo: tanto o caráter necessário de cada parte, quanto a presença viva da obra toda inteira, em cada uma delas. O fundamento de sua unidade e indivisibilidade não pode ser buscado em algum fator externo, do qual a obra de arte seria figuração e ao qual se atribuiria "*status*" de conteúdo, mas na própria *constituição orgânica e unitária* da forma.

A arte é um fato de caráter ontológico. Primeiramente, porque — como foi visto anteriormente, o "*estilo*" - "*modo de formar*" — é sempre pessoal e, como a pessoa, está em relação com o ser; em segundo lugar, porque, na medida em que todos os elementos — materiais e espirituais — se concretizam como constitutivos da própria trama estilística da obra, eles passam a existir de um modo *novo, intraduzível e irreduzível*. Essa transformação da matéria e dos conteúdos espirituais, na medida em que tem lugar precisamente no plano estilístico da obra, "*...implica, pondo-a em jogo, a verdade*"¹⁰.

Já a partir do seu momento produtivo, a arte se manifesta como fato hermenêutico, *êxito* de um processo indivisivelmente *ativo e receptivo*, que não é criação, ação sem ocasião, mas sempre *prolongamento e desenvolvimento* de uma *receptividade*. A produção da arte é marcada por um intenso diálogo do artista com toda a realidade que o envolve (matéria física, tema, assunto, motivos inspiradores, exigências técnicas ou utilitárias, circunstâncias históricas e ambientais, etc.), reque-rendo atos de escolha, julgamento, avaliação e interpretação, nos quais ele se revela e se exprime inteiramente.

Apesar da aparente proximidade com algumas análises fenomenológicas da ambigüidade do estético, a teoria de Pareyson está bem distante de considerar a obra como evento no qual se realiza um desvelamento natural e ontológico do sentido. O caráter unitário do êxito artístico nada tem de eclético ou conciliante, pois tem em sua base uma visão conflitual do agir humano: o *formar* é essencialmente um *tentar, inventar, escolher, descobrir, figurar*, constituindo-se como um processo ao qual é inerente a permanente possibilidade de fracasso. É precisamente a partir desse caráter de risco e tentativa, desse processo aventuroso, cujos traços nela estão presentes como marca orgânica e indelével, que se determina a alteridade irreduzível da obra de arte com referência a pré-condicionamentos de qualquer natureza. Caracterizando-se essencialmente por essa atividade dialógica do artista sobre

a matéria, a arte tem como fundamento a própria tensão dialética que liga *internamente* seus elementos constitutivos e que confere ao sentido que nela se inscreve uma natureza *ambígua, dramática, conflitual, intraduzível e irredutível*.

Mas, de onde provém o critério das escolhas operativas do artista?

Em resposta a essa pergunta, a teoria da formatividade introduz o conceito de "*forma formante*", de acordo com o qual a própria obra, antes de existir como *formada*, atua como *formante*, como guia *a priori* de sua própria realização empírica, reclamando e dispondo as partes, de cuja indissolúvel unidade ela se constitui. Desse modo, a forma artística se revela como *lei e resultado* de seu próprio processo produtivo, embora isso não signifique qualquer contestação de que o artista seja o verdadeiro e único autor de sua obra: se por um lado a forma impõe a sua vontade, por outro, é o próprio autor que cria essa vontade, ao inventar não só a obra mas também a sua legalidade interna. O artista se vê na paradoxal situação de obedecer à própria obra que está criando, revelando-se o processo produtivo como "... síntese de atividade criadora e desenvolvimento orgânico, de *liberdade e obediência*, donde se pode, paradoxalmente, dizer que *a obra se faz por si, não obstante a faça o artista*"¹¹. Trata-se então de uma "... misteriosa e complexa copossibilidade, que, no fundo, consiste numa *dialética entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna do êxito*..."¹².

Passando ao processo de interpretação, é necessário salientar, já de início, que a arte é um fato interpretativo não apenas porque seus produtos se originam da interpretação que o artista faz da matéria, mas também porque estes vivem somente na interpretação à qual se oferecem. Assim como o processo de formação revela um caráter interpretativo, sua interpretação é indivisivelmente formativa, inventiva e enriquecedora, essencialmente *pessoal, expressiva e reveladora*, aberta a indefinidas possibilidades: de um lado está a *forma*, dotada de inesgotáveis aspectos, cada um dos quais a contém inteira, sem contudo exaurir sua infinidade; do outro, a *pessoa*, com sua situação existencial concreta e seus infinitos estados e pontos de vista, em cada um dos quais ela se exprime e se revela em toda a sua inteireza.

Longe de requerer passividade, abandono de si, a interpretação é uma verdadeira *reconstrução*, uma operação a um só tempo ativa e receptiva, na qual o intérprete necessariamente se exprime, no próprio ato em que busca apreender (ainda que não segundo um esquema cronológico reprodutivo) a lei íntima que regulou o processo genético interno e que instituiu a adequação da forma consigo mesma.

A lei que rege o processo interpretativo é a mesma que regulou o produtivo, e isso significa que a interpretação só é bem sucedida quan-

do o intérprete sabe ser *congenial* com o próprio movimento da obra em direção ao êxito, quando ele sabe ver a própria forma como “permanente reevocação” do processo que lhe deu vida; em outras palavras, como coincidente - de modo *conclusivo* e *inclusivo* - com a própria gênese de sua formação.

O que se tem aqui é, em suma, a inseparabilidade da obra de arte, não só do processo de sua própria produção — uma vez que o *inclui* em si no próprio ato que o *conclui* — como também do processo de sua interpretação — na medida em que este se configura como “... novo percurso do processo genético interno ...”¹³. Esse é um ponto fundamental no que diz respeito às relações entre arte e história, pois essa lei interna que rege o processo artístico, conduzindo-o ao êxito, e que deve ser apreendida no processo interpretativo, nada mais é do que “...a resolução em estilo do processo genético ‘histórico’”¹⁴.

Arte e historicidade

O fio condutor da reflexão pareysoniana sobre a historicidade da arte é encontrar uma explicação que não caia no equívoco — freqüente na estética contemporânea — de interpretar a relação entre forma artística e contexto histórico em termos de dependência, derivação ou determinação. Trata-se nesses casos de um grosseiro *conteudismo* que reduz a obra de arte a mero *veículo* de conteúdos externos ou a simples *espelhamento* das condições sócio-ambientais e que, desse modo, compromete incontornavelmente, a sua especificação e autonomia.

Pareyson assinala, primeiramente, um ponto fundamental: uma vez que não se trata de coincidência entre duas ordens preexistentes, cada uma completa no seu campo, só se pode falar de afinidade ou correspondência entre produção artística e contexto originário, “...*post factum*, isto é, somente depois que o estilo nasceu e as obras de arte estão feitas”¹⁵. O influxo do contexto histórico sobre a arte só se dá *internamente* ao ato inventivo, não ocorrendo, portanto, qualquer relação de determinação externa, dependência ou derivação mecânica entre certo modo de ser, viver, pensar, sentir ou agir e certo modo de fazer arte. A afinidade entre os dois termos não se mostra *a priori*, mas só depois que a espiritualidade do artista, plena de ressonâncias históricas e ambientais, coloca-se sob o signo da formatividade, definindo-se a si mesma e ao seu tempo como “modo de formar”, que se concretiza na obra como “estilo congenial”. *Só quando a esfera estética já está especificada* é que se pode perceber que “... mais do que de correspondência,

devemos falar de *identidade*, no sentido de que, na criativa inventividade do artista, a espiritualidade de seu tempo tornou-se, *ela mesma*, o seu estilo, o estilo que só pode ser seu"¹⁶.

Quanto à evidente continuidade dos fatos artísticos, a questão é explicar como se dá "...a originalidade na continuidade e a continuidade na originalidade"¹⁷, descartando tanto a idéia romântica da originalidade absoluta quanto a da causalidade externa, pois a continuidade estilística que justifica a fisionomia de uma época possui uma natureza profunda e decisiva, que não se explica através de relacionamentos superficiais; e isso é possível somente quando se tem presente a natureza complexa de dois conceitos: o de *imitação* — que tanto pode se rebairar à cópia servil e à reprodução quanto se elevar ao plano da criação e inovação — e o de *tradição*, que, corretamente entendido, vem mostrar que as funções de inovar e conservar só se exercitam e só podem se explicar juntas.

Embora *inovação* e *tradição* muitas vezes sejam violentamente contrapostas, na verdade estão unidas por uma solidariedade originária e profunda. O ato de pertencer a uma tradição já acarreta por si só a sua modificação e o de inovar exige que se interprete e compreenda a verdadeira natureza da tradição: "...continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento..."¹⁸. O passado, a tradição, não podem ser desprezados em favor da idéia de uma criação absoluta, pois seu exercício se dá, na verdade, *internamente* ao ato inventivo, fornecendo-lhe sugestões e base de sustentação. É a continuidade que sustenta e explica a originalidade, e é através dos atos inovadores que as tradições não apenas nascem mas também se perpetuam, sendo mesmo impossível distinguir em cada obra o que constitui novidade do que é devido ao influxo da tradição, sob pena de cair numa postura unilateral, que dissolve a originalidade na continuidade ou vice-versa. Uma vez que até a imitação mais fiel exige alguma originalidade, e que sempre existe uma necessária referência ao passado mesmo nos mais radicais atos de ruptura, deve-se reconhecer que "... os polos opostos do puro conformismo ou da mera rebelião não fazem mais do que confirmar, em sua estéril unilateralidade, a fecunda solidariedade desses dois polos"¹⁹.

É também costumeira a contraposição do caráter supra-individual e comum dos gêneros e estilos coletivos ao caráter único e irrepetível da obra de arte. A propósito, lembra Pareyson que o estilo comum não exclui o pessoal, mas antes o implica e requer. O estilo não pode ser nunca considerado como generalização abstrata, desvinculada e posterior às obras nas quais se concretiza, pois antes de existir como resultado de uma inspiração comum, ele já age *internamente* ao ato formante, como sugestão e norma das operações singulares dos diver-

sos autores, apresentando-se, portanto, como "... uma realidade eficaz e viva, que, contudo, não vive e não opera senão nas obras singulares, as quais nele se inscrevem, no próprio ato que o realizam em si"²⁰. A inserção das obras de arte num âmbito mais amplo não se opõe à sua independência e autonomia, pois elas só fazem parte de um estilo enquanto o realizam em si mesmas.

De acordo com o próprio Pareyson, o mero reconhecimento do condicionamento histórico-social da arte não se coloca como um problema, pois trata-se de um fato tão evidente "... que seria difícil negá-lo sem um reconhecimento qualquer"²¹. O que é realmente digno de exame é a questão da *relevância artística* desse condicionamento. Em outras palavras, *como e em que medida* os fatores sócio-ambientais podem se tornar *condições internas* da arte. Não que a explicação feita a partir dos fatores circunstanciais enquanto tais seja destituída de validade. Não é esse o ponto, e sim o fato de que, ainda que por esse caminho se chegue a resultados historicamente interessantes e que possam até mesmo contribuir para aumentar a compreensão de determinados aspectos da obra, o problema propriamente estético não é nem sequer aflorado.

Um discurso sobre o caráter histórico-social da arte só pode se revestir de um significado estético, quando se concentra na própria obra, ou seja,

"... somente enquanto as condições às quais alude se tornam condições internas da arte, isto é, somente se as condições sociais se tornam, elas mesmas, na atividade concreta dos artistas, ocasiões estéticas, iniciativas de arte, sugestões operativas, pressentimentos de êxitos artísticos, conteúdos prenhes de uma vocação formal"²².

A afirmação pareysoniana de que a obra de arte *deve ser compreendida a partir de si mesma* não tem qualquer intuito formalista de negação de sua dimensão semântica. Não se trata de considerar a forma artística como absoluta, negando suas raízes, e sim de reconhecer que ela é, em si mesma, uma verdadeira "*contração orgânica*", dotada de autonomia e ao mesmo tempo aberta e reveladora de suas circunstâncias. Considerados em si mesmos, os pressupostos e antecedentes não podem ser detentores do significado absolutamente *novo, singular e irreduzível* — que é imanente à obra —, pois na verdade eles são "*móveis internos*" da operação, "*virtualidades formativas*" que o autor acolhe, interpreta e desenvolve, transformando-os em elementos constitutivos de seu próprio estilo.

Resulta daí a impropriedade de se considerar a autonomia da arte como sinônimo de alienação, inacessibilidade ou solipsismo. Concen-

trar a atenção na própria obra, no "modo de formar" que define o seu próprio "modo de ser", significa reconhecer o estilo, não como momento formalista e sim como o "depositário" do seu mais íntimo conteúdo; conseqüentemente, colocar-se em condição de captar o discurso específico e intraduzível que, mesmo em suas manifestações mais abstratas, a arte faz sobre o real, pois é unicamente em sua própria trama estilística que ela se apresenta como organismo essencialmente revelador de

"...toda uma civilização, todo um modo de interpretar o mundo e de se posicionar frente à vida, todo um modo de pensar, viver, sentir, toda uma espiritualidade coletiva e pessoal, na infinita riqueza de seus aspectos [...] e isso, não obstante o valor da obra de arte, é individuado unicamente no seu estilo, ou seja, naquilo que garante o seu ser arte e não outra coisa"²³.

Vê-se então que não há a menor dúvida quanto ao reconhecimento do caráter essencial do testemunho vivo e permanente da arte sobre o seu tempo. Mas não é esse o ponto primordial da reflexão pareysoniana, e sim o fato de que, por mais que essa possibilidade comunicativa da produção artística seja essencial, *não é isso o que a especifica como tal*. A arte é essencialmente expressiva e comunicativa de suas circunstâncias, mas é unicamente em decorrência de seu ser *forma, organismo autônomo* "...que vive de per si, uma inovação radical e um incremento imprevisto da realidade, alguma coisa que primeiro não era e que é única em seu gênero, uma realização primeira e absoluta"²⁴.

A obra de arte emerge de um contexto histórico, dele recebendo um preciso condicionamento, mas o fato é que *já nasce especificada* e, "...longe de reduzir-se a um simples momento do fluxo temporal, é capaz de, ela própria, produzir história..."²⁵, a história de seus infinitos desenvolvimentos, das retomadas e da infinidade de interpretações, que a fazem reviver inesgotavelmente²⁶.

A historicidade da arte consiste, por um lado, no fato de que nela se introduz, para nutri-la e sustentá-la, toda a espiritualidade de seu tempo, condensada *internamente* no gesto formativo do artista; por outro lado, no fato de que a obra de arte continua vivendo além do tempo "... com a perenidade de um valor que suscita uma série infinita de reconhecimentos, imitações e prolongamentos"²⁷.

A estética de Pareyson opõe-se assim ao ponto de vista croceano, que vê, na interpretação como "reevocaçã", a única possibilidade para a obra — enquanto espírito objetivado — de existir concretamente, sem se perder no esquecimento da história. De acordo com o ponto de

vista pareysoniano, as múltiplas interpretações não são contributos espirituais externos, suplementares em relação ao processo orgânico gerador; em cada uma delas, a obra vive de um modo pessoal, particular, mas não como "aproximação", e sim *toda inteira* — sem jamais esgotar suas possibilidades.

O reconhecimento dessa vitalidade da obra de arte é um dos pontos em que a hermenêutica de Pareyson mais se distancia da concepção historicista, revelando-se a hipótese da arte como "coisa do passado", ou seja, da "morte da arte", como absolutamente estranha ao seu pensamento. A temporalidade da arte não é aquela do passado, da "reevocaçāo", mas sim a do presente, pois a "... série das infinitas leituras, interpretações e execuções é [...] a própria vida da obra: o seu modo natural de viver e de existir"²⁸. Se a arte fosse o especificar-se histórico de uma forma externa, se se limitasse a mero reflexo de seu tempo, chegando a *posteriori*, como uma conclusão, certamente morreria com ele, "... arrastada por esse mesmo tempo que queria deter e fixar na expressão"²⁹. Entretanto, precisamente no ato em que emerge da história, já condicionada e especificada, nela reingressa, contribuindo enquanto tal para configurar a fisionomia de sua época. Ela emerge do tempo, fazendo-o convergir em si e o atravessa solicitando o seu fluxo. Nesse sentido, é possível falar de intemporalidade da arte, mas de uma intemporalidade que, entretanto, "...é completamente circundada pelo tempo..."³⁰.

A arte é um começo: "... é 'inicial' [...] não só porque é 'original', mas, mais ainda, porque é 'originária'"³¹. Mais do que simplesmente expressar ou comunicar uma realidade acabada, a arte *funda* uma nova, *abre* um novo tempo, uma nova época, constituindo-se, em si mesma como "... uma realidade, um espírito, um mundo: sua própria realidade, seu próprio espírito, seu próprio mundo". E se em lugar de ser mera expressão de um mundo acabado, mero espelhamento ou transfiguração de uma realidade dada, pré-constituída, ela é descoberta de um mundo novo, elaboração dinâmica de uma nova realidade, é porque "... se instala no próprio coração da primeira e originária relação entre o homem e o ser, entre a pessoa e a verdade"³².

Bibliografia

G. CARCHIA, Esperienza e metafisica dell'arte. L'estetica di Luigi Pareyson, *Rivista di estetica*, Torino, 40-41, anno XXXII, pp. 76-86, set., 1993.

G. VATTIMO, Pareyson dall'estetica all'ontologia, *Rivista di estetica*, Torino, 40-41, anno XXXII, pp. 3-16, set., 1993.

L. PAREYSON, *Os problemas da estética*, São Paulo: Martins Fontes, 1984. (Tradução de: I problemi dell'estetica).

Idem, *Conversaciones de estética*, Madrid: Visor, 1988. (Tradução de: Conversazioni di estetica).

Idem, *Estetica; teoria della formatività*, Milano: Tascabili Bompiani, 1991.

Idem, *Filosofia della libertà*, Genova: Il Melangolo, 1991.

Idem, *Verità e interpretazione*, Milano: Mursia, 1991.

M. FERRARIS, Un'estetica senza opere, *Rivista di estetica*, Torino, 40-41, anno XXXII, pp. 87-109, set., 1993.

S. GIVONE, *Historia de la estética*, Madrid: Tecnos, 1990. (Tradução de: Storia dell'estetica).

U. ECO, *A definição da arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1991. (Tradução de: La definizione dell'arte).

V. VERRA, Esistenzialismo, fenomenologia, ermeneutica, nichilismo, in Idem et al., *La filosofia italiana dal dopoguerra a oggi*, Roma: Laterza, 1985, pp. 355-421.

Notas

1. 1ª ed. Torino: Filosofia, 1954; 2ª ed. Bologna: Zanichelli, 1960; 3ª ed. Firenze: Sansoni, 1974; 4ª ed. Milano: Tascabili Bompiani, 1991. Vários capítulos foram publicados, anteriormente à primeira edição, sob a forma de ensaios isolados, na revista *Filosofia*. Torino: Ed. di Filosofia, 1950-54.

2. A proposta de uma filosofia da interpretação, inicialmente apresentada em *Unità della filosofia* (1952) e em *Estetica: teoria della formatività* (1954), é desenvolvida no sentido de uma "ontologia do inexaurível", em *Verità e interpretazione* (1971) e formulada, também, como "pensamento trágico", em *Filosofia della libertà* (1991).

3. Essas considerações apresentadas inicialmente em "*Unità della filosofia*", são aprofundadas em obras posteriores sobretudo em "*Verità e interpretazione*".

4. L. PAREYSON, *Os problemas da estética*, São Paulo: Martins Fontes, 1984, p. 21.

5. Ibidem, p. 25.
6. Ibidem, p. 24.
7. Idem, *Estetica: teoria della formatività*, Milano: Tascabili Bompiani, 1991, p. 18. (t. a.).
8. Idem, *Os problemas da estética*, p. 37.
9. Cf. Idem, *Estetica: teoria della formatività*, pp. 22-24.
10. A observação é de S. GIVONE, *Historia de la estética*, Madrid: Tecnos, 1990, p. 154. (t. a.).
11. PAREYSON, *Os problemas da estética*, p. 143.
12. Ibidem, p. 144.
13. U. ECO, *A definição da arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 32.
14. Ibidem.
15. PAREYSON. *Os problemas da estética*, p. 102.
16. Ibidem, p. 103.
17. Ibidem, p. 108.
18. Ibidem, p. 107.
19. Idem, *Conversaciones de estética*, Madrid: Visor, 1988, p. 35. (t. a.).
20. Idem, *Os problemas da estética*, p. 112.
21. Ibidem, p. 92.
22. Ibidem..
23. Idem, *Estetica: teoria della formatività*, p. 39. (t. a.).
24. Idem, *Os problemas da estética*, p. 37.
25. Ibidem, p. 104.
26. Pareyson funda a infinidade das interpretações possíveis na infinidade da pessoa e da forma, não como pura abertura a acréscimos indefinidos de sentido, mas como consequência do caráter aberto e aventureiro do próprio processo de sua formação, ao qual é inerente o risco de insucesso.
27. PAREYSON, *Conversaciones de estética*, p. 19. (t. a.).
28. Idem, *Estetica: teoria della formatività*, p. 238. (t. a.).
29. Idem, *Conversaciones de estética*, p. 58. (t. a.).
30. Idem, *Os problemas da estética*, p. 105.
31. Idem, *Conversaciones de estética*, p. 58. (t. a.).
32. Ibidem.

Endereço da autora:

Rua do Ouro, 457/603

30220-000 Belo Horizonte — MG