

Francesco Napoli

Luigi Pareyson e a estética da formatividade:

um estudo de sua aplicabilidade à poética do *ready-made*

Ouro Preto

2008

Francesco Napoli

Luigi Pareyson e a estética da formatividade:

um estudo de sua aplicabilidade à poética do *ready-made*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Romero Alves Freitas

Ouro Preto

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura – IFAC/UFOP

2008

Francesco Napoli

Luigi Pareyson e a estética da formatividade: um estudo de sua aplicabilidade à poética do *ready-made*

Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Filosofia Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto.

Ouro Preto, 2008.

Romero Alves Freitas (orientador) UFOP

Virginia de Araujo Figueiredo UFMG

Helio Lopes da Silva UFOP

*Em homenagem à professora Sandra Abdo,
por ter motivado este trabalho e por ter dedicado sua
vida ao estudo da filosofia de Luigi Pareyson.*

Não tem solução porque não tem problema.

Marcel Duchamp

AGRADECIMENTOS

Àqueles que acompanharam o processo de produção deste trabalho e que de alguma forma contribuíram para o resultado.

Ao meu orientador Romero Alves Freitas, que se identificou com a proposta deste trabalho e que a ele se dedicou com afincamento e amizade.

Aos colegas de mestrado, em especial: Rúbia Oliveira, pela grandiosa amizade e pelos apontamentos sobre Sartre; Adriane Pisane, pela amizade, discussões e enriquecimentos gerados em parceria, e José Carlos, pela afinidade intelectual desenvolvida e exemplaridade de conduta acadêmica.

Aos professores José Luis Furtado, Imaculada Kangussu, Olímpio Pimenta, pelos valiosos ensinamentos e frutíferas reflexões em suas deliciosas aulas.

À Renata Gabriel de Oliveira, que, na ausência da professora Sandra, se dedicou com o mesmo esmero e carinho.

A todos os funcionários do IFAC, que acolhem os alunos como membros de uma verdadeira família, criando um clima de aconchego e amizade.

Aos amigos sempre presentes, pelo apoio e compreensão. Em especial, a Carlos Wagner e Reginaldo Horta, pelo convívio de exuberância intelectual.

Ao Giovane Gomes, pelas ricas conversas, pela sua generosidade e pelo seu interesse.

Aos meus pais, Franco e Lúcia, aos quais devo tudo o que sou; aos meus irmãos, Naiara, Carla Jorge e Giulia; ao Cristiano e aos meus *nonno* e *nonna*, pelo carinho.

À Benta Maria, pela ajuda metodológica e pelo incentivo acadêmico.

À Poliana Príncipe, pela paciência, amor, carinho e dedicação.

À Luciana Peixoto, pela competência e esmero para revisar este trabalho.

E, em especial, à professora Sandra Abdo, que me apresentou o pensamento de Pareyson, me incentivou e guiou em meus primeiros passos e está presente em pensamento em todo este trabalho.

RESUMO

Diante da dificuldade de análise das vanguardas artísticas pelo viés das estéticas tradicionais, pretende-se aproximar uma estética contemporânea de uma poética que representa uma verdadeira ruptura na história da arte. Luigi Pareyson propõe que se pense a arte a partir da ótica do artista, mas sem perder o caráter filosófico que a estética exige. Desse modo, a Estética da Formatividade se mostra inovadora e passível de ser aproximada de uma poética difícil de ser analisada pelas estéticas tradicionais: o *ready-made* de Marcel Duchamp. Por meio da Teoria da Formatividade é possível esmaecer a rígida distinção entre arte e não-arte, aproximando a arte da vida cotidiana sem retirar o caráter de autonomia da autêntica arte. Ao deslocar objetos cotidianos para o âmbito da arte, Duchamp recria o conceito de arte e reinventa o modo de conceber a arte ao negá-la. Através da estética da formatividade pode-se fazer uma rica leitura desta poética, além de elucidar os conceitos pareysonianos por meio de uma instigante aplicação.

Palavras -chave

formatividade, *ready made*, fenomenologia, processo artístico.

ABSTRACT

In the face of the difficulty of analyzing the art avant-gardes through the traditional aesthetics slant, in this work, it is intended to get closer to a poetics' contemporary aesthetics that represents a real rupture in the history of art. Luigi Pareyson proposes thinking art from the artist's viewpoint, without losing the philosophical nature that aesthetics demands. The aesthetics of formability shows to be innovative and susceptible to be brought near to a poetics that is hard to be analyzed through conventional aesthetics: Marcel Duchamp's *ready-made*. Through the theory of formability it is possible to fade the strict distinction between art and non-art, getting art closer to daily life without taking its autonomy nature away from the authentic art. By moving every-day objects to the art level, Duchamp recreates the concept of art and reinvents the way of conceiving art by denying it. Through the theory of formability one can have a plentiful reading of this poetics, beyond elucidating the pareysonian concepts through an interesting application.

Key-words

Formability, ready made, phenomenology, artistic process.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	11
APRESENTAÇÃO	12
INTRODUÇÃO.....	15
1. Um breve cotejo entre duas estéticas: Luigi Pareyson e Benedetto Croce.....	19
1.1. Contextualizando a Teoria da Formatividade.....	19
1.2. Croce e a arte como expressão	20
1.3. Pareyson e Croce aproximações e distanciamentos	25
2. A Teoria da Formatividade.....	32
2.1. Forma e Formatividade.....	32
2.1.1. As especificidades do conceito pareysoniano de forma.....	32
2.1.2. Um fazer que, enquanto faz, inventa o modo de fazer.....	34
2.1.3. A arte e as atividades humanas.....	36
2.1.4. Pareyson e Sartre: aproximações e distanciamentos.....	39
2.1.5. Arte e Natureza ou Pareyson e o Romantismo.....	45
2.1.6. Relações entre a obra, a vida do artista e o processo formativo.....	52
2.2. O processo artístico.....	61
2.2.1. O <i>spunto</i> e a lei interna no processo artístico.....	62
2.2.2. Forma-formante e forma-formada.....	64
2.2.3. A interpretação da arte.....	67
3. O <i>ready-made</i> à luz da teoria da formatividade.....	74
3.1. Marcel Duchamp e os <i>ready-mades</i>	74
3.2. Pareyson e os <i>ready-mades</i>	77
3.3. O <i>ready-made</i> e o processo artístico.....	81

3.4. Arte natureza e técnica	87
3.5. Pareyson, Croce e o <i>ready-made</i>	91
CONCLUSÃO.....	97
BIBLIOGRAFIA	105
ANEXO 1 figuras.....	107
ANEXO 2 Tradução.....	114

..... **Erro! Indicador não definido.**

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

As imagens indicadas no corpo da dissertação encontram-se no anexo, conforme indicação abaixo:

1. Figura 1.....107
Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917/1964 *Fountain*. *Ready-made*: urinol de porcelana, 36x48x61 cm Edição numerada.

2. Figura 2.....108
Marcel Duchamp, *Roda de bicicleta*, *Bicycle Wheel*, 1913/1964. *Ready-made*: roda de bicicleta, diâmetro 64,8 cm, montada sobre um banco, 60,2 cm de altura. Original desaparecido. Edição numerada.

3. Figura 3.....109
Marcel Duchamp, *Nu descendo uma escada nº 2*, 1912. *Nu descendant um escalier*. Óleo sobre tela, 148x89 cm.

4. Figura 4.....110
Marcel Duchamp, 1914/1964. *Ready-made*. Porta Garrafas ou escorredor de garrafas ou ouriço.

5. Figura 5.....111
Marcel Duchamp, *Em previsão do braço partido*, 1915. *Ready-made*. Pá de neve, madeira e ferro galvanizado 132 cm. Edição numerada.

6. Figura 6.....112
Marcel Duchamp, *Caixa em mala*. 1935-41. *Boite-em-valise*. Caixa cartão com réplicas em miniaturas, fotografias e reproduções a cores das obras de Duchamp. 40,7x38,1x10,2 cm.

7. Figura 7.....112
Regina Silveira, *In Absentia M. D.*, 1983. Construída num espaço de 10x20m na Bienal de São Paulo, em 1983, constituída das silhuetas monumentais de "Bicycle Wheel" roda de bicicleta, estirada em oposição oblíqua sobre o piso e a elevação de painéis que fechavam o ambiente. Consiste em sombras fictícias que ilusoriamente partiam de duas bases de escultura absolutamente vazias e que se distorciam, desafiando a percepção conforme os pontos de distância do olhar.

8. Figura 8.....113
Marcel Duchamp, *A noiva despida por seus celibatários mesmo, ou grande vidro*, 915/23. *La mariée mise a nu par ses célibataires, même, ou Lê grand Verre*. Óleo, verniz, folha de chumbo, arame de chumbo e pó sobre painéis de vidro montados em alumínio, madeira e molduras de aço, 277x175, 8 cm.

APRESENTAÇÃO

A escolha do tema do presente trabalho relaciona-se diretamente com a formação artística de quem o escreve. O autor desta dissertação, desde que começou a desenvolver a sua aptidão pela arte e a fazer seus próprios trabalhos artísticos, concentrados principalmente na música e na poesia, fomenta um interesse por temas como experimentalismo, improviso, inovações de linguagens, subversão e dadaísmo surgiu e motivou a escolha do presente tema.

Nesta dissertação, há a intenção de unir a paixão do estudante pela filosofia aos seus interesses artísticos – neste sentido, uma análise filosófica de uma vanguarda pareceu adequada e interessante. Ao apresentar o filósofo italiano Luigi Pareyson e sua Teoria da Formatividade, Sandra Abdo, professora do departamento de filosofia da FAFICH/UFMG, despertou no aluno um interesse acerca de tal teoria, justamente pelo fato de o autor desta analisar de forma detalhada os pormenores do fazer artístico. Ao perceber a intenção de se trabalhar filosoficamente uma vanguarda artística, a professora Sandra apoiou a utilização da teoria da formatividade e a escolha de Marcel Duchamp como emblemático autor de gestos e obras (ou obras que são gestos) decisivos para os rumos que a arte tomou na contemporaneidade.

Pareyson nunca tratou diretamente do tema, mas parte-se do pressuposto de que os argumentos singulares de sua teoria, ao esclarecerem questões específicas do fazer artístico, apresentam um grande potencial para interpretar um artista tão complexo e mal interpretado como Duchamp. Há, no modo de Pareyson tratar a arte, um gesto desmistificador – o que o aproxima de Duchamp. E explicar uma teoria com um objeto em foco sempre torna o processo menos árduo, na medida em que este serve de ilustração para a argumentação.

É claro que a teoria da formatividade está ligada à filosofia do Pareyson como um todo, mas esta foi escrita de tal modo que pode ser estudada independentemente. Talvez isto explique o fato de Pareyson, no Brasil ser mais lido nas academias de belas artes. Este aspecto é perfeitamente coerente com o modo de Pareyson conceber a estética que, segundo ele, não pode ser apenas um desdobramento de argumentos já formulados, provindos de um sistema filosófico¹. Esta característica nos permite destacar para este trabalho o conceito de formatividade, não pretendendo aprofundar no específico posicionamento hermenêutico e nem no personalismo ontológico pareysonianos. Estes temas serão tratados de modo coerente de acordo com a necessidade, seguindo a receita de Pareyson, que consegue aprofundar-se nos temas concernentes à arte sem depender de um sistema filosófico.

Este trabalho divide-se em três capítulos, tendo por objetivo principal elucidar os principais temas da estética da formatividade e verificar sua aplicabilidade à poética duchampiana do *ready-made*.

A introdução apresenta o filósofo italiano, contextualiza sua estética e exerce um papel propedêutico, adentrando o seu ideário e tratando das concepções sobre a natureza, a função, a amplitude e os limites da estética.

O capítulo I propõe um breve cotejo entre duas estéticas: Luigi Pareyson e Benedetto Croce. Croce é a principal influência estética de Pareyson e suas idéias são o elemento central de embate no processo de concepção da teoria da formatividade. Pareyson foi o primeiro filósofo a escrever sobre existencialismo na Itália e, seguindo os preceitos fenomenológicos, combate o neo-hegelianismo, representado na Itália por Benedetto Croce.

¹ Este tema será desenvolvido na “Introdução” deste trabalho.

O capítulo II intitula-se “A Teoria da Formatividade” e vai direto ao ponto central deste trabalho: o singular conceito pareysoniano de forma. Para desenvolver as explicações optou-se por um estilo mais ensaístico, tratando dos temas de forma livre, pouco sistemática, muitas vezes utilizando-se de diferentes argumentações para o mesmo conceito. Alguns pensadores aos quais o ideário pareysoniano se aproxima foram utilizados para explicar a teoria da formatividade, sem a pretensão de superá-los ou de teorizá-los a fundo, mas sim, inserindo-os como suportes para a argumentação utilizada e como recurso didático, na medida em que seus conceitos são vastamente conhecidos. Em alguns momentos, eles corroboram Pareyson e, em outros, há um saudável embate.

O capítulo III explica a poética duchampiana do *ready-made* e utiliza os argumentos pareysonianos para melhor entendê-la e, ao mesmo tempo, melhor entender a própria teoria da formatividade. O objetivo é propor uma possibilidade de leitura de alguns *ready-mades* de Duchamp, verificando se os conceitos pareysonianos esclarecem as propostas duchampianas. Existem convergências e divergências, mas isso não desautoriza a proposta inicial, na medida em que ambos os temas são riquíssimos e não há a intenção de exaurir a estética pareysoniana, tampouco a poética de Duchamp.

Por fim, nas considerações finais, são recapitulados, de modo sintético, os aspectos mais relevantes da teoria da formatividade e buscam-se conclusões sobre a proposta, justificando as posições e propondo novas questões, quiçá para um futuro projeto de doutoramento.

INTRODUÇÃO

Pareyson nasceu em 1918, em Piasco (Cuneo), valle d'Aosta. Na Universidade de Turin, foi aluno de Augusto Guzzo, licenciando-se em 1939, com uma tese sobre Jaspers. Lecionou e produziu abundantemente a vida inteira, fundou e dirigiu revistas de filosofia e foi membro de academias e comitês de pesquisa. Era amigo de Gadamer e conheceu pessoalmente Jaspers e Heidegger em suas viagens à Alemanha². Teve dois discípulos mundialmente famosos: Giovanni Vattimo e Umberto Eco. Os temas desenvolvidos na obra *Estética e Teoria da Formatividade* foram publicados pela revista *Filosofia*, em artigos entre 1950 e 1954 – ano de publicação da obra completa.

Pareyson inicia um diálogo com os principais temas da estética de seu país, dominada pelo ideário de Benedetto Croce. E, ao mesmo tempo, estabelece uma relação com as correntes do pensamento europeu e americano da época. De início, a teoria da formatividade busca sua identidade no equilíbrio e na ponderação entre estudos puramente teóricos e estudos exclusivamente empíricos e particulares sobre a arte. Diz-nos Sandra Abdo: *sua opção é pelo diálogo – até então inexplorado – entre a estética e a experiência concreta dos artistas, críticos e outros estudiosos do assunto*³. Seu objetivo era nitidamente pensar a arte a partir da experiência mesma dos artistas, mas sem perder o caráter filosófico que a estética exige.

Para Pareyson, a Estética não pode depender de um sistema filosófico ulterior, nem ficar no plano especulativo, distante da experiência artística. A proposta pareysoniana é a de que se passe a pensar a arte inserida no e emergindo do mundo prosaico, para que se possa

² Ver SARTO, Pablo Blanco. *Hacer arte, interpretar el arte*, p. 14.

³ ABDO, S. N. *Autonomia da arte na estética da formatividade*. 1992. 146 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 11.

enfrentar problemas que passam despercebidos na grande maioria das estéticas, como o caráter fabril do processo artístico, a tentativa e o erro, o improviso, o aspecto material como componente essencial da obra, coexistindo com seu aspecto espiritual e até mesmo a própria idéia de criação. Nesse sentido, Pareyson afirma que *antes de mais nada, a estética não é parte da filosofia, mas a filosofia inteira concentrada sobre os problemas da beleza e da arte*⁴. O argumento central do filósofo italiano para buscar este equilíbrio está na idéia de que a irreduzível e constitutiva condição histórica de todo discurso humano não autoriza a atribuição de um caráter empírico e não filosófico à estética. Pareyson questiona os discursos apriorísticos, e, ao mesmo tempo, nega todo tipo de historicismo – ou seja, nega o saber totalizante, sem se entregar ao relativismo. A chave para esta questão está na especificidade do pensamento pareysoniano, no qual o aspecto hermenêutico é anterior ao aspecto racional abstrato.

Também a interpretação é, ao mesmo tempo, revelativa e histórica porque, de uma parte, a verdade só é acessível no interior de cada perspectiva singular, e esta, de outra parte, é a própria situação histórica como via de acesso à verdade, de modo que só se pode revelar a verdade determinando-a e formulando-a, coisa que acontece apenas pessoal e historicamente.⁵

Portanto, a verdade da obra só é possível de ser conseguida a partir de nossa situação histórica e irreproduzível, mas isto não se lhe retira o caráter de verdade, na medida em que este é o nosso modo originário de acesso a ela: a interpretação. A filosofia tem a tarefa de chegar a conclusões teóricas universais, extraindo seus dados da experiência, e a estética só pode ser considerada como tal, ou seja, autêntica filosofia, quando se propõe a esta tarefa. Colocamos esta questão pelo motivo de Pareyson chamar-nos a atenção para uma distinção metodológica que, se negligenciada, pode gerar grandes problemas: os termos estética e poética são distintos e faz-se necessário um aprofundamento desta distinção. A estética parte da condição histórica na qual está inserida e da qual é fruto, de modo intencional em direção à superação das variações históricas dos fenômenos que investiga. Já a poética é um específico programa de

⁴ PAREYSON, Luigi. *Estética*, p.17.

⁵ Idem. *Verdade e Interpretação*, p. 43.

arte que expressa diretamente um determinado gosto pessoal. Ou seja, enquanto a *estética tem um caráter filosófico e especulativo, a poética tem um caráter programático e operativo*⁶. Assim, a estética, como um campo do conhecimento filosófico, busca intencionalmente superar estas variações históricas dos fenômenos que investiga e a poética é entendida como uma proposta artística que expressa um determinado estilo e possui um caráter *voluntariamente pessoal*⁷.

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte.⁸

Toda filosofia só é possível historicamente situada, sendo impossível compreender e justificar seu alcance sem o reconhecimento dessa historicidade – mas este fator não invalida tampouco compromete a unidade e universalidade de suas conclusões.

Pareyson, além de entender a estética como a própria filosofia, nos adverte sobre a impropriedade de se tentar deduzi-la de um sistema filosófico já formado, pois a estética deve estar próxima do trabalho dos artistas, em contato direto com a experiência da arte. Isso não implica dizer que esta deva ser um estudo de caráter apenas empírico; a estética é filosofia e, como tal, busca a universalidade por meio de seu caráter especulativo; não pode ser substituída pela crítica ou pela história da arte, e muito menos ser confundida com um programa de arte. Segundo Pareyson, a estética nada tem a ensinar ao artista no sentido de prescrição de qualquer norma ou critério para a execução de suas obras. Sandra Abdo afirma: *se a estética prescrevesse normas ao artista deixaria de ser filosofia, uma vez que estaria abandonando o plano puramente especulativo que a caracteriza essencialmente e passando*

⁶ PAREYSON. *Problemas de Estética*, p.15.

⁷ A expressão é de Umberto Eco. *A Definição de Arte*, p. 134.

⁸ PAREYSON. *Problemas de Estética*, p.11.

*ao nível programático e normativo da poética.*⁹ É claro que o artista é, ao mesmo tempo, um crítico de sua própria obra, mas a crítica propriamente dita se dá de modo secundário, e é dessa forma que a estética influi sobre a conduta artística. A função da estética, para Pareyson, é, portanto, estudar a experiência artística e as concretas observações feitas pelos artistas e críticos da arte, sistematizando-as e trazendo-as do plano empírico e particular para o plano universal e conceitual da filosofia. Quando a estética atua no plano especulativo, mantém sua autonomia sem se confundir com seu objeto de estudo.

Se a estética é a filosofia debruçada sobre os problemas da arte e do belo, a poética possui um caráter normativo e empírico e é válida quando inserida em seu sentido histórico e operativo. É claro que a estética também está enraizada historicamente, mas tem por objetivo a universalidade ao elaborar um conceito de arte que não pode se dissolver diante das acusações de particularidades e de gosto pessoal. Para Pareyson, todas as poéticas são igualmente legítimas do ponto de vista da estética. O problema estaria em tornar absoluta uma poética, elevando-a ao caráter de estética¹⁰. Desse modo, discutir se a arte deve ser engajada em temas políticos, religiosos ou filosóficos ou não; se deve ser expressão de sentimento ou não; se deve imitar a natureza ou não; não são questões para a estética, pois estes aspectos contingenciais que a arte assume de tempos em tempos não pertencem à sua essência – que é ser um puro êxito como forma acabada, de modo que seja sustentada por si mesma, sem possuir finalidades extrínsecas.

⁹ ABDO, S. N. *Autonomia da arte na estética da formatividade*. 1992. p. 07. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

¹⁰ No capítulo II, essa situação será ilustrada ao se tratar de Sartre.

CAPÍTULO 1.

UM BREVE COTEJO ENTRE DUAS ESTÉTICAS: LUIGI PAREYSON E BENEDETTO CROCE

1.1 Contextualizando a Teoria da Formatividade

Pareyson inicia o seu livro *Estética – Teoria da Formatividade* afirmando que a estética de Croce se manteve como a única fonte de referência na Itália após a Segunda Guerra e que se fazia necessário discutir os temas que a censura croceana afastara deste país.

Ao invés de me deter em mais uma crítica à estética de B. Croce, quero neste livro entrar imediatamente no tema propondo, ao invés dos princípios croceanos da intuição e da expressão, uma estética da produção e da formatividade. Era mais que tempo, na arte, de pôr a ênfase no fazer mais que no simplesmente contemplar.¹¹

Essa concepção de arte que Pareyson propõe deseja desvincular o conceito de arte de concepções totalizantes e derradeiras, tais como as colocações “conteudistas”, que concebem a arte de modo que seu significado mais profundo esteja ligado a valores que lhe são externos, tal como a estética de tradição hegeliana; e de concepções “formalistas” que concebem a arte somente a partir de sua fisicidade, como, por exemplo, a estética de tradição kantiana. A intenção pareysoniana é explicitar os limites das dicotomias e buscar os elementos concomitantes dessas definições. Para Pareyson, a arte é, antes de tudo, um “fazer” – ou seja, antes de exprimir, conhecer ou contemplar, a arte é uma atividade plasmadora de formas, exercida de modo específico e intencional.

Pareyson herda de seu mestre Augusto Guzzo a idéia de que toda a vida humana possui um caráter essencialmente formativo, ou seja, produz formas, que são criações

¹¹ PAREYSON. *Estética – Teoria da Formatividade*, p.9.

orgânicas e perfeitas, dotadas de leis internas próprias, de compreensibilidade e de exemplaridade¹². Dizer que toda vida humana produz formas significa incluir todos os aspectos existentes da vida que conhecemos. Sendo a formatividade o modo de o homem lidar com o mundo, portanto, incluem-se aí o campo da moral, do pensamento e da arte.

Pareyson retira elementos não somente de Croce e de Guzzo para formular sua teoria da formatividade, mas mantém um diálogo constante com autores que – entre filósofos e escritores – como Goethe, Schelling, Henry Focillon, Dewey, Bergson, Whitehead, Poe, Flaubert e Valéry, são ocasionalmente citados.¹³ Mas o filósofo mais representativo em sua argumentação é Benedetto Croce, já que este representa um ponto de confronto e de referências constantes. Inicialmente, Pareyson se propõe a uma reavaliação da estética de Croce sem se colocar contra a filosofia do espírito. Percebe-se que sua intenção inicial não é superá-la, mas sim, compreendê-la e ouvir suas sugestões¹⁴.

1.2 Croce e a arte como expressão

Para Croce, a arte é *conhecimento intuitivo*, que é diferente de *conhecimento lógico*: o primeiro produz imagens e o segundo, conceitos. E, em Croce, a intuição não é apenas diferente, mas é algo totalmente independente do conhecimento lógico e não deve ser confundida com a *percepção*, que é a apreensão de acontecimentos reais. Segundo este, em se tratando de conhecimento intuitivo, a realidade ou irrealidade das coisas não tem relevância. A razão que opera na arte é diferente da razão que opera na lógica. Afirma que:

[...] ao definir a arte como intuição, nega-se que ela tenha um caráter de conhecimento conceitual. O conhecimento conceitual, em sua forma pura, que é filosófica, é sempre

¹² O conceito de *forma* será explicado de modo mais abrangente no capítulo II.

¹³ Vide *Estética e Teoria da Formatividade*, p.10.

¹⁴ Vide Pareyson. *Arte e Persona*. In: *Rivista di Filosofia* Fase. 1-2, pp. 18-37, 1946.

realista, visando estabelecer a realidade em face da irrealidade, ou a reduzir a irrealidade, incluindo-a na realidade como momento subordinado da própria realidade¹⁵.

“Intuição” e “expressão” são conceitos coincidentes em Croce. A expressão surge espontaneamente da intuição e não é acrescentada extrinsecamente. O fazer artístico está implícito na figuração da imagem interior e o processo de produção dessas imagens se dá na pura interioridade. A imagem já nasce como corpo expresso e, conseqüentemente, não tem nada de corpóreo ou físico. Em seu *Breviário de Estética*, Croce afirma que *a arte é visão ou intuição*¹⁶ para responder à pergunta que é o mote do capítulo "O que é Arte?". Croce argumenta que a arte não é um fato físico, pois se ao pensar, por exemplo, em um poema, desligando-se de seu efeito estético e contar suas sílabas e letras, ou ao se medir e se pesar uma estátua, estará se fazendo coisas indubitavelmente úteis para quem vai fabricar embalagens para as estátuas, ou editar livros de poesia, mas sobremaneira inúteis para o contemplador e estudioso da arte, para o qual o que interessa é a essência da arte e não sua fisicidade. Assim, Croce afirma que a arte não é um fato físico nesse sentido, pois [...] *quando nos propomos penetrar sua natureza e seu modo de operar, de nada nos vale construí-la fisicamente*.¹⁷ Porém, ao mesmo tempo, Croce afirma que a arte só existe se expressa, ou seja, um poema sem seus elementos materiais não existe. A base para explicar este paradoxo é a coincidência entre intuição e expressão.

Croce alega que a profunda proposição filosófica da identidade de intuição e expressão pode ser verificada no senso comum *que ri daqueles que dizem ter pensamentos, não sabendo porém expressá-los, ou ter concebido uma grande pintura, não sabendo porém, pintá-la*¹⁸. Este exemplo faz saltar aos olhos dois aspectos: a expressão envolve não somente a imagem intuída na mente, mas também o aspecto físico do objeto expresso. Croce, assim como

¹⁵ CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*, p. 41.

¹⁶ *Ibidem*, p. 35.

¹⁷ *Ibidem*, p. 37.

¹⁸ *Ibidem*, p. 169.

Pareyson, argumenta contra o dualismo psicofísico presente na filosofia tradicional. No *Breviário de Estética*, Croce expõe que:

A alma é alma na medida em que é corpo, a vontade é vontade na medida em que move pernas e braços, ou seja, em que é ação, e a intuição é a intuição, na medida em que é, no próprio ato, expressão. Uma imagem não expressa, que não seja palavra, canto, desenho, pintura, escultura, arquitetura, palavra que alguém ao menos murmurou consigo mesmo, canto que ao menos ressoou no peito, desenho e cor que se veja em fantasia, colorindo de si toda a alma e o organismo - é coisa que não existe.¹⁹

A estética de Croce, ainda concordando com o ideário pareysoniano, contém argumentos contra a distinção entre forma e conteúdo. Para Croce, a arte é um produto da síntese de forma e conteúdo e esta é representada de modo correspondente à *síntese a priori* kantiana e é chamada de *síntese a priori* estética: [...] *a arte é uma verdadeira síntese a priori estética, de sentimento e imagem na intuição, da qual se pode repetir que o sentimento sem imagem é cego e a imagem sem sentimento é vazia.*²⁰ Portanto, o sentimento, ou estado de alma, não é um conteúdo específico sem a imagem que lhe dá forma. A forma não existe sem o conteúdo e, portanto, não é nem um nem outro o que define a arte, mas sim, a síntese de conteúdo e forma. Croce acredita ser possível distinguir o conteúdo e a forma na obra, mas nunca tomá-los independentemente como artísticos, uma vez que apenas é concebível considerar arte a sua relação – ou seja, a unidade formada por sentimento e imagem na intuição.

Outro argumento semelhante é desenvolvido a partir da negação dos termos dicotômicos “interior” e “exterior”, que se assemelham com os termos "forma" e "conteúdo", intuição e expressão e imagem e tradução física da imagem. Esse tipo de divisão causa, segundo Croce, uma ilusão de que existem, de um lado, imagens de homens, animais, paisagens, ações, aventuras, entre outros, como se fossem fantasmas de sentimentos e, do outro, sons, tons, linhas, cores.... E a essas chama-se de exterior e às primeiras, interior. O interior seria a arte propriamente dita, e o exterior, a técnica. Para rebater essas dicotomias, Croce nos diz que só é possível conhecer intuições expressas. O seu exemplo para ilustrar esta

¹⁹ Ibidem, p. 168.

²⁰ Ibidem, p. 56.

colocação alega que o pensamento só se oferece em palavras; uma fantasia musical só se concretiza em sons; e uma imagem pictórica, em suas cores. Afirmar que:

[...] quando um pensamento é verdadeiro pensamento, quando chegou à maturidade de pensamento, por todo o nosso organismo correm as palavras, solicitando os músculos de nossa boca e ressoando no interior de nosso ouvido, quando uma música é verdadeiramente música, ela trina na garganta ou estremece nos dedos, que percorrem teclados imaginários; quando uma imagem pictórica é pictoricamente real, ficamos impregnados de linfas que são cores, e dá-se o caso que se as matérias corantes não estivessem à nossa disposição, tingiríamos os objetos circundantes por uma espécie de irradiação.²¹

Para Croce, a arte não existe antes de se formar este estado expressivo de espírito; não é possível que o pensamento, a fantasia musical ou a imagem pictórica existam sem a expressão. A arte só existe se expressa, não há como ela preexistir à expressão, pois a intuição não ocorre antes da expressão, já que estes conceitos coincidem. Toda imagem é simultaneamente expressão, afirma Croce: se retirarmos de um poema sua métrica, seu ritmo e suas palavras, o que resta é nada. Não é possível que exista um pensamento poético que anteceda a expressão do poema, já que esta se dá em forma de palavras, métrica e ritmo.

Ainda segundo o mesmo autor, a intuição artística pertence a todos os homens e não somente aos grandes artistas ou aos gênios, pois a diferença entre um homem comum e um gênio é de quantidade e não de qualidade – ou seja, todos têm intuições, mas o gênio tem mais que o vulgo. Nesse sentido, Croce afirma que todos os homens são poetas, já que operam com a mesma linguagem, que é comum a todos, e é esta linguagem, chamada por ele de coloquial ou familiar, que é o modo de todos os homens exprimirem suas impressões e sentimentos. A linguagem está mais próxima da poesia do que da lógica e o modo primevo de expressão é a narrativa mítica: a lógica veio depois. O fato de a tradição ter feito desta diferença entre o gênio e a pessoa comum uma diferença qualitativa e não quantitativa deu origem ao culto e à superstição do gênio e Croce deixa bem claro que a genialidade não é algo extra-mundano,

²¹ Ibidem, p. 58.

mas sim, originado na própria humanidade – ou seja, não é inata, e sim, histórica. Ele alega: *se a poesia fosse uma língua à parte, uma 'linguagem dos deuses', os homens não a compreenderiam.*²²

Portanto, se o sentimento não é um conteúdo específico, mas todo o universo, a arte ganha um caráter de universalidade e de cosmicidade. Assim, para Croce, não há sentido em se falar de gêneros literários, já que a arte é sempre única em todas as suas manifestações. As divisões criadas pelos homens são arbitrárias e não passam de uma intromissão indevida da lógica no campo da estética. Segundo ele, a razão e a lógica que são próprias da arte são completamente diferentes da razão dialético-conceitual e, por isso, foram criados os nomes "lógica sensitiva" ou "Estética" para designar o modo de a arte operar. Afirma que:

A arte é intuição pura ou pura expressão, não intuição intelectual à maneira de Schelling, não logicismo à maneira de Hegel, não juízo como na reflexão histórica, mas intuição totalmente isenta de conceito e de juízo, a forma aurea do conhecer, sem a qual não é dado entender as formas sucessivas e mais complexas. E, para darmos conta do caráter de totalidade nela impresso, nós nunca tivemos que sair do princípio da pura intuição, ou nele introduzir correções, ou, pior ainda, acréscimos ecléticos, bastando-nos ao contrário manter-nos estritamente em seus limites, e obedece-los com o máximo rigor, e, naqueles limites, aprofunda-lo, escavando as inesgotáveis riquezas que ele contém.²³

Para Croce, a beleza natural só é possível se houver uma ligação com a atividade do espírito. Afirma ainda que a natureza [...] é “muda” se o homem não a fizer falar²⁴. Aqui, verificamos um caráter eminentemente hegeliano da estética croceana. Do mesmo modo, Hegel afirma a superioridade da beleza artística sobre o belo natural, como pode ser verificado nessa passagem:

A superioridade do belo artístico provém da participação no espírito e, portanto, na verdade, se bem que aquilo que existe só exista pelo que lhe é superior, e só graças a esse superior é o que é e possui o que possui. O belo natural será, assim um reflexo do espírito, pois só é belo enquanto participante do espírito, e dever-se-á conceber como um modo

²² Ibidem, p. 64.

²³ Ibidem, p. 126.

²⁴ Ibidem, p. 61.

imperfeito do espírito, como um modo contido no espírito, como um modo privado de independência e subordinado ao espírito.²⁵

Corroborando a argumentação hegeliana, Croce afirma que as belezas naturais só exercem seu poder se o artista sabe apreendê-las e se ele se apropria delas, ligando-as, assim, a uma de suas intuições.

1.3 Pareyson e Croce aproximações e distanciamentos

Tanto Croce quanto Pareyson entendem que a estética não pode se separar da filosofia e, mesmo analisando elementos especificamente artísticos e ou sensíveis, a estética é a filosofia em sua totalidade debruçada sobre os problemas estéticos. Segundo Croce:

A Estética, embora seja uma doutrina filosófica particular, porque tem como seu princípio uma categoria do espírito distinta e particular, na medida em que é doutrina filosófica, não se separa nunca do tronco da filosofia, porque seus problemas são de relação entre arte e as outras formas espirituais, mas problemas de diferença e identidade: ela é, na realidade, a filosofia toda, embora posta mais insistentemente em luz, por contraste, no lado que diz respeito à arte.²⁶

Diz-nos Pareyson, na mesma linha de Croce, no primeiro capítulo do livro “Estética – Teoria da Formatividade”, que a Estética não pode ser entendida como uma "parte da Filosofia", como se ela estivesse em uma região periférica ou limítrofe na qual não se sabe bem onde começa ou termina o discurso filosófico, e onde se pergunta se mais que o filósofo, não têm o direito a falar os técnicos e peritos em arte, ou seja, os criadores e contempladores da beleza da arte. Nesse sentido Pareyson afirma que *antes de mais nada, a estética não é parte da filosofia, mas a filosofia inteira concentrada sobre os problemas da beleza e da arte [...]*.²⁷

Apesar dos elementos comuns contidos nos ideários de Croce e Pareyson, a teoria da Formatividade tem nítida inspiração no desejo pareysoniano de contemplar algo que Croce

²⁵ HEGEL, G. W. F. *Estética. A Idéia e o Ideal*, p. 86.

²⁶ CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*, p. 166.

²⁷ PAREYSON, *Estética, Teoria da Formatividade*, p. 17.

negligenciou: a extrinsecação física no processo artístico. Para Croce, não devemos confundir a expressão da arte com a sua extrinsecação – o artista pode intuir a obra e não querer exteriorizá-la. As técnicas artísticas pertencem à essa extrinsecação e não à expressão artística propriamente dita, que seria a união da intuição e do todo. Ainda em Croce, a arte, definitivamente, não é um fato físico: a sua essência não é o peso da estátua ou o número de sílabas de um poema, por exemplo. Croce ilustra o problema da tendência da linguagem comum de fisicizar a arte alegando que, assim como as crianças tocam uma bolha de sabão querendo tocar no arco íris, o espírito humano, quando está diante de coisas belas, [...] *tende espontaneamente a investigar seus motivos na natureza exterior.*²⁸ Portanto, para ele, as técnicas artísticas não pertencem à atividade estética e sim à atividade prática. Esse ponto da argumentação croceana é inaceitável para Pareyson, apesar de Croce entender que a intuição e a expressão coincidem e que uma obra de arte só existe se expressa, ou seja, como palavras, cores, sons, entre outros. E, apesar de Croce reconhecer a necessidade do aspecto físico, no caso das cores e sons, e do aspecto sensível, no caso das palavras, na estética croceana a obra preexiste em relação à sua extrinsecação física.

Croce diferencia a *expressão* da *comunicação*. A primeira é a intuição e a segunda estaria ligada à técnica. A comunicação diz respeito a fixar a intuição-expressão num objeto que, segundo Croce, é chamado de físico ou material, por metáfora, pois pode-se tratar de um conteúdo espiritual. Abaixo, há um exemplo do próprio Croce sobre um pintor:

[...] não poderia pintar se, em cada etapa de seu trabalho, desde a mancha ou esboço inicial até o acabamento, a imagem intuída, a linha e a cor pintadas na fantasia não precedessem o toque do pincel; tanto é verdade que, quando aquele toque vai além da imagem, ele é apagado e substituído na correção que o artista faz de sua obra.²⁹

Croce alega que a imagem intuída precede o toque do pincel, ou seja, a obra já está formada antes de ser comunicada, ou antes de sua extrinsecação. O processo de comunicação

²⁸ CROCE, Benedetto, *Breviário de Estética*, p. 36.

²⁹ *Ibidem*, p. 171.

não é uma coisa intrínseca à arte. É neste ponto que Pareyson discorda de Croce, pois para Pareyson é inconcebível que a arte preexista ao seu aspecto extrínsecativo. O fazer artístico, na concepção pareysoniana, consiste justamente nessa extrinsecação e todo o aspecto físico é justamente o que compõe a arte e não há nada espiritual que não seja, ao mesmo tempo, físico.

Ao desenvolver a teoria da formatividade, Pareyson inevitavelmente entra em confronto com Croce, para quem a arte consiste, resumidamente, em uma figuração de uma imagem puramente interior na identidade de intuição e expressão. Assim, o conteúdo antecede temporalmente e determina a forma que tem como critério de êxito a sua adequação ao conteúdo, ou seja, a arte deve ser a síntese de imagem e sentimento. A exteriorização em um corpo físico é vista como uma atividade secundária e é exatamente esse processo que Pareyson considera eminente. Se para Pareyson a arte é, antes de tudo, um fazer, não há como aceitar a argumentação croceana. Para ele, ainda que a arte tenha um caráter inventivo, não é suficiente dizer que o processo de produção artístico seja somente intuição/expressão. A arte implica intencionalidade formativa e essa só se dá no mundo material – portanto, é impossível ignorar o caráter essencialmente físico do processo de formação da obra. A operação artística é justamente essa extrinsecação.

Segundo Pareyson, a arte entendida como um "fazer" implica o caráter inventivo de toda atividade humana. O modo de fazer arte é o modo de fazer qualquer coisa, já que toda atividade envolve produção de formas – mas, na arte, esse fazer envolve características peculiares que tornam a atividade artística algo diferente das outras atividades da vida. Observa-se a famosa passagem pareysoniana, na qual ele afirma que a arte é *um fazer que*,

*enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*³⁰. A essência da arte seria, portanto, um "formar", ou seja, executar, produzir, realizar de modo simultâneo à invenção, figuração e à descoberta.

Para Croce, a atividade artística se distingue das demais:

[...] não é artístico o prazer de beber água que mata a nossa sede, de um passeio ao ar livre que desentorpece nossos membros e faz circular mais ligeiro nosso sangue, da obtenção de um cargo almejado que dá segurança a nossa vida prática e assim sucessivamente.³¹

Pareyson entende a arte como invenção, e toda a vida do homem com o mundo envolve invenção. Para beber água é necessário sempre reinventar o modo de fazê-lo, por mais que o grau de invenção nesse caso seja minúsculo, assim como para caminhar é necessário interagir e reinventar formas de lidar com a eterna novidade do mundo. Mesmo a obtenção de um cargo que forneça maior segurança, segundo os exemplos de Croce, envolve arte na medida em que em determinados casos é necessário talento para conquistá-lo.

[...] é justamente o caráter formativo de toda a operosidade humana que explica como se pode falar de beleza a propósito de qualquer obra: se não há obra que não seja ao mesmo tempo forma, compreende-se como qualquer obra bem feita é sempre igualmente bela. [...] Se não há obra que, embora não explicitamente artística, não seja forma, o próprio ato que se aprecia e avalia como obra faz com que ela seja avaliada e apreciada como forma: a avaliação estética coincide com a apreciação específica sem, porém identificar-se com ela. Considerar o valor prático e especulativo de uma obra moral ou de pensamento significa também considerar o valor estético, porque significa reconhecer que só com esforço de invenção e produção foi possível chegar a realizar a obra, i.é, só como forma ela é e pode ser obra, e precisamente obra moral e de pensamento. Eis porque, justamente enquanto se capta o singular valor moral ou especulativo realizado por tais obras, muitas vezes se fica parado contemplativamente diante delas: o valor teórico ou prático dessas obras não se revela, a não ser que eu veja, ao mesmo tempo, o seu valor estético.³²

Para Pareyson, se separada a arte da vida, corre-se o risco de cair em labirintos retóricos que impedem uma análise da arte de forma mais totalizante. Se toda operosidade humana contém um caráter formativo, toda atividade humana tem um caráter de artividade, assim como a própria arte autêntica é produzida praticamente a partir do mesmo modo de

³⁰ PAREYSON, *Os Problemas de Estética*, p. 26.

³¹ CROCE, Benedetto, *Breviário de Estética*, p. 39-40.

³² PAREYSON, *Estética. Teoria da Formatividade*, p. 22-3.

operar³³ de todas outras atividades³⁴. Pareyson utiliza exemplos de atividades humanas semelhantes aos que Croce utiliza para dizer o oposto do que este disse: que a arte se encontra, sim, em toda vida humana:

Nessa formatividade comum a todos os aspectos físicos da vida espiritual reside o lado necessariamente 'artístico' de toda operação humana. E isso não obriga a afirmar que todo o espírito seja simplesmente arte, como também impõe que a arte propriamente dita tenha garantida a possibilidade de não se confundir com as outras atividades e instituir-se como operação autônoma e específica.³⁵

Para Croce, a arte não é Filosofia, nem história, nem jogo da imaginação e nem sentimento em sua imediatidade, nem didática ou oratória e nem ciência³⁶. Para Pareyson, a arte pode assumir cada um desses aspectos extrínsecos a ela, sem perder seu caráter de autonomia que lhe é intrínseco, na medida em que estes aspectos aparecem como consequência do seu ser arte porque estão incluídos em seu modo de formar. O conceito de formatividade nos permite conceber a presença da arte nas demais atividades humanas e a presença de todas as atividades humanas na própria arte.

A arte, para Pareyson, não pode ser entendida apenas como conhecimento, ou como somente expressão. Apesar de reconhecer esses aspectos na arte, o filósofo argumenta contra a utilização deles como elementos definidores já que eles estão presentes, não só nesta, mas em toda atividade humana – portanto, não podem ser considerados aspectos essenciais da arte que a caracterizam em sua essência.

³³ Quando se diz que o modo de lidar do homem, em suas atividades como um todo, se dá praticamente do mesmo modo da arte, está-se referindo ao aspecto prático e ao grau de intencionalidade do gesto da pessoa. Por exemplo: quando alguém pinta uma parede de branco utiliza gestos que são praticamente iguais ao de quem pinta uma obra em uma tela grande, ou a mesma parede branca que integraria uma instalação de arte contemporânea. A formatividade na atividade humana como um todo é uma formatividade genérica, e a formatividade na arte é especificada, nas demais atividades encontramos uma finalidade exterior que guia o fazer, diferentemente do formar artístico que tem uma finalidade intrínseca. Esta questão será tratada no capítulo 2 quando da argumentação pareysoniana sobre a teleologia interna do êxito da obra.

³⁴ Essa questão será tratada no capítulo 2, no qual será explicada a argumentação pareysoniana sobre a especificação e concentração das atividades humanas em toda operação.

³⁵ PAREYSON, Estética. *Teoria da Formatividade*, p. 23.

³⁶ Ver Aquilo de que a arte se distingue IN: CROCE, B. *Aesthetica in nuce*, p. 158.

Isso não implica dizer que a arte não tem função reveladora e cognoscitiva, já que ela, como toda atividade, tem uma indivisível conexão com a vida espiritual do artista e assim a arte pode exercer essas funções de modo tão integrado e intenso que a própria arte pode vir a assumir as outras atividades.

Sandra Abdo, em sua dissertação de mestrado *A Autonomia da Arte na Estética da Formatividade*, busca na artista e historiadora da arte Fayga Ostrower um exemplo de artista que opera de modo que as atividades artísticas e científicas se interpenetram.

Há, em Leonardo da Vinci uma tal unidade de vida e de vivência do fazer, saber, sentir, as atividades artísticas e científicas interpenetrando-se em todos os níveis de consciência e umas enriquecendo as outras, que... a distinção de categorias criativas separando a visão artística da científica, no caso de Leonardo, não faz sentido.³⁷

A poética do mestre renascentista serve de ilustração para exemplificar um modo de lidar com arte que envolve indivisivelmente sua maneira de agir, pensar, sentir e conhecer, no qual ciência e arte se interpenetram, resultando em uma síntese indissociável.

Portanto, Pareyson discorda que a arte possa ser definida como uma forma de conhecimento, como disse Croce, para quem a arte é conhecimento intuitivo, que produz imagens, o que se distingue do conhecimento intelectual, que produz conceitos. Ambos os tipos de conhecimento, como já foi dito, são para Croce, autônomos por serem independentes um do outro. Croce observa que a tradição filosófica sempre se refere à intuição como algo deficitário que necessita da ajuda do intelecto e, para refutar esta idéia, Croce argumenta a favor da autonomia e independência do conhecimento intuitivo em relação ao conhecimento lógico. Assim, na estética crociana, a arte está diretamente ligada à função cognoscitiva. Pareyson rejeita esta colocação, afirmando que a função cognoscitiva não pode ser usada como fator distintivo da arte, já que outras atividades humanas o contêm. E intensificar esta

³⁷ OSTROWER, Fayga. APUD ABDO, Sandra. *Criatividade e processos de criação*, pp. 47-48.

função é, na verdade, um modo de caracterizar outras atividades e não a arte. Assim, o aspecto cognoscitivo definitivamente não pode ser essencial, já que a arte só é fonte de conhecimento como arte e não como outra coisa, ou seja, desempenhar tal função decorre de seu ser arte ou, no vocabulário pareysoniano, ser pura forma³⁸ na qual seu sentido é totalmente imanente à sua realidade física e não pode ser mediador de outra coisa exterior.

Se a função cognoscitiva decorre do fato da existência da arte enquanto pura formatividade, a função expressiva também tem a mesma característica e, conseqüentemente, a argumentação pareysoniana refuta a definição crociana de arte como expressão. Para Pareyson, a afirmação de que a arte é expressão é legítima e deve ser aceita, mas é necessário compreender que a arte é expressiva porque ela é, antes de tudo, pura forma. É seu êxito como forma que garante seu caráter expressivo e a obra é expressiva de si mesma, uma vez que seu sentido é imanente à sua realidade física e somente enquanto tal é que ela expressa a pessoa de seu autor.

Portanto, a definição croceana – segundo a qual a arte é expressão do sentimento do artista na forma de intuição – não contempla a realidade do fazer artístico: a forma, que envolve, antes de tudo, a fisicidade e só se concretiza na extrinsecação.

³⁸ Quando Pareyson utiliza a idéia de “pureza” ao se referir à forma, sua intenção não é hierarquizar-la em relação ao conteúdo, mas sim mantendo a coerência com seu conceito peculiar de “forma”, que envolve de modo inerente o conteúdo, dizer de uma forma que não tem como base de sustentação um fim extrínseco. Sua “pureza” reside no fato de esta forma ser um êxito em si mesmo, independentemente de funções externas que ela possa vir a exercer. O caráter peculiar do conceito de forma na teoria pareysoniana será explicado a seguir no capítulo 2.

CAPÍTULO 2.

A TEORIA DA FORMATIVIDADE

2.1 Forma e Formatividade

2.1.1 As especificidades do conceito pareysoniano de forma

Pareyson sempre demonstrou considerável preocupação no sentido de não permitir a evocação da antítese forma e conteúdo, com o objetivo de evitar confusões com as estéticas que privilegiam a forma em contraposição ao conteúdo, chamadas de “formalismo”. O conceito pareysoniano de forma envolve um caráter abrangente e integrador, bem diferente do significado suscitado a partir do dualismo forma-conteúdo. Pareyson busca uma alternativa que pretende superar tanto o plano das colocações “conteudistas” como o próprio Croce, quanto o das colocações “formalistas”, que isolam o significado da arte na materialidade³⁹.

A forma, na estética de Pareyson, deve ser entendida como uma espécie de organismo que contém elementos dispostos de modo harmônico e sempre singular. Um comentador de Pareyson que tem o respaldo de ter sido seu discípulo é Umberto Eco, que, no fragmento abaixo, ao contextualizar a estética de Pareyson na filosofia italiana, define o conceito de forma da seguinte maneira:

No panorama desta concepção estética ampla e desprovincianizada surge a teoria da formatividade de Pareyson que, à concepção idealista da arte como *visão*, opõe um conceito de arte como *forma*, em que o termo *forma* significa *organismo*, fisicidade

³⁹ O termo forma, em outros autores, está associado à clássica contraposição entre “matéria” e “conteúdo”, que, por sua vez, evoca a antítese “formalismo” e “conteudismo”. Pareyson alerta que muitas abordagens que utilizam o termo forma dessa maneira privilegiam um ou outro dos dois termos e a estética da formatividade quer justamente superar estes dualismos. Pareyson entende por estéticas “formalistas” aquelas que concebem a arte a partir do caráter físico da obra, isolando seu significado no plano formal e, por estéticas “conteudistas” aquelas que vêem a arte como um mediador de seu verdadeiro significado, ou seja, a essência da arte seria algo exterior à própria obra.

formada, dotada de vida autônoma, harmonicamente dimensionada e regida por leis próprias.⁴⁰

Sandra Abdo conseguiu sintetizar de modo eficaz o conceito pareysoniano de forma:

criação orgânica, autônoma, singular, irrepitível e dotada ao mesmo tempo, de caráter exemplar (no sentido de que se torna ponto de referência, estímulo e norma para novas formações); fisicidade formada e estruturada em conformidade com suas próprias leis internas, que garantem seu caráter unitário e indivisível através de recíproca coerência que instituem entre suas partes constitutivas e o todo.⁴¹

Forma, portanto, significa organismo⁴² que é dotado de vida própria na medida em que a forma dialoga de modo ativo com a pessoa e é irrepitível na sua singularidade, exemplar no seu valor, independente na sua finalidade interna, pois esta é seu êxito⁴³, perfeita na sua íntima lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as suas partes e o todo; acabada e, ao mesmo tempo, aberta e definida em sua própria infinitude. Ao aproximar o conceito de forma ao de organismo, Pareyson remete-se a Aristóteles dizendo que:

É muito certo que na filosofia antiga e medieval falta precisamente uma estética, não havendo ali um nexos que relacione diretamente a poética e a retórica com a metafísica do belo; mas seria absurdo esquecer a fecundidade que alguns conceitos, originalmente referidos à arte, têm no campo da estética, ao menos segundo os entendemos hoje.⁴⁴

⁴⁰ ECO, Umberto. *A Definição de Arte*. Pág. 15. Grifo do autor.

⁴¹ ABDO, S. N. *Autonomia da arte na estética da formatividade*. 1992. p.31. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

⁴² De acordo com Pablo Blanco Sarto, Pareyson afirma que a origem do conceito de "*Organismo*" é aristotélica e diz de um ser vivo dotado de uma finalidade própria. Esta definição, segundo Sarto, aparece implicitamente nos escritos aristotélicos sobre biologia com referência aos seres da natureza e não na Poética. Apesar de ter se verificado que o termo foi utilizado no livro VII da Poética para definir o belo, acredita-se que Sarto afirmou isto por não haver uma definição explícita do termo. A definição aristotélica se aproxima muito da idéia pareysoniana de organismo: "Ademais o belo, seja num ser vivente, seja em qualquer coisa composta de partes, precisa ter ordenadas essas partes, as quais igualmente devem ter certa magnitude, não uma qualquer. A beleza reside na magnitude e na ordem [...]. (ARISTÓTELES. *Poética; Organon; Política; Constituição de Atenas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 44.) De qualquer modo o conceito de *forma* em Aristóteles possui um significado metafísico, não apenas biológico nem estético. Dessa maneira, Sarto identifica o conceito pareysoniano de *forma* com a definição aristotélica de *organismo*. (SARTO. *Hacer arte, interpretar el arte*, p. 63). Outro aspecto importante sobre o conceito pareysoniano de organismo é sua ligação com o romantismo, pois, segundo Sarto, Pareyson se apóia na afirmação de origem romântica que a arte e natureza estão intimamente ligadas: apesar de suas evidentes diferenças, tais realidades apresentam profunda 'solidariedade'. Isto leva o autor a definir a forma e a obra de arte como organismos análogos da natureza, que resultam de um processo exitoso, cuja perfeição serve de modelo para outras formas. SARTO. *Hacer arte, interpretar el arte*, p. 293). Gianni Vattimo, também discípulo de Pareyson, em artigo intitulado "Obra de Arte e Organismo em Aristóteles" publicado na *Rivista di Estetica* dirigida pelo próprio Pareyson, argumenta a favor do caráter orgânico dos produtos artificiais, se aproximando da idéia pareysoniana e do argumento de Sarto. (Revista di Estetica ano XVIII fascículo II maio-agosto 1973)

⁴³ Conceito este que será explicitado mais adiante.

⁴⁴ PAREYSON. *Conversaciones de estética*, p. 85.

E mesmo ressaltando o fato de Aristóteles ter desenvolvido o conceito de organismo, sobretudo para a natureza e não essencialmente para a arte, Pareyson afirma que a profunda intuição de seu pensamento autoriza aos seres extrapolá-lo e utilizá-lo para compreender a criação artística.

A criação artística se converte assim em produção de objetos dotados de uma estrutura e, portanto, de uma regra interna, ou seja, de seres autônomos, que exigem ser compreendidos e julgados em função de sua própria organização, sem referências externas.⁴⁵

2.1.2 Um fazer que, enquanto faz, inventa o modo de fazer

Invenção é a palavra chave para a compreensão do conceito de formatividade. Pareyson parte de um pressuposto existencialista, enfatizando a condição factual do homem inserido em seu contexto histórico, para fazer uma reflexão filosófica que concebe de modo dinâmico a recíproca relação entre pessoa⁴⁶ e forma. O modo por meio do qual o homem se relaciona com o mundo é dialogante e inventivo, pois é necessário, a todo o momento, reinventar o modo de agir, já que o mundo é uma fonte inexaurível de novas situações. Desde atividades simples, como tarefas domésticas, até o modo como o artista dialoga com sua obra, exigem dos seres um caráter inventivo. Portanto, formar significa, antes de tudo, "fazer", *poiein* em grego⁴⁷. Mas este fazer implica, necessariamente, um aspecto inventivo, pois não há outra maneira de lidar com o mundo a não ser inventando-se o próprio modo de fazê-lo. Nas palavras de Pareyson:... *um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer.*⁴⁸

⁴⁵ PAREYSON. *Conversaciones de estética*, p. 89.

⁴⁶ Alguns aspectos do personalismo pareysoniano serão tratados mais adiante, a partir da nota de rodapé nº. 12.

⁴⁷ PAREYSON. *Estética*, p.59.

⁴⁸ Idem, *Os problemas de Estética*, p. 32.

Todo operar humano tem, inevitavelmente, um lado inventivo e inovador como condição fundamental de toda realização. Para se exercer qualquer atividade é necessário arte, ou seja, toda ação humana, desde as técnicas mais simples até as mais sofisticadas invenções, é um exercício de formatividade e, conseqüentemente, um exercício de arte. A beleza da forma está na adequação do que ela propõe alcançar com o que ela mostra. Não que a obra se faça sozinha. Há todo um caminho a ser percorrido, a partir do qual esse “mostrar” da obra é entendido como o fruto de um processo dialógico entre forma-formante e a ação do artista, tendo em vista a forma-formada⁴⁹. O êxito é o guia e, quando este se mostra efetivado, tem-se a obra bem feita e igualmente bela. Assim, como exposto no Capítulo 1, pode-se falar da beleza de um raciocínio, da beleza de uma ação ou da beleza de um caráter. Nesses casos, pode-se dizer que se trata de uma avaliação estética, na medida em que se percebe seu êxito como formas e as aprecia justamente por isso.

Não se trata de uma ampliação do conceito de arte transformando este em um conceito “guarda-chuva”, que cubra tudo o que se queira colocar embaixo. Pareyson quer, antes de tudo, desmistificar o conceito vulgar de arte, retirando a carga hegeliana e romântica que este contém, a partir da qual o artista é uma espécie de ser iluminado e sua arte é algo diferente das outras atividades consideradas não artísticas. Pareyson ressalta o caráter de fisicidade da arte e sua familiaridade com as atividades tidas como não artísticas. Alude também ao fato de serem inerentes a todo ser humano tanto os elementos que envolvem o fazer artístico, quanto à contemplação da arte. Ou seja, o modo como o artista faz sua arte não difere do modo de se fazer qualquer função utilitária. A diferença entre um artista e uma pessoa não artista, ou seja, a diferença entre quem faz atividades cotidianas e ou utilitárias com arte, e quem faz a arte propriamente dita está na finalidade de sua ação. Pareyson explica esta questão a partir do que

⁴⁹ Este conceito será desenvolvido a seguir no item 2.2.2.

ele chama de teleologia interna do êxito⁵⁰. Antes de se tratar da arte propriamente dita, será explicada a presença da arte nas atividades humanas para então se adentrar o processo artístico e a arte autônoma.

2.1.3 A arte e as atividades humanas

Para se tratar do problema da autonomia e da especificação da arte, há de se abordar o que Pareyson chama de [...] *o maior e mais complexo problema da unidade e distinção das atividades humanas*⁵¹. O modo de fazer arte é o mesmo modo de se fazer qualquer outra atividade. O homem, ao inventar soluções eminentemente utilitárias para o dia-a-dia que, por serem bem sucedidas no que se propõem, alcançaram seu êxito como forma, é o mesmo homem que cria obras primas em termos artísticos. A diferença está na especificação da formatividade. No momento em que o homem escolhe fazer arte a partir de uma ação formativa, ou interpreta algo como arte a partir de um olhar formativo, ele faz com que a formatividade se torne eminente entre suas atividades e busque algo em si mesma. A atividade que se opera a partir do *spunto*⁵² busca um fim que não é extrínseco à própria forma, pois o *spunto* envolve o desejo do êxito estético da obra. Mas essa busca pelo êxito é feita do mesmo modo de operação de qualquer atividade, ou seja, concentrando todas essas outras atividades no momento do ato artístico. Uma espécie de “bagagem cultural” – no sentido mais amplo

⁵⁰ Este conceito será desenvolvido a seguir no item 2.2.1.

⁵¹ PAREYSON. *Estética*, p.23.

⁵² *Spunto* significa o ponto de partida do processo de formação, o conjunto de elementos inseridos em uma determinada circunstância que se coadunam com o olhar formativo da pessoa que percebe certa verdade em uma determinada situação. O tradutor brasileiro do livro, *Estética – Teoria da Formatividade*, Prof. João Ricardo Moderno, utilizou o termo em inglês *insight* para traduzir *spunto*, tradução esta que foi aqui recusada por ser considerada redutora e problemática na medida em que o termo *insight* sugere uma espécie de revelação que surge do nada e é como se esta guiasse completamente o artista. O fato de o *insight* ter este aspecto de gratuidade e sugerir a idéia de funcionar como uma causa externa ao processo se aproxima da noção de gênio do senso comum, na qual a inspiração vem do nada e domina toda a operação. Por isso, preferiu-se manter o termo em italiano. No italiano coloquial, *spunto* significa a ocasião ou o motivo que gera o início de um projeto ou uma criação artística. Também significa a primeira palavra de uma seqüência sugerida ao ator para que este se lembre mais facilmente de seu texto. Em português, isto é chamado de “deixa”. O conceito de *spunto* será tratado detalhadamente na parte 2.2 sobre o processo artístico.

que o termo cultura possa ter – está sempre presente em nosso modo de lidar com o mundo. Esta bagagem contém tudo o que o humano é, ou seja, a língua, a moral, os costumes, valores, tradições, as verdades cientificamente comprovadas, as crenças de sua época e sua história pessoal e social. Pareyson afirma, sobre a especificação da formatividade na arte:

Mas na arte essa formatividade, que investe toda a vida espiritual e possibilita o exercício das outras operações específicas, se especifica por sua vez, acentua-se no predomínio que subordina a si todas as outras atividades, assume uma tendência autônoma, rumo independente, direção diferente, e, ao invés de apoiar as outras atividades no exercício das respectivas operações, mantém-se por si mesma, fazendo-se intencional e fim em si mesma.⁵³

Essa aparente contradição, na qual especificação e concentração ocorrem simultaneamente, é o argumento principal que Pareyson utiliza para explicar a presença da arte nas demais atividades humanas e a presença de todos os aspectos da vida do artista em sua obra. Assim, a arte, ao mesmo tempo em que envolve a especificação de uma formatividade comum a toda vida espiritual, só se realiza a partir de um princípio de distinção entre as atividades que faz com que ela seja uma atividade distinta das demais: *pois sua operação não é ciência nem da filosofia nem da moral*⁵⁴. Desta forma, existe um princípio de unidade entre as atividades fazendo com que toda operação, independentemente da atividade que aí se especifica, envolva o exercício de todas as outras atividades simultaneamente. Segundo Pareyson, as atividades humanas são exercidas a partir de operações que só se determinam especificando uma atividade entre outras e isto só é possível se todas as outras atividades se concentrarem simultaneamente, pois

em toda operação existe, ao mesmo tempo, especificação de uma atividade e concentração de todas as atividades: esta é a estrutura do operar, em que especificação e concentração das atividades vão pari passu, de tal sorte que uma não pode andar sem a outra⁵⁵.

⁵³ PAREYSON. *Estética*, p.25.

⁵⁴ *Ibidem*, p.22.

⁵⁵ *Ibidem*, p.24.

É a unitotalidade da pessoa⁵⁶ que garante a concentração de todas as atividades em uma operação específica e o indivíduo, como autor da operação, coloca-se nela por inteiro. Ao falar de unitotalidade da pessoa, Pareyson não está afirmando que exista um “eu” único e imutável, mas sim que o modo do homem operar suas atividades só se dá em um aqui e agora irreproduzível, que só pode ser entendido se pensarmos na concomitância de toda a multiplicidade de “eus” que compõem o indivíduo – ou se preferido, pode-se chamá-lo de estrutura psíquica – com o “eu” que se unifica a partir de seus próprios desdobramentos. O modo pareysoniano de personalismo tem suas origens no pensamento de Jaspers, Marcel e Heidegger, portanto, para clarear a questão, pode-se dizer que Pareyson corrobora a noção heideggeriana de que o homem é um *dasein*⁵⁷, ou seja, está lançado no mundo. A especificidade do personalismo pareysoniano reside eminentemente no que ele chama de *dialética entre atividade e receptividade*⁵⁸, a partir da qual se nega que os dados exteriores sejam reduzidos à pura interioridade da consciência.

⁵⁶ Mesmo que se entenda, como recurso didático, as faculdades humanas como que em compartimentos estanques (como se a razão operasse quando se resolve um problema matemático e a emoção agisse quando se vê um amigo distante, por exemplo), Pareyson chama a atenção para a simultaneidade de todos elementos possíveis que compõem a existência, como razão, crenças, valores morais, pulsões, sentimento, imaginação, entre outros.

⁵⁷ Apesar de, por um recurso didático, ter-se autorizado aqui a aproximação destes conceitos, se faz necessário chamar a atenção para as diferenças dos pensamentos de Heidegger e Pareyson. No livro *Verdade e Interpretação*, Pareyson faz uma referência direta a Heidegger ao falar sobre a possibilidade de um conceito hodierno de verdade: “Tudo está em manter e desenvolver aquele conceito de relação ontológica com o qual Heidegger vivificou e revigorou validamente a filosofia de hoje, evitando, contudo, o beco sem saída no qual ele a atirou, com a sua proposta de uma ontologia apenas negativa e com a sua total recusa da filosofia ocidental, de Parmênides a Nietzsche. (PAREYSON, L. *Verdade e Interpretação*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Sandra Neves Abdo. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P. 04.) Pareyson aproxima o pensamento heideggeriano do que ele chama de misticismo do inefável e propõe uma ontologia do inexaurível. “Mas esses termos da teologia negativa, porquanto sugestivos, a seu modo, significativos, são mais adequados à experiência religiosa do que ao discurso filosófico, para o qual não se podem transferir sem risco de mal-entendidos radicais.” (PAREYSON, L. *Verdade e Interpretação*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Sandra Neves Abdo. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pág. 22.) Para aprofundamentos nessa questão, ver a obra citada nesta nota.

⁵⁸ O termo dialética também é usado constantemente por Pareyson para designar a relação entre forma-formante e forma-formada. Seu significado não tem pretensões que vão além de seu sentido lato, ou seja, Pareyson quer explicitar o caráter de reciprocidade e simultaneidade desses dois conceitos durante o processo artístico. Dialética, na teoria da formatividade, significa, portanto, um movimento dialógico que não permite considerar um dos elementos distintamente, na medida em que eles se relacionam reciprocamente. Atentando para o fato de não haver uma conclusão deste movimento – como na dialética hegeliana, mas sim, um movimento contínuo no qual os pares continuam a existir e não se concluem em algo distinto deles mesmos.

Pareyson afirma que todo agir humano, apesar de envolver a invenção como elemento eminente, não é criativo, ou seja, a iniciativa humana não principia por si mesma, pois necessita de algo que a inicie. O fazer humano envolve criatividade a partir do momento em que é necessário inventar soluções para que as atividades se dêem, mas estas não se dão a partir do nada, elas sempre estão ligadas ao mundo; portanto, não é possível inventar uma atividade, mas sim soluções para as atividades às quais os humanos são acometidos a todo o momento. Tem-se que agir e decidir inevitavelmente, já que é impossível não decidir. A escolha é algo do qual não se escapa: mesmo escolhendo-se não escolher, uma escolha será feita. Evidencia-se aqui a origem existencialista da estética de Pareyson, e este ponto de sua argumentação inevitavelmente remete a Sartre⁵⁹: *a escolha é possível, em certo sentido, porém o que não é possível é não escolher.*⁶⁰ Mas, apesar deste ponto em comum, a estética de Pareyson acaba se distanciando das propostas sartreanas no que concerne à arte.

2.1.4 Pareyson e Sartre: aproximações e distanciamentos

A partir de agora, utiliza-se a estética de Sartre para contrapô-la ao ideário pareysoniano, não com o objetivo de aprofundar-se na obra de Sartre, mas de propor um embate entre os argumentos sartreanos e pareysonianos no que concerne à estética. Sartre alega que a literatura, mais precisamente a prosa, é a única possibilidade de arte significativa, ou seja, aquela que remete a um significado externo. Nesse sentido, somente a prosa pode ser engajada, característica relevante dentro do discurso sartreano sobre arte. A prosa, segundo Sartre, tem a especificidade de estar no plano da significação e do imaginário

⁵⁹ Pareyson nega o existencialismo de Jean Paul Sartre e de Nicola Abbagnano, não os considerando verdadeiros existencialistas, embora sejam os seus representantes oficiais, tanto na França quanto na Itália. Para ele, estes abandonaram o existencialismo autêntico ao afirmarem uma postura acentuadamente antropocêntrica e com tendências ao marxismo e ao empirismo, respectivamente – o que resultou em uma concepção de liberdade que não considera a relação com o ser, ao contrário do que vemos em Marcel e Pareyson. Cf. SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte*, p. 16, nota 24.

⁶⁰ SARTRE, Jean Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. p. 32.

simultaneamente. Por utilizar-se de signos, remete necessariamente a algo exterior, mas isso não significa que o leitor não crie ou que não use sua imaginação. É devido a essas características que o engajamento é próprio da prosa. As outras artes (não-significantes) podem ser engajadas também, mas não da mesma forma. A partir disto, para Sartre, a poesia, a música a pintura e a escultura seriam consideradas não-significantes por utilizarem-se de elementos que não dizem mais do que de si mesmas. As notas, as cores, as formas, as palavras utilizadas de forma poética, [...] *não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior.*⁶¹ A poesia, segundo Sartre, utiliza-se da palavra como um objeto, uma coisa e não como signo, como faz a literatura. Sartre afirma que a poesia não se serve das palavras, mas serve às palavras. Por isso, apenas a literatura é significativa: *na verdade, o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos.*⁶²

Sartre afirma que o prosador vê as palavras como o falante, que está [...] *investido pelas palavras.*⁶³ Estas são os [...] *prolongamentos de seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus óculos, ele as manipula a partir de dentro [...]*⁶⁴. Se todos estão inseridos em um mundo de linguagem no qual as palavras são como partes de cada um, e conhece-se os objetos primeiramente pelos seus nomes, o poeta tem como que um contato silencioso com eles, para depois voltar-se às palavras, utilizando-se delas como objetos, que conservam seu significado, mas contêm a ambigüidade de todos os outros. Para o poeta, as palavras se assemelham aos objetos antes de seu significado convencional determiná-los. Ou seja, o poeta estaria, diferentemente do prosador, de fora deste processo, vendo as palavras:

⁶¹ Idem. *Que é a literatura?*, p. 10.

⁶² Ibidem, p. 13.

⁶³ Ibidem, p. 14.

⁶⁴ Ibidem, p. 14.

do avesso, como se não pertencessem à condição humana [...] sua sonoridade, sua extensão, seu aspecto visual, tudo isso junto compõe para ele um rosto carnal, que antes representa do que expressa o significado ⁶⁵.

Se o poeta vê as palavras do avesso, de fora da linguagem, o prosador as utiliza como signos que dizem do mundo, o que aproxima a prosa do conceito sartreano de responsabilidade e a partir de então há a necessidade do engajamento, fruto da sombra marxista que permeia o pensamento sartreano. Ao tentar determinar o objetivo da literatura, mais precisamente da prosa, Sartre afirma que o escritor é responsável por sua obra, e do mesmo modo que a lei é algo do qual ninguém pode alegar ignorância, pois ela é coisa escrita, mas todos são livres para infringi-la, mesmo sabendo dos riscos que correm, [...] *a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente dele.* ⁶⁶

Em um determinado momento de sua argumentação em *O que é Literatura?*, Sartre permite que lhe seja inferida uma herança que carrega certo ar de hegelianismo vulgar, ao falar sobre o modo do poeta utilizar-se da linguagem:

o poeta já tem no espírito o esquema da frase, e as palavras vêm em seguida. Mas este esquema não tem nada em comum com aquilo que de ordinário se chama esquema verbal: não preside à construção de um significado; aproxima-se antes do projeto criador através do qual Picasso prefigura no espaço, antes mesmo de tocar o pincel, essa *coisa* que se tornará um saltimbanco ou um arlequim. ⁶⁷

Essa passagem explicita a diferença entre os modos de abordagem entre Pareyson e Sartre. Percebe-se que, para Sartre, o processo artístico propriamente dito não tem a mesma relevância do que para Pareyson, pois Sartre não se debruça sobre o tema, negligenciando-o e norteando sua argumentação concernente à estética, a partir de suas preocupações morais. O que está em jogo na argumentação do trecho acima é o fato de o poeta utilizar as palavras de tal modo que o engajamento não é possível.

⁶⁵ Ibidem, p. 15.

⁶⁶ Ibidem, p. 21.

⁶⁷ Ibidem, p. 16.

É possível inferir que, para Pareyson, estas reflexões sartreanas, no que concerne à arte, funcionam para designar um modo específico de um singular poeta trabalhar – ou seja, descrevem uma determinada poética. Há poetas que se utilizam da palavra como objeto e outros que fazem uma poesia próxima da prosa. O próprio Sartre afirma que:

É claro que em toda poesia está presente uma certa forma de prosa, isto é de êxito; e reciprocamente a prosa mais seca encerra sempre um pouco de poesia, isto é, certa forma de fracasso: nenhum prosador, mesmo o mais lúcido, entende *plenamente* o que quer dizer; [...] ninguém, como mostrou Valéry, consegue compreender uma palavra até o fundo. [...] e é por uma questão de clareza que escolhi os casos extremos da pura prosa e da poesia pura.⁶⁸

Sartre confere a uma determinada poética o estatuto de estética, ao deduzir argumentos estéticos de sua teoria moral. Explicita-se na argumentação sartreana uma preocupação com o engajamento e a necessidade de a prosa servir de meio para a atitude autêntica. [...] *a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele.*⁶⁹ Fica clara a função extrínseca que a literatura assume: gerar a responsabilidade. Isto, segundo Pareyson, comprometeria a autonomia da arte, na medida em que sua existência depende de elementos extrínsecos a ela. Mesmo fazendo uma distinção entre o estético e o moral, na qual este estaria no plano do real enquanto a estética estaria necessariamente no plano do imaginário – ou seja, do irreal – Sartre inevitavelmente submete sua estética aos seus objetivos morais. Se se entender que Sartre defende um programa de arte e não uma estética propriamente dita, é provável aproximá-lo de Pareyson, que admite o fato de existirem filosofias que se fazem literariamente, do mesmo modo que há literatura que é filosofia. Para exemplificar, Pareyson cita Dostoievsky⁷⁰ – ou seja, não cita a poesia ou a pintura.

existem obras artísticas que, justamente enquanto se realizam no plano artístico, alcançam e assumem função de filosofia, sem com isso deixar de ser arte, pois nelas a própria arte é uma forma de se fazer filosofia. É este o caso, por exemplo de Dostoievsky, cujos romances, precisamente em sua validade artística, são límpida e autêntica filosofia [...]

⁶⁸ Ibidem, p.32. grifo do autor.

⁶⁹ Ibidem, p. 21.

⁷⁰ PAREYSON. *Estética – Teoria da Formatividade*, p. 296.

Se um poeta valoriza o aspecto físico das palavras, isto é característica de sua poética, assim como pode haver poetas que se aproximam da prosa em sua escrita, como no gênero conhecido como “poema em prosa”.

Outro ponto da argumentação sartreana que diverge radicalmente da estética da formatividade é o fato de Sartre afirmar que o artista passa para a obra aquilo que desvendou do mundo colocando ordem e necessidade àquilo que antes apenas desvendava e associava livremente. Mas quando a criação inicia-se – e Sartre não explica isto – o artista não é capaz de desvendar, pois Sartre afirma que não é possível desvendar e criar ao mesmo tempo, já que o artista só encontra na obra aquilo que ele já conhece. O argumento é o seguinte: os humanos são não-essenciais, mas desvendam o mundo; ou seja, não produzem o mundo, mas podem desvelá-lo. A arte lhes proporciona a possibilidade de serem essenciais e então a situação se inverte: o artista se torna essencial, porém, não pode desvelar sua obra, já que não é possível desvendar e produzir ao mesmo tempo.

se nós mesmos produzimos as regras da produção, as medidas e os critérios, e se o nosso impulso criador vier do mais fundo do coração, então nunca encontraremos em nossa obra nada além de nós mesmos; nós é que inventamos as leis segundo as quais julgamos.⁷¹

Evidencia-se aqui a distância da argumentação sartreana da experiência concreta dos artistas, já que este ignora a possibilidade de haver um diálogo entre a obra e o artista. Para Pareyson, a obra é uma forma e tem vida própria, ou seja, ela está em constante diálogo com seu autor e um dos aspectos que a torna exitosa é justamente a sua inexauribilidade interpretativa. E o fato de o próprio artista produzir as regras da produção não implica dizer que este o faça absolutamente sozinho. A partir do *spunto* do processo de produção da obra, o autor já dialoga com a forma, por mais nebulosa que ela seja. A obra é matéria, fisicidade, e vai resistir à vontade do artista. A lei interna da obra é fruto da lida do artista com a obra, o

⁷¹ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 35.

artista não é um demiurgo que cria de modo absolutamente autônomo (como no conceito vulgar de gênio). A obra também busca a autonomia e é desse diálogo tenso entre a pessoa, como forma e a obra na condição iminente de forma que o processo artístico acontece. Exemplificando, pode-se dizer que mesmo a prosa pura tem ritmo, as frases precisam fluir, as palavras devem ser escolhidas, não só pelo seu aspecto significativo, mas também pelo seu aspecto formal: uma cacofonia pode tornar o texto deselegante e vulgarizá-lo, encobrendo o aspecto significante do texto.

Sartre afirma que, como foi o artista que inventou os critérios de criação, ele nunca pode ler a sua obra. Seria o mesmo que olhar a própria obra com os olhos de outrem, por isso seria impossível desvendar o que se criou. A partir de Pareyson, pode-se inferir que é possível sim o artista fruir a própria obra, ou no vocabulário sartreano, desvendar a própria obra, mas realmente, concordando parcialmente com Sartre, há algo peculiar no ato do artista se auto-fruir. Este tema do autor que lê sua própria obra pode ser explicado pareysonianamente a partir do seguinte exemplo: é comum estranhar-se a própria voz ao ouvi-la gravada, pois normalmente há uma grande diferença de timbre em relação à voz que se ouve quando se fala e à qual se está acostumado. Mas a voz de cada indivíduo, quando sai de um gravador, por exemplo, tem um timbre mais próximo do modo como os outros a ouvem, ou seja, está mais próxima do modo como os outros o percebem, do que a voz à qual ele está acostumado a ouvir quando fala. Assim, pode-se ilustrar o modo como a pessoa do artista está na obra. Pareyson afirma que:

Colocada sobre o signo da arte, a pessoa se torna verdade e iniciativa de arte, assume inteiramente uma direção artística, traz, de per si, uma vocação formal, torna-se uma carga de *energia formante*. No exercício de tal atividade, desaparece inteiramente nesta, tornando-se seu ato, ou melhor, seu gesto: a pessoa toda torna-se gesto do fazer, *modo de formar*, estilo.⁷²

⁷² PAREYSON. *Problemas de Estética*, p. 107. grifo do autor.

A pessoa desaparece na arte tornando-se modo de formar e assim ler, ou ouvir a si mesma; é como buscar uma possibilidade de aproximar-se do modo como os outros a percebem. Quando alguém ouve a si mesmo, ou faz uma leitura de algo produzido por si mesmo, naturalmente não consegue fazê-lo do mesmo modo de quando se ouve ou se lê algo que ainda não se conhecia, assim como é ainda diferente quando se ouve ou se lê algo que se conhece bem. Um primeiro contato com uma obra é sempre permeado por incertezas; há um caminho a ser percorrido até que a interpretação se efetive e a obra possa ser lida com um mínimo de sucesso. Uma primeira leitura envolve o risco do fracasso da interpretação, da decepção com a própria obra, na medida em que ela não corresponde às expectativas do leitor, ou até mesmo a falta de congenialidade, o que gera um fechamento por parte do leitor e que não permite que a obra se mostre.

2.1.5 Arte e Natureza ou Pareyson e o Romantismo

Congenialidade é o conceito legado do romantismo que Pareyson utilizou para designar a relação de empatia e entrega entre pessoa e obra. É necessária uma abertura, que é um “deixar a obra entrar”, aparecer, ser: *é preciso que se instaure entre o intérprete e a obra aquela afinidade e congenialidade sem as quais o olhar não pode tornar-se penetrante e revelador*⁷³. Se todo conhecimento é interpretação, o sentimento faz parte do processo de conhecimento. É aqui que Pareyson explicita sua veia romântica, ao relacionar o conhecimento com a sensação e com o sentimento. Sarto relata que, em Pareyson, *conhecimento, sensação e sentimento constituem algo distinto, mas por sua vez inseparável*⁷⁴. Mas o próprio Sarto explica o aspecto que distingue Pareyson dos românticos afirmando que:

⁷³ PAREYSON. *Estética– teoria da formatividade*, p. 232.

⁷⁴ SARTO. Pablo Blanco. *Hacer arte, interpretar el arte*, p. 183.

Ao enfrentarmos uma obra de arte, atuam não só os sentidos, mas também o sentimento e o pensamento. Neste aspecto Pareyson se separa dos românticos que se oporiam à presença da razão na arte, ou de Croce que separa radicalmente o sentir do pensar⁷⁵

Ao fazer esta afirmação, Sarto generaliza o romantismo negligenciando pensadores como Novalis e Schelling, que são representantes no romantismo alemão e, antes de tudo, são filósofos – ou seja, não se oporiam à presença da razão na arte. Verifica-se que a posição de Sarto é equivocada no que concerne à sua análise, segundo a qual Pareyson se afastaria do romantismo. Diferentemente disto, constata-se que Pareyson tem uma forte herança romântica.

Tzvetan Todorov, em sua obra *Teorias do Símbolo*, faz um sucinto e aprofundado apanhado do romantismo e descreve conceitos que, em alguns momentos, parecem sair de um texto pareysoniano. A obra citada passará a ser utilizada para que se identifique algumas heranças indubitavelmente românticas na estética de Pareyson e se aponte as diferenças.

Tzvetan Todorov elege Karl Philipp Moritz para explorar o nascimento da estética romântica afirmando que a sua obra *Sobre a Imitação Formadora do Belo* (1788) contém em germe toda a doutrina estética do romantismo. Estudando as idéias de Moritz, percebe-se que a identificação entre arte e natureza, no que concerne ao fato de serem totalidades fechadas, é um pressuposto romântico extremamente aderente ao ideário pareysoniano. Formatividade é movimento e se identifica com o devir da natureza. Esta totalidade da obra se dá no devir, assim como a própria natureza. Pareyson fala de semelhança e solidariedade entre a arte e as coisas da natureza:

Pode-se, no entanto dizer que tanto as coisas da natureza como as obras artísticas são formas, o que atesta o poder do espírito humano, o qual, capaz de fazer com que haja produtos orgânicos e realidades vivas, pode também estender os confins do reino das formas, acrescentando sem solução de continuidade às formas naturais as inventadas pelo próprio homem. E desta sorte existe entre as coisas da natureza e as obras de arte uma

⁷⁵ Ibidem, p. 183-4.

semelhança profunda, e só ela pode explicar os casos em que elas se unem em uma feliz e admirável solidariedade.⁷⁶

Essa totalidade fechada, nas palavras de Moritz, ou “forma” no vocabulário pareysoniano, tem regras próprias e únicas: *a regra individual da obra é a única lei da arte*⁷⁷. Moritz fala de regra individual e autotelia da obra afirmando que: *o belo não exige um fim fora de mim, pois é tão completo em si mesmo que toda a finalidade de sua existência se encontra em si mesmo.*⁷⁸

Na estética pareysoniana, o próprio homem é entendido como forma, assim como os caracteres da natureza e as invenções humanas. A pessoa é, em cada um de seus instantes, uma totalidade infinita e definida. Infinita por ser um variar contínuo, aberto à re-elaborações e contestações, repetições e enriquecimentos. Mas, ao mesmo tempo, o indivíduo está fixo em uma forma singularíssima e inconfundível que os outros consideram concluída e reconhecível – considerações estas que a própria pessoa exige de si mesma, ao mesmo tempo em que se mantém aberta. Portanto, a pessoa é forma:

Por isso, se a pessoa é forma, e se todo operar humano é sempre pessoal, o operar humano tem sempre um duplo caráter: por um lado, tende a executar formas e, pelo outro, exprime a totalidade da pessoa. Com efeito, o esforço de formação e o elã de plasmação que definem o operar humano são sempre dirigidos por um sujeito que, por sua vez, vive como forma em desenvolvimento, sempre já concretizada em uma definitividade concluível e determinada, e que na direção que imprime às novas plasmações inclui o inconfundível caráter da própria forma, condensando-a e refragendo-a num só movimento.⁷⁹

A identificação entre pessoa e forma que está presente na teoria da formatividade se aproxima da idéia romântica segundo a qual o homem é um fim em si mesmo – idéia kantiana que veio a ser um dos pilares do romantismo. Afirma Moritz, via Todorov: *o espírito do homem é um todo completo em si*⁸⁰. Mas, neste ponto, Pareyson dá um passo a frente ao explicar o paradoxo resultante das constantes variações do homem e sua característica de completude.

⁷⁶ PAREYSON. *Estética*, p. 117.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 67.

⁷⁸ MORITZ APUD TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*, p.201-3.

⁷⁹ PAREYSON. *Estética*, p. 177-8.

⁸⁰ MORITZ APUD TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*, p.203.

Para ele, o fato de a pessoa ser uma totalidade infinita e definida ao mesmo tempo é o argumento central para explicar o fato de o operar da pessoa ser plasmador de formas. O homem está sempre fixo em um de seus instantes, individuado em seus atos, pois é sempre resultado de seu próprio operar. Nesse sentido, assim como as obras de arte, o homem é forma, pois se apresenta acabado e definido, mas também é uma variação contínua inserido no mundo como todas as obras de arte e da natureza: a pessoa se desdobra em suas variações e volta fixa em um de seus instantes. Ou seja, como já foi dito, para Pareyson, seria inconcebível que a pessoa fosse entendida como um eu imutável. É no devir que o homem se define e nesse mesmo devir a obra se faz, se define e é fruída como totalidade.

Esta completude envolve sempre uma lei interna única e essencial. A noção de uma legalidade interna de cada obra também tem traços de romantismo. A argumentação de Moritz sobre este tema inicia-se com a seguinte questão: a arte seria superior à natureza pelo fato de a natureza poder sempre ser utilizada – e, portanto, ter sempre um fim externo – ou a arte teria um fim em si mesma? Entende-se que essa transformação da finalidade externa em finalidade interna seria uma característica humana e, portanto, a natureza, sem a presença do homem, nunca poderia ser considerada arte. Pareyson não retira o caráter artístico da natureza, na medida em que o único modo de a natureza existir é o modo antropomórfico de concebê-la. Nesse sentido, assim como os objetos podem vir a se tornarem contemplativos, por meio de um olhar seletivo e formativo, a arte também pode se apresentar como uma obra que tem um fim em si mesmo, diante do olhar que a exalta. Pareyson segue Goethe e Schelling no que diz respeito à idéia de continuidade entre arte e natureza. Do mesmo modo que na natureza a semente se forma até a vida adulta, a arte também tem este processo de maturação. Nesse sentido, a partir da estética da formatividade, não é possível se hierarquizar arte e natureza,

como Moritz. Mas, tal como Moritz, Pareyson afirma que a arte imita a natureza no que diz respeito ao seu processo de execução, na medida em que a obra está em constante movimento:

A arte é imitação da natureza não enquanto representa a realidade, mas enquanto a inova, isto é, enquanto incrementa o real, seja porque acrescenta ao mundo natural um mundo imaginário ou hetero-cósmico, seja porque no mundo natural acrescenta, às formas que já existem, formas novas que, propriamente, constituem um verdadeiro aumento da realidade⁸¹.

Para explicar a posição pareysoniana, há de se recorrer à idéia de coincidência entre fisicidade e espiritualidade que só é possível por ser atributo da pessoa que age, olha e sente o mundo sempre de forma intencional. Portanto, para Pareyson, esta lei interna aparece no encontro da pessoa com a forma, já que esta se constitui a partir deste encontro. É o homem que lê a obra com sua carga espiritual e, ao mesmo tempo, é a obra que, por ser fisicidade, exige ser lida daquela maneira. Esta lei interna se apresenta diante do olhar que a lê. Encontram-se aspectos que remetem à idéia de coincidência entre o espiritual e o material na idéia de síntese de opostos presente em Moritz e explicada por Todorov:

A coerência interna como característica da obra de arte vale para todos os estratos que a constituem, portanto, também por seus aspectos espiritual e material, seu conteúdo e sua forma. Porém forma e conteúdo, matéria e espírito são contrários; pode-se, portanto, caracterizar a obra de outra maneira, dizendo que ela realiza a fusão de contrários, a síntese dos opostos.⁸²

Ainda sobre a relação entre Pareyson e o romantismo, Benedito Nunes afirma que é possível considerar a terceira crítica kantiana uma das fontes da teoria romântica e utiliza o próprio Pareyson para respaldar seu argumento: *não é de se admirar que um Luigi Pareyson, no trabalho que escreveu sobre a Estética de Kant, ouse chamar a Terceira Crítica, na sua primeira parte, como ‘o primeiro manifesto romântico’*⁸³. Para Pareyson, o romantismo deixou como legado a concepção de arte como expressão de sentimentos para a qual a beleza da arte consiste na beleza da expressão, na coerência das formas artísticas com os sentimentos que ela suscita. Pareyson afirma que desde o romantismo esta definição da arte multiplicou-se e

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

⁸² TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*, p.206.

⁸³ NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia*, p.35.

aprimorou-se, citando como exemplo as teorias estéticas de Croce e Dewey. Segundo Pareyson, esta concepção da arte como expressão negligencia o aspecto realizativo da arte que é eminente em sua teoria. A arte é expressão, mas não é isso que caracteriza sua essência. A arte é a forma expressiva da personalidade do artista, do contexto filtrado nesta mesma personalidade que se fez modo de formar e do processo que deu origem à obra acabada. Ao mesmo tempo, a arte é autônoma e não apenas mediadora dos sentimentos do artista, da natureza ou do absoluto.

Pareyson certamente se refere ao romantismo vulgar, que reduz a arte à expressão do indivíduo. Já Moritz e Schelling se referem ao romantismo filosófico, que fala de autonomia da obra, da auto-expressão ou do auto-espelhamento do absoluto, da arte como imitação da força produtiva da natureza, e, sobretudo, da produção como o contrário da imitação. A argumentação pareysoniana sobre a autonomia da arte segue a mesma direção de Schelling e Moritz até o momento no qual a arte passa a ter ligação com o absoluto – a partir daí, Pareyson se diferencia. Outro ponto de divergência é a relação antitética entre produção e imitação afirmada por Moritz. Seguem-se os argumentos:

Segundo Pareyson, a relação entre arte e absoluto inevitavelmente comprometeria a autonomia da arte, na medida em que esta seria mediadora, tornando-se manifestação daquele. O caráter de imanência que o ideário de Pareyson sugere se distingue da concepção tradicional aristotélica, da qual Schelling se aproxima. Se, em Aristóteles a essência dos objetos está neles mesmos, é possível afirmar que o conceito aristotélico de essência, caracterizado pelo seu caráter de imanência, não se aplica à concepção de arte gerada pela teoria da formatividade. Aristóteles parte da idéia de causalidade para explicar o devir, afirmando que todo movimento tem uma causa. A causa primeira seria um motor-imóvel

originário. Para explicar o que Platão negligenciou – a saber, o problema do devir colocado por Heráclito, Aristóteles acaba recorrendo a um conceito que envolve imutabilidade (conceito central do platonismo) e que, portanto, deve estar fora do tempo e do espaço. Em Moritz e Schelling, podemos verificar esta mesma questão no que concerne ao conceito de absoluto. Mesmo considerando os aspectos físicos da produção artística, Moritz e Schelling relacionam a arte com idéia de absoluto, aproximando-se da idéia clássica de imanência. Para Pareyson, a essência da arte não existe antes de a obra existir e nem depois de ela ser destruída pelo tempo. A essência da obra é sua presença física, inserida no devir e vislumbrada por uma pessoa tão perecível quanto a própria obra. Não é possível falar de um motor-imóvel nem de absoluto na teoria da formatividade. A verdade da obra se oferece em sua inexauribilidade e não há outro modo de colhê-la senão em um de seus instantes. O conceito de absoluto sugere totalidade, a teoria da formatividade fala de inexauribilidade. É necessário superar-se a insistente necessidade de afirmar um absoluto e concentrar-se na essência do processo interpretativo, que é a multiplicidade. Deste modo um aspecto do romantismo filosófico que não se coaduna com a teoria da formatividade é a relação antitética entre produção e imitação. Para Pareyson, o processo artístico tem um modo de operar semelhante ao da natureza e, em termos de produção, a arte já tem um grau de imitação da natureza em seu processo formativo. Quanto ao fato de a arte imitar ou não a natureza no que concerne ao seu objeto, isto vai depender das predileções pessoais do artista que compõem sua poética. Trazer estes elementos para o âmbito da estética gera o risco de uma definição de arte que utiliza um aspecto particular e não comporta o fazer artístico como um todo. Utilizar sentimentos que remetem a um absoluto, ou elementos da natureza, são possibilidades que estão presentes nas obras, mas não são parte de sua essência. A arte é, antes de tudo, algo inaudito, completamente inédito que surge da composição de elementos coadunais em perfeita

harmonia, gerando uma totalidade única aberta e cambiante, assim como todos outros objetos do mundo e como a própria pessoa.

2.1.6 Relações entre obra, artista e processo formativo

Ler uma obra é sempre um desafio. Ao se debruçar sobre uma obra de arte, toda a vida espiritual de cada indivíduo está atuando na forma. É a unitotalidade da pessoa que se engaja no processo de interpretação. E, para que este processo seja bem sucedido, é necessário retomar o caminho percorrido pelo artista para encontrar o êxito da obra. Quando já se conhece a obra, uma abertura já existe e a obra repousa em cada percepção de modo harmônico e prazeroso. Quando não se a conhece, é preciso perscrutar suas veredas e, quando a obra foi feita pelo próprio indivíduo, este encontra a oportunidade de adentrar uma espécie de retrato de um determinado momento de sua própria subjetividade. Quando algum indivíduo se ouve tocando algum instrumento musical, ou cantando em uma gravação, este nunca consegue se ouvir do mesmo modo com o qual quando ouve outrem: ele conhece suas soluções, sabe como é o seu modo de formar porque ele o busca – e é a partir do modo de formar que inventa e percebe a lei interna da obra em questão. Se ele tenta se ouvir como se não fosse ele quem estivesse ali naquela obra, como se ele não a tivesse criado, fica como que paralisado, anestesiado e não consegue a fluência e a sintonia necessárias para ler aquilo do modo como faria se não fosse a sua própria obra: esta se lhe parece estranha, de tão familiar. Ao se ouvir, o indivíduo refaz o caminho que percorreu para chegar a tal resultado – e é como se não houvesse novidades.

Esse é o argumento sartreano, quando afirma que o artista não pode desvendar sua obra, pois, pelo fato de conhecê-la por inteiro, ele não conseguiria lê-la, já que ela não possui

mais nada de novo. Mas a obra é forma e, portanto, está viva; sempre apresenta novidades, sempre interage com o tempo e o espaço nos quais está inserida. Para criá-la o artista chegou à sua legalidade interna e esse processo não é exclusividade do artista, a própria obra delimita os caminhos do artista, assim como o artista delimita os caminhos da obra naquilo que Pareyson chama de dialética entre forma-formada e forma-formante⁸⁴. Por isso há um grau de prazer em ouvir a si mesmo, ou em ler a si mesmo, mas é um prazer com alto risco de se tornar desgastante, pois a própria obra exige um outro tipo de postura diante dela – talvez, uma postura mais ativa, mais vigilante. Como afirmado há algumas linhas, a obra é a pessoa do artista que desaparece na arte tornando-se modo de formar. Mas a obra é a pessoa do artista da maneira como os outros a vêem e, ao mesmo tempo, é uma junção do modo como o próprio artista vê a si mesmo e o modo pelo qual o artista quer ser visto pelos outros; o mesmo objeto sendo observado por ângulos diferentes – como quando se olha para uma árvore por debaixo e não se pode precisar sua amplitude, mas é possível ver os detalhes e, para abarcá-la como um todo, é necessário se afastar e não mais perceber estes detalhes. A percepção é inexaurível, não limitada, mas fonte constante de significados e perspectivas nunca totalizantes. O artista que frui sua própria obra vê a si mesmo, mas não como em uma fotografia paralisada e sim como algo vivo.

ela (a obra) é a pessoa mesma do autor, não fotografada em um de seus instantes, o que seria uma imagem muito particular e falseadora – mas colhida na sua integridade viva, e solidificada, por assim dizer, num objeto físico e autônomo. Certamente isso não significa dizer que o autor se resolve na obra, como se a verdadeira realidade fosse a obra, e o autor, separado dela, não fosse senão realidade efêmera e transitória; antes, pelo contrário, que a obra é o próprio autor, solidificado numa presença evidente e eloqüente, que se encomenda para a eternidade.⁸⁵

Um modo eficiente de se adentrar a subjetividade de um indivíduo é ler bem sucedidamente sua obra. A linguagem formalmente lógica não contempla toda a complexidade do ser humano. A arte também não faz isso de forma totalizadora, mas pelo

⁸⁴ Este tema será tratado adiante, no item 2.2.2.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 108

fato de a arte unir razão, sentimentos e paixões, ela se torna mais eficiente. A obra se confunde com a pessoa do artista e o espectador, ao fazer uma leitura bem sucedida, se confunde com a obra. Não que a obra seja mediadora da subjetividade do artista, pois não há nada fora dela que seja mais verdadeiro, ou mais autêntico. O artista ficou em sua obra e esta tem vida própria, por ser capaz de interagir com o espectador. Tudo o que é físico tem espiritualidade, assim como o espiritual só o é no físico. A própria pessoa do artista na obra não existe de um modo melhor ou mais íntegro do que aquele pelo qual ela percebe a si mesma, mas de um jeito apenas diferente, pois o modo pelo qual o indivíduo tem acesso a si mesmo não é melhor, nem mais claro ou nítido, do que aquele pelo qual os outros o percebem. Nada garante que o humano – por ter a possibilidade lingüística de formular o enunciado ‘eu posso ter acesso à minha subjetividade por ser sujeito, cartesiano, separado do mundo’ – tenha um acesso privilegiado a si mesmo. A existência é dinâmica e escapa a qualquer objetivismo. Afirma Pareyson:

que a verdade só pode ser colhida como inexaurível, a saber, reside na palavra não como presença totalmente explicitada, mas como origem e fonte, significa afirmar que a verdade é fundamentalmente inobjetivável. De fato, se, por um lado, a verdade só se oferece no interior de uma perspectiva pessoal, que já a interpreta e determina, é impossível um confronto entre a verdade em si e a formulação que dela se dá: para nós, a verdade é inseparável da interpretação pessoal que lhe damos, tanto quanto nós próprios somos inseparáveis da perspectiva em que a colhemos; não podemos sair de nosso ponto de vista para colhê-la numa presumível independência que sirva para fazer dela um critério com o qual medir, externamente, nossa formulação. Por outro lado a verdade só pode ser colhida como inexaurível, mais do que objeto e resultado, ela é origem e impulso.⁸⁶

O que aproxima a teoria da formatividade de Pareyson de Sartre e de Heidegger é o aspecto existencialista de sua estética. Francesco Paolo Ciglia, um importante comentador de Pareyson, afirma que a formatividade é uma espécie de *fundamentação existencial da experiência artística*⁸⁷. A partir do momento em que Pareyson se propõe a fazer uma análise fenomenológica da arte, sua argumentação perpassa o ideário existencial no que concerne ao fato de o homem no mundo, e de sua atividade estar sempre inseridas em um contexto, ou

⁸⁶ PAREYSON. *Verdade e Interpretação*, p. 20.

⁸⁷ CIGLIA, Francesco Paolo. *Ermeneutica e Libertà: L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*, p. 120.

como já foi dito: não ser criativa. Se sua atividade está ligada à não-criatividade, é possível afirmar que toda atividade envolve a receptividade. Somente se acolhe uma determinada impressão quando esta é ativamente escolhida ao se receber as impressões do mundo. A atividade e a receptividade constituem-se mutuamente. Pareyson exemplifica esta questão dizendo que acolher uma proposta já é dar-lhe resposta, receber um estímulo é já reagir; a sugestão só é sugestão realmente para o ouvido que a escuta e pondera. Nas palavras de Pareyson:

Pois existe na minha liberdade, na liberdade que sou pra mim mesmo, uma necessidade inicial, que é o sinal de meu ser principiado, de meu limite, de minha finitude, de uma receptividade inicial e constitutiva pela qual eu sou dado a mim mesmo e a minha iniciativa é dada a si mesma. Se esta é a estrutura de minha iniciativa, de ser atividade somente enquanto não é criatividade, é congênita e essencial à minha atividade uma receptividade, que a constitui e a qualifica e que constitui e qualifica o próprio desenrolar da iniciativa.⁸⁸

A partir disto, é possível enunciar que é o artista inteiro que se debruça sobre sua obra e que todo o mundo do artista é pano de fundo para sua criação na medida em que o seu modo de dialogar com a obra é único e o seu modo de intuir e perseguir o êxito também. Assim, o artista cria um mundo à parte em sua obra que tem uma legalidade própria na qual os elementos se coadunam de forma harmônica e orgânica. É neste sentido que Pareyson expõe que o conteúdo da arte é a pessoa do artista inserido em sua cultura de forma singular, lidando com seus [...] *pensamentos, costumes, sentimentos, ideais crenças e aspirações*.⁸⁹ Mas a pessoa do artista é o conteúdo da arte, não no sentido de que a arte é uma forma de expressão de sentimentos interiores do artista, e nem que a arte funciona como uma ponte entre a interioridade do artista e o mundo. Pareyson afirma que o conteúdo da arte é a pessoa do artista, sua circunstância histórica e a história pessoal que ele carrega consigo, e o modo originário de acesso a essa história é a condição de pessoa. Estes elementos constitutivos da vida espiritual guiam o artista em suas escolhas e em seu diálogo formativo com a matéria,

⁸⁸ PAREYSON. *Estética*, p. 172.

⁸⁹ *Ibidem*, p.30.

sendo assim as origens das noções de êxito e a explicação para determinado artista ter determinado *spunto* em determinada circunstância. Exprime Pareyson:

A obra de arte tem como conteúdo a pessoa do artista, não no sentido de tomá-lo como seu objeto próprio, fazendo dela o seu “tema” ou assunto ou argumento, mas no sentido de que o “modo” como esta foi formada é o modo próprio de quem tem 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, e variar um significa necessariamente variar também o outro.⁹⁰

Pareyson afirma que somente uma filosofia da pessoa, e não uma filosofia do espírito – aqui fica clara a menção a Croce – é capaz de encontrar a solução para o problema da unidade das atividades, por explicar, com base na indivisibilidade e na iniciativa pessoais, a exigência de que toda operação seja simultaneamente a especificação de uma atividade e a concentração de todas as outras. Nas palavras de Pareyson: *Se o operar fosse do espírito absoluto, não haveria motivo para distinção entre as atividades, e todas se reduziriam a uma*⁹¹. A pessoa é o conjunto de seus atos no mundo, portanto só é possível pensá-la levando em conta esta condição. A partir disto Pareyson distingue dois aspectos inerentes à pessoa que são a totalidade e o desenvolvimento.

Por um lado a pessoa é, em cada um de seus instantes, uma totalidade infinita e definida, fixa em uma forma singularíssima e inconfundível, dotada de uma validade concluída e reconhecível; e, por outro lado, é um variar contínuo, aberto à possibilidade de contestações e reelaborações, de revisão e enriquecimentos, de repetições de velhos motivos e novos atos⁹².

Ou seja, a pessoa é uma forma e, por conseguinte, é dinâmica, pois está inserida em uma condição factual e histórica, mas, ao mesmo tempo, é uma totalidade infinita, na medida em que esta totalidade se desdobra no fluxo do tempo. Desse modo, é possível dizer que toda atividade artística implica a pessoa do artista de forma inteira e, conseqüentemente, toda sua vida espiritual está presente em seus atos. Portanto, suas predileções estéticas, valores morais, crenças, costumes estão, direta ou indiretamente, no modo como o artista vai conceber, junto

⁹⁰ Ibidem, p. 31.

⁹¹ Ibidem, p.25.

⁹² Ibidem, p. 176.

da matéria física, sua legalidade interna e assim entrar em processo formativo. É o artista enquanto pessoa que dialoga com a obra e toda a plenitude de sua vida espiritual, toda a sua vontade expressiva e comunicativa estão traduzidas em seu modo de formar. O modo de formar pode ser chamado de estilo. Afirma Pareyson: *Tendo-se colocado sob o sinal da formatividade, uma espiritualidade consegue então fazer-se, no artista, ela mesma modo de formar, ou seja, estilo*⁹³. O estilo não existe em abstrato, mas sim no modo como as próprias obras se formam. Para que um artista delinear seu estilo, é necessário percorrer um árduo caminho no qual estão em tensão o estilo que o artista deseja possuir e sua espiritualidade em busca do próprio estilo. Naturalmente, todo artista desenvolve seu estilo a partir de sua escola artística e dos artistas com os quais ele se identifica e, assim, compõe seu singular modo de formar. Há na arte, então, um caráter de personalidade que é inerente à própria vida humana, já que toda atividade humana é dirigida por uma iniciativa pessoal.

se no operar artístico a pessoa do autor tornou-se, ela mesma, o seu próprio e insubstituível modo de formar, e se a arte não tem outro conteúdo que não a própria pessoa que é sua energia formante, bem se pode dizer que a obra, a que o processo artístico leva a cabo, é a própria pessoa do artista encarnada completamente num objeto físico e real, que é, justamente, *a obra formada*⁹⁴.

Assim, para especificar a arte, Pareyson baseia-se no princípio da unidade e distinção das atividades humanas e no conceito de unitotalidade da pessoa, conseguindo satisfazer conjuntamente três conclusões que se implicam mutuamente. A saber, 1) a presença da arte nas demais atividades humanas, já que toda atividade tem um caráter estético (formativo); 2) a presença dos demais valores e atividades na arte, já que a arte está impregnada do mundo do artista e 3) a arte propriamente dita, já que o aspecto artístico de toda operação humana não consiste em suprimir a possibilidade de conceber a arte autônoma. *Fazer com arte* é diferente de *fazer arte*.

⁹³ Ibidem, p. 36.

⁹⁴ PAREYSON. *Os Problemas de Estética*, p. 107.

No que concerne ao pensamento sobre arte, pode-se ressaltar a seguinte dicotomia do pensamento estético tradicional questionada por Pareyson: ora a arte é um "criar" – ou seja, pensada como atividade puramente espiritual, interior, na qual desvaloriza-se qualquer aspecto extrínsecativo, ora a arte é entendida como um "fazer", na qual é ressaltado um aspecto executivo ligado a uma operação. Se se partir dessa dicotomia, se entenderá a arte ora como fantasia, sonho, pura interioridade, uma imagem interior que surge enquanto criação a partir do vazio, ora como um verdadeiro ofício, que é pura extrinsecação – e, nesse caso, trata-se apenas de um objeto físico. Segundo Pareyson, é necessário sair dessa antítese falaciosa, que limita a compreensão do fenômeno artístico. Os aspectos interior e executivo não se contrapõem, não se sucedem nem se anulam, mas sim, coincidem inteiramente, pois os aspectos físicos e espirituais compõem a natureza indivisível da arte.

O conceito de formatividade permite compreender a gradação infinita que abarca o mais humilde e subordinado *fazer com arte* e o mais elevado e autônomo *fazer arte*, sem acarretar comprometimento de valores. As definições radicais que separam a arte do que não o é são falsas para Pareyson. Todo produto humano bem sucedido tem um grau de articidade. A autonomia da arte, para Pareyson, está justamente na própria especificação da forma artística. Esta é um puro êxito, ou seja, o resultado de um processo cuja única condição de sucesso é sua adequação consigo mesmo. A formatividade se torna arte quando ela se faz lei para si mesma. É o que Pareyson chama de *teleologia interna do êxito*⁹⁵. Mas isso não implica dizer que a obra deve, exclusivamente, servir a si mesma, ou seja, que ela não possa ter fins extrínsecos, pois a obra pode satisfazer a diversos destes, desde que não se limite apenas a satisfazê-los e que seu êxito como forma artística não dependa exclusivamente deles. É nesse sentido que a arte é pura formatividade.

⁹⁵ O êxito da forma artística tem um fim em si mesmo, ou seja, não depende de um fim extrínseco para existir. Este conceito será desenvolvido na argumentação sobre dialética de forma formante e forma formada na seção 2.2.

A argumentação pareysoniana é uma possibilidade de superação dos conflitos entre arte e cultura de massa. Se a interpretação é sempre pessoal, pode-se dizer que, apesar do caráter de reprodutibilidade das obras ter provocado a indústria cultural e conseqüentemente “moldar” a sensibilidade das pessoas, se faz necessário considerar também as nuances particulares de cada indivíduo; afinal, é possível que determinada pessoa frua a reprodução de uma obra e interaja de tal modo com esta forma artística que, mesmo que haja toda uma precariedade nesta fruição, isto não seja empecilho para uma produtiva interpretação, resultando em uma fértil produção de significados. E pode-se também pensar que aquela fruição superficial pode desencadear interesses em obras mais elaboradas e mais complexas. É claro que algo novo ocorre em termos históricos, mas, em relação à fruição artística, a situação é essencialmente a mesma, já que a arte foi sempre exclusividade de uma minoria. A questão não é necessariamente o modo como as obras chegam para a grande massa, mas sim o modo como as pessoas lidam com o mundo. O fato de determinada realidade provir de um processo industrial e chegar à sociedade em forma de mercadoria não pode comprometer a especificação da forma artística, e nem o seu êxito. Mesmo que determinada obra tenha um objetivo mercadológico, o que vai garantir seu caráter artístico é o que Pareyson chama de um “puro êxito”, ou seja, a obra sustenta-se por si só, na medida em que o que a faz exitosa não é o fato de esta servir a um fim extrínseco a si própria. Uma obra pode satisfazer a diversos fins extrínsecos, desde que não se limite apenas a satisfazê-los e possa se sustentar por si mesma. Existe uma grande diferença entre a realização de um fim *na* obra e realização de um fim *com* a obra. O uso mercadológico se enquadra no segundo caso.

Assim sendo, é possível que uma determinada campanha publicitária, ou um determinado jingle, uma determinada canção popular ou um determinado artesanato, por

exemplo, tenham um alto grau de artcidade, pois o fato de determinada obra ser uma mercadoria não pode ser o parâmetro para averiguar seu êxito. A insistência do termo se justifica a partir da necessidade, assinalada por Pareyson, de analisar obra por obra. Para o filósofo italiano, a obra de arte consiste precisamente em não querer ter outra justificativa que não a de ser um "puro êxito", uma forma que vive de per si. Portanto, o seu êxito pode não estar subordinado a fins extrínsecos e a obra tem de estar direcionada apenas para o seu sucesso enquanto forma artística e para sua adequação consigo mesma. Em alguns casos, uma obra de arte pode ter em mira algum fim extrínseco, mas o que garante sua autonomia é o fato de seu bom resultado como forma artística não depender deste fim. É este fator que vai garantir sua inexauribilidade enquanto forma. No caso das reproduções de grandes obras, o êxito fica comprometido pelo fim extrínseco, que é tornar aquela obra uma mera imagem transformada em mercadoria barata. Um jingle publicitário tem diversos fins extrínsecos, como vender um produto, provocar identificação em determinado grupo de possíveis consumidores – ou adequá-los a um determinado padrão de gosto⁹⁶, entre outros. Mas mesmo com todos esses fins, ele pode ter como elemento axial, ou seja, que garante seu êxito enquanto forma artística, um fim em si mesmo. Como exemplo, há uma gravação que consta no álbum "Mutantes", de 1969, na qual foi incluída a canção "Algo Mais" como uma música comum e esta vigorosa canção sobrevive de per si, pois independentemente da finalidade que guiou sua composição, ela tem como sustentação e garantia de seu êxito elementos independentes do fato de ser um jingle para a Shell.

Com raro sentido de invenção e liberdade eles (Os Mutantes) compuseram um jingle para a Shell. É preciso ter coragem de ouvir claro e saber com certeza que aquele som é novo, limpo, inventivo e livre. (...) A intenção com que foi feita, pouco importa, o que vale é o som final. Além de cumprirem os objetivos de promoção de vendas, de imagem pública da Shell e de divulgação de uma marca, eles estão colaborando para a música brasileira contemporânea com grandeza e competência.⁹⁷

⁹⁶ Expressão de Umberto Eco. Ver ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*.

⁹⁷ Nelson Mota, no encarte do disco *Mutantes*, de 1969.

2.2 O processo artístico

Discute-se agora como Pareyson entende o processo de formação da obra de arte. Como já foi dito, a arte é um fazer e todo fazer implica o tentar. Portanto, uma das principais características do fazer artístico é a exigência de uma série de tentativas em busca do êxito. Esse processo não é destituído de guia, existem sempre elementos a partir dos quais o artista executa suas ações. Quando, por exemplo, alguém afirma que uma obra já existia em sua mente antes de executá-la, ou que a obra já existia em algum lugar e bastou buscá-la numa operação interior, há aí um fato inegável, segundo Pareyson: o artista procede como se algo o guiasse. É por isso que todo artista sabe quando está no caminho certo, ou quando houve dispersão e as idéias se perderam, ou quando algo não “cabe” em determinada obra. Esse tipo de argumento é endossado por testemunhos de artistas e mesmo por doutrinas filosóficas, e de fato não se pode negar que exista este guia que faz com que o artista leve a sua obra adiante. E não há divergências entre estas afirmações e a teoria da formatividade. O ponto que Pareyson destaca é o fato de que, mesmo intuindo o que a obra será, ou o que o artista quer que a obra seja, não é possível sabê-lo antes de executar fisicamente a obra; ou seja, não é possível que haja na mente do artista uma imagem já completa, a partir da qual ele compara o que está sendo feito com o que ele tem em mente. Aqui, o argumento explicado anteriormente – segundo o qual atividade e receptividade são simultâneas e que execução e invenção caminham *pari passu* – reforça a posição pareysoniana de que, mesmo que haja um guia, este não é a obra pronta, mas sim uma imagem vaga do que o artista quer da obra, imagem esta que se transforma junto com a matéria na medida em que as soluções vão sendo utilizadas e a obra vai tomando corpo e, mesmo diante da incerteza de suas escolhas, quando o artista chegar ao resultado bem sucedido, ele saberá reconhecer este momento e saberá que sua obra se formou.

Assim, pode-se dizer que há algo que guia, mas este não é garantia de nada; existe o desejo do êxito, mas, ao mesmo tempo, se lida com a possibilidade iminente do fracasso. É no fazer que o artista descobre as soluções na medida em que nunca há o conhecimento prévio do modo exato pelo qual os atos devem ser realizados. Assim como qualquer atividade humana, a arte exige invenção e execução de modo simultâneo, porém na arte a finalidade dessas atividades não tem um fim extrínseco e o artista intui a finalidade na própria obra. Essa intuição se dá a partir do *spunto* e é caracterizada pelo desejo do êxito. A isto Pareyson chama de “dialética entre forma formante e forma formada”. O artista possui a noção do que é o êxito de sua obra, mesmo sem ter uma imagem nítida do mesmo e, ao mesmo tempo, esta noção se transforma na medida em que a obra se forma. Quando o artista entra em processo formativo, ele sempre parte de algo. Como foi dito anteriormente, nenhuma atividade humana se inicia do vazio. Iniciado o processo formativo, a partir do *spunto*, o artista tem a noção do êxito, que seria algo que lhe agrada em termos gerais e que ele acredita poder ser bem sucedido, mas que não necessariamente está nítido em sua mente. O artista percebe que é possível chegar a algo satisfatório, mesmo sem saber o que é este algo, e de fato não sabe. A obra só se revela quando acabada e ela de fato não existe antes de sua execução. A noção de êxito contém o *spunto*, e, assim como ele, esta não é algo delineável, mas sim, nebuloso e impreciso. É uma espécie de germe que traz consigo uma promessa incerta de êxito.

2.2.1 O *spunto* e a lei interna no processo artístico

O *spunto* é o ponto de partida do processo de formação, um conjunto de elementos inseridos em uma determinada circunstância que se coadunam com o olhar formativo da pessoa que percebe certa verdade em uma determinada situação. O *spunto* é algo que inicia o

processo de formação da obra ao ser assumido pela intenção formativa do artista, mas que não o domina porque depende da livre adoção por parte da pessoa. A partir do *spunto*, inicia-se o processo artístico no qual um fazer só pode ser considerado um formar quando não se restringe a uma simples execução mecânica de um dado objeto previamente idealizado, mas ao contrário, quando é inventado o *modus operandi* no momento em que se realiza a obra, definindo, concebendo, executando e projetando sua lei individual.

Esta lei é inventada e descoberta (simultaneamente) pela pessoa do artista, a partir de sua relação com a forma, pois esta é, antes de tudo, matéria, corpo físico, que são características inerentes tanto à forma quanto à pessoa. Estas características explicitam um aspecto crucial da filosofia pareysoniana: a coincidência de fisicidade e espiritualidade da obra de arte. Dessa maneira, pode-se afirmar que o corpo físico da obra basta a si mesmo e constitui toda a realidade da arte – ou seja, ele é a totalidade da obra, no sentido de que o aspecto espiritual não é algo que transcende o seu aspecto sensível e sua realidade física, mas que antes coincide plenamente com elas. Assim, tem-se todas as características físicas sendo consideradas de forma eminente no processo artístico. Agora, acredita-se ter se aproximado do que Pareyson significa quando afirma que o conceito de formatividade envolve de modo indissolúvel e simultâneo a produção e invenção. Nas palavras do próprio autor:

Somente quando a invenção do modo de fazer é simultânea ao fazer é que se dão as condições para uma formação qualquer: a formação onde inventar a própria regra no ato que, realizando e fazendo, já a aplica. Com efeito, o modo de fazer que se procura inventar é, ao mesmo tempo, o *único* modo em que o que se deve fazer *pode* ser feito e o modo como se *deve* fazer.⁹⁸

Pareyson destaca o caráter falível do artista, pois a atividade artística envolve eminentemente tentativa, fracasso e êxito. Um fazer que ao mesmo tempo invente o modo de fazer só pode se dar por tentativas que persigam o êxito. Este é o norteador das ações do artista e é indicado pelo caráter físico da obra e, simultaneamente, por toda a sua vida

⁹⁸ PAREYSON. *Estética* p. 60. (grifo do autor)

espiritual – ou seja, no momento de lidar com a obra, o artista inteiro, como pessoa, se debruça sobre ela e esta já dialoga com o autor na busca pelo êxito.

2.2.2 Forma-formante e forma-formada

Pode-se dizer que a direção que o processo artístico vai seguir está nele mesmo, já que o tentar está diretamente ligado ao presságio da obra que se deseja fazer. Sobre a dialética entre forma-formante e forma-formada, Pareyson afirma:

E essa antecipação da forma não é propriamente um conhecimento preciso nem visão clara, pois a forma só existirá quando o processo se concluir e chegar a bom termo. Mas não é tampouco uma sombra vaga e pálida larva, que seriam como que idéias truncadas e propósitos estéreis. Trata-se, na verdade, de presságio e adivinhação, em que a forma não é encontrada e captada, mas intensamente esperada e ansiada. Mas esses pressentimentos, embora intraduzíveis em termos de conhecimento, agem na execução concreta como critérios de escolha, motivos de preferência, rejeições, substituições, impulsos e arrependimentos, correções, revisões. Ou melhor, o único modo de dar-se conta deles é precisamente sua eficácia operativa, pela qual no processo de produção o artista sem cessar julga, avalia, aprecia, sem saber de onde na verdade procede o critério de seus juízos, mas sabendo com certeza que ele, se deseja chegar a bom termo, deve agir conforme apreciações assim orientadas.⁹⁹

Aqui, a dialética forma-formante/forma-formada se evidencia; ou seja, a forma existe como formada e, ao mesmo tempo, age como formante no processo artístico. A obra é ativa, já dá seus sinais, mas não existe concretamente. O movimento da forma existe nela antes mesmo de ela apoiar-se em si mesma para realizar este movimento. Pareyson afirma que a forma existe e não existe ao mesmo tempo. *Não existe porque como formada só existirá quando concluir o processo e existe, porque como formante já age desde que começa o processo*¹⁰⁰. E não há diferença entre a forma-formante e a forma-formada, pois a forma-formada não é um fim, sua presença no processo não é como a de um fim em uma ação.

⁹⁹ Ibidem, p.75

¹⁰⁰ Ibidem, p.75

Para ilustrar esses conceitos, pode-se pensar nas primeiras notas tocadas no piano por um compositor, que de algum modo apontam, sugerem os caminhos. Essas sugestões se dão a partir da vida espiritual do artista que está impregnada de sua cultura; ou seja, é natural que os ocidentais tenham a escala diatônica¹⁰¹ presente em seu modo de perceber a música e os sons em geral e sempre a tomem como referência para segui-la (como acontece na música tonal), ou transgredi-la, (como acontece na música atonal). Portanto, ao se dizer que é a pessoa do artista fator determinante no seu modo de formar, está se afirmando o papel preponderante que toda a vida espiritual do artista desempenha no processo de formação da obra. Esta vida espiritual é formada pelos aspectos culturais nos quais o artista está inserido e estes são o único modo pelo qual a pessoa pode perceber o mundo e a si mesma. Assim, no soar das primeiras notas, o modo cultural de se perceber os sons, o modo como as notas são subdivididas nos instrumentos ocidentais e as próprias propriedades físicas dos sons são elementos irredutíveis e necessários. Eles oferecem infinitas possibilidades, mas ao mesmo tempo delineiam os caminhos possíveis – é o tentar que envolve fisicidade, e, ao mesmo tempo, é o momento único que o artista está vivendo somado a suas predileções e a suas intenções formativas que possibilitam o processo de formação no qual fisicidade e espiritualidade são indissociáveis. Inicia-se assim, a partir de um *spunto*, o processo de plasmar as formas, no qual essas notas, seus timbres, o tempo de cada nota, o ritmo que determinada seqüência adquiriu e todas as sugestões possíveis delineiam a ação formativa do artista em processo de diálogo entre ele e a forma. Neste diálogo, a forma responde a partir de suas limitações oriundas de seu aspecto físico. Os fatores que determinam as escolhas se dão a partir do olhar formativo da pessoa do artista que prefere e pretere, e o modo como seu juízo opera não é possível de ser explicado apenas pela razão, na medida em que este modo envolve

¹⁰¹ Pitágoras de Samos, no século VI a.C., concebeu a escala diatônica a partir dos sons produzidos pelas subdivisões de uma corda esticada. Assim, convencionou-se dividir-se os sons em sete notas. Toda a cultura musical ocidental tem suas raízes nessa concepção. Os orientais, por exemplo, têm outros modos de lidar com as notas devido ao fato de culturalmente terem desenvolvido outra forma de perceber os sons. No caso do ocidente, desde criança tem-se contato com a escala diatônica e seus desdobramentos ao se ouvir as canções infantis.

toda a vida espiritual do artista: sentimentos, crenças, sua história e a circunstância histórica na qual ele está inserido e todo o jogo psíquico característico da pessoa. Mesmo não podendo ser explicado pela razão, isso não implica dizer que a razão não participa deste processo; a razão atua de forma constante e vigilante. Por isso, o artista, mesmo sem saber precisamente os critérios a partir dos quais julga sua nascente obra, utiliza termos que suscitam exatidão, tais como: isto está no lugar certo, ou no lugar errado. Umberto Eco, ao explicar a teoria da formatividade, discursa sobre a questão da intervenção da razão no processo artístico:

Assim tal como numa atividade especulativa existe um empenhamento ético, paixão da pesquisa e uma sábia artividade que orienta o desenrolar da atividade de investigação e a forma como se dispõem os resultados, também numa operação artística intervém uma moralidade (não à maneira de uma tabu exterior de leis vinculativas, mas como compromisso que leva a sentir a arte como missão e dever, e impede totalmente que a formação siga outra lei que não seja a da própria obra a se realizar); intervém o sentimento (entendido não como um 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, controlo crítico que não é estranho à operação estética.¹⁰²

Como outro exemplo, pode-se pensar em um escultor que tenha diante de si um material de determinada textura e que, de algum modo, indica como o artista poderá proceder, uma vez que, ao operá-lo, este enfrenta a rigidez ou flexibilidade daquele. Em um poema, também se explicita a necessidade da extrinsecação física para a obra vir a cabo. Quando as primeiras palavras são escritas, estas já sugerem possibilidades de ritmo, significados, disposição das palavras, entre outros. É nesse jogo entre a personalidade do autor, sua vida espiritual, a unicidade de sua circunstância histórica e a lida com a fisicidade que se dá o processo artístico. Portanto, o processo artístico também é um processo interpretativo.

¹⁰² ECO, Umberto. *Definição da Arte*, p. 16.

2.2.3 A interpretação da arte

Para se abordar a concepção pareysoniana de interpretação da obra de arte, é necessário lembrar-se de que todo agir humano é sempre, e ao mesmo tempo, receptividade e atividade; e é sempre pessoal. Como dito anteriormente, o processo artístico tem, dentro da estética pareysoniana, um aspecto pessoalista: o autor cria uma forma autônoma que traz em si o seu próprio germe – que só pode existir a partir do olhar do autor – e, ao ser percebido pelo autor, este desenvolve a obra em um processo dialógico. A forma, por nascer a partir da pessoa, carrega consigo a personalidade do artista e seu próprio processo de formação. O fato de a forma nascer da pessoa do artista não significa que a obra dependa do artista para ser interpretada. A pessoa do artista está presente na obra apenas como estilo, ou seja, seu modo singular e irreproduzível de formar a partir do qual a obra se fez. É nesse sentido que a obra, independentemente de seu autor, reevoca a personalidade deste e seu processo de formação. Estes dois aspectos da interpretação – a saber, a concomitância de receptividade e atividade e seu caráter pessoalista, são os conceitos chave para Pareyson desenvolver sua concepção de interpretação dentro da teoria da formatividade. Em um momento de síntese, Pareyson relata:

Se, com efeito, fosse necessário dar uma definição da interpretação, talvez eu não achasse melhor que esta: interpretar é uma forma de conhecimento em que, por um lado receptividade e atividade são indissociáveis e, por outro, o conhecimento é uma forma e o cognoscente é uma pessoa. Sem dúvida, a interpretação é conhecimento – ou melhor, não há conhecimento para o homem, a não ser como interpretação [...] – pois interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar.¹⁰³

Interpretar uma obra, portanto, envolve sempre uma pessoa que observa a partir de um singular ponto de vista e uma forma que é observada. Neste sentido, deve-se partir do princípio segundo o qual o único modo de uma forma se oferecer é aquele instante único no qual a pessoa a contempla. É neste constante vir-a-ser, tanto da pessoa, quanto da forma, que a obra se revela, e neste revelar – apesar de ser entendido como um momento efêmero e,

¹⁰³ PAREYSON. *Estética*, p. 172.

portanto a partir da tradição, filosoficamente desprovido de integridade – que a obra se oferece integralmente. É a obra inteira que se oferece nesta unicidade da percepção, unicidade esta que é característica primeira do conhecimento sensível. O único modo de acesso à forma é este pelo qual ela se mostra, e este mostrar a revela de modo integral em cada particular aspecto e singular perspectiva em que ela se revela ou se impõe. Argumentando contra o relativismo, Pareyson afirma que:

a interpretação é, ao mesmo tempo, revelativa e histórica porque, de uma parte, a verdade só é acessível no interior de cada perspectiva singular, e esta, de outra parte, é a própria situação histórica como via de acesso à verdade, de modo que só se pode revelar a verdade determinando-a e formulando-a, coisa que acontece apenas pessoal e historicamente. [...] A interpretação nasce, portanto, como revelativa e, *ao mesmo tempo*, plural, sendo por isso que se subtrai a toda acusação de relativismo: a sua pluralidade deriva da natureza superabundante daquela mesma verdade que nela reside, isto é, jorra da mesma fonte da qual brota a manifestação do verdadeiro e, longe de dissipar a verdade numa série de formulações indiferentes, antes a desvela na sua riqueza inexaurível. Na sua infinitude, a verdade pode bem se oferecer às múltiplas perspectivas, por diversas que sejam, e a interpretação a mantém como única no mesmo ato em que multiplica suas formulações, do mesmo modo que uma obra de arte, longe de dissolver-se numa pluralidade de execuções arbitrárias, permanece idêntica a si mesma no próprio ato com que se consigna às sempre novas interpretações que sabem colhê-la e dá-la, identificando-se com elas. A eliminação definitiva do relativismo é possível tão logo se colha a natureza *ao mesmo tempo revelativa e plural* da interpretação, isto é, tão logo se compreenda inteiramente como, na interpretação, o aspecto *revelativo* é *inseparável* do aspecto *histórico*.¹⁰⁴

Desse modo, assim como todo agir humano, a interpretação de uma obra é um conhecimento ativo e receptivo ao mesmo tempo. Do mesmo modo que suas ações sempre são respostas a algo que também as compõe, ou seja, como dito anteriormente, o agir humano caracteriza-se pelo fato de não ser criativo – no sentido de a iniciativa humana não poder iniciar-se por si mesma – a interpretação é sempre interpretação de algo e de alguém. As coisas se oferecem a cada interpretação em seus ritmos próprios. E o modo de colher seus elementos se dá ao mesmo tempo em que ativamente se debruça sobre eles. Quando, por exemplo, a audição de determinada obra musical está prejudicada pelos ruídos do trânsito a ponto da obra estar irreconhecível, é possível, com um esforço de atenção, a partir dos fragmentos das melodias que estão sendo parcialmente ouvidos, plasmar-se a música na

¹⁰⁴ Idem, *Verdade e Interpretação*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Sandra Neves Abdo. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.43-4. grifo do autor.

mente a ponto de ouvi-la com muito mais nitidez do que antes, como se o volume tivesse sido aumentado. É claro que o conhecimento anterior da obra é necessário para que os fragmentos sugiram as veredas que o pensamento percorre para chegar à obra, fazendo com que certas melodias que de fato estão inaudíveis surjam, como que em um processo de rememoração do conhecimento prévio que se tem daquela obra. Ou seja, a percepção ativamente recebe as coisas percebidas. Em outros casos, pode-se pensar em uma situação na qual de longe, ao se ver uma folha no asfalto, tem-se a certeza de se tratar de um pássaro e, depois, com maior proximidade, verifica-se que é de fato uma folha; ou, quando se vê de relance um rosto que, por lembrar determinada pessoa, este faz com que se tenha uma efêmera certeza de ser a tal pessoa, certeza essa diluída por uma atenta verificação. Os exemplos servem para se ilustrar como a percepção é um processo de recepção do objeto percebido e uma simultânea “construção” em mente do que este objeto seria. Recebe-se o objeto, ao mesmo tempo em que, ativamente, fornece-se a sua imagem, ou seja, a interpretação é também um processo de produção. Pareyson, sobre a interpretação:

Sua natureza ativa explica seu caráter produtivo e formativo, e sua natureza pessoal explica como é que a interpretação é movimento, inquietude, busca de sintonia, numa palavra, incessantemente figuração.¹⁰⁵

Se toda vida humana é formativa, o conhecimento sensível também se dá por meio de formatividade. Para captar a realidade dos objetos, o conhecimento sensível forma uma imagem em um processo de figuração. Essa imagem, fruto de um processo de formatividade, revela o que é o próprio objeto. Quando Pareyson diz que a imagem do objeto é o próprio objeto, ele significa que os objetos são a partir de uma concomitância entre o modo como eles se mostram e o modo pelo qual o são percebidos. A interpretação é pessoal, pois percebe-se o mundo a partir da vida espiritual e os objetos se mostram como formas que são percebidos a partir da condição de pessoa. Esta figuração pode ser entendida a partir do que Pareyson

¹⁰⁵ PAREYSON. *Estética – Teoria da Formatividade*, p. 172.

chama de “esquemas de interpretação”. Figura-se esquemas de interpretação e compara-se, mede-se, equipara-se, comensura-se de todo modo estes esquemas gradualmente às descobertas que vão surgindo continuamente a partir do encontro de um *spunto* fecundo e um olhar atento. Há na obra algo que não está no espectador, mas este só pode perceber a obra a partir de sua pessoalidade. Assim, afirma Pareyson, esse processo de encontro entre o espectador e/ou o próprio artista com a obra envolve este esforço para encontrar um esquema adequado e finalmente chegar à imagem que revela o objeto e na qual o objeto se desvela.

Tudo isso se explica, sobretudo quando se leva em conta que o conhecimento humano em geral tem caráter interpretativo. A interpretação tem precisamente esse caráter produtivo e formativo, e por isso a um movimento em que se figuram e aos pouquinhos se vão controlando e corrigindo os esquemas interpretativos sucede finalmente o repouso do encontro, do achado, em que a imagem capta e revela a coisa.¹⁰⁶

Assim, interpretar uma obra de arte é uma atividade que tem como base a pessoa, que estabelece uma relação dialógica com a obra. Sendo a atividade humana indivisivelmente formante e interpretante e a forma, produto do processo formante e ponto de partida para sua interpretação, podemos falar de um movimento interno a partir do qual o próprio autor se torna o primeiro intérprete de sua obra, já que esta só alcança o êxito com a aprovação deste. O autor faz a obra pessoalmente e sua vida espiritual naturalmente contém aqueles que o rodeiam e que, conseqüentemente, podem vir a ser espectadores. Portanto, o autor é sempre seu próprio espectador e, mesmo não se colocando intencionalmente no lugar do possível espectador, ele inevitavelmente se posiciona diante de sua própria criação como quem também vai fruí-la, depois de chegar ao êxito da forma e concluir o processo formativo. Esta invocação do intérprete é uma condição de se chegar ao êxito. A produção da obra também está marcada por atos interpretativos sem os quais não seria possível sua constituição. Nesse sentido, a forma não é somente o produto de uma atividade formadora e ponto de partida para sua interpretação, mas sim, produto de uma atividade formativa e interpretativa em um processo dialético entre produção e interpretação.

¹⁰⁶ Ibidem, p.171-2.

Fundamentalmente, o processo interpretativo baseia-se na inexauribilidade da forma e nos infinitos pontos de vista das personalidades interpretantes. Quanto à infinidade interpretativa, Pareyson assinala que:

daquele determinado ponto de vista, ou com a intensidade daquele olhar, tinha-se colhido *um* aspecto da obra, que por sua vez tem infinitos aspectos, e se cada um deles contém a obra e por isso está em condições de revelá-la por inteiro, nenhum deles pode pretender monopolizar a própria obra, que exige manifestar-se também em outros aspectos.¹⁰⁷

Ou seja, a imagem produzida pela interpretação de uma obra de arte é a própria obra. Há uma relação de identidade entre a imagem produzida pela interpretação e o objeto interpretado. O processo interpretativo parte de uma dualidade inicial que distingue a obra a ser interpretada e a imagem que dela se busca, para culminar em uma identidade final, na qual a obra se entrega à imagem que soube buscá-la e, portanto, conseguiu revelá-la.

A infinidade interpretativa não se deve apenas à multiplicidade de intérpretes e seus pontos de vista, mas diz respeito também e, principalmente, à própria natureza inexaurível da obra de arte. Todo novo ponto de vista é acolhido pela obra num processo que é, por natureza, interminável: (...) *pretender ter compreendido definitivamente uma obra é como pretender compreendê-la a um primeiro olhar: assim como a obra de arte só se oferece a quem conquista o seu acesso, também se fecha a quem quer monopolizar a sua posse*¹⁰⁸. Pretender compreender definitivamente uma obra é ignorar ou desconhecer sua inexauribilidade, sua característica mais profunda e fundamental, o que resulta no fracasso do processo interpretativo. Pareyson afirma que *cada verdadeira leitura é como um convite a reler, porque a obra de arte tem sempre alguma coisa de novo a dizer, e o seu discurso é sempre novo e renovável, a sua mensagem é inexaurível.*¹⁰⁹

¹⁰⁷ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p. 228.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 229.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 229.

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

A forma revela-se inteira em cada um de seus múltiplos aspectos e é a pessoa inteira que dialoga com a forma. Este é o modo de se acolher a obra e o modo pelo qual ela se dá. Mas este processo necessita de uma ligação entre pessoa e forma, já que várias obras passam despercebidas para alguns e são eminentes para outros. Isto se explica a partir da congenialidade. Afirma Sandra Abdo¹¹⁰ que a única via de acesso à obra é a personalidade do intérprete – portanto, para superar a possibilidade de distorções ou interpretações inadequadas, a solução não é buscar uma abordagem impessoal e original e sim ser congenial com a obra; somente assim a interpretação pode atingir, ao mesmo tempo, a fidelidade e a originalidade. Neste momento, livra-se da dicotomia entre liberdade e fidelidade, a partir da qual ora se entende que a interpretação é somente pessoal e, portanto, subjetiva; ora que a interpretação deve permanecer fiel à obra de modo objetivo. O exercício da congenialidade pressupõe, ao mesmo tempo, fidelidade ao que a obra é e à personalidade de seu autor, como também a abertura à personalidade do intérprete. É a congenialidade entre um dos múltiplos aspectos da obra e um dos pontos de vista do intérprete que gera a interpretação. Nesse processo, a personalidade do intérprete entra em sintonia com a obra e a revela, fazendo com

¹¹⁰ ABDON, S. N. *Autonomia da arte na estética da formatividade*. 1992. p. 121. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

que esta se equivalha ao seu modo de vê-la. Interpretar é revelar a obra e, ao mesmo tempo, expressar-se diante dela. Desse modo, os aspectos subjetivos e objetivos são indissociáveis.

Portanto, voltando ao conceito com o qual este capítulo foi iniciado, conclui-se que a obra de arte é forma, ou seja, a obra é um organismo, um conjunto de elementos organicamente dispostos de tal modo que se coadunam e se completam formando um todo, que é capaz de se revelar em qualquer uma de suas partes e, para que isso se dê, é necessário que a obra tenha uma lei interna. Esta lei, como já foi dito, é o critério que é resultado do processo formativo e que é a chave da obra, ou melhor, pode-se dizer que a lei é a própria obra. Quando o intérprete consegue refazer o caminho que a obra e seu autor perpassaram para que ela viesse a cabo, ele está entrando em contato com a lei única desta obra e fazendo uma interpretação bem sucedida.

CAPÍTULO 3.

O *READY-MADE* À LUZ DA TEORIA DA FORMATIVIDADE

Neste capítulo, será estudado se a formatividade é capaz de abarcar a arte moderna e, para isso, foi escolhida a mais radical das rupturas vanguardistas – a que colocou em xeque o próprio conceito de arte: o *ready-made* de Marcel Duchamp.

3.1 Marcel Duchamp e os *ready-mades*

Marcel Duchamp é atualmente considerado o mais influente artista do século XX. Esta afirmação de um de seus biógrafos, James Mink¹¹¹, pode ser facilmente corroborada pelas direções tomadas pelos artistas contemporâneos: linguagem meta-artística, arte conceitual, negação da tradição, apropriações, paródias, diálogos inter-artísticos e reciclagens. O modo pelo qual suas atitudes desmistificaram a arte e criticaram a forma de criar e comercializá-la estabeleceu uma tendência que permanece atual.

Duchamp causou uma verdadeira revolução no que diz respeito às discussões sobre arte. Se por um lado a sua atitude dadaísta¹¹² nega a obra de arte, por outro, aponta para outras possibilidades da arte, o que afirma sua uberdade. Nas palavras de Octávio Paz: *Se o universo é uma linguagem, Mallarmé e Duchamp nos revelam o reverso da linguagem: o outro lado, a*

¹¹¹ MINK, James. *Duchamp*, p. 7.

¹¹² Sobre o dadaísmo: “O termo francês, que significa ‘cavalinho de pau’, foi, segundo se conta, encontrado em um dicionário ao acaso, mas como se trata de uma palavra infantil que se presta a múltiplos fins, adequava-se perfeitamente ao espírito do movimento. O Dadaísmo tem sido chamado de niilista, e seu objetivo era, na verdade, deixar claro ao público que todos os valores estabelecidos, morais ou estéticos, haviam perdido seu significado em decorrência da primeira guerra mundial. Durante sua breve vida, de 1916 a 1922, o Dadaísmo pregava veementemente o absurdo e a anti-arte. [...] Nem mesmo a arte moderna estava protegida dos ataques dos dadaístas; um deles exibiu um macaquinho de brinquedo dentro de uma moldura, intitulado *Retrato de Cézanne*.” In: JANSON, H. W. *História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

*face vazia do universo. São obras em busca de significação.*¹¹³ O que está em jogo nessa analogia é a explicitação da exigência de interpretação que o *ready-made* propõe, pois este volta-se contra o seu público. O objeto escolhido, ao se tornar um *ready-made*, perde bruscamente todo seu significado e transforma-se em um objeto vazio. Ele exige uma explicação, exige "caber" em um conceito, pois a palavra que lhe pertencia não lhe cabe mais. O objeto agora está em outra esfera e exige outra relação de interpretação, já que ele sai da esfera do mundo prosaico, para adentrar um mundo próprio, que é feito a partir da ação formativa do artista.

A partir disto, pode-se dizer que Duchamp inventou o modo moderno de fazer arte e propôs uma nova maneira de concebê-la: negando-a. Para executar esta negação, Duchamp inventa uma linguagem própria, por isto, a arte de Duchamp é enigmática. Como afirmou Mink:

A sua obra representa um quebra-cabeça para artistas e historiadores de arte e continua a ser um enigma para o grande público. Mesmo os adeptos mais dedicados de Duchamp se sentem por vezes baralhados.¹¹⁴

Mas não se pretende desvendar este enigma, e sim apontar possibilidades de compreensão do modo artístico de operar de Duchamp em seus *ready-mades*. A teoria da formatividade funcionará como uma espécie de ferramenta para a leitura da poética do *ready-made*.

Mas afinal, o que significa *ready-made*? Partindo de Pareyson, pode-se dizer que se trata de uma poética, ou seja, como foi explicado na introdução deste trabalho, um conjunto de predileções que compõem o estilo pessoal do artista. Mas chamá-los de poética implica algumas ressalvas, já que cada *ready-made* de Duchamp é um caso particular. De início, não há o *ready-made* como uma convencional proposta artística, mas sim como uma provocação,

¹¹³ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*, p. 55.

¹¹⁴ MINK, James. *Duchamp*, p. 7.

como no caso de “Fonte” (figura 1), ou como um gesto desintencional, como no caso de “Roda de Bicicleta” (figura 2). Inicialmente, será comentado o modo como surgiram estes primeiros *ready-mades*, para que estas ressalvas sejam melhor compreendidas.

Calvin Tomkins¹¹⁵ relata que em 1917 houve em Nova Iorque a segunda grande exposição de arte moderna, organizada pela sociedade dos artistas independentes, da qual Duchamp fazia parte. O objetivo da sociedade era montar exposições anuais, nos moldes das exposições de independentes parisienses, com uma política que dispensava jurados e premiações. Assim, qualquer artista que pagasse cinco dólares por ano poderia fazer parte da sociedade e expor suas obras. A exposição dos independentes foi a maior exposição realizada nos Estados Unidos e reuniu um acervo bem heterogêneo:

A maior parte das obras expostas estava longe de ser de vanguarda. Por causa do sistema alfabético de ordenação, as naturezas-mortas cubistas e as paisagens acadêmicas coabitavam com fotografias amadorísticas, batiques e arranjos de flores artificiais.¹¹⁶

Duchamp escolheu e comprou, em uma loja que vendia artigos sanitários, um mictório de porcelana e levou-o a seu estúdio para pintar o nome R. Mutt e a data de 1917. Dois dias antes da abertura oficial da exposição, Duchamp enviou o mictório, mais a taxa de inscrição do senhor Mutt e o título: “Fonte”. Sobre sua atitude, disse que tudo não passou de um teste para a sociedade e que o nome era uma junção de Richard, gíria francesa para designar alguém muito rico, e Mutt, que viria dos quadrinhos Mutt e Jeff. A recusa da obra gerou a saída voluntária de Duchamp da sociedade e uma grande polêmica se instaurou, principalmente depois que a obra foi fotografada e publicada na revista editada pelo próprio Duchamp chamada “The Blind Man”, juntamente com um artigo intitulado: “O caso Richard Mutt”.

¹¹⁵ TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, p. 204-5.

¹¹⁶ TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, p. 204.

Dizem que qualquer artista que pagasse seis dólares podia expor. Richard Mutt enviou uma fonte. Sem discussão, essa peça desapareceu e nunca foi exposta. Quais são as bases para a recusa da fonte de Mutt? 1. Alguns alegaram que era imoral, vulgar. 2. Outros que era plágio, uma mera louça sanitária. Bem, a fonte de Mutt não é imoral, isso é absurdo, ela é tão imoral quanto uma banheira. É um acessório que se vê todos os dias nas lojas de aparelhos sanitário. Se Mutt fez ou não com suas próprias mãos a fonte, isso não tem importância. Ele *escolheu-a*. Ele pegou um objeto comum do dia-a-dia, situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos – criou um novo pensamento para o objeto. Quanto a ser uma louça sanitária, isso é uma tolice. As únicas obras de arte que a América já produziu são seus aparelhos sanitários e suas pontes.¹¹⁷

Sobre a roda de bicicleta, afirma Duchamp:

Foi uma coisa que aconteceu como diversão [...] algo para se ter num aposento assim como uma lareira, um apontador de lápis; a diferença é que ela não tem qualquer utilidade. Era uma engenhoca agradável por causa do movimento que faz.¹¹⁸

Segundo Calvin Tomkins, Duchamp achava maravilhosamente relaxante girar a roda e ficar observando os raios confundirem-se, tornarem-se invisíveis, depois irem reaparecendo devagar. A despreensão do gesto de Duchamp revela sua neutralidade. Não há, de início, uma intenção artística direta, mas sim um interesse pelo movimento já expressado no famoso “nu descendo a escada”¹¹⁹ (figura 3)

3.2 Pareyson e os *ready-mades*

Os relatos acima mostram que não havia a intenção explícita de produzir algo artístico, apenas determinadas circunstâncias que, posteriormente, levaram Duchamp a ter a idéia de transformá-las em uma poética. São estes fatos contingentes que despertam Duchamp para

¹¹⁷ THE BLIND MAN, Nova York, maio de 1971 nº2 apud TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, p. 208-9.

¹¹⁸ TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, p. 155.

¹¹⁹ Esse tema interessou Duchamp intensamente. Desde suas primeiras pinturas até em o “Grande Vidro” (figura 8) a idéia de trabalhar o movimento estava presente. Em uma comparação entre o modo de os futuristas contemporâneos de Duchamp e o próprio Duchamp lidarem com este tema, diz Octavio Paz: “[...] os futuristas queriam sugerir o movimento por meio de uma pintura dinâmica; Duchamp aplica a noção de retardamento – ou seja: a análise do movimento. Seu propósito é mais objetivo e menos epidérmico: não pretende dar a ilusão do movimento – herança barroca e maneirista do futurismo – mas decompô-lo e oferecer uma representação estática do objeto cambiante. É verdade que também o futurismo se opõe à concepção do objeto imóvel, mas Duchamp transpassa imobilidade e movimento, funde-os para melhor dissolvê-los. O futurismo está cativo da sensação, Duchamp da idéia” (PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*, p. 12.) Mais uma vez ressalta-se o caráter conceitual da arte de Duchamp, que é a base da poética do *ready made*.

criar o que veio a ser a poética do *ready-made*. Por isso, as ressalvas feitas há algumas linhas: o *ready-made* se torna uma poética quando Duchamp passa de uma despreziosa brincadeira provocativa para uma intencional brincadeira provocativa. Pareyson nunca escreveu sobre Duchamp, mas pode-se aproximar o fato descrito acima da idéia pareysoniana de *spunto*. Se a poética do *ready-made* não se inicia necessariamente como uma poética em termos pareysonianos, já que não há a intenção de se criar uma obra de arte, Duchamp percebe a ousadia de seu gesto e assume a poética que ele gerou. Numa carta a sua irmã, Duchamp explica sua idéia e a instrui a confeccionar um *ready-made* à distância, já que ela estava em Paris e ele nos Estados Unidos:

Bem, se você foi ao meu apartamento, deve ter visto no estúdio uma roda de bicicleta e um porta-garrafas (figura 4). Comprei este como uma escultura já pronta. E tenho uma idéia para o porta-garrafas. Preste atenção. Aqui em N.Y., comprei alguns objetos com esse mesmo espírito e tratei-os como *ready-made*. Você sabe bastante inglês para compreender o sentido de *ready-made* que dou a esses objetos. Eu os assino e dou-lhes um título em inglês. Vou dar alguns exemplos: Tenho uma grande pá de neve (figura 5) em que escrevi embaixo: *em antecipação ao braço quebrado*. Uma possível tradução para o francês seria *en avance du bras casse*. Não tente entender num sentido romântico, ou impressionista ou cubista – que nada tem a ver com isso. Outro *ready-made* é chamado *Emergency in Favor of Twice*. Uma possível tradução para o francês seria *Danger em faveur de 2 fois* [perigo (crise) em favor de 2 vezes]. Todo este preâmbulo é para na realidade dizer: Pegue para você mesma este porta-garrafas. Vou transformá-lo, a distância, num *ready-made*. Você terá de colocar na base, do lado de dentro do primeiro anel, em letras pequenas pintadas a óleo com pincel, nas cores prateada e branca, a inscrição que vou lhe dar, e você, então, assinará com o nome de um dos seus autores: “*from*” Marcel Duchamp.¹²⁰

Do mesmo modo que toda obra de arte está imbuída da pessoa do artista, o *ready-made* revela muito da personalidade de Duchamp, na medida em que funciona como uma crítica do próprio gosto. Por meio de uma poética, Duchamp expressa sua posição no jogo artístico e mercadológico, além de exprimir seu gosto pessoal. Nesse sentido, Octavio Paz define o *ready-made* da seguinte maneira:

Os *ready-mades* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo este gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a idéia de valor. Os *ready-made* não são antiarte, como tantas criações do expressionismo, mas a-

¹²⁰ TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*, p. 179.

Rtísticos. A abundância de comentários sobre o seu sentido – alguns sem dúvida terão provocado o riso de Duchamp – revela que seu interesse não é plástico, mas crítico e filosófico.¹²¹

Essa crítica do gosto é feita por meio da ironia. O objeto se transforma em um meio de dizer algo, que não necessariamente o faz de modo convencional, pois há uma inversão, já que o significado se transforma em significante. Duchamp justifica sua postura crítica em relação à arte, que ele chama de “retiniana¹²²” – ou seja, aquela arte que, desde o impressionismo, se converteu em matéria, cor, desenho e textura, acabou por reduzir a idéia ao tubo de pintura e a simples sensação – afirmando que há nestas poéticas um empobrecimento de significações. Esta recusa explicita o fascínio de Duchamp pela linguagem e a capacidade desta de construir e destruir significados. Sua preocupação com os títulos das obras demonstra que a relação de Duchamp com a linguagem é de ordem intelectual. Afirma Umberto Eco, sobre o *ready-made*:

cada objeto traz consigo uma carga de significados, quase constitui um termo de vocabulário, com as suas referências bem precisas, como se se tratasse de uma palavra: isolemos o objeto, afastemo-lo do seu contexto habitual para inserirmos num outro contexto; ele ganhará outro significado, ganhará um halo de referências insuspeitadas, dirá algo que até o momento não tinha dito.¹²³

Se partir-se de um olhar pareysoniano, pode-se constatar que esse deslocamento de um objeto, mesmo sem, aparentemente, modificá-lo, é um gesto artístico, pois resulta em uma espécie de crescimento de sua significação. Sendo a ironia o principal recurso duchampiniano, o que está em jogo no *ready-made* não é o objeto em si, mas o gesto que o deflagra. Se pensar-se na ironia como um recurso literário, pode-se ler os *ready-mades* como poemas plásticos. A ironia é o modo mais radical de utilização “metafórica” da linguagem, pois implica um alto grau de intersubjetividade, já que parte de um complexo contexto ulterior compartilhado pelos interlocutores. Esta nova esfera de entendimento, que se forma a partir da

¹²¹ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*, p. 23.

¹²² Segundo Duchamp, toda arte moderna é “retiniana” – do impressionismo, “fauvismo” e cubismo até o abstracionismo e a arte óptica, com exceção do surrealismo e alguns poucos casos isolados como Seurat e Mondrian. Ver PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*, p. 25.

¹²³ ECO, Umberto. *Definição de Arte*, p. 204.

ironia, gera um conjunto de relações próprias, que seguem uma espécie de "legalidade própria" repleta de sutilezas. Esta é de ordem estética, pois subverte o uso estritamente lógico das palavras, propondo novas esferas de entendimento. Entender uma piada, ou uma sutil ironia, em um idioma diferente, é uma verdadeira prova de fluência nesta língua. Essa intersubjetividade, segundo Pareyson, se dá por meio de congenialidade: *a compreensão, portanto pressupõe congenialidade, a penetração constitui o prêmio da simpatia, a descoberta ocorre como ato de sintonia e a revelação responde à afinidade espiritual.*¹²⁴ Entender a ironia é ler o não dito e ir além do que está explícito. Isto envolve uma complexidade semelhante à da arte.

No caso específico do *ready-made*, o simples ato de escolher um objeto faz com que este se converta em obra de arte. Este gesto gratuito de Duchamp transforma o que era mais um objeto industrializado em um objeto único, que passa a exigir outra postura diante dele. Este objeto ressalta seu caráter peculiar, explicitando a multiplicidade de coisas e fatos do mundo, multiplicidade esta que a razão eminentemente instrumental, fruto do esclarecimento, tenta "amenizar" com a industrialização. Este ato, além de criticar a arte de seu tempo, dissolve a noção moderna de obra de arte. Inserir um objeto industrializado em uma situação artística exalta aquilo que ele é, ou seja, seu caráter não-artístico, mas quando se somam o gesto de Duchamp, o título escolhido e o modo de lidar com a circunstância na qual tudo isso ocorre, esse todo se transforma em algo artístico, pois seu caráter orgânico o torna formativo.

¹²⁴ PAREYSON. *Estética, Teoria da Formatividade*, p. 234.

3.3 O *ready-made* e o processo artístico

O modo de dizer proposto pela ironia revela significados que não poderiam ser revelados de outra forma. É esta esfera peculiar de entendimento do mundo, geradora de uma legalidade própria, um dos elementos que garantem a autonomia da arte segundo Pareyson. Na estética pareysoniana, o autor inventa a obra e sua legalidade interna a partir do *spunto*, que, como já foi dito, significa o ponto de partida da forma e surge a partir de um olhar formativo diante do mundo, o que gera uma relação simultânea de atividade e receptividade entre artista e obra. Nesse momento, artista e obra já dialogam em busca do êxito da obra, que é entendida como forma, ou seja, interage com o artista e exige o seu próprio desenvolvimento. Essa exigência de desenvolvimento da obra só se opera dentro e através da ação formativa do artista. O *spunto* já contém a noção do êxito, ainda que nebulosa. O *ready-made* é fruto de uma atitude concreta do artista que o escolhe e o insere em uma determinada circunstância. Esta escolha e este gesto são naturalmente movidos por um *spunto* artístico, até mesmo no caso da “Fonte”, que, aparentemente, não passa de uma piada. Duchamp quis que aquele objeto explicitasse sua inadequação e exigisse uma justificativa. Duchamp sabia que o mictório necessitaria de uma explicação e nisto consiste seu *spunto*: uma aposta na fecundidade de um gesto.

Se o *ready-made* surge a partir de um gesto formativo, sua meta é o êxito artístico. O êxito é a noção de obra bem sucedida. Para um artista conservador o êxito é um, já para um artista de vanguarda, o êxito é outro. Ao contrário de buscar o êxito convencional, Duchamp o negligencia, apostando na fecundidade deste descaso. Confiar no acaso: pressuposto dadaísta por excelência. Por meio da ironia, o gesto toma um ar não-intencional em relação à legalidade própria da obra, o que gera um efeito novo, explicitando a inexauribilidade da

forma artística. A forma neste caso não é o objeto apenas, mas toda a carga formativa que o envolve. O êxito nos primeiros *ready-made*, como “Fonte” e “Roda de Bicicleta”, está na negação do próprio êxito, pois há, nestes casos, uma espécie de desleixo com o êxito da obra, o que acaba por criar um mundo à parte, regido por outra legalidade, que lhe é própria, fruto desta negação. Gera-se outro tipo de êxito, que envolve muito mais o intelecto do que a retina. Esta é a revolução Duchampiana.

Portanto, seu gesto é uma negação que, pelo humor, se torna afirmação e esta, segundo Octavio Paz, pelo efeito da ironia, permanece em constante mutação, pois é uma afirmação sempre provisória. O gesto de Duchamp é formativo, na medida em que acrescenta ao objeto escolhido uma nova significação e o insere em um mundo que contém uma legalidade própria. Nas palavras de Octavio Paz: *Para Duchamp, a arte, todas as artes, obedece à mesma lei: a metaironia é inerente ao próprio espírito. É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa.*¹²⁵

Esta contradição que nega por igual toda significação ao objeto pode ser chamada de um “ato puro”, que tenta afastar-se ao máximo de uma “seleção”. Duchamp, depois de constituída a poética do *ready-made*, afirmou que o ato de escolher objetos era um grande problema. Era necessário eleger algo que não fosse nem belo, nem feio, nem agradável, nem desagradável; uma coisa que não impressionasse. Era preciso não haver intenção, na medida do possível, de qualquer propósito de deleite estético.

Em uma entrevista concedida a Pierre Cabanne, Duchamp responde à seguinte pergunta: o que determinava a escolha dos *ready-mades*?

¹²⁵ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*, p. 11. Grifo do autor.

Isto dependia do objeto; em geral, era preciso tomar cuidado com o seu look. É muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto.¹²⁶

Escolher o objeto envolve um olhar formativo e, conseqüentemente, é um gesto artístico. O momento de escolher o objeto para construir um *ready-made*, assim como o próprio momento de criação artística, envolve um certo “torpor”, na medida em que é necessário se entregar à obra. Essa entrega implica uma postura ativa, é necessário fazer a obra acontecer e, para que isso se efetive, o artista tem que buscar, junto da própria obra, sua legalidade interna e, ao mesmo tempo, adentrá-la. Nesse processo, principalmente em se tratando de poéticas que valorizam o irracional e o acaso, o artista se envolve com a obra de tal modo que, em alguns casos, ele mesmo não sabe dizer, logo após concebê-la, se ela está de fato bem sucedida, pois, por mais que haja permanente postura crítica do artista em relação à sua obra, no processo mesmo de criação, essa vigília da razão se reduz. Ao dá-la por terminada, o artista não consegue imediatamente ser crítico da mesma do mesmo modo como quando já havia se afastado temporalmente dela. É comum alguns artistas não gostarem de serem assistidos durante o processo de criação, e os escritores não gostarem de ser lidos imediatamente após escreverem. É sempre necessário um tempo de maturação da obra. É no outro dia, depois de tê-la esquecido, que o artista consegue revê-la com uma postura mais crítica – é como se, durante o processo, artista e obra se fundissem e só depois de um certo tempo de maturação da obra fosse possível “vê-la de fora”. Escolher um objeto para um *ready-made* apresenta as mesmas dificuldades de um processo de criação, na medida em que é um gesto formativo. Somente depois de quinze dias, como disse Duchamp, é possível começar a gostar ou detestar de um objeto ou até mesmo perceber seu caráter de neutralidade

¹²⁶ CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p.80.

e forjar um *spunto*. Cada poética tem um certo modo de lidar com a busca pelo êxito da obra e, mais especificamente, cada obra tem um modo único de ser concebida.

A escolha de um mictório explicita o objetivo de Duchamp: um objeto destituído da possibilidade de gosto, pois não há neste objeto nenhum elemento estético. Ele é eminentemente utilitário e sua utilidade está ligada a recolher algo do qual se livra em um ato reservado. A escolha do mictório já é em si mesma algo exitoso, na medida em que é difícil pensar em um objeto que seja completamente destituído de elementos estéticos. Uma porta, por exemplo, pode ter uma bela maçaneta ou uma cadeira pode ter detalhes talhados na madeira das pernas, mas o mictório não apresenta nenhum elemento em sua constituição que tenha função contemplativa. Outro aspecto interessante da escolha do mictório é o fato de este ser um objeto exclusivo de banheiros públicos. Em um banheiro doméstico, até mesmo a tampa de uma privada pode apresentar detalhes, flores, entre outros. Mas o mictório, por não pertencer à esfera privada, parece ter aderido aos caracteres laico e racional da esfera pública e ser eminentemente utilitário.

A neutralidade do mictório o torna eficiente para a proposta duchampiana: levantar as questões sobre o que é a arte criticando a sua institucionalização, a partir da qual qualquer objeto que estiver em um museu – local oficial das obras da arte – passaria a ser considerado arte. Jacques Leenhardt ressalta o fato de as artes, antes do século XIX, sempre serem expostas dentro das instituições:

as imagens só aparecem nos quadros sociais e institucionais bem estruturados: a igreja, o palácio principesco e, depois do séc. XVII, aos poucos, o interior burguês. Estes espaços, fortemente submetidos às regras sociais de comportamento e da interpretação, constituem, como fará mais tarde o museu, uma forma de código interpretativo para as imagens que nele aparecem.¹²⁷

¹²⁷ LEENHARDT, Jacques. Duchamp – Crítica da Razão Visual. IN: NOVAES, Adauto. *Artepensamento*, p. 342.

O museu surge no século XIX como um novo espaço para a exibição da arte. As obras são extraídas de seus contextos institucionais para serem exibidas em um lugar mais neutro. Essa transferência mudou as formas de fruição das obras na medida em que abriu o leque de possibilidades de critérios para designar a arte. No início das vanguardas, os artistas recusados pelos salões faziam os seus próprios salões. A mostra dos independentes é um exemplo. Os artistas acreditavam que o próprio público estaria preparado para lidar com a nova arte. A intenção inicial do primeiro *ready-made* é nitidamente desmascarar a arte de sua época, fazendo-a descer de seu pedestal de adjetivos e levantar a questão sobre a dicotomia arte/não-arte. Assim como Pareyson, Duchamp deseja fugir dessa visão falsa e forçada, segundo a qual os objetos do mundo seriam divididos em duas categorias opostas: arte e não-arte.

Uma das características marcantes da estética da formatividade é o esmaecimento da dicotomia arte/não-arte. Como visto, a argumentação pareysoniana permite que se estenda o conceito de arte sem abrir mão da autonomia da arte. A característica principal de toda atividade humana é a lida com as inexauríveis novas situações que exigem a todo o momento invenção do modo de ação. Assim, cada pessoa desenvolve seu modo particular de executar, desde as tarefas cotidianas, até as mais complexas atividades. Isto permite que se utilize o termo 'arte' de maneira abrangente, de modo a integrar todas as atividades humanas. Esta postura permite que se fale de arte de guerra, futebol arte, arte de lecionar, arte de dirigir, entre outras. Pareyson deseja fugir da dicotomia arte/não-arte, pois os argumentos utilizados pelas estéticas que compartilham dessa simplificação normalmente são programas de arte que defendem determinado gosto pessoal, enquadrando-se muito mais no conceito de poética do que verdadeiramente propondo uma argumentação filosófica e com vistas ao universal, características de uma autêntica estética. Marcel Duchamp tem como mote de seu primeiro

ready-made este mesmo tema e este permite que as propostas da estética da formatividade sejam lidas como uma resposta aos questionamentos duchampinianos.

Como já foi dito: a obra de arte, na estética pareysoniana, é entendida como um organismo constituído a partir de uma legalidade própria – o que, no vocabulário da estética da formatividade, é chamado de “teleologia interna do êxito”. Este aspecto da teoria de Pareyson pode ser uma chave para que se compreenda a arte moderna, conhecida pelo seu caráter conceitual. O que produz afinidade entre os elementos de uma obra nunca é a lógica convencional, mas sim uma espécie de “lógica onírica”, que liga os elementos de modo mais complexo, por operar, não só eminentemente com a razão, como a lógica convencional, mas sim com a totalidade da pessoa do artista que, ao se debruçar sobre a obra, transforma seu gesto em estilo. Por isso, é comum ouvir-se do grande público depoimentos de incompreensão sobre a arte moderna e contemporânea. Segundo Pareyson, uma fruição bem sucedida é aquela que consegue adentrar o ritmo da obra e perceber sua legalidade interna, sua lei única. Este conjunto de elementos, ao mesmo tempo em que rege o artista, é inventado por ele em sua busca pelo êxito. Este desejo e a promessa de uberdade gerados pelo operar do artista são os elementos constituintes da lei interna de cada obra, que é inventada simultaneamente à própria obra. Aqui se justifica a escolha do termo “lógica onírica”, para funcionar como uma analogia do modo de operar dessa lei, já que não somente a razão dá as cartas, mas sim a pessoa como um todo.¹²⁸ O *ready-made* questiona a arte de seu tempo e traz a vida cotidiana para o ambiente da arte, esmaecendo a rígida distinção entre arte e não-arte. À primeira vista, um *ready-made* é a introdução de um objeto prosaico no “mundo da arte”. Esta primeira

¹²⁸ Ao se dizer que a arte tem uma “lógica” própria, apesar de estar se empregando um termo que remete à racionalidade, este não pode se confundir com ela. Seu uso aqui é metafórico. De fato existem poéticas como, por exemplo, o surrealismo ou o romantismo, que valorizam o inconsciente e os sentimentos. Mas naturalmente há, por detrás de qualquer modo de operar humano, certo grau de racionalidade; este grau aumenta ou diminui, conforme o tempo, o lugar e o estilo de cada artista. As poéticas citadas sugerem uma tentativa de diminuição desse grau, mas isto nunca se dá de forma total, na medida em que a racionalidade é irredutível.

leitura o aproxima da idéia pareysoniana de presença de arte em todas as atividades humanas e da presença de todas as atividades humanas na arte. Ao se analisar as conseqüências deste gesto, percebe-se a sua carga formativa. Ele acarreta uma complexa “montagem” que inclui o objeto, o título, as reações, os questionamentos à circunstância específica de seu advento e a intenção formativa de Duchamp. Esta intenção formativa, mesmo não tendo um caráter convencional, não deixa de gerar uma nova obra. Esta nova obra, por negar a concepção de obra tradicional de um modo autenticamente artístico, ganha o estatuto de obra. Um fazer que utilize o já feito de modo formativo ao incluí-lo no lugar institucional de obras convencionais é um gesto formativo, pois resulta em êxito.

3.4 Arte natureza e técnica

Octavio Paz, no livro *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, cita Roger Caillois, que assinala que alguns artistas chineses escolhiam pedras que lhes pareciam fascinantes e as convertiam em obras de arte pelo único fato de gravar ou pintar o seu nome nelas. Paz compara uma pedra a um saca-rolha: A semelhança entre as pedras é natural e involuntária, a semelhança entre os objetos manufaturados é artificial e deliberada. A identidade do saca-rolha é uma conseqüência de seu significado: é um objeto produzido para extrair rolhas. A identidade entre as pedras carece, em si mesma, de significado. No mundo dos nomes, ou seja, na esfera dos significados, o ato de Duchamp arranca o objeto de seu significado e esvazia seu nome. O chinês afirma sua identidade com a natureza e seu ato é uma elevação, um elogio. Duchamp faz sua diferença irreduzível e seu ato é uma crítica. Nas palavras de Octávio Paz:

Para os chineses, assim como para os gregos, a natureza era uma totalidade vivente, um ser criador. Por isso a arte segundo Aristóteles é imitação: o poeta

imita o gesto criador da natureza. O chinês leva essas idéias à sua última consequência: escolhe uma pedra e põe sua assinatura.¹²⁹

Pareyson afirma que produzir algo significa fazer, mas, se alguém "encontra" objetos na natureza e os elege como obra de arte, esta pessoa também faz algo, pois teve um olhar formativo. Umberto Eco ilustra este argumento:

[...] quem apanha um seixo entre outros seixos e o exhibe como seixo "artístico" realiza uma série de gestos, através dos quais tira o seixo de sua habitual convivência com o terreno e paisagem envolvente, e - isolando-o- fá-lo entrar, com um ato de autoridade, no repertório dos contempláveis¹³⁰.

O gesto de escolha de Duchamp ressalta a negatividade do objeto manufaturado e a idéia de que a técnica pura é neutra e estéril. Ao negar o mundo convencional no qual o objeto esteve inserido, Duchamp afirma um novo mundo de significados que transcende este mundo convencional, mas é fruto dele mesmo. A partir de Pareyson, é possível inferir a existência de uma gradação infinita de articidade, já que este nega a dicotomia arte/não-arte, e o gesto de Duchamp, pela carga de formatividade, eleva o grau de articidade do objeto escolhido. Esta idéia de gradação infinita de articidade está presente na teoria da formatividade. Há arte em toda atividade humana, mas em um grau diminuto. Outras atividades têm um grau maior de articidade, mas ainda estão submetidas a regras externas, o que lhes retira a autonomia. Já a arte propriamente dita tem um alto grau de articidade, na medida em que aquilo que a sustenta de modo eminente não têm outro fim senão a própria obra. O gesto duchampiniano tem um fim em si mesmo, o que lhe garante um alto grau de articidade.

Os elementos que conferem articidade a um objeto ou a um gesto são históricos. O gosto tem caráter pessoal e, assim como a pessoa, está inserido no devir e em constante reformulação. Nesse sentido, a partir da teoria da formatividade, pode-se falar de um processo de apuração do gosto, no qual a freqüentação artística refina o modo de fruir:

¹²⁹ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*, p. 16.

¹³⁰ ECO, Umberto. *A Definição de Arte*, p. 183.

É precisamente a infinidade inexaurível da forma e da pessoa que funda a infinidade quantitativa da interpretação, e é justamente o fato de que nenhum dos aspectos da pessoa e da forma é exaustivo que funda a infinidade qualitativa da interpretação.¹³¹

Nesse sentido, Cabbane faz uma pergunta crucial a Duchamp: O que é gosto pra você?

Duchamp responde sem lucubrações: *um hábito. A repetição de uma coisa já aceita. Se você recomeça uma coisa muitas vezes, ela fica sendo o gosto. Bom ou mau, é sempre a mesma coisa, é sempre gosto.*¹³² Duchamp deseja achar um objeto neutro, desprovido de bom gosto e de mau gosto. Portanto, como muito comumente se interpreta a poética dos *ready-mades* erroneamente, em Duchamp, não há a intenção de se chamar a atenção para a beleza dos objetos prosaicos, pelo contrário; é a sua não condição estética que garante a possibilidade de este servir de objeto artístico. Duchamp nega a técnica e afirma a necessidade da reflexão. Sobre a utilização artística de utensílios, Pareyson afirma que:

Também os utensílios, os instrumentos se unem às coisas [da natureza]. Mas as obras de arte são mais semelhantes às coisas que os utensílios, a que também se acham ligadas pela comum origem artificial. É fato que as máquinas, os instrumentos e os utensílios se situam entre as coisas, mas atestando um domínio sobre a natureza mais que solidariedade com ela.[...] É negável que um utensílio, na sua nua e essencial conformidade ao fim, pode se tornar objeto de contemplação, e as formas podem ser sujeitadas ao grau de instrumentos e bens úteis. Mas então no primeiro caso fica ultrapassada a mera utilidade e incluída na consideração da perfeição estrutural e, no segundo, a utilização pressupõe ao menos a possibilidade de um juízo estético, pois a forma mesmo considerada só como forma pode ser útil, e não de outra maneira, a menos que seja reduzida a material informe¹³³.

Pareyson reconhece a possibilidade de um utensílio ser lido como arte e, do mesmo modo, diz que uma forma, ou seja, até mesmo uma obra de arte, pode vir a ser reduzida a um bem utilitário. Mas Duchamp não quer apenas elevar utensílios à categoria de arte. Estão em jogo múltiplos fatores ligados à sutilezas irônicas de ordem intelectual que permeiam o universo do *ready-made* e que, em casos específicos, o fazem formatividade. É o olhar formativo que encontra no mundo os laços que transformam utensílios em formatividade. O poder formativo da natureza só é possível na relação homem-mundo – então, o poder

¹³¹ PAREYSON. *Estética – Teoria da Formatividade*, p. 179-80.

¹³² CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*, p. 80.

¹³³ PAREYSON. *Estética – Teoria da Formatividade*, p. 269.

formativo não é da natureza, mas sim do próprio homem lançado no mundo que ativamente constrói significados, ao mesmo tempo em que recebe do mundo as formas. Mas por mais que se possa afirmar que a natureza tem um poder formativo, na medida em que se pode lê-la e perceber uma harmonia e uma coerência semelhantes às noções de êxito e de legalidade interna das obras de arte, esta percepção é histórica e constituída a partir de cada época. Por exemplo: uma mesma flor pode ser tanto bela em uma determinada circunstância quanto kitsch em outra. Nesse sentido, não funcionaria o famoso exemplo kantiano¹³⁴ da flor para afirmar a universalidade do juízo de gosto. Duchamp não quer somente elevar objetos cotidianos à categoria de arte. Seu gesto tem uma carga de intenção formativa que, quando lançada sobre a matéria, faz com que ela resista e responda com novas possibilidades. O processo de escolha do objeto e do título empregado, da modificação a ser feita, ou da não modificação e da circunstância escolhida para mostrá-lo (seja inscrevendo o objeto em uma mostra de arte, ou presenteando alguém) ilustra essa resistência física e temporal que a obra apresenta. É esse olhar formativo que ativamente modifica o objeto em termos físicos ou apenas conceituais e concomitantemente adere às exigências do objeto de forma passiva que delinea o jogo dialético de atividade e passividade, característico do processo de formação de qualquer obra.

O *ready-made* envolve uma “inutilização” do objeto – como na roda de bicicleta acoplada a um banquinho e no mictório inutilizado pela posição em que se encontra exposto. Esta característica aproxima-se da argumentação pareysoniana sobre a autonomia da arte e estas idéias estão antes de tudo no romantismo. Todorov afirma que:

O belo é inútil por uma razão específica: enquanto o útil, segundo indica a própria palavra, encontra sua finalidade fora de si, o belo é aquilo que não tem

¹³⁴ ver KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993. § 16.

necessidade de nenhuma justificação externa: uma coisa é bela na medida em que é intransitiva.¹³⁵

Pareyson corrobora este argumento, mas entende que o útil pode ser belo:

Funcionalidade invoca o conceito de finalidade externa, ou seja, de utilidade, e como não existe nada que seja mais diverso da beleza que a utilidade, pois a utilidade pode certamente acrescentar-se à beleza, mas não tornar-se um seu elemento constitutivo [...] Deste modo se a expressão 'belo funcional' tem algum sentido, trata-se ainda de uma beleza que se reduz à contemplabilidade da forma, contemplabilidade que no caso específico não exclui, mas antes absorve um juízo de utilidade.¹³⁶

Retirar o aspecto utilitário de um objeto eminentemente utilitário aproxima-o da noção romântica de belo. É claro que para que esta beleza se efetive é necessária uma finalidade em si mesma. Por isso, Duchamp intitulou o mictório, criou um personagem para ser seu autor fictício, escreveu o artigo sobre ele e sustentou a ironia, sem ceder à zombaria.

3.5 Pareyson, Croce e o *ready-made*

Mas, afinal, o que faz com que um *ready-made* tenha êxito no sentido pareysoniano do termo?

Antes que essa questão seja adentrada, demonstra-se como a estética de Croce não abarca a poética do *ready-made*, para, em seguida, continuar a associação entre o ideário pareysoniano e Duchamp. O neo-hegelianismo de Croce não abarca a arte moderna, na medida em que, por exemplo, os conceitos de intuição e expressão não se aplicam à arte conceitual. Dizer, por exemplo, que um *ready-made* é um modo de tornar a idéia acessível à contemplação, mediante uma forma sensível, causa certo estranhamento. Em Duchamp, a arte não pode ser vista apenas como expressão de algo, pois pode-se fazer uma determinada leitura de um *ready-made*, e dizer que este quer justamente negar essa outra coisa da qual ele seria

¹³⁵ TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*, p. 202.

¹³⁶ PAREYSON. *Estética – Teoria da Formatividade*, p. 208.

mediador, na medida em que ele já foi elevado à categoria de objeto artístico. O *ready-made* intitulado "Fonte", para se utilizar do mesmo exemplo, enfatiza a idéia de o objeto artístico não precisar ter valor, e torna eminente o conceito que vem junto do acontecido: um mictório foi exposto como arte em um museu, que é um lugar de obras de arte. Essa circunstância, única e reveladora, provoca questões sobre a própria arte. Se o objeto não interessa, então seria o conceito o que importa. Talvez por isso Duchamp seja considerado um artista conceitual, mas, se não fosse o objeto, a situação histórica na qual ele foi inserido e o próprio gesto de Duchamp, que é inelutavelmente artístico, nada disso se daria. Então pode-se pensar que é a performance de Duchamp o que é mais importante e não é aquele mictório, já que poderia ser qualquer outro, mas, ao mesmo tempo, somente aquele esteve inserido naquela circunstância peculiar e resultou nesse problema, pois somente a partir dele suas cópias têm sentido. O mictório é um objeto físico e quer usufruir do status de obra, ou seja, quer estar ao lado da arte "retiniana", que valoriza o físico, a sensação, o material. Duchamp, ao colocar um mictório e fazê-lo querer ser arte por meio de seu gesto formativo, cria um paradoxo: um mictório não tem nada de artístico para quem está acostumado com a arte "retiniana". É aqui que ele se revela artístico. É na negação da arte que ele encontra seu êxito que lhe confere alto grau de artidade. Ele, o mictório, ou ele, Duchamp, pouco importa. Artista e obra comungam da mesma carga formativa. O mictório, na sua fisicidade e na sua negação daquilo que era exacerbado em sua época, exige que a arte não seja apenas para a retina. O mictório exige ser pensado. Para Croce, este tipo de possibilidade artística não teria sentido:

A obra de arte não é manifestação ou a representação sensível do Absoluto, do Infinito, da Idéia, na qual se possa distinguir o sinal sensível e o significado ideal, o símbolo físico e a realidade metafísica, o aspecto material e a substância espiritual. Aquilo que é profundo não se encontra atrás, ou dentro, ou sobre, ou além do aspecto sensível da obra, mas é o seu próprio rosto físico, todo evidente na sua definida consistência material, inexaurível, no entanto, na sua insondável dimensão espiritual *geheimnisvoll offlenbar*, como diria Goethe, isto é, misterioso e patente a um só tempo. A magia da obra de arte não é a convergência, ou a copresença, ou a mediação da sua espiritualidade e da sua fisicidade, mas a coincidência destes dois termos: o fato de na obra não existir

nada de físico que não *seja* significado espiritual, nem nada de espiritual que não *seja* presença física.¹³⁷

Na citação acima, fica também clara a menção a Croce e a negação das estéticas espiritualistas e materialistas. A “Fonte” é o modo de Duchamp denunciar a supervalorização do aspecto físico, em detrimento dos aspectos espirituais. Ele faz isso negando o aspecto físico para exaltar a necessidade do aspecto espiritual. Só que esta negação não se faz com conceitos, nem argumentos abstratos e puramente intelectivos, mas sim com um objeto material que serve de crítica e traz o problema à tona. A “Fonte” é um objeto material carregado de intenção formativa que explicita sua condição intrinsecamente espiritual, como todo objeto artístico. Nesse sentido, o gesto de Duchamp corrobora a colocação pareysoniana de indissolubilidade entre a fisicidade e a espiritualidade da obra. Isto gera a seguinte questão: qual o estatuto do físico em Duchamp, já que a obra pareysoniana seria algo singular e a fonte é algo reproduzível? De acordo com Pareyson, é possível inferir que, se não fosse o caráter singular do gesto que resultou na obra, não haveria a obra propriamente dita. O mictório é algo reproduzível, mas o que é reproduzido é o instante em que ele foi exibido, pois ele só é significativo se lido de modo contextualizado. Assim como uma fotografia registra um momento singular e os negativos reproduzem este momento, o mictório é uma execução de uma obra que já existe, independentemente de suas execuções ou reproduções. Assim, as reproduções podem ser entendidas como execuções da obra que é o gesto. Sobre a relação entre a obra original e suas execuções, Pareyson afirma que: *na execução não se trata de reconstruir a verdade histórica da obra, mas de transmitir e dar vida à sua verdade artística, ou seja, interpretar a obra assim como ela mesma quis ser formada e quer viver ainda [...]*.¹³⁸

“Fonte” nega a concepção de arte vigente e, ao mesmo tempo, nega a si mesma, na medida em que está na condição de arte, pois um mictório não é arte, é apenas um objeto

¹³⁷ PAREYSON. *Problemas de Estética*, p. 157.

¹³⁸ PAREYSON. *Problemas de Estética*, p. 256-7. grifo do autor.

prosaico elevado à condição de arte pelo próprio artista. É o artista, com seus gestos intencionais que inventa todas as coisas. Pode-se dizer que Duchamp resalta a característica protagórica do pensamento pareysoniano segundo a qual *o homem é a medida de todas as coisas*. Para Pareyson, não há nada que seja anterior ao objeto artístico. O exemplo de Duchamp nega o idealismo de Croce, pois a arte só é possível se concebida simultaneamente ao seu aspecto físico, já que a arte não pode existir antes dele. Mas, ao mesmo tempo, esse objeto, no caso da "Fonte", nega a própria arte, negando a si mesma e se transformando em um objeto-artístico-crítico da própria arte. A "Fonte" não é mediadora de uma crítica, ela é a própria crítica, ela não é algo que se remete a questionamentos sobre o conceito de arte: ela é o próprio questionamento.

Portanto, o que faz com que um *ready-made* obtenha êxito no sentido pareysoniano do termo é ele ser fruto de um gesto formativo exitoso. O *ready-made* é um gesto, seu produto é um conceito, ou seja, uma idéia. Não no sentido croceano, já que para Croce a obra se efetiva na idéia, antes de ser exteriorizada. Duchamp, com seu gesto, constrói um arcabouço de idéias provocadas por um mictório que se sustentam a partir de uma legalidade interna, que nega a arte de seu tempo e afirma a si mesma. O caráter físico do gesto e do mictório é indissociável do caráter espiritual do conceito produzido pela obra. O êxito da obra na teoria croceana existe antes da extrinsecação. Pareyson afirma que a obra é a própria extrinsecação. Todo ato formativo envolve um fazer e, como já foi dito, quem escolhe também faz algo. Um *ready-made*, lido a partir da teoria da formatividade, passa a ser entendido como forma, e só com um olhar formativo é possível dialogar com ele e fazer uma leitura bem sucedida.

Um dos elementos intrínsecos à arte, e que Croce negligencia, é o acaso. Como já foi dito, este está presente em qualquer poética em alto ou baixo grau. É possível dizer que deixar

o acaso preponderante no processo artístico é um gesto que faz com que a obra estabeleça uma determinada lei interna, que delinea os caminhos e as interpretações deste gesto. O que não implica dizer que o acaso por si só pode gerar a arte – sem o homem não há arte. É necessário um olhar formativo que exalte e faça coadunar o que é artístico no acaso: *o êxito não pode ser produto do acaso, nem a coerência pode resultar da desordem*¹³⁹ O acaso, portanto, é um elemento presente em todo processo artístico. Há poéticas que tentam evitá-lo e há poéticas que o exaltam. Duchamp se encaixa no segundo caso. Para exemplificar, continua-se utilizando o *ready-made* "Fonte": ao comprar o urinol, Duchamp escolhe um objeto aparentemente destituído de qualquer valor estético porque não se convencionou que sua fruição fosse algo válido, já que normalmente este objeto passa despercebido. Ao reposicioná-lo, Duchamp exalta a perda do caráter utilitário e, ao intitulá-lo “A Fonte” e assiná-lo com o nome R. Mutt, Duchamp reúne, de forma fragmentada, os elementos que compõem a lei interna de sua obra: esta lei interna é constituída a partir deste conjunto de elementos reunidos. A partir deste gesto formativo de Duchamp constitui-se uma forma, viva e dialogante, que exige interpretação e vai, muitas vezes, além do que o próprio autor imaginou para ela, pois agora ela é uma obra e tem vida própria. A anti-obra tornou-se obra. A partir de agora, pode-se dialogar com ela e, então, é possível inferir elementos que talvez escapem da própria intenção do autor. Pode-se inferir que Duchamp assinou outro nome no mictório não apenas porque esta obra participou da mostra independente de NY, mas porque talvez ele tivesse a intenção de explicitar a multiplicidades de “eus” existentes na pessoa. O paradoxo proveniente do fato de um local de depósito de excrementos ser intitulado “Fonte” também pode sugerir uma inversão de valores: agradável, desagradável, belo, feio.

Portanto, o *ready-made* se torna arte ao negar a arte de seu tempo e propor novas maneiras de se chegar ao êxito. A “Fonte” é radicalmente anti-retiniana, pois não é fruindo o

¹³⁹ PAREYSON. *Problemas de Estética*, p. 187.

mictório que se faz uma interpretação bem sucedida desta obra. É necessário conhecer sua circunstância, perceber sua relevância e detectá-la na arte contemporânea. Duchamp reinventa o conceito de arte propondo uma obra que não precisa de original, como a arte tradicional. Seu gesto é sua obra e seu êxito. Pareyson afirma que a obra só existe se executada e a interpretação é uma forma de execução. Somente depois de executada pela primeira vez a “Fonte” se tornou formatividade. Depois de efetuado o gesto, não é necessário, nem tampouco possível repeti-lo. Como em uma fotografia que não tem um original, mas necessita do clique para existir, o *ready-made* foi executado e seu êxito está em um gesto e em suas conseqüências. Fruí-lo é refazer o caminho percorrido por Duchamp, caminho este que se fez lei interna de sua obra, lei esta que a tornou exitosa.

CONCLUSÃO

Para concluir serão retomados os principais aspectos da teoria da formatividade a fim esclarecer ainda mais os principais conceitos da estética pareysoniana, ainda utilizando a poética do *ready-made* como foco de aplicação para corroborar a idéia de aplicabilidade da formatividade ao *ready-made*.

Pareyson, a partir da teoria da formatividade, concebe a arte como forma, ou seja, um organismo autônomo, dotado de vida própria e legalidade interna, que contém em si tudo o que deve conter e, nesse sentido dispensa referências externas para ser compreendido. Partindo do pressuposto de que um *ready-made* nunca é apenas o objeto, mas antes de tudo, o gesto que o converteu em obra, conclui-se que este gesto, por conter forte carga formativa, impregna o objeto de significados que, mesmo com seu aspecto negativo, dispõem-se de modo harmônico e compõem a lei interna do *ready-made*. Isto o transforma em um objeto autônomo que contém tudo o que deve conter, dispensando referências externas para ser fruído. Octavio Paz explica o fato de a negação da arte que o *ready-made* contém provocar uma obra de arte no sentido pareysoniano do termo, ou seja, um todo harmônico que afirma a si mesmo na medida em que é bem sucedido por ser justamente adequação consigo mesmo. O *ready-made*: *É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa.*¹⁴⁰

Outra conclusão formulada a partir da estética da formatividade é o fato de que a obra de arte, sendo forma, expressa antes de tudo a si mesma e, somente enquanto tal revela a personalidade de seu autor. A obra nunca é meio para expressar os sentimentos, inquietações, mensagens etc. do autor, mas sua forma é sua verdade, no sentido de que a obra não é um significante, mas sim o próprio significado. O gesto duchampiano o revela na medida em que

¹⁴⁰ PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o castelo da pureza, p.11.

alcança seu êxito como forma. Somente exitosa a obra existe e somente enquanto forma ela revela a personalidade de Duchamp.

Outro aspecto importante é a coincidência entre fisicidade e espiritualidade e entre forma e conteúdo. O objeto escolhido por Duchamp, impregnado de carga formativa, traz consigo todas as idéias de crítica, ruptura e ironia presentes na poética do *ready-made*. Sua forma e seu conteúdo coincidem na medida em que o objeto, depois de deslocado de seu contexto usual, passa a dialogar de modo muito mais rico com o fruidor e, por meio do gesto que o deslocou, este se torna ‘forma’ no sentido pareysoniano, ou seja: coincidência de forma e conteúdo, de aspectos físicos e espirituais. Corroborando Pareyson argumenta Octavio Paz: *Ao criticar a idéia de fatura Duchamp não pretende dissociar forma e conteúdo. Na arte o único que conta é a forma. Ou mais exatamente: as formas são as emissoras de significados. A forma projeta o sentido, é um aparelho de significar.*¹⁴¹ Mesmo utilizando o termo ‘forma’ no sentido lato, Octavio Paz o aproxima da concepção pareysoniana quando analisa Duchamp.

Também o fato de a obra incluir o processo de formação que envolve uma rígida lei interna, mas ao mesmo tempo sua interpretação ser inexaurível. Este aparente paradoxo se explica pelo fato de que em cada uma de suas possibilidades interpretativas a obra se revela inteira, sem nunca esgotar nenhuma das interpretações possíveis. Resolvendo este paradoxo Argumenta Pareyson:

A dificuldade se desfaz se se pensa ainda no fato de que a obra é uma forma. Como tal, infinita e definida ao mesmo tempo, possui infinitos aspectos, cada um dos quais a contem inteira, sem, todavia conseguir exauri-la: a totalidade da forma não se deixa bloquear por um aspecto ao ponto de torná-lo exclusivo. Pois cada aspecto é revelativo por meio de uma só dessas interpretações se é capaz de colher a totalidade da obra; mas dado que nenhum aspecto é exaurível, a obra exige ulteriores esforços de penetração interpretação e ainda há de ser aprofundada. A inexauribilidade da forma não contradiz, assim a sua

¹⁴¹ Ibidem, p. 25.

acessibilidade: a esclarece e, ao mesmo tempo, define o seu significado. Isto que funda a certeza da posse é também isto que impõe uma tarefa ulterior: a descoberta é ao mesmo tempo o prêmio e o estímulo da pesquisa.¹⁴²

A arte é uma atividade específica que tem sua autonomia garantida pela teleologia interna do êxito. Sendo que o *spunto* já contém a noção de êxito e que *a única lei da arte é o critério do êxito*¹⁴³, conclui-se que a produção da arte é um formar por formar. Não no sentido de formar sem objetivos explícitos, mas sim de formar tendo como objetivo eminente a própria obra. Assim Pareyson delimita o âmbito da arte como sendo aquele em que *a formação de um objeto não é mero pretexto para a realização de algum fim*.¹⁴⁴ O que não quer dizer que o artista não possa fazer arte sobre influências ideológicas, sentimentais ou quaisquer outras. Pelo contrário estes fatores intervêm de forma vigorosa e valorosa na obra na medida em que *a funcionalidade se torna imanente à obra e os propósitos extra-artísticos são assumidos pela intencionalidade formativa do autor*¹⁴⁵. Este fator não acarreta comprometimento da autonomia da arte, pois ele se torna indissociável do utilitário no ato da fruição, já que a avaliação estética não exclui outras formas de fruição. É a pessoa em sua unitotalidade que frui a arte, portanto ela pode incluir e excluir determinados modos de fruição de acordo com a necessidade.

Nesse sentido, por mais que o objetivo de um *ready-made* seja crítico, isto não retira sua autonomia artística, pois o aspecto crítico está inserido na obra de tal modo que somente percebendo-o é possível compreender sua lei interna. Além do mais a crítica é provocada pelo objeto e este se torna crítico por meio de um gesto artístico: [...] *somente enquanto arte, ela* (a

¹⁴² PAREYSON, L. L'interpretazione dell'opera d'arte In: Atti del III Congresso Internazionale di Estetica. 1956. p. 184 – 185. Este texto é inédito, foi traduzido pelo autor e encontra-se em anexo nesta dissertação.

¹⁴³ Ibidem, p. 184.

¹⁴⁴ ABDO, S. N. *Autonomia da arte na estética da formatividade*. 1992. 146 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 132.

¹⁴⁵ Ibidem, p 184.

obra) *pode exercitar funções não artísticas.*¹⁴⁶ Ou seja, somente como arte o *ready-made* exerce sua função crítica. O que não quer dizer que sua função crítica não seja artística, pois ela só é crítica como arte.

A teoria da formatividade permite superar as dificuldades geradas por concepções de arte que afirmam existir elementos pré-artísticos e extra-artísticos nas obras. Sobre como definir o que é e o que não é material artístico, Pareyson utiliza a dialética forma-formante forma-formada, a partir da qual o processo artístico é explicado. O olhar formativo que gera o *spunto* dá início a um processo, repleto de incertezas e possibilidades de fracasso, mas ao mesmo tempo promissor e anunciador do êxito. Assim o *spunto* já contém o germe da obra exitosa, mas esta só existe quando se completa o processo de formação, explicitando sua lei única e rígida. A obra é resultado e fim da própria atividade que a inventa enquanto a executa. Ou seja, a forma age como formante, conduzindo o processo de sua formação, antes mesmo de existir como formada. Desse modo não se pode dizer que a forma-formante seja diferente da forma-formada, já que o valor da forma consiste precisamente em sua adequação consigo mesma. Nesse sentido há uma identidade entre forma-formante e forma-formada e não é possível falar de elementos pré-artísticos ou extra-artísticos.

Partir da forma para explicar a formação da obra de arte não significa privilegiá-la. Pareyson tem a pretensão explícita de superar os discursos conteudistas e formalistas. Sua intenção é produzir uma argumentação estética que parta da experiência do artista para chegar a um resultado englobante e que não privilegie um dos dois aspectos. Ou melhor, Pareyson quer superar esta visão dicotômica e propor uma leitura ampla que consiga dar conta de todas as poéticas. Partindo do conteúdo não é possível especificar a arte e garantir-lhe a autonomia,

¹⁴⁶ Ibidem, p. 130.

na medida em que o conteúdo em si mesmo não é artístico. Somente como forma o conteúdo pode ser considerado arte. Se a forma é a “sede natural”¹⁴⁷ da arte, Pareyson vai partir dela para superar esta antítese, partindo do pressuposto de que a forma é matéria formada e por isso já contém de modo inerente o conteúdo. Portanto forma e conteúdo são conceitos absolutamente coincidentes em Pareyson.

Outro aspecto importante é a problemática gerada pelo fato de a obra ter uma lei individual e interior e seu êxito estar ligado à sua adequação consigo mesma e, ao mesmo tempo, ser aberta e dialogante, suscetível a novas versões e possibilidades. Ou seja, a obra é exitosa, pois foi levada a cabo e está concluída e acabada, mas ao mesmo tempo ela pode ser retomada e prolongada. Como então se pode considerar artística uma atividade posterior que parta da obra acabada? Se para que a atividade seja um fazer arte, e não um fazer com arte; se para que a ação seja um puro formar é necessário inventar uma lei única e individual e, portanto original, como explicar o fato de a obra estar acabada e, ao mesmo tempo, poder ser prolongada?

Pareyson esclarece esta questão afirmando que a obra é singular, pois tem uma regra individual, válida somente para ela, mas ao mesmo tempo a obra ganha um caráter universal, na medida em que esta mesma lei é o modo autêntico de acesso a ela. Só é possível adentrá-la sintonizando-se com ela, percebendo sua legalidade interna e seu ritmo. Isso a torna universal, pois qualquer um que se dispôr a estabelecer uma relação de congenialidade pode adentrá-la. Isto também torna a obra paradigmática e, conhecendo sua legalidade, é possível imitá-la. Na cultura de massa têm-se exemplos de trabalhos artísticos bem sucedidos que são incorporados pelo sistema de modo a se tornarem moldes e gerarem trabalhos inferiores, justamente por não

¹⁴⁷ Expressão de Sandra Abdo.

conseguirem lidar com a obra em sua existência dinâmica. Quando uma obra bem sucedida é lida como se seu caráter de perfeição fosse imóvel, o que ela propõe como modelo é apenas o seu acabamento estático. As cópias acabam por violar sua irrepetibilidade, pois não consideram a obra em seu ritmo que sempre suscita novos diálogos. Diferentemente, quando a obra é considerada dinamicamente o exemplo a ser seguido não é mais sua imóvel perfeição, mas sim seu movimento de formação. Ler a obra em seu ritmo significa considerá-la viva, dialogante e irrepetível. Para ilustrar pode-se citar as miniaturas dos *ready-mades* (figura 6) confeccionados por Duchamp ou obras de arte contemporânea que dialogam com Duchamp, como a obra intitulada “In absentia M.D.” (figura 7/1) de Regina Silveira. A artista elaborou um preciso diagrama de uma instalação (figura 7/2) que representa a sombra distorcida por uma luz imaginária de um *ready-made* ausente. A artista adentrou a legalidade interna do *ready-made* “roda de bicicleta” e promoveu um diálogo entre a arte moderna e o classicismo, ao lidar com a perspectiva atualizando a crítica duchampiana. Assim como um *ready-made*, esta obra só existe se executada. Seu diagrama é como sua partitura. Pareyson afirma que ler é executar a obra e a instalação é a obra executada em público.

O caráter intermediário da execução pública, em que o intérprete se faz o mediador entre a obra de arte e um público, e visa não apenas interpretar e dar vida à obra, mas ‘apresentá-la’ ao espectador ou ao ouvinte, sugerindo-lhe ou facilitando-lhe a compreensão, não modifica a estrutura geral da execução assim como se dá na leitura, mas a carrega com novos aspectos, novas exigências e novas possibilidades. É sobretudo evidente que a execução nesse caso, deve ser completa, e não se limitar por exemplo a esse tipo de execução que se executa muitas vezes quando alguém ‘lê’ ao piano uma obra musical, e integra interiormente a sua insuficiente sonorização, de sorte que a obra se faz presente e vida não tanto nos sons realmente produzidos quanto naqueles que através deles são imaginados e figurados.¹⁴⁸

Observar o diagrama produzido por Regina Silveira é como, no exemplo de Pareyson, “ler” uma obra musical ao piano de modo esboçado. O ouvinte que conhece a obra é capaz de figurá-la em sua mente de modo a imaginar como seria fruí-la em sua plenitude. É prudente

¹⁴⁸ PAREYSON, Luigi. Estética – Teoria da Formatividade, p. 253.

retomarmos o tema da simultaneidade de atividade e receptividade na relação entre pessoa e forma.

A obra só existe se executada, na medida em que ler é executar, e rememará-la é retomar seus aspectos físicos, mas sem conseguir de fato adentrá-la. Por isso o aspecto físico é indissociável do aspecto espiritual. Todos os *ready-mades* poderiam ser destruídos fisicamente e ainda continuariam existindo, do mesmo modo que todas as partituras de Bach, por exemplo, poderiam ser destruídas, mas os contrapontos que ele criou estão inseridos em nossa cultura. Do mesmo modo que o aspecto físico sempre contém o aspecto espiritual, o inverso também é verdadeiro. Croce já afirmava que só é possível que um artista intua algo que ele já vivenciou fisicamente. Somente a partir da fisicidade a arte se figura no espírito do artista que a concebe. Mas é impossível conceber um *ready-made*, por exemplo, na pura interioridade, pois o que o faz bem sucedido é justamente sua inadequação em determinado ambiente o que lhe confere o caráter crítico, irônico e negativo. Tudo isto implica fisicidade, ou seja, ele está inserido de modo intencionalmente formativo em uma circunstância específica e histórica. Por mais que Duchamp pudesse escolher os objetos de modo puramente imaginativo, apenas se lembrando deles, isto não faria deles arte. Se Duchamp escolhesse um objeto para um *ready-made* e não o inserisse fisicamente no mundo artístico, por meio de sua autoridade de artista, esta poética não existiria. Além do mais, somente imaginar o objeto não é garantia de que Duchamp seria capaz de prever todos os desdobramentos que geraram a poética. Somente depois de executada uma vez a obra existe de fato. Para Pareyson a arte é extrinsecação e só assim ela passa a existir efetivamente.

Portanto, a partir de Pareyson entende-se que somente como objeto físico um *ready-made* se efetiva. Depois de exitoso o *ready-made* é forma e como tal é um todo organizado organicamente que emana aspectos espirituais tão vívidos e dialogantes que passaram a fazer

parte do discurso artístico mundial. Eles não precisam ter um original para preservarem sua plenitude artística, como as obras tradicionais; eles são formas, no sentido pareysoniano do termo, que existem a partir de sua fisicidade e consistem, antes de tudo, em sua extrinsecação.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Luigi Pareyson:

- PAREYSON, L. *Conversaciones de estética*. 7^a ed. Madri: Visor, 1988. 232p.
- PAREYSON, L. *Estética – teoria da formatividade*. 3^a ed. Petrópolis: Vozes, 1993. 326p.
- PAREYSON, L. *Estetica – teoria della formatività*. 2^a ed. Milano: Tascabili Bompiani, 2002. 393p.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. 3^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 246p.
- PAREYSON, L. *Problemi dell'estetica*. II. Storia. Milano: Mursia, 2000. 239p.
- PAREYSON, L. *Verità e interpretazione*. 4^a ed. Milano: Mursia, 1994. 260p.
- PAREYSON, L. *Verdade e Interpretação*. Martins Fontes: São Paulo, 2005.
- PAREYSON, L. *Arte e Persona*. In: *Rivista di Filosofia* Fase. 1-2, pp. 18-37, 1946.
- PAREYSON, L. *L'interpretazione dell'opera d'arte*. In: *Atti del III Congresso Internazionale di Estetica*. 1956.

Outras Obras:

- ABDO, S. N. *Autonomia da arte na estética da formatividade*. 1992. 146 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- ARISTÓTELES. *Poética; Organon; Política; Constituição de Atenas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. 2^a edição – 2^a reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà: l'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*. 2^a edição. Roma: Bulzoni Editore, 1995.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética / Aesthetica in nuce*; tradução de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- ECO, U. A estética da formatividade e o conceito de interpretação. In: ECO, U. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1962.
- JANSON, H. W. & JANSON, Anthony E. *Iniciação à História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

- LEENHARDT, Jacques. Duchamp – Crítica da Razão Visual. IN: NOVAES, Adauto. *Artepensamento*.1994.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp: a arte como Contra-arte*. Tachen, 1996.
- MOTA, Nelson. Encarte do disco *Mutantes*. 1969.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1996.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte: Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*. Pamplona: EUNSA, 1998.
- SARTRE, J. P. O Existencialismo é um Humanismo. Apud. *Os Pensadores*. Vol. XLV, Abril Cultural. 1973.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996. (Coleção Travessia do Século).
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Tradução de Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- VATTIMO, G. *Revista di Estética*. Ano XVIII; fascículo II; maio-agosto de 1973.

ANEXO: ILUSTRAÇÕES



Figura 1



Figura 2



Figura 3

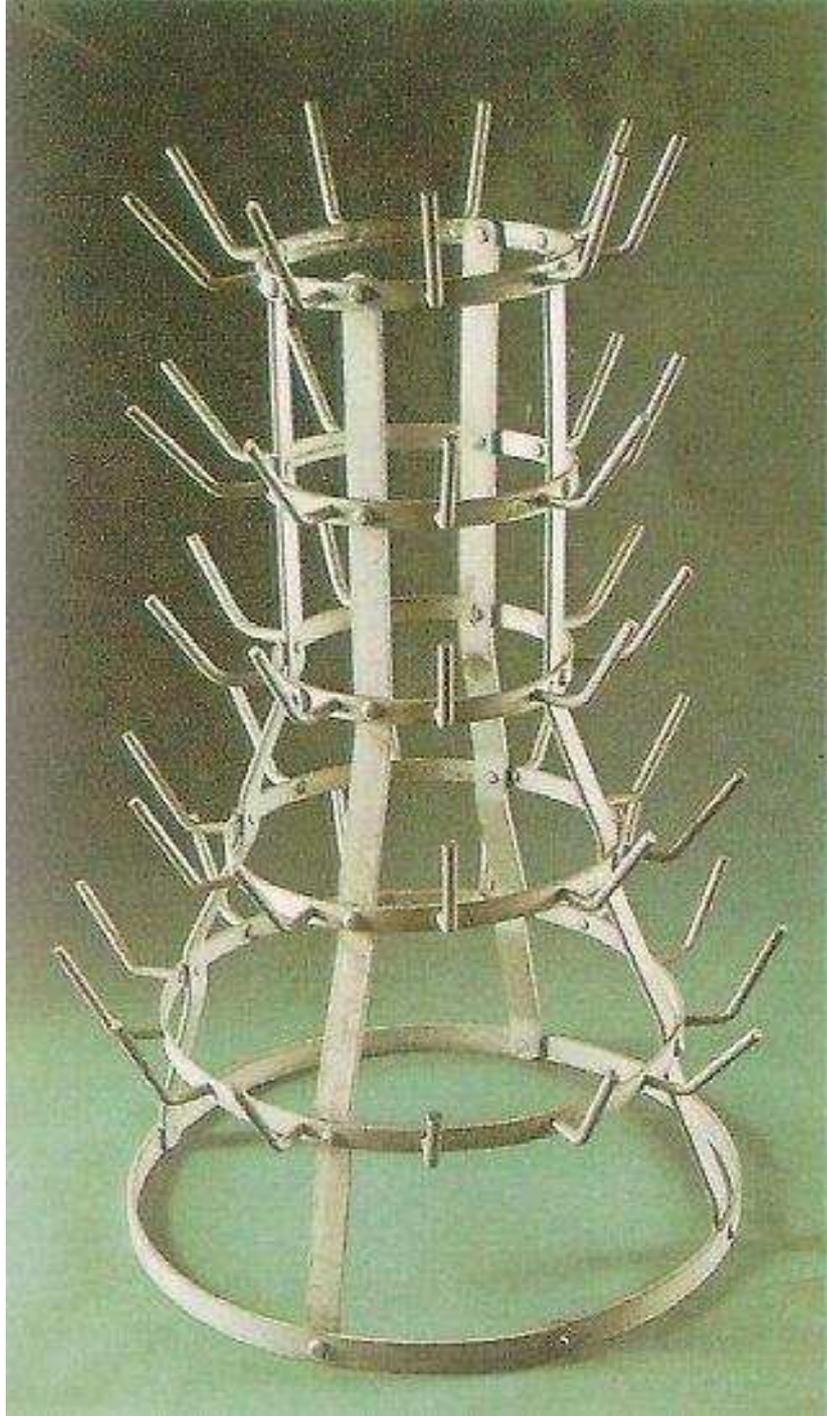


Figura 4

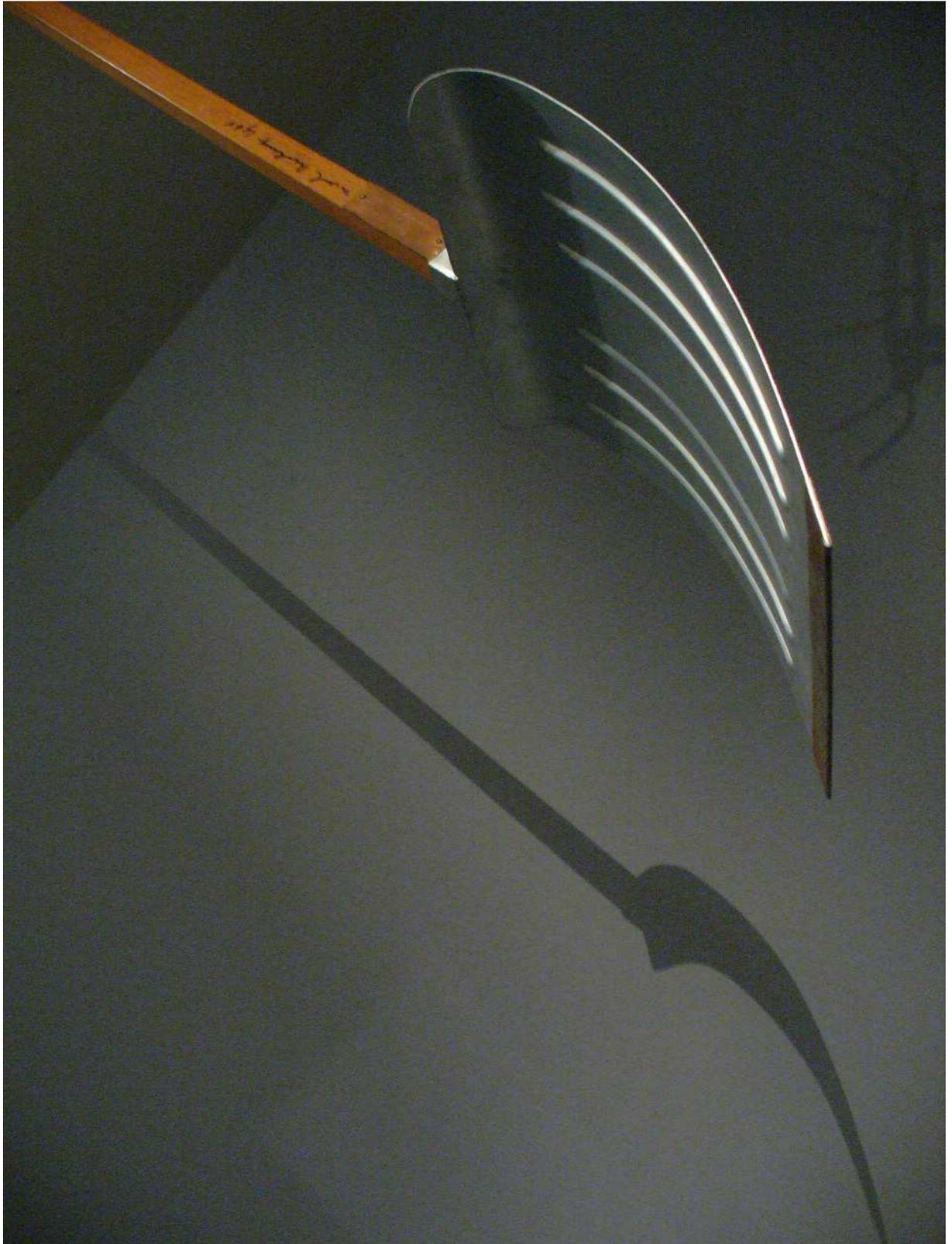


Figura 5



Figura 6

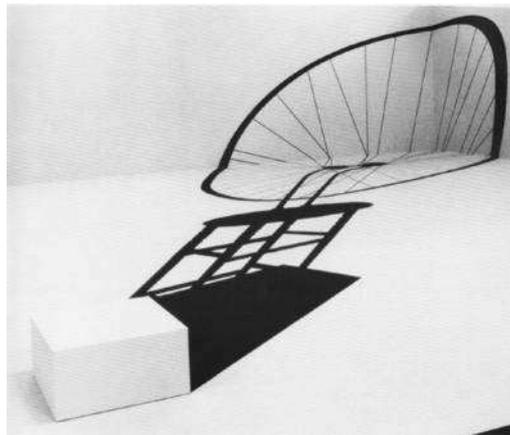


Figura 7

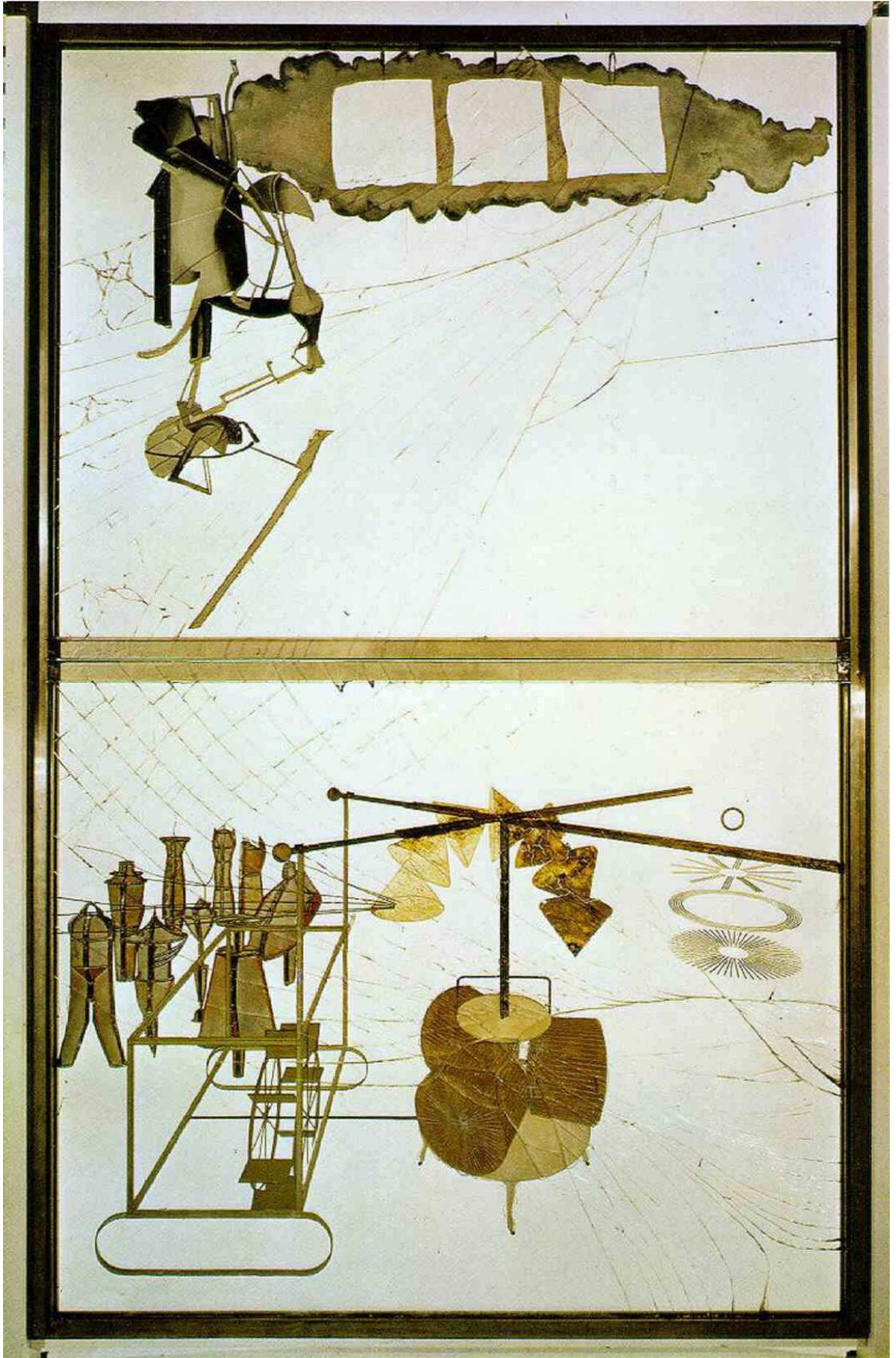


Figura 8

TRADUÇÃO

A INTERPRETAÇÃO DA OBRA DE ARTE¹⁴⁹

Para quem se dispõe a analisar a interpretação de uma obra de arte, apresentam-se algumas evidentes contradições, que explicitam sua importância ao revelarem características fundamentais do espírito humano e interessarem ao mesmo tempo à crítica, à estética e à filosofia em geral.

A primeira notável contradição é aquela pela qual a obra de arte aparece sempre, ao mesmo tempo, evidente e misteriosa. A obra de arte é sem dúvida por um lado a coisa mais compreensível de todas: para manifestar-se não há necessidade de intermediários, porque a sua própria existência é manifestação, nem é por sua vez intermediário de um significado que a transcenda, porque não é nem signo, nem símbolo, mas nada além de si mesma, e reside inteiramente em seu próprio aspecto físico: em suma, ela se dá completamente com a sua própria presença. Mas precisamente por isso a obra de arte é por outro lado, a coisa mais difícil de compreender, porque não se trata de colher o significado de uma presença física, o espírito *de* um corpo, mas de saber considerar a própria presença física *como* significado, o mesmo corpo *como* espírito; o que, naturalmente não é simples, como sabem leitores e críticos com o objetivo de evitar seja o formalismo que o conteudismo.

Grande parte desta contradição deriva, portanto do fato que, na obra de arte, espiritualidade e fisicidade coincidem. A obra de arte não é um corpo animado, no qual se possa distinguir interno e externo, pura espiritualidade e intermediário físico: nessa o corpo não só não é periférico, não só é essencial, mas é *tudo*; sem que isto signifique negar a espiritualidade da obra, a qual há de ser vista exatamente no seu aspecto sensível: na obra não existe nada de físico que não *seja* significado espiritual e nada de espiritual que não *seja* presença física. Conseqüentemente esta coincidência de fisicidade e espiritualidade deve-se ao fato de que a obra de arte é sem dúvida uma coisa, um objeto produzido, o resultado de um fazer, mas é ao mesmo tempo um mundo, a espiritualidade de um homem, um sentido pessoal das coisas.

¹⁴⁹ PAREYSON, L. *L'interpretazione dell'opera d'arte*. In: *Atti del III Congresso Internazionale di Estetica*. 1956. O acesso a este material é fruto de pesquisa realizada pelo autor em Turim em janeiro de 2008 no Instituto de Estudos Filosóficos e Religiosos Luigi Pareyson.

Não que o fazer se reduza ao exprimir, como no idealismo, pelo qual a produtividade da arte é figuração interior de sentimento, ou o exprimir ao fazer, como no tecnicismo, quase que a expressividade da arte seja aquela de cada produzir, também de simples ofício: na arte expressividade e produtividade coincidem porque a espiritualidade mesma do artista se faz modo de formar, e a obra é a pessoa mesma do autor feita objeto físico. Na arte o mundo do artista se faz gesto do fazer, modo de formar, estilo, e o mundo da obra é por isso a sua mesma realidade física: o artista não se exprime se não por aquilo que *faz*, e a obra não fala se não por aquilo que *é*; no fazer artístico exprimir é a mesma coisa que fazer, e na forma¹⁵⁰ ser e dizer são uma só coisa. Aqui está a coisa extraordinária que acontece na interpretação da obra de arte: encontramos-nos diante de uma “coisa” e descobrimos um “mundo”.

Como forma, a obra de arte contém tudo aquilo que deve conter: é perfeita, conclusa, definida. Portanto é um mundo, isto é *um* pessoalíssimo modo de interpretar *o* mundo: aqui está um duplo infinito, aquele do universo, e aquele da pessoa. Isto explica ainda a particular evidência e juntamente o aspecto misterioso da obra de arte: toda manifesta, por este seu limite de perfeição que confere inteireza tangível a um infinito, portanto insondável, por esta infinidade que se entrega a seu aspecto físico e nele se irradia.

Uma segunda contradição é aquela pela qual a obra de arte se apresenta como acessível e inexaurível, ao mesmo tempo, de modo que a interpretação é ao mesmo tempo uma posse real e uma tarefa infinita. A própria experiência atesta: não há dúvida que a leitura é uma verdadeira posse da obra, portanto o seu sentido consiste no ser um convite a releitura. A percepção de haver penetrado a obra é acompanhada da consciência da sua inexauribilidade, e, portanto da necessidade de um ulterior aprofundamento: como é possível ter-se compreendido se ainda perdura a necessidade de compreender? A interrogação não acaba nunca, mas a descoberta é possível; a obra não tem fundo, e se deixa capturar, e quando se a colhe, colhe-a inteira: como pode ser colhida inteiramente se depois ela apresenta uma ulterioridade impossível de ser abarcada?

¹⁵⁰ O termo forma, em outros autores, está associado à clássica contraposição entre “matéria” e “conteúdo”, que, por sua vez, evoca a antítese “formalismo” e “conteudismo”. Pareyson alerta que muitas abordagens que utilizam o termo forma dessa maneira privilegiam um ou outro dos dois termos e a estética da formatividade quer justamente superar estes dualismos. Forma no contexto da Estética da formatividade é indissociável do conteúdo de modo que os aspectos materiais e espirituais coincidem.

A dificuldade se desfaz se se pensa ainda no fato de que a obra é uma forma. Como tal, infinita e definida ao mesmo tempo, possui infinitos aspectos, cada um dos quais a contém inteira, sem, todavia conseguir exauri-la: a totalidade da forma não se deixa bloquear por um aspecto ao ponto de torná-lo exclusivo. Pois cada aspecto é revelativo por meio de um só destes a interpretação é capaz de colher a totalidade da obra; mas dado que nenhum aspecto é exaurível, a obra exige ulteriores esforços de penetração interpretação e ainda deve ser aprofundada. A inexauribilidade da forma não contradiz assim a sua acessibilidade: a esclarece e, ao mesmo tempo, define o seu significado. Isto que funda a certeza da posse é também isto que impõe uma tarefa ulterior: a descoberta é ao mesmo tempo o prêmio e o estímulo da pesquisa.

Desta natureza da forma deriva o intérprete, o precioso imperativo de uma dupla consciência. Não se pode compreender a obra de arte sem haver consciência da necessidade de uma interpretação ulterior, e esta consciência não só não perturba a realidade da posse representada pela atual compreensão, mas a corrobora ao dar a ela aquela inteligente abertura que lhe é essencial. Para o intérprete a compreensão da obra é a consciência de uma posse certa: ao contrário, para ele a sua interpretação é a própria obra, e não pode distinguir-se dela porque ele não pode confrontá-la com a obra como se essa se oferecesse fora da interpretação que ele dá a ela: ele não quis fazer uma cópia da obra, mas conhecer tal qual ela é em si, e o conhecimento que ele tem é a própria obra da forma com a qual ela se mostra. Ora esta consciência se ergueria na absurda presunção de uma posse definitiva se não se temperasse com aquela outra consciência que o convida a refazer o diálogo e a melhorar sempre mais a própria compreensão. Não existe interpretação definitiva e exclusiva, como também não há nem mesmo interpretação provisória e aproximada: não se trata nem de presumir uma compreensão última e absoluta nem de se contentar com aproximações periféricas; Se colhe, mas na forma do dever aprofundar ainda; Se sabe que é necessário aprofundar, mas de algo que se possui inteiramente.

Esta acessibilidade e ulterioridade simultâneas da obra de arte se esclarecem na relação de identidade e transcendência concomitantes que esta tem a respeito das suas interpretações. Se para o leitor a interpretação é a obra mesma, a obra não vive sem as interpretações que damos a elas. Cada interpretação busca executar a obra e isto é torná-la na sua plena realidade: a execução não objetiva realizar ou animar ou recordar ou substituir a obra de arte. A execução objetiva ser a obra de arte. Nela a sua aspiração se encontra com o desejo mesmo da obra: a

execução querendo fazer viver a obra da vida da qual esta mesma quer viver, se torna o único e genuíno modo de viver da obra de arte. Assim obra e execução coincidem até se tornarem idênticos, e a realidade de uma é a realidade da outra. Mas se a obra não vive a não ser nas suas execuções, isto é porque a execução quer viver da vida da obra, e, portanto recebe vida dela, de modo que aquele identificar-se da obra com a execução é quase um só *entregar-se* à execução que saiba *levá-la a cabo*: a obra não se reduz à suas execuções, mas se entrega soberanamente àqueles que a revelam. Isto atesta uma transcendência da obra sobre suas interpretações: pelo contrário a obra, mesmo coincidindo de vez em vez com cada uma de suas execuções, pela sua mesma inexauribilidade não se fixa em nenhuma delas, mas todas as transcendem, no sentido que todas as exigem, todas as suscita; todas as guiam. Além disso, essa reside na execução como seu critério, porque enquanto a estimula também a regula e rege: vive também na execução inadequada, mas somente para reprová-la e distanciar-se, enquanto na execução adequada a sua aprovação aparece exatamente no fato que esta se entrega se identificando. Em suma a obra a respeito de sua execução é ao mesmo tempo idêntica e transcendente: idêntica porque se entrega e há nela o seu único modo de viver; transcende porque é estímulo dela, lei e juízo.

Tudo isso se explica, ainda, com base no fato de que a obra de arte é forma. A forma é de per si interpretável e não há interpretação se não de formas: ou melhor, ela exige e provoca interpretação. Ela é necessariamente estímulo a um processo de interpretação porque é essencialmente resultado de um processo de formação. As duas coisas se tornam uma só: a sua capacidade de exigir e avivar momentos interpretativos consiste exatamente no fato da forma ser conclusão de um processo formativo. Assim a interpretação não pode não ser execução, porque o que foi feito é acessível somente a quem se apropria do desenho criativo refazendo o movimento de formação. Assim a obra é lei da sua execução, e o intérprete não tem outra norma que não a própria obra. Como a obra solicitou ao artista fazê-la do mesmo modo que ela quer ser feita, assim o momento estimula o leitor a executá-la como ela mesma quer viver; e como conseguiu ser resultado de sua formação somente enquanto era sua lei, assim ao fim se identifica com sua execução que soube adentrar a própria norma (lei interna).

A última contradição é aquela que parece subsistir entre a unidade e a identidade da obra e a multiplicidade e diversidade de suas interpretações, tanto mais se pensa que na base desta diversidade existe nem tanto a inexauribilidade da obra de arte, mas também a sempre nova personalidade dos intérpretes. Se a interpretação contém a personalidade do intérprete, ela não

corre o risco de acrescentar à obra algo que esta não tinha, algo de estranho e não requisitado, que acaba por comprometer a identidade? Se pensarmos em sair desta dificuldade considerando a personalidade, ou como um obstáculo a ser superado ou como uma condição inevitável; e na nossa cultura estas duas soluções são realizadas na doutrina crociana da impessoalidade da reevocação e na doutrina gentiliana da leitura como tradução. De um lado se afirma que existe uma só interpretação justa, e para encontrá-la o intérprete tem de observar um dever de impessoalidade; do outro todas as interpretações são consideradas legítimas e, portanto indiferentes, de forma que ao intérprete não resta outro dever que a originalidade. De uma parte a identidade da obra parece garantida apenas com a unicidade da interpretação, como se para colher a obra fosse necessário esquecer-se de si mesmo; do outro a multiplicidade da interpretação parece real apenas no eterno refazimento da obra, ao ponto que o intérprete se preocupa mais com a sua própria interpretação do que com a própria obra. A inadequação destas soluções é comprovada pela própria experiência: A interpretação única não existe, dada a insuprimível e inerente diversidade da pessoa; e a originalidade não é nunca um dever ou um programa, mas sempre apenas um resultado, e mais precisamente o efeito de um esforço com o objetivo de levar a obra a cabo na sua verdadeira realidade. Se se pensa que a unicidade é da obra e não da interpretação, e que a multiplicidade é da interpretação e não da obra, se vê facilmente que identidade da obra e diversidade das interpretações, longe de se contradizerem se reclamam reciprocamente.

O fato é que na interpretação não é que se acrescente à obra algo de estranho: se isto que é novo é a pessoa do intérprete, não há necessidade de esquecer que essa é o único órgão de penetração do qual o leitor dispõe para acessar a obra e colher nela sua realidade. A natureza da interpretação é de ser ao mesmo tempo revelativa e expressiva: nela o objeto se revela na medida em que o sujeito se exprime, de modo que subjetividade e objetividade, liberdade e fidelidade, originalidade e verdade são em proposição direta, não inversa. A personalidade da interpretação não é defeito, mas condição, não acréscimo, mas via de acesso, não lente deformante, mas conquista. Isto que constitui a novidade das interpretações é aquela mesma personalidade que é via de acesso à obra como ela é em si mesma, e o único órgão de penetração da obra é aquela mesma personalidade que se exprimindo na interpretação torna possível a eterna originalidade.

Segue-se que o dever do intérprete não é nem a impessoalidade, nem a originalidade, mas a congenialidade, da qual emana *a um tempo* fidelidade e originalidade. Se o intérprete não

dispõe de outra via de acesso à obra, que a sua própria pessoa, cabe a ele fazer dela um adequado instrumento de penetração conseguindo sintonizá-la com a obra. Isto se torna possível com um diálogo no qual a interrogação é conduzida de modo a obter a resposta mais compreensível do ponto de vista no qual ele se põe. A obra de arte, portanto, revela-se a cada um na sua maneira: ela realiza o mais difícil conceito de socialidade, que é aquele de falar a todos, mas a cada um individualmente. Isto pode parecer o extremo da atomização porque individualiza o comum; é ao contrário o máximo da socialidade, já que socialidade implica personalização. Sociedade é colóquio e afinidade, isto é, relação entre pessoas, cada uma das quais para entrar em relação com as outras não renuncia a si, mas pelo contrário, não há outro meio a não ser desenvolver em si aquela congenialidade que lhe permite compreendê-la e sentir-se se parecer com eles. E este caráter pessoal da sociedade é distintamente destacado da mesma realidade da obra de arte, que se volta a todos falando a cada um à sua maneira, de modo que a relação individual pressuponha e ao mesmo tempo realize um vínculo social.

Fazer da pessoa o único órgão de penetração da obra não significa afirmação de subjetivismo, quase uma legitimação a dissolver a obra na própria consciência. Na interpretação existe um firmíssimo critério de verdade e uma norma claríssima e é a obra mesma, a qual, como solicita a compreensão, assim se subtrai a quem se preocupando mais consigo mesmo do que com ela, se sobrepõe arbitrariamente. De resto o mesmo conceito de congenialidade implica uma discriminação supondo que a pessoalidade do interprete, próprio enquanto é condição da interpretação, pode ser também o limite; o que é conforme com a natureza da interpretação, que é um tipo de conhecimento não único e não unívoco, mas infinito e tentativo, no qual a compreensão é conseguida somente com ativa superação da ameaça sempre atual de incompreensão. Mas a personalidade por quanto possa ser angústia que impede certas aberturas e provoca certa surdez, não é nunca prisão, porque a pessoa pode até mesmo conseguir instituir uma congenialidade inicialmente ausente.

Tudo isto encontra sua explicação, ainda, no fato de que a obra de arte é forma. Como à definição da forma se junta a um infinito, pelo qual cada um dos seus infinitos aspectos a contém inteira mesmo não a exaurindo assim a pessoa é um infinito e cada um dos infinitos pontos de vista nos quais pode-se colocar-se a contém inteira, mesmo não exaurindo-la as possibilidades sendo que a compreensão surge somente quando se instaura uma correspondência, uma consonância, uma simpatia entre um aspecto da obra e um ponto de vista da pessoa, pelo qual a obra se revela inteira em um dos seus aspectos e o intérprete a

penetra inteira do seu ponto de vista. A obra não muda se muda o aspecto da qual é considerada ou a prospectiva da qual é observada, ao contrário ela é acessível somente através de interpretações sempre diversas, de modo que estas não lhe comprometem a identidade, mas antes a realizam a infinidade, e essa, longe de sujeitar-se, a deseja, a suscita, a solicita.

Isto se explica, ainda, por aquela originária solidariedade entre as pessoas e as formas, pela qual estas não se oferecem se não por um esforço pessoal. Isto assume particular evidência na arte, onde a personalidade das produções implica e reclama a personalidade da interpretação: como no processo de produção a pessoa não é apenas iniciativa, mas conteúdo, no sentido de que faz de si, na obra, um objeto físico, assim na interpretação a pessoa, além de ser iniciativa, é órgão, e assim a execução que resulta é ao mesmo tempo revelação da obra e sua expressão completa.

O estudo da interpretação da obra de arte explicita o incindível nexos que subsiste entre uma filosofia da forma e uma filosofia da pessoa, e revela dentre outros, a congenialidade que é uma das leis fundamentais do espírito humano e pode trazer a estética e a crítica uma fundamental contribuição, onde quer que se apresente cooperação dos homens, troca de idéias e difusão de civilização.

ATTI DEL III CONGRESSO INTERNAZIONALE DI ESTETICA

VENEZIA, 3-5 SETTEMBRE 1956

EDIZIONE DELLA RIVISTA DI ESTETICA

ISTITUTO DI ESTETICA DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO