

Ronaldo Campos

**FORMA E FORMATIVIDADE EM LUIGI PAREYSON;
O Processo de formação do objeto artístico
contemporâneo**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientadora: Profª Sandra Neves Abdo
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
1999

Ficha Catalográfica:

100
C198f
1998

CAMPOS, Ronaldo

Forma e formatividade em Luigi Pareyson; o processo de formação do objeto artístico contemporâneo. - Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 1998. 154p. (Dissertação (mestrado) UFMG.FAFICH)

1. Pareyson, Luigi, 1918-1991
2. Filosofia.
3. Filosofia italiana - Século XX
4. Arte-Filosofia
5. Arte-História
6. Estética.

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG e CAPES/CNPq.

À professora Sandra Neves Abdo pela lúcida e segura orientação deste trabalho.

Aos professores Dr^a Maria José Rago Campos, Dr^a Ester Vaisman, Dr^a Maria Theresa V. Calvet de Magalhães e demais professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da FAFICH/UFMG.

Aos amigos Jorge Roberto Costa Passos, Alfredo José Pinto Júnior, Ricardo Moreira, Douglas Garcia Alves Júnior, Antônio Adolfo Mendes Gontijo, Demetrius Soares da Silva, Mônica Liz Miranda, Maria de Fátima Augusto e Simone Augusto.

A Paulo Eduardo Sarti (*in memoriam*).

À minha mãe e aos meus irmãos.

Dissertação defendida e *aprovada*, com a nota *100* pela Banca Examinadora constituída pelas Professoras:

Sandra Neves Abdo

Profª. Sandra Neves Abdo (Orientadora) - UFMG

Maria Helena Nery Garcez

Profª. Dra. Maria Helena Nery Garcez - USP

Maria José Campos da Mata

Profª. Dra. Maria José Campos da Mata - UFMG

Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 12 de março de 1999

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
INTRODUÇÃO	10
I. A TEORIA DA FORMATIVIDADE	15
1. Considerações iniciais	15
2. Forma e Formatividade	20
3. O processo Artístico	34
4. A Interpretação	51
II. O OBJETO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO	63
1. Considerações preliminares	63
2. O processo de mudança do objeto artístico no século XX: um breve esboço histórico a partir do final do século passado	70
III. INSUFICIÊNCIA DAS TEORIAS ESTÉTICAS TRADICIONAIS DIANTE DAS NOVAS PROPOSTAS FORMATIVAS	93
IV. O OBJETO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO À LUZ DA TEORIA DA FORMATIVIDADE	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	157

APRESENTAÇÃO

O tema da presente Dissertação é “*Forma e formatividade em Luigi Pareyson; o processo de formação do objeto artístico contemporâneo*”, tendo por objetivos:

a) estudar a estrutura e o funcionamento do conceito de formatividade em Luigi Pareyson, procurando captar o modo como opera sua intervenção na vida espiritual como um todo, mas sobretudo analisar a característica atitude que assume quando se especifica na arte e se concretiza em um particular processo de formação;

b) compreender, à luz desta teoria, as múltiplas possibilidades de algumas das principais tendências da arte contemporânea, sobretudo aquelas que rompem com a noção tradicional de “objeto artístico” e não se enquadram nos esquemas definitórios tradicionais; em outras palavras, verificar a aplicabilidade dos princípios pareysonianos às pesquisas pictóricas, visuais, cinéticas e outras que não podem ser enquadradas nos limites tradicionais das belas artes.

Para evitar um tratamento mais amplo e genérico e devido ao fato de que essas novas poéticas descortinaram um horizonte extremamente complexo e vasto, foi necessário proceder a um recorte, concentrando-se assim nas abordagens relacionadas com a pintura e a escultura. Não serão abordadas aqui, por exemplo, as experiências realizadas pelo cinema, vídeo, música, etc.

Uma das razões que levaram ao estudo da teoria da formatividade e, mais particularmente, à pesquisa sobre a sua aplicabilidade ao objeto artístico contemporâneo foi a constatação de que grande parte das “*vanguardas*” artísticas do nosso século tem sofrido por parte dos especialistas (críticos, filósofos da estética, historiadores) duras críticas, ceticismo e, em alguns casos, recusa de sua proposta programática. E isto, sem que se proceda a uma reavaliação das próprias premissas utilizadas no sentido de verificar se elas são suficientemente abrangentes ou não, para permitir uma análise de fato consistente das novas poéticas.

Há quase cem anos, assistimos atônitos ao surgimento, no circuito de galerias, bienais e museus, de novas concepções, novas abordagens, novas poéticas que desestabilizam o conceito de *arte oficial*: a *arte conceitual*, corporal, gestual, ambiental, minimal, performática e a das novas mídias, em suma, a obra de arte amplia a todo instante os seus próprios domínios, indo além dos suportes tradicionais, utilizando materiais perecíveis, mesclando-se/interagindo-se com outras técnicas/tecnologias e, nos casos mais radicais, sobrevivendo mesmo quando não mais pode contar com a possibilidade de uma existência material.

Mas apesar de tamanha fecundidade, o *novo* objeto artístico é geralmente apreendido como uma “bobagem” qualquer, um ato irracional ou um tipo de arte sem talento, informação ou preparo. Será que estamos diante da negação da arte ou da anti-arte? E se a resposta for negativa a esta questão, então, o conceito tradicional de arte fatalmente deve ser revisto.

A teoria da formatividade — ao propor, para a análise do objeto artístico, o conceito de *forma*, entendido como algo orgânico, independente na sua finalidade interna, perfeito na sua íntima lei, e o conceito de *processo artístico* como regido

pela “dialética artista-forma formante” — lança luz sobre o problema e nos oferece novas possibilidades interpretativas e fruitivas.

Cumprindo os objetivos propostos para o presente estudo, seguem-se: Introdução e cinco capítulos.

O capítulo I, intitulado **A Teoria da Formatividade**, expõe os aspectos centrais da estética de Luigi Pareyson. Divide-se em quatro partes, a saber: 1. *Considerações Iniciais*, onde são analisados o caráter hermenêutico ou interpretativo da teoria da formatividade, o conceito de arte como lugar privilegiado da verdade e a coessencialidade entre o caráter absoluto da verdade e a sua historicidade; 2. *Forma e Formatividade*, contendo a explicitação de alguns dos aspectos essenciais para a compreensão da teoria pareysoniana, destacando-se os seguintes temas: o aspecto realizativo, executivo e poético da formatividade, o caráter estético de toda a atividade humana, o caráter pessoal, expressivo e formativo do operar humano, a espiritualidade pessoal como conteúdo da arte e a identidade de forma e matéria formada (conteúdo expresso); 3. *O Processo Artístico*, onde são destacados os aspectos relacionados à formação da obra de arte (a organicidade do processo artístico, o “*spunto*”, o fazer artístico como um puro tentar, a simultaneidade entre invenção e execução, o presságio da descoberta guiando as tentativas do artista, a dialética de forma formante e forma formada, a unitotalidade da obra); 4. *A Interpretação*, dedicada ao estudo do processo interpretativo da obra de arte, onde são ressaltados: o caráter formativo do conhecimento sensível, a inseparabilidade de receptividade e atividade no agir humano, a interpretação como conhecimento simultaneamente receptivo e ativo, o

caráter pessoal (expressivo e formativo) do operar humano, e a interpretação como infinidade quantitativa e qualitativa da interpretação.

O capítulo II, intitulado **O Objeto Artístico Contemporâneo**, está dividido em duas partes, tratando dos seguintes temas: 1. *Considerações preliminares*, sobre os problemas e as dificuldades da formulação de uma definição única para o objeto artístico contemporâneo; 2. *O processo de mudança do objeto artístico no século XX: um breve esboço histórico a partir do final do século passado*.

O capítulo III trata do tema: **A insuficiência das teorias tradicionais diante das novas propostas formativas**. Não contém subdivisões.

O capítulo IV, **O objeto artístico contemporâneo à luz da teoria da formatividade**, igualmente sem subdivisões, tem como objetivo mostrar as aplicações mais significativas da teoria de Pareyson às novas poéticas.

Nas **Considerações finais**, são retomados alguns aspectos da teoria da formatividade, considerados decisivos, e que, de um certo modo, aprofundam, verificam e consolidam a compreensão das poéticas contemporâneas mais radicais.

Para a realização deste trabalho foi utilizada a tradução brasileira de *Estetica*; teoria della formatività, publicada pela editora Vozes (Petrópolis, 1993). Mas, nos casos em que esta não estava satisfatória, utilizou-se a 5ª edição italiana (Milão: Bompiani, 1996). A obra *Conversazioni di Estetica* foi utilizada tanto na sua edição original (Milão: Mursia, 1966) quanto na sua versão em espanhol (Madri: Visor, 1987), por haver alguns capítulos que não se repetem nas duas

edições. A obra *Os problemas da estética* foi utilizada na sua primeira edição em português (São Paulo: Martins Fontes, 1984).

INTRODUÇÃO

Vivemos uma verdadeira explosão do sistema tradicional das artes. Todas as posições mudaram. No plano da realização do fenômeno estético, o que se verifica é uma evolução rapidíssima de uma arte meramente visual para a tátil-visual. A obra de arte libertou-se do suporte, da parede, do chão, do teto. Não é mais que uma *situação*, um puro acontecimento, um processo. O artista não é alguém que realiza obras dadas à pura contemplação, mas alguém que propõe situações que devem ser vividas, experimentadas, pensadas, desde o processo de construção até à obra acabada. Assim sendo, o fruidor que se coloca perante uma obra contemporânea mais do que nunca se encontra impossibilitado de recorrer a juízos formados, precisos e tradicionalmente autorizados. Ao contrário, ele deve exercitar a sua perspicácia crítica para escolher e para recusar, para reviver os diversos momentos que compõem o processo de criação e descobrir as combinações intelectualistas, os truques que querem fazer-se passar por arte. Com efeito, longe de se entregar passivamente, o intérprete deve reconstruir a obra na plenitude da sua realidade sensível, de modo que ela revele, ao mesmo tempo, o seu significado espiritual e o seu valor artístico, e se ofereça a um ato de contemplação e de fruição. Trata-se de *executar*, *interpretar* e *avaliar* a obra para chegar a contemplá-la e a gozá-la.

A importância do exame da teoria de Luigi Pareyson decorre, sobretudo, do tratamento novo, objetivo e profundo que ela concede a questões fundamentais, superando efetivamente tanto o plano geralmente conteudista das estéticas sociológicas, psicológicas, metafísicas, instrumentalistas; das estéticas do inefável, do indizível, da expressão e da contemplação, quanto o plano estéril do formalismo. Possibilita-nos assim uma nova chave para compreensão das poéticas artísticas em geral e, particularmente, das poéticas contemporâneas.

A partir da publicação de uma série de artigos na revista *Filosofia*, nos anos de 1950 a 1954, os quais serviram de base para a sua obra central no campo da reflexão sobre a arte — *Estetica; teoria della formatività* —, Luigi Pareyson inaugura um diálogo extremamente fértil entre os temas da estética idealista italiana — fortemente influenciada por Benedetto Croce — e as principais correntes do pensamento estético europeu e americano. Pareyson discorda tanto dos estudos puramente teóricos, fundados em bases apriorísticas e, por conseguinte, normativas, quanto dos de caráter exclusivamente empírico e particular. Sua proposta é um diálogo — até então inexplorado — entre a estética e a experiência concreta dos artistas, críticos e outros estudiosos do assunto:

“... ‘a estética da formatividade’ de Luigi Pareyson coloca-se em posição de grande desafio: já pela vastidão do empreendimento, já pela maneira pessoal como [...] o autor defende os resultados e os contributos de grande parte das investigações estrangeiras contemporâneas, ao mesmo tempo que põe em evidência essas experiências concretas do trabalho que são as poéticas e que, constituindo o programa de ação de um artista ou de um crítico [...], contêm, para além disso, um preciosíssimo repertório de aspectos relevantes, indicações, experiências

vivas de arte, motivo por que proporcionam ao filósofo um indispensável material de trabalho.”¹

Pareyson não tenciona erigir mais uma crítica à estética croceana, mas “...entrar imediatamente no tema, propondo, em lugar dos princípios croceanos da intuição e da expressão, uma estética da produção e da formatividade. Era mais que tempo, na arte, de pôr ênfase no fazer mais que simplesmente no contemplar”².

Sendo o pensamento pareysoniano relativamente pouco conhecido nos meios acadêmicos no Brasil, convém situá-lo melhor em relação a outros autores, esclarecendo seu específico posicionamento hermenêutico.

A influência contemporânea mais importante e que deixará uma marca indelével na filosofia de Pareyson é o pensamento existencialista, presente desde as suas primeiras obras. Como se sabe, é Pareyson o responsável pelo primeiro livro publicado sobre o existencialismo em solo italiano, além de vários artigos, ao longo da década de quarenta.

Inicialmente, o autor da teoria da formatividade se apresenta como um crítico e historiador da filosofia (*La filosofia dell'esistenza e Carlo Jasper* (1940); *Studi sull'esistenzialismo* (1943); *L'estetica dell'idealismo tedesco* (1950); *Fichte; il sistema della libertà* (1959); *L'estetica di Kant* (1968), entre outros). E desde já observa-se alguns autores que influenciarão toda a sua trajetória acadêmico-filosófica. Suas obras serão marcadas por um desdobramento progressivo das questões existencialistas propostas por Jaspers, Heidegger e

¹ ECO. *A definição da arte*, p.14.

² PAREYSON. *Estetica*, p.07.

Marcel, às quais confere uma fundamentação indivisivelmente ontológica e personalista; o que o levará mais tarde ao desenvolvimento de um *personalismo ontológico*.

Neste sentido, é bastante oportuno destacar os fundamentos personalísticos da estética pareysoniana, os quais estão plenamente de acordo com o seu personalismo existencialista. A centralidade da pessoa é evidente nesses dois princípios: o primeiro afirma que cada ação do homem é uma síntese de atividade e receptividade; o segundo sustenta que o agir humano é sempre pessoal.

A solidariedade originária entre pessoa e verdade é reconhecida como essência genuína do conceito de interpretação, que podendo ser caracterizada através da exigência mesma do valor da pessoa e da função de verdade no processo de interpretação. Assim, é afastado o ceticismo, o fatalismo intelectual e o dogmatismo ideológico, afirmando-se em seu lugar uma aceção pluralista, mas não relativista da verdade. Tais influências, aliadas a um postura abertamente contrária às concepções totalizantes e unificantes de Hegel, levam-no a apresentar o existencialismo como a crise do racionalismo metafísico e do idealismo hegeliano.

Em vários aspectos, a postura hermenêutica de Pareyson é bastante singular e característica. Historicidade e personalidade do saber filosófico são afirmadas simultaneamente, o que leva à formulação de um estreito vínculo entre verdade e filosofia. Pareyson nega ou questiona não apenas a metafísica ôntica e especular, mas também todo o tipo de historicismo. Se por um lado ele recusa o saber totalizante, por outro não segue as trilhas impostas pelos relativistas contemporâneos — os quais, centrados na negação pura e simples do ideal de

saber propugnado pelo racionalismo metafísico, mas perpetuando sem qualquer tipo de questionamento o princípio racionalista da complementaridade entre finito e infinito, embrenham-se num ceticismo marcado profundamente pela nostalgia da totalidade, vista como a única possibilidade de conhecimento que dá legitimidade ao saber filosófico.

A teoria da interpretação proposta pelo autor tem desdobramentos importantes nas obras seguintes, a saber, em *Verità e interpretazione* (1991), é desenvolvida no sentido de uma *ontologia do inexaurível*. E, em *Filosofia della libertà* (1991), a questão da inexauribilidade da verdade é vinculada à ambigüidade da liberdade (apreendida como uma ontologia da liberdade), tendo por objetivo embrenhar-se pela experiência religiosa na busca dos significados universais nela contidos. A estética da formatividade está perfeitamente integrada em sua filosofia, sendo possível afirmar que compreende-se melhor esta última quando se conhece também a primeira. Pareyson desenvolve a sua teoria estética e a sua teoria da interpretação em: *Esistenza e persona* (1950), *Unità della filosofia* (1952), *Estetica; teoria della formatività* (1954), *I problemi dell'estetica* (1966).

I. A TEORIA DA FORMATIVIDADE

1. *Considerações iniciais*

A estética pareysoniana nasce e se desenvolve no terreno da hermenêutica sem, contudo, perder o seu caráter ontológico. O conceito de formatividade é o seu tema central, e este, como será mostrado no decorrer deste capítulo, possui fundamentalmente um caráter interpretativo, que gera por sua vez um conceito de arte como lugar privilegiado da interpretação da verdade.

Pode-se dizer que, para Pareyson, a pesquisa sobre a verdade sintetiza-se nos seguintes termos: *Qual é a verdadeira solução para um determinado problema histórico?* Não se trata de empreender uma busca que tenha por objetivo o estabelecimento arbitrário de um valor único, que se adeque a todos os casos possíveis, visto que esses problemas mudam continuamente, não se repetem e são, ao mesmo tempo, infinitos. Entretanto, a historicidade e a relatividade de cada *evento* não pode prejudicar, em absoluto, a imutabilidade, a unicidade. A verdadeira solução referente à diversidade dos problemas históricos será, ao mesmo tempo, infinita, pois infinitos são esses problemas; e única, porque esta é a sua única solução possível.

“O caráter absoluto da verdade e a historicidade da verdade não constituem uma radical contradição: pelo contrário, uma não é possível sem a outra. Cada filosofia é ao mesmo tempo definitiva e histórica: definitiva porque não se pode suprimir da pesquisa histórica a exigência do caráter absoluto da verdade, pois o seu valor especulativo reside no seu valor de verdade; histórica, porque insuperável é a situação histórica de onde emerge o problema e porque o problema que tem que ser respondido é historicamente determinado.”³

A coessencialidade entre o caráter absoluto da verdade — que como postulado, guia a pesquisa — e a historicidade — que, como fato, condiciona a pesquisa — não é outra coisa senão a marca de uma coessencialidade mais profunda, ou seja, a da afirmação do ser e da minha identidade com os problemas históricos. *A afirmação do Ser* é uma afirmação *pessoal*, neste sentido histórica, “... porque eu mesmo sou uma afirmação do ser enquanto sou existente na perspectiva do ser”: não posso afirmar o ser, senão quando me afirmo enquanto sou, nem posso afirmar o que sou, senão quando afirmo o ser. Pareyson aqui redimensiona duas questões bem distintas, primeiro, o problema da verdade como sendo eminentemente ontológico, segundo, o problema da pesquisa acerca da verdade como especificamente histórico. O caminho encontrado está na valorização da natureza interpretativa e múltipla do conhecimento humano, delimitando uma problemática que “...não é exclusivamente gnoseológica, mas principalmente metafísica ou melhor ontológica”⁴.

A filosofia é então o trabalho *pessoal* do filósofo e, diferentemente da verdade, não pode ser considerada como única, inexaurível e supra-temporal;

³ PAREYSON. *Esistenza e persona*, p.150.

⁴ RUSSO. *Esistenza e libertà*, p.167.

enquanto conhecimento humano e interpretação da verdade, o saber filosófico é de *per si* plural e histórico, singular e pessoal.

“É a *unidade* e não a unicidade que especifica o discurso filosófico. A unicidade é da verdade e não das suas formulações. [...] A unidade da filosofia se institui justamente a partir do diálogo que liga entre si as diversas filosofias, enquanto livres possibilidades de formulação da verdade. [...] Uma das mais instigantes proposições pareysonianas é justamente esta: as filosofias são *livres possibilidades*, totais e conclusas, constitutivamente *irreduzíveis* a qualquer integração, mas essencialmente *dialogantes*.”⁵

Em outras palavras, a filosofia é aprofundamento, interpretação, explicação de uma singular perspectiva pessoal. “Cada pessoa é uma singularíssima perspectiva acerca da realidade: que traz consigo uma chave para interpretar o mundo, única e diferente das outras”.⁶ De certo, não lhe é dado a possibilidade de alcançar a forma definitiva e total da verdade, mas cada interpretação é, por seu turno, a verdade mesma, em uma de suas inesgotáveis formulações históricas. Uma única formulação da verdade não consegue exaurir todo o seu conteúdo, porque a natureza da verdade é essencialmente aberta a múltiplas interpretações, que, desse modo, não se apresentam como acréscimos externos e sim como variações internas e constitutivas.

Por sua vez, a filosofia também não tem por objetivo *dizer* tudo, ou seja, não é a versão final e definitiva da verdade, o que também não significa reduzi-la à uma simples maneira de exprimir conceitualmente determinado período histórico.

⁵ ABDO. *Filosofia e História; um falso conflito*, p.558.

⁶ PAREYSON. *Esistenza e persona*, p.153.

Há um diálogo permanente entre as várias formas de filosofia, que não admite uma síntese final. A verdade não é discurso mas origem do pensamento, isto é

“...a verdade é originária, e precisamente como tal inobjetivável, mais presente *no* pensamento como fonte e origem que presente *ao* pensamento como objeto de descoberta; tão ulterior a ponto de não identificar-se com nenhuma perspectiva que a nivele e formule, e antes a ponto de subtrair-se a uma consideração que pretenda falar sobre ela como de um objeto concluso e patente e de possuí-la de modo único e exclusivo, e tão inexaurível a ponto de solicitar as mais diversas revelações e de se consignar a uma infinita variedade de formulações, sem nunca correr o risco de perder a unicidade.”⁷

Uma obra de arte também se oferece a infinitas interpretações, as quais não prejudicam a sua unidade — do mesmo modo que a verdade não se apresenta como única e definitiva, mas se encontra no interior de cada formulação que lhe é dada. Há uma coincidência entre obra e execução. De um lado, o ato de executar é o único modo pela qual a obra adquire vida; por outro, é através da execução que se realiza o seu próprio objetivo. Mas não se pode reduzir a obra às suas execuções. Sobre isso, adverte Pareyson:

“...é preciso prestar atenção para não cair num fácil ‘atualismo’, que da exata constatação de que a obra *não vive* senão nas próprias execuções, identificando-se ora com uma ora com outra, tira a ilegítima consequência de que a obra se reduz às próprias execuções, dissolvendo a própria única realidade na sua múltipla existência. Na verdade, é demasiado numerosa a fileira dos que afirmam que, propriamente, não existe a *Patética* de Beethoven, mas apenas, de tempos em tempos, a *Patética* de Cortot, a *Patética* de Backhauss, e assim por diante. Da evidente constatação de que a realidade artística da *Patética* não reside na sua inerte e muda partitura, mas se desdobra, em toda a sua plenitude, precisamente no momento das suas diversas execuções, há quem se sinta no direito de

⁷ PAREYSON. *Verità e interpretazione*, p.103.

abandonar-se àquelas afirmações extremistas e perigosas, além de falsas e inconcludentes.”⁸

⁸ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.164.

2. *Forma e Formatividade*

É sabido que a acepção grega de *téchne* possui uma abrangência bem mais ampla do que a do atual termo arte; "...porém é interessante ressaltar que, apesar disto, certos ecos dos velhos significados perduram no vocábulo atual e na problemática contida nele, conferindo aos antigos problemas uma vigência sempre nova e de certo modo perene."⁹ Retomando essa questão a partir do pensamento clássico, observa-se que na formulação grega do conceito de arte¹⁰ há uma ênfase no momento cognoscitivo. A arte ultrapassa o puro dado e toca o conhecimento do *porquê*, constituindo-se enquanto forma de conhecimento, isto é, enquanto um saber voltado para o benefício do objeto produzido. Assim, a arte (*téchne*) tem o seu início quando, a partir de um grande número de noções dispersas, ministradas pela *empeiria* (conhecimento sem base racional), forma-se *uma só concepção* geral que se aplica a todos os casos semelhantes. Segundo Platão e Aristóteles, a *téchne* revela não somente o que é (ο τι), como também e ao mesmo tempo o motivo (δι οτι) de ser assim. Adiantando então dois passos: o esboço geral (a teoria dos motivos), que unifica a multiplicidade dos objetos, e a experimentação, que prova a teoria esboçada, isto é, que a confirma ou não. A *téchne*, enquanto reunião de uma pluralidade diferencial em um esboço geral, é o conhecimento por

⁹ PAREYSON. *Conversaciones de estética*, p.217.

¹⁰ De fato, os gregos não possuíam nenhuma palavra para indicar o que contemporaneamente é concebido como arte; pois "...não concebiam a arte como separada da apreensão da realidade, do estabelecimento do ser, da Física e Metafísica". Mas, os gregos tinham a palavra *téchne*. Esta não era usada para designar uma dada arte nem um tipo de tecnologia, sim um conhecimento, uma capacidade de planejar e organizar livremente. "*Téchne* é criação, construção no sentido de produção deliberada; é a capacidade de inventar o instrumento eficiente, mas não a forma livre"(READ. *As origens da forma na arte*, p.85-6.)

meio do *lógos*, que liga e explica. Este conhecimento forma um todo (ολον) que inclui em si uma pluralidade¹¹.

“A arte pode então ser identificada como *téchne* porque ela é o que mais imediatamente coloca em destaque o ser (isto é, o aparecimento em si), o estabiliza em algo presente (a obra). A obra de arte é uma obra não por ser primordialmente elaborada (*gewirkt*), feita [...], mas porque provoca (*er-wirkt*) o ser num *essent*, vem a brilhar (*scheinen*). E através da obra de arte como ser *essent* que tudo o mais que tem aparência e pode ser encontrado é confirmado”¹².

Alguns aspectos dessa problemática são retomados e desenvolvidos por Luigi Pareyson, ao elaborar o seu estudo acerca da “*formatividade*”. “Ocioso seria insistir no evidente aspecto realizativo, executivo e poético da formatividade: formar significa antes de mais nada, “fazer”, *poiein* em grego.”¹³ Mas, um mero *fazer* não é suficiente para definir a essência da formatividade, que é, mais exatamente “...um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer.”¹⁴ O *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 algo é realizado no curso mesmo da operação, isto é, quando é inventado o *modus operandi*, definindo, concebendo, executando e projetando a regra da obra no momento em que a realiza: é um “*fazer*” que é simultânea e indissolúvelmente, produção, invenção e criação.

¹¹ GRASSI. *Arte y mito*, p.66-7.

¹² READ. *As origens da forma na arte*, p.86.

¹³ PAREYSON. *Estética*, p.59.

¹⁴ Idem, *Os problemas da estética*, p.32.

“Em síntese, formar significa por um lado fazer, executar, levar a termo, produzir, realizar e, por outro lado, encontrar o modo de fazer, inventar, descobrir, figurar, saber fazer; de tal maneira que invenção e produção caminham *pari passu*, e só no operar se encontram as regras da realização, e a execução seja a aplicação da regra no próprio ato que é sua descoberta.”¹⁵

Todas as nossas ações implicam sempre um “*fazer*”, pois não se opera a não ser produzindo e realizando. As atividades humanas não podem ser exercidas a não ser concretizando-se em operações, isto é, em movimentos destinados a culminar, em obras que se constituem antes de tudo como *formas* — criações orgânicas autônomas e internamente coerentes. Forma significa *organismo*¹⁶, dotado de vida própria, irrepetível na sua singularidade, exemplar no seu valor, independente na sua finalidade interna, perfeito na sua íntima lei de coerência, inteiro na adequação recíproca entre as suas partes e o todo, acabado e aberto, ao mesmo tempo, na sua definitude que contém um infinito.

A arte por seu turno é produção e realização no sentido mais intenso possível, a tal ponto que, freqüentemente, é denominada por “criação”, entendida não apenas enquanto um agente produtor de organismos que, aos moldes dos da

¹⁵ PAREYSON. *Estética*, p.60.

¹⁶ Segundo Pablo Blanco Sarto, Pareyson atribui a origem do conceito de organismo a Aristóteles que o define como ser vivo dotado de uma finalidade própria (*Les parties des animaux*. I, 645a, 14-15). Esta noção aparece, nos seus escritos de biologia, implicitamente e com referência aos seres da natureza. Portanto, tal noção não aparece na sua obra a *Poética*. Todavia, continua Sarto, é sabido que o conceito de *forma* em Aristóteles possui um significado metafísico, não biológico e nem tampouco estético. Portanto, o que Pareyson chama de *forma* é o que o Estagirita designou por organismo. (SARTO. *Ilacer arte, interpretar el arte*, p.63) Além disto, a noção pareysoniana de organismo também se apoia na “...afirmação de origem romântica que *arte* e *natureza* estão intimamente ligadas: apesar de suas evidentes diferenças, tais realidades apresentam uma profunda ‘solidariedade’. Isto leva o nosso 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. *Ilacer arte, interpretar el arte*, p.293).

natureza, são autônomos, independentes e vivem por si sós, mas também enquanto uma produtora de objetos radicalmente novos. De fato, a arte não se resume a um simples ato de executar/produzir/realizar e o mero “fazer” não consegue abranger a sua totalidade essencial. A arte é também invenção, onde o ato inventivo e o ato executivo procedem *pari passu*, simultâneos e inseparáveis, onde o incremento da realidade é constituição de um valor original. Neste processo, concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, visto que a forma artística nunca pré-existe, ao contrário, ela só tem direito à existência quando é acabada.

É a partir do momento em que não há nenhuma lei ou fim externo que possa ratificar a invenção de uma obra e levá-la a bom termo e quando, ao contrário, ela se faz lei para si mesma, que a formatividade se torna arte. Entretanto, para que possa ocorrer tal especificação, é necessário que essa lei seja feita no decorrer do próprio processo: é a lei¹⁷ exigida pela forma/obra e que deve ser criada e revelada no decorrer da própria operação formativa. É justamente por isso que se instaura no operar artístico um rigor inflexível e uma legalidade inexorável, quanto maior for a liberdade inicial, gerando um critério infalível em seu próprio resultado. “Na arte o critério do êxito é o próprio êxito [...], e o êxito é tal enquanto é adequação consigo mesmo.”¹⁸

¹⁷ Na obra *Estrutura Ausente* (Cf. p.59), Umberto Eco retoma essa a noção pareysoniana ao identificar “...a ‘lei que governa a obra’ com o conceito de ‘ideoleto’, ou seja, ‘o diagrama estrutural que preside todas as suas partes’.”(ABDO. *Autonomia da arte na Estética da Formatividade*, p.47).

¹⁸ PAREYSON. *Estética*, p.66.

A arte surge a partir de uma formatividade genérica e comum, justamente porque em todo operar humano sempre há um lado inventivo e inovador como condição fundamental para toda realização: para fazer qualquer coisa é necessário arte, isto é, desde as técnicas mais simples até as mais sofisticadas invenções, sempre há o exercício da formatividade e, conseqüentemente, exercício de arte. E da mesma maneira que é praticamente impensável a realização de qualquer valor sem a realização conjunta de um valor artístico, a avaliação de qualquer obra é também impossível sem a avaliação estética.

“De resto, a arte, como qualquer outra atividade, jamais chegaria a se definir como operação específica se toda a vida espiritual não a contivesse e preparasse de certo modo, se toda a experiência não tivesse já ela mesma um caráter de esteticidade e artisticidade. Como operação própria dos artistas a arte não pode resultar senão da ênfase intencional e programática sobre uma atividade que se acha presente em toda a experiência humana e acompanha, ou melhor, constitui toda a manifestação da atividade do homem. Essa atividade, que de modo genérico é inerente a toda experiência e, se oportunamente especificada, constitui aquilo que propriamente denominamos arte, é a formatividade...”¹⁹

Todos os aspectos referentes ao agir humano, desde os mais simples aos mais articulados, possuem um caráter, *ineliminável e essencial, de formatividade*. Isto significa que não é possível exercer as atividades humanas a não ser mediante operações; estas por sua vez não podem ser apreendidas de outro modo a não ser enquanto “...um ato que ao mesmo tempo liga e desliga as atividades...”²⁰ Toda

¹⁹ PAREYSON. *Estética*, p.20.

²⁰ *Ibidem*. p.24.

operação humana é sempre ou especulativa ou prática ou formativa; entretanto, seja qual for a sua especificação, é ao mesmo tempo, sempre, *tanto* pensamento *como* moralidade e formatividade. “Uma operação não se determina a não ser especificando uma atividade entre outras, mas não pode fazê-lo a não ser concentrando em si todas as outras, simultaneamente...”²¹, e esta é a estrutura do operar. Essa especificação consiste no acentuar uma atividade a ponto de torná-la *predominante* sobre as outras e *intencional* em uma operação. As outras se subordinam àquela que desse modo se especificou e conspiram a seu favor, pois, nenhuma atividade humana pode especificar-se em uma dada operação prescindindo tanto da conspiração quanto da contribuição, do apoio e do controle de todas as outras, cada uma das quais, no mesmo ato de subordinar-se a ela, continua todavia agindo em caráter próprio.

A concentração de todas as atividades em uma operação específica é garantida pela *unitotalidade da pessoa*, ou seja, pelo fato de que esta, como autora da própria operação, coloca-se nela por inteiro, com todas as suas possibilidades e atitudes próprias. O exercício de uma atividade não é possível sem um ato da pessoa, que imprime ativamente, em toda a sua espiritualidade própria, uma direção específica. Portanto, somente uma adequada *filosofia da pessoa*²², e não uma filosofia do espírito (como é a de Croce), é capaz de

²¹ PAREYSON. *Estética*, p.24.

²² A formação do personalismo pareysoniano tem as suas raízes no pensamento de Jaspers, Marcel e Heidegger. Desta tríplice lição, foi possível retirar a justificativa e a motivação para colocar no centro da sua argumentação o problema e o conceito de *pessoa*. “É alcançado assim uma forma de personalismo que nada possui em comum com as muitas formas do personalismo francês nem com o intimismo espiritualista de origem idealista e transcendental, nem tampouco atualístico” (PAREYSON. *Esistenza e Persona*, p.213.). Em suma, a especificidade do personalismo pareysoniano reside, sobretudo, na dialética de *atividade e receptividade*, que fundamenta sua teoria, e pela qual impede a redução dos dados exteriores à pura interioridade da

encontrar a solução para o problema da unidade e distinção 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. “Se o operar fosse do espírito absoluto, [prosegue Pareyson] não haveria motivo para distinção entre as atividades, e todas se reduziriam a uma.”²³

Com efeito, o homem é uma forma, isto é, fixo em um de seus instantes, fechado em seu incessante processo de desenvolvimento, individuado em um de seus atos, que recolhe e condensa, ele é o resultado de todo um operar: é uma forma, porque como obra se apresenta acabado e definido, com seu caráter singular e inconfundível, não um entre muitos, mas individual, singular e integral. O seu operar é plasmador de formas, porque cada um dos seus atos tende a concluir-se em obras definidas e acabadas, com vida própria, com capacidade de se desenvolver, de gerar novos desenvolvimentos e suscitar novos avanços.

“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 concretizado 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 refrangendo-a num só movimento. Todo ato da pessoa tende a definir-se em uma

consciência. Faz-se necessário também destacar a dimensão *ontológica* desse personalismo, já que para Luigi Pareyson, a *pessoa* se revela como “inseparável de uma genuína ontologia” (PAREYSON. *Verità e Interpretazione*, p.9-10.).

²³ Nesta passagem pode-se observar claramente que a menção ao “*espírito absoluto*” é endereçada à estética de Benedetto Croce, que desenvolve uma teoria bastante calcada nos conceitos hegelianos. (PAREYSON. *Estética*, p.25.)

forma que seja dotada desse mesmo caráter de totalidade viva que qualifica a pessoa. E todo ato e todo estado da pessoa trazem a marca inconfundível da pessoa, contendo-a toda, retratando-a, exprimindo-a. Por um lado, a pessoa é uma forma que revela e exprime totalmente em cada um de seus estados e de seus atos e, pelo outro, todo ato da pessoa é necessariamente plasmador e figurador, e tende à realização de formas. Todo ato da pessoa é formativo e expressivo ao mesmo tempo”²⁴.

A pessoa é, em cada um de seus momentos, uma totalidade infinita e definida, fixa em uma forma singular e inconfundível, dotada de uma validade concluída e reconhecível; ao mesmo tempo que também é uma variação contínua, aberta à possibilidade de contestações e reelaborações, de revisões e enriquecimentos de velhos motivos e novos atos. Sendo pois concomitantemente obra que a pessoa faz de si própria, concluída e definida a cada instante, e obra de desenvolvimento, aberta e exigindo sempre novos atos e novos desenvolvimentos.

Todo ato da pessoa é ao mesmo tempo formativo e expressivo. Isto significa que cada um dos seus atos tende a concluir-se em obras; e cada uma delas retira a sua singular independência do fato de ser o resultado de uma atividade colocada em prática pela pessoa enquanto forma. Neste sentido, há uma transcendência da pessoa quanto às obras, e estas como valores históricos vivem de per si, individuais e qualificadas. Todavia, como será desenvolvido mais adiante, o conteúdo da arte é a própria pessoa do artista, no sentido de que a sua experiência, sua vida interior, sua reação pessoal ao ambiente histórico em que

²⁴ PAREYSON. *Estética*, p.177-8.

vive, seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideais, crenças e aspirações, estão concretizadas na própria obra, como elementos constitutivos de seu estilo.

A partir de um simples aspecto figurativo isolado (de um tema, expressão ou argumento) não se pode apreender o conteúdo da obra de arte, como se este fosse de *per si* expressão ou imagem da pessoa do artista. A obra só pode ser considerada expressiva enquanto é forma. E esta última é "...expressiva enquanto o seu *ser* é um *dizer*, e ela não tanto *tem* quanto, antes *é* um significado. De modo que se pode concluir que, em arte, o conceito de expressão deriva o seu especial significado daquele de forma."²⁵ Portanto, afirmar que a obra é simplesmente *expressão* da pessoa do artista significa falsificar a verdade e empobrecer o seu sentido pleno e profundo.

"A obra de arte tem como conteúdo a pessoa do artista, não no sentido de tomá-la como seu objeto próprio [...], 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."²⁶

Neste sentido, não se trata aqui de conceber que no objeto artístico haja uma figuração da espiritualidade do seu autor, pois a arte não é formação de conteúdo, mas sim de uma matéria²⁷, de acordo com um personalismo *modo de formar*.

²⁵ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.30.

²⁶ Idem. *Estética*, p.31.

²⁷ O termo *matéria* é entendido por Pareyson como sendo a sua estrutura técnica e os elementos materiais e físicos utilizados pelo artista – por exemplo, o bronze fundido para a estátua, os

“Nesse modo de formar está presente *toda* a espiritualidade do artista, no sentido de que esta, uma vez que se colocou sob o signo da formatividade, *exige* o seu modo de formar, ou melhor, *se faz*, ela mesma, *esse* determinado modo de formar”.²⁸ Assim, a sua presença na obra que cria não se traduz em mera expressão e sim em perfeita identificação; porque quem faz arte é uma pessoa única e irrepetível, e para *formar* sua obra utiliza toda a sua experiência, ou seja, o seu modo próprio de pensar, viver, sentir, de interpretar a realidade e posicionar-se diante da vida. Contudo, afirma Pareyson, a correspondência entre espírito e estilo

“...não deve induzir a se pensar em uma ‘dependência’ ou ‘derivação’, e muito menos em uma resultante automática ou mecânica como se algumas formas de espiritualidade gerassem por si mesmas certos estilos, e o valor desses estilos consistisse no corresponder àquelas formas de espiritualidade. Com isso se cairia em um detestável conteudismo, em virtude do qual o estilo não vale como modo de formar, mas somente como modo de formar desse determinado espírito, de tal sorte que tudo dependeria da forma de espiritualidade que está em pauta”.²⁹

O artista está presente na obra de arte não como representação, mas enquanto identidade com a obra. O seu modo de formar é o único possível para quem pensa, vive, sente *daquela* maneira, quem possui *aquela* visão de mundo e *aquele* jeito de viver. Mas essa identidade só se revela a posteriori, depois que a

corpos em movimento para a dança ou a sucessão rítmica de sons para a música – quanto o “mundo espiritual” da obra de arte (assunto, tema).

²⁸ PAREYSON. *Estética*, p.31-2.

²⁹ *Ibidem*. p.33.

espiritualidade do artista se concretizou como estilo. Antes disso, não é possível identificar qualquer correspondência entre espírito e estilo artístico.

Neste sentido, ao afirmar que a obra “exprime” o mundo do artista, não deve ser omitido que tal *ato de exprimir* ocorre apenas enquanto a obra é simultaneamente um mundo e uma forma. Dizer que *ser forma* é condição essencial da obra não significa que ela *se reduz a ser* somente forma: ela é, ao mesmo tempo, um mundo e uma forma; “...uma forma que não exige valer senão como pura forma e um mundo espiritual que é um modo pessoal de ver o universo”³⁰. Tudo isto porque

“Ao fazer arte, o artista não só não renuncia à própria concepção do mundo, às próprias convicções morais, aos próprios intentos utilitários, mas ainda os introduz, implícita ou explicitamente na própria obra, onde eles vêm assumidos sem serem negados; se a obra é bem sucedida, sua própria presença se converte numa contribuição ativa e intencional ao seu valor artístico e a própria avaliação da obra exige que se os tenha em conta. Além disso, a arte não consegue ser tal sem a confluência dos outros valores nela, sem sua contribuição e apoio, de modo que dela emana uma multiplicidade de significados espirituais e se anuncia uma variedade de funções humanas.”³¹

Esse mundo é uma realidade universal — uma *Weltanschauung* e um *ethos* — tal como apreendida por uma pessoa: é tudo aquilo que a pessoa *fez* de si mesma, e agora *é*, ou seja, uma substância histórica e pessoal, possuída por sua consciência, dirigida e governada por sua iniciativa, mas também por seu turno

³⁰ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.45.

³¹ *Ibidem*. p.45.

pronta para condicioná-la e dirigi-la, manifestando-se em cada ato e em cada obra. Deste modo, não é possível esboçar uma visão do universo que permaneça confinada no intelecto e suponha uma homenagem extrínseca à convenção; nem tampouco é suficiente que seja instaurada no interior da sensibilidade arrastando consigo as potências da imaginação e da fantasia. O que caracteriza *esse* mundo é a personalidade do artista. Todavia, isso não está em desacordo com um dado tipo de visão coletiva da vida, porque também nesse caso se trata sempre de concepções pessoais.

“Um mundo é uma visão do universo que se torne carne e sangue de uma pessoa, que *seja* a própria pessoa em sua realidade viva; e a tal ponto que ela não tem necessidade, para se revelar, de ser enunciadas com palavras, apoiada com raciocínios e comunicada mediante discursos, pois se manifesta por si mesma, até nos atos menos controlados e conscientes, ou melhor, muitas vezes justamente nas reações espontânea e instintivas, é por vezes ‘sob’ as palavras e atitudes pessoais, como o espírito sob a letra, ou o rosto sob a máscara.”³²

O conteúdo de uma obra de arte é o seu próprio *modo de formar*. A forma é “*matéria formada*” e, portanto, “*conteúdo expresso*”. Longe de degradar o conteúdo espiritual em mero valor formal, tal afirmação tem em conta que a obra de arte não precisa procurar o próprio conteúdo em um argumento ou tema, quando seu estilo ou *modo de formar* é a espiritualidade concreta do artista, que nela se concretizou, definindo o seu próprio “modo de ser”. O conteúdo deixa de ser visto como um simples *tema*, para se prolongar em direção à inteira humanidade do artista e da cultura de sua época. E isto, não obstante o valor da

³² PAREYSON. *Estética*, p.284.

obra, é captado unicamente no seu estilo, naquilo que garante o seu ser arte e não outra coisa:

“...entre a espiritualidade do artista e o seu modo de formar há, precisamente, *identidade*, e assim a própria, matéria formada é, de per si, conteúdo expresso. Como o modo de formar do artista é a sua própria espiritualidade, traduzida em termos operativos e tornada gesto do fazer, assim não é mais possível separar a consideração dos valores formais da consideração dos valores formais da consideração do significado espiritual e vice-versa. Espiritualidade e modo de formar isto é, *humanidade e estilo* se identificam: na atividade artística, exprimir e fazer, dizer e produzir são mesma coisa. O artista não tem outro modo de exprimir senão o produzir e não diz senão fazendo: a sua espiritualidade é gesto formante.”³³

A inseparabilidade entre conteúdo e forma é absoluta, porque é *identidade*: identidade de conteúdo espiritual e matéria formada, de espírito e estilo, de personalidade e atividade formante, de expressão e produção, de espiritualidade e fisicidade, de significado e existência. Olhar para os valores formais prescindindo do conteúdo significa querer separar a atividade artística do seu insuprimível carácter de personalidade; deter-se apenas nos conteúdos significa esquecer que na arte a espiritualidade está presente só como energia formante e gesto criador. Em ambos os casos ocorre uma degradação ou do conteúdo ou da forma. A arte só é eloqüente quando os processos, conteúdo-forma e matéria coincidem.

Pareyson observa que a inseparabilidade entre forma e conteúdo somente é possível do ponto de vista da forma, uma vez que a sua solução é encontrada justamente na coincidência do processo de formação do conteúdo com o de

³³ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.58.

formação da matéria; porém, isso só se evidencia no momento em que se esclarece que a arte é desde o início, prioritariamente, uma formação da matéria. Neste sentido, se os dois processos são considerados independentes e autônomos, não será possível reuni-los mais tarde, pois a exigência do primeiro é tamanha que acaba tornando supérfluo o segundo.

“A sede natural para a afirmação da inseparabilidade de forma e conteúdo é, portanto, precisamente o ponto de vista da forma, isto é, o ponto de vista da operação artística como formação de matéria, porque nesta perspectiva já está incluída a especificação da arte, que, no entanto, falta no ponto de vista do conteúdo. Se partirmos do conteúdo, não poderemos chegar à forma sem ter de explicar, ao mesmo tempo, a especificação da arte; se partirmos da forma, a arte já está afirmada no seu caráter específico, e não há outra preocupação senão a de mostrar que não se dá forma artística que não implique um conteúdo e não seja extrinsecação de um conteúdo espiritual numa matéria física”.³⁴

³⁴ PAREYSON *Os problemas da estética*, p.60.

3. *O Processo Artístico*

A concepção pareysoniana do processo artístico é um dos pontos fundamentais da teoria da formatividade e peça básica que assegura toda a originalidade do seu pensamento estético. Caracteriza-se tanto pela exigência de uma série de tentativas quanto pelo fato de que esse *tentar* é guiado pela obra tal como deverá ser, e que age como condutora de seu próprio processo de formação. O que implica uma simultaneidade entre invenção e execução, uma co-presença de incerteza e orientação.

A operação artística — como pode ser facilmente demonstrado e exemplificado através da experiência concreta dos artistas — é um tipo de procedimento em que se faz e atua sem ter o conhecimento prévio da maneira exata pela qual as coisas devem ser realizadas, mas, aos poucos e no decorrer mesmo da operação, vai-se descobrindo e inventando, e só depois de concluído o processo é que se vê claramente que aquilo que se fez era precisamente o que tinha de ser feito e que o modo empregado para fazê-lo era o único com que se poderia fazê-lo.

A forma possui uma natureza ao mesmo tempo *formante* e *formada*, visto que, em arte, não há outra lei senão a regra individual da obra, nem outro critério senão o seu próprio resultado. Para encontrar a forma, é necessário efetuar-la,

produzi-la, realizá-la. Todavia, isto não quer dizer que o artista tenha imaginado completamente a sua obra e só *depois* a tenha executado, mas, pelo contrário, que ele a esboça justamente enquanto a vai fazendo, pois, a "...forma se define na própria execução que dela se faz, e só se torna tal ao término de um processo em que o artista a inventa executando-a."³⁵ Assim, a descoberta ocorre apenas durante e mediante a execução. Enquanto não finda o processo, também não há forma, pois, tudo ainda está em jogo, e o menor desvio pode levar ao fracasso. É neste sentido que a produção artística pode ser considerada uma aventura. O processo artístico, é ao mesmo tempo, procurar e encontrar, tentar e realizar, experimentar e efetuar. O artista *faz* a obra, mas ele apenas poderá dizer que encontrou a forma depois da obra acabada; antes, nada pode ser dito, pois no curso deste processo domina a incerteza e o risco do fracasso. Mesmo nos casos em que o artista, violentamente pressionado pela irrupção de uma imagem, julga ter claramente a idéia do que fazer, não há nada que garanta o seu sucesso. A idéia é experimentada e provada pela realização que é dada à forma.

Neste sentido, embora algumas doutrinas filosóficas e até mesmo depoimentos de determinados artistas possam endossar que o processo artístico se reduz simplesmente a um ato secundário de dar forma a uma imagem interior já completa e formada, sua argumentação deixa escapar toda a complexidade e especificidade deste processo, pois separa arbitrariamente e artificialmente a invenção da realização, tornando conseqüentemente supérflua a execução. Ocorre o mesmo nas teorias que apresentam uma posição diferente, onde o artista é reduzido a um

³⁵ PAREYSON. *Estética*, p.69.

mero porta voz da própria obra, isto é, o processo de formação da obra de arte é autônomo e independente da sua vontade.

Numa direção oposta, a teoria pareysoniana afirma que o processo artístico é feito por tentativas, em que invenção e execução vão lado a lado. Contudo não se trata de um processo desordenado e caótico, onde não é possível emergir uma coerência da forma bem acabada em si mesma. De fato, não há um caminho previamente determinado, um caminho marcado e seguro, como seria uma imagem interior já completa e formada. Pelo contrário, trata-se de um processo em que o artista vai procurando e tentando, amparado e orientado pela certeza de que caso a busca seja compensada pela descoberta, caso a tentativa resulte em êxito, ele saberá imediatamente reconhecê-lo.

Para se compreender a insatisfação do insucesso e a alegria da descoberta não é necessário recorrer imediatamente à hipótese de existir no artista uma idéia clara e definida. “O artista reconhece que encontrou o que buscava não em virtude daquela imaginária presença, mas porque o resultado obtido preenche uma expectativa sua e satisfaz uma exigência.”³⁶ Todas as tentativas são guiadas por esse presságio da descoberta. O tentar é um misto de incerteza e segurança, onde, enquanto durar a busca, o risco não instaura o reino do acaso e a esperança não se torna ainda certeza. É muito mais uma técnica de opção do que simplesmente uma técnica ou critério de seleção.

³⁶ PAREYSON. *Estética*, p.70.

Em suma, o pressentimento do resultado, o presságio do sucesso, a antecipação da realização, o adivinhar da forma são critérios (ainda que indefiníveis em termos) de conhecimento da obra e do processo artístico. Tal *pressentimento* age na execução como critério de escolha, motivo de preferência, rejeição, substituição, correção, revisão. O artista julga, avalia, aprecia, sem saber de onde vem a verdade; *ele* procede com o critério de seus juízos, mas sabendo com certeza que, se deseja chegar a bom termo, deve agir conforme apreciação assim orientada. Só no final, olhando para trás, verá que essas operações eram como que dirigidas pela forma agora descoberta e consumada. “A adivinhação da forma se apresenta como uma lei interna do operar que visa o feliz resultado, não uma norma única para cada produção, mas enquanto uma regra imanente de um processo único.”³⁷

Neste sentido, há em toda tentativa um amálgama de ordem e desordem agindo ao mesmo tempo, onde a norma que a guia nunca é tão evidente que indique de imediato a sua descoberta, e a série de fracassos nunca é um ato tão desastroso que não possa ser convertido em alguma sugestão de resultado feliz. Em virtude dessa antecipação, o tentar é a única operação que sabe unir solidamente, entre si, procura e descoberta, as quais, de outra maneira, não se entende como poderiam prolongar-se uma na outra. Sem o tentar, a descoberta não poderia jamais concluir uma busca, e o buscar jamais poderia tampouco esperar descobrir.

³⁷ PAREYSON. *Estética*, p.75.

Assim, se a execução fosse uma simples aventura que bastasse a si mesma, sem guia nem critério, condenada a se alimentar do acaso, certamente, durante a produção da obra de arte não existiria direção operante; não haveria tampouco aventura, mas um vagar sem objetivo; não haveria nem ao menos tentativa, mas cego e vão tatear. Pois, "...a aventura já encerra tentativa à descoberta e esperança de sucesso que já bastam para orientá-la e a tentativa já sofre como tal a atração do resultado."³⁸

A forma só existe enquanto formada — ou é obra acabada ou não existe — e coincide sem resíduo com ela, de sorte que antes da obra completa, perfeita, existente, não se pode propriamente dizer que exista a forma. Antes e durante o seu advento, algo existe que a anuncia e faz pressagiar, que tende a ela e cria expectativa em torno dela, que dirige e orienta o artista em sua produção. E esse algo é a forma formante, que já atua e age guiando aquele mesmo processo de onde emergirá, na sua totalidade, como forma formada. Que "...já é ativa mesmo antes de existir; dinâmica e propulsora antes mesmo de conclusiva e satisfatória; toda em movimento antes de apoiar-se em si mesma, recolhida em torno de seu próprio centro."³⁹

Sob o aspecto de uma tendência específica, já o ponto de partida (*spunto*) condensa em si a própria vontade artística que o constituiu. E quando o artista se esforça para desenvolvê-lo numa forma, não lhe acrescenta uma atividade estranha, mas prolonga a própria no mesmo ato que procura e adota a lei

³⁸ PAREYSON. *Estética*, p.71.

³⁹ *Ibidem*. p.75.

individual de organização nele contida. De resto, este assume todas as suas virtualidades e tornar-se fecundo quando é cultivado, compreendido, feito por uma pessoa. Assim, o papel do artista no processo de criação não pode ser reduzido a um simples ato de “...assistir ao produzir-se da obra, seguindo-lhe e acompanhado-lhe o desenvolvimento, favorecendo-lhe e promovendo-lhe o crescimento, secundando-lhe e ajudando-lhe os movimentos...”⁴⁰; visto que a forma não tem nem deve ter outras exigências senão as da obra a fazer. O artista deve exigir de si mesmo aquilo que a obra dele exige, uma vez que “...sempre se trata da *sua* obra, da obra em que deve culminar um processo formativo que ele mesmo gerou, e que só poderia surgir a partir da *sua* experiência e de *sua* iniciativa.”⁴¹

Umberto Eco comentando :

“Uma pincelada, uma frase musical, um verso (o primeiro verso de Valéry que determina todo o desenvolvimento do poema...) são pontos de partida de formação que, pelo simples fato de o serem e de consistirem numa espécie de premissas de uma possível figuração, pressupõem um crescimento orgânico segundo regras de coerência; mas estes pontos de partida só se tornam fecundos quando o artista os segura e os faz seus — e faz da coerência postulada pelo ponto de partida, a sua própria coerência, e, das várias direções a que pode aspirar, escolhe a que lhe é congenial e que, por isso, será única realizável”.⁴²

⁴⁰ PAREYSON. *Estética*, p.77.

⁴¹ *Ibidem*. p.83.

⁴² ECO. *Definição de arte*, p.19.

Durante o processo de produção, a forma existe e não existe, ou seja, ela é ao mesmo tempo *formante* e *formada*. Estes dois aspectos são complementares e não diferem um do outro, pois sua presença no processo não é como a presença do fim em uma ação que pretende atingir uma meta externa. “O valor dessa ação reside em sua adequação ao fim preestabelecido, ao invés, o valor da forma consiste na sua adequação consigo mesma.”⁴³ O artista durante a sua prática se deixa guiar pela própria obra que vai construindo; e ao atuar em conformidade com o vislumbre de um feliz resultado da sua própria operação, persegue uma meta que não sabe muito bem qual é. Somente após o término da obra e dela não mais precisar, ele conhecerá com evidência a norma de seus atos. A obra de arte só existirá quando feita da única maneira possível;

“...é fim para si mesma só enquanto é o fim da própria formação, a lei do próprio desenvolvimento, a energia operativa do próprio crescimento, o artífice interno de seu próprio amadurecimento; e só se revela realizando-se, não tem valor fora da própria existência, sua independência é sua própria espontânea organização”.⁴⁴

A identidade entre *forma formada* e *forma formante* não significa apenas que a *forma formada* realiza e desenvolve a *forma formante*, mas revela também a coincidência entre as duas. Assim, pode-se interpretar o processo artístico enquanto uma progressiva constatação desta identidade, no sentido de que aquele está concluído quando a obra realiza a sua potencialidade. Pode ser observado

⁴³ PAREYSON. *Estética*, p.75.

⁴⁴ *Ibidem*, p.77.

aqui o caráter paradoxal do processo artístico: a obra se faz por si mesma e no entanto é feita pelo artista. Estes dois aspectos se combinam. O artista sabe que, sob o prisma do seu trabalho, só se compõe/constrói a partir da seleção e da escolha, e que nesse sentido, ele está determinado pela sua própria obra. Caso não obedeça a coerência interna da mesma, estará fadado ao fracasso, mas, ao mesmo tempo, é ele que inventa tanto a obra quanto a sua legalidade.

A forma, antecipada pelas tentativas que procuram realizá-la, torna-se então a lei de organização do processo que, indo a bom termo, a executa. A formação, sob este aspecto, é na realidade um processo unívoco e improsseguível além de certo ponto. “É um processo orgânico em que a própria forma, antes de existir como obra realizada, age como lei de organização”.⁴⁵ O valor da obra de arte é extraído do fato de ser adequação consigo mesma e não com outra coisa mais. Isto significa que o processo de sua formação consiste em transformar em *forma formada* a *forma formante*; isto é, proceder do único modo em que se pode e deve fazer, e concluir o processo no único ponto em que este encontra o seu próprio e natural acabamento.

A obra, quando concluída, desfaz a aréola das tentativas falhas e das múltiplas possibilidades estéreis, e o processo se mostra linear, embora não triunfal, unívoco da semente até à forma, ao longo do fio de uma lei individual de organização. Aquilo que, do ponto de vista da obra, é semente, embrião, organização, amadurecimento, é, do ponto de vista do artista, respectivamente, ponto de partida, projeto, tentativa, acabamento. Com efeito, o artista sabe que a

⁴⁵ PAREYSON. *Estética*, p.77.

obra se desenvolve de modo satisfatório quando o seu *iniciar* se apresenta como se fosse uma semente e o esboço que traça, como se fosse um embrião em desenvolvimento; a peripécia de suas tentativas já gira em torno de uma lei de organização e o resultado a que chega é o fruto de um amadurecimento.

“O processo artístico não é uma criatividade tão absoluta que deixe ao artista uma liberdade completa e incondicionada, como parece aos defensores da irresistível espontaneidade e da excepcional e tumultuosa fecundidade do gênio, nem uma obediência tão confiada que se reduza a um simples acompanhamento, conforme à idéia de Goethe de que a poesia nasce, cresce e amadurece como uma planta, de modo que ao artista não resta outro trabalho senão o do jardineiro, de secundar e favorecer o seu desenvolvimento, removendo e prevenindo todo obstáculo.”⁴⁶

O núcleo da teoria da formatividade está na afirmação de que *formar* significa inventar a obra e ao mesmo tempo o modo de fazê-la. Isto explica porque a atividade artística é, concomitantemente, liberdade e necessidade, trabalho do artista e vontade da obra, aventura e determinação. Urge perguntar como é possível conciliar posições tão diametralmente opostas? De fato, apenas se compreende tal paradoxo quando se percebe que se trata aqui de dois pontos de vista distintos acerca de uma mesma atividade: o ponto de vista do artista frente à obra que propõe realizar e o ponto de vista da obra concluída.

Como foi dito, o mistério que envolve a obra de arte e o *fazer* artístico reside no fato de que a arte, ao mesmo tempo, se faz por si mesma e, não obstante é o artista que a faz. Tal afirmação apresenta um duplo significado, ambos

⁴⁶ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.143.

essenciais ao processo artístico: em primeiro lugar, quando se diz que a obra se faz por si mesma está se aludindo a um processo unívoco, que quando consegue desenvolver-se, vai em linha reta da semente ao fruto maduro, e em que a forma cresce, permanecendo íntegra em cada grau de seu desenvolvimento; em segundo lugar, dizer que a obra é feita pelo artista é aludir a uma série de tentativas às voltas com múltiplas possibilidades e diversas direções — o artista escolhe uma trilha entre infinitos caminhos, mediante uma progressiva delimitação. Isto também significa que, do ponto de vista da obra, todo aumento se dá como uma expansão e crescimento, em que a própria formação determinou e impôs as rejeições e opções. Do ponto de vista do trabalho do artista, chega-se a construir e compor somente por um processo de seleção e escolha, devendo assim interrogar as silenciosas pretensões do fragmento, para atingir aquilo que lhe falta, e dirigir as rejeições de modo a alcançar a conclusão do processo só através de um progressivo fechamento, em que a eliminação de uma variante reclama em cada caso a supressão de outras. Não se trata aqui de um caminho triunfal, visto que o artista teve que se guiar por uma série de tentativas e escolhas; “...literalmente, ele teve de juntar a sua obra pedaço a pedaço, quase construindo-a e fabricando-a através da unificação dos materiais.”⁴⁷

Terminado o trabalho, o artista se coloca do ponto de vista da obra; aplacado o tormento das experiências e finalmente aliviado da árdua necessidade de corrigir e refazer, ele compreende que, apesar de toda a incerteza das inúmeras tentativas, apenas um caminho foi efetivamente percorrido e era o único possível

⁴⁷ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.143.

(e desejado pela obra). Concluído o processo, nada mais se pode mudar, e a forma repousa em si mesma em uma insubstituível harmonia. Isso ocorre porque o caminho entre o ponto de partida e a obra foi unívoco e ela foi feita do único modo como podia e devia ser feita.

“E, lembrando os próprios esforços, o artista entende que aquilo que *deveria* procurar e saber encontrar era o desenvolvimento que *não podia deixar de se dar*. Assim, pode-se mesmo dizer que o processo artístico é aquele em que o intuito de quem o faz é pôr-se no ponto de vista da obra que ele vai fazendo, e só se ele consegue colocar-se nesse ponto de vista é que a obra vai bem e termina com sucesso”.⁴⁸

Pela perspectiva da obra acabada, trata-se sem dúvida de um desenvolvimento orgânico que vai da concepção inicial até o seu desenvolvimento final, de um modo semelhante ao da semente que se transforma em fruto.

“É a própria obra que se forma, desenvolvendo-se daquele primeiro embrião gerado e incubado na mente do artista, e tendendo para o termo natural da própria finalidade, a ponto de que se a atividade do artista não consistir no individualizar e no seguir este desenvolvimento natural, a obra aborta e falha. Que este caminho seja unívoco, é coisa que só aparece quando a obra está acabada: o artista o ignora no curso da produção, e é por isto que ele procede tentando e excluindo pouco a pouco as possibilidades escolhidas e postas à prova; mas quando a obra é conseguida, refazendo o caminho às avessas e rememorando a aventura, ele compreende que só podia fazer a obra daquele modo.”⁴⁹

⁴⁸ PAREYSON. *Estética* p.79.

⁴⁹ Idem, *Os problemas da estética*, p.143-4.

Toda a vida do artista — o seu, modo de olhar, pensar, sentir, em suma, a sua vida espiritual — já se encontra direcionada ao processo formativo; isto significa que ele está pronto a transformar em energia formante todo impulso interior, a explorar as múltiplas possibilidades formativas à sua volta, a carregar de vocações formais as mais diversas ocasiões; pois, o artista imprime, em todas as suas atividades, uma expectativa ativa e produtiva. Esta é a chamada *intencionalidade formativa*:

“...uma vontade artística que absorve em uma intencional formatividade toda a vida espiritual e se torna uma central de energia, um modo de ver formando e observar construindo, que converte em pontos de partida ou intuições os menores incidentes, e entra em ato à mínima ocasião, de sorte que o artista encontra diante de si, como semente a desenvolver, aquele mesmo ponto de partida que ele mesmo não apenas aguardou, mas produziu, não só evocou, mas construiu, não apenas preparou em sua qualidade, mas chegou a instituir em sua independência.⁵⁰”

O seu ponto de partida pede e exige um determinado desenvolvimento, aquele único que pode defini-lo em uma forma. O artista sabe que não pode oferecer um desenvolvimento qualquer, que não pode tratá-lo de modo casual e arbitrário, que não pode forçá-lo em outras direções. A independência em que o institui e o mantém já lhe aparece como uma espécie de acabamento. Há, portanto, uma *dialética entre a atividade do artista e a intencionalidade da obra, entre a liberdade da sua iniciativa pessoal e a teleologia iminente da forma*. Em virtude desta dialética, a teleologia da forma atua somente *dentro e através* do

⁵⁰ PAREYSON. *Estética*, p.81.

trabalho do artista, e quanto mais obedecer às exigências da obra mais será considerado *criador*. Posto isto, entende-se porque

“...na obra de arte um mundo adquire a sua existência artística enquanto se identifica com a própria obra. No entanto, o mundo do artista acompanha a totalidade que o caracteriza, justamente no seu fazer-se arte, quer porque a visão do artista é já colocada sob o signo da formatividade e já manifesta sua própria vocação formal, quer porque não lhe é indiferente o seu resultado artístico, o qual não lhe vem de fora, como algo acidentalmente sobrevindo, mas lhe brota do mais íntimo do ser, pela direção formativa imprimida pelo artista a toda a sua experiência e portanto contribui para constituí-la em sua própria consistência de mundo espiritual.”⁵¹

Entretanto, a direção unívoca desejada e impressa pelo ponto de partida não age independentemente da atividade do artista. A intuição se apresenta ao artista dispersa em uma multiplicidade de desenvolvimentos possíveis, entre os quais ele deve saber encontrar o único que permita o amadurecimento da forma. Muitas possibilidades parecem à primeira vista iguais, e o artista deve interrogá-las para antever o seu resultado e testar-lhes a fecundidade. O desenvolvimento exigido pelo *ponto de partida* deve ser reconhecido e encontrado. E só nesse reconhecimento atua e age:

... “sem as tentativas com que o artista liberta, da confusa prenhez da semente, uma clara vocação formal, a lei de organização nada seria. Sem o propício ambiente da busca artística, o único em que pode desenvolver-se e frutificar, a própria vitalidade da semente se torna estéril e morre. A intencionalidade do ponto de partida ou da intuição

⁵¹ PAREYSON. *Estética*, p.274.

portanto, atua *na e através da* atividade do artista, que é sua única sede possível”⁵².

O artista precisa não só descobrir o desenvolvimento exigido pela intuição, “...como se já existisse nos hipotéticos limbos das essências...”⁵³, como também realizá-la e dar-lhe consistência. Trata-se de um desenvolvimento unívoco, em que cada momento é necessário; o que apenas é percebido *se* o artista executa e realiza, ele mesmo, o movimento exigido, e não antes. Terminado o processo, cada operação bem sucedida revela-se “...como a única que se deveria fazer; mas para sabê-lo era preciso que a fizesse, e só fazendo-a consegue ver que ela, e só ela, deveria ser feita.”⁵⁴ Antes, era *uma* das múltiplas possibilidades que potencialmente poderia ser *testada*.

O pressuposto fundamental de que a forma, uma vez automatizada e concluída, só pode ser vista na sua perfeição quando considerada *dinamicamente* é o que outorga uma base unitária a toda esta formulação teórica. De fato, a contemplação estética não é mais do que a consideração ativa que refaz o processo que deu vida à forma, e esta apresenta-se como narração definida daquilo que foi a sua própria realização:

“...‘a forma é o próprio processo em forma conclusiva e inclusiva, logo é algo que não se pode separar do processo de que é a perfeição, a conclusão e a totalidade’. É ‘memória atual’ e ‘permanente revocação’ do momento produtivo que lhe deu vida.

Só considerada dinamicamente a obra pode apresentar-se como modelo para inaugurar uma genealogia de estilos:

⁵² PAREYSON. *Estética*, p.82.

⁵³ *Ibidem*. p.82.

⁵⁴ *Ibidem*. p.82.

modelo e não módulo, porque o módulo é esquema aceite passivamente e engendra a maneira, enquanto que o modelo é proposta operativa que inspira operações sempre novas. Justifica-se, assim, o valor 'operativo' das escolas, dos exercícios de imitação, das próprias preceitísticas; tal como, por outro lado, a consideração dinâmica das obras explica os exercícios de crítica comparada, histórica e filológica, as investigações dos antecedentes da obra, pesquisa destinada, não a uma revocação erudita, mas a iluminar o processo vivo pelo qual a obra se torna tal como aparece, e para revelar, portanto, as razões dinâmicas do seu aparecimento.⁵⁵

A unitotalidade da obra é o processo único de sua formação levado a termo, assim, cada momento desse processo contém em si todo o movimento. Como a obra é o processo em repouso, o processo que chegou à própria conclusão, da mesma forma, o processo é a obra em movimento, a obra enquanto procura adequar-se consigo mesma. Na obra completa, "...cada 'parte' contém e revela o 'todo', justamente porque cada 'momento' do processo de sua formação condensa em si todo o 'movimento'".⁵⁶

Intuição, esboço e obra não podem ser concebidos como algo exterior ao processo de formação, do qual são respectivamente início, movimento e conclusão. São momentos sucessivos de um movimento unitário, em que o próprio processo de formação se condensa ordenadamente sob aspectos diversos: de forma inicial e sugestiva no ponto de partida, de forma propulsiva e antecipadora no esboço, de forma conclusiva e inclusiva na obra acabada; a intuição é concepção e germe, o esboço é projeto e embrião, a obra é resultado e

⁵⁵ ECO. *A definição da arte*, p.20-1.

⁵⁶ PAREYSON. *Estética*, p.119.

organismo. Cabe dizer, então, que o ponto de partida e o esboço

“...são ‘momentos’ do processo apenas enquanto são o processo em ‘movimento’ que neles se põe a caminho e continua, concretizando-se como sugestão e impulso. Mas não diferem da obra, embora estejam dela extremamente distantes, pois são a própria obra em devir, de sorte que ao mesmo tempo a invocam e a urgem, reclamam-na e a prefiguram, criam-lhe a expectativa e para ela dirigem os esforços.”⁵⁷

Na obra de arte, completude é o mesmo que realização. Por esse motivo tanto a intuição quanto o esboço podem ser considerados simultaneamente incompletos e completos. No primeiro caso, a incompletude pode ser observada na sua insuficiência, pois, em confronto com a obra, são parciais e incompletos. Contudo, tal característica não pode ser apreendida aos moldes de uma redução direta e unívoca, visto que “...da obra são não apenas anúncio e presságio, mas verdadeiramente antecipação e adivinhação; [...] um todo em forma germinal, cuja concreta individualidade já subsiste, embora exija adequada realização.”⁵⁸ Já no segundo caso, intuição e esboço podem ser apreendidos na sua suposta isolabilidade, pela qual teriam um valor dado por si mesmos, separados do processo que a dão início, e, deste modo, poderiam aspirar a uma certa finalização e definitividade.

“Mas se a intuição e o esboço gozam de tamanha vitalidade, a ponto de poderem de certo modo bastar-se a si mesmos, revelando a própria qualidade artística, isto se deve ao fato de mostrarem a sua intrínseca finalidade,

⁵⁷ PAREYSON. *Estética*, p. 120.

⁵⁸ *Ibidem*, p.120.

conterem a forma para a qual impelem e cujo advento há de promover, indicarem a obra da qual todavia não são mais que adivinhação, e se apresentarem como a própria obra em movimento que ainda se deve adequar consigo mesma.”⁵⁹

A completude da intuição e esboço não é total, a ponto de se poder vê-los separados da obra que deles resultará, quando terminado o processo; da mesma maneira que a sua incompletude não é tão absoluta a ponto de não possuírem uma já concreta e consistente individualidade. Neste sentido, pode-se afirmar que uma simples análise da mais corriqueira das experiências efetuadas no campo das artes basta para provar tal tese. Mas, esta singular co-presença de completude e incompletude só será compreensível se a obra não for considerada como algo totalmente destacado e sem qualquer relação com o seu processo formativo, além de ser o objeto de uma consideração dinâmica que concebe a completude como realização. Somente após se ter aceito tais condições é que se pode apreender que completude e incompletude são a mesma coisa vista a partir de prismas diferentes: pois o ponto de partida e o esboço “...são incompletos enquanto não se constituem como *forma formada*, mas são completos enquanto são *forma formante*.”⁶⁰ No primeiro caso, são considerados incompletos, justamente porque são apreendidos como “...‘momentos’ do processo de formação...”⁶¹, e, no outro, são completos porque são tal processo em *movimento*.

⁵⁹ PAREYSON. *Estética*, p.120.

⁶⁰ *Ibidem*. p.120.

⁶¹ *Ibidem*. p.120.

4. *A Interpretação*

Há um consenso geral quanto ao fato de que, na interpretação da obra de arte, nunca se pode esperar uma resposta unívoca e definitiva, nem muito menos um processo que esteja plenamente concluído; isto é, o revelar-se da obra de arte nunca é finalizado e toda proposta de interpretação é passível de revisão/aprofundamento — sempre pode ocorrer nova situação, que poderá ou enriquecer ou contestar, ou limitar, ou ainda corrigir tal interpretação. Assim sendo, o que salta à vista é uma infinidade de interpretações possíveis — as interpretações são muitas, tantas quantas as pessoas que se aproximam de uma determinada obra e as circunstâncias que se dão tais aproximações.

Assim entendida, a estruturação do processo interpretativo (e não só no campo específico das artes, como também no do conhecimento humano de modo geral) corre o risco de se transformar num emaranhado de opiniões erigidas sob a égide do subjetivismo e do relativismo. É preciso, então, avaliar mais detidamente a questão, empreendendo uma análise rigorosa do ato interpretativo como tal, em lugar de simplesmente atribuir a infinitude do processo a causas históricas e subjetivas. É isto o que Pareyson propõe.

Por ser pessoal, o operar humano sempre se conclui em formas que exprimem a pessoa que opera. Tais características são comuns ao conhecimento e à interpretação em geral, os quais só podem acontecer se pessoa e obra forem existências singulares, dotadas de vida própria, independentes, irrepetíveis e inconfundíveis. Caso contrário, a interpretação/conhecimento se restringiria a um

tipo de afirmação com que todos deveriam imediatamente concordar e que seria imediatamente comunicável.

Pelo fato de todo operar humano ser sempre pessoal, o único conhecimento do qual ele pode dispor é precisamente a interpretação, entendida como modo de conhecimento *necessário, múltiplo e infinito, processual, constituído de sucessivas tentativas e sempre aprofundável*.

A interpretação é infinita em seu número e em seu processo; caracteriza-se por uma infinidade quantitativa e qualitativa. E esta é, de fato, a própria condição da interpretação. Com efeito, pessoa e forma são entidades únicas, basicamente enquanto delimitadas e definidas em uma determinação circunscrita e pontual, tendo por base uma lei de coerência que mantém organicamente ligadas as suas partes por um vínculo indissolúvel. Ambos são inexauríveis em seus aspectos e desenvolvimentos possíveis, cada um dos quais, por sua vez, as reflete inteiramente sem conseguir esgotar a sua totalidade. Portanto, é na infinidade inexaurível da forma e da pessoa que se funda a infinidade qualitativa da interpretação.

No ato de interpretar sempre há, por um lado, uma pessoa que vê e observa, a partir de um singularíssimo ponto de vista, formado ao longo da vida ou intencionalmente adotado; e por outro, uma forma que se vê e se observa. Esta é vista de uma dada perspectiva, que a ressalta de um determinado modo, onde se condensa e se revela por inteiro, e é observada na sua totalidade, em seus infinitos aspectos, segundo uma bem determinada direção. A partir daí, pode-se dizer que toda forma se oferece integralmente em cada particular aspecto e singular perspectiva em que se mostra ou se impõe.

Já foi dito que toda operação humana é sempre *formativa*, no sentido de não poder ser ela mesma sem o formar, e de que não se pode pensar ou agir a não ser formando. Pensamento e ação exigem força produtiva e capacidade inventiva, uma vez que as operações especulativas e práticas são constituídas por uma atividade formativa que, no campo específico, executa e produz as obras, ao mesmo tempo em que inventa o modo como devem ser feitas.

Não há obra que não seja forma, de modo que o próprio ato com que se a aprecia e avalia como obra faz com que ela seja avaliada e apreciada como forma. O que remete ao reconhecimento de que só através de um esforço de invenção e produção é possível a realização da obra:

“...o caráter da forma é justamente a contemplabilidade, isto é, a beleza, de tal sorte que o processo de interpretação com que se chega a um juízo moral ou especulativo acerca de uma obra prática ou de pensamento termina por se encontrar com o caráter de forma que ela necessariamente possui, e portanto acaba em juízo estético.”⁶²

Se toda a vida espiritual é formativa, também deve ser formativo o conhecimento, em particular o conhecimento sensível. Este é capaz de captar a verdade das coisas somente enquanto a figura, e portanto produz e forma a sua imagem. Trata-se de figurar *esquemas* de interpretação e de comensurá-los gradualmente às descobertas que vão surgindo de modo contínuo. E isto se dá a partir do feliz encontro de um fecundo ponto de partida e de um olhar atento, e do eliminar ou substituir ou corrigir ou integrar esses esquemas, conforme estejam

⁶² PAREYSON. *Estética*, p.22.

mais ou menos longe do objeto. Trata-se de um processo, onde os inevitáveis insucessos, esforços de fidelidade e inquietações não impedem, pelo contrário, conservam sempre a possibilidade do confronto e a necessidade da verificação, até que se encontre finalmente a “imagem” que revela a coisa, em que a coisa se desvela.

“...interpretar é uma forma de conhecimento em que, por um lado receptividade e atividade são indissociáveis e, pelo 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 e captar, compreender, agarrar, penetrar.”⁶³

O problema da interpretação e o da autonomia da obra de arte apresentam-se indissolúvelmente ligados. De modo que a questão da multiplicidade das interpretações de uma determinada obra e da sua legitimidade é resolvida positivamente, ao se esclarecer que as muitas interpretações são legítimas, na medida em que correspondem a uma efetiva possibilidade de ser da obra como tal, não se restringindo, portanto, apenas à infinidade quantitativa dos seus fruidores.

Essa afirmação de que todo conhecimento é interpretação é feita a partir da verificação de que, no conhecimento sensível, há uma tendência para a produção e formação de imagens, que, graças a um ato de aplicação e comensuração, chegam a ser a coisa mesma; o que se torna evidente se se aplicar ao processo cognoscitivo os dois princípios fundamentais para uma filosofia da pessoa:

⁶³ PAREYSON. *Estética*, p.172.

primeiro, *o operar humano é sempre pessoal*; segundo, *cada uma das suas ações é uma síntese de receptividade e atividade*.

Deste modo, a interpretação é uma tal forma de conhecimento em que, por um lado, ocorre uma síntese indissolúvel entre receptividade e atividade e, por outro, o conhecimento é uma forma e o cognoscente uma pessoa. A interpretação é sempre de alguém, conseqüentemente, é uma atividade pessoal do intérprete, um agir que visa penetrar subjetivamente em uma conquista própria, original, nova. Concomitantemente, ela sempre se refere a algo, tendo em foco um objeto determinado, e o mantém em sua determinação própria; mas, não ocorre efetivamente caso o objeto simplesmente se imponha sobre o sujeito, ou caso o sujeito se sobreponha ao objeto. Porque, no primeiro caso, a sobreposição do objeto se apresenta como uma imposição que anula a receptividade; no segundo, a sobreposição do sujeito impede que ele se coloque na situação que abre o caminho de acesso ao objeto, rejeitando o esforço de fidelidade, que constitui a possibilidade de captar a natureza íntima do mesmo.

Em outras palavras, pode-se dizer que a interpretação é o encontro de uma pessoa com uma forma, ambas inexauríveis: a forma possui infinitos aspectos,

“...cada um dos quais a contém inteira, mesmo não lhe exaurindo a infinidade; e cada pessoa pode adotar infinitos pontos de vista, isto é, concretizar-se numa infinidade de olhares ou modos de ver, cada um dos quais contém a sua espiritualidade inteira, mesmo não lhe exaurindo todas as possibilidades.”⁶⁴

⁶⁴ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.167.

A interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma “*congenialidade*” entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa. Interpretar algo significa conseguir sintonizar toda a sua realidade, através da adequação entre um dos seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem a olha. O que exige sempre um processo, que é infinito, passível de revisão, múltiplo, sempre novo e diverso, sem por isso assumir um caráter de mera aproximação ou perder-se no subjetivismo e no relativismo. É um tipo de processo, no qual é preciso procurar uma correspondência entre um ponto de vista pessoal e um dos aspectos da obra; assim, quem interpreta a obra deve, necessariamente, compreendê-la a partir de um olhar hábil e atento, vigilante e controlado, dúctil e preciso, agudo e multiforme, caso contrário a revelação não acontece e a vontade de penetração fica frustrada, desemboca na incompreensão. Durante todo esse processo, o intérprete sempre fica com a *sensação* de que algo escapou, ou seja, de que a obra não foi compreendida na sua totalidade. Por mais contraditório que isto possa soar, Pareyson afirma que o risco constante da incompreensão é um dos fatores essenciais que constituem o processo de interpretação, que apenas pode se considerado um pleno êxito quando for tanto uma vitória consciente quanto uma superação ativa da permanente ameaça de insucesso que ronda todo o seu desenvolvimento.

“O processo de interpretação consiste basicamente num movimento que vai pouco a pouco representando os esquemas de uma imagem destinada a revelar a verdadeira realidade da obra; põe-nos à prova comparando-os, de tempos em tempos, com as descobertas que a obra fornece se devidamente interrogada; descarta os falsos, integra os incompletos, corrige os inexatos, melhora os defeituosos e escolhe os adequados; cuida de não afrouxar a atenção, de

evitar a impaciência e a precipitação, de conservar sempre aberta a possibilidade do confronto e da verificação, até que não se alcance a descoberta, isto é, a precisar a imagem que preside à verificação e dá a obra como ela quer aparecer e revela sua realidade verdadeira e profunda; então não há mais distinção entre a imagem, assim buscada e figurada, e a obra assim indagada e interrogada, porque, finalmente, a imagem é tão adequada, que não se pode distinguir se é ela quem revela a obra ou se é a obra que se revela nela.”⁶⁵

No processo formativo, as *imagens*, tanto as que foram eliminadas pelo esforço de fidelidade como as que foram adotadas pelo esforço de penetração, tanto as *imagens* iniciais/provisórias como a definitiva, são figuradas, realizadas, produzidas, formadas pelo sujeito cognoscente. O esforço para captar e penetrar as coisas implica, solicita e exige a produtividade que lhe deve figurar as imagens. Em suma, apenas a forma pode (e exige) ser interpretada, e apenas a pessoa pode (e exige) interpretar.

“A forma é necessariamente um estímulo a um processo de interpretação porque é essencialmente o resultado de um processo de formação; estes dois aspectos são na verdade um só: a sua capacidade de exigir interpretação consiste no fato de ser conclusão de um processo formativo”.⁶⁶

É neste sentido que se deve enfatizar, mais uma vez, que não há para o homem conhecimento que também não seja interpretação, ou seja, um tipo de conhecimento ativo e pessoal. A sua natureza ativa explica o seu caráter produtivo e formativo e sua natureza pessoal explica como é possível que a interpretação seja ao mesmo tempo movimento, intranqüilidade, busca de sintonia, em suma, “incessante figuração”. Todavia, o ato de interpretar não deve ser

⁶⁵ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.167-8.

⁶⁶ Idem, *Esistenza e persona*, p.218.

entendido como algo exclusivamente “ativo”, nem o interpretante deve se submeter passivamente a imposição de um objeto impenetrável. Pois, a interpretação é ao mesmo tempo *receptividade* que se prolonga em atividade (um dado que recebo e em seguida desenvolvo) e *atividade* em vista de uma receptividade (um agir que se dispõe a receber):

“...interpretar é uma tal forma de conhecimento em que, de um lado, receptividade e atividade são indissociáveis e, do outro, o conhecimento é uma forma e o cognoscente é uma pessoa. Sem dúvida, a interpretação é conhecimento — pois interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar. Ora, o conceito de interpretação resulta da aplicação de dois princípios fundamentais para a filosofia do homem: em primeiro lugar, o princípio graças ao qual todo o agir humano é sempre e ao mesmo tempo receptividade e atividade e, em segundo lugar, o princípio segundo o qual todo o agir humano é sempre de caráter pessoal. Considerando o conhecimento à luz desses dois princípios, temos precisamente, a interpretação”.⁶⁷

Assim entendida, toda ação humana não se caracteriza rigorosamente por ser criativa, visto que toda iniciativa é ou provocada ou sugerida e sempre começa quando o próprio movimento tem início, nunca nasce espontaneamente. Há, pois, na liberdade do homem, uma necessidade inicial — uma indicação de seu ser principiado, dos seus limites, da brevidade concreta do seu existir, daquela receptividade inicial e constitutiva — pela qual ele é dado a si mesmo e a sua iniciativa é dada a si mesma.

Portanto, a estrutura da minha iniciativa é congênita e essencial à sua atividade, é uma receptividade que a constitui e qualifica os seus próprios desdobramentos. Toda e qualquer receptividade que não é acolhida por um

⁶⁷ PAREYSON. *Estética*, p.172.

processo ativo não passa de mera passividade, do mesmo modo que a atividade que fica fora do desenvolvimento de uma inicial receptividade é apenas criatividade. Atividade e receptividade são inseparáveis, pois se constituem reciprocamente. Mas, pelo fato de que toda iniciativa é pressuposta, sugerida, desencadeada, não quer dizer que se esteja diante de uma determinação externa: aproveitar um dado ponto de partida, por exemplo, implica imediatamente o seu desenvolvimento, pois o ponto de partida só é verdadeiramente tal quando acolhido como ocasião de um desenvolvimento; em suma, só há receptividade quando esta se prolonga numa atividade, e vice versa.

Pelo que foi visto anteriormente, o produzir arte pode ser entendido como um tipo de aprofundamento, interpretação e explicação do *mundo* realizado por uma singular perspectiva pessoal, onde cada pessoa assume as características de uma *chave de leitura* da realidade que possui leis específicas e únicas. Neste sentido, o modo de fazer que se inventa durante o próprio processo de realização da obra e, conseqüentemente, a obra que está por ser feita também são sempre de cunho pessoal, singular, determinado e único. Este modo operante da obra de arte deve ser, portanto, continuamente reinventado e descoberto, o que significa que a atividade que o realiza deve ser sempre formativa. Em síntese, o operar humano se caracteriza por ser sempre pessoal, bem determinado em sua definição, irrepetível em sua singularidade e infinitamente aberto a possibilidades que ele mesmo vai descobrir. O homem

“...é, em cada um dos seus instantes, uma totalidade infinita, fixa em uma forma singularíssima e inconfundível dotada de uma validade concluída e reconhecível; e, por outro, é um variar contínuo, aberto à possibilidade de contestações e reelaborações, de revisões e

enriquecimentos, de repetições de velhos motivos e novos atos. De um lado, a pessoa é a obra que faço de mim mesmo, concluída e definida a cada instante, e do outro, é obra de desenvolvimento, aberta e exigindo sempre novos atos e novos desenvolvimentos.⁶⁸

O que Pareyson propõe acerca da teoria da interpretação pode ser definido como uma *gnoseologia da interpretação*, isto é, sob a perspectiva da ação humana considerada formativa “...o próprio progresso cognoscitivo configura-se como troca contínua entre os estímulos e as propostas que a pessoa lhes acrescenta para lhes dá forma...”⁶⁹.

Ao procurar a imagem que traduza uma coisa e ao tentar representá-la quando ainda não determinou a diferença entre “*coisa*” e “*imagem*”, a interpretação se encontra em movimento. Ao interpretar, sabe-se que a imagem tem que ser imagem *de* algo, mas não se sabe ainda o que é a coisa nem se essa seria a *sua* imagem, porque a coisa não é ainda *essa* coisa, mas uma proposta, um ponto de partida, um apelo, e a imagem não é ainda a *sua* imagem, mas uma hipótese, uma figura apenas esboçada, um esquema. O movimento da interpretação é um processo de formação, e o repouso em que culmina a interpretação é contemplação. Com efeito,

“...o movimento da interpretação, precisamente enquanto figura o ponto de partida [*spunto*] acolhido, passo a passo propõe as imagens em que possa culminar tal figuração e, por conseguinte, passo a passo inventa novas figuras, procurando e tentando a adequação final em que coincidem imagem e coisa e, por isso, dispondo este seu trabalho em um processo destinado a descobrir uma forma na qual encerrar e concluir a figuração da coisa. Processo

⁶⁸ PAREYSON. *Estética*, p.176.

⁶⁹ ECO. *A definição da arte*, p.24.

de formação, portanto, é processo de invenção e produção ao mesmo tempo. De outro lado, o repouso no qual culmina o mobilíssimo processo da interpretação é o seu cumprimento, ou seja, a descoberta, o achado, a formação realizada, a invenção conseguida, a produção adequada e portanto é o aplicar-se de uma atenção tensa e irrequieta em uma contemplação agora muda e tranqüila, é a perfeita adequação entre um ato de contemplação e a contemplabilidade de uma forma definida e concluída”⁷⁰.

A contemplação, como conclusão do processo de interpretação, consiste no ver a forma como forma. Aquilo que, durante o processo de interpretação, era um ponto de partida mal esboçado, torna-se imagem nítida e precisa, em que se reconhece o sentido daquilo que atenta e minuciosamente se investigava. Não se trata mais de inventar novas figuras para testá-las e experimentá-las, para verificar se está aí o sentido da coisa interpretada, pois agora a figura já se encontra produzida e encontrada, e se fez imagem, e é uma forma definida e precisa. Observar a forma enquanto forma significa interpretá-la, encontrar o seu sentido. Não há mais aqui a necessidade de, ao apreendê-la, aguçar o olhar, porque este se fez vidente e, portanto, contemplante. A contemplação, enquanto conclusão do processo de interpretação, está ligada a um sentimento de prazer, isto é, a visão da forma satisfaz o intérprete, ao percorrer as partes, circulando idealmente pela coerência e equilíbrio que vincula cada uma delas a uma totalidade definida e perfeita.

Com efeito, se a contemplação, como conclusão do processo de interpretação, consiste em ver a forma enquanto forma, e se ver a forma como forma é fruí-la, deve-se dizer que são características essenciais da forma a

⁷⁰ PAREYSON. *Estética*, p.194.

contemplabilidade e fruibilidade. Sendo contemplável e fruível, a forma se oferece à contemplação, no próprio ato de se mostrar como tal. Diante dela, nada resta a fazer senão deter-se admirando-lhe a harmonia, pois as suas partes vivem da vida do todo. Toda a fruição se dá na harmonia formal, na sua aderência à finalidade que ela é em si mesma, na sua perfeição interna que não depende de referências extrínsecas, no seu caráter definido e determinado, irrepetível e inconfundível, na sua vida e equilíbrio, na adequação recíproca de suas partes entre si e com o todo.

A obra de arte — sendo uma forma pura — é o que há de mais interpretável e comunicável. A sua característica comunicativa se encontra em toda a sua realidade física, e não remete a um significado que a transcenda, porque a sua própria existência é o seu significado, isto é, espiritualidade e fisicidade coincidem plenamente.

“O seu ser constitui um dar-se, sua existência é manifestação, e ela mesma irradia o seu próprio significado e difunde o seu próprio segredo. Sem dúvida, é esta precisamente a razão que a torna, por um outro aspecto, a coisa mais difícil de compreender, pois não se trata de captar o significado *de* uma presença física, o sentido *de* uma realidade material, o espírito *de* um corpo, mas de saber considerar a própria presença física *como* significado, a própria realidade material *como* sentido profundo, o próprio corpo *como* alma e espírito. Assim o espectador se acha diante da alternativa de não perceber senão uma simples presença e um objeto mudo ou de sentir-se atingir uma eloqüente e inexaurível mensagem. Isso depende apenas do seu modo de olhar, pois assim que a forma se põe em foco, logo se tira todo impedimento do difuso discurso da obra.”⁷¹

É neste sentido que a obra de arte pode ser entendida como a coisa mais compreensível de todas, sem necessidade de intermediários para se revelar.

⁷¹ PAREYSON. *Estética*, p.270-1.

II. O OBJETO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO

1. *Considerações preliminares*

Ao se tentar definir o objeto artístico contemporâneo, surge fatalmente uma série de dificuldades e, na maioria das vezes, não se consegue chegar a um resultado satisfatório. Isto porque, além do fato de que tal denominação abarca uma gama muito grande de experiências complexas e, geralmente contraditórias, não há nem mesmo uma noção clara do que está sendo proposto pelos artistas.

É bastante comum que, no decorrer do processo artístico, o artista eleja determinadas idéias como princípios básicos de sua poética. Essas idéias funcionam como *hipóteses* para o seu programa operativo. Mas, com o passar do tempo, o próprio trabalho conduz a uma revisão, ampliação ou negação dessas idéias e à afirmação de pontos de vista que não estavam vinculados à poética inicial; de modo que muitos dos movimentos artísticos da contemporaneidade são menos um objetivo visado e alcançado do que um mero ponto de partida.

Seja como for, os elementos constitutivos da história da arte são construídos por quem ensaia, produz, “encontra” a forma artística, isto é, pelo artista. E cada arte possui as suas leis formativas próprias, sugeridas pelos materiais com os quais e a partir dos quais trabalha, tendo, em contrapartida, um resultado específico e um dado domínio de desenvolvimento.

Isto posto, um dos pontos a serem destacados é, primeiramente, que o processo de formação do objeto artístico contemporâneo não deve ser entendido mecanicamente, como se fosse uma evolução natural e necessária da arte dos oitocentos. Ao colocar questionamentos que alteram radicalmente a produção, as estruturas formativas e a fruição desse objeto, as novas teorias rompem com os valores mais característicos da tradição e procuram responder a questões bem específicas do século XX. Trata-se, portanto, de uma revolução que não se restringe apenas ao campo estético, mas estende-se a todo um sistema de relações humanas, vinculando-se diretamente à questões histórico-ideológicas que contribuem para o desmonte da visão de mundo vigente até então. Por um lado, tal processo destaca um esforço consciente de artistas e críticos em conduzir as artes na mesma direção do que está ocorrendo com a sociedade como um todo, ou, pelo menos, de acordo com o modo como ele (e conseqüentemente, o seu produzir) apreende tais transformações. Por outro, ao mesmo tempo e de maneira paradoxal, tanta inquietação parece levar a uma necessidade de distanciamento do que acontece no mundo e de afirmação de uma autonomia absoluta da produção artística. Daí, a atitude confusa e contraditória com relação à própria definição do que passou a ser concebido como *artístico* e também sobre o seu papel social.

De modo geral, pode-se dizer que a formação do objeto artístico contemporâneo, iniciada pelas vanguardas históricas do começo desse século, corresponde a uma implosão da estrutura tradicional da arte e a um conseqüente alargamento dos limites dos campos do perceptível e do fruível. Essas poéticas recusam toda e qualquer delimitação imposta, fazendo com que as obras delas resultantes não possam ser descritas com base nos moldes estabelecido pela

tradição. Em muitos casos, elas surgem diante dos nossos olhos mesclando elementos das mais variadas áreas. Ocorre, mais insistentemente, a negação da concepção já pacífica e adquirida das “*belas formas*”. Com isto, outros modos de ver e de formar são propostos. Ampliam-se as possibilidades de se configurar o real, acolhendo tudo aquilo que, no passado, foi considerado informe ou desordem em estado puro.

De modo preponderante, o artista despreza e abandona o discurso erigido e apoiado no fundamento racional: “... no momento em que começa uma obra, [ele] põe em dúvida todas as noções que lhe foram ministradas acerca da maneira de fazer arte, e planeia a sua forma de atuação como se o mundo começasse com ele”.⁷² Abandonando a postura romântica, ele não mais submete a matéria a uma idéia preestabelecida, vinda não se sabe de onde e que atuava como potência organizadora e inflexível,

“...de tal modo rigorosa que se chegou a pensar que não tinha nada a ver com a matéria, e que tal idéia chegava até o pintor vinda de um outro universo e se imprimia no seu espírito como uma fulguração genial”⁷³

Vários críticos observam que ocorre, gradativamente, uma renúncia (pelo menos de maneira aparente) à “forma”, a todo tipo de organização e a toda sobreposição de intenções. A obra de arte se transforma em um “evento físico”, em um “campo de possibilidades” ou mesmo em uma “casualidade”. Tal processo

⁷² ECO. *A definição da arte*. p.229.

⁷³ *Ibidem*. p.201.

pode ser dividido em dois momentos: a passagem da figuração para a abstração e a chamada “*desintegração*” do objeto artístico.

Na concepção desenvolvida pelo *abstracionismo*, a forma artística separa-se (quase totalmente) do âmbito da experiência da natureza, buscando compreender e aprofundar o significado que está além do meramente aparente. Mas, para a maioria dos críticos, tanto a proposta de separar a *consciência* de seus conteúdos ou da intrínseca organicidade da realidade, como a de permitir que o processo da criação se modele em função de um devir destituído de guia, significa separar-se do mundo e colocar-se à margem da história, o que equivale a dizer que tal modalidade artística não pode se situar nem ao menos no presente e, portanto, não é arte. Em outras palavras, para muitos críticos ainda prevalece a tendência de vincular os elementos constitutivos da obra de arte à representação da realidade, suscitando sérias questões interpretativas que serão examinadas mais adiante.

Quanto à “*desintegração*” do objeto artístico, deve-se observar que tal noção somente aparece como tal a partir do momento em que o artista rompe com as formas pelas quais a arte vinha se articulando, revela novas possibilidades, introduzindo novos *modos de formar* e de se relacionar com o mundo, que *exigem* o abandono das convenções e a ampliação dos horizontes de fruição e produção. Mas a rigor, o que o artista propõe não é uma “*desintegração*”. Mais propriamente, trata-se de *uma nova forma de integração*, onde o *leitor* possui um papel de suma importância: é ele que deve relacionar os elementos aparentemente desconexos, criando a nova ordem, descobrindo novas relações, novas possibilidades de organização. Entretanto, na medida em que o leitor geralmente

não está preparado para esse tipo de experiência, acostumado a uma certa “passividade” contemplativa, tende a ver a nova proposta como uma “desintegração”, como “destruição”, e não como uma abertura a novas possibilidades fruitivas e interpretativas. Conseqüentemente, não percebe o sentido “construtivo” da “desintegração”/“destruição” proposta, que, afinal, atinge apenas o conceito tradicional de arte e não a arte em si mesma.

Mas em que consiste esse sentido “construtivo” da “desintegração” da arte tradicional anunciada pelas novas poéticas? A discussão em torno do “fim da arte” faz referência, por exemplo, ao ato de eliminar ou “*destruir*” a moldura, como suporte da pintura, e o pedestal, como suporte da escultura. Todavia, sabe-se que qualquer “nova” experiência nasce e desenvolve-se no interior de uma interpretação de si mesma, herdada da tradição. Ela busca a sua própria compreensão a partir do que lhe é dado, é o existente que abre e regula as possibilidades da sua forma:

“...nenhum artista começa do nada, mas todos se formam entrando na escola de alguém, e pode ser que a escola de estilo estabeleça comunidades de espírito ou que, ao contrário, esta última determine a escolha de um mestre ao invés de outro, mas em todo caso a imitação do modo de formar institui ou pressupõe certa comunhão ou afinidade: de modo de pensar, viver, sentir, e estabelece uma continuidade de estilo entre mestre e discípulo.”⁷⁴

Além disso, o conceito do “novo” é (a partir da sua própria definição) efêmero, conjuntural e circunstancial, visto que algo somente pode ser considerado *novo* num determinado tempo e num dado espaço ou situação; sendo,

⁷⁴ PAREYSON. *Estética*, p.36.

pois, uma mera característica externa e não essencial à obra de arte. Nada é permanentemente *novo*. E a busca da novidade pela novidade é um caminho sem grandes possibilidades criativas e interpretativas, além de mostrar-se um empreendimento essencialmente incompatível com a linguagem artística.

“A linguagem, por preexistir à obra, obriga o artista a lidar com o velho, isto é, com formas e idéias que geraram (e foram geradas por) suas obras anteriores, de modo que a obra nova guarda consigo algo do passado, *não pode ser radicalmente nova*. Ora, essa não é uma limitação apenas da linguagem artística mas da própria vida: o autor mesmo da obra tem que existir antes dela.”⁷⁵

Neste sentido, “*desintegrar*”/“*destruir*” não é nem pulverizar a tradição nem sepultar o passado num campo de pura negatividade; mas, pelo contrário, denunciar os antecedentes e os processos necessários às antigas formas, revelando o caráter histórico como uma das possibilidades interpretativas.⁷⁶

Outro ponto que fundamental observar é que cada obra de arte obedece a uma poética própria, e para interpretá-la deve-se necessariamente apreender essa poética. Do romantismo até os dias de hoje, a problemática da poética não se dilui

⁷⁵ GULLAR. *Argumentação contra a morte da arte*, p.43.

⁷⁶ É bastante esclarecedor o desdobramento dessa problemática no campo filosófico. Por exemplo, Benedito Nunes, ao analisar a acepção heideggeriana, nos diz, por exemplo, que a “*destruição da estética*” tem por significado a suspensão da sua vigência doutrinária, isto é, “colocar entre parênteses” a validade teórica dessa disciplina, a qual possui origem histórica e o seu fim temporal é apenas contingente. Trata-se, então, “...de liberar a obra de arte da trama de conceitos que a ela impunha uma dada perspectiva, como limiar de toda interpretação possível.” (NUNES. *O dorso do Tigre*). Pois, a verdade para Heidegger é concebida como um advento: “É um acontecer, um fazer-se temporal, cujas figuras mundanas variam.” (NUNES. *O dorso do Tigre*). Em síntese, destruir “...não tem o sentido *negativo* de arrasar a tradição ontológica. Ao contrário, ela deve definir e circunscrever a tradição em suas possibilidades positivas [...]. Negativamente, a destruição não se refere ao passado; a sua crítica volta-se para o ‘hoje’ e os modos vigentes [...]. Em todo caso, a destruição não se propõe a sepultar o passado em um nada negativo, tendo uma intenção *positiva*.” (HEIDEGGER. *Ser e Tempo*, p.51)

numa simples questão da obra feita e acabada. Atualmente, observa-se que, com frequência,

“...a obra é proposta como tentativa de formular uma poética, problema de poética, muitas vezes tratado de poética sob a forma de obra. [...] Um quadro cubista é um discurso sobre as possibilidades de um novo espaço pictórico, uma obra de Oldenburg é um discurso sobre a estupidez de fazer arte em sentido tradicional, uma escolha entre o mundo do *fazer* artístico e do *agir* ético, do protesto e da mensagem (aceitável) de salvação”⁷⁷.

Contudo, a obra de arte sempre transcende a própria poética, e uma das razões é que o contato com o material, no qual o seu conteúdo programático se concretiza, acrescenta algo à nossa compreensão e à nossa fruição. Além disso, enquanto nas concepções tradicionais há uma ênfase no pólo da definitude da obra, o processo contemporâneo de formação do objeto artístico ressalta “...a aspiração a um tipo de obra de arte que, cada vez mais consciente das várias perspectivas de ‘leitura’, se apresenta como estímulo para uma livre interpretação, orientada apenas nos seus traços essenciais.”⁷⁸

Evidencia-se, por conseguinte, a necessidade de uma postura mais consciente, frente as novas propostas formativas. O que não é fácil. Nesse sentido, procura-se acompanhar agora, com maior detalhamento, o processo das mudanças mais significativas ocorridas na arte a partir do final do século passado.

⁷⁷ ECO. *A definição da arte*, p.246

⁷⁸ *Ibidem*. p.154.

2. *O processo de mudança do objeto artístico no século XX: um breve esboço histórico a partir do final do século passado*

É mais precisamente com o *movimento impressionista*, quando o artista abandona o atelier e vai de encontro ao mundo, buscando apreender o objeto imerso na sua luminosidade natural, que tem início uma “reeducação” do olhar, uma maneira nova de ver a realidade:

“...olhar o quadro e, através dele, o mundo, não no sentido de o quadro representar a natureza, mas no sentido em que um certo modo de entender as relações formais implicava um novo modo de perceber, compreender, apreciar as configurações que, na realidade, se apresentam à nossa organização perceptiva”⁷⁹.

Em outras palavras, há uma preocupação em traduzir, nas obras, uma imediata sensação visual — o valor da sensação é aqui um fato de existência absoluto e autônomo —, considerada independentemente de toda e qualquer noção convencional de estrutura do espaço e da forma dos objetos. Todavia, esse “*representar* o mundo” não pode ser reduzido a um mero ato mecânico de “*decodificação*” ou mesmo “*transposição*” dos objetos e das formas da realidade para elementos gráficos e pictóricos, tais como linhas, pontos, planos e cores puras. No cerne do seu objetivismo visual, persistem ainda os conteúdos elevados

⁷⁹ ECO. *A definição da arte*. p.209.

e profundos, a fé em uma função ideal da arte e a preocupação com a natureza e a sua problemática.

A noção de autonomia da arte frente aos problemas da natureza — base da arte contemporânea — somente se tornará clara com Gauguin, não sendo paradoxal apresentá-lo como precursor do *fauvismo*, corrente francesa na qual, como se sabe, a deformação sistemática e o colorido intenso e independente do desenho se apresentam como um dos atributos essenciais da atividade criadora. Figurativamente, consolida-se com Gauguin e posteriormente com os *fauves* uma negação da convenção da perspectiva renascentista e do ideal clássico da forma plástica: busca-se uma pintura de superfícies cromáticas, ou seja, há o desejo de se obter o valor absoluto e imediatamente expressivo da cor. Com Matisse, por exemplo, a *expressão* passa a ser buscada na composição total do quadro, na relação dos seus vários elementos, que por sua vez dependem das sensações do artista, pois não existem regras que sejam exteriores aos indivíduos.

“A expressão, para mim, não reside na paixão que se espelha num rosto ou se afirma por um gesto violento. Ela se acha em toda a disposição do meu quadro: o lugar ocupado pelos corpos, os vazios ao redor deles, as proporções. Tudo isso tem o seu papel. A composição é a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que o pintor dispõe para exprimir seus sentimentos. Num quadro, cada parte será visível e virá desempenhar o papel que lhe cabe, principal ou secundário tudo o que não tem utilidade no quadro é, por isso mesmo, artificial. Uma obra comporta uma harmonia de conjunto: qualquer detalhe supérfluo tomaria, no espírito do espectador, o lugar de um outro detalhe essencial.”⁸⁰

⁸⁰ MATISSE. *Notas de um pintor*. In: CHIPP. *Teorias da arte moderna*, p.128.

O processo de autonomização, desencadeado pelo *fauvismo*, é radicalizado pelo *movimento cubista*, que provoca uma ampla e profunda revolução nos meios através dos quais as imagens podem ser formalizadas, ao elevar as possibilidades a um nível jamais imaginado. Segundo H. B. Chipp, o *cubismo*

“...foi, nas artes visuais, uma revolução tão completa que os meios pelos quais as imagens podiam ser formalizadas na pintura modificaram-se mais durante os anos de 1907 a 1914 do que se haviam modificado desde o Renascimento. Suas invenções corresponderam tão diretamente aos problemas artísticos críticos do início do século XX que o próprio *Cubismo* mal havia aparecido quando seus recursos formais começaram a influenciar as outras artes, em particular a arquitetura e as artes aplicadas, mas também a poesia, a literatura e a música.”⁸¹

Considerado como fonte imediata da corrente formalista da pintura abstrata e não-figurativa que domina toda a arte deste século, o *cubismo* é o ponto crucial para formação e evolução das idéias decisivas da arte do século XX. Dentre os fatores que podem esclarecer tamanha influência estão o profundo questionamento dos pressupostos básicos da tradição artística ocidental e o grande interesse pela arte não ocidental (arte africana, arte primitiva, por exemplo). Suas principais características são a constante busca do estabelecimento da autonomia dos elementos formais do quadro e o combate à regra acadêmica, segundo a qual o tema deveria ser estritamente narrativo ou ‘literário’, de modo a poder ser compreendido logicamente. Resumindo, pode-se dizer que a *arte cubista* é muito mais conceitual do que meramente perceptiva, uma vez que utiliza tanto a memória quanto os objetos concretamente apreendidos pelos sentidos.

⁸¹ CHIPP. *Teorias da arte moderna*, p.195.

Uma boa maneira para se compreender a proposta cubista é fazer um paralelo com a análise musical, onde se introduz nos estudos mais recentes o termo *forma sinerética*. Por *sinérese* entende-se o “...resultado de um processo de percepção arracional que causa a sensação de unidade integrando os elementos de um todo;”⁸² como também a “...sensação de unidade causada por um processo alógico de relacionamento dos signos [...]; integração de vários elementos por todos os lados e ao mesmo tempo.”⁸³ Isto significa que não é mais necessário buscar uma ordenação lógica-temporal da obra; de modo que a análise não se restringe à mera percepção de cada uma das partes da obra e do nexos causal que as une em uma indissolúvel e uniforme unidade.

Ao abandonar a forma narrativa e linear de formalização do quadro, a pintura cubista procede por associação de elementos (aparentemente) distintos, através de uma estruturação assimétrica e aperiódica, onde os contrários se justapõem em uma grande variedade de signos. O artista, ao elaborar a sua obra, não mais está preocupado se um dado elemento do quadro deve obrigatoriamente determinar o elemento subsequente — de maneira muito parecida ao que ocorre na música serial, onde há uma autonomia das tentativas de movimento físico da obra, uma vez que inexistente um centro tonal de onde seria possível inferir os movimentos sucessivos do discurso a partir de premissas anteriormente formuladas. Em suma, o *cubismo* propõe, em termos claros e racionais, a idéia da nova realidade “conceitual”, em oposição à velha realidade “visual”, e o modo

⁸² KOELLREUTTER. *Terminologia de uma nova estética da música*, p.120.

⁸³ *Ibidem*. p.120.

como efetua a transformação dos objetos naturais no reino plástico da pintura pode ser definido como um processo abstratizante, chegando a gerar uma nova estrutura formal da obra de arte.

A pintura cubista cria o seu meio de expressão, ao decompor as formas dos objetos naturais em formas abstratas ou semi-abstratas, para mais tarde proceder a uma reconstituição através de uma disposição bastante dinâmica. Sobre este ponto, é extremamente esclarecedor o depoimento de Pablo Picasso:

“Coloco nos meus quadros tudo o que amo. Tanto pior para as coisas; tudo o que elas têm a fazer é arranjar-se entre si. Antigamente os quadros caminhavam para o seu fim por progressão. Cada dia trazia algo de novo. Um quadro era uma soma de adições. No meu caso, um quadro é uma soma de destruições. Faço um quadro para destruí-lo em seguida. Mas no fim nada se perde; o vermelho que retirei de uma parte encontra seu lugar alhures.”⁸⁴

Certamente, uma das mais importantes contribuições do *cubismo* foi a contestação da crença vanguardista de que a pintura, sendo uma entidade absoluta, não devia apresentar qualquer tipo de vínculo com o mundo concreto, mas apenas formas inteiramente originadas de modo tal e completo na mente do artista. Entretanto, apesar desse grande avanço, segundo o próprio Picasso, o *cubismo*

“...manteve-se dentro dos limites e da delimitações da pintura sem jamais pretender ir além dela. Desenho, composição e cor são compreendidos e praticados, no Cubismo, dentro do espírito e da maneira como são compreendidos e praticados em outras escolas. Nossos temas podem ser diferentes, pois introduzimos na pintura objetos e formas antes ignorados. [...] Damos à forma e à

⁸⁴ PICASSO. Conversação (1935). In: CHIPP. *Teorias da Arte Moderna*, p.271-2.

cor toda a sua significação individual [...]. Mas de que vale dizer o que fazemos, quando todos podem vê-lo, se quiserem?”⁸⁵

É sabido que os cubistas, os futuristas e as vanguardas em geral buscam instituir novas formas de representação, conferindo ao quadro uma dinâmica funcional própria. Mas o resultado não vai muito além da simples transposição de uma forma de representação em movimento. A *revolução* ocorre apenas dentro da concepção “histórica” da arte como forma e da forma como objeto. A arte permanece ainda como uma produtora de objetos, e mesmo buscando uma transformação total, a verdade é que preserva e até mesmo reforça a concepção tradicional de arte.

Como é assinalado pela maioria dos críticos e historiadores, é a partir da contestação e da negação total da concepção tradicional de objeto artístico que se inicia, de fato, o processo de radicalização da arte contemporânea: o processo de “desmaterialização” da obra de arte. A proposta fundamental para o aprofundamento desse momento aparece no seio do *movimento dadaísta*, justamente a partir dos *ready mades* de Marcel Duchamp, os quais rompem explicitamente com a concepção tradicional de uma obra de arte voltada para a valorização do momento artesanal e decorativo⁸⁶. Insurgindo-se contra tudo aquilo que pudesse ser considerado tradicional, o *Dada* concretiza as suas

⁸⁵ PICASSO. Declaração (1923). In: CHIPP. *Teorias da Arte Moderna*, p.269-70.

⁸⁶ Tal como a “Roda de bicicleta”, “Em antecipação ao braço partido”, a “Fonte” e outros *ready mades*, quando foram expostos uma segunda ou terceira vez, quase sempre foram substituídos por réplicas. O que se buscava salvaguardar não era o objeto em si, mas o sentido da obra. (cf. MINK. *Marcel Duchamp*, p.63 et alli)

manifestações de modo deliberadamente desordenado, caótico, desconcertante e escandaloso, podendo estas ser definidas, justamente, a partir do fato de não possuírem uma forma definida. De fato, pode-se encontrar algumas semelhanças entre o conteúdo programático do *cubismo* e das outras vanguardas artísticas; contudo, a *práxis* do *Dada* se notabiliza por ser altamente negativa, por ter a pretensão não de estabelecer novas relações, mas, ao contrário, de apontar para a impossibilidade de qualquer relação entre arte e contexto sócio-cultural.

A proposta de Duchamp delineia-se, sem dúvida, em torno de uma crítica ao *cubismo*, radicalizada com sua famosa “*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*”, obra que não pode ser descrita nem como um quadro nem como uma escultura, mas sim como um maquinismo de imagens sobre lâminas transparentes sobrepostas. Sua intenção é separar as noções de *arte* e de *forma*, e, simultaneamente, através do uso da ironia, desfazer a analogia cubista entre o funcionamento da obra de arte e o das máquinas, e ainda o fisiológico, “...fazendo da obra uma máquina, a qual, antecipando a terminologia surrealista, poder-se-ia dizer ‘de funcionamento simbólico’ e, em certo sentido, orgânico.”⁸⁷

“Querida afastar-me do aspecto físico da pintura. Estava muito mais interessado em recriar idéias pela pintura. Para mim, o título era muito importante. Estava interessado em fazer com que a pintura servisse aos meus objetivos e em afastar-me de sua fisicalidade. Para mim, Courbet havia introduzido a ênfase física no século XIX. Eu estava interessado em idéias, e não simplesmente em produtos visuais. Querida recolocar a pintura a serviço da mente.”⁸⁸

⁸⁷ ARGAN. *Arte Moderna*. p.355.

⁸⁸ DUCHAMP. *Pintura a serviço da mente*. In: CHIPP. *Teorias da arte moderna*, p.399.

Algumas idéias propostas por Kurt Schwitter são bastante sugestivas para a compreensão desse tipo de proposta. Em primeiro lugar, ele diz que o surgimento de uma obra de arte se dá através da desvalorização artística dos seus elementos tradicionais. Por um lado, o artista conhece apenas o modo como é possível fazer a obra e o material que será utilizado; por outro, desconhece a finalidade objetiva da obra. Todavia,

“O material é tão pouco importante quanto eu mesmo. Essencial é o ato de dar forma. Por ser ele tão importante, utilizo qualquer material, se o quadro assim o exigir. Conciliando diferentes tipos de material, levo uma vantagem sobre a pintura feita exclusivamente com tinta óleo, pois posso opor não apenas cor contra cor, linha contra linha, forma contra forma, etc, mas também material contra material: por exemplo, madeira e estopa”.⁸⁹

Em suma, a negação das técnicas e materiais tradicionais é aqui transformada em conteúdo programático de uma poética, gerando uma profunda ampliação do conceito de objeto artístico, outorgando valor a partir de uma alteração do juízo, transformando objetos comuns que geralmente não teriam valor artístico em obras de arte, estendendo a liberdade criativa, intencionalmente arbitrária, formulada por um sujeito. Tomando como exemplo o *ready made* de Duchamp, ou mesmo o *objet trouvé* dos surrealistas, pode-se observar que, ao mesmo tempo em que o artista busca negar ou destruir os valores tradicionais, ele faz a invocação da nova cultura e, conseqüentemente, de seus valores tradicionais. Por um lado, cada um dos objetos recolhidos na cotidianidade carrega uma carga de significados, uma referência precisa. Ao serem isolados do seu contexto

⁸⁹ SCHWITTERS. *De Merz*. In. CHIPP. *Teorias da arte moderna*, p.388-9.

habitual e transportados para um outro *espaço*, ganham outro referencial, outro significado. Por outro, anteriormente, tais objetos não eram vistos como arte. Só depois que o olhar do artista a eles se dirige, ou seja, “Somente a partir do momento em que são destacados, isolados, enquadrados, apresentados à nossa contemplação, ganham um significado estético, como se tivessem sido trabalhados pela mão de um artista”.⁹⁰ O que interessa ao artista é menos o produto visual final do que a oportunidade, descortinada pela própria obra, de discutir problemas relativos à natureza e à função da obra de arte.

A partir daí, ao se radicalizar o processo de desmaterialização da arte, formaliza-se a proposta da *arte conceitual*, concebendo-se a obra não mais como a materialização de um objeto, mas como *simples* enunciação teórica de uma poética e de todos os problemas inerente a ela. Essa tendência surgida, no final dos anos sessenta e início dos setenta, inaugurou uma profunda revisão dos processos criativos, assim como de todo o sistema expressivo inerente à arte. Sintetiza Kosuth:

“A questão da função da arte foi levantada em primeiro lugar por Marcel Duchamp. Na verdade é Marcel Duchamp que tem o crédito de ter dado à arte a sua própria identidade. (Pode-se certamente observar uma tendência a essa auto-identificação da arte a partir de Manet e Cézanne e através do cubismo, mas suas obras são tímidas e ambíguas em comparação ao trabalho de Duchamp). A arte ‘moderna’ e o trabalho anterior parecem estar ligados por morfologia. Em outras palavras, a ‘linguagem’ da arte permanecia a mesma, mas estava dizendo coisas novas. O evento que tornou concebível a compreensão de que se podia ‘falar outra linguagem’ e isso ainda ter sentido de arte foi o primeiro *ready made* não-modificado de Marcel Duchamp. A partir

⁹⁰ ECO. *A definição da arte*, p.205.

desse trabalho, a arte deixou de enfocar a forma da linguagem para preocupar-se com o que estava sendo dito, o que, em outras palavras, significa a mudança da natureza da arte de uma questão de morfologia para uma questão de função.”⁹¹

Joseph Kosuth chega ao ponto de afirmar que todo o tipo de proposta artística que surge após Marcel Duchamp é conceitual. Assim, a real importância dos artistas posteriores é dada pela sua capacidade ou não de questionar a natureza da arte como tautologia, melhor dizendo,

“...como uma proposição analítica que tem como referencial a própria arte. [...] Nesse sentido, a função da arte se inscreve através de seu uso dentro de um determinado contexto, ou seja, o objeto é considerado arte somente quando possui significado dentro do contexto artístico.”⁹²

Também na perspectiva da *arte conceitual*, Hélio Oiticica propõe certos tipos de vivências, que se destacam justamente devido ao não comprometimento com a noção de *obra* e sim “...com a sucessão de momentos onde o *agradável* e o *desagradável* é que contam”⁹³; é a partir desses momentos que os objetos e as formas artísticas podem ou não ser criados: “...estou agora sem nada aqui e pego o que há de mais essencial, que é nada, por exemplo, uma esteira de palha e coloco no chão para que se deite nela: chamo a isso ‘*projetessência*’ ”⁹⁴. Um “*proobjeto*” é um objeto “sem formulação”, “...como obras acabadas mas estruturas

⁹¹ KOSUTH. “Arte depois da filosofia”. In. RIBEIRO. *Neo-Vanguardas*, p.51.

⁹² RIBEIRO. *Neo-Vanguardas*, p.51.

⁹³ FIGUEREDO (Org.). *Lygia Clark_Hélio Oiticica; Cartas*, p.52.

⁹⁴ *Ibidem*. p.52.

abertas ou criadas na hora pela participação”⁹⁵. Há aqui, ainda, a presença do objeto, mas este existe com a função de *mediar* a participação e a própria criação.

“Agora não sinto necessidade de construir objetos mas uma lata cúbica vazia me deu vontade de colocar água nela e pronto: é para que se olhe aquela lata com água, olhe-se como um espelho, o que já não é apropriação como antes mas o objeto aberto essencial, que funcionará conforme o contexto e a participação de cada um; a esteira também.”⁹⁶

Tal proposta é facilmente enquadrada nos *happening*⁹⁷, uma vez que dentre os seus pontos principais podem ser destacados: o fato de toda ação surgir a partir de um estímulo do artista que envolve o fruidor; a composição da obra se dá a partir da presença de muitos e diferentes elementos plásticos num dado ambiente; há a incorporação e interpenetração de várias linguagens artísticas (música, teatro, poesia, cinema, dança); e ocorre também a intenção de ampliar a experiência perceptiva e criativa.

A *Pop Art* também pode ser inserida nessa mesma perspectiva, pois, ao se apropriar de objetos industriais, em última instância, está realizando uma releitura dos *ready made* de Duchamp. Não há aqui a preocupação em formalizar um

⁹⁵ FIGUEREDO (Org.). *Lygia Clark_Hélio Oiticica; Cartas*, p.52.

⁹⁶ *Ibidem*. p.52.

⁹⁷ De acordo com Marília Andrés Ribeiro, o *happening* inaugural, denominado *18 Happenings em Seis Partes* aconteceu na Galeria Reuben (Nova York), e foi organizado por Alan Kaprow, em 1959. Os *happenings* de Alan Kaprow forma sistematicamente sendo apropriados pelos artistas *pop*, e integrando as suas propostas. Nas obras de Oldenburg e Jim Dine, encontra-se suas formas mais significativas.(Cf. RIBEIRO. *Neovanguardas*, p.46-7) Fayga Ostrower, ao analisar este tipo de poética, afirma que os artistas “...estavam lidando com formas de comportamento que se desenvolveriam livremente seguindo uma situação inicial programada. [...], tais *happenings* [...] deviam chocar o público e provocar reações inesperadas. A finalidade, como se dizia, era a de que todos se tornassem participantes e não permanecessem apenas espectadores passivos; assim cada um chegaria à plena liberdade criativa e a uma conscientização maior de si mesmo.”(OSTROWER, *Universos da Arte*, p.338.)

questionamento crítico da sociedade burguesa. A crítica principal está centralizada na sua contraposição tanto ao ilusionismo da arte realista tradicional quanto à tradição pictórica do *expressionismo abstrato*, observando-se uma crítica aos aspectos elitistas e subjetivos da *pintura gestual*. Dessa forma, esse movimento, iniciado na Inglaterra — mas com desdobramentos radicais nos Estados Unidos, principalmente, a partir das pesquisas de Robert Rauschenberg e Jasper Johns, direcionadas à apropriação dos signos da sociedade industrial e utilização das novas tecnologias —, incorpora em suas obras signos emblemáticos da indústria cultural e da sociedade de consumo, além de assimilar inovações artísticas das vanguardas históricas: as colagens, as apropriações dos signos verbais e numerais, a fotografia, a serigrafia, as *assemblages*, a atitude pró-urbana e pró-tecnológica através da utilização de uma gama bastante variada de materiais industriais de ponta e de técnicas de reprodução. Ocorre, em suma, uma ruptura com as formas tradicionais de arte, ao projetar no espaço da cidade os ambientes, e realizar *happening*, isto sem esquecer que seus integrantes foram responsáveis, em grande parte, por integrar a arte à vida cotidiana, estabelecendo uma relação direta entre quem cria e quem frui.

A *pintura informal* (mesmo mantendo alguns elementos da já tão criticada estrutura tradicional da pintura — tela/moldura) introduz um tipo diferente de contestação, no que concerne à relação frutiva tradicional. Seu principal interesse é estabelecer uma “*movimentação*” do quadro no plano bidimensional da tela, configurando-se “...um espaço e uma dialética dos signos capazes de conduzir o

olhar a uma inspeção sempre renovável”⁹⁸. Este tipo de arte propõe ao fruidor *ver* mais formas, simultaneamente e num contínuo devir, pois essa é a condição a que está submetida a sua sensibilidade. São “...objetos artísticos que trazem em si mesmos como que uma mobilidade, uma capacidade de reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos.”⁹⁹

A repercussão da poética informal pode ser sentida, por exemplo, no quadro “*Ritmo Centrípeto-Centrífuga*”, de A. Carvão, que rompe com a composição segundo elementos seriados e busca a duração da forma em lugar da sua dinâmica exterior. Não há mais uma composição sobre um fundo mas, simplesmente, faixas de cor que dão a impressão de surgirem de fora da tela e que ali se justapõem.

“Essa nova concepção espacial [...] nos revela um sentido inusitado da superfície que não se submete à função de *fundo* e um novo sentido da forma que já não é figura (mesmo geométrica). A forma é aqui [...] a espacialização de um tempo cromático, resultado de um movimento interior único que ali se exterioriza diretamente”.¹⁰⁰

Nessa mesma perspectiva, Oiticica elaborou uma série de “quadros” de dupla superfície, que são dispostos no espaço, a partir de uma ordem pré-determinada, onde

“O espectador deve caminhar em torno das placas e entre elas a fim de apreender a cor, já não como uma pele esticada em determinado ponto do espaço, mas como

⁹⁸ ECO. *A definição da arte*, p.218.

⁹⁹ Idem, *Obra aberta*, p.51.

¹⁰⁰ GULLAR. *Etapas da Arte Contemporânea*, p.255.

relação dinâmica espacial — de apreendê-la como espaço, um novo espaço criado pela luminosidade da cor.”¹⁰¹

Seguindo as mesmas diretrizes, as esculturas de Brancusi alteram as concepções de *suporte e obra*: o “*Galo*” apresenta uma base composta de formas hexagonais, mas prismáticas, onde há colunas sem fim, que nada mais são do que a simples repetição dessa coluna de cima para baixo. O suporte se torna a própria escultura e não é mais possível determinar onde começa e onde termina. A arte se torna idéia e não tem corpo. Perdem-se, assim, os elementos que diferenciam o quadro da escultura.

Outro artista que pode ser citado é Lygia Clark que, inicialmente, com a descoberta das superfícies modeladas, “*Contra-Relevos*”, propõe romper com o espaço de representação pictórica para integrá-los ao espaço real. Não há mais lugar para o conceito tradicional de *quadro* ou *escultura*, o que existe agora é uma linguagem efetivamente não figurativa, ou seja, a obra não “pede” mais um espaço metafórico para se realizar. “A obra [...] realiza-se diretamente no espaço, sem os apoios *semânticos* convencionados na moldura (para o quadro) e na base (para a escultura).”¹⁰² Esse novo “quadro” é um todo orgânico, significativo, no qual a moldura (agora totalmente integrada à forma) também possui uma significação. “Lygia Clark enfrentou o quadro não mais como um apoio para a representação, mas como um objeto-símbolo. Inverteu as relações — estendeu a cor até à

¹⁰¹ GULLAR. *Étapas da Arte Contemporânea*, p.256.

¹⁰² *Ibidem*. p.250.

moldura, pôs a *moldura* dentro dele — mudou-lhe a natureza e o sentido”⁸⁴.

Ocorre, por conseguinte, o fim da

“...diferença intrínseca entre o quadro em si, o painel encaixado, uma fachada, uma parede, uma porta, um móvel: desse modo, tudo [...] participa do mesmo pensamento criador, do mesmo espírito de síntese que aspira, ao mesmo tempo e inseparavelmente, ao funcional e ao belo.”¹⁰⁴

Segundo a própria artista, há uma crise na estrutura total da obra, ou seja, a forma retangular não satisfaz como meio de expressão.

“Basta ele ser colocado na parede que ele estabelece automaticamente o diálogo sujeito/objeto (representação) pela sua própria posição. [...] Daí nasce a meu ver o ato somente imediato — todos te dão a possibilidade de atuar na obra (mas o seu gesto é completamente destituído de expressividade)”¹⁰⁵.

Prosseguindo na explicação do seu trabalho, Lygia Clark cita como exemplo negativo um grupo alemão que denomina *ato* o simples ato de carregar e transportar determinados objetos. O que interessa à artista

“...é consciência (mais do que coincidência) entre os como nós — chegamos ao ato, momento, como uma realidade viva (mas sempre através de estruturas abstratas, e não do objeto e dessa gente que chegou à mesma conclusão (aparentemente) através do objeto, por meio da dialogação sujeito-objeto (antiga) procurando emprestar um sentido maior ao ato, gesto em relação ao objeto, dentro da

¹⁰³ GULLAR. *Etapas da Arte Contemporânea*, p.251-252.

¹⁰⁴ PEDROSA, Mário. Grupo Frente. In: COCCHIARALE, GEIGER. *Abstracionismo Geométrico e Informal*, p.233.

¹⁰⁵ FIGUEREDO (Org.). *Lygia Clark_Hélio Oiticica; Cartas*, p.18.

própria vida. Acho que estes transpuseram o mesmo sentido representativo do espaço (que era o quadro) para o próprio espaço da própria vida. Continuam expressando algo *composto* ainda no espaço ambiente.[...] Não é como nós pretendemos: revelar o *avenir* no próprio momento-ato.”¹⁰⁶

De fato, o trabalho de Lygia Clark evolui em direção a uma proposta mais radical, apresentando uma nova atitude em relação à obra: em lugar da *contemplação* passiva tradicionalmente requerida pelas obras artísticas, institui-se uma atitude participante do fruidor.

É a proposta de “*Os Bichos*”, construções espaciais, em placas de alumínio articuladas e manipuláveis:

“O movimento que se faz com qualquer das partes de uma das placas promove o desdobrar progressivo das outras, de modo que a estrutura toda se levanta e vai se transformando à medida que continuamos a movimentá-la. Esses movimentos implicam o deslizar das placas umas nas outras, no aparecer e desaparecer de formas, planos e vazios, como se desse o nascimento e a elaboração sucessiva do espaço e da forma.”¹⁰⁷

Em “*Os Bichos*”, assim como em todos os exemplos acima citados, evidencia-se uma modificação radical na relação espectador e obra. Não há mais lugar para um fruidor passivo, imerso no ato contemplativo, tal como o descrito pelas estéticas tradicionais. O espectador é chamado a participar de modo ativo na obra, que não se esgota nem se entrega passivamente à contemplação. O que

¹⁰⁶ FIGUEREDO (Org.). *Lygia Clark_Hélio Oiticica; Cartas*. p.18-19.

¹⁰⁷ GULLAR. *Etapas da Arte Contemporânea*, p.252-253.

se propõe aqui é uma grande tentativa de alcançar a virtualidade dinâmica dos múltiplos sentidos da obra de arte. Daí, o grande embaraço de toda uma tradição estética bem conhecida e que se acostumou à idéia de fruição como “entrega” do contemplante ao objeto contemplado.

Retomando esta questão, com uma ênfase no trabalho de criação observa-se que ocorre, num determinado momento do processo artístico, a transformação da tela em *local onde a ação de criar acontece*. Diferentemente dos seus antecessores, que viam a tela como o espaço por excelência da ação reprodutora de um objeto fictício ou real, o artista contemporâneo “...já não mais se aproxima do seu cavalete com uma imagem na mente; dirige-se a ele com o material que está à sua frente. A imagem seria o resultado desse encontro.”¹⁰⁸ O que está na tela não se propõe como uma simples imagem copiada da natureza, mas sim um acontecimento próprio do mundo das artes. Em suma, o ato de pintar é uma ação — o esboçar uma idéia também é uma ação — e portanto, o quadro que daí se segue será uma outra ação. Descrever figurativamente formas da natureza torna-se desnecessário. Assim,

“As maçãs foram tiradas da mesa para dar lugar a relações perfeitas de espaço e cor. Tinham de sair para que nada ficasse no caminho do ato de pintar. Nesse uso dos materiais, também o estético foi colocado em segundo lugar. Forma, cor, composição, desenho são auxiliares e qualquer um deles — ou praticamente todos, como se tentou logicamente com telas não pintadas — pode ser deixado de lado. O que importa é a revelação contida no ato.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ ROSENBERG. Os pintores americanos de ação. In: CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*, p.579.

¹⁰⁹ *Ibidem*. p.580-1.

É neste sentido que pode ser dito que a *action painting*, de Pollock, exprime a força, a tensão e o desejo “interno” do artista, e as soluções, automáticas ou não, para a criação da obra, voltando-se para uma esfera pré-lingüística e pré-técnica, reduzindo toda atividade criadora a um simples gesto, a obra à matéria não formada, ainda assim animada e significativa. Na ausência de qualquer outra certeza, o conteúdo da tela é apreendido como afirmação de que pelo menos o *agir* do artista é de fato real. O automatismo, de inspiração surrealista¹¹⁰, e o fortuito demarcam a *praxis* do artista. A composição e os demais aspectos formais têm pouca importância, sendo, em última instância, desordenado e indeterminados. O artista busca uma determinada literalidade na matéria que utiliza para construir a obra de arte, todavia, ele deve, simultaneamente, “...imaterializar aquela matéria, aquela precisamente que faz do *subjétil*”¹¹¹ um túmulo. A matéria tornada volátil dará nascimento a esse desenho de coreografia literal e cifrada...”. Assim, na obra de

“...Van Gogh, a pintura ‘ocupa o primeiro plano’ com ‘a cor’, com ‘a impressão’ dos pêlos do pincel, com ‘o toque da pintura pintada’ etc., mas também ‘com o i, a vírgula, o ponto da ponta do próprio pincel verrumada diretamente na cor, posta em desordem, e que jorra salpicando

¹¹⁰ Como se sabe, a partir de 1937, intensificou-se o contato entre Pollock e os surrealistas famosos que fixaram residência nos Estados Unidos em decorrência da Segunda Grande Guerra. Dentre eles destacam-se Marx Ernest, Roberto Matta e André Breton.

¹¹¹ Segundo Derrida, muitos acreditam que o termo *subjétil* é contemporâneo à obra de Artaud. Vários dicionários inclusive chegam a localizar a sua criação na segunda metade do nosso século. Todavia, há aí um equívoco, visto que, no século XX, ocorreu apenas a reativação desse termo cuja origem é ainda bastante incerta (pode ser francesa ou italiana). “A noção pertence ao jargão da pintura e designa o que está de certo modo deitado embaixo (*sub-jectum*) como substância, um sujeito ou um súcubo. Entre a parte de baixo e de cima, é ao mesmo tempo um suporte e uma superfície, às vezes também a matéria de uma pintura ou de uma escultura, tudo o que nelas se distinguiria da forma, tanto quanto do sentido e da representação, o que não é representável. Sua profundidade ou sua espessura presumidas deixam ver apenas uma superfície, a da parede ou a da madeira, mas desde então o papel, do tecido, do painel. Uma espécie de pele, perfurada de poros.” (DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p.26.)

fagulhas...’. Formação da letra num desenho que subtrai à palavra, à verbalidade da linguagem articulada cuja pura sonoridade vem, não obstante, surdir diretamente no subjétil. No limite, essa literalização tende a anular o suporte na dança mesma. Essa tornar-se-ia a picto-coreografia de uma gramática sem sujeito e sem objeto. O corpo próprio, enfim próprio, assume aí literalmente o seu destino de letra. Todas as alterações com o subjétil tendem para esse limite. [...] o corpo deve literalmente renascer (‘esse desenho é portanto a busca de um corpo’ em *Dépendre corps — l’amour unique*)¹¹². Tal nascimento é o acontecimento: único.”¹¹³

É certo que a destruição dos suportes tradicionais das belas artes não é suficiente para inviabilizar a arte, como equivocadamente pensam alguns críticos da arte contemporânea, visto que a força da forma não se concentra única e exclusivamente na matéria. Mas um *novum* tipo de arte surge a partir do momento que o próprio criador começa atacar violentamente, tanto a estrutura material e o suporte quanto sujeito da representação.

“...O que se acha descrito desse modo *como um quadro* e mesmo como a descrição do fogo pela pintura vai *efetivamente produzir-se* diretamente no subjétil [...], e as marcas de perfuração ardente pertencem a uma obra na qual é impossível distinguir entre o sujeito da representação e o suporte desse sujeito, nas *camadas* do material, entre o em-cima e o embaixo, portanto entre o sujeito e seu fora, a representação e o seu outro. Trata-se realmente de uma *destruição*. E para destruir todos esses limites que estruturam a representação, devemos encontrar outros ‘gestos’ e o segredo de outras entonações.”¹¹⁴

¹¹² ARTAUD. *Oeuvres Complètes*. Paris: Galimard, 1978. XVIII, 75. apud DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p.71.

¹¹³ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p.71.

¹¹⁴ *Ibidem*, p.57.

Da arte formada a partir do gesto do artista, muitos dos artistas se voltaram para o ambiente/natureza. Buscavam locais que em si demandavam um tipo de interpretação, um certo esforço aplicativo, uma vontade de estabelecer uma relação. Como também o ambiente *transformado* em objeto artístico foi vertido em mercadoria, ocorre a radicalização desse processo através da operação direta sobre a paisagem. Há duas variantes desse processo: a *Body Art*¹¹⁵ (a gama de possibilidades aqui é muito variada, incluindo desde as brutais e sadomasoquistas performances do grupo de Günther Bruse, Otto Mühl, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler até as tranquilas experiências dos artistas ingleses, Gilbert e George) e a *Art Land* (Christo envolve em plástico monumentos, ilhas, praticamente recriando um estado de curiosidade em torno de questões ambientais que há muito haviam se tornado banais e desinteressantes).

No primeiro caso, recria-se o *ambiente* a partir do ato de encenar ações no próprio corpo do artista, subvertendo as relações habituais e com isto pretendendo restabelecer uma relação única e individual com o ambiente. A *Body Art* representa, como conteúdo programático, a explosão da poética fora de seus limites tradicionais, o que significa a transformação da experiência artística em um fato estético integral. Deste modo, o seu estatuto torna-se constitutivamente ambíguo:

“...a obra não visa a um êxito que lhe dê o direito de colocar-se dentro de um determinado âmbito de valores (o

¹¹⁵ Sobre a *body art* (“arte do corpo”) ou “arte de mutilação”, Fayga Ostrower diz que uma parcela dos artistas vinculados a esse tipo de poética segue “...o exemplo de Van Gogh (não o exemplo artístico, mas o de crises de depressão, em que Van Gogh cortou um pedaço da orelha para oferecer a Gauguin), os artistas se mutilam. O movimento tem até um mártir, pois um dos artistas, austríaco, tanto se mutilou que acabou morrendo.”(OSTROWER. *Universos da Arte*, p.335.)

museu imaginário provido de qualidade estética); seu êxito consiste, antes, fundamentalmente, em tornar problemático esse âmbito, ultrapassando, pelo menos momentaneamente, seus limites.”¹¹⁶

No segundo caso, as intervenções na paisagem são feitas a partir de objetos e materiais colocados num dado trecho do ambiente com o objetivo de promover uma exploração sensorial (tátil, auditiva, olfativa e visual) do público. Este torna-se co-autor e participante da exploração ambiental. Não há aqui a pretensão das obras serem eternas ou de produzirem algo perene; pelo contrário, a obra é exposta, decomposta e re-composta pela ação do tempo, pelo clima, e pela participação dos espectadores. O objetivo principal é o alargamento das atividades sensoriais e a elaboração de uma obra que abarque tanto o corpo quanto o espaço físico, isto é, o homem retorna (pelo menos) metaforicamente ao espaço natural através da ação criativa e transformadora do artista; também são estabelecidos novos tipos de relações entre o homem e o seu hábitat, em detrimento dos espaços convencionalmente reservados à arte (museus e galerias). Com a utilização do vídeo tape, do cinema e da fotografia, é retomada a relação com o público e garantida a possibilidade de fruição. A imagem obtida, a um só tempo, torna-se documento da obra e acentua a relação entre poética e público fruidor. Desta forma, evita-se que essa tendência artística se torne pura ação.

Assim, simultaneamente à representação da situação de ceticismo na qual o homem moderno está inserido, ocorre a renúncia de toda forma interpretativa. O objeto artístico passa a ser enquadrado num universo pré-lingüístico e pré-técnico, onde toda ação criadora se reduz a um simples gesto, ainda assim animado e

¹¹⁶ VATTIMO. *O fim da modernidade*, p.42.

significante. De fato, a obra de arte continua existindo, só que agora num outro registro: o do não objeto. Tais obras são programaticamente constituídas fora dos limites tradicionais das belas artes, isto é, a sua poética desvela a busca do “não-limite”, como sua intenção formativa básica.

Pode-se observar, então, através de todos os exemplos citados no decorrer desse breve esboço histórico pela arte contemporânea, que o critério de avaliação dessa arte se concentra na sua capacidade (ou na falta dela) de colocar em questão o próprio estatuto da obra de arte. De modo que não se trata de criação de objetos com o simples intuito de chocar¹¹⁷ e que não ultrapassam a praticidade da invenção, aos moldes de um *bric-à-brac* irregular, casual e insignificante. A ação do artista revela aqui uma mudança radical no modo de ver, apreender e compreender o mundo que o cerca, colocando o fruidor diante do *não dito*, isto é, de algo que carregaria no seu bojo o verdadeiro significado da arte. Esse algo implícito não é um resíduo subentendido e que pode ser facilmente formulado, mas, ao contrário, é o estímulo de uma revelação inesgotável, pois inere à própria

¹¹⁷ Para exemplificar tal caso, mais uma vez torna-se bastante esclarecedor citar os *ready mades*, especialmente: *A Fonte*. Este objeto foi criado para participar de uma mostra da nova *Society for Independent Artist*, de Nova York. Esta sociedade tinha por modelo o *Salon des Indépendants*, de Paris, e qualquer pessoa que pagasse seis dólares teria direito de apresentar duas obras. Apesar de fazer parte da diretoria do grupo, Duchamp não aprovava a sua organização, e resolveu provocar os responsáveis pela seleção, enviando um objeto bastante singular — um urinol de porcelana. As únicas intervenções do artista neste objeto industrial consistiu na assinatura da base, logo a seguir o buraco do cano, com o pseudônimo de R. Mutt, e na sua colocação “...sobre o lado plano, pelo que ficava ‘ereto’.” Uma vez que o urinol quando instalado em banheiros públicos só pode ser usado por um homem em pé, provavelmente “... a comissão de seleção dos trabalhos teve de imediato a visão de um homem a urinar ou outras hipóteses picantes, quando se viu confrontado com o objeto.” (MINK. *Duchamp*, p.63.) Mesmo pagando os seis dólares, a obra não foi exposta e desapareceu. Mais tarde, foi descoberta atrás de um tapume. A “*Fonte*” foi fotografada por Alfred Stieglitz e foi a capa e um dos temas do segundo número da *The Blind Man*: “Se o Sr. Mutt fez a “*Fonte*” com as suas próprias mãos ou não, isso não tem qualquer importância. Ele ESCOLHEU-A. Pegou num artigo corrente da vida, colocou-o de forma que faz desaparecer o significado utilitário sob o novo título e ponto de vista — deu-lhe um novo sentido.” (The Blind Man, Nova York, Maio de 1917, nº02. apud MINK. *Duchamp*, p.63.)

forma, ou melhor, ao próprio “modo de formar” que se concretiza nessas produções.

III. INSUFICIÊNCIA DAS TEORIAS ESTÉTICAS TRADICIONAIS DIANTE DAS NOVAS PROPOSTAS FORMATIVAS

Um dos pontos em que as estéticas contemporâneas parecem concordar é a possibilidade de infinitas abordagens críticas, todas elas válidas, para uma mesma obra de arte. Cada indivíduo constitui um caminho de acesso pessoal à arte; e, de acordo com a sua própria personalidade e espiritualidade, denota uma preferência específica, que o leva a percorrer determinada via em detrimento das demais, acentuar determinados aspectos da obra e da sua fruição de preferência a outros. Entretanto, todos esses caminhos apresentam uma só finalidade, a saber: “...reconhecer e fazer reconhecer a obra enquanto tal.”¹¹⁸ Tal objetivo só ocorre, efetivamente, quando a ênfase dada a um aspecto da obra, na sua fruição, não acontece em prejuízo de outros; pelo contrário, esse aspecto deve conter (de modo implícito) todos os demais, “...por meio de intrínsecas e talvez ocultas referências, pois o processo da leitura, como execução que é ao mesmo tempo interpretação e juízo, é indivisível.”¹¹⁹ O que significa que a fruição artística deve ter como parâmetro a própria lei interna da obra, que *conduz* todo o processo de sua produção e interpretação.

¹¹⁸ PAREYSON. *Estética*, p.262.

¹¹⁹ *Ibidem*. p.262.

Todavia, em relação à maioria das poéticas contemporâneas, é possível afirmar que muitas abordagens filosóficas bastante respeitadas e difundidas não conseguem oferecer respostas satisfatórias.

É o caso, por exemplo, da estética hegeliana, que concebe a arte como uma exteriorização da idéia absoluta, da verdade total, tendo por finalidade a representação sensível do absoluto num supremo grau de seu desenvolvimento ideal e histórico. O conteúdo da arte é, aí, a idéia representada numa forma concreta e material. Sua função consiste então em conciliar a idéia e a representação material numa livre totalidade, ou seja, a arte deve tornar a idéia acessível à nossa contemplação, mediante uma forma sensível e não na forma do pensamento e da espiritualidade pura em geral. Na arte, a aparência sensível está sempre penetrada pelo espírito. “Para não permanecer abstrata, a essência precisa *aparecer* [...]. O que aparece na arte não é mera ilusão superficial: é a manifestação de uma verdade profunda.”¹²⁰

“Só a animação e a vida do *espírito* constituem a livre infinitude que lhe permite continuar a ser, na manifestação real, o interior para si próprio e, após a exteriorização, a si regressar e em si permanecer.”¹²¹

É graças à existência de um conteúdo autêntico e substancial que o existir limitado e mutável consegue, por sua vez, autonomia e substancialidade. A verdade da arte se encontra na realização da concordância entre o externo e o interno, estando este último de acordo consigo mesmo, como condição que torna possível a revelação exterior. Em síntese, Hegel nos apresenta uma teoria

¹²⁰ KONDER. *Hegel, a razão quase enlouquecida*, p.70.

¹²¹ HEGEL. *Estética*, v. II, p.10.

impregnada de um caráter conteudista: o conteúdo antecede temporalmente e determina a forma, cujo critério de êxito é a sua adequação ao conteúdo — visto que a função da arte é apreender a idéia eterna e supra-sensível.

Assim concebida, a obra de arte existe em toda a sua perfeição e plenitude *antes* mesmo do processo produtivo ter início, pois, compreende-se a sua essência não como fruto da vontade do homem, mas sim como um produto da razão. O processo artístico, como desenvolve posteriormente Croce, esgota-se na figuração de uma imagem puramente interna. Isto implica uma desvalorização de todo o processo artístico, uma vez que encontrando-se a imagem já totalmente formada na mente do artista praticamente, não há mais a necessidade de se executá-la, pois ela já existe; e, quando o processo artístico é realizado, ele se reduz a uma mera projeção, algo meramente mecânico: a exteriorização da idéia num corpo físico, comenta Pareyson criticando Croce, "...não só é secundária e supérflua com respeito à arte, mas não tem nada de artístico, porque é antes, um ato prático, dirigido ao fim da conservação e da comunicação."¹²² Em suma, Hegel e Croce vêem o aspecto cognoscitivo, contemplativo e teórico da arte como predominante e absoluto, desvalorizando a sua característica mais importante e essencial, que é a executiva e realizadora, com enormes danos para a teoria e prática da arte.

Inspirando-se em Hegel, Croce defende a unidade entre os sentidos e a criação, ao propor, para a análise da obra de arte, o conceito de *intuição*, que é concebido como algo diverso da razão e próximo da imaginação. A intuição não é

¹²² PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.116.

a imagem da coisa, mas o sentimento que dela experimentamos, e o conhecimento é uma pura expressividade, inventividade e criatividade. Neste sentido, diz Croce que a arte surge a partir da intuição de sentimentos, que o artista transforma em imagens; isto é, a intuição já nasce como uma imagem perfeitamente nítida, concluída, em resumo, como fim de um sentimento e ápice de uma técnica interior. Por exemplo, na concepção croceana a execução musical é um

“...‘processo da revocação’ [‘processo della rievocazione’]: ela consiste no ‘reevocar’ a obra musical, e isto é antes de tudo reconstruí-la filologicamente [...], e em seguida recriá-la de modo que a repetição dos originais seja acompanhada da revivificação das imagens originais.”¹²³

Daí se segue que o conhecer implica necessariamente um criar, e fazer arte é tão somente intuí-lo. Esse conceito croceano não mais necessita dos conceitos gerais e abstratos, os quais são imprescindíveis ao saber filosófico e científico, e que se constitui numa forma expressiva sentimental ou emotiva. O artista está diante de um mundo pronto a ser *descoberto*. Tal ato de *descobrir* se dá, uma vez que, entre a imagem mental e a sua plasmação em um dado material, não existe separação alguma. Como muito bem observa Luigi Pareyson, na acepção croceana, a forma fica completamente interiorizada no artista; não há mais a necessidade de representá-la, visto que é em si mesma completa e está materializada antes mesmo de ser realizada física e efetivamente. “A execução que vier depois da forma já pronta se reduz a reproduzi-la e copiá-la. Mas isso é algo extrínseco, de que a forma não necessita, e que como tal nada lhe acrescenta de

¹²³ PAREYSON. *L'esperienza artistica*, p.262.

importante.”¹²⁴ Esgotando-se o processo de criação na interioridade do espírito, torna-se secundária a extrinsecação física e dissolve-se o vínculo existente entre o fazer artístico e a vida. Conseqüentemente, o processo de formação da matéria deixa de ser algo essencialmente artístico, destina-se apenas à comunicação da obra que já estava pronta na mente do autor.

A teoria croceana nega o exercício do pensamento durante o processo artístico, admitindo-o apenas nas pausas, *intermezzos*, da criação como se fosse um elemento estranho. Croce chega até a admitir

...a necessidade, para a obra de arte, da extrinsecação física, porém a concebe totalmente interiorizada, em um processo de formação todo interno; [...] [o que equivaleria dizer que ele] não se importa, ‘de fato’, que este processo de formação coincida empiricamente com o pegar materialmente o pincel na mão: o essencial é que se trata de um processo interno e espiritual, qualitativamente diverso da intenção prática de ‘comunicar’ ou ‘publicar’ a obra assim formada.”¹²⁵

Resumindo, pode-se dizer que, na teoria croceana, a intuição, a imagem, a forma “...nasce já completa, surge já finita, de modo que a coincidência pontual de intuição e expressão se traduza através da negação das tentativas e buscas, e por conseguinte, na negação do fato que é essencial para a obra ter ‘êxito’...”¹²⁶ A “intuição-expressão” surge na vida espiritual como uma faísca imprevista, sem origem certa, sem maturação ou processo de formação. Deste modo, “...o

¹²⁴ PAREYSON. *Estética*, p.72.

¹²⁵ Idem, *Conversazioni di estetica*, p.80-1.

¹²⁶ Ibidem. p.81.

conceito mesmo de expressão 'exitosa' se perde, porque o êxito não se pode entender como tal se não for visto como 'conclusão' de um processo..."¹²⁷

Deste modo, em sua famosa contraposição a Croce, Pareyson salienta que o exercício do pensamento é, ao contrário, *interno* à ação formante, ou como resume Umberto Eco, é um

"...juízo contínuo, vigilante, consciente, que preside à organização da obra [...] movimento inteligente em direção à forma, pensamento realizado *no interior* da actuação formante e destinado à realização estética."¹²⁸

Não se trata, evidentemente, de um

"...pensamento que seja fim em si mesmo, feito intencional no exercício de uma meditação filosófica e de uma pesquisa científica, mas de pensamento subordinado à intenção formativa e regulado pelo critério da pura formatividade, e que não pode ter outro propósito a não ser o de dar o próprio *contributo* ao resultado da formação."¹²⁹

Para que esse ponto fique bem compreendido, é preciso ter em conta que, se a forma para Croce somente existe como algo acabado internamente, para Pareyson, ao contrário, tomando a experiência dos artistas como comprovação, a forma existe apenas como forma formada e forma acabada. Daí se segue que o carácter artístico da extrinsecação é algo que não se pode negar. Toda operação artística (seja ela tradicional — como nos casos da pintura e da escultura — ou *revolucionária* — como na arte gestual ou nos happening) se formaliza a partir de um processo de produção, visto que "...fazer arte não significa intuir, conhecer,

¹²⁷ PAREYSON. *Conversazioni di estetica*, p.81.

¹²⁸ ECO. *A definição da Arte*, p.16.

¹²⁹ PAREYSON. *Estética*, p.27.

contemplar, mas fazer, produzir, realizar: mais precisamente ‘fazer’ no significado [...] de produzir um objeto real, físico, material.”¹³⁰ Mas, não que a arte seja um mero executar. Como já foi mostrado no capítulo referente ao processo artístico, há uma coexistência entre a figuração interior e a operação executiva, sem que haja qualquer tipo de sucessão temporal ou contraposição desses dois campos, ou uma espécie de anulação de uma pela outra; o que acontece, ao contrário disto, é que ambas coincidem sem qualquer resíduo.

“Considerar a obra de arte como tal significa [...] tê-la diante de si como uma *coisa*, e, ao mesmo tempo, nela saber ver um *mundo*; fazer falar com *sentidos espirituais* o seu próprio *aspecto sensível*; não tanto buscar o significado *da* sua realidade física como, antes, saber considerar esta mesma realidade física *como significado*: já que nesta não se trata de distinguir interno e externo, alma espiritual e corpo físico, pura imagem e intermediário sensível, realidade oculta e invólucro exterior, mas de encontrar a coincidência de espiritualidade e fisicidade.”¹³¹

Em suma, para a compreensão da arte contemporânea, os elementos materiais e o processo de extrinsecação física são aspectos de grande importância. Até mesmo no caso extremo da existência de uma “*criação interior*”, o artista deve necessariamente levar em consideração as cores, os contornos, as linhas, o volume, os sons em que deve consistir a imagem artística. Numa análise estética, tudo é (ou se torna) significativo, e um simples motivo decorativo, totalmente carente de expressividade e sentimento, deve ser também considerado como essencialmente constitutivo da obra. No caso específico da *pintura informal*, por

¹³⁰ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.116.

¹³¹ *Ibidem*. p.119-20.

exemplo, observa-se que — ao estabelecer como o elemento constitutivo fundamental da sua poética a negação de toda forma previamente estabelecida, de todo tipo de estrutura e de qualquer espécie de referência intencional ao mundo — o seu processo de formação da obra de arte pode ser acusado de estar submerso num estado totalmente incontrolado e altamente desorganizado. Pois, para os que acreditam que a arte nasce plenamente acabada na mente do artista, tal proposta pode até mesmo significar um trabalho efetivamente aquém do *verdadeiro trabalho* criador da arte. Todavia, analisando-a a partir dos seus próprios pressupostos, observa-se que, ao contrário do caos e da negação da arte, nela se encontra um instigante e sofisticado jogo entre as formas nela contidas, jogo este que, por sua vez, conduz o olhar de quem contempla em direção a uma inspeção sempre renovável.

Assim, no campo da *poética gestual*, ou seja da *Action Painting*, é certo que artistas como Pollock não têm a pretensão de afirmar como verdade absoluta o fato de que as formas nascidas dos automatismos conseguem exprimir uma realidade profunda e absoluta; ao invés disto, a sua arte propõe uma realidade virtual, de forma latente, distante da exteriorização de um mundo subjetivo, mas totalmente integrada ao (e através do) próprio *corpo* do artista e ao seu entorno, isto é, nos seus músculos, nos seus gestos e no espaço em que ele se movimenta é que se encontra o sentido e a natureza da sua arte. A obra *informal* está imersa num contínuo devir, onde o fruidor consegue *ver* mais formas e apreender as múltiplas possibilidades interpretativas.

Nesta mesma perspectiva, pode-se afirmar, tomando como exemplo os “*projetos*” de Hélio Oiticica a partir do prisma da teoria croceana da imagem-expressão, que se trata de formas totalmente desprovidas de sentido, porque não têm a sua formulação estabelecida previa e internamente pelo artista. Entretanto, a partir da observação da lógica que preside esse tipo de poética, é possível formular, em sentido oposto à teoria de Croce, por exemplo, que os “*projetos*” são formas abertas, que surgem e têm a sua existência garantida enquanto obra através de um jogo participativo entre criador e fruidor, isto é, somente se constituem enquanto obra a partir e durante o processo de formação do objeto artístico. Não se trata aqui de uma obra formulada ao sabor do acaso, visto que há, por parte do artista, a preocupação em estabelecer um roteiro de execução, o qual fornece pontos de apoio e de indicação para a sua ação e para o público. Contudo, não é possível uma identificação direta desse “roteiro de atuação” como sendo a obra em si, porque ele se restringe a uma série de indicações para o criador-executante, as quais, após serem transformadas em gestos, cores, formas ou sons, estabelecem junto ao público fruidor uma relação, e daí surge a obra. O *objeto* aqui existe como *mediação* entre a participação e a própria criação. O problema criado por esses dois tipos de abordagem é sintetizado na passagem que se segue:

“Quer se pense a forma como preexistente à produção que a executa e realiza, quer se veja apenas ao termo da execução que a inventou realizando-a, sempre se supõe que a forma só existe enquanto formada, como se nascesse já madura e surgisse já pronta. Que adianta insistir no fato de que a execução é guiada e orientada se depois, mantendo esse pressuposto, se esquece de indagar o processo de invenção que encontra a forma e se supõe que a marque, já toda inventada e descoberta, à produção que

deveria realizá-la? E que adianta lembrar que o processo artístico é questão de tentativas, em que invenção e execução vão pari passu, se depois, levados ainda por esse pressuposto, se termina por abandonar o processo a si mesmo, sem direção nem guia?”¹³²

Um tipo de abordagem — como a croceana — que considera a forma como preexistente à execução e esta como algo secundário, senão supérfluo não vai conseguir captar toda a especificidade da citada obra (e, conseqüentemente, desse tipo de poética). Do mesmo modo, a abordagem que privilegia apenas o processo enquanto tal. Para compreendê-la satisfatoriamente, é fundamental admitir que tanto o processo de formação da matéria quanto o de formação de conteúdo se constituem como partes integrantes e essenciais à própria obra em questão. Teorias do tipo da croceana só valem para certos tipos de poética, visto que foram elaboradas visando formular pressupostos explicativos de uma arte lírica, nutrida de sentimentos e emoções, mas pouco contribuem para explicar uma arte construtiva, abstrata, por exemplo.

Por outro lado, a afirmação contrária, de que o processo artístico consiste basicamente na sua realização, ou seja, de que tanto a invenção quanto a concepção da obra de arte são absorvidas na sua própria extrinsecação física, equivale a dizer que o *fazer* artístico se assemelha a uma aventura que não se sabe muito bem onde e como irá terminar. O artista corre o risco de se transformar em um espectador da sua própria obra, no sentido de ter a noção da mesma não antes ou durante, mas só depois de concluída a execução. Além disso, considerar apenas o aspecto produtivo, realizativo e executivo no momento essencial da

¹³² PAREYSON. *Estética*, p.72.

definição do objeto artístico significa desvalorizar toda a significação expressiva própria da arte, transformando-a num elemento secundário, pré-artístico e até mesmo periférico. Também aqui permanece incompreendida a real natureza do processo artístico e do papel que o artista nele desempenha.

Em síntese, de um lado a execução torna-se supérflua, de outro, a invenção é algo impossível de se alcançar, devendo-se reconhecer que a visão da arte como um fazer fabril e material se apresenta de certa maneira como um complemento daquela visão *espiritualista*.

Como já foi inúmeras vezes afirmado, a arte não se resume ao ato de executar, produzir, realizar. Os dois processos — o *fazer* e o *exprimir* — são simultâneos, coessenciais e coincidentes, porque apenas se cria o estilo quando se fazem as obras. “A arte nasce no ponto em que não há outro modo de exprimir um conteúdo que o de formar uma matéria, e a formação de uma matéria só é arte quando ela própria é expressão de um conteúdo.”¹³³ Em suma, dizer que o artista *faz* uma obra significa, antes de mais nada, afirmar que ele *forma* uma matéria, mas no seu modo de formá-la está presente, enquanto energia formante, toda a sua espiritualidade. “A obra de arte adquire então um caráter todo singular, pois é ao mesmo tempo matéria e espírito, fisicidade e personalidade, objeto e interioridade.”¹³⁴

Um outro tipo de abordagem unilateral e insuficiente é a psicologista uma vez que o seu ponto de partida constitui, em si, uma recusa do objeto artístico. De acordo com tal abordagem, o único traço comum a obras díspares, como por

¹³³ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.56.

¹³⁴ *Ibidem*. p.56-57.

exemplo, um quadro de Correggio e uma tragédia de Sófocles, ou entre uma sonata e um quadro de Jackson Pollock é o fato de motivarem uma experiência estética. O estudo da peculiar estrutura da consciência estética é a tarefa central desse tipo de investigação. E o que é denominado de objeto estético não é outra coisa senão uma entidade psíquica. A disciplina Estética aqui se restringe a uma psicologia aplicada.

Neste tipo de abordagem que caracteriza a chamada psicologia da arte, a obra ganha sentido ao exprimir a personalidade do artista, impondo de maneira absoluta a sua disposição psíquica ao fruidor: a arte é expressão dos seus sentimentos. “Biologicamente, a Arte seria em tal caso uma das maneiras de descarregar os afetos intensos. Todo o estado afetivo — cólera, dor, alegria, etc. — tende a culminar em movimentos mímicos, e a resolver-se ao mesmo tempo neles.”¹³⁵ O fazer artístico tende a ser visto como meio de estimular no seu contemplador uma série de emoções — por exemplo, quando vincula-se um determinado grupo de cores ou tons a uma emoção particular.

Outro aspecto negativo é que, ao afirmar que a unidade da obra de arte é dada pelo sentimento, fundamenta-se a coerência da forma representada no sentimento do qual ela é representação. O que, segundo Pareyson,

“...equivale a dizer que o fundamento da indivisibilidade de forma e conteúdo na obra artística reside no sentimento, ou seja, no conteúdo, ainda que entendido como conteúdo artístico, de sorte que seria legítimo perguntar por que não reside antes na forma, caindo assim de novo na velha disputa de conteúdo e formalismo.”¹³⁶

¹³⁵ MORITZ. *Problemática da estética e estética fenomenológica*, p.65.

¹³⁶ PAREYSON. *Estética*, p.102.

Sobre o perigo do ressurgimento da antítese forma e conteúdo, aqui lembrado por Pareyson, deve-se sempre ter em mente que, para ultrapassá-lo só há uma alternativa, a saber: conceber a obra como um processo concluído e considerar a coerência e unidade que ela possui em sua natureza de forma, no sentido esclarecido. Evidencia-se, desta maneira, que a unidade da obra e a sua totalidade se unem inseparavelmente:

“...a obra é coerente porque só nela o processo que a formou poderia chegar a bom termo e atingir a própria perfeição, sendo tal processo governado por aquele mesmo ‘todo’ em que se realiza e ao qual consegue dar vida.”¹³⁷

Prosseguindo na crítica à abordagem psicologista, cabe aqui destacar, também, que se a fruição de uma obra artística é explicada da mesma maneira que a resposta a um chamado ou a um estímulo moral, não há respeito à sua especificidade, ao que a caracteriza essencialmente. No caso da arte contemporânea, talvez nem se consiga considerá-la como arte. Emoções como tristeza, ódio, piedade, temor, entre outras, são inicialmente “vivenciadas” pelo espectador e só depois “projetadas” no objeto artístico; sendo todo o processo de produção/contemplação/interpretação considerado como externo à obra e à sua constituição. O fruidor fica reduzido a estar sempre buscando aquilo que pode ser por ele reconhecido.

Desse modo, uma arte sem representação física ou despojada de “intenções sentimentais” está excluída desta proposta explicativa. Por exemplo, uma obra

¹³⁷ PAREYSON. *Estética*, p. 102.

abstrata como a “*Composição*”, de Victor Vasarely, onde as relações entre formas e cores têm uma correspondência direta com proporções e progressões aritméticas (o quadro é composto por uma série de formas geométricas coloridas, dispostas a partir de uma ordem que necessariamente implica determinadas possibilidades de variações). Usualmente, é possível *ler* a obra ou na vertical ou na horizontal ou nas diagonais ou ainda invertendo a relação positivo-negativo entre as formas e o seus intervalos. Há duas formas geométricas básicas — o quadrado e o círculo — de grandezas diferentes, sendo que o círculo sempre será apresentado inserido no quadrado. Com relação às cores utilizadas, há dois tons de vermelho (quente), dois de azul e dois de verde (frio), dois de roxo (médio: vermelho mais azul). Argan, ao analisar o quadro, diz que

“... na teoria das cores, os tons quentes, na percepção, tendem a se expandir e avançar; os frios, a se contrair e retrair. O decréscimo das grandezas, de cima para baixo, sugere um aumento das distâncias; com efeito, dadas várias figuras semelhantes, somos levados a sentir os maiores como os mais próximos. Outros desníveis de plano, sempre ilusórios, são sugeridos pelas mudanças das relações cromáticas entre redondos e quadrados: frio e frio, quente e frio, frio e médio. A precisão geométrica das formas e o espalhamento liso das cores demonstram que a superfície do quadro é perfeitamente plana: as distâncias espaciais ilusórias são, portanto, integradas ao plano, que adquire um caráter plástico.”¹³⁸

Certamente, um quadro assim não encerra significados simbólicos, nem mesmo pode ser visto como expressão dos sentimentos de seu criador, mas nem

¹³⁸ ARGAN. *Arte Moderna*, p.638.

por isso se reduz a um mero painel decorativo, desprovido de um sentido próprio. Todas as formas e cores nele contidas implicam uma série de operações: "...avaliação dos diversos valores, que assume a mesma cor, conforme venha associada a uma forma circular ou quadrangular; avaliação e comparação das relações proporcionais entre as diversas grandezas e as diversas cores."¹³⁹ Neste sentido, a percepção desse quadro é selecionada, organizada e estruturada. Entretanto, submetida à abordagem psicologista, tal proposta artística aparece como preocupada única e exclusivamente com o processo de gênese de formas e objetos, esquecida do artista, eliminando a sua presença na obra como pessoa, substituindo a expressão dos sentimentos pela expressão plástica. Ao reconduzir cada imagem ao seu âmbito perceptivo, a sua autonomia é cortada, ao mesmo tempo que reduz a potencialidade do ato criador a uma simples elaboração de dados sensoriais. Ocorre a perda do caráter infinito da expressão e da transcendência do objeto estético, que não é decorrente da adequação plena aos conteúdos psíquicos. Não é difícil perceber a limitação e mesmo a inviabilidade de se analisar esse tipo de proposta artística pela psicologia da arte.

Por isto, vê-se que a insuficiência estética da abordagem psicologista da arte ocorre a partir do seu próprio objetivo, que é o de precisar as condições psíquicas e as motivações da atividade artística, e não a sua natureza singular. De acordo com esse objetivo, a compreensão da arte propriamente dita está sempre correndo o perigo de se tornar um mero pretexto para a formulação de toda a sorte de (pseudo) interpretações estéticas. Além disto, cabe também lembrar que a

¹³⁹ ARGAN. *Arte Moderna*. p.638.

identificação direta entre expressão de sentimento e obra de arte não se justifica, uma vez que, como assinala a análise pareysoniana, “...não se pode afirmar que a arte tenha como conteúdo um sentimento do qual seja expressão. A arte, com efeito, se é pura formatividade, não tem propriamente uma função expressiva.”¹⁴⁰ Expressar um sentimento não é a sua característica específica, e sim buscar a forma por si mesma. “Não que a arte não tenha *também* um caráter expressivo, mas este lhe é inerente ao mesmo título que a qualquer outra operação espiritual.”¹⁴¹ A arte somente revela a sua expressividade própria se for considerada enquanto forma, ou seja, enquanto um organismo dotado de vida autônoma e que possui tudo aquilo que necessita, decorrendo sua expressividade característica de seu ser forma. Neste sentido, é oportuno recordar que as operações da pessoa são sempre expressivas, daí se seguindo que a arte é também expressão de sentimento,

“... que se não o fosse nem seria tampouco arte, pois lhe faltaria aquele caráter de humanidade total que é indispensável condição para o bom êxito de toda obra humana, artística ou não artística. *Mas não o é de modo intencional e privilegiado*, pois a intencionalidade e o privilégio da arte são ao formação exercitada em vista da forma por si mesma.”¹⁴²

Numa linha que, em certo sentido, aproxima-se à das teorias psicologistas, pode-se destacar também as “teorias da recepção”. Estas conseguem destruir tanto a ênfase (quase exclusiva) dada à obra de arte e ao seu processo de produção quanto a *pretensa* objetividade atribuída aos produtos culturais. Neste

¹⁴⁰ PAREYSON. *Estética*, p.37.

¹⁴¹ *Ibidem*. p.40.

¹⁴² *Idem*, *Estética*, p.40. (Grifo meu)

sentido, se o centro de toda essa teoria é o fruidor, a obra de arte tende a ser concebida como um objeto destituído de valor próprio. A obra de arte é um campo aberto, passível de uma multiplicidade de interpretações e fruições. Busca-se aqui constituir um modo unificado de recepção artística. O que a obra significou para o seu criador é inacessível à totalidade dos seus contempladores, mas isto também pouco importa para o leitor comum. Alguns autores assinalam a fragilidade desta concepção, na medida em que o leitor passa a exercer um papel eminentemente criativo, em detrimento do significado textual, deixando, além disso, em segundo plano, a questão de seu condicionamento histórico social. Para Janet Wolff, por exemplo, o

“... significado de uma obra convencionalmente aceito é resultado da história de sua recepção crítica, que começa com os seus primeiros leitores. E, dependendo do ‘fechamento’ relativo da obra, ou da rigidez denotativa dos códigos que nela operam, o leitor constrói o seu significado. Isso não resulta, contudo, em uma teoria voluntarista da leitura. O leitor é guiado pela estrutura do texto, e isso significa que a gama de possíveis leituras não é infinita. E o que é mais importante, a maneira pela qual o leitor se ocupa do texto e constrói seu significado é função de seu lugar na ideologia e na sociedade. Em outras palavras, o papel do leitor é *criativo*, mas ao mesmo tempo *situado*.”¹⁴³

Segundo Janet Wolff, as “teorias da recepção” não conseguem explicar a natureza mais ampla do ato interpretativo. O fruidor do objeto artístico é considerado como uma espécie de categoria universal, o que leva a um obscurecimento tanto das reais dimensões histórico-sociais de produção e fruição

¹⁴³ WOLFF. *A produção social da arte*, p.127.

da arte quanto do sentido/significado primeiro da forma artística, relegando a obra de arte a um segundo plano.

À crítica de Janet Wolff deve-se acrescentar o fato de que as “teorias da recepção” pecam, quase sempre, por apresentar o momento “receptivo” como isolado dos outros dois momentos fundamentais, quais sejam: o processo formativo (processo genitivo interno) e a forma acabada. Como lembra, Luigi Pareyson, esses três momentos — gênese, forma artística e processo interpretativo — são coessenciais e indivisíveis, implicam-se mutuamente, de modo que a obra de arte nunca pode ser nem simplesmente “recebida”, nem tampouco submetida a um “livre uso”, arbitrariamente.

Passando agora à estética marxista, sua limitação se configura já a partir do tratamento dispensado às vanguardas artísticas, vistas geralmente como o ponto extremo do irracionalismo burguês. Como se sabe, os teóricos desta corrente assinalam à arte uma missão social ou consideram-na como representação da realidade. Na proposta lukacsiana, por exemplo, o mundo fenomênico não é senão a manifestação de determinadas estruturas profundas, recorrentes e de longa duração. Tal pressuposto é definido como o princípio do reflexo, que serve para explicar como a arte, ao reproduzir mimeticamente os fenômenos em sua singularidade, recorre ao que há de mais universal e essencial. Nesta teoria, a noção de *mimesis* assume uma real importância. Para Luckács, o real se reorganiza e se faz funcional visando uma dada ordem de significados: imitar significa traduzir na própria *práxis* o reflexo de um fenômeno da realidade. A *mimesis*, por ser simultaneamente produtiva e inventiva, transcende a simples repetição mecânica. A arte deve refletir a realidade total que está na base e,

refletindo-a organiza e traduz em imagens, expondo-a como um olhar sobre a história. Seu caráter é perspectivista e partidarista, pois ao julgar o mundo a partir de um determinado prisma, acaba tomando posições referente a ele. Por conseguinte, a boa arte é a arte engajada.

Vistas sob esse ângulo, as vanguardas artísticas e os seus desdobramentos, mesmo tendo revolucionado, no nível formal, toda a estrutura de produção, contemplação e interpretação, não têm seu valor reconhecido. As suas propostas programáticas mais revolucionárias são apreendidas como simples reflexos de uma ideologia burguesa decadente, irracional e nihilista. Exclui-se do âmbito valorativo tudo aquilo que é diferente ou que representa um questionamento das suas bases, exilando o artístico na categoria dos falsos problemas.

O julgamento da forma segundo a sua maior ou menor adequação ao conteúdo social é uma tendência que subsiste, mesmo em teóricos que enfatizam a indivisibilidade de forma e conteúdo na arte, como Marcuse e Adorno, por exemplo. É que procedendo à afirmação da indivisibilidade dos dois termos a partir do conteúdo, tais teorias não conseguem ultrapassar verdadeiramente o plano antitético do conteudismo *versus* formalismo. A forma continua sendo julgada com base em sua adequação ao conteúdo social a ser refletido e que, portanto, é preexistente e dominante.

“Uma peça, um romance tornam-se obras literárias em virtude da forma que ‘incorpora’ e sublima ‘o assunto’. O último pode ser o ‘ponto de partida da transformação estética’. Talvez contenha o ‘motivo’ desta transformação, talvez seja determinado pela classe — mas, na obra, este ‘assunto’, despido da sua imediatidade, torna-se algo qualitativamente diferente, parte de outra realidade. Mesmo onde um fragmento da realidade ficou por transformar (por exemplo, frases de um discurso

atribuído a Robespierre), o conteúdo é mudado pela obra como um todo; o seu sentido pode tornar-se no oposto.”¹⁴⁴

Na maioria das análises marxistas também pode ser facilmente observado um outro grave equívoco: a confusão entre *assunto*, *tema* e *conteúdo* da obra de arte, termos que são usados de modo impreciso e mesmo equivocados. Por exemplo, Herbert Marcuse na sua obra *Dimensão Estética*, ao definir a *forma estética* “...como resultado da transformação de um dado conteúdo (facto actual ou histórico, pessoal ou social) num todo independente: um poema, peça, romance, etc.”¹⁴⁵, diz que a autenticidade ou não de uma obra nem é dada pelo seu conteúdo, nem pela “pureza” da sua forma, mas pelo “conteúdo tornado forma”. Todavia, o termo conteúdo, entendido aqui como a “correta” representação das condições sociais, confunde-se tanto com a noção de tema quanto a de assunto: o conteúdo da obra será, então, nada mais que o tema ou assunto, revestido da forma artística com a qual se identifica.

Em suma, neste tipo de abordagem, pode-se observar que o valor da obra de arte depende da maior ou menor adequação do tratamento dado ao *assunto* (argumento tratado ou objeto representado/descrito — um acontecimento histórico ou fictício). Este último, da mesma maneira que o *tema* — o motivo inspirador — e o *conteúdo* (a total espiritualidade do artista transformada num modo de formar), perde a sua especificidade. Os três elementos são pensados de modo unificado e impreciso, tomando-se como conteúdo da arte o que não passa de mero tema ou assunto.

¹⁴⁴ MARCUSE. *A Dimensão Estética*, p.51.

¹⁴⁵ *Ibidem*. p.21.

É certo que, para a estética marxista, a obra de arte descortina a verdadeira realidade das coisas e não a sua aparência superficial. É esta a sua função essencial. Todo tipo de arte é, de alguma forma, determinada diretamente pelas relações de produção, pela posição de classe, e assim por diante. Mas, dentre os vários tipos de poéticas contemporâneas, há uma gama variada que propõe tanto uma arte onde não há assunto, ou seja, o próprio tema é o seu assunto, quanto aquelas em que inexitem assunto e tema, isto é, o estilo assume ao mesmo tempo ambos os lugares. Buscando-se um exemplo mais radical, tem-se a *arte conceitual*, que ao conceber a obra como uma mera enunciação teórica de uma poética e de todos os problemas inerentes a ela, subverte esta análise. Um bom exemplo é a obra de Joseph Kosuth chamada “*Uma e Três Cadeiras/Pré-investigações*”, em que um mesmo objeto — uma cadeira — é apresentada ao público contemplador de três modos bastante distintos, a saber: a cadeira concreta, uma fotografia da cadeira e a definição de cadeira contida no dicionário. O objetivo do artista é fazer com que o público perceba as três dimensões perceptivas do objeto em questão,

“...colocando a cadeira real como um das possibilidades de referência e jogando com a situação temporal dessas referências: a cadeira situa-se no presente, a foto no passado e a definição é atemporal pois se coloca no contexto conceitual, cultural e ‘neutro’.”¹⁴⁶

Certamente, esse tipo de poética não se constitui nem enquanto um “olhar sobre a história” nem enquanto uma forma de conhecer, interpretar ou até de fazer ciência, como poderia ser dito, por exemplo, com referência a Leonardo Da Vinci;

¹⁴⁶ RIBEIRO. *Neovanguardas*, p.52.

ao contrário, esse é um tipo de obra estruturada dentro de uma aparente e pretensa *neutralidade*, distante da realidade. Todavia, contida nesse tipo de abordagem conceitual, há uma crítica ao seu próprio trabalho e à natureza da obra de arte, pois aqui o artista se coloca também como um comentador da sua criação e das possibilidades da arte em geral, ao analisar através tanto da sua concreta e indivisível personalidade quanto do seu processo de criação, a própria natureza metalingüística da arte.

Ainda com referência às estéticas marxistas, deve se ressaltar que, ao compreenderem a arte como produto do ambiente, que reflete a sua época e o seu grupo social, reduzem o artista a simples porta-voz desse *coletivo* que busca expressão na arte. Há mesmo uma certa semelhança com a mentalidade romântica, segundo a qual, o artista acabava destituído de uma iniciativa propriamente dita, visto que era como que tomado por uma inspiração, vinda não se sabe de onde, que invadia sua mente e o obrigava a realizá-la. Em ambas as concepções, ressalvadas as radicais diferenças, a obra se faz por si mesma ou por forças extrínsecas, e o artista tende a aparecer como um ser passivo e inconsciente que segue todos os seus designos.

De modo geral, as teorias impessoalistas muitas vezes se esquecem de que nada ocorre fora da mediação ativa e criadora da pessoa, como agir é sempre indivisivelmente *ativo e receptivo* (e não uma coisa ou outra, a cada vez), não podendo, portanto, ser determinado por fatores externos ou internos. De fato, a obra de arte contém as características do seu tempo-espaço histórico e a expressão de seu grupo social, todavia estas estão permeadas pela singular espiritualidade da

pessoa, visto que o homem apenas faz, pensa ou cumpre pessoalmente. E qualquer manifestação coletiva sempre será, simultaneamente, pessoal.

“Um povo, um grupo, uma civilização são realidades suprapessoais nas quais, no entanto, só se participa pessoalmente. Por isso a obra de arte contém a voz do povo e do tempo somente enquanto contém a participação pessoal do artista no espírito do povo e do tempo, participação que pode ser de adesão ou de revolta, mas que, em todo caso, é uma reação pessoal.”¹⁴⁷

Seja como for, acentuar o aspecto cognoscitivo em detrimento do executivo significa relegar a um segundo plano o aspecto mais relevante e fundamental, com prejuízos graves para toda a teoria e prática da arte. A arte apenas pode ser considerada enquanto um tipo de *conhecimento* quando for apreendida no seu modo específico e inconfundível,

“... que lhe deriva do seu ser arte, de modo que não é que a arte seja, ela própria conhecimento, ou visão, ou contemplação, porque, antes, ela qualifica de modo especial e característico estas suas eventuais funções. Por exemplo, ela revela, freqüentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado, ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade; e estes olhares são *reveladores* sobretudo porque são *construtivos*, como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar e para quem *contemplar* se prolonga no *fazer*.”¹⁴⁸

Em resumo, não se espera que, com toda mudança efetivada pelas vanguardas do início do século, a arte se torne inatural e suprimida numa sociedade revolucionária, mas, ao contrário, que se torne a experiência de uma arte como fato estético integral. O seu próprio estatuto enquanto obra de arte é

¹⁴⁷ PAREYSON . *Os problemas da estética*, p.83.

¹⁴⁸ *Ibidem*. p.31.

ambíguo, pois esta não possui como objetivo um êxito dentro de um determinado âmbito de valores — museus, galerias, mercado de arte; seu sucesso está na problematização de tais âmbitos e no confronto direto com tudo o que é estabelecido pela tradição. Logo, não é possível utilizar os elementos elaborados pela tradição como critérios de avaliação do significado e do valor da obra de arte.

Como, então, explicar o objeto artístico contemporâneo? Mikel Dufrenne fornece novas pistas, ao dizer que há uma incoerência fundamental que afeta o estatuto que a sociedade outorga à pessoa. Em teoria, todos os homens vivem sob a égide do humanismo, mas na prática a situação é outra:

“...o homem é fim em si e meios sempre mais consideráveis são postos à sua disposição para realizar seus fins, para se libertar da urgência das necessidades, da tirania dos impulsos. Praticamente, o *blouson* esvazia e se aliena: após o pára-quedista, o *blouson noir* tende a se tornar exemplar, cuja vontade de potência atesta a indigência mental e a impotência moral. Essa perda de substância às vezes atinge o homem em suas obras vivas: não mais pode pronunciar o *cogito*; não mais tem linguagem para fazê-lo”.¹⁴⁹

Lembra Dufrenne que o pensamento moderno se defronta, em todas as suas nuances, com a difícil questão da totalidade, “...cuja consideração foi introduzida ao mesmo tempo pela física do campo, pela filosofia da forma assim como pela biologia e pela história”.¹⁵⁰ O todo

“...deve ser pensado como um sistema de relações que prevalece sobre os termos que estrutura. E são técnicas

¹⁴⁹ DUFRENNE. *Estética e filosofia*, p.216-7.

¹⁵⁰ *Ibidem*. p.218.

saídas da formalização que permitem prosseguir o empreendimento da universalização”.¹⁵¹

Esse processo constitui-se em uma espécie de desvio para o real. Entretanto, o real aqui alcançado é em si abstrato, ou seja, foi recriado tanto pelo pensamento quanto pela tecnologia. A abstração é, de fato, o primeiro passo no processo da formalização. Mas, prossegue Dufrenne, isto não significa a dissolução total do objeto artístico. Tomando a arte contemporânea como referência, verifica-se que, em sua abstração, ela pode exprimir

“...a situação criada para o homem pelo advento do pensamento formal e estar marcada pela mesma contradição que marca a cultura: enriquecimento e empobrecimento ao mesmo tempo, exaltação e renúncia do indivíduo, conquista do formal e perda do real, às vezes até a recusa do mundo e a autodestruição da arte. Essa arte, com efeito, se produz sob o signo da reflexão. Nunca os artistas escreveram tanto, jamais tiveram acesso a uma tão aguda consciência de si, jamais tiveram a impressão tão viva de estar empenhados numa aventura espiritual exemplar! A arte é refletida até ser reflexiva; desde Mallarmé os poetas fazem a poesia da poesia. Genêt, após o Pirandello de *Henri IV* e o Sartre das *Mouches*, leva ao teatro a teatralização das relações humanas. As artes plásticas, quando não mais são figurativas, são para se figurarem a si mesmas: a *action painting* pinta o ato de pintar, o escultor esculpe o seu próprio gesto.”¹⁵²

Todavia, a análise dufrenneana, mantendo uma postura fenomenológica, conduz a proposições profundamente marcadas pelo conceito kantiano de apraticidade e ateoreticidade da experiência estética. Nesse sentido, insiste Dufrenne em que o processo de fruição da obra de arte exige uma “neutralização”

¹⁵¹ DUFRENNE. *Estética e filosofia*, p.218.

¹⁵² *Ibidem*. p.224.

de tudo que possa desviar da aparência, uma “suspensão” total de interesses, uma entrega imediata e sem reservas à epifania do contemplado; pois tudo o que o objeto estético *diz* é dito a partir da sua presença, no cerne mesmo daquilo que é percebido. A vocação da obra de arte consiste em transcender ao objeto artístico, o qual, por sua vez reenvia à obra e dela é inseparável. Esse processo requer uma indiferença do fruidor pelo mundo exterior. Ele o percebe apenas marginalmente e não mais o evoca, se quiser experimentar a verdade daquilo que lhe é apresentado.

Em consonância com a noção, também kantiana, da correspondência entre contemplante e contemplado, a realização do objeto estético tem como condição essencial uma percepção que o reconheça como tal¹⁵³. Porque a obra é destituída do seu sentido de obra quando o fruidor desconhece ou ignora o objeto estético que ela potencialmente pode ser. A obra de arte

“...está ligada à reflexão, a do artista que a julga, à medida que a cria, a do espectador que busca de onde ela provém, como ela é feita e qual o efeito ela produz. E não é senão quando o espectador decide dedicar-se inteiramente à obra, segundo uma percepção que se decide a ser apenas percepção, que a obra lhe aparece como objeto estético, porque o objeto estético não é mais do que a obra de arte percebida por si mesma; o problema que ele coloca é psicologicamente o de uma percepção fiel ontologicamente, o do estatuto de todo objeto percebido e, precisamente, de um objeto que não solicita, senão ser percebido.”¹⁵⁴

¹⁵³ Com referência a esta questão, torna-se bastante esclarecedor destacar aqui o exemplo citado por Kant: “Flores são belezas naturais livres. Que espécie de coisa uma flor deva ser, dificilmente o saberá alguém além do botânico; e mesmo este, que no caso conhece o órgão de fecundação da planta, se julga a respeito através do gosto, não toma em consideração este fim da natureza.” (KANT. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p.75.) Isto significa que não tenho a necessidade de conhecer a finalidade material, “...mas a simples forma sem conhecimento do fim apraz por si própria no ajuizamento.” (Ibidem. p.157.)

¹⁵⁴ DUFRENNE. *Phénomologie de l'expérience esthétique*, p.47.

Neste sentido, a obra é uma possibilidade permanente de sensação; todavia, é possível afirmar que, à medida que uma dada totalidade sensível é organizada numa idéia, ela permanece enquanto idéia que não é pensada e que mantém a sua integridade em alguns signos, esperando que alguma consciência venha reanimá-la. Mas, para este propósito, não há uma espécie de *existência intemporal da obra*, “...porque, se a idéia pode reivindicar, rigorosamente, uma tal experiência, em um céu inteligível, porque ela procede de uma necessidade racional que lhe dá acesso ao eterno...”¹⁵⁵, o que sobreviverá não mais será a idéia da obra, mas uma idéia acerca da obra ou então uma idéia para a obra. A sua existência é um tipo de existência virtual ou abstrata: “...a existência de um sistema de signos que constituem o principal do sensível e que permitem a próxima representação, ela está sobre o papel, ela é, se necessário, virtual...”¹⁵⁶ Tais signos não são *escolhidos* aleatoriamente, ao contrário, são a promessa do objeto estético, e não há uma redução da obra a estes signos:

“...a obra não é dada, verdadeiramente, senão quando a partitura é executada, quando, ao criador, junta-se o executante. E é por isso que a partitura já é a obra de arte, como o libreto ou não importa que poema sobre o papel, também o é, contanto que se saiba ler, isto é, que se compreenda, ao menos virtualmente, a música que ela indica. E é assim que subsiste, também, a obra plástica: o quadro, a estátua, não são, ainda, senão signos que esperam para se manifestar em uma representação, a representação que o próprio espectador dará, dedicando seu olhar ao objeto, permitindo-lhe manifestar o sensível que dorme nele, enquanto um olhar não vem despertá-lo.”
137

¹⁵⁵ DUFRENNE. *Phénomologie de l'expérience esthétique*, p. 45.

¹⁵⁶ *Ibidem*. p.45.

¹⁵⁷ *Ibidem*. p.45-6.

É neste ponto que surge um embaraço, pois a percepção apresentada por Dufrenne requer uma captação da “...verdade do objeto assim como ela é dada imediatamente no sensível...”¹⁵⁸, *sem intervenção prática ou teórica*. Embora Dufrenne acene positivamente à necessidade que toda obra (e não apenas a musical) tem de “execução”, surge uma dificuldade quando ele insiste em reduzir essa “execução” a uma contemplação aprática e ateorética, a uma “entrega” pelo contemplante ao contemplado. Em suma, trata-se de uma concepção que se contrapõe, justamente, àquela “consideração dinâmica” defendida por Pareyson e que, sobretudo na fruição das obras contemporâneas, é imprescindível. Mais que nunca é preciso ter presente que o objeto artístico não é algo estático, acabado, destacado do processo de sua produção e fechado em si mesmo. Lembrando Pareyson, mais uma vez, a *perfeição* da obra de arte *inclui em si*, no próprio ato que o *conclui*, o processo de sua formação, *atribuindo-se*, enquanto tal, a infinitas interpretações, retomadas e desenvolvimento. Decorre daí, a impossibilidade de uma experiência estética exitosa, se o fruidor, como quer Dufrenne, simplesmente se “entrega” à epifania do objeto. O êxito da fruição só advém como culminância de um movimento extremamente ativo, que percorre a obra em sua totalidade dialética, interrogando-a, dialogando com ela e, se for o caso, manipulando-a, intervindo ativamente no processo. Enfim, não basta deixar a obra falar; é preciso *saber fazê-la falar, saber interrogá-la*, para que ela se revele a usa inesgotável expressividade.

¹⁵⁸ DUFRENNE. *Estética e Filosofia*, p.80.

Finalizando, pode-se dizer que as diversas posturas estéticas aqui examinadas comprometem de algum modo a natureza peculiar do fenômeno artístico e da sua experiência. Seja quando condicionam o êxito da arte à realização de fruções e objetivos alheios ao seu perfil característico; seja quando concebem a experiência estética como isolada do contexto mais amplo e indivisível da existência humana, confinando-a numa atmosfera estéril e rarefeita; seja quando desconhecem o caráter dinâmico e processual do ato interpretativo e a indivisibilidade constitutiva da vida espiritual, pregando uma atitude artificial e insuficiente frente à obra de arte. Se tais enrijecimentos prejudicam a compreensão da arte tradicional, mais ainda a das propostas contemporâneas, que os recusam explicitamente, exigindo ser vistas em sua organicidade plena e indivisível, e em seu caráter dinâmico e processual.

IV. O OBJETO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO À LUZ DA TEORIA DA FORMATIVIDADE

Retomando em breves considerações a teoria da formatividade, cabe lembrar inicialmente que, ao considerar como forma qualquer tipo de obra — seja ela da natureza ou criada pelo homem, material (objetos, ações, palavras) ou espiritual (pensamento, desejos, sentimentos), utensílio ou obra de arte —, Luigi Pareyson elabora uma série de explicações acerca das relações do homem com o mundo e com as suas próprias criações.

O ponto de partida é o “personalismo” próprio do autor¹⁵⁹, o qual, como se sabe, é de natureza ontológica. Como foi visto no primeiro capítulo, para Pareyson não existe “filosofia da pessoa” que não seja, por sua vez, também uma filosofia da forma. Pessoa e forma são termos intimamente ligados, desde a origem, uma vez que a primeira, enquanto tal, possui todos os elementos característicos da segunda, mostrando-se “...total na lei de coerência que a mantém unida em uma definitividade encerrada, dotada de uma exemplaridade que a torna capaz de suscitar atos exemplares sobre o seu valor e de obras inspiradas em seu caráter.”¹⁶⁰ Se a pessoa é uma forma e se o seu operar é sempre pessoal,

¹⁵⁹ Cf. nota 22 do capítulo I, p.25-6.

¹⁶⁰ PAREYSON. *Estética*, p.176-7.

então esse operar possui um duplo caráter, a saber: expressa a totalidade da pessoa e tende a concretizar-se em formas.

“Se uma filosofia do homem — expressão em que o genitivo é tanto subjetivo quanto objetivo, pois não há filosofia a não ser como pesquisa sobre si mesmo, abordagem do homem feita do ponto de vista do homem — se uma filosofia do homem é sempre uma filosofia da pessoa, nem tampouco existe filosofia a não ser como pesquisa pessoal sobre a pessoa é necessário concluir que não há filosofia da pessoa que não seja ao mesmo tempo uma filosofia das formas. A mobilidade indefinida e a histórica desenvolvibilidade do homem não passam de plasticidade, que tende a plasmar-se em formas e a plasmar formas: mobilidade que é esforço de formação, ímpeto de plasmação, elã de figuração.”¹⁶¹

Como também foi visto, no primeiro capítulo, a forma assemelha-se a um organismo vivo, dotado de vida própria, e a beleza consiste precisamente em ser forma. Lado a lado ao conceito de forma, Pareyson propõe então o conceito de *formatividade*, colocando em destaque o processo que dá origem à forma. De acordo com essa “teoria do processo artístico”, a obra de arte possui uma vontade independente que direciona o seu desenvolvimento, “do germe ao fruto maduro, a ponto de o artista ser quase forçado pelo impulso interno do germe a só alcançar o êxito se fizer aquilo que a obra exige dele, já que aquele é o único modo como a obra se deixa fazer.”¹⁶²

De modo evidente, a obra de arte incorpora a própria noção de “êxito” instaurando-se então a já mencionada dialética de *atividade e receptividade*, de

¹⁶¹ PAREYSON. *Estética*, p.177.

¹⁶² *Idem*, *Os problemas da estética*, p.83.

acordo com a qual o artista nem perde a sua iniciativa nem se torna um mero receptáculo da gestação da obra. Ele é o idealizador e o realizador, o inventor e o executor da obra, mas esta só pode chegar ao “êxito” se ela for sensível ao “impulso interno” da mesma. Por um lado, está inserido num mundo de formas, por outro, a forma está intimamente ligada a quem a criou. Resulta daí que sem dúvida, o artista se expressa em sua obra; mas esta expressa, antes de tudo, a si própria, e só enquanto tal é que se torna reveladora da personalidade de seu autor. Nesse sentido, a obra é tanto matéria quanto espírito, indivisivelmente.

O artista não é aqui visto como gênio, um semideus ou um demiurgo, mas como um *formador*, como alguém que intui, pensa, trabalha, tenta, corrige, interpreta e, finalmente, consegue êxito e forma de arte. É importante ressaltar que não se trata de desconhecer ou diminuir o seu papel como criador. Ao contrário, como já foi mostrado, o autor

“...não é nunca tão criador como quando, na sua atividade, se recorda a independência da forma, como quando a obra lhe impõe a sua própria vontade, no ato de ser produzida por ele, porque então torna-se evidente que ele, verdadeiramente, ‘criou’, isto é, produziu alguma coisa de vivo e de autônomo, que se destaca dele e está em condições de viver por conta própria. O sinal mais evidente da criatividade é o fato de a iniciativa do artista culminar na autonomia da arte.”¹⁶³

Mas, é correto afirmar que o objeto artístico possui um sentido, onde a intenção formativa vem enformar a matéria? Pareyson observa que a intenção formativa e a matéria *nascem* simultaneamente. Isto representa um indício da

¹⁶³ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.83-4.

unidade e da indissolubilidade entre a obra e a matéria encontrada no fim do processo de formação, quando a obra acabada se apresenta como a própria matéria formada, e dela não se distingue. Em outros termos, há uma coincidência entre os processos de formação da obra de arte e da sua matéria.

“Certamente, a matéria formada não tem mais as características que tem em si mesma, antes da elaboração artística, e parece seguir não mais apenas as suas leis naturais, mas as da intenção formativa que delas se serviu para instaurar uma nova legalidade”¹⁶⁴

Tal ponderação não nega nem a identidade absoluta da obra acabada com a sua matéria formada nem considera a obra somente no seu caráter de pleno êxito. Caso contrário, seria o mesmo que relegar o ato de realizar as exigências da intenção formativa do artista, exatamente a partir das resistências da matéria, a um plano secundário: “... a formação da obra não é um processo com o qual se dá vida a uma forma *empregando* ou *usando* uma matéria: não que se forme a obra *com* ou *mediante* uma matéria, mas se forma *uma* matéria, e *assim* se forma a obra”.¹⁶⁵ Esta é, naturalmente, um resultado e um acabamento, remetendo sempre ao processo do qual é conclusão. A matéria não se reduz a um simples meio de expressão, porque é antes o corpo da arte, a existência da obra, em suma, é a própria obra. O processo de formação da arte se faz vida.

Passando agora à verificação das questões específicas que a arte contemporânea coloca, é importante lembrar um ponto essencial e que é introduzido sobretudo pelas poéticas do *objet trouvé* e do *ready made*: a

¹⁶⁴ PAREYSON. *Estética*. P.49.

¹⁶⁵ *Ibidem*. p.50.

importância da matéria. Na contemporaneidade, o material da arte retoma a sua característica essencial de ser não um simples corpo da obra, mas em ser corpo, fim e objeto do discurso estético. Sendo a arte *necessariamente* extrinsecação física, visto que é apenas e precisamente através da sua característica física e sensível que ela se especifica, diferencia-se da artisticidade genérica que é própria de toda a vida espiritual.

Também na arte informal, pode ser observado um desvencilhar constante de toda espécie de “*subjetivismo*”, revelando-se a forma artística a partir das qualidades imediatas dos materiais. Todavia, não há aqui o risco de se criar uma poética da “natureza criadora” ou do “acaso artista”? Outras perguntas também podem ser colocadas: não há neste tipo de poética o risco de se desembocar num esteticismo estéril? E qual a diferença entre quem cria e quem *descobre/elege* algo que pode ser ou que têm aparência de uma obra de arte?

Para compreender tais questões e reconhecer legitimidade dessas poéticas, é útil retomar alguns pontos da teoria pareysoniana. Primeiramente, o fato de que quem cria deve dialogar com a matéria da sua criação. Pois existe uma intenção formativa que escolhe e adota essa matéria, em concordância com as exigências da obra a se realizar. A matéria escolhida não é dócil e passiva, mas resistente às transformações. O artista a escolheu justamente porque ela oferece resistência, e assim, simultaneamente, limita a sua liberdade criativa e dá início a um processo altamente produtivo, sugerindo, evocando, transformando essas resistências em inspirações, pontos de partida e acasos felizes. Em suma, a simples presença de um novo material não é suficiente para gerar e validar esteticamente novas formas de arte, o que se tem é que a matéria — através do seu potencial de sugestões

formativas — se constitui como um estímulo para a invenção de novos modos de formar, dependendo do “êxito” final da capacidade do artista em saber desenvolver esse estímulo.

Em segundo lugar, o fato de que fruir uma obra — produzida pelo homem ou fruto da natureza — significa *retomar* o processo que lhe deu origem, isto é, *descobrir* uma intenção formativa originária e seguir-lhe os passos, descobrindo que a sua formação tinha que, “necessariamente”, trilhar este caminho e não outro. Ocorre, neste caso, uma identificação entre a *intenção formativa inicial* e a *pesquisa interpretativa final*. O artista

“...procura no objeto uma intenção, como se alguém lha tivesse atribuído, e, ao mesmo tempo, está de fato a atribuí-la, dando assim uma razão, uma persuasividade orgânica ao objeto. Para fruí-lo enquanto agradável produ-lo, e, ao produzi-lo, fruí-o.”¹⁶⁶

Posto isto, vê-se que produzir algo significa *fazer*; mas quem “*encontra*” objetos da natureza e os elege como obra de arte também *faz* alguma coisa, por exemplo,

“... quem apanha um seixo entre outros seixos e o exhibe como seixo ‘artístico’ [...] realiza uma série de gestos, através dos quais tira o seixo da sua habitual convivência com o terreno e paisagem envolvente, e — isolando-o — fã-lo entrar, com um ato de autoridade, no repertório do contemplável.”¹⁶⁷

O mesmo acontece quando o artista faz algo “sem a intenção de”, ou seja, *acidentalmente* ou por acaso; pois a essência de toda operação formativa se

¹⁶⁶ ECO. *A definição da arte*, p.183.

¹⁶⁷ *Ibidem*. p.183.

encontra menos no *fazer algo* do que no *escolher aquilo que se fez*. Entretanto, tal só ocorrerá se este reconhecimento não for arbitrariamente subjetivo.

Na teoria pareysoniana, o conteúdo é bem distinto do que tradicionalmente se acostumou a chamar tema, argumento ou assunto, uma vez que "...a obra não precisa, a rigor, procurar o próprio conteúdo em um argumento ou tema, quando o estilo é já espiritualidade concreta que se tornou energia formante."¹⁶⁸ A verdade de tal afirmação é facilmente encontrada na seguinte constatação: se não é possível existir uma arte sem estilo, isto é, sem conteúdo, pode, por seu turno, existir um tipo de arte que não tenha assunto evidente. Além disto, a maneira como o assunto é tratado está implícita no próprio modo de formar.

"Há casos em que o artista participa de tal modo no próprio tema que aborda, que se pode dizer que o determinou com base no conteúdo e este se lhe impôs por sua própria espiritualidade. E então a abordagem do argumento quer ser adequada ao tema, e o autor coloca todo o cuidado para tentar efetivar a adequação do melhor modo possível. Há também casos em que o assunto é absolutamente independente do conteúdo, e é tomado como mero pretexto para a formação de uma obra, e o artista participa tão pouco nesse assunto que preocupa bem pouco quanto a conseguir que a abordagem seja adequada ao argumento. E existem mesmo obras destituídas de todo e qualquer assunto evidente, e que se mantêm de pé somente graças à força do estilo e erigiram o próprio estilo em tema próprio."¹⁶⁹

A diferença entre todas essas propostas é basicamente uma diferença de estilo, visto que o personalíssimo modo de formar, no primeiro caso, reivindica a inseparabilidade entre tema e conteúdo, e impõe a busca da abordagem mais

¹⁶⁸ PAREYSON. *Estética*, p.38.

¹⁶⁹ *Ibidem.* p.38.

adequada a tal assunto; no segundo caso, a indiferença pelo tema exige que ele seja abordado como simples pretexto; e, no último caso, a própria obra exige não ser perturbada por um tema evidente.

“Se assim não fosse, não se teria nenhum critério para a leitura, e se correria o risco de menoscar uma obra cujo assunto não é mais que um pretexto, pelo fato unicamente de a abordagem não se adequar ao argumento, o que seria grave sinal de insensibilidade estética, ou, falta não menos grave embora freqüente, de julgar irrelevante a maior ou menor adequação ao assunto nas obras em que o artista quis manifestar sua participação no tema.”¹⁷⁰

O próprio estilo da obra denuncia, por si mesmo, a maneira como ela deve ser apreendida e qual é a abordagem mais adequada do assunto, a partir do seu modo de formar. Isto implica, em alguns casos, ou uma indiferença frente ao tema ou uma real necessidade de uma abordagem adequada, ou ainda uma ausência total de qualquer tema. Buscar no acaso ou em formas da natureza intenções do campo da arte significa apreendê-los a partir da chave de determinadas constantes formativas. Deste modo, aquele que encontra aspectos formativos em objetos naturais é um crítico de fina intuição “...que descobre analogias entre os comportamentos da arte e do acaso, e coloca sobre os segundos as intenções dos primeiros.”¹⁷¹

Cabe examinar agora um outro tipo de proposta, lembrando antes que segundo a teoria da formatividade, todo agir humano canaliza-se tendencialmente para a formação de obras, as quais, são por sua vez, também definidas perfeitas, exitosas, com vida própria, passíveis de desdobramentos e de gerar novos

¹⁷⁰ PAREYSON. *Estética*. p.38.

¹⁷¹ ECO. *A definição da arte*, p.184.

avanços. “Deste modo, tudo é forma, forma viva e definida com um centro que, por lei de coerência, mantém unidas as partes, com vida própria e autônoma, dotada de um irrepetível ritmo interno e por todos reconhecível na sua inconfundível singularidade.”¹⁷² Ora, numa obra como *Os Bichos*, de Lygia Clark, — onde o manipular qualquer uma das placas de alumínio gera um desdobrar progressivo das outras, levantando toda a estrutura e transformando-a à medida que o movimento é mantido — há exigências de ordem interna, que o simples ato mecânico de manipulação não conseguirá abarcar. A “necessidade” de participação integral, a vontade de conhecimento e apreensão indicam que a obra necessita do fruidor para se desvelar em toda a sua extensão: “...tento fazer do outro uma obra de arte, que é o sujeito, e não o objeto.”¹⁷³ Esse objeto não consiste numa mensagem acabada e definitiva, numa forma organizada de modo único, mas sim em muitas possibilidades de organização, deixadas a cargo da iniciativa do fruidor/interprete.

Certamente, “*Os Bichos*” não é um tipo de obra que possa ser classificado como uma realidade inerte ou um corpo inanimado, ao qual sempre será necessário oferecer reanimações temporárias, através das constantes execuções que suscita. O ato de executar não pode ser aqui entendido nem como acabar (“...prolongar um processo incompleto...”¹⁷⁴) nem como introdução de um novo

¹⁷² PAREYSON. *Estética*, p.177.

¹⁷³ Entrevista com Lygia Clark In: COCCHIARALE, GEIGER. *Abstracionismo Geométrico e Informal*, p.149.

¹⁷⁴ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.162.

sopro de vida num corpo cadavérico. Citando Pareyson, uma realidade inconclusa não é rigorosamente algo “executável”, pois, executar é precisamente um ato de

“...dar uma obra *na sua inteireza*: quando muito poderia ser, precisamente, ‘acabada’, isto é, dotada daquilo que lhe falta, levada a seu termo natural, provida do seu complemento. Daí fica evidente que acabar é coisa completamente diversa de executar, já que o acabar pressupõe uma insuficiência e implica um complemento bem preciso e determinado, enquanto o executar pressupõe a perfeição e se concretiza numa multiplicidade inexaurível de execuções: enquanto o incompleto só pode ser completado, e ainda mais, completado da única maneira exigida pelo seu próprio inacabamento, aquilo que é perfeito, pelo contrário, exige execução, e precisamente em virtude da sua perfeição é suscetível de execuções sempre novas, diversas.”¹⁷⁵

O que toda obra de arte espera, na execução, é a sua própria vida originária, que tem por exigência ser despertada. Não se trata de uma vida qualquer, ainda que nova, como seria aquela que se poderia inculcar num corpo inerte. Mas, esse caráter extremamente dinâmico da execução pode gerar alguns equívocos. O primeiro consiste na adequação da obra como uma realidade inacabada ou incompleta, “...cuja, leitura, levando-a ao acabamento, exalta o leitor a verdadeiro co-autor propriamente dito...”¹⁷⁶. O segundo, no fato de “...que a obra é uma realidade inerte até que o contemplador a resgate da morte, vivificando-a com seu olhar.”¹⁷⁷ Assim, perde-se a dimensão da obra de arte como algo acabado e vivo, que possui força suficiente para exigir execução.

¹⁷⁵ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.162.

¹⁷⁶ *Ibidem*. p.162.

¹⁷⁷ *Ibidem*. p.162.

Por outro lado, dizer que a obra é verdadeiramente *viva* poderá sugerir um outro equívoco, ou seja, a idéia de que a execução é secundária e supérflua: uma cópia feita unicamente para fins práticos com o objetivo de provocar a lembrança do original, o que, dito de outro modo, significa "...uma realidade que renuncia à própria autonomia e se contenta com uma existência temporária e instrumental."¹⁷⁸ Argumentando contra tal desvalorização, Pareyson diz que

"...a execução certamente não pretende ser autônoma com relação à obra, mas seguramente não renuncia à vida daquela: ela não se contenta com *recordar* a obra mas quer, antes, *ser* a própria obra na plenitude da sua realidade sensível e espiritual, e também não se contenta com ser cópia dela, mas quer, antes, ser a *realidade plena e viva* da obra".¹⁷⁹

E a questão não se altera, mesmo quando se pesa o argumento tão caro a Croce de que a obra de arte, sendo *acabada* e *concluída* em sua perfeição, dispensa a execução, e de que esta, quando ocorre seria conseqüentemente uma realidade nova e diversa. Segundo Pareyson, o argumento se mostra equivocado, pois a obra de arte exige execução justamente por ser uma totalidade acabada e dotada de perfeição. E

"...a sua necessidade de execução não só não tira nada da sua completeza, mas, antes, é parte integrante dela, já que em tal completeza está contida a execução originária que o autor lhe dava enquanto a fazia, e que ela mesma pretende do leitor como condição do acesso a ela. Assim também a execução não pretende acrescentar coisa alguma à obra, ou mesmo substituir-se a ela; antes, ela pretende ser a obra

¹⁷⁸ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.163.

¹⁷⁹ *Ibidem*. p.163.

de arte, na sua verdadeira, acabada e perfeita realidade.”¹⁸⁰

Voltando ao exemplo de *Os Bichos*, de Lygia Clark, estão equivocados os que apreendem a sua manipulação como sendo uma nova obra com relação à mesma, esteticamente considerada, e que já estaria assim completa e concluída. De fato, o que acontece é que a artista produz essa obra como abertura a um campo de possibilidades interpretativas, abertura que também é guia das suas possíveis formas, no sentido de as provocar como resposta a determinados estímulos. Desta forma, o objeto artístico não corre o risco de se diluir na multiplicidade das fruições, visto que a autora estabelece sempre essa orientação de base. A obra não é aqui apresentada como uma perfeição acabada, visto que a sua finalização é dada no instante em que é fruída esteticamente. Quando o fruidor é convidado a manipular aqueles objetos feitos com placas de alumínio, ele colabora de modo efetivo na criação do objeto estético, pelo menos no âmbito das possibilidades que lhe permitem uma gama de formas através de uma dinâmica combinatória; surge diante dos seus olhos um mundo em constante fusão, que se renova continuamente. Cada fruição/interpretação deve ser vista como uma totalidade que, como tal, não pede e nem necessita de nenhum ato de integração, uma vez que carrega no seu interior “toda” a verdade da obra, evidentemente, não no formato de uma posse definitiva e acabada, mas no sentido da sua inexauribilidade.

É interessante assinalar a sintonia da explicação de Lygia Clark com o que diz a teoria pareysoniana, sobre a exemplaridade da obra de arte, ou seja com o

¹⁸⁰ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.163.

fato de que toda produção artística tem por características intrínsecas tanto o estímulo (após a sua conclusão) à uma série de imitações e quanto a regulamentação dessas novas e derivadas formações. E isto porque

“...um modo de formar contém em si um concreto desenvolvimento de possibilidades, que podem ser desdobradas, continuadas ou interpretadas por muitas execuções individuais e diversas, que lhe traçam como que uma vida orgânica que vai desde o nascimento, passa pelo crescimento, e culmina na maturidade. Mas tudo isso se desenrola sempre através da livre e original inventividade de cada artista, que sabe buscar sua inspiração nas realizações já prontas, tornando-as férteis e sugestivas com o poder do olhar interpretante e formativo”....¹⁸¹

Como observa Pareyson, sendo o processo formativo essencialmente interpretativo, trata-se sempre de um ato indivisivelmente *ativo e receptivo*; não uma coisa ou outra alternadamente, mas sempre, simultaneamente, um *acolher já interpretando*. E diante das freqüentes perguntas de fruidores despreparados, acerca do sentido de tal proposta, pode-se responder, por exemplo:

“Ora, uma arte que nos ensina a ver estas presenças com um olhar diferente, que nos inicie no jogo de decomposição das relações habituais, a fruir de improviso uma superfície carcomida, o ritmo de uma confusão de objetos, as cores de um material, pode permitir-nos momentos de paz com as coisas. Momentos que se tornariam mórbidos para quem lhes dedicasse toda a sua vida, mas que podem ser fecundos para quem deles faça, como deles se deve fazer, pausas, imaginativas, como amplos haustos da fantasia que toma fôlego; e que, ao fazê-lo com freqüência, recompondo os objetos, projetando neles uma luz radiosa, como o feixe de um refletor colorido, os suspende numa zona de ironia, de suspeita — e nem sempre, nem necessariamente, de

¹⁸¹ PAREYSON. *Estética*, p.36-7.

cumplicidade: e então o objeto encontrado torna-se estímulo para uma reflexão e para um juízo, tal como o amontoado imenso de automóveis mortos se transforma num monumento fúnebre de bem-estar mecânico”.¹⁸²

Voltando à proposta da arte informal, é importante observar o desenvolvimento de um jogo dialético entre acaso (a livre aceitação do que pode acontecer) e programa (a concepção planificada), através do qual verificam-se os processos casuais. Qualquer “acontecimento” pode ser interpretado do prisma da arte, visto que ele acontecerá a partir de diretrizes formativas pré-dispostas, que se por um lado não excluem o espontâneo, por outro lhe impõem obstáculos e determinadas possibilidades de encaminhamento.

Sobre esse ponto, é útil, mais uma vez, a tese pareysoniana de que, no decorrer do processo produtivo da arte, o artista mantém e cultiva a tensão entre intenção formativa e sua matéria, outorgando a independência necessária para um esforço de interpretação

No processo artístico — onde a obra se faz por si mesma e no entanto é feita pelo artista —, é possível detectar dois processos simultâneos e inseparáveis: o primeiro, o da obra, processo unívoco, que desenvolve-se “...em linha reta da semente ao fruto maduro, e em que a forma cresce com o processo permanecendo íntegra em cada grau de desenvolvimento”¹⁸³; o segundo, aquele realizado a partir das “...tentativas às voltas com múltiplas possibilidades e diversas direções, chegando-se à forma compondo, construindo e unificando.”¹⁸⁴ E isto, porque a

¹⁸² ECO. *A definição da arte*, p.208.

¹⁸³ PAREYSON. *Estética*, p.78.

¹⁸⁴ *Ibidem*. p.70.

criação é um ato pessoal; e portanto, indissolivelmente, *ativo e receptivo*. Descarta-se, assim, a possibilidade do ato criador se resumir em um mero ato de obediência à obra: a atividade do artista, por ser atenta e dinâmica, não é um simples assistir ao fazer-se da obra, seguindo-lhe o desenvolvimento, favorecendo-lhe e promovendo-lhe o crescimento, secundando-lhe e ajudando-lhe os movimentos¹⁸⁵.

Há uma incorporação indissolúvel entre poética e obra de arte, coincidindo com a “poética” interior que é a sua própria e íntima lei. Em sintonia com esta proposta, Haroldo Campos afirma que a

“...consideração da dinâmica de um movimento [...] consiste em saber propor à mente criadora problemas novos suscitados pela continuidade do processo; enxergar o seu vetor de desenvolvimento. Esta operação não invalida os êxitos que, porventura, tiverem sido obtidos numa etapa anterior do mesmo processo, redimensiona porém, violentamente, o futuro do ato criativo.”¹⁸⁶

Em afinidade com essa linha de pensamento, Fayga Ostrower afirma que o formar implica um transformar, ou seja, o processo que elabora a forma artística inclui um dinâmico processo transformador, onde a matéria, simultaneamente, orienta a ação criativa e é transformada por essa mesma ação.

“Transformando-se, a matéria não é destituída de seu caráter. Pelo contrário, ela é mais diferenciada e, ao mesmo tempo, é definida como um modo de ser.

¹⁸⁵ Como se sabe, não há uma relação direta entre pessoa e sujeito, pois, na teoria piagetiana, as duas noções se distinguem significativamente: a pessoa é “...constitutivamente aberta, dialogante, e mesmo interiorizando, necessariamente, as coisas com que entra em relação, preserva-as em sua irredutibilidade; enquanto o *sujeito*, ao contrário, é fechado em si mesmo, não reduzindo à pura interioridade.” (ABDO. *Filosofia e história*, p.551.)

¹⁸⁶ CAMPOS, Haroldo. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: COCCHIARALE, GEIGER. *Abstracionismo Geométrico e Informal*, p.227.

Transformando-se e adquirindo forma nova, a matéria adquire unicidade e é reafirmada em sua essência. Ela se torna matéria configurada, *matéria-e-forma*, e nessa síntese entre o geral e o único é impregnada de significações.¹⁸⁷

Daí, conclui Fayga um “...outro aspecto que tanto nos fascina no mistério da criação: ao fazer, isto é, ao seguir certos rumos a fim de configurar uma matéria, o próprio homem com isso se configura.”¹⁸⁸

“O homem elabora seu potencial criador através do trabalho. É uma experiência vital. Nela o homem encontra sua humanidade ao realizar tarefas essenciais à vida humana e essencialmente humanas. A criação se desdobra no trabalho porquanto este traz em si a necessidade que gera as possíveis soluções criativas. Nem na arte existiria criatividade se não pudéssemos encarar o fazer artístico como trabalho, como um fazer intencional produtivo e necessário que amplia em nós a capacidade de viver.”¹⁸⁹

Verificando agora a aplicabilidade da teoria pareysoniana à *action painting*, é importante lembrar não apenas o fato de que ela se inspira no modelo de uma escrita automática, onde há o predomínio das múltiplas expressões entregues a si mesmas, como também o fato de que ela pode levar um espectador menos avisado a se interrogar: tal poética gera uma arte autêntica ou se não passa de um mero ato de improvisação?

Certamente, a possibilidade de improvisar é um aspecto marcante que facilmente pode ser observado neste tipo de proposta artística, e segundo Pareyson, a extratemporalidade que a caracteriza, por um lado pode expô-la “...ao

¹⁸⁷ OSTROWER. *Criatividade e processos criação*, p.51.

¹⁸⁸ Ibidem. p.51.

¹⁸⁹ Ibidem. p.31.

risco do lugar comum e da batida da convencionalidade, por outro pode aguçá-lhe a capacidade produtiva e a intrínseca fertilidade.”¹⁹⁰ O improvisador precisa saber enfrentar qualquer eventualidade, utilizando sagacidade, tempestividade e cálculo rápido, pois não pode pretender prever o uso do acaso. Desde o início, ele deve estar predisposto a “aceitar” o *imprevisto*, deixando-o fazer parte do processo, para não ser por ele surpreendido, assumindo as suas conseqüências para não perder a iniciativa. O que o improvisador pretende é, em última análise, valer-se da fecundidade virtual do acaso, explorando suas sugestões, seguindo sua orientação interior. Explica Ostrower,

“Sua orientação interior existe, mas o indivíduo não a conhece. Ela só lhe é revelada ao longo do caminho, através do caminho que é o seu, cujo rumo o indivíduo também não conhece. O caminho não se compõe de pensamentos, conceitos, teorias, nem de emoções — embora resultando de tudo isso. Engloba, antes, uma série de experimentações e vivências onde tudo se mistura e se integra e onde a cada decisão e a cada passo, a cada configuração que se delineia na mente ou no fazer, o indivíduo ao questionar-se, se afirma e se recolhe novamente das profundezas de seu ser.”¹⁹¹

A aceitação prévia do acaso (bem como a capacidade de não se surpreender com o não programado) produzem um estado de produtividade extremamente fértil, através do qual o artista pode transformar toda circunstância em ocasião, todo ato acidental em uma possibilidade e até alterar uma opção pouco feliz em uma virtualidade produtiva. Ele pode, enfim, transformar a “vontade” da matéria

¹⁹⁰ PAREYSON. *Estética*, p.85.

¹⁹¹ OSTROWER. *Criatividade e processos de criação*, p.75-6.

em uma sugestão a ser explorada. Quanto às dificuldades que rondam esse tipo de proposta programática, Pareyson esclarece seu ponto de vista:

“Sem dúvida, essa prévia aceitação de toda circunstância o expõe facilmente à necessidade de ter que recorrer à memória e à convenção, não tanto para lhes testar as possibilidades formativas quanto para resolver as situações que se produziram no curso de sua operação. Daí a facilidade com que a improvisação se torna um conjunto de lugares-comuns, de associações automáticas, de reminiscências fáceis de se reconhecer, de fórmulas de efeito seguro e razoável. Mas a rigor a improvisação não quer simplesmente entregar-se aos aportes automáticos da matéria que está abordando, e seu autêntico intuito é bem diverso de um espírito de acomodação que se limite a remendar e atamancar do melhor jeito seu produto: a improvisação tem um quê de agressivo que aceita o imprevisito justamente para trabalhá-lo, e se abandona às coisas só no intuito de submetê-las”.¹⁹²

Representar o seu próprio gesto criador significa, para o artista da *action painting*, mostrar o real valor do processo artístico e a sua relação com a obra produzida. Mostrar que a “...obra não é colhida no seu valor sem a consideração atual da sua gênese, a qual, portanto, adquire uma precisa relevância artística: a obra é indivisível do processo da sua produção, que a precede no tempo.”¹⁹³ Pois, mesmo não sendo de per si fundamental para a fruição da arte, o processo artístico não pode ter sua compreensão obscurecida pela perfeição da obra acabada. Seria esquecer o seu caráter orgânico, tão providencialmente reconhecido por Pareyson, a sua “perfeição dinâmica”, ou seja, o fato de que a

... “obra *inclui* em si o processo da sua formação no próprio ato que o *conclui*, e que o processo artístico consiste precisamente no acabar, no levar a termo, no

¹⁹² PAREYSON. *Estética*, p.85.

¹⁹³ *Idem*, *Os problemas da estética*, p.146.

fazer amadurecer; em suma, no *perficere*. Eis por que a perfeição da obra não é imobilidade e estaticidade, mas precisamente acabamento, condução, *perfectio*, isto é, *perfeição dinâmica*".¹⁹⁴

Lançando mão dessa "consideração dinâmica" recomendada por Pareyson, o fruidor pode perceber a unidade da obra quando souber ver "...as partes 'no ato' de se ligar e unir entre si e chamar-se e evocar-se mutuamente. A integridade da obra de arte só aparece a quem souber ver 'no ato' de animar as partes, de construí-las para se e reclamá-las e arranjá-las."¹⁹⁵ Para tanto, é indispensável ouvir o seu alerta quanto à distinção entre uma consideração genética e uma consideração dinâmica da obra: enquanto a primeira tem por finalidade uma reconstrução dos antecedentes históricos, a segunda está voltada para a compreensão da obra no *ato de aprovar-se*. Só esta última é indispensável para a avaliação dos valores artísticos; a outra não é senão uma das possibilidades (entre tantas outras) de se ter acesso ao objeto artístico.

A atividade artística produz complementos do mundo, isto é, formas independentes que se somam às existentes, apresentando leis próprias e vida pessoal." Consciente desse fato, a arte contemporânea rompe os limites de tempo e espaço, e cria novas estruturas onde tudo ganha uma nova dimensão.

"O ponto faz-se linha, plano, chegou ao espaço. E desfez-se no tempo. Como movimento Virtual, de início. Acústico, em seguida. Uma realidade contínua: espaço-tempo. Não existe mais separação entre a realidade externa e a realidade do quadro. O que deixou de existir foi a estrutura da representação. A tela rompe com a moldura, o suporte vira espaço e ampliando-se serpenteia pela parede, até despencar-se no chão, espaço real, como

¹⁹⁴ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.147.

¹⁹⁵ Idem, *Estética*, p.103.

um animal ou inseto. Coisa orgânica. É o vôo de pássaro do objeto. Acabou -se a metáfora. A arte vive o seu próprio tempo. [...] A vida que bate no seu corpo — eis a arte. O seu ambiente — eis a arte. Os ritmos psicofísicos — eis a arte. Sua vida intra-uterina — eis a arte. A supra-sensorialidade — eis a arte. Imaginar (ou conceber — faça-se luz) — eis a arte. O pneuma — eis a arte. A simples apropriação de objetos, de áreas urbanas e suburbanas, geográficas ou continentais — eis a arte. O puro gesto apropriativo de situações humanas ou vivências poéticas — eis a arte.”¹⁹⁶

E mesmo naquelas propostas programáticas das poéticas contemporâneas, que pretendem negar toda e qualquer função ou utilidade mundana, ao dobrarem-se sobre si mesmas, autodefinindo-se e “esgotando-se” na constituição do seu próprio processo artístico, não há nunca um esgotamento das possibilidades “livres” da experiência estética, isto é, das múltiplas maneiras *possíveis* de se ver e apreender a forma artística. É preciso ter presente que, de fato, a arte não é um substituto do conhecimento científico, mas a seu modo ela é uma “metáfora epistemológica”, ou seja, expressão metafórica de uma visão de mundo, pois

“...em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete — à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura — o modo pelo qual a ciência ou, seja como for a cultura da época vêem a realidade.”¹⁹⁷

Mas, as múltiplas interpretações possíveis de uma determinada obra de arte não se concentram todas na mesma perspectiva de um juízo abstrato e pessoal; são, ao contrário,

¹⁹⁶ MORAIS. *Manifesto do corpo à terra*. In: RIBEIRO. *Neovanguardas*, p.297.

¹⁹⁷ ECO. *Obra aberta*, p.54-55.

“...infinitas e sempre muito pessoais, e se entrelaçam entre si em uma trama de contínuas contestações e discussões que, longe de dissolver o critério dos juízos, o garante justamente enquanto confia ao exercício pessoal do indivíduo e, longe de suprimir a validade desses juízos, coloca-a continuamente à prova, pois ninguém pode julgar sem com isso permitir, ou melhor, exigir que também o julguem.”¹⁹⁸

Essa “nova” arte funda a sua linguagem através da criação de um universo imaginário próprio. A arte se volta para uma esfera pré-lingüística e pré-técnica, reduz toda a atividade criadora a um simples gesto, a obra à matéria não formada, mas ainda assim animada e significativa. Mesmo que a presença do material e de toda estrutura espacial e temporal do objeto não seja algo necessário, a obra continua existindo, só que agora em um outro registro.

Analisar a obra de arte a partir do seu aspecto formante é o mesmo que apreendê-la como norma e como guia, pois o seu segredo “...consiste em seu ser lei para si mesma, regra individual da própria formação, modo de fazer inventado fazendo: o ‘como’ ela foi feita e pôde ser feita.”¹⁹⁹ Aquilo que foi lei para o artista enquanto criava a obra deve ser também norma e o guia para o fruidor. “Como forma formante, a obra é lei não só do processo que produz, mas também do processo que a interpreta.”²⁰⁰ Em suma, é isto que assegura a inseparabilidade de gênese, forma acabada e processo interpretativo, ou seja, o fato de que

“...entre as operações do artista e as do leitor se estabelece uma continuidade que, enquanto explica a necessidade de execução da obra de arte, oferece à execução uma norma e um critério de justificação. Por um lado, a habilidade do

¹⁹⁸ PAREYSON. *Estética*, p.237.

¹⁹⁹ *Ibidem*. p.239.

²⁰⁰ *Ibidem*. p.240.

artista consiste em chegar a colocar-se no ponto de vista da obra acabada, pois só então a obra existe adequada a si mesma e às próprias exigências; por outro lado, a habilidade do leitor consiste em saber colocar-se no ponto de vista da obra a fazer, pois somente assim é que ele é capaz de encontrar uma norma para executar a obra já feita.”²⁰¹

De modo paradoxal, há neste período e a partir das poéticas acima citadas, uma forte tendência para a negação *absoluta* do objeto estético, principalmente, ao se introduzir a noção de “não-objeto”.

Potencialmente, toda obra de arte pode ser um não-objeto. Contudo, tal denominação somente se aplica, com rigor, às obras que são programaticamente constituídas fora dos limites convencionais, revelando em sua poética a necessidade do “não-limite” como intenção fundamental de seu aparecimento. Portanto, não há aqui um objeto negativo ou algo radicalmente contrário aos objetos materiais.

“O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizar a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência.”²⁰²

Todavia, deve-se notar que, nessa proposta, o objeto artístico ainda se estabelece como uma pesquisa cognitiva, não conseguindo se desligar inteiramente da representação da natureza; a despeito de todo o seu postulado, sua estrutura é ainda convencional. Por mais paradoxal que possa parecer, essa

²⁰¹ PAREYSON. *Estética*, p.240.

²⁰² GULLAR. Teoria do não-objeto. In: COCCHIARALE, GEIGER. *Abstracionismo Geométrico e Informal*, p.237.

mudança “radical” ocorre dentro dos limites impostos pela tradição, isto é, ainda pode ser constatado claramente e de modo ineliminável o compromisso dessa arte com a representação e com a utilização das formas tradicionais das belas artes (o quadro, a escultura). O que não significa que a ininterrupta realidade da tradição chegue a comprometer o aspecto singular da obra que a ela adere; ao invés disso, contribui para explicar e manifestar a sua essência. Pois,

“...se é verdade que toda obra modifica radicalmente a tradição, no sentido de a pôr inteiramente em questão, é também verdade que tal não aconteceria se o artista não a houvesse interpretado e assimilado para torná-la operante em si mesmo. Mas para conseguir esse resultado, ele teve que reconhecê-la em sua realidade autêntica e profunda, sem naturalmente endurecê-la em convenção abstrata, mas tornando-a ao mesmo tempo estímulo e sustentáculo da própria atividade”.²⁰³

Quanto ao *happening*, é importante recordar que mesmo a obra de arte prescindindo da existência material e da estrutura espacial e temporal do objeto, há ainda a presença de uma obra que pode ser fruída; o que muda é a forma de registro. Constituindo-se como um tipo de ação que envolve os artistas (os executores) e os espectadores, o *happening* não é uma mera representação e sim um tipo de vivência que ocorre uma única vez e logo em seguida desaparece para sempre, colocando artista e espectador diante da estreita relação da arte com a vida. É um acontecimento que não possui começo, meio ou fim; a sua forma é aberta e fluida. Certamente, não se persegue nada de concreto, pois é a mais pura expressão da arte do efêmero.

²⁰³ PAREYSON. *Estética*, p.162.

Para perceber o alcance dessa proposta, naturalmente não se pode recorrer às concepções tradicionais, que se notabilizaram no campo da estética por propugnarem uma nítida distinção entre a arte e as atividades comuns. Ao contrário, é útil ouvir o que Pareyson observa sobre a nítida compenetração dos dois campos, a saber que a arte é um prolongamento da vida, e este é justamente um dos motivos principais que explicam o grande interesse que os homens nutrem pela arte. Em suma, é importante lembrar que: há em toda a vida espiritual um aspecto ineliminavelmente artístico e a própria arte surge dessa comum e genérica formatividade. De modo que o interesse originado pela maneira espontânea "...do fato de que toda a vida do homem, por seu intrínseco exercício de formatividade, a prediz, pressagia e prepara."²⁰⁴

Há na obra de arte uma coincidência entre existência e valor, uma vez que ao criá-la o artista não tem outro objetivo senão a existência da obra. Para ele, o efeito não é um fim último, autônomo e exterior, e que justificaria a sua criação; muito menos, pode ser considerado como algo que é acrescentado à obra depois de terminado o seu processo de criação, mas sim a obra mesma, no seu existir físico e na sua presença material. Isso sem esquecer que a obra de arte é um caso bastante exemplar "...da universalidade que se faz valer através da singularidade e da singularidade que se apóia na universalidade, pois ela não tem outra 'lei' a não ser a sua 'regra' individual. Desta sorte, a originalidade e a exemplaridade lhe são inerentes por excelência..."²⁰⁵, nela corporificando o conceito mesmo de "realização".

²⁰⁴ PAREYSON. *Estética*, p.264.

²⁰⁵ *Ibidem.* p.265.

“Pois, realizar significa produzir algo que tenha, além de valor intrínseco e sólido, realidade definitiva e irrevogável, que seja ao mesmo tempo perfeitamente individuado e por todos reconhecível e que, na própria e circunscrita determinação, reúna aspectos múltiplos, ou melhor infinitos. Em uma palavra, realizar significa não tanto existenciar um valor, singularizar um universal, concentrar um infinito, mas antes produzir uma existência válida, algo singular e ao mesmo tempo inexaurível e infinito.”²⁰⁶

Assim, também se pode afirmar que todo operar do homem é participante, de uma certa maneira, da produção artística e da própria arte, visto que

“...qualquer operação humana só chega a se ‘realizar’ se obedece às condições que na arte se refletem com singular evidência. Isso por um lado faz da arte uma implícita demonstração de que na vida espiritual vale apenas aquilo que chega a bom termo, ou seja, só existe e resiste aquilo que tem forma, e só produzindo formas se pode esperar atingir qualquer realização; e, por outro lado, oferece um fundamento para a abertura que o homem, já na sua cotidiana atividade, possui para a arte.”²⁰⁷

²⁰⁶ PAREYSON. *Estética*. p.264.

²⁰⁷ *Ibidem*. p.265.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais têm por objetivo destacar e reafirmar o alcance geral da teoria estética da formatividade e a sua aplicabilidade aos fenômenos mais provocativos e radicais da produção artística contemporânea — em especial os que abdicam/rompem com a noção tradicional de obra de arte, direcionando-se para uma esfera, que se pode dizer pré-lingüística e pré-técnica —, procurando penetrar tanto a sua qualidade quanto a sua complexidade. Para cumprir este propósito serão retomados alguns pontos de maior relevância expostos ao longo da dissertação.

Como pôde ser visto no decorrer deste trabalho, Luigi Pareyson elabora toda a sua teoria estética a partir do recurso direto à experiência, e não através da pressuposição de um sistema filosófico previamente dado, sem contudo, abandonar, em momento algum, o plano próprio da filosofia. As reflexões articuladas pelo pensador italiano encontram na experiência concreta da arte um campo fértil, que possibilita referir-se aos testemunhos dos artistas, convidando o filósofo a buscá-los, interpretá-los e segui-los. Concretude e especulação no processo de criação/interpretação da obra de arte são complementares e inseparáveis: o tipo de pesquisa que gera uma forma artística autêntica é justamente aquele que se refere à experiência para apreender os dados e verificar a sua validade. Além disto, não é possível elaborar uma adequada referência à experiência, caso não haja qualquer tipo de reflexão; do mesmo modo que não se

pode falar em uma verdadeira Estética quando, na reflexão, não há pontos de contatos com a experiência — ao contrário, ocorre neste caso a ênfase numa abstração estéril e vazia. Igualmente, não existe experiência artística quando não há uma elaboração de natureza filosófica — o que se tem neste caso pode ser classificado como um mero relato descritivo.

A obra de arte sempre foi uma forma de abstração; das cavernas de Altamira até Pollock, a arte sempre foi um objeto, um signo, algo que representa a realidade, ao mesmo tempo que é um universo perfeito e completo, dotado de legalidade interna. Mas qual será o motivo que leva arte contemporânea a padecer na *incompreensibilidade*? Será a falta do contato vivo e direto com a experiência? Ou será o emaranhado de abstrações (consideradas por muitos) vazias e inférteis, que tomou conta do panorama artístico atual? Alguns críticos responderiam afirmativamente e concluiriam que, por exemplo, na *arte conceitual*, a obra perde a sua existência concreta, constituindo-se apenas como projeto de uma ação futura ou de uma situação imaginada; ou que as propostas da arte ambiental se esgotam na sua própria realização, não tendo nenhuma finalidade ulterior; ou ainda que a *Pop Art* e a *Op art*, devido à inerente escassez de indagações e questionamentos, em muito pouco tempo foram esvaziadas e absorvidas pelo comércio, tornando-se simples *objetos* de butiques ou lojas de decoração. Em suma, acreditam esses críticos que tais práticas são discutíveis, tanto pela sua motivação quanto pelo sentido artístico que possam ter, sendo, em última instância, ou formas de protesto (a *body art*, a *arte ambiental*, a *arte conceitual*) ou técnicas de psicoterapia relacional (*happening*), mas nunca formas artísticas. Mas, quem afirma isto

esquece-se de que as múltiplas possibilidades que se oferecem no campo das poéticas não invalidam, por si sós, um determinado conceito de arte. Em muitos casos, o que ocorre é a insuficiência do conceito elaborado, que não consegue dar conta das inesgotáveis propostas operativas que vão surgindo no campo da arte.

Neste ponto, deve-se ressaltar uma questão abordada pelo pensamento pareysoniano e que, além de básico para a construção da teoria da formatividade, é também muito importante para a compreensão da arte contemporânea: a retomada e revitalização dos conceitos da filosofia clássica de *téchne* e “organismo”. Engana-se quem imagina que conceitos tão antigos e abstratos possam distanciar a Estética e a Filosofia da Arte do contato essencial com a experiência concreta dos artistas. O próprio Pareyson afasta tal impressão ao afirmar que “Se adequadamente estudados e assimilados, estes conceitos aristotélicos são os mais apropriados para compreender a obra de arte na sua realidade individual e o trabalho artístico na sua realização concreta...”²⁰⁸

Apesar de ser comum a vários autores, a noção de *organicidade* encontra no pensamento de Luigi Pareyson um desenvolvimento bastante singular, ou seja, o autor consegue consolidá-la de uma maneira muito característica, permitindo: em primeiro lugar, que os valores humanos, históricos, sociais, etc. sejam apreciados sem qualquer prejuízo para a autonomia da arte, o que significa que são considerados constitutivos da organicidade própria da obra artística; em segundo lugar, que essa organicidade seja vista não como “fechamento” da obra em si mesma, mas como “abertura” constitutiva a infinitos atos interpretativos.

²⁰⁸ PAREYSON. *Conversazione di Estetica*, p.57.

Retomando e revitalizando essa noção, a teoria da formatividade proporciona, ao fruidor da produção artística moderna, elementos decisivos à sua adequada compreensão.

A acepção de forma/todo orgânico não é apresentada como um composto irregular, resultante da justaposição entre diversos componentes/partes; muito menos se procede por analogia à organicidade de uma estrutura da natureza, como por exemplo, um ninho, uma colméia ou uma teia de aranha, pois lhes falta algo de fundamental da obra humana, a saber: o *estilo*. As construções da natureza, freqüentemente, são carregadas de grande beleza e complexidade. Mas, carecem de estilo e personalidade, são simples ferramentas, realizações instintivas que visam prolongar a anatomia animal. Em contrapartida, a obra de arte é algo "*inútil*" do ponto de vista da existência/sobrevivência material do homem, mas repleta de referências ao modo de vida, o estilo, do homem.

Embora não exista uma rígida separação entre a arte e os outros objetos e sim uma gradação infinita que vai do mais modesto fazer às mais elaboradas produções, a obra de arte é um objeto singular, pois é o único "*artefato*" produzido pelo homem, cujo critério de êxito é a sua harmonia interna, ou seja, a sua adequação consigo mesma. Diferente dos outros objetos, o artístico não se desmorona quando bruscamente lhe é retirado o "*molde*". Ele se mantém íntegro por si mesmo. A Antiguidade Clássica há muito se perdeu no tempo, mas as obras de Lisipo e Pérgamo permanecem imponentes. Os principados italianos da época da Renascença não mais existem, mas o conjunto dos afrescos do teto da Capela Sistina foram concluídos e ainda hoje surpreendem pela beleza. Isto não implica a diminuição ou mesmo negação da importância exercida pelo contexto social e pelo

universo do artista na construção da obra de arte. O que ocorre é que esta possui elementos próprios e autônomos, que garantem a sua contemplação/fruição, mesmo na falta daqueles. Daí, é possível afirmar que mesmo um hieróglifo, um arabesco ou uma dada forma arquitetônica, que em si mesmos não representam nada, apresentam uma espiritualidade plena, pessoal e coletiva, que na grande complexidade de seus aspectos, se manifesta como *modo de formar* e como valor *orgânico* da obra. É a partir desta organicidade que a forma artística se revela como imagem, expressão e relato concreto da personalidade formadora e do contexto originária.

Dessa forma, quando Pareyson teoriza a noção da arte como organismo capaz de revelar tanto o homem quanto o mundo, destacando a possibilidade sempre viva da apreensão desses fatores a partir da própria obra, ele lança uma nova luz sobre a questão permitindo compreender a plenitude significativa do objeto artístico contemporâneo e promovendo, conseqüentemente, a legitimação de determinados tipos de poéticas que apressadamente foram chamadas de “anti-arte”, de mero jogo abstrato desenraizado socialmente e sem significado. Com Pareyson pode compreender, em suma, que em toda a arte contemporânea desde o *movimento impressionista* — passando pelo *cubismo*, *dadaísmo* e *surrealismo*, pelo *abstracionismo* de Mondrian e Malevich, pelo *construtivismo* da Bauhaus, pelas pesquisas visuais cinéticas de Victor Vasarely e pela *Op-Art* americana, pela “escrita automática” da *action painting* de Pollock, pelas obras programaticamente construídas fora dos limites tradicionais das belas artes, como por exemplo, o *não-objeto*, a *Body Art* e os *Happening*, até chegar nos casos, onde o artista acredita não ter nada a dizer sobre si e sobre as suas circunstâncias

—, há sempre a possibilidade de se reconquistar um mundo originário. Todas essas poéticas fazem parte de um processo que paulatinamente discutiu e redefiniu o conceito de arte, mostrando que para significar e exprimir, não é necessário figurar: a arte verdadeira sempre fala do homem e de seus valores, no próprio modo como se estrutura, ou seja, em sua própria forma. Assim, o que à primeira vista pode parecer um abandono radical do que ao longo da história da arte era reconhecido como forma artística por excelência, ou seja, uma negação de toda e qualquer possibilidade da existência da arte, é parte de um processo que, em pouco mais de um século, redimensionou de maneira radical o espaço, o suporte, os materiais, as formas, o conteúdo, a apresentação artística.

Certamente, se toda a nossa análise se restringisse, única e exclusivamente, às obras que se enquadram na passagem da figuração para a abstração, a abordagem e apreensão dessa “nova” forma de arte poderia parecer aos olhos menos avisados algo não muito complexo ou desafiador. Isto porque é facilmente detectado, em tais tipos de obras, a presença e a preocupação, por parte dos artistas, com a organização/composição do espaço, com a utilização dos suportes tradicionais, de formas e cores com sentido específicos, de fácil compreensão e previamente estabelecidos; o que não acontece de modo tão evidente em obras posteriores, desprovidas da forma concreta e aparentemente “inacabadas”. Neste último caso, a fruição pode parecer estar inviabilizada, caso não sejam estabelecidos novos parâmetros de abordagem e fruição artística. Antes de mais nada, é fundamental ter presente que os parâmetros de leitura da obra de arte nunca são externos a ela, mas internos à própria forma, cujo êxito encontra-se na sua adequação consigo mesma e não a um fim preestabelecido.

Tomando por exemplo a arte do pós-guerra, observa-se que a atividade artística — basicamente, a chamada *arte abstrata* e em todos os seus desdobramentos: *abstracionismo informal*, *abstracionismo geométrico*, *tachismo*, *arte construtiva*, entre outros — pelo ideal de uma arte acessível, universal, compreensível a todos e desprovida de todo e qualquer traço regionalista, localismos temáticos ou excessos de subjetividade. Qualquer pessoa, de qualquer lugar do planeta, deveria poder fruir esse tipo de obra, uma vez que o seu sentido independe da compreensão da realidade sócio-política e econômica que envolveu a criação da obra. Ele não é externo, mas interno à obra. Em suma, busca-se construir um tipo de arte totalmente compreensível não pelo tema ou pela sua relação com o contexto histórico, mas sim pelas leis internas e próprias da sua forma.

Aplicando-se aqui o pensamento de Pareyson, a legitimidade da proposta abstracionista quanto à legalidade interna da obra de arte passa pelo reconhecimento de que, no transcorrer do processo de criação, o artista se deixa “levar” pela própria obra que vai construindo; dialogando com ela e atuando em conformidade com o vislumbre de um feliz resultado da sua própria ação. A produção artística é um “ensaiar”, tentar, interpretar, que culmina quando a forma se evidencia como plenamente adequada consigo mesma. Importante lembrar que esse êxito depende do seu próprio reconhecimento, por parte do artista, de modo que, mesmo nos casos em que o artista reduz a ação criadora a um simples gesto, a obra à matéria não formada, esta ainda continua animada e significativa. O que o artista busca é uma determinada literalidade na matéria que utiliza para construir a

obra de arte, mas, como lembra Fayga Ostrower, o fazer artístico não se articula de maneira verbal. A maneira de se comunicar da arte não necessita da mediação de palavras, mas se efetiva a partir da utilização de *formas*, isto é, de maneira formal.

“São sempre formas que se tornam expressivas. [...] Mas é justamente o caráter *não-verbal* da comunicação que constitui o motivo concreto da arte ser tão acessível e não exigir a erudição das pessoas para ser entendida. Exige inteligência, sim, e sempre sensibilidade.”²⁰⁹

A questão da “coincidência entre fisicidade e espiritualidade na arte” é tratada em diversas teorias estéticas, mas, na teoria pareysoniana, ela fica solidamente garantida a partir do próprio ato pelo qual a arte se especifica: os valores diversos se introduzem na obra como estilo, “modo de formar” a matéria; assim sendo, a forma ou “matéria formada” torna-se, em si mesma, “conteúdo expresso”, ou seja, acolhe em si a funcionalidade e os valores extra-artísticos. Este é um ponto decisivo para a compreensão da arte abstrata. Como Pareyson muito bem observa, forma e conteúdo são inseparáveis, mas tal reconhecimento somente é possível do ponto de vista da forma, justamente na coincidência do processo de formação do conteúdo com o de formação da matéria. Tal afirmação adquire o seu real sentido quando constatamos que a arte é, desde o início, prioritariamente, uma formação da matéria, e ao mesmo tempo, formação do conteúdo. Se os dois processos são considerados, de início, independentes e

²⁰⁹ OSTROWER. *Universos da Arte*, p.23.

autônomos, não será possível reuni-los mais tarde, pois a exigência do primeiro se faz tamanha que acaba tornando supérfluo o segundo.

Esta questão da indivisibilidade entre forma e conteúdo e, mais ainda, da necessidade de se afirmá-la do ponto de vista da forma é especialmente relevante para a compreensão da *arte abstrata* em geral, já que esta é frequentemente acusada de ser uma pura trama formal, destituída de significado humano e social. Na medida em que a teoria da formatividade oferece o suporte teórico para se compreender e assegurar, de fato, a identidade de forma e conteúdo, a *arte abstrata* pode ser finalmente apreciada na plenitude de seu valor, que é valor de organicidade. Compreende-se que, se a sua forma não oferece a descrição de um fato, nem toma o artista ou suas circunstâncias como tema de discurso, isso não a condena à não significação: ela é, em si mesma, “*conteúdo expresso*”; cada traço, cada inflexão estilística é significado, e não sinal que remete a outra coisa.

Finalizando, é importante destacar o tratamento unitário que Pareyson dedica aos três momentos fundamentais: *processo formativo*, *forma acabada* e *processo interpretativo*. De fato, tudo depende da inseparabilidade desses três momentos, fato esquecido pela maior parte das teorias estéticas, cujos enrijecimentos unilaterais impedem que se chegue a uma compreensão satisfatória da arte em geral e, mais ainda, das manifestações que revolucionam os enfoques tradicionais. Revela a análise pareysoniana do processo artístico que a *forma* existe como *formante*, embora não exista ainda como *formada*, concretizando-se finalmente com a coincidência dos dois termos. O que significa que é simultaneamente formante e formada, apresentando-se esses dois momentos como inseparáveis e complementares. A partir daí, é fácil perceber que o terceiro

momento — o momento interpretativo — é, efetivamente, um processo de retomada de toda essa gênese interna que se inscreve na *forma formada*, configurando-a como um organismo vivo e indivisível.

Quando às propostas pós-modernas de formas “abertas”, aparentemente “inacabadas”, não há qualquer incoerência ou ruptura irremediável. Basta que se tenha em conta que tais obras se apresentam como concretização de poéticas que recusam as formas “definidas”, fisicamente acabadas, optando por oferecer situações de “abertura”, de produção “interativa”, das quais resultam obras intencionalmente “abertas”, campos de possibilidades infinitos de fruição e interpretação. É em relação à sua própria proposta operativa que o êxito de tais obras deve ser avaliado, e não a “standards” de juízo ou a preferências pessoais são “perfeitas”, “acabadas”, na medida em que concretizam em si a “indefinição” e o “inacabamento” previstos em sua própria poética.

“Se a poética exige indeterminação do não-acabamento, a indefinida vaguidade da sugestão, a variável transformabilidade, tudo isto deverá inclinar-se no limite perfectivo da forma digna deste nome: em tal caso será bem sucedida, e por isso perfeita, concluída, definida, precisa, a obra que tiver realizado completamente em si aquele não-acabado, aquela sugestão, aquela transformabilidade que estava no programa. A completeza e definitividade que a obra enquanto forma deve ter no plano estético não contrasta em nada com a sugestividade e a transformabilidade, programadas no plano poético...”²¹⁰

²¹⁰ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p. 148.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obras de Luigi Pareyson

- PAREYSON, Luigi. *Conversazioni di estetica*. Milão: Mursia, 1966. 190p.
- _____. *Verità e Interpretazione*. Milão: Mursia, 1971. 180p.
- _____. *L'esperienza artistica*. Milão: Marzorati, 1974. 294p.
- _____. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984. 180p.
- _____. *Esistenza e persona*. Genova: Il Melangolo, 1985. 294p.
- _____. *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor, 1988. 232p.
- _____. *Estética teoria da formatividade*. Petropolis: Vozes, 1993. 326p.
- _____. *Estetica; teoria della formatività*. Milão: Bompiani, 1996. 393p.

2. Outras obras consultadas

- ABDO, Sandra Neves. *A autonomia da arte na estética da formatividade*. Belo Horizonte: FAFICH/ UFMG, 1992. 146p. (Dissertação, Mestrado em Filosofia).
- _____. A autonomia da arte na estética da formatividade. In: *Colóquio Nacional Morte da arte, hoje*, 1, 1992, Belo Horizonte. *Anais do Colóquio Nacional Morte da arte, hoje*. Belo Horizonte: Laboratório de Estética/FAFICH/UFMG, p.92-97, 1993.
- _____. Arte e historicidade na Estética de Luigi Pareyson. *Síntese Nova Fase*, Belo Horizonte, v.22, n.69, p.193-206, abril-junho 1995.
- _____. Filosofia e História; um falso conflito. *Síntese Nova Fase*, Belo Horizonte, v.24, n.79, p.547-560, outubro-dezembro 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 709p.

- CHIPP, Herschel B.(Org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 675p.
- COCCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella (Org.). *Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes plásticas, 1987. 308p.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética: cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apendice*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967. 142p.
- DERRIDA, Jacques, BERGSTEIN, Lena (pinturas, desenhos e recortes textuais). *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Æ-Ateliê Editorial:Fundação Editora da Unesp, 1998. 146 p.
- DORFLES, G. *Novos ritos, novos mitos*. Lisboa: Edições 70, s/d. 275p.
- DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: P. U. F. 1953. 2v.
- _____. *Estética e filosofia*. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. 266p.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970. 309p.
- _____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1970. 288p.
- _____. *Estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971. 426p.
- _____. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984. 286p.
- FIGUEREDO, Luciano (Org.) *Lygia Clark_Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. 260p.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. 254p.
- FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. 156p.
- FORMAGGIO, D. *Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1985. 160p.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Milão: Bompiani, 1983. 582p.

- GALEFFI, Romano. *A autonomia da arte na estética de Benedetto Croce*. Coimbra: Atlantida, 1966. 151p.
- GEIGER, Moritz. *Problemática da estética e a estética fenomenológica*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958. 113p.
- GIVONE, S. *Historia de la estética*. Madrid: Editorial Tecnos, 1990. 316p.
- GRASSI, Ernesto. *Arte y mito*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1968. 180p.
- _____. *Arte como antiarte*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. 302p.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985. 263p.
- _____. *Argumentação contra a morte da arte*. 4ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993. 135p.
- HAUSER, Arnold. *Teorias da arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1973. 457p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1962. 7v.
- HEIDEGGER. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 1993. 2v.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. 381p.
- KOELLREUTTER. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990. 138p.
- KONDER. *Hegel, a razão quase enlouquecida*. Rio de Janeiro: Campus, 1991. 103p.
- LACOSTE, J. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. 110p.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 92p.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp; a arte como Contra-arte*. Colônia: Tachen, 1996. 95p.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas; a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. 120p.

- NUNES, Benedito. *O dorso do Tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. 279p.
- *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1989. 128p.
- OSBORNE, Harold. *A apreciação da arte*. São Paulo: Cultrix, 1978. 292p.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1983. 358p.
- *Criatividade e processo de criação*. Petropolis: Vozes, 1984. 187p.
- READ, Herbert. *A filosofia da arte moderna*. Lisboa: Uliséia, s/d
- *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 202p.
- *Imagen e Idea*. México: Fondo de Cultura Económico, 1993. 246p.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neo-Vanguardas: Belo Horizonte, Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997. 304p.
- RUSSO, Francesco. *Esistenza e libertà; il pensiero di Luigi Pareyson*. Roma: Armando, c1993. 144p.
- SARTO Pablo Blanco. *Hacer arte, interpretar el arte; Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*. Pamplona: EUNS, 1998. 338p.
- THOMAS, Karin. *Diccionario del arte actual*. Barcelona: Labor, 1982. 208p.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 209p.
- WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. 183p.