

Arte e revelação do sagrado em Luigi Pareyson

Art and revelation of sacred in Luigi Pareyson

Isabella Guedes Arcuri¹

[\[isarcuri@gmail.com\]](mailto:isarcuri@gmail.com)

Resumo

Este artigo pretende apresentar o processo artístico como possível abertura ao sagrado na teoria estética do filósofo italiano Luigi Pareyson. O processo artístico é considerado tanto na formação da obra de arte quanto na sua contemplação. A tela “o quadrado negro”, do pintor russo Kasemir Malevich ilustra, como exemplo, esta compreensão.

Palavras-chave: Pareyson; Arte; Sagrado.

Abstract

This article aims to present the artistic process as a possible opening to the sacred in the aesthetic theory of the Italian philosopher Luigi Pareyson. The artistic process is considered both in the formation of art work and in their contemplation. The painting “Black Square”, the russian painter Kasemir Malevich illustrates, as an example, this understanding.

Key words: Pareyson; Art; Sacred.

Malevich como exemplo

No dia 28 de junho de 2009 o jornal *O Globo* nos trouxe a seguinte nota: o artista plástico Arthur Omar visitou esta semana a “Virada russa”, no Centro Cultural do Banco do Brasil. Seu relato:

Diante da tela “Quadrado negro” (1914-1915), de Malevich, a obra-prima do meu coração, não resisti. Fiz o sinal da cruz, me ajoelhei e rezei um Pai-Nosso em voz alta, em êxtase. Os seguranças não entenderam, o público entrou em parafuso. Saí de fininho, evitando o escândalo. Não foi exibicionismo, nem performance. [...] O “Quadrado negro”, que mostra isso, um quadrado negro, foi pintado por Malevich como um retrato de Deus, para ocupar o lugar dos velhos ícones russos. Se é Deus, e ajoelhou, tem que rezar. Pra mim, é. Cem anos depois de pintado, será que eu fui o primeiro a fazer isso num museu? (Segundo Caderno, 2009, p. 3).

¹ Graduada em Artes e Mestre em Ciência da Religião pela UFJF, Doutoranda em Ciência da Religião no PPCIR da UFJF.

Diante desta nota, podemos nos perguntar: uma tela, que consiste em ser unicamente um quadrado negro sobre um fundo branco, medindo 80 por 80 centímetros² (Harrison, Frascina *et al.*, 1998, p. 184), pode ser pensada como uma obra de arte que nos remete a Deus, ao transcendente, ao absoluto, ao mistério? Pintada entre 1914 e 1915, por Kasimir Malevich (1878 – 1935), não é raro encontrar referência à esta obra, por parte de historiadores e críticos, como a expressão do novo, algo como uma espécie de grau zero na história da pintura. De fato, a obra pode plenamente ser compreendida como uma expressão da não objetividade e não representatividade, em contraposição aos excessos da arte de seu período, e estas particularidades são justamente as geradoras do caráter de novidade na compreensão da arte, ou, melhor dizendo, da arte como Malevich pessoalmente a compreendia.

Fundador do “suprematismo”, [ele] descreveu essa nova arte em termos reveladores: por suprematismo quero dizer a supremacia do sentimento ou sensação puros nas artes pictóricas. [...] No ano de 1913, em minha luta desesperada para libertar a arte do lastro do mundo objetivo, refugiei-me na forma do Quadrado e expus uma pintura que era simplesmente um quadrado preto sobre um campo branco. [...] Não foi um quadrado vazio que eu exibi, mas antes a experiência da ausência de objetos (Schapiro, 1996, p. 265).

Com esta obra, o artista quis que sua arte fosse recebida como um deserto, onde a não representatividade pudesse impor-se como aquilo mesmo que é, não remetendo a nada que não sua própria existência; de acordo com ele, “a pintura é tinta e cor... tais formas não serão repetições de coisas vivas do mundo, mas serão elas próprias uma coisa viva. A superfície de uma pintura é uma coisa real, viva” (Ver, Batchelor *et al.*, 1998, p. 265). Sendo assim, prossegue Malevich nas indicações de seu caminho: “eu me transformei no zero da forma [...] Eu destruí o círculo do horizonte e fugi do círculo dos objetos, do anel do horizonte que aprisionou o artista [...] O quadrado é o infante real, vivo. É o primeiro passo da criação pura em arte” (Gooding, 2002, p. 15). Malevich, contudo, não se referia somente à sua própria arte, mas ao que a arte como tal verdadeiramente deveria ser; e esta se tornou, portanto, a sua própria perspectiva artística. Deste modo, o pintor pretendia que sua obra fosse uma *tabula rasa*, inaugurando uma nova possibilidade de se pensar e vislumbrar a arte. Ele nos afirma:

² Referência relativa à versão original desta obra; Malevich pintou, entretanto, uma segunda versão desta mesma obra, em 1929.

Agora que a arte, graças ao suprematismo, encontrou-se a si mesma, encontrou sua pura e inaplicada forma e reconheceu a infalibilidade do sentimento não-objetivo, ela tenta estabelecer uma nova e verdadeira ordenação do mundo, uma nova visão de mundo. Ela reconhece a não-objetividade do mundo e não mais se esforça em oferecer ilustrações para a história dos costumes (Chipp, 1996, p. 350).

Desta maneira, ele acreditava profundamente que esta deveria ser a verdadeira arte: “nosso mundo da arte se tornou novo, não objetivo, puro” (Harrison, 2001, p. 50). A arte, por conseguinte, não deveria remeter a nada que não a ela mesma.

Malevich desdenhava a iconografia tradicional da arte representacional. Suas formas elementares pretendiam anular as respostas condicionadas do artista ao seu meio ambiente e criar novas realidades não menos significativas do que as realidades da própria natureza. [...] O quadrado era o repúdio ao mundo das aparências [...] ele estava cheio da ausência de qualquer objeto; estava prenhe de significado (Scharf, 1991, p. 100).

Esta arte pura, que não remete a nada que não a si própria, não pode ser confundida, aqui, com uma arte vazia de significados, pois estes transcendem sua própria materialidade. A compreensão de pureza da arte diz respeito à liberdade do fazer do artista livre da obrigatoriedade representacional e objetiva, o que não anula a abertura para àquilo que se encontra para além da tela. Nas palavras do próprio pintor russo, “o artista (o pintor) não mais está preso à tela (à superfície do quadro) e pode transpor suas composições dela para o espaço” (Chipp, 1996, p. 351). Para Malevich, o que ultrapassa ao visível é a chave para a entrada em sua obra:

Não há aspecto da vida que não nos revele uma infinidade do novo e do inesperado se nós o abordarmos com o conhecimento de que ele não exaure por seu aspecto visível, de que atrás do visível está todo um mundo do invisível, um mundo de forças compreensíveis e relações além de nossa compreensão presente (Gooding, 2002, p. 17).

Sendo assim, Malevich considera seu quadrado negro como o sentimento espiritual puro, livre de recursos outros que não ser recebido como pura arte. Com esta obra ele se opõe principalmente à arte tendencial ou arte aplicada e panfletária; e encontra a imagem ideal para expressar e revelar aquilo que deseja, porque um quadrado perfeito não pode ser encontrado na natureza, e por isto é o elemento suprematista básico. O suprematismo é a arte pura, nos diz o artista, pois está livre de idéias, de conceitos, concepções... é o deserto, é o espaço para o puro sentir. “A arte, acreditava Malevich, destina-se a ser inútil. Jamais deverá procurar satisfazer necessidades materiais. O artista deve manter sua independência espiritual para poder criar. [...] O artista tem que ser livre” (Scharf, 1991, p. 101).

Com efeito, para Malevich a arte é inútil, no sentido de que jamais deve procurar satisfazer necessidades materiais. Com isso, ele “nega tanto a utilidade social quanto a pura esteticidade da arte” (Argan, 1992, p. 324). O artista, para ele, deve procurar manter sua independência espiritual para poder criar. Liberta da função representacional, a arte é apresentada com a possibilidade do puro formar, criando assim o espaço para que as reais aspirações de um determinado artista ganhem corpo. “Para Malevich, no período suprematista, o quadro não é um objeto, e sim um instrumento mental, uma estrutura, um signo, que define a existência como equação absoluta entre mundo interior e exterior” (Argan, 1992, p. 325).

Com tudo isto que inaugura, o “Quadrado negro” de Malevich aparece inicialmente como um vácuo, um espaço vazio desconcertante. Nas palavras do artista: “O êxtase da liberdade não-objetiva me levou porém para o deserto, onde não existe outra realidade a não ser a sensibilidade... e assim a sensibilidade tornou-se o único conteúdo da minha vida” (Micheli, 1991, p. 234). De fato, esta quebra provocada pela tela “Quadrado negro” era necessária para a virada a que pretendia Malevich; neste período, que transbordava ainda de narrativas presas à tradição pictórica, fez-se fundamental desertificar a arte, deixando a sensação de que nada mais havia: “Estamos num deserto. Temos pela frente apenas um quadrado negro sobre um fundo branco” (Micheli, 1991, p. 233). Em verdade, Malevich “estava convencido de que, nesse deserto, poderia afinal sentir, em sua pureza, aquela *vox clamantis* da arte que é impossível ouvir na ensurdecadora vida do mundo objetivo” (Micheli, 1991, p. 235).

Exatamente por isto, este deserto a que Malevich pretendia nos deixar é da mesma forma que vazio, repleto e farto. Neste espaço desértico, por onde, poder-se-ia pensar, deveria sobressair a calma e o silêncio, em verdade ecoam vozes, pois neste ambiente pulsa um campo fértil de espiritualidade como abertura ao transcendente.

O que eu havia exposto não era um ‘quadrado vazio’, mas a sensibilidade da inobjetividade. [...] Não há mais imagens da realidade, não há mais representações ideais, nada mais há, a não ser um deserto! Aquele deserto, porém, está cheio do espírito da sensibilidade não-objetiva, que o penetra todo (Micheli, 1991, p. 233-234).

Ao mesmo tempo que seu escuro pode remeter ao vazio, nos dá sempre a sensação de absorver tudo, num espaço onde tudo é reunido, ainda que não se deixe mostrar totalmente. Ao banir a luz, a perspectiva, o tema, a cor, a ilusão pictórica,

Malevich indica que o que importa é aquilo que não pode ser visto, mas que, de igual modo, embora invisível, ou quase, encontra-se sempre presente. Esta pode ser a chave para entender a obra de Malevich como a abertura ao transcendente, àquilo que nos ultrapassa, ou, porque não dizer, a Deus.

É claro que este é um exemplo retirado de um contexto artístico, e que na dinâmica da arte funciona como um grau zero na história da pintura, que até este período sempre esteve tão bem acostumada à representações, naturalistas ou não. Mas o que aqui nos interessa é que, de um modo ou outro, o “Quadrado negro” se impôs, e permanece em pauta, justamente pela novidade que trouxe. Posteriormente, na arte, esta questão foi tantas vezes retomada, episódio que aqui não vem ao caso, mas Malevich foi, se não o primeiro a levantá-la, um dos que bem expôs esta questão. Em relação à obra aqui mencionada, “ela é, quase com certeza, a primeira pintura absolutamente abstrata, a primeira pintura que parece não se referir a nada além de si própria” (Gooding, 2002, p. 12-13).

Arte como formatividade

Neste sentido, o comportamento do artista plástico Arthur Omar, neste caso espectador do “Quadrado negro”, é plenamente plausível, de acordo com a estética do filósofo italiano Luigi Pareyson (1918-1991), como veremos a seguir. Na verdade, o exemplo da obra “Quadrado negro” apenas pretende ilustrar a compreensão de arte deste filósofo.

Para Pareyson, a arte é pensada desde o seu processo constitutivo, percebido como uma formação pessoal que é sempre uma interpretação, e uma específica visão de mundo pessoal. Isto porque, para ele, toda atividade humana é interpretativa; não há outra possibilidade de estar no mundo que não por meio da interpretação. Mas interpretar é formar, o que é o mesmo que dizer que todo operar humano é formativo. O que se expressa na arte é a vivência do artista, e esta é a sua forma como compreensão pessoal de mundo, *Weltanschauung*. Assim, portanto, a arte é expressão do mundo de quem se põe a formar: “E se é verdade que não pode ser forma sem ser um mundo, não é menos verdade que também não pode ser um mundo sem ser uma forma” (Pareyson, 1993, p. 273). A arte é, portanto, o corpo físico, ou melhor, a materialização de uma determinada espiritualidade.

Deste modo, obra e artista coincidem, fisicidade da forma e espiritualidade da arte são uma só coisa. Neste contexto não se trata de captar na arte o significado de uma presença física, mas de saber considerar a própria presença física como significado, pois a forma é expressão de si mesma e do autor que a formou. Aqui, a arte não significa, ela simplesmente é; a arte não aponta para um determinado artista, ela o é em um tempo e em um espaço específico. Esta íntima unidade entre fisicidade e espiritualidade encontra-se para além das distinções entre forma e conteúdo, visto que é a superação desta dicotomia. A obra exprime o mundo do artista não se esquecendo que esta expressão se dá apenas quando a obra artística faz coincidir o mundo do artista e sua arte.

Um mundo é a realidade universal tal qual vista por uma pessoa: é um sentido pessoal do universo, uma visão pessoal da realidade, uma concepção pessoal da vida, [...] uma *Weltanschauung* e um *ethos*: é um modo tipicamente pessoal de interpretar o mundo. [...] Um mundo é, isto sim, uma visão do universo que *seja* a própria pessoa em sua realidade viva; e a tal ponto que ela não tenha necessidade, para se revelar, de ser enunciada com palavras e apoiada com raciocínios e comunicada mediante discursos, pois se manifesta por si mesma (Pareyson, 1993, p. 273).

Enquanto expressão completa de si mesma, a arte é também expressão de quem a formou, e “pode-se mesmo dizer que a obra é a própria pessoa do artista que se tornou objeto físico” (Pareyson, 1993, p. 272). Neste sentido, a arte

é aquilo que a pessoa fez de si mesma, e agora é: a substância histórica da pessoa tal qual é possuída por sua consciência, dirigida e governada por sua iniciativa, mas também pronta a condicioná-la e dirigi-la por seu turno, manifestando-se em diversas medidas em cada ato e em cada obra (Pareyson, 1993, p. 273).

O que anima a vida espiritual de um determinado artista naturalmente aparecerá como conteúdo constitutivo de uma obra por ele formada. A espiritualidade pessoal é o que permite a singularidade e a autenticidade de determinada obra; é o que se apresenta como modo único e irrepetível de formar, como o estilo próprio do artista.

No pintor [...] não se pode distinguir a mão do olho nem o olho da mão, isto é, o modo de formar do modo de ver, nem o modo de ver do modo de formar. Ele pinta como vê, mas já vê formando e construindo: sua figuração é exigida por seu modo de ver, mas a sua visão já é formativa (Pareyson, 1993, p. 276).

Cada interpretação é sempre um modo pessoal de penetrar em algo, e pessoa é sempre compreendida em uma dupla relação. Isto quer dizer que, por um lado é relação a si, ou auto-relação, como expressão histórica e temporal, e, por outro, relação ao outro

de si, ou hetero-relação, como dimensão revelativa da verdade do ser. A arte, enquanto resultante de uma interpretação como visão de mundo, repercute esta mesma dinâmica de dupla relação.

A espiritualidade do artista, de seu tempo e de seu grupo social, na compreensão pareysoniana, refere-se a principalmente ao caráter de verdade do ser, e compreende, portanto, a dimensão da relação ao outro de si. Mas, ao mesmo tempo, a relação ao outro apenas pode se dar a partir da relação a si. Como relação a si, o caráter expressivo presente em uma obra diz da dimensão pessoal, única e irrepetível, como dimensão histórica porque temporal. Mas, na compreensão de Pareyson, justamente neste voltar-se a si mesmo pode ser colhido aquilo que ultrapassa o âmbito individual, pois quanto mais se aprofunda em si mesmo, mais se dirige àquilo que é mistério, ou à relação ao outro de si.

Além disso, a arte é um modo específico de interpretar, pois se autêntica deve ser livre de escopos. Portanto, ela é sempre um puro formar, e neste sentido, a arte, ou é por si mesma, ou se nega em sua essência artística. “A operação artística é um processo de invenção e produção, exercido não para realizar obras especulativas ou práticas ou sejam lá quais forem, mas só por si mesma: a arte é pura formatividade” (Pareyson, 1993, p. 26). Deste modo, ela é livre para ser plenamente a espiritualidade de seu autor. Enquanto formulação pessoal, ela é sempre situada historicamente, e portanto diz sempre de seu tempo, mas, de igual modo, é abertura àquilo que ultrapassa a relação a si. Por esta razão a autêntica arte é também tendencialmente atemporal, pois nos abre para o originário que não pode nunca ser datado, uma vez que nunca se exaure. Uma verdadeira obra de arte nos abre ao mistério, que se deixa vislumbrar de modo sempre inexaurível, e por isto a aparição daquilo que nos ultrapassa é sempre ulterior.

Pode-se dizer, portanto, que a formatividade inerente à operosidade humana enquanto tal, se transforma, na arte, no *meio* usado para conseguir um fim *transcendente* em relação à pura e simples operação formativa com o *escopo* de perseguir a si mesma. Assim, se em todas as outras atividades humanas se forma para agir e para pensar, na arte, se pensa e age para formar (Ciglia, 1995, p. 130-131).

O artista, ao formar sua obra, de acordo com Pareyson, torna-se plenamente este fazer, de modo que sua arte não possui outro fim que não o de ser arte mesma. O artista interpreta a matéria, torna-se ele mesmo a materialidade da arte; se insere na obra como modo específico de formar, como estilo pessoal, autêntico, único e irrepetível.

Desta maneira, obra e artista terminam por ser o mesmo, identificando-se naquela obra singular realizada naquele específico tempo. A espiritualidade do artista não é algo a que se deseje dar forma, mas é algo que se apresenta como modo pessoal de formar uma determinada matéria. “De fato, nesta perspectiva, a espiritualidade do artista coincide com a matéria por ele formada, no sentido de que sua operação tem um insuprimível caráter de personalidade, que arrasta para a obra, como matéria formada, todo o seu mundo interior” (Pareyson, 1997, p. 58).

O artista torna-se a obra através de sua espiritualidade. A arte resulta da inquietação do artista, de modo que urge ser realizada, e o êxito artístico é dado justamente na junção de uma espiritualidade e uma matéria artística. Quando uma determinada espiritualidade encontra corpo na matéria artística, temos, precisamente, a obra de arte.

Na obra de arte, como obra acabada, não é tampouco mais possível distinguir conteúdo, matéria e estilo; ela é una e indivisível, pois o conteúdo aí se acha como um modo de formar, o estilo como personalidade da forma, a matéria como matéria formada. Não se pode também dizer que a obra *tem* conteúdo, matéria, estilo: a obra *é* o seu conteúdo, *é* o estilo em que é formada, *é* sua própria matéria. Mas não se pode afirmar essa unidade indivisível se ao mesmo tempo não se afirma que ela é o resultado de um processo, em que a espiritualidade procura o próprio estilo e se torna este estilo, a intenção formativa escolhe a sua matéria e a ela se incorpora, e o modo de formar se define formando a matéria (Pareyson, 1993, p. 57).

A execução da obra é dada por ela mesma como forma formante, num jogo dinâmico de atividade e receptividade. Isto significa dizer que a obra de arte guia o processo que a faz forma. Tal acontecimento somente é possível porque a obra de arte é a pessoa mesma do artista feita forma. O artista, enquanto relação a si, expressa seu tempo em uma matéria concreta, fazendo existir algo que provém de seu espírito, e esta é a esfera da atividade; mas, enquanto relação ao outro de si, revela a verdade que o transcende, no âmbito da receptividade.

Este algo, que ultrapassa a pessoa do artista, e, por isto, de qualquer maneira, à obra mesma, antecipa-se à obra exigindo aquilo que deseja ser. Deste modo, a obra encontra o êxito quando atinge aquilo que ela mesma desejou ser, numa espécie de adequação da obra consigo mesma. Pareyson denomina de *spunto* esta antecipação que orienta o artista em seu formar. Certamente, o *spunto* não se oferece como algo plenamente claro, pois não é próprio da verdade manifestar-se de modo transparente; o *spunto* é a dimensão do mistério tocada pela arte, de modo que tal manifestação é

sempre um revelar que é ao mesmo tempo um ocultar; o outro de si se desvela velando-se. Deste modo, o *spunto* não é consciência completa do que se deva fazer num processo formativo, mas uma orientação doada pela própria obra a fazer para que esta seja desenvolvida do único modo possível a alcançar o êxito, o bem feito, o bem acabado. “Quando há o *spunto*, o artista sente que não está mais só consigo mesmo: está em companhia da obra que, apenas concebida, ainda está por fazer, e exige ser feita a seu modo” (Pareyson, 1993, p. 79). A obra orienta sua própria formação ao mesmo tempo em que o artista atua exaustivamente no processo formativo, e segue dialogando com a matéria a ser formada.

O *spunto* nasce portanto sempre de um encontro afortunado entre uma espiritualidade que assume atitude formativa e uma matéria que anda à procura de sua própria vocação formal, que seja a primeira a evocar e a sugerir a segunda ou vice-versa, e isto em virtude daquela essencial embora germinal totalidade do *spunto*, indicada por uma consideração dinâmica da perfeição artística (Pareyson, 1993, p. 132).

Este acontecimento não deve ser confundido com algo revelado ao artista sem mais, pois é sempre resultado do trabalho da intencionalidade formativa. Do mesmo modo que tal acontecimento não pode ser entendido como revelação ou inspiração sem mais, tampouco pode ser entendido como resultado do puro trabalho do artista (Pareyson, 1993, p. 90). O fazer artístico não é obra do acaso nem execução de um projeto já idealizado, o artista não é arrebatado inconscientemente nem é apenas sábio artífice. A obra não se faz sozinha como que resultado de um ímpeto de inspiração espontânea e divina, nem resulta apenas do trabalho do artista. A obra, para que chegue a bom termo, deve ser executada como que se se fizesse por si mesma, e isto nada mais é que a capacidade do artista de interpretar a matéria a ser formada, auscultar a obra de modo a perceber o modo como ela deseja ser formada, penetrar a matéria a partir do diálogo. “Eis aí o mistério da arte: a obra se faz por si mesma, e no entanto é o artista quem a faz” (Pareyson, 1993, p. 78). Este é o verdadeiro interpretar formativo, no sentido de que na interpretação toda espiritualidade pessoal do artista se vê voltada ao formar ao mesmo tempo em que a obra também se diz, orientando seu próprio formar num diálogo incessante entre o artista e a sua obra.

Pode-se mesmo dizer que o processo artístico é aquele em que o intuito de quem o faz é o de pôr-se no ponto de vista da obra que ele vai fazendo, e só se ele consegue colocar-se nesse ponto de vista é que a obra vai bem e termina com sucesso (Pareyson, 1993, p. 79).

Pareyson utiliza a idéia de espera ativa para definir este momento do processo formativo em que surge o *spunto*. Isto porque o artista anseia pelo momento deste direcionamento que em muito o auxiliará em seu formar, mas este acontecer apenas pode dar-se no decorrer mesmo da operação.

Não há outro modo de encontrar a forma, isto é, saber o que se deve fazer e como fazer, senão efetuá-la, produzi-la, realizá-la. Não que o artista tenha imaginado completamente sua obra e depois a executou e realizou, mas, sim, ele a esboça justamente enquanto a vai fazendo (Pareyson, 1993, p. 69).

Ao mesmo tempo, o artista apenas se torna plenamente cômico do *spunto* que o guiou quando sua obra atinge o êxito, visto que nada pode garantir o sucesso da operação.

A forma se define na mesma execução que dela se faz, e só se torna tal ao termo de um processo em que o artista a inventa executando-a. A descoberta ocorre apenas durante e mediante a execução. E só operando e fazendo [...] o artista encontra e inventa a forma. Enquanto não se encerra o processo, não há forma, e tudo ainda está em jogo, e o menor desvio pode levar ao fracasso, e o que deveria ligar-se e concatenar-se pode dissolver-se e dispersar-se, de sorte que somente o êxito pode garantir o autor de ter chegado a bom termo (Pareyson, 1993, p. 69).

Assim sendo, não há garantias do êxito, de modo que até o fim do processo o artista vivencia o constante perigo do insucesso. O labor do artista não garante o sucesso da obra, embora o êxito não possa ser encontrado de outro modo que não através do intenso operar. Na arte, por um lado, o trabalho e a dedicação são condições para o acontecimento do *spunto* e para realização do êxito, mas, por outro, nunca é garantia de sucesso:

A produção artística é uma aventura, e com razão já se disse que o artista é um jogador tentando a sorte: sua execução é *ao mesmo tempo* procurar e encontrar, tentar e realizar, experimentar e efetuar. Ele deve fazer a obra, e somente depois da obra acabada é que se poderá dizer se ele encontrou a forma. Antes, nada se pode dizer, pois no curso do processo domina a incerteza e o perigo do fracasso (Pareyson, 1993, p. 70).

Arte como possível abertura ao mistério

A obra de arte pode ser a possibilidade de se abrir ao mistério de modo mais pleno justamente por aquilo que a faz específica, ou seja, a sua liberdade de ser arte sem mais. Neste sentido, Pareyson entende que no fazer artístico encontra-se presente a possibilidade de que o homem se depare com a plena gratuidade, com o fazer livre de escopos, abrindo-se deste modo à sacralidade, àquilo que o ultrapassa e que não é passível de compreensão racional.

Isto porque esta não utilidade artística favorece a pura gratuidade, o puro ofertar, porque aí resta exatamente o espaço necessário para a abertura daquilo que é mistério, para a ausculta atenta do ser. Em um espaço repleto de utilitarismos pouco resta para o outro de si, que embora sempre presente como possibilidade, pode ser negado, não acolhido. A arte autêntica, por sua vez, responde ao aceno do mistério, porque justamente é a resposta de um chamado originário. O artista é impulsionado a fazer sua obra porque suas questões existenciais o convocam a fazer, de modo que sua espiritualidade necessita ganhar forma. Esta é a verdade do artista, que clama ser investigada. A verdade, neste sentido, é dada antes, e é por isto que o homem a busca. Ela também se antecipa, no mesmo acontecimento e na mesma dinâmica da forma formante; ela é o *spunto*.

A arte plena é o êxito de um processo justamente porque é quando atinge ser o que precisava ser, ou seja, quando a espiritualidade do artista encontra sua vocação formal, ou material. Exatamente por isto, ela é adequação consigo mesma. Sabemos estar diante de uma verdadeira obra de arte pois a obra se impõe como tal, e é o reconhecimento disto a confirmação do êxito.

A formação da arte resulta de um processo produtivo que não se reduz unicamente ao fazer artístico por parte do artista. Também o fruir a arte recupera toda dinâmica da formação, e é o que faz propriamente a existência da arte, uma vez que significa o reconhecimento do êxito. A obra, uma vez findada, oferece-se à contemplação, convidando àqueles que a podem perceber, pois nela se reconhecem. A contemplabilidade de uma determinada obra de arte é dada pelo êxito alcançado. A arte, assim, se oferece à contemplação convocando aqueles que a podem penetrar e orientando o modo como deseja ser penetrada porque carrega consigo todo o processo que a faz forma. Ela se identifica com o fazer artístico em duplo sentido: artista e espectador são autores da obra, pois ambos a fazem existir. O espectador se reconhece em determinada obra, num diálogo atento em que a percebe e respeita através da congenialidade estabelecida ao se reconhecer nesta obra. Assim, toda dinâmica do processo que a faz obra de arte é retomado, de modo que a forma formante orienta a interpretação da forma formada. Esta é a garantia de que uma dada interpretação não seja arbitrária, pois, embora toda interpretação seja sempre pessoal, ela deve dizer de quem interpreta, mas também da coisa interpretada. A obra de arte é o artista feito

forma, mas é de igual maneira aquele que a interpreta; a arte é a espiritualidade de seu autor feita forma, mas é também a espiritualidade do fruidor; é a visão de mundo do artista, mas é também a interpretação pessoal daquele que a experimenta na contemplação.

Neste sentido, percebemos que na arte autêntica não pode haver a cristalização da obra. Isto porque, embora a arte se identifique com aquele que a fez forma, aquilo mesmo que ela é como resultado de um processo não a encerra. Sua forma formada não esgota a possibilidade de sua vocação de, novamente, ser forma formante; muito pelo contrário, disto depende o existir da arte. Uma interpretação não pode nunca ser tomada como uma única possibilidade contemplativa, de modo que o espectador é quem a faz viva, sempre reinterpretando-a na medida em que também a respeita e sabe ouvir. Uma obra de arte torna-se digna deste nome em função do alcance do êxito, por um lado; por outro, estabelece-se porque é tantas outras vezes interpretada, através do reconhecimento da verdade ali presente por parte do espectador, que é arrebatado pelo reconhecimento de sua própria verdade na obra que o convoca.

A sacralidade, que aqui buscamos vislumbrar, se apresenta desta maneira tanto pela espiritualidade do artista que forma interpretando, quanto através do espectador que interpreta formando. Para nosso autor, o fruir da arte é possibilidade de abertura à dimensão da sacralidade tanto quanto o seu processo gerador. Este ponto é fundamental para a compreensão da dimensão sacra presente na obra de arte autêntica. Isto porque o caráter sacro da arte é dado pela pergunta pelo ser, aparece quando há o espaço para as grandes questões existenciais, e este é fornecido pelo caráter não utilitário da arte autêntica. Quando indagamos por aquilo que nos ultrapassa como mistério, abrimo-nos a este, e a arte, como a materialização deste questionar, colhe o sagrado do modo como este pode se ofertar. Mas a arte é o corpo físico da pergunta pelo ser, e apenas assim pode encontrar sua plenitude; uma obra de arte não carece de ser traduzida em um discurso conceitual, visto que a materialidade artística diz por si. Como vimos, a obra nada representa, ela é.

Como possui linguagem específica, a verdade da arte apenas pode ser percebida enquanto obra de arte mesma. Isto porque o que move o fazer de seu autor não encontra voz senão como obra de arte. Assim, apenas através de sua poesia, música,

pintura, escultura, ou qual outra manifestação se queira, o artista pode dar voz à sua verdade.

Mas tal abertura é fornecida através da precariedade humana, e somente assim, pessoalmente, em um tempo e em um espaço definidos, o mistério pode encontrar voz. Daí seu caráter de ser sempre conjuntamente um mostrar e um esconder. A arte, embora seja abertura ao outro de si, não pode ser senão relação a si; deste modo, em seu processo formativo, a arte se depara inevitavelmente com as mãos, com a voz, com os instrumentos do artista, com a matéria que resiste ao labor, com a exaustão das tentativas frustradas, com a constante ameaça do fracasso. Esta é a precariedade humana, e é o único veículo ao mistério.

Por mais paradoxal que possa parecer, a afirmação de que a arte, quanto mais humana, mais aberta ao mistério, é plenamente possível nesta compreensão. O homem, quanto mais cômico de sua precariedade, mais se encontra aberto àquilo que vai além de si mesmo; quanto mais experiência sua condição de finitude, mais tende ao infinito, pois sua pergunta pelo sentido do ser ganha força quanto mais abissal for sua condição existencial. Sendo assim, a arte, se autêntica, necessariamente caracteriza-se pela sacralidade. Uma arte que não seja proveniente do mais profundo do ser não pode ser arte, visto que uma arte autêntica deriva sempre de uma inquietação última. A arte, para Pareyson, ou é sacra, ou não é arte.

Em sua linguagem específica, e sem carecer da mediação do discurso intelectual, a arte então expressa o humano, pois quanto mais humana, mais aberta àquilo que ultrapassa o humano; quanto mais expressa o propriamente humano, mais revela aquilo que o transcende. Assim podemos dizer que a sacralidade da arte é dada por sua humanidade, no sentido de que, enquanto tem como conteúdo último a humanidade, revela a abertura para além da existência histórica e temporal.

Na “profunda e constitutiva humanidade da arte, pela qual, na concretude da pessoa, a arte é exercida em íntima ligação com toda a vida espiritual” (Pareyson, 1993, p. 279), a relação a si e a relação ao outro de si se mostram intimamente unidas, reafirmando o caráter pessoal da obra de arte enquanto tal. Assim, “quanto mais então se aprofunda a pessoa em si mesma e quanto mais se coaduna com ela a forma, tanto mais se alcança um plano de humana comunhão, em que pessoas e formas se reclamam reciprocamente, em mútuo e inesgotável diálogo” (Pareyson, 1993, p. 278). A arte

expressa a relação a si enquanto revela aquilo que está para além de si mesmo. Isto é o que Pareyson denomina arte maior, ou seja, a arte que provém da espiritualidade; melhor dizendo, é aquilo o que aqui queremos definir como a autêntica sacralidade da arte.

E é também a humanidade da arte que permite distinguir entre arte maior e arte menor, sem que isto faça o valor artístico depender de outros valores. Maior é a arte quando nutrida por uma espiritualidade mais rica e mais robusta, por uma visão do mundo mais vigorosa e complexa, por um mundo espiritual maior e mais poderoso, por um elã mais novo e original; e menor a arte, quando mais fraca e tênue e limitada a voz espiritual que aí se declara, e mais frouxo e débil o estilo (Pareyson, 1993, p. 278).

Referências Bibliográficas

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. Tradução de BOTTMANN, D.; CAROTTI, F. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. Tradução de DUTRA, W. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e Libertà. L'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*. Roma: Bulzoni, 1995.

FER, B. *et al. Realismo, Racionalismo, Surrealismo - a arte no entre-guerras*. Tradução de FINO, C. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GOODING, M. *Arte Abstrata*. Tradução de NUNES, O.; PONTE, V. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HARRISON, C. *Modernismo*. Tradução de JR., J. M. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HARRISON, C. *et al. Primitivismo, Cubismo, Abstração - começo do séc XX*. Tradução de NUNES, O. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

MICHELI, M. D. *As vanguardas artísticas do século XX*. Tradução de CABRA, P. L. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*. Tradução de ALVES, E. F. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Os problemas da estética*. Tradução de NERY GARCEZ, M. H. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SCHAPIRO, M. *A Arte Moderna: Séculos XIX e XX*. Tradução de GONÇALVES, L. R. M. São Paulo: Edusp, 1996.

SCHARF, A. Suprematismo. In: STANGOS, N. (Ed.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. pp. 100-102.

Segundo Caderno. *O Globo*, 2009. 28 de junho, p. 03.