



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO ACADÊMICO

JOCILENE MARY FURTADO LIMA DA SILVA

**A ESTÉTICA NO PENSAMENTO FILOSÓFICO DE GIANNI VATTIMO:
OCASO DA ARTE E IMAGENS ARTÍSTICAS EM MEIO DIGITAL**

SÃO LUÍS

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
MESTRADO ACADÊMICO

JOCILENE MARY FURTADO LIMA DA SILVA

**A ESTÉTICA NO PENSAMENTO FILOSÓFICO DE GIANNI VATTIMO:
OCASO DA ARTE E IMAGENS ARTÍSTICAS EM MEIO DIGITAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de mestre em filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Luis Hernán Uribe Miranda

SÃO LUÍS

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Silva, Jocilene Mary Furtado Lima da.

A ESTÉTICA NO PENSAMENTO FILOSÓFICO DE GIANNI VATTIMO :
OCASO DA ARTE E IMAGENS ARTÍSTICAS EM MEIO DIGITAL /
Jocilene Mary Furtado Lima da Silva. - 2025.
129 p.

Orientador(a): Luis Hernán Uribe Miranda.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Filosofia, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2025.

1. Gianni Vattimo. 2. Pós-modernidade. 3. Estética.
4. Arte. 5. Mídias. I. Uribe Miranda, Luis Hernán. II.
Título.

JOCILENE MARY FURTADO LIMA DA SILVA

**A ESTÉTICA NO PENSAMENTO FILOSÓFICO DE GIANNI VATTIMO:
OCASO DA ARTE E IMAGENS ARTÍSTICAS EM MEIO DIGITAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de mestre em filosofia.

Data de Aprovação: 12 / 12 / 2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luis Hernán Uribe Miranda
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Plínio Santos Fontenelle
Universidade Federal do Maranhão

Profª Drª Íris Fátima da Silva Uribe
Membro Externo ao Programa

AGRADECIMENTOS

À minha família, filha e esposo, por todo apoio e incentivo durante a realização do mestrado. Agradeço pela compreensão e paciência nos momentos que precisei direcionar minha atenção aos estudos e ao desenvolvimento desta dissertação. Vocês foram minha maior motivação durante essa jornada acadêmica.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Maranhão, pela excelência no ensino, especialmente aos professores que ministraram as disciplinas de Seminário de Pesquisa, pelas recomendações relativas ao desenvolvimento da pesquisa apresentada nesta dissertação.

À Coordenação e Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Maranhão, pelas orientações e suporte quanto aos procedimentos e atividades administrativas do mestrado.

Ao orientador, Prof. Dr. Luis Hernán Uribe Miranda, referência nos estudos e pesquisa em Filosofia Italiana, pela atenção e gentileza durante a elaboração desta dissertação, conduzindo-me no percurso da minha pesquisa, por meio da orientação acadêmica e pela contribuição de sua produção bibliográfica sobre o filósofo Gianni Vattimo.

Aos integrantes e pesquisadores do Grupo de Estudos e Pesquisa em Filosofia Italiana/ GEPFIT/UFMA, pelas discussões em grupo e estudos compartilhados, os quais possibilitaram um maior aperfeiçoamento na área da Filosofia Italiana.

Aos artistas que autorizaram a reprodução de suas respectivas obras digitais neste texto dissertativo, possibilitando a concretização das análises realizadas.

Aos membros da banca examinadora, pela dedicação à leitura e à análise desta dissertação de mestrado.

RESUMO

A presente dissertação de mestrado tem como tema a estética no pensamento filosófico de Gianni Vattimo, visando uma forma de explicar a produção artística na pós-modernidade. A pesquisa, de base teórica, tem como fundamento as teorias, conceitos e ideias da estética vattimiana, de forma a identificar suas principais teses, no sentido de responder ao problema de como analisar as produções artísticas na pós-modernidade, mais especificamente as imagens em meio digital, como as obras produzidas e disponibilizadas no contexto da pandemia de covid-19. Para tanto, foi realizada a revisão da literatura já publicada, que engloba as obras do filósofo italiano e de teóricos que fundamentam seu pensamento. Foram identificados os antecedentes estéticos do pensamento filosófico de Vattimo, a partir da teoria da formatividade de seu mestre Luigi Pareyson e do conceito de produção em Aristóteles, analisado pelo filósofo italiano. Em seguida, foi abordada a investigação da relação entre arte e ontologia, realizada por Vattimo, com base na filosofia heideggeriana, destacando as discussões de caráter ontológico no campo estético, com o intuito de compreender o fenômeno da arte e da obra artística como um acontecimento, um evento com sua própria ordem de relações, que funda um novo mundo, uma nova realidade. Nessa concepção, o alcance da verdade na arte exige uma reflexão para além da estética tradicional, superando a visão da arte como portadora de uma verdade estável ou suprema a ser desvelada. Posteriormente, foi analisado o desenvolvimento do pensamento de Vattimo que relaciona as filosofias de Nietzsche e de Heidegger no sentido de abordar uma teoria que verse sobre o fim da era moderna e os aspectos que configuram o início da pós-modernidade, o que inclui a análise sobre a arte. Neste ponto, foi demonstrado que a investigação da arte na modernidade tardia deve considerar o enfraquecimento da tradição metafísica, visto que os critérios fundacionais enraizados no pensamento ocidental se mostram insuficientes para a compreensão da experiência artística na sociedade pós-moderna. Também foi abordada a concepção hegeliana de morte da arte, a qual Vattimo interpreta como ocaso da arte, decorrente do predomínio das mídias de massa e dos conteúdos que propagam, com uma influência central no cotidiano e no modo de vida na pós-modernidade, caracterizando uma estetização geral da existência. Depois, foram analisadas as concepções vattimianas de pós-modernidade como sociedade de comunicação generalizada e o problema da arte em tal sociedade. No capítulo final, foi realizada a sistematização da estética vattimiana, apresentando as principais concepções relativas à experiência artística na pós-modernidade. Em seguida, foram descritos os aspectos gerais da pandemia de covid-19, incluindo a abordagem sobre *The Covid Art Museum*, museu virtual do *Instagram* com imagens produzidas na crise sanitária global. Por fim, foram analisadas seis obras imagéticas do referido museu, com base na estética vattimiana, resultando na principal conclusão da pesquisa: a estética filosófica de Vattimo é uma forma de explicar a produção artística na pós-modernidade, não somente em termos gerais, mas viabilizando o exame de obras artísticas, como demonstrado nesta dissertação.

Palavras-chaves: Gianni Vattimo; Pós-modernidade; Estética; Arte; Mídias.

ABSTRACT

This master's thesis focuses on aesthetics in the philosophical thought of Gianni Vattimo, aiming to explain artistic production in postmodernity. The theoretically grounded research is based on the theories, concepts, and ideas of Vattimian aesthetics, identifying its main theses in order to answer the question of how to analyze artistic productions in postmodernity, more specifically images in digital media, such as works produced and made available in the context of the covid-19 pandemic. To this purpose, a review of previously published literature was conducted, encompassing the works of the Italian philosopher and theorists who underpin his thought. The aesthetic antecedents of Vattimo's philosophical thought were identified, starting from the theory of formativity of his mentor Luigi Pareyson and the concept of production in Aristotle, as analyzed by the Italian philosopher. Next, Vattimo's investigation into the relationship between art and ontology, based on Heideggerian philosophy, was addressed, highlighting the ontological discussion within the aesthetic field, with the aim of understanding the characteristics of art and the artwork as an event, an occurrence with its own order of relations, which founds a new world, a new reality. In this conception, reaching truth in art requires a reflection beyond traditional aesthetics, overcoming the view of art as the bearer of a stable or supreme truth to be unveiled. Subsequently, the development of Vattimo's thought relating the philosophies of Nietzsche and Heidegger was explored in order to address a theory concerning the end of the modern era and the aspects that configure the beginning of postmodernity, which includes an analysis of art. At this point, it was demonstrated that the investigation of art in late modernity must consider the weakening of the metaphysical tradition, because the foundational criteria rooted in Western thought are insufficient for understanding the artistic experience in postmodern society. The Hegelian conception of the death of art was also addressed, which Vattimo interprets as the decline of art, resulting from the predominance of mass media and the content they propagate, with a central influence on daily life and lifestyle in postmodernity, characterizing a general aestheticization of existence. Then, Vattimo's conceptions of postmodernity as a society of generalized communication and the problem of art in such a society were analyzed. In the final chapter, Vattimo's aesthetics were systematized, presenting the main conceptions related to artistic experience in postmodernity. Next, the general aspects of the covid-19 pandemic were described, including an approach to *The Covid Art Museum*, a virtual *Instagram* museum with images produced during the global health crisis. Finally, six visual works from the aforementioned museum were analyzed, based on Vattimo's aesthetics, resulting in the main conclusion of the research: Vattimo's philosophical aesthetics is a way of explaining artistic production in postmodernity, not only in general terms, but also enabling the examination of artistic works, as demonstrated in this dissertation.

Keywords: Gianni Vattimo; Postmodernity; Aesthetics; Art; Media.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Imagem do perfil <i>The Covid Art Museum</i> , obtida a partir de recorte da captura de tela no <i>Instagram</i>	95
Figura 2 - Imagem atribuída a <i>@raangul</i> , obtida a partir de recorte da captura de tela em <i>@covidartmuseum</i>	98
Figura 3 - Imagem atribuída a <i>@yellow.victoria</i> , obtida a partir de recorte da captura de tela em <i>@covidartmuseum</i>	101
Figura 4 - Imagem atribuída a <i>@johnson_tsang_artist</i> , obtida a partir de recorte da captura de tela em <i>@covidartmuseum</i>	104
Figura 5 - Imagem atribuída a <i>@nathanwyburnart</i> , obtida a partir de recorte da captura de tela em <i>@covidartmuseum</i>	106
Figura 6 - Imagem com fotografia atribuída a <i>@edu_ramorim</i> e mural atribuído a <i>@kobrastreetart</i> , obtida a partir de recorte da captura de tela na conta <i>@covidartmuseum</i>	108
Figura 7 - Imagem atribuída a <i>@jurjenbertens</i> , obtida a partir de recorte da captura de tela em <i>@covidartmuseum</i>	111

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 ANTECEDENTES ESTÉTICOS DE GIANNI VATTIMO.....	16
2.1 Teoria da formatividade de Luigi Pareyson.....	16
2.1.1 Conceito de formatividade e sua especificidade na arte.....	18
2.1.2 Materialidade da forma artística.....	20
2.1.3 Formação da obra artística.....	24
2.2 O conceito de produção em Aristóteles.....	26
2.2.1 Arte entre as atividades humanas.....	26
2.2.2 τέχνη como ato de fazer, de produzir.....	29
2.2.3 Ato de gerar na arte e na natureza.....	30
2.2.4 Analogias entre arte e natureza: imitação, operação ordenada e finalidade.....	32
2.2.5 Considerações sobre a arte útil em relação à arte bela.....	33
2.2.6 Finalidade, organicidade e conclusão do processo produtivo.....	36
3 ESTÉTICA NO PENSAMENTO FILOSÓFICO DE GIANNI VATTIMO.....	42
3.1 Estética ontológica.....	42
3.1.1 Proposta de uma estética ontológica: arte, ontologia e epocalidade do ser.....	43
3.1.2 Considerações sobre as estéticas e poéticas pós-hegelianas.....	47
3.1.3 Abertura ontológica da teoria da formatividade de Luigi Pareyson.....	51
3.1.4 Fundamento ontológico da novidade da arte em Heidegger.....	52
3.1.5 A questão da verdade na obra de arte.....	54
3.2 Torção-distorção para a pós-modernidade.....	59
3.2.1 Enfraquecimento do ser e dos valores supremos.....	59
3.2.2 Estetização geral da existência.....	63
3.3 Pós-modernidade e estética.....	68
3.3.1 Pós-modernidade como sociedade de comunicação generalizada.....	68
3.3.2. O problema da arte na sociedade de comunicação generalizada.....	72
4 ESTÉTICA VATTIMIANA, ARTE E PANDEMIA.....	80
4.1 Estética vattimiana.....	80
4.2 Contexto pandêmico e O Museu de Arte da Covid.....	91

4.3	Imagens artísticas no contexto pandêmico.....	97
4.3.1	Análise da primeira imagem: crise sanitária global.....	98
4.3.2	Análise da segunda imagem: consequências da pandemia.....	101
4.3.3	Análise da terceira imagem: afetos e sexualidade na pandemia.....	104
4.3.4	Análise da quarta imagem: o homem responsável pelo seu próprio destino.....	106
4.3.5	Análise da quinta imagem: sobrevivência em tempo de crise viral, fé e ciência.....	108
4.3.6	Análise da sexta imagem: distanciamento social.....	111
5	CONCLUSÕES.....	114
	REFERÊNCIAS.....	125

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado teve como motivação inicial o contato com obras de artes em meio digital, no contexto da covid-19, quando tive conhecimento do perfil *The Covid Art Museum (O Museu de Arte da Covid)*, no aplicativo de interação social *Instagram*. Trata-se de um museu virtual que disponibiliza imagens artísticas produzidas durante a pandemia do novo coronavírus, o qual despertou meu interesse em virtude da diversidade de obras publicadas, as quais demonstram que, mesmo num momento de crise sanitária que infectou milhões de pessoas no mundo, os seres humanos não deixaram de manifestar sua criatividade, emoções e sentimentos por meio da arte. Além disso, verifiquei que as imagens publicadas pelo referido museu não poderiam ser compreendidas por meio dos critérios estéticos tradicionais, questionando-me sobre a maneira de explicá-las enquanto manifestação artística.

Durante a leitura do artigo *A estética filosófica de Gianni Vattimo*, de Luis Uribe Miranda, ponderei que a estética no pensamento do filósofo italiano poderia ser a resposta para meus questionamentos sobre as imagens artísticas anteriormente vistas no museu virtual da covid, às quais não correspondiam às concepções tradicionais de arte, necessitando de uma explicação no campo estético sob outros fundamentos. A partir de então, realizei leituras e estudos na bibliografia de Gianni Vattimo, com o intuito de melhor entender sua filosofia, sobretudo no âmbito estético, o que evidenciou sua relevância para a compreensão da experiência estética na pós-modernidade. Desse modo, o que inicialmente foi uma experiência pessoal com a arte digital, passou a ser visualizada como uma possibilidade de pesquisa acadêmica, resultando na presente dissertação de mestrado.

Ademais, minhas duas graduações apresentam influência na formulação desta pesquisa. O curso de letras foi responsável pelo desenvolvimento da minha habilidade de análise textual, o que inclui também textos não-verbais, como as imagens visuais. Quanto ao curso de direito, realizei minha monografia sobre os impactos da pandemia de covid-19 no campo do direito educacional brasileiro, o que me possibilitou maior aprendizado sobre a crise sanitária do novo coronavírus, inclusive seu impacto nas diferentes áreas da vida humana e social.

A exposição acima visa contextualizar a escolha da pesquisa apresentada nesta dissertação, demonstrando a motivação para o estudo desenvolvido sobre a estética filosófica de Gianni Vattimo, como uma forma de explicar a produção artística na pós-modernidade, mais especificamente as imagens em meio digital no contexto da pandemia de covid-19.

Uma vez que a pesquisa propõe o estudo da estética no pensamento filosófico de Gianni Vattimo, faz-se pertinente identificar a conceituação do termo pelo próprio filósofo

italiano, o qual afirma que como disciplina filosófica a estética apareceu no século XVIII, tendo sido intitulada e desenvolvida por Alexander G. Baumgarten. Trata-se de disciplina nascida na era moderna, mas que incorpora concepções acerca da arte desenvolvidas ao longo da tradição filosófica, sobremaneira como experiência social (Vattimo, 2010, p. 15).

A estética não se restringe ao conhecimento produzido sobre a arte, uma vez que também investiga as demais experiências que repercutem sobre as emoções, percepções e sentidos humanos. Ainda assim, no âmbito filosófico, a arte está intrinsecamente relacionada às investigações estéticas.

Sabe-se que arte se constitui em uma das formas do ser humano atribuir significado às suas experiências, com predominância não de suas faculdades intelectuais, mas de sua sensibilidade e imaginação, mostrando outras possibilidades de vivenciar o mundo. Dessa forma, o âmbito artístico veicula um mundo para além do vivido, mas que ao mesmo tempo remete a uma experiência vivenciada e exprime algo dessa experiência, apresentando elementos e características passíveis de revelar o contexto e época de sua criação.

Ao que se refere à arte pós-moderna, as produções possuem como marca a combinação de diferentes linguagens e predominância de elementos conceituais, visto que mais do que dedicação à técnica e ao objeto artístico, propõem uma reflexão sobre a própria arte e englobam conceitos e ideias sobre os mais variados temas relativos à sociedade tardomoderna, sendo característica a presença de críticas de cunho social, político, ambiental e relativas à vida cotidiana e à experiência humana em uma sociedade globalizada.

Os cânones tradicionais não são suficientes para compreender a arte pós-moderna, por ser uma era repleta de manifestações artísticas, que no emprego de técnicas variadas e diferentes suportes continuam a expressar o espírito dos artistas e a necessidade do fazer artístico, porém com bases diferentes das desempenhadas no passado. Portanto, entender o alcance da atividade artística na era pós-moderna exige ao mesmo tempo questionar se a estética filosófica poderia ficar alheia à arte e às suas relações com a experiência humana, o que inclui considerar os avanços tecnológicos no referido momento histórico. Isto porque, configura-se um “estado de coisas, provocado pela mudança tecnológica que afeta toda a sociedade e à qual a arte não poderia escapar tanto quanto qualquer outro setor de atividades (por que e como escaparia?)” (Cauquelin, 2005, p. 137).

Outra característica da arte pós-moderna é a perda da exclusividade dos circuitos artísticos tradicionais (como museus e galerias) e a ocorrência de manifestações artísticas em diferentes suportes e locais, incluindo as mídias digitais, configurando-se, assim, um modo próprio de ser da arte, o qual exige uma mudança também em sua reflexão. Desse modo, a

estética filosófica apresenta um papel central como meio para responder à problemática do entendimento das expressões artísticas e experiências estéticas que surgem na pós-modernidade. Especialmente diante de uma generalização do estético, como aponta o filósofo italiano Gianni Vattimo (2007, p. 43), decorrente da difusão da arte para além dos limites tradicionais e do predomínio das novas tecnologias.

Com efeito, dimensionar a multiplicidade de experiências do homem e dos grupos humanos na modernidade avançada implica em considerar a sociedade de massa da era tecnológica da informação e comunicação, que alcança diferentes aspectos da vivência humana, dentre elas a experiência sensível através da arte, inclusive em momentos de crise, como na pandemia do novo coronavírus. Nesse sentido, o perfil *The Covid Art Museum*, do *Instagram*, reúne mais de novecentas produções visuais (fotografias, vídeos, desenhos, pinturas), de diferentes autores, que abordam temas da experiência humana no contexto pandêmico e que veiculam críticas em torno de questões suscitadas e discutidas em tal contexto, como solidão, limites da liberdade individual, medo da morte, potencialidades da ciência, isolamento social.

Pelo exposto, o problema que se apresenta é: como analisar as imagens artísticas na pós-modernidade, mais especificamente as disponibilizadas em meio digital, como as obras elaboradas no contexto da pandemia de covid-19?

Pois bem, tais imagens, produzidas durante a maior crise sanitária mundial do século XXI, até então, e compartilhadas nos meios de comunicação de massa, evidenciam dois aspectos: primeiro, que o ser humano, além de buscar superar tal crise por meio da ciência, recorreu à estetização das experiências vividas durante o período pandêmico; segundo, que a arte continua em profusão na atualidade, nos seus mais variados estilos e suportes, inclusive o digital, corroborando com estudos que apontam uma nova perspectiva ao pensamento hegeliano de morte da arte, como consta no artigo *A estética filosófica de Gianni Vattimo*, de autoria de Luis Uribe Miranda (2021, p. 471): “Paradoxalmente, a morte da arte se expressará historicamente como uma revolução ou explosão das artes em lugares e espaços em que antes não acontecia; ou seja, a morte da arte gerará a estetização das sociedades gerando que a arte abandone as elites e se massifique”. Isso significa que a morte da arte, como enuncia o pensamento hegeliano, está vinculada ao fim da estética metafísica e seus parâmetros universais de apreciação artística, pois a arte não deixou de ser produzida, o que implica na perspectiva de Vattimo “a reflexão para a teorização não tanto já da morte da arte, mas do *tramonto* ou *crepúsculo* da arte como um problema central da estética filosófica” (Uribe Miranda, 2021, p. 471).

A passagem da concepção de *morte* para *ocaso* da arte, desenvolvida por Vattimo, abrange ainda sua tese de estetização geral da existência, que significa que o fenômeno estético está atrelado à experiência humana cotidiana na pós-modernidade, resultado do domínio das mídias de massa que propagam conteúdo estético nos diferentes locais onde alcançam. Dentre tais conteúdos estéticos, as imagens artísticas em meio digital são ocorrências frequentes, estando ao alcance de todos, nos diferentes dispositivos e recursos midiáticos, como as obras imagéticas produzidas no contexto da covid-19, o que demonstra não haver qualquer tendência para concretização de morte ou desaparecimento da arte.

Nesse sentido, Jacques Rancière (2012, p. 27) afirma que tratar sobre o destino das imagens implica em considerar as operações artísticas na contemporaneidade e seu entrelaçamento, ao mesmo tempo lógico e paradoxal, com os modos de circulação dessas imagens e com os discursos críticos sobre arte. Tal afirmação do filósofo francês vai ao encontro da filosofia de Gianni Vattimo, que apresenta uma análise do fenômeno estético na sociedade pós-modernidade, caracterizada como uma sociedade de comunicação generalizada (Vattimo, 1992, p. 7), na qual informações e conteúdos são propagados em larga escala pelas mídias de massa. Nesse contexto, também são elaborados novos discursos filosóficos visando compreender as situações que caracterizam a sociedade pós-moderna, o que inclui as reflexões sobre a arte. Para Vattimo (2007, p. 48), “trata-se de um conjunto de fenômenos com que a estética tradicional se mede com dificuldade. Os conceitos dessa tradição se revelam privados de referência na experiência concreta”. Assim, faz-se necessário o desenvolvimento de investigações filosóficas no campo estético que considere as circunstâncias e as complexidades próprias da sociedade tardomoderna.

Desse modo, o objetivo geral desta dissertação é pesquisar a estética filosófica de Gianni Vattimo, visando uma forma de explicar a produção artística na pós-modernidade. Os objetivos específicos consistem em identificar os antecedentes estéticos da filosofia vattimiana; investigar a concepção da estética na pós-modernidade no pensamento de Gianni Vattimo; e, examinar a arte na pós-modernidade, aplicando a estética vattimiana à análise de obras artísticas, tendo como abrangência as imagens disponibilizadas em meio digital no contexto da pandemia de covid-19.

A pesquisa, de base teórica, voltou-se à compreensão das teorias, conceitos e ideias da estética filosófica vattimiana, de forma a construir um referencial teórico consistente. Para tanto, foi realizada a revisão da literatura já publicada, que engloba as obras de Gianni Vattimo e as teorias filosóficas que fundamentam seu pensamento, visto que “a revisão de literatura tem papel fundamental no trabalho acadêmico, pois é através dela que você situa seu

trabalho dentro da grande área de pesquisa da qual faz parte, contextualizando-o” (Prodanov; Freitas, 2013, p. 78).

Diante da vasta bibliografia de Gianni Vattimo e considerando os objetivos propostos, cinco obras foram identificadas com pertinência basilar ao desenvolvimento da pesquisa, das quais duas foram utilizadas para a elaboração do primeiro capítulo: *Il concetto di fare in Aristotele*¹ (Gianni Vattimo) e *Estética: teoria da formatividade* (Luigi Pareyson), com o objetivo de identificar os marcos conceituais que antecedem a estética filosófica de Gianni Vattimo, a partir do conceito aristotélico de produção e da influência da estética pareysoniana. O primeiro capítulo apresenta, assim, no estudo sobre a teoria da formatividade de Luigi Pareyson, o conceito de formatividade e sua especificidade na arte, a questão da materialidade da forma artística e da formação da obra artística. Quanto ao conceito de produção em Aristóteles, são abordados os conteúdos sobre a arte entre as atividades humanas, a concepção de *τέχνη* como ato de fazer, o ato de gerar na arte e na natureza, as analogias entre arte e natureza (imitação, operação ordenada e finalidade) e as considerações sobre a arte útil em relação à arte bela, além de tratar sobre a finalidade, organicidade e conclusão do processo produtivo.

As demais três obras principais da pesquisa são *Poesia e ontologia*, *A sociedade transparente* e *O fim da modernidade*, todas de Gianni Vattimo, as quais fundamentaram a elaboração do segundo capítulo, com o objetivo de investigar a concepção da estética na pós-modernidade no pensamento de Vattimo, identificando suas ideais fundamentais. O capítulo aborda a estética ontológica investigada pelo pensador italiano, a qual se desdobra nos conteúdos sobre a proposta de uma estética ontológica, as considerações sobre as estéticas e poéticas pós-hegelianas, a abertura ontológica da teoria da formatividade de Luigi Pareyson, o fundamento ontológico da novidade da arte em Heidegger e a questão da verdade na obra de arte. Em seguida, o enfoque será a concepção de torção-distorção para a pós-modernidade, que abrange a ideia de enfraquecimento do ser e dos valores supremos e a tese vattimiana de estetização geral da existência. Por último, o segundo capítulo trata sobre a relação entre pós-modernidade e estética, com o conceito de pós-modernidade como sociedade de comunicação generalizada e o problema da arte em tal sociedade.

Além da bibliografia central, outras obras do pensador italiano foram analisadas e incorporadas como fundamentação teórica, visto que são pertinentes aos objetivos propostos em cada capítulo. Também foram consideradas os principais filósofos que embasam as teorias

¹ Título conforme o original em italiano porque sua leitura foi realizada no referido idioma, não havendo tradução para o português ou espanhol até a data de elaboração desta dissertação.

estéticas vattimianas, sendo realizado o estudo em obras de Aristóteles, Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, na medida em que são referenciadas por Vattimo. Outros filósofos também foram citados, quanto aos aspectos que dialogam com o conteúdo filosófico pesquisado, como Jean-François Lyotard, Marilena Chauí e Benedito Nunes. Ademais, são trazidos os estudos de outros teóricos e pesquisadores que se relacionam com os conteúdos tratados nesta dissertação e que permitem situá-la e contextualizá-la na área da estética filosófica, embora nem sempre sob uma perspectiva concordante, mas que possibilitam aprofundar o debate acerca do conhecimento abordado, o que é próprio da pesquisa acadêmica.

O terceiro capítulo, quanto às referências teóricas, traz ainda dados produzidos por instituições nacionais e internacionais, a saber: Instituto Butantan, Ministério da Saúde e Organização Pan-Americana de Saúde, visando uma melhor caracterização do quadro da pandemia de covid-19, tendo em vista que as obras imagéticas analisadas foram produzidas no contexto da crise sanitária. Quanto à sua estruturação, o terceiro capítulo apresenta uma sistematização da estética vattimiana, com as principais concepções e teses de Gianni Vattimo, concernentes à experiência artística na pós-modernidade, às quais são organizadas em cinco tópicos principais. Além disso, são descritos os aspectos gerais da pandemia de covid-19, no sentido de situar o futuro leitor no contexto da pesquisa, o que inclui a explicação sobre o perfil *The Covid Art Museum*, do aplicativo *Instagram*, a partir dos quais foram obtidas as obras imagéticas analisadas. Por fim, são apresentadas as análises das obras artísticas da pós-modernidade, tendo como abrangência as imagens disponibilizadas em meio digital no contexto da pandemia de covid-19. A análise visa uma investigação filosófica da experiência da arte, baseada na teoria do pensador italiano, uma vez que “a estética fraca de Gianni Vattimo seria a que permitiria pensar filosoficamente a arte na época de sua massificação, também denominada pós-modernidade, em que advém o acontecimento da morte da arte, ou melhor dito, de seu *crepúsculo*” (Uribe Miranda, 2021, p. 475).

Com vista a uma delimitação do campo de análise, esta pesquisa será voltada às imagens visuais fixas, que se diferenciam de imagens em sequência. Nesse sentido, a referida delimitação coincide com a metodologia de Martine Joly, no livro *Introdução à análise da imagem* (1996), a qual propõe primeiramente analisar a “mensagem visual única e fixa, cuja análise é necessária para abordar a das mensagens visuais mais complexas, como a imagem em sequência, fixa ou animada” (Joly, 1996, p. 11). Portanto, o enfoque dessa dissertação consiste em abordar as imagens visuais fixas (ilustração, desenho, fotografia), mas já

buscando lançar as bases teóricas que possibilitarão o exame de imagens mais complexas, como os vídeos e animações, no caso de trabalhos acadêmicos futuros.

Em termos conceituais, as imagens podem ser entendidas como meios de expressões visuais produzidas por um sujeito, por alguém, que veiculam algum tipo de mensagem ou conteúdo (Joly, 1996, p. 15). E, no que se refere ao “campo da arte, a noção de imagem vincula-se essencialmente à representação visual: afrescos, pinturas, mas também iluminuras, ilustrações decorativas, desenho, gravura, filmes, vídeos, fotografias e até imagens de síntese. A estatúária é mais raramente considerada ‘imagem’” (Joly, 1996, p. 18). Nessa discussão conceitual, sendo a proposta dissertativa voltada à análise das imagens em meio digital, faz-se necessário situar que tais imagens são aquelas produzidas ou distribuídas por meio de ferramentas, recursos e dispositivos que utilizam tecnologias digitais da informação e comunicação, como *smartphones*, computadores e os diferentes aplicativos de interação social.

Pelo exposto, as análises de seis imagens digitais produzidas no contexto pandêmico, tendo como base a estética filosófica vattimiana, buscam identificar as peculiaridades das obras artísticas produzida na sociedade dos *mass media*, seu caráter histórico e de que modo se constituem como evidência da estetização da existência humana na pós-modernidade, na época do ocaso da arte.

Como desfecho desta introdução, cabe refletir que o termo ocaso remete ao aparente declínio do sol no fim da tarde, quando não há mais o brilho intenso de outros horários do dia. No entanto, até desaparecer no horizonte, os raios solares imprimem as características singulares do entardecer, com sua luminosidade enfraquecida e riqueza de cores, numa vivacidade que só pode ser encontrada nesse momento específico do dia. Assim, na pós-modernidade, a qual se dá o ocaso da arte, como identificado na filosofia de Gianni Vattimo, a experiência artística não se caracteriza em termos de potência e esplendor, o que não significa o fim de tal experiência, mas sim que ela ocorre com suas próprias nuances e particularidades, cabendo à estética filosófica sua compreensão, como proposto neste texto dissertativo.

2 ANTECEDENTES ESTÉTICOS DE GIANNI VATTIMO

A pesquisa sobre a estética de Gianni Vattimo abrange a identificação dos antecedentes estéticos conceituais de seu pensamento, que inclui o estudo da teoria da formatividade de seu mestre Luigi Pareyson e do conceito de produção em Aristóteles. Pareyson propõe uma estética diferente da concepção metafísica, não se tratando de considerar a arte numa abordagem abstrata em si mesma, mas estudar o homem como seu autor e no ato de produzi-la (Pareyson, 1993, p. 11). Nesse sentido, a teoria da formatividade de Pareyson repercutirá na filosofia de Gianni Vattimo, sobre a estética da produção, apresentada em seu primeiro livro publicado em 1961, intitulado *Il concetto di fare in Aristotele*.

O conceito de produção em Aristóteles, analisado por Vattimo, também integra os antecedentes estéticos de seu pensamento, demonstrando como o filósofo italiano se contrapõe a concepções estéticas centradas na contemplação e definição de belo na arte.

A estética, como pode se apreciar, já na perspectiva do jovem Vattimo é pensada como uma filosofia da arte da produção em relação necessária e íntima com a história, porque a τέχνη é, ao mesmo tempo, o princípio do movimento do singular e do devir do todo. Portanto, a estética a partir da leitura de Aristóteles, é pensada por Vattimo como uma estética da produção, histórica e concreta (Uribe Miranda, 2021, p. 465).

Pelo exposto, verifica-se que a identificação da estética vattimiana perpassa pelo estudo dos marcos conceituais que a antecedem, a partir da teoria da formatividade de Luigi Pareyson e do conceito de produção em Aristóteles, sendo adotadas, para fins de organização dissertativa, as datas de publicação original das principais obras a serem abordadas. Desse modo, primeiramente será apresentada a estética pareysoniana, uma vez que a obra *Estética: teoria da formatividade*, corresponde à reunião de artigos que foram publicados em uma revista filosófica por Luigi Pareyson entre os anos de 1950 e 1954. Em seguida, será abordado o conceito de produção em Aristóteles, a partir do estudo desenvolvido por Gianni Vattimo, no escrito *Il concetto di fare in Aristotele*, publicado em 1961.

2.1 Teoria da formatividade de Luigi Pareyson

A teoria da formatividade de Luigi Pareyson, mestre de Gianni Vattimo, consiste em “uma estética da produção e da formatividade” (Pareyson, 1993, p. 9), cujo foco de investigação filosófica é o fazer da obra de arte, não sua contemplação². “Pareyson refuta a

² Pareyson (1993, p. 9) explica que a estética croceana, pautada nos princípios da intuição e da expressão, era predominante no cenário italiano, desde após a segunda guerra mundial. Em suas próprias palavras: “Era mais que tempo, na arte, de pôr a ênfase no fazer mais que no simplesmente contemplar” (Pareyson, 1993, p. 9). Desse modo, é importante observar que o filósofo não nega a contemplação, mas centra sua estética “no homem

redução da estética a um mero discurso sobre a obra artística” (Silva, 2014, p. 25), o que implica, em outros termos, que não se trata apenas de especular filosoficamente sobre a obra de arte, como forma acabada, mas considerar a experiência do artista durante o processo formativo.

O núcleo fundamental da *formatividade* é a recorrência direta à experiência. Seu ponto de chegada não poderia ser uma concepção geral da arte que se apresentasse fechada e definitiva, mas um conceito, *operativo*: um conceito que, longe de pretender esgotar a essência da arte, serve como princípio norteador da experiência artística (Silva, 2014, p. 20, grifo do autor).

Pareyson busca destacar na arte “o aspecto técnico e fabril” (Pareyson, 1993, p. 10), tendo como base a experiência estética do artista, refletindo sobre essa experiência, com o intuito de prover esquemas e critérios para sua interpretação e avaliação (Pareyson, 1993, p. 11).

Segundo Pareyson, duas tradições convergem à sua teoria da formatividade: a concepção clássica de arte como *póiesis* e o conceito de organismo.

Na antiguidade, a arte implica em produzir, fazer, fabricar algo, uma forma, estando vinculada a uma técnica e, portanto, seguindo procedimentos e regras conforme a finalidade a ser alcançada. A arte é, desse modo, um processo produtivo, que exige uma habilidade específica, ou seja, uma técnica para conduzir a atividade humana na fabricação de algo. Aristóteles definiu a distinção entre *artes manuais* e *artes imitativas*³, sendo as primeiras destinadas à produção de objetos da vida prática, nos seus mais variados usos, e as segundas foram denominadas de *póiesis*, abrangendo as obras para as quais outros elementos, para além do aspecto prático, se comungam para sua formação, como a poesia e o teatro (tragédia e comédia).

Na concepção pareysoniana, a arte é um fazer que se aperfeiçoa no próprio processo de produção, tendo como parâmetros e regras a própria obra, na busca de uma forma que não exija mais modificações e que seja completa como resultado, já separada do artista. “Não se trata de uma definição da arte abstratamente considerada em si mesma, mas de um estudo do homem enquanto autor da arte e do ato de feitura da arte” (Silva, 2014, p. 27).

Quanto ao conceito de organismo, Aristóteles o formula a partir da afirmação de que as partes de um corpo exercem uma função de acordo com um fim específico, devendo tal

enquanto autor da arte e no ato de fazer arte” (Pareyson, 1993, p. 11). Em Pareyson, a contemplação integra o processo de interpretação, sendo tema abordado no escrito *Interpretação e contemplação*, que compõe a obra *Estética: teoria da formatividade*.

³ As artes manuais correspondem às artes úteis, enquanto às artes imitativas estão compreendidas nas artes belas. As denominações artes úteis e artes belas são utilizados por Gianni Vattimo na obra *Il concetto di fare in Aristotele*, conforme será abordado ainda nesta dissertação (item 2.2.5, p. 33).

função ser cumprida necessariamente conforme essa finalidade, visando a sobrevivência do corpo, como organismo (Abbagnano, 2007, p. 732-733). Com Aristóteles, a noção de organismo tem como fundamento uma finalidade, o que implica em uma subordinação das partes ao todo, em razão do fim a que se destina a totalidade (Abbagnano, 2007, p. 733).

Para Pareyson, cada obra de arte é irrepetível e única, decorrente de suas próprias regras de formação interna e que são desenvolvidas ao longo do processo formativo, tendo como finalidade específica alcançar uma forma como resultado.

Vattimo refere-se a Luigi Pareyson quando escreve que uma obra de arte deve desenvolver sua “forma formante” (Vattimo 2008: 83), o que lhe confere uma lei própria, independentemente das regras do gênero. Segundo Pareyson, a arte é um modo específico de formatividade que cada obra de arte atualiza de uma nova maneira (cf. Pareyson 1988)⁴ (Bertram, 2016, p. 13-14).

A atribuição de leis próprias às obras artísticas, como expressa na teoria pareysoniana, somente é possível pela noção de que cada obra é um organismo, independente, formando-se de maneira única e tendo suas partes relacionam-se entre si em torno de uma finalidade, que é a própria formação da obra.

A teoria da formatividade de Luigi Pareyson apresenta uma rica densidade, havendo outras concepções que integram sua estética filosófica, como o caráter de pessoalidade da arte e a atividade interpretativa da experiência artística (tanto para o artista, como para o espectador). No entanto, tendo em vista que o objetivo proposto neste trabalho dissertativo é apresentar os antecedentes estéticos em Gianni Vattimo, abordaremos o conceito de formatividade e sua especificidade na arte, bem como o tema da materialidade e da formação da obra artística, que permitem evidenciar a concepção de produção da arte na teoria pareysoniana, conforme a seguir.

2.1.1 Conceito de formatividade e sua especificidade na arte

A formatividade, conceito central da estética pareysoniana, deve ser compreendida como a indissociável junção de produção e invenção que conduzem ao formar. Nessa concepção, *formar* tem o significado de *fazer* que vai inventando simultaneamente o *modo de fazer*, o que implica em *realizar* operando por tentativas rumo ao resultado e elaborando obras que são *formas* (Pareyson, 1993, p. 12-13).

A forma somente se torna como tal pela operação, pelo “fazer”. Em outros termos, é

⁴ No original, em inglês: “Vattimo refers to Luigi Pareyson when he writes that an artwork has to develop its “forming form” (Vattimo 2008: 83), which gives it its own law independent of the rules of the genre. According to Pareyson, art is a specific mode of formativity that every work of art actualizes in a new way (cf. Pareyson 1988)”.

pela atividade operativa que se chega até a forma, executando-a, produzindo-a, realizando-a. Toda atividade operativa consiste em formar, resultando na conclusão de uma obra como forma (Pareyson, 1993, p. 20). Ou seja, a formatividade decorre do caráter operativo das atividades humanas, que são exercidas de maneira a se concretizarem em operações, que resultam em obras (práticas, utilitárias ou artísticas).

Há uma formatividade comum e genérica em todas as atividades humanas, assim como “há um aspecto inelimitavelmente ‘artístico’ em toda a vida espiritual. Justamente porque em toda a operosidade humana está presente um lado inventivo e inovador como condição primeira de toda realização” (Pareyson, 1993, p. 21). Isso porque o homem não somente produz ou reproduz, ele está sempre inovando e inventando novas formas ao longo de sua vivência no mundo.

Em outras palavras, toda operação humana apresenta um caráter formativo, pois através do processo de produção e invenção, estamos sempre realizando obras, constituindo formas. Para Pareyson, com efeito, toda operação humana é formativa, havendo formatividade sempre que há uma reunião indissociável da força produtiva e da capacidade inventiva, que produz obras e simultaneamente inventa o modo de fazê-las (Pareyson, 1993, p. 25).

Dentre tais operações, a arte se especifica diferentemente das demais porque “assume uma tendência autônoma, rumo independente, direção diferente, e, ao invés de apoiar as outras atividades no exercício das respectivas operações, mantém-se por si mesma, fazendo-se intencional e fim em si mesma” (Pareyson, 1993, p. 25).

A arte, portanto, produz formas⁵ autônomas, resultado de uma operação própria, que

⁵ O termo forma é recorrente na obra *Crítica da faculdade de julgar*, de Immanuel Kant, na qual o filósofo trata sobre o juízo estético, cujo “o fundamento de determinação é a sensação” (Kant, 2019, p. 39), tendo como foco a dimensão subjetiva da experiência estética, ligada ao sentimento de prazer e desprazer diante das formas da natureza e da arte. Na obra, o filósofo trata como as formas da natureza são concebidas pela faculdade de julgar: “A faculdade de julgar concebe, por meio do seu princípio, portanto uma finalidade da natureza na especificação de suas formas através de leis empíricas” (Kant, 2019, p. 32). Ou seja, as formas naturais (configuração externa ou estrutura interna) são especificadas em conformidade com as leis que as regem e possuem uma finalidade atribuída pela faculdade de refletir do sujeito (trata-se de uma finalidade ideal atribuída subjetivamente, não real): “esta forma da natureza contém uma finalidade lógica, qual seja, a sua concordância com as condições subjetivas da faculdade de julgar no que diz respeito à interconexão dos conceitos empíricos no todo de uma experiência” (Kant, 2019, p. 33-34). Na obra, Kant trata sobre os sentimentos de satisfação e insatisfação que as formas dos objetos da natureza despertam no sujeito, sobre a apreensão de tais formas na mente e as questões em relação ao belo que suscitam (Kant, 2019, p. 176- 177). Kant também trata da arte em geral, distinguindo-a das formas naturais: “Quando, ao escavar um pântano, alguém encontra – como por vezes já ocorreu – um pedaço de madeira talhada, não se diz que é um produto da natureza, mas sim da arte; a causa que a produziu concebeu um fim ao qual ele deve sua forma” (Kant, 2019, p. 201). A arte, para Kant, é sempre uma obra do ser humano, resultante da ocupação livre e agradável em si mesma, diferente de outras atividades humanas, como a ciência e o artesanato: “o espírito, que tem de ser *livre* na arte e é o único a dar-lhe vida” (Kant, 2019, p. 202, grifo do autor). A forma artística, no caso das belas artes, segundo Kant, é fruto do exercício e correção do artista, que a encontra após muitas tentativas, até que o satisfaça, até que ele encontre uma “forma que o contenta”, resultado de “uma melhora lenta e progressiva no sentido de adequá-la ao pensamento” (Kant, 2019, p. 2010). Na estética

não está subordinada a uma necessidade da vida, nem se trata de resposta a uma situação prática que roga sua constituição. A formação ocorre exclusivamente por formar, sendo a própria formação o único fim específico a que se subordinam o pensamento e o ato da pessoa do artista. “A operação artística é um processo de invenção e produção exercido [...] só por si mesmo: formar por formar, formar perseguindo somente a forma por si mesma: *a arte é pura formatividade*” (Pareyson, 1993, p. 26, grifo do autor).

Formar exige a realização de obras determinadas, oriundas de uma atividade intencional e resultantes de uma operação específica, de um fazer do artista:

Ou seja, a criação artística é fruto de um operar, de uma atividade humana que, em termos pareysonianos, se expressa pelo verbo italiano *fare*. *Fare* é traduzido literalmente em espanhol como *hacer*, mas, nas palavras de Pareyson, do ponto de vista estético, adquire o significado de produção e invenção simultâneas (Uribe Miranda, 2020, p. 193, grifo do autor)⁶.

Nesse sentido, a formatividade na arte resulta de um operar direcionado a uma determinada formação, que implica num processo de produção e invenção no qual se realiza a forma e o modo de formá-la, sendo específico o “formar por formar, ou, noutras palavras, perseguir a formar por si mesma” (Pareyson, 1993, p. 40).

2.1.2 Materialidade da forma artística

A arte, enquanto atividade específica do artista, somente pode ocorrer se houver uma matéria que possibilite a existência da forma. Caso contrário, haveria tão somente uma abstração, “sem corpo nem consistência, não poderia exercer-se como operação determinada, não se concretizaria em processos singulares de formação e não produziria obras reais e existentes” (Pareyson, 1993, p. 29).

Para a estética pareysoniana, a obra deve existir como objeto físico e material, sendo a exteriorização da forma um aspecto essencial da operação artística. Um processo de formação somente é garantido se houver uma exteriorização física da obra, e apenas dessa maneira se torna possível diferenciar a formatividade artística de outras operações espirituais humanas (Pareyson, 1993, p. 44).

kantiana, não há uma preocupação com a existência ou forma do objeto, mas com o sentimento despertado no sujeito e com seu julgamento estético, e, no caso do artista, a adequação da forma ao seu pensamento. Trata-se, portanto, de uma estética centrada no aspecto subjetivo, que trata sobre as sensações estéticas, dedicada às concepções de juízo de gosto, beleza, perfeição. A obra de Kant é complexa e seria impossível, nesta nota de rodapé, esgotar a análise quanto ao termo “forma”, o que ocorre aqui a título de esclarecimento. No entanto, tais considerações demonstram que o referido termo em Kant ocorre de maneira diversa da teoria da formatividade de Luigi Pareyson.

⁶ No original, em espanhol: “*Es decir, la creación artística es fruto de un obrar, de una actividad humana que, en términos pareysonianos, se expresa a través del verbo italiano fare. Fare se traduce literalmente en castellano como hacer, pero en Pareyson adquiere, desde el punto de vista estético, el sentido de producción e invención simultánea*”.

Portanto, a investigação estética volta-se para a existência material da forma, resultado de um processo de formação, visto que, para Pareyson, só existe arte se houver a adoção de uma matéria física, como as palavras (sons) no poema, as cores na pintura, o mármore na escultura e o corpo humano na dança ou no teatro.

Segundo Pareyson, a matéria a ser utilizada no processo de produção é escolhida em conformidade com a obra a ser executada, tendo em vista a intenção formativa do artista. É a intenção formativa que conduz à escolha de determinada matéria, pela sua natureza em ser manipulada ao que se pretende produzir. Portanto, são as possibilidades do processo de formação que conduzem o artista nesta escolha.

A forma resulta da interação entre as intenções formativas e as disposições da matéria, que nem sempre se apresenta totalmente plasmável, mas sim com certa resistência. Neste caso, “a matéria resiste mais para sugerir e evocar que para impedir e obstaculizar, porque no próprio ato que se torna matéria de arte a intenção formativa transforma essas resistências em fecundas inspirações e em ocasiões felizes” (Pareyson, 1993, p. 48).

No processo de produção da arte, a obra finalizada corresponde à sua própria matéria, não se distinguindo dela, visto que “a obra é a própria matéria formada, assim como a formação da obra de arte outra não é senão a formação de sua matéria” (Pareyson, 1993, p. 49). As matérias de arte não são meios pelos quais a arte é expressa, mas consistem no próprio corpo da arte, sua própria existência, a obra em si. A obra acabada sempre remete ao processo por meio do qual foi formada, sendo o resultado a correspondência entre a obra finalizada e a matéria formada (Pareyson, 1993, p. 49-50).

A forma artística corresponde à matéria formada, que também implica em um conteúdo expresso, repleto de significados, havendo, com efeito, uma inseparabilidade entre forma e conteúdo (Silva, 2014, p. 126-127). Ambos são exteriorizados na materialidade da obra de arte durante o processo de produção-invenção, tanto na forma-formada (obra concluída) como na forma-formante (que conduz o processo de formação) e “a adoção de uma matéria *física*, no interior da operação artística, não é um fato extrínseco e secundário, mas absolutamente fundamental e *constitutivo* pela mesma possibilidade da formação artística” (Silva, 2014, p. 149, grifo do autor).

Há uma coincidência e completude da *espiritualidade* e *fisicidade* na obra de arte, uma vez que “nela não existe nada de físico que não *seja* significado espiritual e nada de espiritual que não *seja* presença física, e a menor inflexão formal é carregada de sentidos espirituais” (Silva, 2014, p. 153, grifo do autor). A espiritualidade do artista corresponde ao conteúdo

expresso, ao passo que a fisicidade corresponde à materialidade da forma, sendo ambas indissociáveis no fazer artístico.

“A operação artística implica dois processos: um processo de formação de conteúdo e um processo de formação de matéria. Na chave argumentativa pareysoniana, isto significa dizer: uma relação conteúdo-forma e uma relação matéria-forma” (Uribe, 2024, p. 55). O que demonstra que a teoria da formatividade, apesar de conceber a materialidade como caráter existencial da obra, não negligencia a reflexão sobre o conteúdo e o aspecto espiritual da forma artística.

“O *fazer* contém a vontade expressiva do artista anunciada no gesto formativo e na atividade operativa, naturalmente orientada pelo seu modo pessoal de formar” (Silva, 2014, p. 162, grifo do autor). Esse gesto formativo e atividade operativa só são possíveis porque se lançam sobre uma matéria fisicamente identificável, na qual o artista expressa em forma um conteúdo, que resulta em algo produzido, que é a obra de arte. Ou seja, a formatividade na arte exige necessariamente uma materialidade da forma artística.

Pareyson escreveu sua teoria da formatividade na década de cinquenta do século XX, mas sem deixar de considerar a diversidade criativa da arte e as obras que poderiam ser desenvolvidas futuramente, o que se verifica na seguinte reflexão: “O número das artes é potencialmente infinito. Quem poderá dizer que formas de arte o homem ainda encontrará além das já tradicionais?” (Pareyson, 1993, p. 45). Após sete décadas de sua sistematização, a teoria pareysoniana mantém sua atualidade, sendo fonte de reflexões estéticas aplicada às formas artísticas desenvolvidas no âmbito das tecnologias computacionais e de telecomunicação, que nas primeiras décadas do século XXI estão amplamente acessíveis ao grande público. Os elementos materiais da arte tradicional (como moldura, telas, tintas, mármore) deram lugar a outros elementos constitutivos das formas artísticas em meio digital (como pixel, resolução de tela, ferramentas gráficas dos diferentes programas computacionais).

Imaterialidades das imagens digitais e processo de desmaterialização da obra de arte são temas advogados com o “advento das tecnologias de telecomunicação e, posteriormente, com os trabalhos artísticos em mídias digitais, já que aqui a obra de arte se torna pura informação, percorrendo os fluxos de corrente elétrica que ligam um ponto a outro do planeta” (Arantes, 2005, p. 57).

O entendimento apresentado nesta dissertação é que a materialidade permanece nas obras em meio digital, embora haja uma mudança no suporte, uma vez que necessitam do aparato tecnológico concreto para serem produzidas ou acessadas. Há, portanto, uma

materialidade necessária para que tais obras existam. E nesse sentido, há concordância à seguinte afirmação: “A questão da materialidade da comunicação busca resgatar a premissa de que por trás de todas estas tecnologias, existem múltiplas estruturas concretas que possibilitam, delimitam e condicionam a circulação destas mensagens: servidores, cabos, *hardwares*, baterias, etc” (Libardi, 2018, p. 104). Exige-se, portanto, uma materialização porque a informação em meio digital necessita de uma plataforma tangível para se fazer existir (Libardi, 2018, p. 106), somente dessa maneira pode ser captada pelos sentidos humanos.

Portanto, embora a obra digital não se constitua em si objeto físico e corpóreo, sua existência perpassa pelo uso de dispositivos concretos que a veicula e possibilita sua percepção. Dito de outro modo, a arte digital somente realiza-se, tornando-se algo real, se houver a materialidade do aparato tecnológico que permita sua produção pelo artista e a sua disponibilização aos espectadores.

Nessa discussão, não cabe considerar a obra digital, que é virtual, em oposição a algo real, uma vez que virtualidade⁷ e realidade não configuram uma situação dual, pois o que não aparece de forma objetual não necessariamente deixa de realizar-se, de existir.

A palavra virtual origina-se do termo latino *virtus*, que significa *virtude, força, poder, potência*, sendo aplicada na pós-modernidade ao elemento não físico das tecnologias da comunicação e informação. O que é virtual, ainda que não seja tangível, não deixa de ser algo real, uma vez que existe na realidade, com potencial para influenciar e modificar a vida humana e nossa visão de mundo. A virtualidade, portanto, integra a realidade, e não deixa de ter valor de verdade⁸ somente por ser virtual. Nesse sentido, a obra de arte em meio digital não perde seu estatuto de arte pelo simples fato de ocorrer virtualmente, mantendo sua potência artística, ainda que sob novos parâmetros e enfraquecida em comparação com a arte tradicional.

Pelo exposto, afirma-se que tratar sobre a estética pareysoniana exige considerar que o fazer artístico e a forma dele resultante implicam numa materialidade e fisicidade, sem as

⁷ *Virtualidade* relaciona-se ao termo *dynamis*, que significa poder, potência, possibilidade. Ao analisar a reflexão heideggeriana sobre o termo em Aristóteles, Chiurazzi afirma que a *dynamis* é “definida a partir de uma falta: existe *dynamis* porque não existe nunca um estado de total completude, de definitividade. *Dynamis* e incompletude – ou seja, não totalidade, indefinitude – são, então, termos correlativos” (Chiurazzi, 2022, p. 241). Portanto, a partir dessa perspectiva, a virtualidade não se configura como oposto do real, mas sim como algo que o complementa, constituindo-se como algo existente e integrante da realidade, com poder, potência e possibilidade.

⁸ A verdade não considerada sob uma perspectiva fundacional (abordagem metafísica), mas numa dimensão histórica-temporal, relacionada às possibilidades e eventualidades do real, conforme concebida por Chiurazzi (2002, p. 259) em sua análise sobre a filosofia heideggeriana.

quais a obra de arte seria inexistente, assim como sua fruição, entendimento este que se aplica também às imagens artísticas em meio digital.

2.1.3 Formação da obra artística

A formatividade implica em um processo de produção, no qual o artista faz a obra ao mesmo tempo em que inventa o modo de fazê-la, evidenciando que a reflexão filosófica deve recair não somente sobre a forma formada, mas também sobre a operação artística na qual a forma se efetiva em seu próprio processo de formação (Pareyson, 1993, p. 59). Na concepção da teoria da formatividade não há uma forma prévia e idealizada a ser executada, com uma técnica definida por um conjunto de regras prescritas, pois se trata de um formar, de uma operação formativa que “no próprio curso da operação inventa o *modus operandi*, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que realiza” (Pareyson, 1993, p. 59).

O conceito de formar apresenta a seguinte síntese em Pareyson (1993, p. 60):

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 passo a passo, e só no operar se encontrem as regras da realização, e a execução seja a aplicação da regra no próprio ato que é sua descoberta.

Fazer a obra inventando o modo de fazê-la significa que cada obra artística é única, tendo regras individualizadas e específicas de produção, que surgem ao longo de sua feitura, até que se realize como forma formada. “Se a obra a fazer é sempre individual, determinada, circunstanciada, o modo de fazê-la deve sempre, e cada vez de novo, ser inventado e descoberto, e a atividade que a leva a termo deve ser formativa” (Pareyson, 1993, p. 60).

Há dois momentos da forma a serem consideradas: a *forma formada*, obtida pelo resultado exitoso da operação artística, quando a forma alcança seu caráter definitivo e estável; e a *forma formante*, que durante a atividade operativa vai se adequando ao fim a ser alcançado, ao mesmo tempo em que guia o artista, havendo uma relação dinâmica na qual “a obra de arte se faz por si mesma, e no entanto é o artista quem a faz” (Pareyson, 1993, p. 78). Até alcançar um resultado que o contente, o artista procede a uma série de tentativas, na qual “predomina a incerteza do sucesso, o perigo do fracasso, o risco da dispersão. E não existe a não ser uma expectativa operosa [...], que se vai definir claramente só no momento em que se consumir, e conhecerá com certeza o próprio objeto somente no ato de se concluir”

(Pareyson, 1993, p. 60). Não há uma predeterminação fixa dos procedimentos⁹ a serem seguidos e o artista vai inventando o modo de fazer a obra, durante a operação, agindo por tentativas e prevendo possibilidades na sua experiência com a forma formante.

O tentar não é nem ignorar o caminho nem enveredar pela estrada, mas antes ir abrindo o próprio caminho: não é a vertiginosa abertura de infinitas possibilidades equivalentes nem a exata consciência de uma possibilidade única a realizar, mas o esforço para desemaranhar de um nó de possibilidades aquela que permita o bom êxito. Mais que técnica da seleção, o tentar é técnica da opção: para exaurir o processo de seleção, seria necessário pôr à prova todas as possibilidades, mas existe uma opção prévia, que só escolhe algumas possibilidades descartando sem exame as outras. E se o critério da seleção é a verificação, o da eleição é um discernimento que já pressagia o feliz resultado para julgar a prova, já pressente a realização quando o processo ainda está em curso, já vislumbra a conclusão para consolidar o já feito. [...] O tentar, portanto, dispõe de um critério indefinível, mas sólido, o pressentimento do resultado, o presságio do sucesso, a antecipação da realização, o adivinhar da forma (Pareyson, 1993, p. 74).

Dentre as tentativas e experimentações escolhidas, o artista, por meio da razão (intelecto), identifica a forma que corresponde ao resultado final de seu processo artístico. Desse modo, a conclusão do trabalho somente ocorrerá quando o artista encontrar uma forma que esteja em conformidade com as exigências de seu pensamento (Pareyson, 1993, p. 63).

O artista identifica que a obra está adequada consigo mesma, alcançando uma finalidade como forma formada, ao mesmo tempo em que “o resultado obtido preenche uma expectativa sua e satisfaz uma exigência. A execução é, portanto, o incerto caminho de uma procura, em que o único guia é a expectativa da descoberta” (Pareyson, 1993, p. 70-71).

Tendo um resultado exitoso como finalidade, há uma organicidade inerente ao processo de formação artística, na qual a forma a ser alcançada, ao mesmo tempo em que preencha as expectativas do artista, seja condutora de toda a ação formativa, num processo em que a forma formante vai conduzindo a confecção de sua forma formada.

É um processo orgânico em que a própria forma, antes de existir como obra realizada, age como lei de organização. A obra de arte tira seu valor do fato de ser adequação não a outra coisa, mas a si mesma, de sorte que o processo de sua formação consiste em transformar em forma formada a forma formante. Isto quer dizer, precisamente, proceder do único modo em que se pode e deve proceder e concluir o processo no único ponto em que este encontra o seu próprio e natural acabamento (Pareyson, 1993, p. 77).

Como forma voltada para si mesma, condutora de suas próprias leis de organização, a formação de cada obra artística é única, tanto em seu resultado como em sua elaboração. E o

⁹ Na teoria da formatividade, os apontamentos, esboços e rascunhos são considerados antecedentes da obra de arte, usados para seu delineamento, sendo “a própria obra em movimento, e assim devem ser avaliados e interpretados” (Pareyson, 1993, p. 122). Os antecedentes não geram obras consideradas completas e, embora possam antecipar algo do resultado da operação artística, não há como esperar uma correspondência fidedigna do produto final, uma vez que o processo inventivo permanece em curso até que a obra esteja plenamente alcançada pelo artista.

artista vai operando na forma formante, rumo à forma futura, percorrendo etapas que vão aparecendo ao longo do processo formativo, cabendo a ele selecionar e escolher, dentre as possibilidades que a forma impõe, até atingir uma obra executada que dele não mais precise, constituindo-se em uma existência autônoma e independente (forma formada). É quando o processo de formação artística vem a termo e "a obra se justifica por si mesma, e ela mesma declina o próprio valor e fala por si mesma tudo o que tem a dizer" (Pareyson, 1994, p. 98). Em outras palavras, a atividade operativa conclui-se e a obra não se subordina a nenhum elemento que lhe seja exterior, pois atingiu sua completude.

2.2 O conceito de produção em Aristóteles

O conceito de produção em Aristóteles, analisado por Gianni Vattimo, consta no primeiro livro publicado pelo filósofo italiano, com o título *Il concetto di fare in Aristotele*, publicado em 1961. O ponto de partida, conforme a própria afirmação de Vattimo, consiste na definição do termo grego *τέχνη* constante do Livro VI da obra aristotélica *Ética a Nicômaco*, que situa a arte entre as demais atividades humanas (Vattimo, 2007, p. 21).

Vattimo, com base em Aristóteles, desenvolve um pensamento estético cuja preocupação central é a arte como atividade produtiva, como ato de fazer conduzido pela razão. A ênfase no caráter produtivo das obras artísticas realizado por Vattimo demonstra a influência recebida da estética da formatividade de seu mestre Luigi Pareyson, dedicada ao estudo do processo formativo da obra de arte, que engloba a preocupação com a experiência concreta do artista e o caráter contingente e orgânico da operação artística.

O conceito de produção aristotélico, analisado por Vattimo, terá como percurso dissertativo as seguintes abordagens: o dimensionamento da arte dentre as atividades humanas; a definição de *τέχνη* (técnica, arte) como ato de fazer, de produzir; a comparação do ato de gerar na arte e na natureza; as considerações sobre a arte útil em relação à arte bela; e as análises quanto à finalidade, organicidade e conclusão do processo produtivo.

2.2.1 Arte entre as atividades humanas

Antes de aprofundar o estudo sobre a filosofia de Gianni Vattimo, cabe uma breve consideração sobre o termo arte e sua definição, o qual etimologicamente remete ao termo grego *τέχνη* ou *techné*, que correspondente ao termo latino *ars*, sendo “em seu significado mais geral, todo conjunto de regras capazes de dirigir uma atividade humana qualquer” (Abbagnano, 2007, p. 81).

Expondo de outra maneira, o vocábulo arte deriva da palavra latina *ars*, equivalente ao

termo grego *τέχνη* ou *techné*, traduzida para o português como *técnica* ou *habilidade*, aplicando-se a “toda espécie de atividade humana submetida a regra. [...] Seu campo semântico se define por oposição ao **acaso**, ao **espontâneo** e ao **natural**. Por isso, em seu sentido mais geral, arte é um conjunto de regras para dirigir uma atividade humana qualquer” (Chauí, 1999, p. 317, grifo do autor).

No Livro I, *de Ética a Nicômaco*, Aristóteles fala da arte médica, da arte do general, da arte de fazer freios, da arte da guerra, ou seja, utiliza o termo *arte* no sentido de *técnica* relacionada a um *ofício*, a uma *habilidade*, estando sempre subordinada a um fim que tende para o bem: “a finalidade da medicina é a saúde, a da construção naval é a nau [...]. Onde, porém, tais artes se subordinam a uma única aptidão [...] as finalidades das artes principais devem ter precedência sobre todas as finalidades subordinadas” (Aristóteles, 1985, 1094a). É o caso da arte equestre, a qual Aristóteles coloca sujeitando outras artes relacionadas, como “a produção de rédeas e outras artes relativas a acessórios para a montaria” (Aristóteles, 1985, 1094a).

A partir deste ponto será apresentado como Vattimo desenvolveu o estudo da estética da produção, tendo como foco principal o Livro VI da referida obra aristotélica.

Conforme escreve Vattimo, segundo Aristóteles, a alma do homem tem duas partes: uma racional e outra irracional. O filósofo grego afirma que: “[...] a alma se compõe de duas partes, uma dotada de razão e outra irracional” (Aristóteles, 1985, 1139a).

A parte racional, escreve Vattimo, a partir de Aristóteles, apresenta duas divisões, uma que corresponde “ao necessário, que não pode ser de outra forma” (Vattimo, 2007, p. 21), e outra relativa ao contingente, a qual pode ser diferente daquilo que é. Assim, são relativas ao necessário: as *virtudes do intelecto* “ou capacidade de conhecer intuitivamente os princípios e conclusões do raciocínio científico”¹⁰ (Vattimo, 2007, p. 21); a *ciência* “ou capacidade de prosseguir direto dos princípios às conclusões”¹¹ (Vattimo, 2007, p. 21); e a *sabedoria*, “que é a ciência das coisas fundamentais da vida humana e é como uma síntese, em certo sentido, do intelecto e da ciência”¹² (Vattimo, 2007, p. 21-22).

Quanto ao contingente, que admite variação, existem a arte e a prudência (sabedoria prática ou discernimento). Nas palavras de Vattimo (2007, p. 22):

¹⁰ No original, em italiano: “o capacità di conoscere intuitivamente i principi e le conclusioni dei ragionamenti scientifici”.

¹¹ Originalmente em italiano: “o capacità di procedere rettamente dai principi alle conclusioni”.

¹² No original, em italiano: “che è la scienza delle cose fondamentali della vita umana ed è come una sintesi, in un certo senso, dell'intelletto e della scienza”.

A diferença entre arte e prudência é a mesma que entre fazer e agir: a arte é, de fato, a produção de outros objetos que estão além do produtor, enquanto agir representa uma atividade intransitiva, por assim dizer, que permanece no produtor; a perfeição de agir é a perfeição do próprio agente, enquanto produzir tem seu ato, em certo sentido, fora do sujeito¹³.

Ou seja, o filósofo italiano afirma que arte e prudência se diferenciam pelo *fazer* e *agir*, sendo a arte relativa à *produção* de diferentes objetos por alguém, estando fora de quem os produz, enquanto a prudência corresponde a um *agir/atu*ar que não se dissocia de seu agente.

Em consulta ao Livro VI, da obra de Aristóteles, a prudência (discernimento) consiste na capacidade de deliberar acertadamente sobre o que é bom, por aqueles que detêm sabedoria prática, sendo uma “qualidade racional que leva à verdade no tocante às ações relacionadas com os bens humanos” (Aristóteles, 1985, 1140b). O caráter contingente da sabedoria prática ocorre pela necessidade de o homem deliberar sobre coisas variáveis, que podem ser de formas diferentes, dependendo da decisão tomada. Trata-se de uma capacidade de agir em direção ao melhor dos bens passíveis de serem realizados, sendo bom deliberante o homem que, pelo uso de seu raciocínio, determina o que é útil para alcançar a felicidade.

A arte diz respeito à atividade produtiva e “dedicar-se a uma arte é estudar a maneira de fazer uma coisa que pode existir ou não, e cuja origem está em quem faz, e não na coisa feita” (Aristóteles, 1985, 1140a). A arte tem caráter contingente por se tratar de coisas que podem ou não existir, sendo dependentes de alguém que as produza, e também pela possibilidade de terem configurações diferentes da forma que são (quando existem). Diferem ainda da natureza, cujas coisas têm princípio em si mesmas, não resultando da produção humana.

Segundo Vattimo, as virtudes do necessário e do contingente são modos pelos quais a alma expressa a verdade, afirmando-a ou negando-a, e “estar em relação com a verdade faz parte das virtudes dianoéticas como tais”¹⁴ (Vattimo, 2007, p. 22).

As virtudes dianoéticas são do âmbito do intelecto e estão relacionadas à racionalidade humana, sendo passíveis de aprendizado pelo ensino. Diferem das virtudes éticas, que correspondem à dimensão moral relacionada às emoções e sentimentos humanos que podem ser desenvolvidos pelo costume, como a justiça e a coragem. Nesse sentido, o Livro II, de *Ética a Nicômaco*, apresenta a seguinte explicação, diferenciando dois tipos de excelência

¹³ No original, em italiano: “La differenza fra arte e prudenza è la stessa che intercorre tra il fare e l’agire: l’arte riguarda infatti la produzione di oggetti diversi da chi fa, mentre l’agire rappresenta una attività intransitiva, per così dire, che rimane in chi la fa; la perfezione dell’agire è la perfezione stessa dell’agente, mentre il produrre ha il suo atto in un certo senso fuori dal soggetto”.

¹⁴ No original, em italiano: “fa cioè parte delle virtù dianoetiche come tali l’essere in rapporto con la verità”.

(virtude):

Como já vimos, há duas espécies de excelência: a intelectual e a moral. Em grande parte a excelência intelectual deve tanto o seu nascimento quanto o seu crescimento à instrução (por isto, ela requer experiência e tempo); quanto à excelência moral, ela é o produto do hábito (Aristóteles, 1985, 1103a).

Pelo exposto, a arte relaciona-se ao contingente, sendo caracterizada como uma virtude dianoética, uma vez que pode ser aprendida pelo ensino, estando relacionada à dimensão intelectual humana.

2.2.2 τέχνη como ato de fazer, de produzir

Vattimo desenvolve o estudo de τέχνη (técnica, arte) como ato de fazer, ato de produzir, caracterizado, com base no Livro VI de *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, como “uma disposição produtiva acompanhada de uma razão verdadeira sobre aquelas coisas que podem ser diferentes do que são (Eth. Nic. VI 4, 1140 a 20-23)”¹⁵ (Aristóteles *apud* Vattimo, 2007, p. 24-25). Ou seja, τέχνη caracteriza-se como “uma disposição relacionada com a criação, envolvendo um modo verdadeiro de raciocinar”¹⁶ (Aristóteles, 1985, 1140a). A arte, portanto, na concepção aristotélica constitui-se no ato de fazer, conduzido pela razão, que tem como resultado um produto, o que pode ser confirmado na passagem a seguir:

[...] a arquitetura é uma arte, e é essencialmente uma disposição racional da capacidade de fazer, e não há arte alguma que não seja uma disposição relacionada ao fazer, nem há qualquer disposição relacionada com fazer que não seja uma arte, a arte é idêntica a uma disposição da capacidade de fazer, envolvendo um método verdadeiro de raciocínio (Aristóteles, 1985, 1140a).

No Livro VI de *Ética a Nicômaco*, constam definidas as especificidades e propriedades do fazer, tanto em relação ao sujeito que produz como ao objeto produzido (Vattimo, 2007, p. 25), sendo, segundo Vattimo, evidente e incontestável o emprego do termo grego γένεσις, que significa *geração*. Isto implica em definir a arte como processo produtivo diferenciando-o de outras formas de atividade, uma vez que “o processo de produção não deve ser considerado como um movimento puramente acidental [...], mas como uma produção

¹⁵ No original, em italiano: “una disposizione produttiva accompagnata da ragione verace intorno a quelle cose che possono essere diversamente da quel che sono (Eth. Nic. VI 4, 1140 a 20-23)”.

¹⁶ Na tradução de *Ética a Nicômaco*, realizada por Luciano Ferreira de Souza, a mesma passagem do texto aristotélico é assim traduzida: “uma disposição acompanhada da razão verdadeira, capaz de produzir” (Aristóteles, 2016, 1140a). Em esclarecimento, a tradução de *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, realizada por Mário da Gama Kury (1985) é considerada a mais completa e aceita em âmbito acadêmico no Brasil, sendo utilizada nesta dissertação. No entanto, em complementação, foi consultada também a tradução da referida obra realizada por Luciano Ferreira de Souza, visando proporcionar maior clareza ao texto de Aristóteles, escrito originalmente em grego antigo, o que requer maior cuidado no seu entendimento em razão de nosso distanciamento cronológico e cultural.

real de substância”¹⁷ (Vattimo, 2007, p. 26), pelo fazer do sujeito.

Portanto, na filosofia aristotélica, a arte é uma atividade gerativa, cujo princípio é um sujeito que inventa e dá existência a algo, a um produto, uma vez que “toda arte se relaciona com a criação”¹⁸, e dedicar-se a uma arte é estudar a maneira de fazer uma coisa que pode existir ou não, e cuja origem está em quem faz, e não na coisa feita” (Aristóteles, 1985, 1140a).

Pela possibilidade de o produto artificial existir ou não, a arte apresenta sua contingencialidade, e também porque tal produto, uma vez existente, poderia ter sido de outro modo como é, a depender do sujeito e da atividade produtiva em vista de uma determinada finalidade.

No contexto da antiguidade clássica, a arte está atrelada a produção de objetos para vida prática, portanto, “seu propósito não é tanto os objetos, mas o uso a que devem servir, sua utilidade em visão da felicidade”¹⁹ (Vattimo, 2007, p. 26). Portanto, a finalidade da produção não pode ser dissociada da investigação em torno do caráter substancial e ontológico do produto artificial, uma vez que este deve ser considerado “um instrumento com vista a um fim que transcende o mundo da produção e está no mundo da prática”²⁰ (Vattimo, 2007, p. 27).

O emprego do termo γένεσις, segundo Vattimo, em virtude da faculdade do devir (vir a ser, tornar-se), suscita a discussão comparativa entre a arte e natureza, uma vez que *geração* se relaciona primeiramente à origem dos organismos da natureza. Nessa seara, incluem-se “os conhecidos problemas relativos ao significado da relação imitativa que, segundo Aristóteles, liga a arte à natureza, com todas as questões relacionadas de importância estética”²¹ (Vattimo, 2007, p. 27).

2.2.3 Ato de gerar na arte e na natureza

Escreve Vattimo que a arte implica em uma geração e não em uma mudança (de quantidade, qualidade, lugar) ou movimento, o que significa dizer que há a formação de uma

¹⁷ No original, em italiano: “*il processo produttivo, cioè, non va considerato come un puro movimento accidentale [...], ma come vera e propria produzione di sostanza*”.

¹⁸ Nesta citação, o termo *criação* é traduzido por Mário da Gama Kury. No entanto, a tradução realizada por Luciano Ferreira de Souza, relativa à mesma passagem do texto aristotélico, apresenta-se mais aproxima da análise realizada por Gianni Vattimo, com o termo traduzido para “*geração*”.

¹⁹ No original, em italiano: “*il suo fine non sono tanto gli oggetti, quanto gli usi a cui questi devono servire, la loro utilità in vista della felicità*”.

²⁰ No original, em italiano: “*col suo essere strumento in vista di un fine che transcende il mondo della produzione ed è nel mondo della πράξις*”.

²¹ No original, em italiano: “*i notissimi problemi sul significato del rapporto imitativo che lega, secondo Aristotele, l'arte alla natura, con tutte le relative questioni di importanza estetica*”.

substância, um objeto que é produzido e não somente modificado (Vattimo, 2007, p. 30).

A ligação que se processa entre técnica e gênese/geração relaciona arte e natureza, segundo Vattimo, pois em ambos os casos gerar exige a união de forma e matéria, produzindo uma substância. Isto porque o homem tem a capacidade de produzir substâncias e dessa forma, imita a natureza, na operação e geração da arte, embora, observe Vattimo, que “apenas as coisas naturais sejam chamadas de substâncias no sentido pleno”²² (Vattimo, 2007, p. 31). Isto porque a transformação produzida pelo homem, que resulta nos produtos artificiais, não altera a substancialidade natural das coisas, continuando sujeitas às leis da matéria de que são feitas, pois a arte não atribui uma nova natureza às coisas (Vattimo, 2007, p. 119). Em termos exemplificativos, uma estátua de mármore não altera a substância natural do mármore, sendo que o produto gerado consiste na estátua produzida pelo homem, não se instaurando uma nova natureza na matéria utilizada.

Para Vattimo, Aristóteles define, no Livro IV da *Ética a Nicômaco*, que “a arte não diz respeito às coisas que são ou se tornam por necessidade, nem aquelas que são ou se tornam por natureza, porque estes têm o seu princípio em si”²³ (Vattimo, 2007, p. 31). A natureza gera a partir de um princípio de movimento próprio, enquanto a arte produz a partir de um movimento vindo de fora (Vattimo, 2007, p. 34), que tem como causa propulsora o artista, sua causa eficiente.

Segundo Vattimo, Aristóteles faz uma relação entre natureza e virtude em uma passagem do Livro II de *Ética a Nicômaco*, que deve ser considerada, embora seja uma discussão relativa às virtudes éticas (uma vez que a arte se situa entre as virtudes dianoéticas). As virtudes éticas não se originam no homem pela imposição da natureza, como uma força externa que viola suas escolhas, mas são adquiridas com o exercício: “nem por natureza nem contrariamente à natureza a excelência moral²⁴ é engendrada em nós, mas a natureza nos dá a capacidade de recebê-la, e esta capacidade se aperfeiçoa com o hábito” (Aristóteles, 1985, 1103a).

Conforme afirma Vattimo, a partir de Aristóteles, nas virtudes, “o ato (exercício) vem antes do potencial (capacidade e disposição ativa para determinado comportamento), ainda que exista em nós uma disposição para receber artes e virtudes. Pelo contrário, naquilo que

²² Originalmente em italiano: “*anche se sostanze in senso pieno si dicono solo le cose naturali*”.

²³ Originalmente em italiano: “*l’arte non riguarda le cose che sono o divengono per necessità, né quelle che sono o divengono per natura, perché queste hanno il loro principio in se stesse*”.

²⁴ A expressão *excelência moral* desta citação do Livro II de *Ética a Nicômaco*, transcrita da tradução de Mário da Gama Kury, corresponde ao termo *virtude* na tradução de Luciano Ferreira de Souza.

nos é dado pela natureza, o poder vem antes do ato”²⁵ (Vattimo, 2007, p. 38). Portanto, diferente da natureza, as virtudes são aperfeiçoadas pelo exercício, como ocorre com a arte.

As coisas artificiais portam certa disposição para receber as modificações que a arte lhes imprime, no entanto, tais modificações somente ocorrem quando sujeitas a um ato exterior a elas, cujo princípio está no homem, que constitui sua causa eficiente. “A arte é uma virtude e, como princípio do devir, deixa a sua marca naquilo em que opera, constituindo uma espécie de mundo feito à sua imagem, um mundo que é obra do homem e que traz os seus traços”²⁶ (Vattimo, 2007, p. 38). Portanto, ao lado do mundo da natureza, regido por princípios próprios, outro mundo vai sendo gerado, tendo como origem a disposição operativa dos seres humanos, que é o mundo da arte.

2.2.4 Analogias entre arte e natureza: imitação, operação ordenada e finalidade

Vattimo afirma que o conceito de imitação tem sido recorrente no âmbito das belas artes, mas considerando seu estudo do conceito de fazer, propõe primeiramente “verificar se a imitação não é um fato mais geral que afeta a arte como *techné* no sentido aristotélico”²⁷ (Vattimo, 2007, p. 39), uma vez que a maioria dos estudos sobre o tema, segundo ele, aceita que o conceito de imitação não está restrito somente às belas artes.

O termo imitação na obra aristotélica *Poética* deve ser considerado com base no conceito geral de imitação e não o contrário, sendo estas as principais obras nas quais Aristóteles trata sobre a imitação aplicada de forma geral às artes: *Física*, *Metereológica* e *Mundo* (Vattimo, 2007, p. 39).

Vattimo defende que o conceito de imitação não deve ser compreendido somente no sentido de que a arte reproduz a natureza como um modelo ou em busca de sua representação, mas sobretudo no sentido de que o artesão faz como e produz do modo da natureza. Trata-se de um ponto esclarecedor da obra vattimiana, no estudo de Aristóteles, ao deslocar a noção de imitação para o processo de fazer, no qual o foco da imitação não recai sobre o ato de copiar um exemplar, mas no fato do homem fazer como ou produzir no modo da natureza.

Tanto a arte como a natureza produzem substâncias compostas de matéria e forma, e neste fato aproximam-se em comparação. Além disso, a maneira como produzem tais

²⁵ No original, em italiano: “In esse l’atto (esercizio) viene prima della potenza (capacità e disposizione attiva a un certo comportamento), pur essendovi in noi una disposizione a ricevere arti e virtù. Al contrario, in quello che ci è dato dalla natura, la potenza viene prima dell’atto”.

²⁶ No original, em italiano: “l’arte è una virtù e che, come principio di divenire, impronta di sé ciò su cui opera, costituendo una specie di mondo fatto a propria immagine, un mondo che è opera dell’uomo e ne porta la traccia”.

²⁷ Originalmente em italiano: “cercando se l’imitazione non sia un fatto più generale, che investe l’arte come τέχνη in senso aristotelico”.

substâncias apresenta-se análoga, pois tanto os trabalhos artísticos como os processos naturais ocorrem em etapas, numa sucessão de desdobramentos ordenados. Nesse sentido, a questão da imitação “não alude a uma identidade, mas à semelhança de modo de proceder: se a natureza fizesse uma casa, a faria *ordenadamente como o artesão*; e o mesmo se diz da arte”²⁸ (Vattimo, 2007, p. 44, grifo do autor). Trata-se, portanto, de operação ordenada, com procedimentos sucessivamente realizados em função de um fim, pois tanto arte como natureza operam em direção a um propósito, sendo esta uma questão continuamente tratada na obra de Vattimo sobre Aristóteles. Ou seja, arte e natureza apresentam analogia quanto à produção de substância e quanto à operação finalística.

Segundo o filósofo italiano, a principal imitação da natureza pela arte não reside na produção de coisas artificiais semelhantes às naturais, mas no princípio de devir, havendo um desenvolvimento ordenado em razão de uma finalidade tanto pela natureza como pela arte.

Conforme Vattimo, no pensamento aristotélico, a existência de uma ordem que se manifesta no desenvolvimento das coisas naturais evidencia que há uma finalidade, que justifica tal ordem. Trata-se de uma ideia inequívoca em Aristóteles, a de que “arte e natureza parecem ligadas na medida em que ambas trabalham para fins”²⁹ (Vattimo, 2007, p. 46). Arte e natureza assemelham-se para Aristóteles, pois há um finalismo em ambas, há um fim, que consiste numa forma, a qual orienta todo o processo (Vattimo, 2007, p. 48). Para Aristóteles, “o produto artístico acaba imitando não porque reproduz, mas porque é *estruturado, tem forma*”³⁰ (Vattimo, 2007, p. 54, grifo do autor).

Pelo exposto, Vattimo evidencia que em Aristóteles a imitação da natureza pela arte ocorre principalmente pelo fazer e produzir da arte tal como realiza a natureza, que ambas, além de produzirem substância composta de matéria e forma, produzem por uma sucessão de etapas em via de uma finalidade, que ordena todo o processo.

2.2.5 Considerações sobre a arte útil em relação à arte bela

Tratar sobre a arte em Aristóteles exige considerar a *Poética*, importante obra no que se refere ao tema da produção artística na filosofia aristotélica. A *Poética* tem como tema central a tragédia, constituindo-se num escrito de viés didático destinada a orientar os discípulos de Aristóteles sobre a composição poética, sendo “acima de tudo, um tratado sobre

²⁸ No original, em italiano: “non alludono anch’essi a una identità, ma alla somiglianza del modo di procedere: se la natura facesse una casa la farebbe ordinatamente come la fa l’artefice; e lo stesso si dice per l’arte”.

²⁹ No original, em italiano: “arte e natura appaiono legate per il fatto che entrambe lavorano in vista di fini”.

³⁰ No original, em italiano: “il prodotto artistico in definitiva imita non in quanto riproduce, ma in quanto è strutturato, ha una forma”.

o poema mimético, isto é, sobre o poema trágico, embora Aristóteles trate também sobre o poema épico (Pinheiro, 2017, p. 10).

Como abordagem, a *Poética* será considerada neste texto dissertativo em relação ao conceito de fazer, tal como analisado por Vattimo, comparando-se arte útil e arte bela, tendo como base a questão da finalidade.

A finalidade aponta que há um propósito a ser alcançado sempre que o homem faz ou produz algo, o que demonstra que ele procede tomando decisões direcionados a uma utilidade. Segundo Vattimo, tratar sobre utilidade não desmerece a arte útil, uma vez que “para Aristóteles o fato de que as produções técnicas e artísticas ter um propósito de utilidade ou prazer significa simplesmente que elas estão incluídas na esfera dos fatos humanos, que são tais apenas quando elas são ordenadas a propósitos”³¹ (Vattimo, 2007, p. 57).

Vattimo afirma que a imitação poética, abordada na obra *Poética*, também é considerada um procedimento técnico, o que é corroborado por Pinheiro (2017, p. 12) para quem, “embora nem todos estejam de acordo, é possível pensar que a *Poética* constitui para Aristóteles uma *tékhnē*”. Tal procedimento técnico, conforme Vattimo, é realizado em vista de uma finalidade, embora com utilidade diferente da arte útil, pois se identifica como arte bela, apresentando um tipo específico de propósito: o prazer (sentido ao fazer imitações e ao ver produtos imitados) e a catarse.

Para Vattimo (2007, p. 58): no âmbito geral do problema do fazer, a arte imitativa (como a poesia) tem suas regras do fazer ditadas não pela realidade a ser representada, mas pelo fim a que se destina o artista.

Aristóteles levanta um ponto muito importante para nós, que geralmente é esquecido: o prazer é dado mesmo quando não é possível comparar a imitação com um original externo e independente, porque esse original não é conhecido. Neste caso, a imitação dá prazer, não como uma imitação (reprodução), mas por causa do *acabamento da execução*, da cor ou de alguma outra razão semelhante (48b 18). [...] como Aristóteles dirá, os espectadores geralmente não conhecem os mitos das quais as tragédias são imitações, tanto que o poeta pode muito bem inventar mitos novos, sem recorrer aos habituais e usados (*Poet.* 9, 1451 a 19- 27). Este prazer não deriva, portanto, do reconhecimento da conformidade da cópia com o modelo, mas é o prazer que o produto dá como tal, pelo seu acabamento, isto é, por ser feito como tal é feito, pela sua estrutura objetiva e não pela sua referência³² (Vattimo, 2007, p. 59,

³¹ No original, em italiano: “*per Aristotele il fatto che le produzioni tecniche e artistiche abbiano uno scopo di utilità o di piacere vuol dire semplicemente che esse sono comprese nella sfera dei fatti umani, i quali sono tali proprio quando sono ordinati a scopi*”.

³² No original, em italiano: “*Aristotele fa una precisazione per noi importantissima, che in genere si trascura: si dà un piacere anche quando non è possibile confrontare l’imitazione con un originale esterno e indipendente da essa, perché questo originale non lo si conosce. In questo caso l’imitazione dà piacere, non in quanto imitazione (riproduzione), ma per la finitezza dell’esecuzione, per il colore o per altro motivo simile (48 b 18). [...] come Aristotele dirà, gli spettatori in genere non conoscono i miti di cui le tragedie sono imitazione, tanto che il poeta può benissimo inventare miti nuovi, senza attingere a quelli consueti e usati (Poet. 9, 1451 a 19- 27). Questo piacere non deriva dunque dal riconoscimento della conformità della copia con il modello, ma è il piacere che il*

grifo do autor).

O prazer sentido pelos espectadores ocorre mesmo quando não conseguem identificar a cópia a que se refere a obra imitada, sendo tal sentimento decorrente da identificação de que o produto foi bem feito. Nesse ponto, Aristóteles afasta-se de Platão ao admitir a formação de uma realidade independente dela ser a cópia de um exemplar ou modelo, ao considerar que sua função não consiste em referenciar diretamente o original (Vattimo, 2007, p. 60).

Ademais, Vattimo (2007, p. 62) considera que as artes úteis são reconhecidas quando servem ao que se destinam e pela satisfação que advém disso. O prazer do objeto útil está relacionado ao fato de gerarem um benefício em que o usa.

O produto da arte útil entra e se perde, é consumido, por assim dizer, em um jogo de relações que lhe são posteriores; uma bela obra de arte não tem outra utilidade, ela agrada imediatamente. Poderíamos dizer que uma obra de arte tem apenas uma utilidade, que é o prazer que dela se deriva; e o produto útil dá um prazer, que não é diferente de sua utilidade, porque se reconhece que ele realmente serve ao que foi criado para servir³³ (Vattimo, 2007, p. 62).

Além disso, Vattimo identifica a preocupação com o fazer na obra *Poética*, percebido na insistência de Aristóteles no caráter unitário da ação, portanto na estruturação e organização da narrativa trágica (Vattimo, 2007, p. 65), devendo o caráter de unidade ser mantido mesmo quando a obra é extensa, o que mais uma vez evidencia que a produção ocorre em vista de uma finalidade, a qual impõe o desenvolvimento de uma ordem para ser alcançada.

Arte útil e arte bela possuem finalidades distintas, sendo a primeira produzida em vista de uma utilidade, para ser consumida; a arte bela, por seu turno, é produzida em vista de um prazer, “porque na obra de arte o homem encontra a si mesmo, as suas emoções, as suas ideias morais”³⁴ (Vattimo, 2007, p. 72).

Ademais, na obra *Metafísica*, segundo Vattimo, Aristóteles distingue claramente “as artes feitas apenas para produzir prazer daquelas feitas com vistas à utilidade”³⁵ (Vattimo, 2007, p. 73). Embora tal distinção seja presente na filosofia aristotélica, conforme evidencia o pensador italiano, ambas as categorias de arte se aproximam quanto ao fato de serem elaboradas em virtude de uma finalidade e por apresentarem uma preocupação com o fazer,

prodotto dà come tale, per la sua finitezza, cioè per l'esser fatto come è fatto, per la sua struttura oggettiva e non per il suo riferimento di segno”.

³³ No original, em italiano: “*Il prodotto dell'arte utile entra e si perde, si consuma, per così dire, in un gioco di relazioni che gli sono ulteriori; l'opera d'arte bella non serve ad altro, piace immediatamente. Si potrebbe dire che l'opera d'arte ha una sola utilità, ed è il piacere che se ne ricava; e il prodotto utile dà un piacere, che non è diverso dalla sua utilità, perché si riconosce che serve davvero a ciò a cui doveva servire*”.

³⁴ No original, em italiano: “*perché nell'opera d'arte l'uomo ritrova se stesso, le proprie emozioni, le proprie idee morali*”.

³⁵ No original, em italiano: “*le arti fatte solo per produrre piacere da quelle fatte in vista dell'utilità*”.

com a operação artística, exigindo do artista uma disposição produtiva (*techné*).

2.2.6 Finalidade, organicidade e conclusão do processo produtivo

Segundo Vattimo, Aristóteles não trata sobre a invenção da arte ou da maneira como a arte é concebida pelo artista, havendo uma incidência sobre o processo de produção da obra, o que implica em considerar o desenvolvimento de uma filosofia da produção (e não da criação), evidenciando que não há, na estética de cunho aristotélico, um viés absoluto ou abstrato, desconectado das condições concretas.

A obra é desenvolvida em razão de uma finalidade, de uma situação que se apresenta ao artista e que deve ser solucionada. Dessa maneira, o artista racionalmente, diante de uma necessidade a ser resolvida, considera uma forma artificial pré-existente que atenda ao que requer. Segundo Vattimo, as artes úteis têm uma forma prevista, advinda de uma demanda ou necessidade humana, a qual o artista busca suprir, satisfazer.

Assim, a forma do produto está ligada ao propósito geral da ação humana tal como nos aparece na *Ética a Nicômaco*: toda arte e toda busca tendem para algum fim, para um bem, e esse bem é buscado por si mesmo ou em vista de outro; na verdade, em última análise, só há uma coisa que se busca por si mesma, e essa coisa é a felicidade, enquanto tudo o mais é buscando em vista dela (*Eth. Nic.* I 4, 1095 a 16; X 6, 1176 a 31 e b 31) ³⁶ (Vattimo, 2007, p. 81-82).

Forma e finalidade do produto artificial apresentam uma relação muito próxima na filosofia aristotélica, conforme afirma Vattimo. Em razão das diferentes demandas e situações, e tendo em vista os diferentes estágios do progresso humano, novas necessidades são continuamente criadas, uma vez que o homem está continuamente buscando melhores condições de vida e felicidade (Vattimo, 2007, p. 83).

Para Vattimo, diferente da concepção platônica na qual se busca a correspondência com modelos arquetipos, advindos de um mundo ideal, a forma pré-existente da doutrina aristotélica resulta de um exercício intelectual humano, de prever uma forma sem matéria, mas que só se concretiza como objeto artificial no processo concreto operativo, estando sujeito a modificações ao longo da operação de elaboração pelas condições que se impõe ao artista.

Portanto, não se trata de considerar um modelo abstrato ao qual se baseará o produto, mas de uma racionalidade humana que previamente dá existência a forma, em nível intelectual, estando atrelada a uma realidade concreta. É em virtude desta realidade

³⁶ No original, em italiano: “Così la forma del prodotto si collega al fine generale dell’operare umano con’esso ci appare nell’*Etica Nicomachea*: ogni arte e ogni ricerca tendono a qualche fine, a un bene, e questo bene è cercato o per sé o in vista di altro; anzi, in definitiva, c’è una sola cosa che è cercata per sé, ed è la felicità, mentre tutto il resto è cercato in vista di essa (*Eth. Nic.* I 4, 1095 a 16; X 6, 1176 a 31 e b 31)”.

específica que o ato de fazer será operado, buscando-se alcançar uma forma que somente começa a existir concretamente a partir do início do processo operativo, uma vez que “a forma como espécie conhecida pelo intelecto é apenas poder e, como tal, ainda está fora do processo concreto de fazer. A forma que produz atualizando-se não existe realmente fora do ato de fazer particular”³⁷ (Vattimo, 2007, p. 89).

Conforme Vattimo, o mesmo se aplica às belas artes, visto que a arte não se implementa em nível intelectual, mas no fazer concreto, uma vez que o artista somente encontra a forma pretendida por meio do processo de produção, na interação mútua do pensar e do operar (Vattimo, 2007, p. 89-90), buscando imprimir na matéria aquilo que deseja realizar e procedendo com atualizações e modificações impostas ou surgidas ao longo do processo, ou seja, por situações que surgem no ato de fazer.

A forma anterior, existente no intelecto do artista, que irá conduzir o fazer em via de atender a uma demanda concreta e particular evidencia que a *tecnhé* não se constitui “como um complexo de princípios necessários e universais, mas antes, antes de tudo, como a capacidade de lidar com situações particulares tendo em vista a produção de um determinado objeto ou processo”³⁸ (Vattimo, 2007, p. 91).

Tecnhé, portanto, consiste em uma disposição produtiva voltada ao particular, estando relacionada a uma situação específica, que demanda uma solução direcionada a certa finalidade. O termo “designa, antes de tudo, como foi dito, uma disposição do sujeito particular para *produzir* e produzir corretamente, isto é, em certo sentido determinada e não na direção oposta”³⁹ (Vattimo, 2007, p. 93, grifo do autor).

O fazer, com base em uma forma pré-existente raciocinada pelo artista, visa atender a uma determinada finalidade e produzir algo para um uso específico. Num exemplo do próprio Vattimo (2007, p. 81): “um navio mercante será diferente de um navio de guerra ou de uma embarcação de pesca porque as necessidades humanas às quais deve responder são diferentes”⁴⁰.

O ato de fazer exige uma série de escolhas pelo artesão e apresenta limites imposto pelas condições naturais da matéria utilizada. O que significa que a pré-forma não é um

³⁷ No original, em italiano: “*la forma come specie conosciuta dall'intelletto è solo potenza e come tale è ancora fuori dal concreto processo del fare. La forma che produce attuandosi non esiste in verità fuori dall'atto del fare particolare*”.

³⁸ Originalmente em italiano: “*come complesso di principi necessari e universali, ma piuttosto, prima di tutto, come capacità di trattare situazioni particolari in vista della produzione di un certo oggetto o processo*”.

³⁹ No original, em italiano: “*designa anzitutto, come s'è detto, una disposizione del soggetto particolare a produrre e a produrre correttamente, cioè in un certo senso determinato e non nel senso opposto*”.

⁴⁰ No original, em italiano: “*una nave mercantile sarà diversa da una nave da guerra o da un peschereccio, perché diverse sono le esigenze umane a cui deve rispondere*”.

modelo fixo, estático, cujo sucesso da obra esteja vinculada à sua reprodução. Não se trata de um modelo ideal a ser alcançado como no platonismo, nem se trata de uma forma dissociada ou além da realidade, como numa abordagem metafísica. Na concepção de fazer em Aristóteles, tratada por Vattimo, a pré-forma do intelecto serve como um guia, que estará em constante interação com a ação que o artista executa sobre a matéria, realizando as modificações exigidas pelas situações fáticas que surgem durante o processo operativo e que vão configurando o objeto até atingir sua forma final.

Nesse sentido, Vattimo afirma que a filosofia aristotélica consiste em uma filosofia do movimento, pois há um constante desenvolvimento e não uma noção estática da realidade. “No processo, em cada momento dele, portanto, infinitas eventualidades são prementes, oferecendo-se como realizáveis. Este é o caráter aventureiro do devir, que ocorre na natureza, mas ainda mais no fazer artístico”⁴¹ (Vattimo, 2007, p. 132). O caráter aventureiro, afirmado por Vattimo, refere-se ao fato do fazer artístico sempre reservar algo de imprevisível, estando o artista diante de uma produção passível de eventualidades e com nuances específicas, conduzida em via de uma finalidade particular e que requer decisões particulares.

Parece difícil visualizar essa situação na sociedade contemporânea, na qual há uma supremacia dos mecanismos e técnicas industriais na produção de itens semelhantes e em grande escala, para suprir as demandas da vida hodierna. No mundo antigo, no entanto, a função do artista e artesão convergiam-se, sendo responsável pela produção de variados e diversificados itens e objetos para suprir as demandas da vida das pessoas e das cidades, qualificando e melhorando a existência humana.

No contexto clássico, não se trata de aplicar um manual de produção e, ainda que haja um conjunto de regras que possam ser ensinadas por um mestre artesão, há situações que precisam ser enfrentadas diante da realidade concreta, uma vez que a arte trata do contingente e, portanto, está relacionada àquilo que pode ou não acontecer, ou mesmo ocorrer de maneiras diversas. Um discípulo, uma vez que tenha passado por um processo de aprendizado de arte, atuará satisfatoriamente somente quando puder enriquecer sua técnica, modificando-a e ajustando-a de modo a desenvolver a regra da situação particular com a qual se depara (Vattimo, 2007, p. 99).

Para cada situação, há uma finalidade a ser buscada, e para a qual todo o processo é

⁴¹ No original, em italiano: “*Nel processo, in ogni momento di esso, dunque, infinite eventualità premono, si offrono come realizzabili. È questo il carattere di 'avventurosità del divenire, che si verifica in natura ma ancor più nel fare artistico*”.

organizado, e em virtude da qual a matéria a ser utilizada é escolhida pelo artista. Portanto, a operação artística é conduzida em vista de certos fins, os quais estabelecem uma ordem racional em tal operação. E, para que a operação seja mais ou menos sucedida dependerá se “o objeto produzido pode servir mais ou menos bem ao propósito para o qual foi feito”⁴² (Vattimo, 2007, p. 119).

A finalidade a ser alcançada, constante na mente do artista, apresenta-se como “medida e critérios de escolha entre as diversas possibilidades que estão disponíveis”⁴³ (Vattimo, 2007, p. 135), para a condução do processo produtivo.

O processo artístico é ordenado, como visto anteriormente, em virtude de um propósito, havendo uma forma-fim a ser alcançada, para atender a uma determinada necessidade prática. Tal forma não está pronta, nem definida, mas ela pré-existe no intelecto do artista, desenvolvida pelo seu raciocínio com vista a satisfazer a demanda que a ele se apresenta, sendo seu guia.

Todo o processo produtivo tende para sua finalidade, para a concretização de tal forma, que dependerá também dos materiais à disposição do artista e das circunstâncias que vão aparecendo ao longo da atividade operativa.

Como todas as etapas da operação são executadas em vista de um único fim e como suas partes são elaboradas para compor um só produto final, o processo configura-se como um processo orgânico.

Chamamos, portanto, o processo de orgânico, antes de tudo porque a totalidade da coisa a ser produzida está presente em cada momento e o orienta; em segundo lugar, porque este procedimento aventureiro guiado pela forma-fim exige a cada momento a presença e a ação do fazer concreto e físico e da investigação, do pensamento: não só a forma é o início e o fim do processo na sua totalidade, no sentido que é o princípio do raciocínio e o fim da ação que compõem o processo produtivo⁴⁴ (Vattimo, 2007, p. 136).

Há, em outras palavras, uma organização nas etapas operativas para que a forma final alcance sua totalidade, sua completude, sendo esta a única referência para a qual todas as partes se relacionam.

O processo de produção não altera a natureza da matéria, “mas cria novas relações, e é assim porque dessas relações surge uma nova substância, isto é, uma nova organização da

⁴² No original, em italiano: “l’oggetto prodotto può servire più o meno bene al fine per cui è fatto”.

⁴³ No original, em italiano: “misura e criterio di scelta tra le varie possibilità che in ogni momento si presentano”.

⁴⁴ Originalmente em italiano: “Chiamiamo dunque organico il processo, anzitutto perché la totalità della cosa da produrre è presente in ogni momento di esso e lo guida; in secondo luogo perché questo procedere avventuroso guidato dalla forma-fine esige in ogni momento la presenza e l’azione del fare concreto e fisico e della ricerca, del pensiero: non solo la forma è principio e fine del processo nella sua totalità, nel senso che è principio del ragionamento e fine dell’azione che compongono il processo produtivo”.

matéria”⁴⁵ (Vattimo, 2007, p. 139), resultando no produto artificial.

Segundo Vattimo (2007, p. 141), “Aristóteles mostra claramente a superioridade do uso sobre a produção”⁴⁶, o que implica que a conclusão do processo produtivo ocorre quando o objeto artificial serve bem ao propósito para o qual foi feito, estando sua perfeição atrelada não ao fato de ter sido produzido, mas em ser usado. Trata-se de uma ideia diferente da mentalidade moderna, que habitualmente tende “a considerar a arte como um fato que termina essencialmente na produção, aconteça o que acontecer depois do produto (ou mesmo, a própria formação física do objeto ser considerada um fato não essencial à expressão artística, que se resolveria inteiramente no espírito do artista)”⁴⁷ (Vattimo, 2007, p. 141).

Dessa forma, embora o artista conclua o processo operativo, disponibilizando o objeto artificial, a conclusão definitiva ocorrerá na utilização que será feita de tal objeto (Vattimo, 2007, p. 141) e na medida em que ele serve bem ao propósito para o qual foi produzido.

O uso para o qual o objeto servirá apresenta-se como referência, configurando sua forma no processo de produção (Vattimo, 2007, p. 142). Assim, o produto artificial chega a bom termo quando é organizado de maneira que tenha todos os elementos requeridos pela finalidade para a qual ele foi produzido.

Além disso, Vattimo analisa o fato do item artificial, uma vez finalizado e em uso adequado, gerar no ser humano um sentimento de prazer decorrente da satisfação em identificar uma organização racional no produto e pelo reconhecimento de que ele é apropriado à finalidade para a qual foi produzido. Embora tal satisfação e reconhecimento possam ocorrer, por vezes, irrefletidamente pelas pessoas, uma vez que a arte vai constituindo um novo mundo (ao lado do natural, como visto anteriormente), que vai se somando ao longo de gerações e se confundindo com a própria vida prática, como se fosse uma realidade dada e não produzida. No entanto, é pelas artes úteis que o homem vai configurando suas condições de viver, para suprir as demandas que lhe aparecem, transparecendo a convergência de forma e finalidade, tal como identificada na concepção aristotélica de produção.

Pelo exposto, Vattimo inicia suas reflexões estéticas a partir de Aristóteles, filiando seu pensamento à concepção de arte como atividade humana produtiva, como ato de fazer, guiado pela razão e com vista a uma finalidade. Nesse sentido, o filósofo italiano vincula

⁴⁵ No original, em italiano: “*ma crea nuove relazioni, ed è tale in quanto da queste relazioni sorge una nuova sostanza, cioè una nuova organizzazione della materia*”.

⁴⁶ No original, em italiano: “*Aristotele mostra chiaramente la superiorità dell’uso sulla produzione*”.

⁴⁷ No original, em italiano: “*a considerare l’arte come un fatto che si conclude essenzialmente nella produzione, qualunque cosa avvenga dopo del prodotto (o addirittura, la stessa formazione fisica dell’oggetto è stata considerata come un fatto inessenziale alla espressione artistica, che si risolverebbe tutta nello spirito dell’artista)*”.

também suas reflexões à teoria de seu mestre Luigi Pareyson, explicitamente ligada à concepção aristotélica de arte, na medida em que se dedica à feitura da obra artística, sendo o conceito de formatividade pareysoniano entendido como a união indissociável de produção e invenção humana que resultam numa obra, numa forma. Ambas as teorias, aristotélica e pareysoniana, apresentam-se como antecedentes estéticos de Gianni Vattimo, sinalizando sua preocupação com o desenvolvimento de um pensamento estético relacionado à dimensão humana e à condição do homem no mundo em que vive.

3 ESTÉTICA NO PENSAMENTO FILOSÓFICO DE GIANNI VATTIMO

O presente capítulo tem como objetivo específico investigar a relação da estética com a pós-modernidade no pensamento de Gianni Vattimo, o qual se insere na pesquisa proposta sobre a estética do filósofo italiano, visando uma forma de explicar a produção artística pós-moderna.

Em virtude do objetivo proposto, dentre as obras de Gianni Vattimo estudadas no presente capítulo, três constituem o cerne da pesquisa: *Poesia e ontologia*, publicada originalmente em 1967, a qual será estudada a partir da edição traduzida para o idioma espanhol, uma vez que não se encontra traduzida para o idioma português, até o momento; *O fim da modernidade* e *Sociedade transparente*, publicadas originalmente nos anos de 1985 e 1992, respectivamente, com edições traduzidas para a língua portuguesa.

Para elaboração deste capítulo, será mantido o critério cronológico de publicação original das obras por Gianni Vattimo, de modo a acompanhar o desenvolvimento de suas teses ao longo de sua produção filosófica, resultando em três subcapítulos: estética ontológica, torção-distorção para a pós-modernidade e estética na pós-modernidade.

3.1 Estética ontológica

Com a publicação da obra *Il concetto di fare in Aristotele*, em 1961, analisada no capítulo anterior desta dissertação, Gianni Vattimo inicia suas reflexões filosóficas no campo da estética, o que terá continuidade com a publicação, em 1967⁴⁸, de “sua segunda obra de conteúdo estético *Poesia e ontologia*. O livro, republicado em 1985 e que agora faz parte do tomo dois de suas *Obras completas*, publicadas em 2008, é uma virada no que diz respeito ao seu pensamento estético anterior” (Uribe Miranda, 2021, p. 465). Ou seja, a obra *Poesia e ontologia* é considerada uma mudança nas reflexões estéticas do filósofo de Turim, que irá investigar a relação entre arte e ontologia, com base na filosofia heideggeriana.

Por isso, a primeira abordagem deste capítulo versará sobre *Poesia e ontologia*, obra que sinaliza um caminho para a proposta desta dissertação de compreender a experiência artística na pós-modernidade, o que exige a adoção de novas perspectivas estéticas, como o pensamento do filósofo italiano para quem “na arte, como experiência humana histórico-cultural, se dá o acontecimento do ser, como posta em obra da verdade, e que essa só pode ser

⁴⁸ A obra *Poesia e ontologia* foi produzida por Gianni Vattimo quando já era professor de Estética na Universidade de Turim, na Itália, primeiramente como professor assistente em 1964, passando a titular da mesma cátedra em 1969, o que evidencia um maior amadurecimento quanto às reflexões no campo da estética filosófica.

compreendida, pensada e interpretada, pela estética ontológica” (Uribe Miranda, 2021, p. 466).

Dessa forma, serão abordadas as principais concepções de *Poesia e ontologia* que estão em afinidade com os objetivos propostos no presente texto dissertativo, a saber: proposta de uma estética ontológica: arte, ontologia e epocalidade do ser; considerações sobre as estéticas e poéticas pós-hegelianas; abertura ontológica da teoria da formatividade de Luigi Pareyson; fundamento ontológico da novidade da arte em Heidegger; e a questão da verdade na obra de arte.

3.1.1 Proposta de uma estética ontológica: arte, ontologia e epocalidade do ser

Em *Poesia e ontologia*⁴⁹, Vattimo investiga a relação entre a arte e a ontologia, e a maneira como tal relação se conecta com a estética pós-moderna. Segundo o autor, em linhas gerais, questiona-se: “o que significa fincar ontologicamente o problema da arte, fazer valer na estética as exigências ontológicas?”⁵⁰ (Vattimo, p. 19, 1993). Para abordar o problema da arte nessa perspectiva, Vattimo adotará a ontologia heideggeriana como fundamento de suas investigações estéticas.

Para tanto, Vattimo indica que se torna fundamental considerar a diferença ontológica entre ser e ente desenvolvido por Heidegger e a noção heideggeriana de *epoché*.

A *epoché* heideggeriana é aquele caráter pelo qual o ser é dado e escondido ao mesmo tempo no aparecimento dos entes (isto é, das coisas e das coisas que povoam o mundo). O ser de fato, é dado na medida em que é a luz dentro da qual os entes aparecem; e, por outro lado, justamente para que os entes possam aparecer, [...] o próprio ser como tal se retira⁵¹ (Vattimo, p. 19, 1993).

A retirada do ser permite a abertura para o aparecimento do ente, não apenas no viés espacial, mas fundamentalmente na perspectiva temporal. Ao retirar-se, o ser possibilita ao ente desdobrar-se no tempo, constituindo a história⁵², a qual somente “é possível porque o ser está sempre por vir. As épocas da história foram possíveis graças ao caráter epocal do ser”⁵³

⁴⁹ Para análise da obra nesta dissertação, foi utilizada a versão traduzida para o idioma espanhol e sob o título *Poesía y ontología*.

⁵⁰ Em espanhol: “¿qué significa plantearse ontológicamente el problema del arte, hacer valer en estética las exigencias ontológicas?”

⁵¹ Em espanhol: “La *epoché* heideggeriana es aquel carácter del ser por el cual el ser se da y se oculta al mismo tiempo en el aparecer de los entes (es decir, de las cosas y las personas que pueblan el mundo). El ser, en efecto, se da en cuanto que es la luz dentro de la cual los entes aparecen; y por otra parte, precisamente para que los entes puedan aparecer, [...] el ser mismo como tal se sustrae”.

⁵² Em nota, Vattimo esclarece que o homem tem função central, cuja denominação é expressa pelo termo *Dasein* (Ser-aí), usado por Heidegger na obra *Ser e Tempo* (1927) para se referir filosoficamente ao homem. “É no homem e pelo homem que se instituem as ‘épocas’ do ser, as aberturas históricas em que os entes aparecem” (Vattimo, 1993, p. 33).

⁵³ Em espanhol: “es posible porque el ser está siempre por venir. Las épocas de la historia se han hecho posibles gracias al carácter epocal del ser”.

(Vattimo, 1993, p. 20).

Ao concluir que se trata de uma breve descrição da diferença ontológica entre ser e ente, Vattimo defende que tal diferença não pode ser posta de lado ao se analisar e refletir sobre o ente, como é o caso do mundo da arte, que corresponde a uma região do ente (Vattimo, 1993, p. 20). Embora, Vattimo afirme não saber se é possível concretamente não perder de vista tal diferença. Assim, o filósofo italiano propõe a realização de uma estética ontológica, implicando numa discussão de caráter ontológico no campo estético, o que exigirá falar da arte considerando as concepções heideggerianas de diferença ontológica e de caráter epocal do ser.

Ao realizar uma abordagem ontológica da arte, Vattimo considera que “a arte só pode ser compreendida se for concebida como estando enraizada na existência humana”⁵⁴ (Bertram, 2016, p. 11). O que, dito de outro modo, significa que para o filósofo italiano “a arte só pode ser entendida no contexto de uma forma de vida que excede os limites da arte em muitos aspectos”⁵⁵ (Bertram, 2016, p. 11).

Isto se confirma quando Vattimo traz como definição de estética “o que historicamente, tem esse nome, ou seja, um conjunto de reflexões sobre a estrutura e o valor, em relação à vida humana, daquela experiência que nos põe em contato com a ‘obra de arte’ ou com a beleza”⁵⁶ (Vattimo, 1993, p. 20-21). Não se trata de uma definição rígida, mas um ponto de partida, para delimitação do campo de investigação.

Segundo o pensador italiano, o discurso estético constitui-se de maneira diferenciada dos discursos das artes, da poética e da crítica, uma vez que diz respeito à estrutura e ao valor da experiência, sem pretensões de alterar ou compor uma determinada experiência particular, tampouco emitir sobre ela um juízo de valor (Vattimo, 1993, p. 21).

Vattimo afirma que a estética pós-moderna (a qual ele nomeia de contemporânea) permanece vinculada ao pensamento metafísico, que não considera a diferença ontológica, mas que busca conceber um fundamento para o conhecimento. O modelo metafísico de fundação trata-se de modelo orientativo não apenas do ramo da estética, mas do conhecimento em geral, e, particularmente, o conhecimento filosófico (Vattimo, 1993, p. 21).

Analisar a ontologia estética em Gianni Vattimo requer considerá-la numa perspectiva mais ampla, dentro de seu pensamento filosófico. O filósofo italiano, com base em Heidegger,

⁵⁴ No original, em inglês: “*art can only be understood if it is conceived of as being rooted in human existence*”.

⁵⁵ No original, em inglês: “*art can only be understood in the context of a form of life that exceeds the limits of art in many ways*”.

⁵⁶ Em espanhol: “*lo que, históricamente, lleva ese nombre, es decir, un conjunto de reflexiones sobre la estructura y el valor, en relación con la vida del hombre, de esa experiencia que nos pone en contacto con la ‘obra de arte’ o con lo bello*”.

desenvolveu a concepção de uma ontologia do declinar, que busca uma caracterização não metafísica do ser, considerando a finitude que constitui sua existência (Uribe Miranda, 2024, p. 126). Uma abordagem não metafísica requer o afastamento do padrão de explicação filosófica pautado na busca por fundamentos estáveis e eternos, “ou seja, que renuncia a uma ontologia do *para sempre*, mas também, que abre o horizonte temporal de todo pensamento. Pensar é pensar *pelo agora*”⁵⁷ (Uribe Miranda, 2024, p. 126-127, grifo do autor).

O afastamento da metafísica não ocorre, no entanto, sem embaraços, visto que, segundo Vattimo, o pensamento europeu é marcado pela mentalidade fundacional estabelecida desde a antiguidade clássica grega, ficando de fora a instância ontológica. Nessa mentalidade, o conhecimento não está no ser sensível, mas em outras instâncias, como as ideias.

Esse espírito da fundamentação [...] sobrevive por toda a filosofia ocidental e é encontrado na filosofia contemporânea e nas estéticas que se relacionam a ela. Paradoxalmente, como observou Heidegger, esse pensamento inspirado pelo ideal de fundamentação acaba por concluir numa total ausência de fundamentação, justificando assim a exigência de uma recuperação ontológica do pensamento⁵⁸ (Vattimo, 1993, p. 22).

Dentre as análises sobre a mentalidade fundacional no pensamento ocidental, Vattimo trata sobre o neokantismo, afirmando que nessa corrente “filosofia é conhecimento sobre o funcionamento do espírito, e portanto, em última análise, autoconhecimento, sem qualquer possibilidade de abertura ao encontro com algo diferente do espírito humano”⁵⁹ (Vattimo, 1993, p. 24).

Verifica-se, portanto, que Vattimo desenvolve os primeiros argumentos para demonstrar a relevância de uma investigação ontológica no campo estético, o que se contrapõe à mentalidade fundacional predominante na filosofia ocidental e nas estéticas a elas atreladas, visando colocar o problema da arte como elemento central, ao mesmo tempo concebendo-a como dimensão do ser. O filósofo paraense Benedito Nunes apresenta uma análise sobre as obras heideggerianas que vão ao encontro da proposta de Gianni Vattimo:

Heidegger pergunta em *Ser e tempo* pelo sentido do ser. Essa pergunta, necessariamente ontológica, desenvolve-se aí num rumo que ultrapassa os limites da metafísica. Já em *A origem da obra de arte*, a questão levantada, que vai além das fronteiras da Estética, versa sobre o sentido da obra de arte. As duas indagações têm

⁵⁷ No original, em espanhol: “*Esto es, que se renuncia a una ontología del para siempre, pero además, abre el horizonte temporal de todo pensar. Pensar es pensar por ahora*”.

⁵⁸ Em espanhol: “*Este espíritu de la fundamentación [...] sobrevive a lo largo de la filosofía occidental y se lo encuentra en la filosofía contemporánea y en las estéticas que se relacionan con ella. Paradjicamente, como ha observado Heidegger, precisamente este pensamiento inspirado en el ideal de fundamentación concluye en último término en una total falta de fundamentación, justificando así la exigencia de una recuperación ontológica del pensamiento*”.

⁵⁹ Em espanhol: “*la filosofía es el saber sobre el funcionamiento del espíritu, por consiguiente, en definitiva, autoconocimiento, sin ninguna posibilidad de apertura al encuentro con algo distinto del espíritu humano*”.

um só e mesmo horizonte: o sentido da obra de arte não se aparta do sentido do ser. O caráter problemático do ser passa igualmente pela obra de arte que se problematiza. Por outras palavras, a questão da arte acha-se imediatamente ligada à questão do ser (Nunes, 2009, p. 56).

É o caso da investigação da arte na pós-modernidade que perpassa por concepções filosóficas que contestam a tradição metafísica enquanto fonte exclusiva de conhecimento em torno da experiência sensível, uma vez que os critérios metafísicos se mostram insuficientes para a compreensão da experiência estética e o mundo da arte na sociedade pós-moderna. Nesse sentido, Uribe Miranda (2021, p. 465) afirma que a estética no pensamento de Gianni Vattimo “longe de ser contemplação do belo, adquire [...] uma dimensão ativa e histórica”.

Dessa forma, a epocalidade do ser é um conceito primordial a ser abordado, significando que “o ser não é nada mais que sua história, sua época”⁶⁰ (Vattimo, 1993, p. 28). A epocalidade do ser é apontada por Vattimo como o caminho para desenvolver o discurso iniciado por Heidegger, tanto no plano estético como na filosofia geral, uma vez que “o conhecimento da época, e conseqüentemente do ente, é a única via de acesso ao ser, e é a via de acesso autêntica na medida em que o ser, sem se reduzir ao ente, não é algo fora ou acima de sua época”⁶¹ (Vattimo, 1993, p. 28).

Contrapondo-se à mentalidade fundacional, a qual concebe o ser como instância imutável, buscando identificar sua essência ou causa fundamental, a epocalidade do ser o considera em seu constante devir, como acontecimento contínuo, e manifestado em seus entes ao longo da história.

Dito de outro modo, a essência, em termos da finitude humana, não poderia ser alcançada enquanto entidade única, estável e eterna e, por conseguinte, cabe ao homem aproximar-se dela em termos de acontecimento, nunca pleno, do ser nos acontecimentos históricos e culturais (Uribe Miranda, 2021, p. 466).

Portanto, a investigação estética de caráter ontológica exige uma dedicação no sentido de identificar os modos pelos quais os entes acontecem num dado momento do devir do ser. “Por exemplo, no caso da essência do homem, o que a ontologia pode dizer não é que o homem é essencialmente, isto é, sempre e necessariamente, isto e aquilo, mas que na época dada do ser em que estamos o homem é (é, torna-se essencial, acontece) deste ou daquele modo”⁶² (Vattimo, 1993, p. 29).

No plano estético, a investigação ontológica não se desenvolve na perspectiva de

⁶⁰ Em espanhol: “*el ser no es otra cosa que su historia, su época*”.

⁶¹ Em espanhol: “*el conocimiento de la época, y por consiguiente del ente, es la única vía de acceso al ser, y es la auténtica vía de acceso en la medida en que el ser, sin reducirse al ente, no es algo al margen o por encima de su época*”.

⁶² Em espanhol: “*Por ejemplo, en el caso de la esencia del hombre, lo que la ontología puede decir no es que el hombre es esencialmente, es decir, siempre y necesariamente, esto y aquello, sino que en la época determinada del ser en la que estamos el hombre es (es, se esencializa, acontece) de este o aquel modo*”.

encontrar a essência do fenômeno da arte, como se houvesse uma estrutura autêntica ou causa suprema a ser desvelada. Para a estética ontológica, compreender o fenômeno da arte implica em considerar seu acontecimento e sua abertura ao ser.

Se a exigência autêntica presente na mentalidade metafísica de fundação é a da abertura à relação com o radical e irreduzivelmente outro, uma ontologia da arte consistirá, no fim das contas, em evidenciar [...] as lacunas por onde o acontecimento do ser se deixa ver, precisamente, como acontecimento do ser⁶³ (Vattimo, 1993, p. 31-32).

Para Vattimo, a arte constitui-se em uma das vias de aproximação ao ser, as quais se revelam nas situações humanas, cabendo à estética ontológica o seu esclarecimento.

3.1.2 Considerações sobre as estéticas e poéticas pós-hegelianas

A investigação estética de caráter ontológico, de base heideggeriana, é desenvolvida por Vattimo não no sentido de sobrepor-se às demais estéticas filosóficas, mas se apresenta como uma proposta para compreensão do fenômeno artístico na contemporaneidade.

Nesse sentido, Vattimo faz uma análise das estéticas e poéticas pós-hegelianas⁶⁴, a qual o próprio filósofo reiteradamente afirma que ocorre de forma geral e preliminar, para demonstrar a necessidade de um novo posicionamento no campo estético que reflita filosoficamente sobre a arte contemporânea.

Mesmo nos dias de hoje, diante de tantas coisas que observamos, não há como negar que normalmente o nosso olhar em direção à arte, ainda transpira resquícios clássicos. Ora, somos educados entendendo que os gregos eram perfeitos, tal como hoje se cultua a perfeição do corpo; fomos educados aprendendo a observar as referências renascentistas, tal como hoje nos referenciamos na perspectiva do que é certo ou errado. O fato é que, normalmente o tipo de arte que se fez desde o final do século XIX até nossos dias, é a arte que primeiro nos causa estranhamento e, portanto, nos obriga a aprendermos a olhar tantas novidades e reações diferentes que a arte pode nos causar (Araújo, 2006, p. 140-141).

Tal citação, transcrita de uma dissertação de Mestrado em Filosofia, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais, vai ao encontro da afirmação de Vattimo sobre a

⁶³ Em espanhol: “*Si la auténtica exigencia presente en la mentalidad metafísica de la fundamentación es la de la apertura a la relación con lo radical e irreductiblemente otro, una ontología del arte consistirá, al fin y al cabo, en evidenciar [...] las grietas a través de la cuales el acontecimiento del ser se deja ver, precisamente, como acontecimiento del ser*”.

⁶⁴ Hegel apresenta em seu sistema de artes três grandes classificações históricas: a *arte simbólica*, cujo elemento central são símbolos enigmáticos, como a arte egípcia e a arte hindu; a *arte clássica*, considerada tecnicamente perfeita, sendo a arte grega sua expressão; e a *arte romântica*, produzida no ocidente, da Idade Média até o século XIX, com conteúdo baseado no cristianismo, havendo a produção de grandes obras na pintura, na música e literatura (Jimenez, 1999). “O fim da arte e a dissolução da arte romântica coincidem com a conclusão do sistema filosófico hegeliano que seu autor assimila à própria filosofia” (Jimenez, 1999, p. 181-182). Portanto, a expressão *estéticas e poéticas pós-hegelianas* refere-se ao momento após o período romântico, quando ocorre o encerramento do sistema hegeliano. Isto porque “Hegel ignora o que acontecerá com a arte moderna; ele só esboça uma ‘tendência’, a de uma crescente afirmação da liberdade do artista e, portanto, da autonomia da estética” (Jimenez, 1999, p. 183).

estética contemporânea, que se mantêm atrelada às concepções metafísicas, como anteriormente exposto neste texto dissertativo.

Além disso, Vattimo trata sobre a condição dos artistas no século XIX diante dos efeitos da revolução industrial e da constituição da sociedade de massa, que resultaram na “perda do contato direto com o público restrito e conhecido, aquisição de um público muito mais amplo, mas, em contrapartida, desconhecido e distante”⁶⁵ (Vattimo, 1993, p. 39). Com isso, o artista que antes tinha uma situação definida e clara no contexto social, vê-se diante de uma nova configuração e atuação no âmbito das artes, que resulta na sua integração como funcionário da indústria cultural (nas rádios, em editoras, na indústria televisiva ou cinematográfica), gerando uma tecnicidade de suas obras (Vattimo, 1993, p. 40).

Soma-se a isso, o consumo célere e banalizado das produções artísticas pelas sociedades de massa, exigindo

que todo “mercado” da arte lance continuamente novos produtos, novos símbolos, novas mitologias; porém, estes novos símbolos, por sua rápida sucessão, necessitam de uma espécie de mediação para serem aceitos amplamente pela consciência comum, para, dizemos, fazer-se compreender⁶⁶ (Vattimo, 1993, p. 42).

Nesse contexto, as poéticas desse período desenvolveram-se no sentido de atuarem de maneira preliminar e explicativa, tendo como “objeto fazer entrar rapidamente na consciência comum certos símbolos que, por si só (pensemos em certas formas de artes visuais), se imporiam muito lentamente”⁶⁷ (Vattimo, 1993, p. 42).

Vattimo afirma que as poéticas do século XX, mais do que tratarem sobre estilos e teorias para a produção de obras, posicionaram-se filosoficamente sobre a arte, buscando responder os seguintes problemas: “o significado da arte frente as demais atividades humanas, a posição do artista no mundo e o modo de abordagem das obras por parte dos espectadores ou leitor”⁶⁸ (Vattimo, 1993, p. 37). A atitude irônica e contestadora para com a própria arte também foi assumida, somando-se ao posicionamento que reivindicava a existência da arte e a situação em sua nova posição social, buscando dar-lhe significado.

Segundo Vattimo, essa tomada de posição pelas poéticas artistas ocorreu em razão da tendência das filosofias pós-hegelianas de considerarem a arte como não essencial. “Frente ao

⁶⁵ Em espanhol: “*pérdida del contacto directo con un público restringido y conocido, adquisición de un público mucho más amplio pero, por contra, desconocido e lejano*”.

⁶⁶ Em espanhol: “*requiere que al ‘mercado’ del arte se lancen continuamente nuevos productos, nuevos símbolos, nuevas mitologías; pero estos nuevos símbolos, por su rápido sucederse, necesitan de una especie de mediación para hacerse aceptar ampliamente por la conciencia común para, digamos, hacerse comprender*”.

⁶⁷ Em espanhol: “*por objeto hacer entrar rápidamente en la conciencia común ciertos símbolos que, por sí solos (pensemos en ciertas formas de las artes visuales), se impondrían muy lentamente*”.

⁶⁸ Em espanhol: “*el significado del arte frente a las demás actividades humanas, la posición del artista en el mundo y el modo de acercarse a la obra por parte del espectador o lector*”.

triunfo das filosofias racionalistas, e igualmente o positivismo, para quem a arte é algo não essencial e provisória, os artistas se vem obrigados a resolver, previamente, o problema de sua própria ‘existência’”⁶⁹ (Vattimo, 1993, p. 39).

As doutrinas estéticas pós-hegelianas, sobre as quais Vattimo reitera tratar-se de um estudo geral, desenvolvem-se sobre a concepção da arte como jogo, ainda que não utilizem explicitamente tal termo (Vattimo, 1993, p. 44). O jogo significa considerar que arte não tem um compromisso sério com relação ao mundo ou o ser, mas uma natureza lúdica, sendo atividade secundária e desinteressada do homem. Isto se aplica, portanto, às estéticas européias do XIX e XX, que identificam a arte fora do sistema hegeliano como não essencial e portadora da ideia de morte da arte.

Nessas perspectivas de origem hegeliana, a não seriedade da arte e seu caráter lúdico são representados, então, como inessencialidade, no sentido literal de “falta de essência”, de não substancialidade; a arte, pode-se dizer então, ampliando um pouco o conceito de jogo, é jogo na medida em que, mesmo quando é algo sério, não merece ser “levado a sério” no sentido de que revela sua verdade despojando-se das características peculiares que a distinguem da reflexão e da filosofia⁷⁰ (Vattimo, 1993, p. 47).

Contrastando-se a tais estéticas pós-hegelianas, Vattimo afirma que as poéticas produzidas nesse período, por outro lado, pelas razões já mencionadas acima, opõem-se a considerar a arte como jogo ou atividade humana de segunda ordem, e mais: “reivindicam o alcance ontológico da arte sobretudo na medida em que se recusam a vê-la e a praticá-la como uma atividade ‘desinteressada’, à parte do que é verdadeiro ou falso, bom ou mau, etc.”⁷¹ (Vattimo, 1993, p. 47).

Assim, ao buscar afirmar a seriedade da arte e identificar nela uma maneira de conhecer a realidade, as poéticas séculos XIX e XX apresentam características de uma abordagem ontológico da arte, para além de uma proposta de apreciação desinteressada da beleza ou que considere a experiência artística como mera distração ou momento lúdico. É o caso do programa impressionista⁷², mais precisamente na pintura, “na medida em que se

⁶⁹ Em espanhol: “Frente al triunfo de las filosofías racionalistas, e igualmente del positivismo, para quienes el arte es algo inesencial y provisional, los artistas se ven obligados a resolver, previamente, el problema de su propia ‘existencia’”.

⁷⁰ Em espanhol: “En estas perspectivas de origen hegeliano, la no seriedad del arte y su carácter lúdico se representan, pues, como inesencialidad, en el sentido literal de ‘falta de esencia’, de no sustancialidad; el arte, puede decirse entonces, ampliando un poco el concepto de juego, es juego en cuanto que, aun cuando es algo serio, no merece ser ‘tomado en serio’ en el sentido de que revela su verdad despojándose de los caracteres peculiares que lo distinguen de la reflexión y la filosofía”.

⁷¹ Em espanhol: “reivindican el alcance ontológico del arte sobre todo en la medida en que rechazan verlo y practicarlo como actividad ‘desinteresada’, al margen de lo verdadero o lo falso, lo bueno o lo malo, etc.”

⁷² De acordo com Meyer Schapiro, historiador de arte e autor do livro *Impressionismo: reflexões e percepções*, a arte impressionista teve início entre um pequeno grupo de pintores franceses do final do século XIX, alcançando, posteriormente, a música e a literatura (Schapiro, 2002, p. 21). O impressionismo corresponde a um período da

apresenta como uma tentativa, não alheia às influências da mentalidade científica e cientificista dominante da época, de empreender e representar a experiência em sua fase embrionária e constitutiva”⁷³ (Vattimo, 1993, p. 48). Isso porque na pintura impressionista, cujo tema recorrente (porém não único) é a paisagem da natureza, o artista buscava imprimir na tela a sua experiência visual direta, tendo como fonte fulcral sua percepção.

Destaca-se, ainda, das análises de Vattimo, que esclarecem o papel de reivindicação e busca de valorização da arte por tais poéticas, o que afirma sobre o expressionismo:

Existe sobretudo no Expressionismo, quaisquer que sejam as reservas que se possam fazer quanto à clareza do seu conhecimento político-social, uma forte carga de engajamento revolucionário, pelo menos na medida em que, nele, mais claramente do que em qualquer outra vanguarda contemporânea, a renovação da arte é considerada como um aspecto da renovação mais ampla da vida e da sociedade (Vattimo, 1993, p. 52-53)⁷⁴.

Vattimo afirma que as estéticas do século XX, em sua maioria, desenvolveram abordagens de conteúdo atrelado ao kantismo, idealismo e positivismo, veiculando, em maior ou menor grau, o que se definiu como estética do jogo e da gratuidade, ao passo que as poéticas do mesmo período desenvolveram um movimento mais amplo com diretrizes e orientações que possibilitam avançar numa abordagem ontológico da arte no campo filosófico (Vattimo, 1993, p. 57).

arte que “não comporta uma definição estrita baseada em características estéticas. O termo surgiu como nome de um grupo de expositores em um momento exclusivo da arte ao longo da década de 1870 e, uma década depois, mostrou-se menos adequado aos mesmos pintores[...]. No entanto, ao examinar a arte do século XIX como um todo e considerar as obras antes e depois da fase chamada impressionista, estudiosos passaram a reconhecer a importância desses poucos pintores como um grupo. O que esse grupo tinha em comum não era simplesmente um traço singular, mas um conjunto de metas relacionadas, que seus membros concretizavam em graus diferentes – todos eles foram fiéis a um ideal de modernidade que incluía imagem do realmente visto como parte do mundo comum e abrangente do espetáculo, em oposição à inclinação da época da história, mito e mundos imaginados” (Schapiro, 2002, p. 21-22). Ao tratar sobre impressionismo e ciência, Schapiro (2002, p. 239) analisa que, quanto ao uso das tintas em telas com a temática da natureza, “os impressionistas não estão preocupados com um ideal científico de pureza e essencialidade das cores; quaisquer cores que escolhessem eram usadas sutilmente de maneira empírica, experimental”. Para o historiador, enquanto a imagem científica do mundo consiste em uma construção teórica sofisticada, a imagem impressionista resulta de como a natureza se apresenta ao olhar do artista, à sua percepção (Schapiro, 2002, p. 239). Não se trata de considerar nas pinturas, portanto, algum tipo de cálculo pelo artista, mas sim sua percepção espontânea do mundo observado (Schapiro, 2002, p. 245).

⁷³ Em espanhol: “*en cuanto que se presenta como un intento, no ajeno a las influencias de la mentalidad científica y cientifista dominante en la época, de acometer y representar la experiencia en su fase embrionaria y constitutiva*”.

⁷⁴ Em espanhol: “*Hay ante todo en el expresionismo, cualquiera que sean las reservas que se hagan sobre la claridad de su saber políticosocial, una fuerte carga de engagement revolucionario, por lo menos en la medida en que, en él, más claramente que en ninguna otra vanguardia contemporánea, la renovación del arte es considerada como un aspecto de la renovación más amplia de la vida y de la sociedad*”.

3.1.3 Abertura ontológica da teoria da formatividade de Luigi Pareyson

No desenvolvimento de seu discurso sobre um fundamento ontológico, Vattimo irá também situar sua investigação quanto à situação da estética na época em que produziu a obra *Poesia e ontologia*.

Como fundamento ontológico entende-se, nas palavras do filósofo italiano, preliminarmente, “qualquer esforço de reconhecimento das relações da arte com o ser, isto é, não apenas com a consciência do homem, mas com aquilo que transcende a consciência e o próprio homem e funda autenticamente a sua possibilidade”⁷⁵ (Vattimo, 1993, p. 69).

Nesse sentido, a teoria da formatividade, de seu mestre Luigi Pareyson será aludida, apontada como portadora de relevantes aberturas ontológicas, pois “retoma o problema da arte em sua raiz, isto é, repõe a questão da obra de arte como um feito enigmático em sua própria existência”⁷⁶ (Vattimo, 1993, p. 69).

A partir da teoria pareysoniana, a novidade e a legalidade são apontadas por Vattimo como base para o fundamento ontológico. Ao mesmo tempo, contrapõem-se às estéticas que buscam valorizar a obra pelo fundamento da beleza, que consiste numa regra preexistente que busca justificar a obra de arte como tal. Na teoria da formatividade, não há uma regra preexistente ou geral como critério de elaboração e avaliação, mas uma lei individualizada e que vai sendo constituída ao longo da operação artística, pois a feitura da obra é acompanhada da invenção do seu modo de fazer. Ou seja, “a obra é certamente algo novo e não responde a nenhuma lei previamente estabelecida. A exigência à qual a obra responde e que ela satisfaz é estabelecida pela própria obra”⁷⁷ (Vattimo, 1993, p. 70).

A novidade ocorre pela existência de algo novo, que consiste na própria forma formada, a qual ao existir atende somente a sua própria lei de formação, sendo tal lei também novidade na medida em que vai se constituindo no processo de elaboração da obra. Lembrando que a formatividade tem como conceito central “a união inseparável de produção e invenção. ‘Formar’ significa aqui ‘fazer’ inventando ao mesmo tempo ‘o modo de fazer’, ou seja, ‘realizar’ só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são ‘formas’” (Pareyson, 1993, p. 12-13).

Portanto, o modo de fazer, que implica na lei de formação da obra, vai sendo

⁷⁵ Em espanhol: “todo esfuerzo por reconocer las relaciones del arte con el ser; es decir, no sólo con la conciencia del hombre, sino con lo que trasciende la conciencia y el hombre mismo y funda auténticamente su posibilidad”.

⁷⁶ Em espanhol: “retoma el problema del arte en su raíz, es decir, vuelve a proponer la cuestión de la obra de arte como hecho enigmático en su existencia misma”.

⁷⁷ Em espanhol: “la obra es ciertamente algo nuevo, y no responde a ninguna ley establecida previamente. La exigencia a la que la obra responde y a la que satisface está instituida por la obra misma”.

descoberta pelo artista ao passo em que este vai realizando o processo formativo, conduzindo-se pelas condições da feitura da obra e pelas nuances da matéria. “O conceito de *modo de formar* permite entender o caráter autorreferencial do fazer artístico enquanto um fazer originador, que se constitui não somente como *fazer algo*, mas principalmente, como fundador de um mundo próprio que ele se origina” (Uribe, 2021, p. 155, grifo do autor).

Uma vez finalizada a obra, o seu julgamento pelo espectador envolverá a identificação de sua lei intrínseca, pois

a obra, uma vez terminada, nunca mais pode ser julgada sem que se remeta a exigências ou leis que a preexistem. Mesmo na obra acabada, tal como é apresentada ao leitor, permanece uma certa transcendência da forma formante em relação à forma formada; e o leitor julgará a obra como bem-sucedida, isto é, como bela, se, comparando os dois termos, verificar que a obra é verdadeiramente o que ela queria e deveria ser. A obra é, portanto, portadora de uma lei que nasce com ela, mas que, no entanto, a transcende e a julga⁷⁸ (Vattimo, 1993, p. 71).

A teoria da formatividade apresenta, portanto, uma abertura ontológica, conforme defende Vattimo, na medida em que agrega na sua concepção a existência da obra com forma formada e o processo de sua elaboração com a constituição de uma lei própria que a justifique, englobando ainda a preocupação em torno da experiência concreta do artista.

3.1.4 Fundamento ontológico da novidade da arte em Heidegger

O fundamento ontológico de novidade da obra é encontrado, segundo Vattimo, no ensaio *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger, na qual “a novidade é a força com que a obra suspende nossas relações habituais com o mundo, a ‘obviedade’ do mundo em que estamos acostumados a viver”⁷⁹ (Vattimo, 1993, p. 73).

A obra, assim, não seria apenas mais uma coisa no mundo, mas uma possibilidade de deparar-nos com uma outra visão de mundo, inclusive confrontando-o, o que exige uma renovação. Trata-se de uma abertura para algo radicalmente novo do mundo, que não ocorre de forma puramente acidental e superficial, mas em razão do mundo ser constituído no horizonte da abertura histórica instituída pelo *Dasein*, pelo homem (Vattimo, 1993, p. 73).

Para Vattimo, a novidade da obra de arte implica em sua originalidade, na medida em que é a origem (abertura) de um mundo, fundando-o. Nessa perspectiva, não se sobrepõe uma

⁷⁸ Em espanhol: “la obra, una vez acabada, nunca puede ser juzgada sin ser referida a exigencias o leyes que preexistieron a ella. También en la obra acabada tal y como se presenta al lector permanece una cierta transcendencia de la forma formante respecto a la formada; y el lector juzgará la obra como lograda, es decir, como bella, si, comparando los dos términos, comprueba que la obra es verdaderamente lo que ella quería y debía ser. La obra es, así, portadora de una ley que nace con ella, pero que sin embargo la trasciende y la juzga”.

⁷⁹ Em espanhol: “la novedad es la fuerza con que la obra suspende nuestras relaciones habituales con el mundo, la ‘obviedad’ del mundo en el que estamos acostumbrados a vivir”.

atitude contemplativa para com a obra, que busque uma perfeição ou harmonia de formas que resultem numa experiência de conforto e tranquilidade ao espectador. Ao contrário, a validade estética reside justamente na experiência artística que estimula um movimento em direção ao mundo instituído pela obra de arte. “Neste sentido, devemos entender a expressão heideggeriana segundo a qual se trata de permanecer (*verweilen*) na verdade aberta pela obra, isto é, pode-se dizer, de habitar o mundo que ela fundou”⁸⁰ (Vattimo, 1993, p. 76).

A obra, assim, pela sua força originária e fundadora tem o potencial para estimular uma revisão sobre a maneira como estamos no mundo e como nos relacionamos com as coisas ao nosso redor, proporcionando, ainda que inicialmente, um movimento por uma determinada abertura histórica. “Pode ser chamada de estética, qualquer experiência que não se limite a articular, desenvolver ou modificar nosso pertencimento a um mundo particular, mas que questione esse mundo em sua totalidade”⁸¹ (Vattimo, 1993, p. 76).

Ao relacionar o nexa entre a obra como abertura de mundo e a ontologia, Vattimo claramente afirma sua adesão “à noção heideggeriana de mundo: as coisas são na medida em que vêm ao mundo; mas elas vêm ao mundo somente quando vêm a se colocar na perspectiva do ser-aí, do *Dasein*, uma perspectiva, conseqüentemente, que não é acidental para ele, mas que o constitui em seu próprio ser”⁸² (Vattimo, 1993, p. 77).

Portanto, as coisas adquirem sentido não por si mesmas, mas somente com relação ao ser-aí, numa abordagem que não considere os entes como concretizados, prontos, mas que situe sua abertura ao mundo, seus outros horizontes, sua totalidade desdobrada em novos significados e relações, seu acontecimento no tempo.

A arte, nessa ótica, é concebida como um evento do ser, ao constituir-se na abertura de um mundo, um fato ontológico: “a obra de arte representa o momento fundador de épocas históricas, a inauguração de uma certa ordem de coisas em que a humanidade vive e faz suas escolhas”⁸³ (Vattimo, 1993, p. 78).

A noção de obra como fundadora de um mundo pode ser prontamente reconhecida nas grandes produções, como é o caso da Bíblia e o seu papel central na constituição e

⁸⁰ Em espanhol: “En este sentido debería entenderse la expresión heideggeriana según la cual se trata de permanecer (*verweilen*) en la verdad abierta por la obra, es decir, diríase, de habitar en el mundo que ella ha fundado”.

⁸¹ Em espanhol: “Puede llamarse estética toda experiencia que no se limita a articular, desarrollar o modificar nuestra pertenencia a un determinado mundo, sino que pone en cuestión ese mundo en su totalidad”.

⁸² Em espanhol: “la noción heideggeriana de mundo: las cosas son en cuanto que llegan al mundo; pero llegan al mundo sólo cuando llegan a colocarse en la perspectiva del serahí, del *Dasein*, perspectiva, por consiguiente, que no es accidental para él, sino que lo constituye en su ser mismo”.

⁸³ Em espanhol: “la obra de arte representa el momento instituyente de las épocas históricas, la inauguración de cierto orden de las cosas entre las cuales la humanidad vive y realiza sus elecciones”.

desenvolvimento da história das civilizações ocidentais de nossa era. Por outro lado, Vattimo questiona como a fundação de um mundo, de uma época, poderia ser atribuída às obras consideradas de menor expressão, como as pinturas fixadas na parede de um domicílio familiar ou um poema de um escritor não conhecido pelo grande público. Para o filósofo italiano, a resposta a esse questionamento pode ser encontrada na experiência estética, pois tanto obras de maior como de menor ênfase são portadoras de veicular as mesmas características junto ao espectador em seu encontro com a arte. O mesmo se aplica à experiência da fruição das produções artísticas veiculadas pelas mídias de massa.

Há também um pertencimento, o qual consiste numa experiência do encontro do espectador com uma grande obra, o que pode ocorrer mesmo diante de obras produzidas nas mídias de massa, em que esse mesmo sentimento pode ser vivenciado. É o caso, como coloca Vattimo, dos filmes do personagem James Bond, cujo pertencimento estético pode ser identificado no comportamento do seu público,

que o toma como modelo para seu próprio comportamento, desde a maneira como ele se veste até a maneira como ele trata as mulheres e a maneira geral como ele se comporta na vida. Ainda que de uma forma que poderíamos considerar mistificada [...], o encontro com o filme de James Bond representa para seu público o encontro com um mundo que tem a intenção de habitar, buscando moldar a sua própria existência⁸⁴ (Vattimo, 1993, p. 78-79).

Portanto, a obra institui uma realidade e um conjunto de relações ou mesmo formata uma nova configuração de uma realidade já conhecida, o que veicula possibilidades de experiências humanas, apresentando aberturas que se desdobram em novos mundos e novos horizontes históricos, revelando a vocação ontológica da arte.

3.1.5 A questão da verdade na obra de arte

Gianni Vattimo, baseado na filosofia de Heidegger, desenvolve a investigação de uma estética ontológica “que pense a arte como experiência da verdade” (Uribe Miranda, 2021, p. 466). A concepção da obra de arte como pôr-em-obra da verdade é definida pelo filósofo alemão no escrito *A origem da obra de arte*.

A obra põe a verdade em ação no seguinte sentido [...]: a obra, de fato, inaugura uma nova “época” do ser; como um acontecimento absolutamente original e irreduzível ao que já era, ele funda uma nova ordem de relações no ser, um autêntico mundo novo.⁸⁵ (Vattimo, 1993, p. 96-97).

⁸⁴ Em espanhol: “*que lo toma como modelo de sus propios comportamientos, desde el modo de vestir al modo de tratar con las mujeres y al modo general de comportarse con respecto a la vida. Aunque de un modo que podríamos considerar mistificado (está por ver en qué medida y por qué se ha establecido) el encuentro con la película de James Bond representa para su público el encuentro con un mundo que intenta habitar, buscando conformar en él su propia experiencia*”.

⁸⁵ Em espanhol: “*La obra pone en obra la verdad en el siguiente sentido (o también: en la obra, es la verdad la que se pone en obra en el siguiente sentido): la obra, en efecto, abre una nueva ‘época’ del ser; como*

Nessa concepção, a obra consiste num acontecimento, num evento com sua própria ordem de relações, fundando um novo mundo, uma nova realidade. Ela não consiste num elemento secundário capaz de manifestar a verdade universal e estável, e cuja existência somente se justifica como meio para revelar essa verdade, tal qual se concebe numa estética fundacional (metafísica).

Corroborando a análise de Vattimo, Benedito Nunes (2009, p. 57) afirma que: “em vez de depender de outras verdades, a arte passará a encarnar o fundamento que possibilitou a própria abertura do mundo. Possibilidade essencial, confundindo-se com a historicidade, a sua origem é um advento que ilumina a história concreta e mundial”. Portanto, a verdade da obra correlaciona-se com sua temporalidade, a qual se configura como seu elemento essencial, significando que a obra não pode ser dissociada de sua historicidade.

A expressão *possibilidade essencial*, utilizada por Benedito Nunes, encontra uma correlação com a afirmação de Vattimo, em *Introdução a Heidegger*, publicado originalmente em 1971, na qual “o ser do homem se caracteriza por se encontrar perante um complexo de possibilidades, não se realizando necessariamente todas” (Vattimo, 1996, p. 24). Tais possibilidades devem ser consideradas não abstratamente, como afirma Vattimo, mas considerando a existência concreta do ser do homem no mundo, permeado de relações com as coisas ao seu redor e com outras pessoas. Relações que não estão previamente dadas, prontas, mas que vão se constituindo no tempo, na medida em que o homem vai constituindo sua existência no mundo. A arte, como atividade humana, acompanha esse mesmo raciocínio, sendo ela também possibilidade, contingência, cuja realização ocorre dentro de uma historicidade concreta.

A existência no mundo não deve ser compreendida numa perspectiva estática, como presença do ser, mas como existência dinâmica que vai realizando-se dentro de um conjunto de possibilidades que vão se desdobrando no tempo e no mundo. Portanto, a verdade para Heidegger é concebida como evento, um acontecimento que vem a ocorrer no tempo, dentro de uma realidade concreta. O filósofo alemão “concebe a verdade como advento. É um acontecer, um fazer-se temporal, cujas figuras mundanas variam” (Nunes, 2009, p. 58). Ou seja, a verdade tem um caráter eventual em decorrência do horizonte histórico que proporciona aberturas nas quais se desdobram os acontecimentos e nas quais os entes se constituem.

Nesse sentido, para Heidegger a experiência artística apresenta-se como acontecer da verdade, visto que “a arte é histórica e, enquanto histórica, é salva-guarda criadora da verdade na obra” (Heidegger, 1936, p. 62). Nessa concepção, dois traços devem ser analisados na obra de arte: a instituição de um mundo e a produção da terra.

A instituição de um mundo, que já foi tratada anteriormente neste capítulo, refere-se ao traço da obra, como acontecimento, de abrir e fundar mundos históricos, de reorganizar a existência, instituir um “sistema que os entes constituem dentro de um certo horizonte ou de uma abertura do ser”⁸⁶ (Vattimo, 1993, p. 101). A produção da terra consiste na possibilidade de atribuir novos sentidos à obra ao longo do tempo e “representa, antes, na obra, a reserva permanente de significados, a base ontológica do fato, ao qual nos referimos muitas vezes, de que a obra não se deixa esgotar por nenhuma interpretação”⁸⁷ (Vattimo, 1993, p. 101). Mundo e terra são dois aspectos permanentes no encontro com a obra de arte, sendo a relação desses dois aspectos, no pensamento heideggeriano, o que permite a realização da verdade na obra.

A obra é irreduzível a uma simples coisa explicável pela ligação matéria-forma, porque ela tem esta capacidade de exibir uma verdade. Mas a verdade que a obra de arte mostra não é uma verdade abstrata, um horizonte em geral. É uma verdade situado no tempo e no espaço, que é, a cada instante, a de um mundo e de uma terra determinados (Haar, 2007, p. 85).

No aspecto de fundação de um mundo, devem ser considerados ainda dois elementos, conforme a análise heideggeriana realizada por Gianni Vattimo em *Poesia e ontologia: a linguagem e o Stoss*.

Enquanto seres linguísticos, a linguagem permeia toda a existência humana e social, sendo por meio dela que identificamos e compreendemos o mundo ao nosso redor. A empregamos como meio de comunicação, utilizando-a cotidianamente, como “um sistema de convenções e significados adquiridos. Mas há um tipo de discurso que não pode ser reduzido dessa maneira ao que já existe, e que é radicalmente novo: é o discurso poético ou, em geral, a linguagem da arte”⁸⁸ (Vattimo, 1993, p. 124). Na arte, portanto, a linguagem dá existência a um novo mundo, constituindo uma nova sistematização de significados, instituindo novas relações e reorganização da realidade.

O *Stoss* (choque, colisão) é produzido quando o espectador se encontra diante da obra de arte. Decorre do fato de que, inseridos no mundo, estamos situados num contexto em que

⁸⁶ Em espanhol: “sistema que los entes constituyen dentro de un determinado horizonte o una apertura de ser”.

⁸⁷ Em espanhol: “representa más bien, en la obra, la reserva permanente de los significados, la base ontológica del hecho, al que hemos aludido más veces, de que la obra no se deja agotar por ninguna interpretación”.

⁸⁸ Em espanhol: “un sistema de convenciones y de significados adquiridos. Pero hay un tipo de discurso que no se deja reducir de ese modo a lo ya existente, y que es radicalmente nuevo: es el discurso poético o, en general, el lenguaje del arte”.

tudo ao nosso redor é conhecido, portando significados e condições previamente definidos, e sobre os quais estamos acostumados. A realidade à qual estamos familiarizados aparece como algo pronto e previsível e, em geral, nos tranquilizamos ao estarmos diante do conhecido. Essa situação tranquilizadora e de conforto, por outro lado, tem potencial para ser abalada uma vez que estamos diante de uma obra de arte que coloca em questão a ordem e a organização das coisas como estão estabelecidas, proporcionando-nos um *Stoss* com o mundo tal qual estamos habituados. Nessa comparação, entre mundo habitual e novo mundo que se apresenta na obra, um acontecimento de verdade ocorre, estabelecendo-se um conjunto de transformações no espectador.

Um acontecimento de verdade tem, portanto, uma dimensão negativa. Ele não deixa o mundo no estado em que estava antes do evento. A obra de arte compara o destinatário com um mundo diferente. Isso, por sua vez, provoca uma mudança em seu mundo. Depois de se envolver com a obra de arte, o mundo do destinatário parece diferente para ele. Em suma, a arte é uma prática de transformação, e a transformação em questão pode ser entendida de uma forma muito concreta: obras de arte fazem com que os destinatários vejam de novas maneiras (como as pinturas de Manet). Eles fazem os destinatários se moverem de novas maneiras (como a música de Stravinsky). Ou alteram as emoções dos destinatários em relação aos outros (como nos romances de Flaubert)⁸⁹ (Bertram, 2016, p. 14).

Ou seja, a arte processa transformações pelo choque produzido, confrontando seu observador, ao exigir-lhe uma reavaliação sobre sua própria condição no mundo.

E, como vimos, é justamente esse o *Stoss* da obra de arte: quando me deparo com a grande obra de arte, o mundo como eu estava acostumado a vê-lo se torna estranho para mim, ele é posto em crise em sua totalidade, porque a obra é a proposta de sua nova sistematização geral, uma nova época da história⁹⁰ (Vattimo, 1993, p. 128).

Quanto à *produção da terra*, este traço da obra de arte pode ser compreendido no sentido de que a experiência artística manifesta a “mortalidade constitutiva do homem, seu ser terra” (Uribe Miranda, 2019, p. 183). Em outros termos, “[...] o ser terrestre da obra de arte, como aparece no exemplo das botas da camponesa de Van Gogh evidenciado por Heidegger, não é outra coisa que o acontecimento da mortalidade, do estar presos na finitude da temporalidade” (Uribe Miranda, 2019, p. 183).

Nessa perspectiva, o alcance da verdade na arte exige uma reflexão para além dos cânones da estética tradicional, como é o caso das produções artísticas elaboradas durante a

⁸⁹ No original, em inglês: “*A happening of truth thus has a negative dimension. It does not leave the world in the state it was in before the event. The artwork confronts the recipient with a different world. This, in turn, brings about a change in her world. After engaging with the artwork, the recipient’s world appears differently to her. In short, art is a practice of transformation, and the transformation in question can be understood in a very concrete way: Works of art make recipients see in new ways (like the paintings of Manet). They make recipients move in new ways (like the music of Stravinsky). Or they alter recipients’ emotions towards others (like Flaubert’s novels)*”.

⁹⁰ Em espanhol: “*Y, como se ha visto, esto es precisamente el Stoss de la obra de arte: al encontrarme con la gran obra de arte, el mundo tal y como estaba acostumbrado a verlo se me hace extraño, es puesto en crisis en su totalidad, pues la obra es la propuesta de su nueva sistematización general, una nueva época de la historia*”.

pandemia de covid-19, as quais exigem que sejam situadas no contexto histórico de seu acontecimento, como fruto da experiência em uma pandemia global, que evidenciou a condição humana de mortalidade e finitude.

A produção da terra exige considerar a temporalidade da obra de arte e sua inesgotabilidade de produção de significados ao longo do tempo. Isto porque, a partir de uma concepção heideggeriana, a obra consiste num evento histórico, atrelado à existência do homem no mundo, ao contexto de uma determinada época e à finitude. “Gadamer, seguindo Heidegger, entende a finitude como temporalidade: a interpretação é um acontecimento histórico no qual outro acontecimento (as obras a serem interpretadas) se torna presente em sua verdade”⁹¹ (Vattimo, 1993, p. 133).

Para Vattimo, embora Hans-Georg Gadamer não tenha desenvolvido um conteúdo filosófico eminentemente estético, o problema da interpretação por ele abordado tem aplicações importantes para a reflexão sobre a arte. Em sua análise gadameriana, Vattimo irá afirmar que a verdade da obra ocorre na ótica da epocalidade do ser-aí, sendo a existência humana elemento central para o qual convergem o processo interpretativo, pois em torno dele constitui-se o conjunto de relações das coisas no mundo, num determinado momento histórico.

É nesse ponto que a estética se torna hermenêutica, pois o encontro com a obra é o encontro com uma verdade dada como acontecimento histórico, que exige ser compreendido num ato que a compreenda compreendendo-se antes de tudo: a questão da verdade da arte se identifica com a verdade do *Geisteswissenschaften*⁹², ou seja, precisamente com o problema hermenêutico⁹³ (Vattimo, 1993, p. 135).

Como evento, a obra apresenta-se nos acontecimentos da história da humanidade, e sua interpretação não pode ser destoadada do tempo, assim como não pode estar atrelada somente ao momento de sua elaboração. A obra tem sua própria finitude, sua autonomia própria, e ao atravessar o decurso das épocas, mantêm-se aberta a novas interpretações, pois a linguagem e signos que a constituem são passíveis de receber novos significados a partir da abertura de novos horizontes ao longo da história. Portanto, compreender a verdade da obra requer identificar a temporalidade como seu caráter essencial.

Na leitura gadameriana realizada por Vattimo, a experiência estética apresenta-se

⁹¹ Em espanhol: “Gadamer, siguiendo a Heidegger, entiende la finitud como temporalidad: la interpretación es un acontecimiento histórico en el que se hace presente otro acontecimiento (las obras a interpretar) en su verdad”.

⁹² *Geisteswissenschaften*, em alemão, pode ser traduzido para o português como *ciências do espírito* ou *ciências humanas*.

⁹³ Em espanhol: “Es en este punto donde la estética se transforma en hermenéutica, pues el encuentro con la obra es el encuentro con una verdad dada como acontecimiento histórico, que exige ser comprendida en un acto que la comprende comprendiéndose ante todo a sí mismo: la cuestión de la verdad del arte se identifica con la de la verdad de las *Geisteswissenschaften*, es decir, precisamente con el problema hermenéutico”.

simultaneamente como uma experiência hermenêutica, sendo o ato interpretativo constituinte da condição humana de buscar a verdade. Portanto, a verdade da obra é alcançada por meio da interpretação historicamente determinada, voltada à uma compreensão do sentido da obra, a qual também é um evento histórico. Portanto, é o movimento hermenêutico que possibilita iluminar o acontecimento na obra, a manifestação de sua verdade. É pela interpretação que a obra revela sua realidade, sua condição ontológica.

O pensamento da arte como experiência da verdade, a relação entre as dimensões mundo e terra, e o *Stoss* produzido na arte serão temas retomados em outros escritos de Vattimo, além de *Poesia e ontologia*, motivo pelo qual serão novamente analisados nesta dissertação.

3.2 Torção-distorção para a pós-modernidade

Em *O fim da modernidade*, publicado originalmente em 1985, Gianni Vattimo desenvolve um pensamento que relaciona as filosofias de Nietzsche e Heidegger no sentido de abordar uma teoria que verse sobre o fim da era moderna e os aspectos que configuram o início da pós-modernidade, o que inclui a análise sobre a arte.

O elemento estético está presente em diferentes obras que compõem a bibliografia de Vattimo, com maior ou menor ênfase, evidenciando que a experiência estética é dimensão integrante da existência humana, não podendo, portanto, ser dispensada como objeto de reflexão filosófica. Nesse sentido, *O fim da modernidade* veicula teses nas quais as preocupações sobre a estética são fundamentais, estando em sintonia com os objetivos desta dissertação. Dessa forma, a partir da referida obra, lida em sua versão publicada em 2007, em idioma português, serão apresentados os seguintes conteúdos: enfraquecimento do ser e dos valores supremos, e estetização geral da existência na pós-modernidade.

3.2.1 Enfraquecimento do ser e dos valores supremos

A arte insere-se num horizonte mais amplo que é a própria existência humana, com seus movimentos históricos, formas de viver e concepções de mundo. Nesse sentido, a investigação da arte na pós-modernidade perpassa por concepções filosóficas que versam sobre as características relativas ao enfraquecimento da tradição metafísica, uma vez que os critérios fundacionais, enraizados no pensamento ocidental, mostram-se insuficientes para a compreensão da experiência artística na sociedade pós-moderna.

Os valores supremos, tão caros à tradição metafísica, passam a ser relativizados, desvalorizam-se como preceitos fundantes, conforme aponta a tese do niilismo de Nietzsche,

fonte de análise de Gianni Vattimo, juntamente com o niilismo da tese heideggeriana.

Vattimo analisa que o niilismo nietzschiano anuncia a desvalorização dos valores supremos, cujo ápice consiste na constatação de uma mudança na crença dos homens que não mais concebem, como antes, a força divina (valor máximo) como guiadora de seus destinos. “Em Nietzsche, como se sabe, Deus morre precisamente na medida em que o saber não precisa mais chegar às causas últimas, o homem não precisa mais crer-se uma alma imortal, etc.” (Vattimo, 2007, p. 9). Portanto, não se trata de uma negação do ser divino, mas a constatação de um novo direcionamento no espírito humano, no qual as concepções religiosas perdem seu predomínio.

Em *O sujeito e a máscara: Nietzsche e o problema da libertação*, publicado originalmente em 1974, Vattimo analisa que Nietzsche sinaliza para uma mudança na consciência dos homens, não como uma atitude deliberada e consciente deles, mas resultado de uma nova configuração histórica da civilização ocidental. “Com a morte de Deus, é o próprio mundo do homem que é radicalmente modificado. Não se trata apenas de sentir livres, mas de ser livres” (Vattimo, 2017, p. 195).

No entanto, os valores divinos continuam lançados sobre a humanidade ocidental, embora não mais com a mesma autoridade e força determinante de séculos anteriores. O mesmo se aplica à metafísica, que chega ao seu fim não porque deixou de existir de fato, o que está longe de acontecer, mas porque como sistema de pensamento sobre o mundo e como fundamento de um modo de vida individual e social, não se apresenta mais como necessária na cultura ocidental (Vattimo, 2017, p. 196).

No campo estético, as diferentes correntes da tradição filosófica ancoravam-se em concepções metafísicas, como os ideais do platonismo e do sagrado, para os quais a arte somente encontrava seu fundamento de validade ao buscar reproduzir no mundo sensível (da existência dos homens) o ideal de belo advindo do mundo inteligível (constituído pela essência imutável das coisas, regido por valores universais, estáveis e divinos).

A ideia do Bem, essencial à pedagogia socrática, que se nutria, em Platão, da esperança na imortalidade, é, depois, substituída pela Boa Nova do reino de Deus acima da Terra, garantida, de maneira sangrenta, pela imolação do Cristo. Quando, em contato com a consciência moderna, o cristianismo perdeu o seu vigor apostólico e a sua autoridade moral, o Reino de Deus transferiu-se para a Terra (Nunes, 2019, p. 87).

A filosofia nietzschiana aponta que os valores absolutos se tornam enfraquecidos, não tendo mais a mesma função de outrora na condução da história ocidental, o que ocorre pelo desenvolvimento técnico-científico e o decorrente contexto de segurança proporcionado aos homens. “Para Nietzsche, o desaparecimento da metafísica está ligado ao fim das condições

de dependência do homem das forças naturais, portanto, ao triunfo da técnica em estabelecer condições de vida não angustiantes”⁹⁴ (Vattimo, 2017, p. 360).

Nietzsche aponta outras possibilidades a serem integradas à atividade artística, para além dos ideais e valores supremos⁹⁵. Para ele, a arte como expressão apenas das faculdades espiritualmente elevadas (ordem, equilíbrio, beleza) apresenta um alcance restrito, havendo outros elementos da criatividade humana a serem manifestados artisticamente. No aforismo 152 de *Humano, demasiado humano*⁹⁶, o filósofo enuncia: “traça-se à arte limites muito estreitos, se se exige que nela só se possa exprimir a alma ordenada, moralmente equilibrada. Como nas artes plásticas, assim também na música e na poesia há uma arte da alma feia, ao lado das belas almas” (Nietzsche, 2013, p. 176).

Quanto a Heidegger, Vattimo identifica que o niilismo consiste na redução do ser ou na sua transformação total em um valor de troca. Trata-se de uma concepção que considera a sociedade capitalista e seu efeito mercadorizador, que transforma todas as coisas em mercadoria com valor de compra e venda. Ao mesmo tempo que aponta a desumanização característica do mundo capitalista, a filosofia de Heidegger defende que a superação da

⁹⁴ Apesar dessa concepção positivista, Vattimo também discute as contradições e ambiguidades apontadas pela filosofia nietzschiana em relação ao mundo técnico-científico, como a crítica em torno de uma suposta objetividade científica e a desumanização do trabalho técnico. O que, no entanto, não deixa de ter uma saída para Nietzsche, o qual profetiza o além-do-homem, que na sua existência está sempre criando “modos de vida sempre novos [...] porque a sua própria essência consiste em superar continuamente as etapas já alcançadas” (Vattimo, 2017, p. 404). O além-do-homem de Nietzsche perpassa pela ascensão da ciência e da técnica, que alteraram o conhecimento sobre a natureza, tornando o homem não dependente das concepções metafísicas. Superada essa fase, o além-do-homem é profetizado como capaz de redefinir seu destino, tomando decisões libertadoras que permitam novas relações com o mundo técnico-científico, e que o lancem “contra todas as formas de opressão externas e interiorizadas que ainda se opõem ao seu livre desenvolvimento” (Vattimo, 2017, p. 408).

⁹⁵ Dito de outro modo, a filosofia de Nietzsche volta-se para a afirmação dos valores da vida, com suas contradições e paradoxos, apresentando um pensamento que tem como base a reflexão em torno da materialidade da condição do homem e do mundo que o cerca e do qual ele faz parte. Em termos estéticos, a experiência vivida passa a ser o elemento potencial para a expressão artística. “O principal caráter do pensamento estético de Nietzsche está centrado no processo de criação da obra e do artista, enquanto criador e artista da própria vida que se expressa na arte” (Martins, 2011, p. 61).

⁹⁶ No livro *Introdução a Nietzsche*, originalmente publicado em 1985, Gianni Vattimo afirma que a obra *Humano, demasiado humano* marca o segundo período da filosofia de Nietzsche, em uma fase mais madura de seu pensamento filosófico (Vattimo, 1990, p. 26), sendo considerado, por parcela dos intérpretes das obras nietzschianas, o início da maturidade de sua filosofia que se estenderá até seus últimos escritos (Vattimo, 1990, p. 58). Conforme o filósofo italiano, *Humano, demasiado humano* aponta como o papel da arte, no que se refere ao conhecimento da verdade, torna-se enfraquecido frente à afirmação da ciência, resultado das novas condições gerais da sociedade moderna (Vattimo, 1990, p. 36-37); sendo que “os tempos e os mundos em que a arte florescia de modo mais exuberante são os das emoções violentas, da crença dos deuses e demônios, que não diziam respeito à ciência (cf. MaM I, 19, 127)” (Vattimo, 1990, p. 37). Ainda sobre a obra nietzschiana, Vattimo analisa que, para Nietzsche, a ciência não prevalece por ser considerada um “conhecimento objetivo do real, mas na medida em que, pelas atitudes espirituais que comporta, é a base de uma civilização mais madura, definitivamente menos passional e violenta” (Vattimo, 1990, p. 37). Para Vattimo, não se trata de considerar os aforismos sobre arte e ciência de *Humano, demasiado humano* como “uma divisão de âmbitos, nem de diferentes ‘modos’ de abordar o real; ciência e arte são complementares na definição de uma atitude adulta do homem perante o mundo [...] a sua ligação mais profunda é dada pela sua origem comum, aquela que faz com que a ciência seja um desenvolvimento ulterior, mais maduro, da pulsão de onde nasce também a arte” (Vattimo, 1990, p. 41).

metafísica é possibilitada pelas condições e vivências humanas configuradas pela universal imposição do mundo técnico⁹⁷ (Vattimo, 2007, p. 12).

O mundo da técnica e da instrumentalização engloba também a ascensão e profusão da indústria midiática na sociedade pós-moderna que, segundo Vattimo, amplia o niilismo ao propagar de forma generalizada e reiterada uma diversidade de narrações e relatos que debilitam a noção de realidade, antes considerada única e estática. Dessa forma, a rigidez quanto aos valores que fundam a noção de realidade passa a ser substituída não por uma nova concepção absoluta, mas por uma mobilidade do simbólico proporcionado pela massificação e midiaticização (Vattimo, 2007, p. 14). Em outras palavras, a massificação do elemento midiático, numa interpretação positiva de seus efeitos, tem o condão de compartilhar diferentes valores, crenças e significados, os quais relativizam o predomínio de uma posição simbólica unissonante.

Vattimo irá dedicar-se mais detidamente sobre as mídias de massa, ampliando suas teses sobre o assunto, o que será exposto ainda nesta dissertação. No momento, interessa apresentar como a mídia integra-se como elemento de enfraquecimento dos pressupostos metafísicos, conforme aponta o filósofo italiano.

Assim, pelo exposto, para Vattimo, o niilismo de Nietzsche e Heidegger não apenas indicam a negação dos valores supremos e do próprio ser, mas sinalizam para novas possibilidades de existência, ainda que com desafios e ambiguidades.

⁹⁷ A imposição do mundo técnico, a qual resulta na perda da supremacia dos valores metafísicos, conforme Vattimo, pode ser relacionada à análise de Walter Benjamin na nona tese *Sobre o conceito de história*, relativa ao quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee. No quadro há o desenho de uma figura à qual Benjamin nomeia de “o anjo da história”, que tem o semblante fixado no passado, enquanto suas asas estão paralisadas por uma forte tempestade que o impede de movimentar-se e que o empurra para o futuro, sem que ele possa resistir. “E a *essa tempestade* que chamamos progresso” (Benjamin, 2012, p. 246). O mundo técnico e o progresso, abordados pelos referidos filósofos, estão conectados num mesmo evento, conduzindo a humanidade para uma inevitável nova configuração de sua história. Vattimo apresenta um caráter otimista, ao sinalizar a possibilidade de superação das amarras dos preceitos fundantes, enquanto Benjamin demonstra uma análise mais negativista, ao considerar que o anjo da história, mesmo sendo empurrado pelo progresso, mantém seu olhar fixado no passado. Para Benjamin, diante dos acontecimentos que desencadeiam o futuro, o anjo enxerga apenas catástrofe e ruínas, acerca das quais “ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (Benjamin, 2012, p. 246). A tese de Benjamin sobre o anjo da história requer um estudo mais pormenorizado, como nas dissertações de mestrado em filosofia com os títulos *Walter Benjamin e a melancolia* (2004), de Luís Francisco Fianco Dias, e *A figura alada de Dürer e o anjo de Klee: sentidos de melancolia em Walter Benjamin* (2011), de Benedito Elói Rigatto. Sua referência neste texto dissertativo ocorre no sentido de considerar a existência de outras perspectivas sobre o mesmo evento histórico, uma vez que tanto Vattimo como Benjamin analisam as mudanças decorrentes do desenvolvimento técnico e do progresso, embora apresentem pontos de vista nem sempre convergentes, em razão das particularidades de suas respectivas filosofias.

3.2.2 Estetização geral da existência

Segundo a tese de Gianni Vattimo a concepção de hegeliana de morte da arte efetiva-se na sociedade tardo industrial com a generalização dos meios de comunicação de massa, que impregnam nosso cotidiano de imagens e representações que mudaram nossa percepção de realidade. Para Vattimo não se trata de considerar a morte da arte como um evento negativo na história da humanidade, mas antes realizar a caracterização desse evento, considerando-o juntamente com o enfraquecimento dos valores metafísicos anunciado por Nietzsche. Segundo o filósofo italiano, com base em Heidegger, não se deve falar em superação da metafísica, mas sim em sua torção. Ou seja, a metafísica é algo que não deixa de existir para nós, mas que se altera, muda seu sentido.

A morte da arte é um daqueles termos que descrevem, ou, melhor, constituem a época do fim da metafísica como Hegel a profetiza, como Nietzsche a vive e como Heidegger a registra. Nessa época, o pensamento se acha, diante da metafísica, numa suposição de *Verwindung*: com efeito, não se abandona a metafísica como um traje que já não se usa, porque ela nos constitui destinalmente: somos remetidos a ela, somos remetidos por ela, ela é remetida a nós, como algo que nos é destinado (Vattimo, 2007, p. 40).

Ou seja, para Vattimo não abandonamos totalmente a metafísica, pois ela permanece como uma constante na vida dos homens. O que ocorre é a sua torção (*Verwindung*), uma mudança na influência exercida pelos valores metafísicos, não mais como a única fonte para explicar a realidade e conduzir as ações humanas.

Vattimo vincula a questão do anúncio hegeliano da morte da arte com o anúncio do fim da metafísica, o qual Heidegger retoma a partir de Nietzsche e que o fará desembocar na assunção do termo heideggeriano *Verwindung*, no sentido de convalescença e remissão, para pensar a questão da arte na época denominada pós-moderna (Uribe Miranda, 2021, p. 470).

Para o filósofo de Turim, o termo que melhor indica a situação não é morte, mas *ocaso* da arte (Vattimo, 2007, p. 48), ou seja, um declínio pelo enfraquecimento da metafísica, visto que ela não chega ao seu fim, não morre e nem mesmo é abandonada, o que ocorre é uma mudança na maneira como acontece na pós-modernidade. Isto porque na tese de Vattimo, o que chega ao fim é a experiência da arte como fenômeno específico, em virtude de uma “estetização geral da existência” (Vattimo, 2007, p. 41) e da “explosão da estética para fora dos limites tradicionais” (Vattimo, 2007, p. 41) ⁹⁸.

⁹⁸ O termo *ocaso* refere-se ao declínio aparente do sol no horizonte, correspondendo também às palavras *poente* ou *crepúsculo*. Vattimo usa o termo para referir-se ao fim da experiência da arte como fenômeno específico, o que é intensificado pela estetização geral da existência e propagação da experiência estética para além dos espaços institucionais. Em uma análise no mesmo sentido, Jacques Rancière (2012, p. 9), filósofo francês, considera o “crepúsculo contemporâneo de uma realidade devorada pela imagem midiática e de uma arte condenada aos monitores e às imagens de síntese (ou digitais)”. Assim como Vattimo, Rancière não busca reiterar os discursos pessimistas sobre o assunto das imagens na era contemporânea, mas realizar uma reflexão sobre “as

Isso significa dizer que, na sociedade pós-moderna, a arte não acontece somente nos espaços tradicionais (museu, galeria, teatro, sala de concerto, biblioteca), mas também em outros cenários como ruas, praças, meios de comunicação de massa, estando ao alcance mais concreto no cotidiano de todos.

Além disso, os próprios artistas não possuem mais a pretensão que a arte ocupe somente os lugares institucionais e que seja considerada dentro de referenciais tradicionais, sendo um de seus objetivos inclusive suscitar discussões sobre o valor artístico das obras e sinalizar a autoironização das obras produzidas. O século XX é marcado por movimentos de vanguarda⁹⁹ que produziram obras e discursos sobre arte com o objetivo de serem “modelos de conhecimento privilegiado do real e como momentos de eversão da estrutura hierarquizada do indivíduo e das sociedades, como instrumento de verdadeira agitação social e política” (Vattimo, 2007, p. 41-42).

Vattimo (2007) afirma que sua tese de estetização geral da existência é proporcionada sobretudo pelo desenvolvimento de novas tecnologias, as quais possibilitam e definem novas formas de produzir arte, como a fotografia e o cinema, incluindo em suas análises o escrito sobre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. Embora a estética não se restrinja às manifestações artísticas, mas ao conjunto de experiências relacionadas à percepção sensível dos seres humanos, as obras próprias da era tecnológica têm papel central no desenvolvimento da referida tese vattimiana.

imagens da arte e as transformações contemporâneas do lugar que elas ocupam” (Rancière, 2012, p. 9), o que aponta para a ocorrência de outras análises filosóficas na mesma direção da pesquisa apresentada nesta dissertação, quanto ao aspecto positivo da estética na sociedade tardomoderna.

⁹⁹ Nessa discussão sobre o tema do fim da arte e os movimentos artísticos é pertinente considerar o que discorre Jacques Rancière sobre o “fim das imagens”, o qual “é antes um projeto histórico que ficou para trás, uma visão do devir moderno da arte que teve lugar entre os anos de 1880 e 1920, entre a era do simbolismo e a do construtivismo. De fato, foi durante esse período que se afirmou de inúmeros modos o projeto de uma arte liberta das imagens [...] Esse projeto assumiu duas grandes formas, algumas vezes misturadas uma à outra: a arte pura, concebida como arte cujas *performances* não fariam mais imagem, mas realizariam diretamente a ideia numa forma sensível autossuficiente; e a arte que se realiza ao suprimir-se, que extingue o distanciamento da imagem para identificar seus procedimentos às formas de uma vida inteiramente em ato, e que não separa mais a arte do trabalho ou da política” (Rancière, 2012, p. 28). Dentre as formas de arte correspondentes à primeira forma, Rancière elenca a proposta de “uma arte totalmente separada do comércio social da imageria – da universal reportagem de jornal ou do jogo de reconhecimento no espelho do teatro burguês: uma arte da *performance*, tal como simbolizada pelo traçado luminoso autoevanescente do fogo de artifício (Rancière, 2012, p. 28-29). Ainda nessa primeira ideia, situa-se “uma arte cujas formas seriam a expressão, em sinais coloridos, de uma necessidade ideal interior” (Rancière, 2012, p. 29). Quanto à segunda forma, o filósofo francês trata sobre os programas futurista e construtivista, citando artistas com pinturas cujo “dinamismo plástico desposa os movimentos acelerados e as metamorfoses da vida moderna; uma poesia futurista em consonância com a velocidade dos carros ou o crepitar das metralhadoras” (Rancière, 2012, p. 29). As duas ideias se uniram entre os anos 1910 e 1920, quando “os artistas simbolistas e suprematistas puderam se unir aos críticos futuristas ou construtivistas da arte para identificar as formas de uma arte puramente arte com as formas de uma vida nova, suprimindo a própria especificidade da arte” (Rancière, 2012, p. 30). Ou seja, esse programa ou projeto de fim da imagem não teve prosseguimento, resultando numa reanálise do valor das imagens dentro de um novo contexto de vida, que considerava as particularidades da arte num novo momento histórico.

Com o advento da reprodutividade técnica da arte, não apenas as obras do passado perdem a sua aura, o halo que as circunda e as isola do resto da existência, isolando, com elas, também a esfera estética da experiência, mas nascem formas de arte em que a reprodutividade é constitutiva, como o cinema e a fotografia. Nestas, as obras não só não possuem um original, mas sobretudo tende a cair a diferença entre produtores e fruidores, mesmo porque essas artes se resolvem no uso técnico de máquinas e, portanto, liquidam qualquer discurso sobre o gênio (que é, no fundo, a aura vista do lado do artista) (Vattimo, 2007, p. 43-44).

A citação acima demonstra uma análise acerca do referido escrito benjaminiano, a qual Vattimo trata em sua teoria sobre a generalização do fenômeno estético. Walter Benjamin desenvolve uma exposição sobre a história da arte, apresentando que as obras tinham inicialmente valor de culto, consideradas instrumentos ritualísticos acessíveis a pessoas específicas (como os sacerdotes). Havia, portanto, um ocultamento dessas imagens, vista sob uma ótica mística. Mais tarde, as estátuas divinas passaram a ser expostas, mas estavam acessíveis somente dentro dos templos. Outras formas de arte, como a pintura, por sua singularidade e unicidade passam a ser disponibilizadas ao público somente em lugares específicos de visitação (museus). Portanto, o acesso à obra ocorreu durante muitos anos dentro de lugares específicos e exigindo uma certa atitude contemplativa e cerimoniosa. “As obras de arte mais antigas surgiram, como sabemos, a serviço de um ritual – primeiramente mágico, depois religioso. É, portanto, decisivamente significativo que esse modo de ser aurático da obra de arte jamais se liberte totalmente de sua função ritual” (Benjamin, 2023, p. 61).

Ou seja, os objetos artísticos tradicionais revestem-se de uma aura (halo ou invólucro invisível), que consiste num aspecto decorrente de sua unicidade e autenticidade, que os distanciam das pessoas e das demais coisas do mundo. No entanto, na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte ocorre uma deterioração do valor aurático, conforme aponta o ensaio benjaminiano:

Formulado de outro modo, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. Ambos os processos levam a um abalo violento do que é transmitido – um abalo da tradição, que é o outro lado da crise e da renovação atuais da humanidade (Benjamin, 2023, p. 57-58).

Ademais, as obras na época da reprodutibilidade técnica levam à uma generalização do estético ao difundirem-se junto ao público em larga escala, seja por meio de diferentes exemplares (como livros de literatura) ou mesmo a exposição coletiva e simultânea em vários lugares (como em diferentes salas de cinema). E, mais do que objeto de contemplação, tais obras tornam-se formas de entretenimento para as massas, cada vez mais difundidos no cotidiano das pessoas. Segundo Vattimo, as ideias benjaminianas desdobram o conceito de

morte da arte em seu sentido tecnológico, em sua conjuntura com a cultura de massa.

Morte da arte [...] é aquela que de fato já vivemos na sociedade da cultura de massa, em que se pode falar de estetização geral da vida na medida em que a mídia, que distribui informação, cultura, entretenimento, mas sempre sob critérios gerais de “beleza” [...], assumiu na vida de todos um peso infinitamente maior do que em qualquer outra época do passado. Identificar a esfera da mídia com o estético pode, por certo levantar objeções, mas não é tão difícil admitir semelhante identificação, se se levar em conta que, além de e mais profundamente do que distribuir informação, a mídia produz consenso, instauração e intensificação de uma linguagem comum no social. Ela não é um meio para a massa, a serviço da massa; é o meio da massa, no sentido de que a constitui como tal, como esfera pública do consenso, dos gostos e dos sentidos comuns. Ora, essa função, que se costuma chamar, com um acento negativo, de organização do consenso, é uma função por excelência estética (Vattimo, 2007, p. 44-45).

Ou seja, a mídia relaciona-se ao nosso modo de vida, estando cada mais presente nas diversas atividades humanas. Ela não somente comunica, propaga informações e notícias, além de ser fonte de entretenimento, mas se apresenta como um elemento decisivo na formação das massas, conforme a citação do filósofo italiano, na medida em que institui consenso, gostos e sentimentos comuns, o que evidencia, apesar das críticas ao seu potencial de manipulação, seu papel eminentemente estético.

Nessa discussão, o filósofo italiano sintetiza suas reflexões sobre a morte da arte, que para ele “significa duas coisas: em sentido forte, e utópico, o fim da arte como fato específico e separado do resto da experiência, numa existência resgatada e reintegrada; em sentido fraco, ou real, a estetização como extensão do domínio dos *mass-media*” (Vattimo, 2007, p. 45, *ipsis verbis*). Portanto, a morte da arte pode configurar um cenário que reconhece seu fim e que busca adotar maneiras para resgatá-la nos moldes tradicionais, como elemento específico e com valor aurático, situado o fenômeno artístico longe das demais experiências humanas. O que significa, segundo Vattimo, adotar o conceito de morte da arte com um sentido forte, que está relacionado às concepções fundantes da mentalidade metafísica.

Por outro lado, na tese vattimiana, a morte da arte, em sentido fraco, consiste na estetização como desdobramento do domínio dos meios de comunicação de massa. Significa reconhecer o predomínio dos *mass media* e sua função estetizante na pós-modernidade.

Outra nuance da morte da arte na sociedade tardo industrial, apontada por Vattimo, consiste na estetização geral da existência pela supremacia das mídias de massa, porém sem exclusividade, uma vez que os modos tradicionais de arte continuam a acontecer, como os museus, literatura impressa, teatros. Há ainda as formas de arte que não estão nas mídias de massa, nem mesmo nos moldes institucionais, como o teatro de rua e os grafites em locais públicos.

Essa diversificação de expressões artística, que convivem no mesmo período histórico, sinaliza para o sentido fraco da morte da arte, pois diante de tantas obras estéticas, inviabiliza-se a escolha de apenas uma para representar o que significa arte na pós-modernidade. O conceito de arte, como um elemento pontual (forte) fragmenta-se, sendo impossível determinar o que é ou não arte no mundo pós-moderno. Nesse sentido, definir um conceito para identificar se determinados objetos ou expressões podem ou não ser considerados artísticos cede lugar à concepção de experiência estética, que está relacionada à esfera sensível vivenciada por cada pessoa diante de tais objetos ou expressões.

Na tese de Vattimo, embora não sejam exclusivas, as mídias de massa são preponderantes na experiência estética da atualidade sendo “fácil mostrar que a história da pintura, ou, melhor, das artes visuais, e a história da poesia destas últimas décadas não têm sentido se não são postas em relação com o mundo das imagens da mídia ou com a linguagem desse mesmo mundo” (Vattimo, 2007, p. 48).

É o caso das redes sociais, que por meio dos variados dispositivos tecnológicos (computadores, *tablets*, *smartphones*), estão acessíveis a uma significativa parcela da população mundial, que pode visualizar diferentes expressões artísticas, disponíveis em museus digitais, por exemplo, evidenciando mais ainda a superação dos limites dos espaços tradicionais da arte, que em termos de artes visuais, ficou restrita durante séculos aos museus físicos. Agora, as produções artísticas estão acessíveis ao grande público, não mais sobre o filtro de um crítico de arte, em diferentes locais e ao mesmo tempo e ainda em formato de imagem digital.

Configurando o contexto da vida pós-moderna, os meios de comunicação de massa, incluindo os que utilizam os aparatos tecnológicos mais recentes (como internet, redes *wi-fi*, ambientes digitais, redes sociais), exigem novos processos cognitivos e sensoriais, evidenciando, não um fim ou morte da experiência estética, mas sua propagação para além dos circuitos tradicionais, o que está intimamente relacionado ao *sentido fraco da morte da arte* afirmado por Vattimo, que indica a *estetização como extensão do domínio* das mídias de massa.

Como forma de ilustrar a tese de Vattimo, existe uma multiplicidade de situações cotidianas vivenciadas por parcela significativa da população nas sociedades pós-modernas, não somente nos grandes centros urbanos, mas em todos os lugares onde a comunicação alcança, situações estas que evidenciam o potencial estético das mídias de massa.

Assim, estéticas tecnológicas podem se fazer presentes em publicidades, *designs* de hipermídia, vinhetas de televisão, filmes documentários, efeitos especiais no cinema, nas novas formas híbridas das imagens em movimento, na moda, nas sonoridades

circundantes e, especialmente, nas infinidades de portais, *sites*, *blogs*, de que o ciberespaço está povoado, ou ainda, nas telinhas de um celular que nos seduz com seus ícones animados e sons, como o acabamento de sua forma e superfície, com a sutileza dos seus minúsculos botões (Santaella, 2007, p. 254-255, grifo do autor).

Os diferentes exemplos da citação reforçam a tese de Vattimo de estetização geral da existência, na qual o fenômeno estético “se propaga de tal maneira que ultrapassa as fronteiras da arte tradicional e se confunde com a própria experiência da vida cotidiana” (Arantes, 2005, p. 164). O que, segundo a tese vattimiana, decorre da supremacia das mídias de massa e do conteúdo que propagam, apresentando uma influência central no modo de vida na pós-modernidade.

3.3 Pós-modernidade e estética

A Sociedade transparente, publicada originalmente em 1989, constitui-se em obra na qual Gianni Vattimo continuará a dedicar-se ao campo estético, enfatizando suas análises no âmbito da pós-modernidade. A concepção de pós-modernidade no pensamento do filósofo italiano refere-se à condição da nossa sociedade, a partir da segunda metade do século XX, ser marcada pela generalização dos processos comunicativos, em virtude da difusão e massificação dos meios de comunicação, que intensificaram a distribuição e a troca de informações, mensagens, ideias, imagens entre as pessoas e as comunidades, sem precedentes na história humana. Nesse contexto, os conteúdos distribuídos pelos meios de comunicação propagam-se de forma generalizada, configurando uma existência em que o elemento estético está reiteradamente presente na vida cotidiana tardomoderna.

Dessa forma, tendo como fundamento a referida obra vattimiana, lida em sua versão publicada em 1992, em idioma português, o texto dissertativo versará sobre a pós-modernidade como sociedade de comunicação generalizada e o problema da arte em tal sociedade.

3.3.1 Pós-modernidade como sociedade de comunicação generalizada

Gianni Vattimo identifica que a partir dos anos de 1960 verifica-se uma relação entre a arte e a vida cotidiana, que segundo ele corresponde a “uma grande difusão de perspectivas orientadas para um resgate estético da existência, que nega, mais ou menos explicitamente, a arte como momento ‘especializado’” (Vattimo, 1992, p. 67).

O filósofo italiano considera que a pós-modernidade está relacionada à situação da sociedade contemporânea “ser uma sociedade de comunicação generalizada, a sociedade dos *mass media*” (Vattimo, 1992, p. 7). Na defesa de tal tese, o italiano retoma as características

do mundo moderno, demonstrando as transformações que conduzem à formação do mundo pós-moderno.

As reflexões de Vattimo sobre a mídia situam-se em sua reflexão sobre o fim da modernidade. Retomando a reflexão sobre o pós-modernismo iniciada por Jean-François Lyotard em seu texto "A Condição Pós-Moderna", em vários ensaios, mas principalmente em seu livro "O Fim da Modernidade", Vattimo descreve a era atual como um afastamento da modernidade e da metafísica¹⁰⁰ (Angelucci, 2023, p. 128).

Na obra *A condição pós-moderna*, publicada originalmente em 1979, Jean-François Lyotard apresenta a tese de que a partir do final dos anos 50, há uma mudança na produção de conhecimento, sob o predomínio das informações tecnológicas, que corresponde com a entrada das sociedades na era pós-industrial e das culturas na pós-modernidade (Lyotard, 2009, p. 3).

Para Vattimo, a superação da modernidade se processa quando a noção ocidental de uma história unitária e centrada no homem europeu, representando um ideal de civilização, passa a ser radicalmente criticada pela filosofia entre os séculos XIX e XX (Vattimo, 1992, p. 8). A história, assim, passa por um processo de fragmentação, decorrente da emergência de uma pluralidade de narrativas, produzidas a partir de diferentes povos e universos culturais (não somente os europeus), intensificando-se cada vez mais na sociedade de comunicação.

[...] os povos considerados “primitivos”, colonizados pelos europeus em nome do bom direito da civilização “superior” e mais evoluída, rebelaram-se e tornaram de fato problemática uma história unitária, centralizada. O ideal de europeu de humanidade revelou-se como um ideal entre outros, não necessariamente pior, mas que não pode, sem violência, pretender valer como verdadeira essência do homem, de qualquer homem (Vattimo, 1992, p. 10).

A dissolução da ideia de história única e o esvaimento da modernidade tem como elemento marcante o “advento da sociedade de comunicação”, que desempenha um papel determinante para o nascimento da sociedade pós-moderna (Vattimo, 1992, p. 10). Isto porque os meios de comunicação de massa (rádio, televisão, jornais) provocaram “uma grande explosão e multiplicação de *Weltanschauungen*, de visões do mundo” (Vattimo, 1992, p. 10). Nesse âmbito, a difusão acelerada da comunicação e a crescente manifestação de diferentes subculturas são parte desse processo, conforme pontua Vattimo (1992, p. 12):

Essa multiplicação vertiginosa da comunicação, este “tomar a palavra” por parte de um número crescente de subculturas, é o efeito mais evidente dos *mass media*, e é também o facto que [...] determina a passagem da nossa sociedade à pós-modernidade. Não só relativamente aos outros universos culturais (o “terceiro-mundo” por exemplo), mas também ao próprio interior, o Ocidente vive uma situação explosiva, uma pluralização que parece irresistível, e que torna impossível

¹⁰⁰ No original, em inglês: “Vattimo’s thought on media is situated within his reflection on the end of modernity. Resuming the reflection on postmodernism initiated by Jean-François Lyotard in his 1979 text *The Postmodern Condition*, in various essays, but mainly in his book *The End of Modernity*, Vattimo describes the present age as a leave-taking from modernity and metaphysics”.

conceber o mundo e a história segundo pontos de vistas unitários.

Nesse contexto, a ideia de uma realidade como um dado objetivo é questionada, visto que muitas são as informações produzidas e a partir de visões diferentes de mundo, como pontua Vattimo, para quem, por essa razão, o “*mass media* desmentiu precisamente o ideal de uma sociedade transparente” (Vattimo, 1992, p. 12). Ou seja, a pretensão de que as mídias de massa, características da pós-modernidade, trariam maior transparência aos relatos e narrativas não se configurou, nem houve uma maior consciência individual e coletiva sobre nós mesmos e nem uma maior clareza sobre nossa existência; pelo contrário, com o volume de informações e discursos distribuídos nos meios de comunicação de massa tornou-se mais complexo e confuso identificar o que pode ser considerado válido. Assim, a realidade na sociedade pós-moderna “é mais o resultado do cruzamento, da ‘contaminação’ (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os *media* distribuem” (Vattimo, 1992, p. 12).

Dessa forma, na sociedade do *mass media*, a ideia de uma realidade unitária e estável cede lugar a uma multiplicidade de imagens e visões de mundo, decorrente de um *desenraizamento*, com a “libertação das diferenças, dos elementos locais” (Vattimo, 1992, p. 14). Em outras palavras, há uma diversificação de micro-narrativas, produzidas a partir de universos culturais distintos, e nesse sentido, “os *mass media* celebram a subida ao palco das diferenças, abertura para a manifestação das visões de mundo existentes” (Silva, 2011, p. 158).

Trata-se, portanto, de um contexto em que as múltiplas existências humanas e sociais são evidenciadas, contrapondo-se à noção de uma realidade totalizadora.

[...] o mundo da comunicação generalizada explode como uma multiplicidade de racionalidades “locais” – minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas – que tomam a palavra, finalmente já não silenciadas e reprimidas pela ideia de que só exista uma única forma de verdadeira humanidade a realizar, com prejuízo de todas as peculiaridades, de todas as caracterizações limitadas, efêmeras, contingentes (Vattimo, 1992, p. 15).

O pensamento de Vattimo sobre a pós-modernidade tem como base central as filosofias de Nietzsche e Heidegger, as quais “oferecem os instrumentos para compreender o sentido de emancipação do fim da modernidade e da sua ideia de história” (Vattimo, 1992, p. 13). Tais filosofias, ao demonstrarem “que o ser não coincide necessariamente com aquilo que é estável, fixo, permanente, mas tem antes a ver com o acontecimento, o consenso, o diálogo, a interpretação” (Vattimo, 1992, p. 17), viabilizaram o entendimento da experiência no mundo pós-moderno, de acordo com o próprio filósofo italiano.

No que se refere à ideia de realidade que passa a ser questionada como um dado objetivo, faz-se necessário algumas considerações sobre a hermenêutica no pensamento de Gianni Vattimo.

Para o filósofo italiano, a hermenêutica não consiste num espelhamento, mas numa interpretação, na qual aquele que interpreta está envolvido com o objeto interpretado, contribuindo para atribuir-lhe sentido. Isto decorre da concepção heideggeriana que não considera o ser como simples presença, mas como um evento que acontece dentro de determinadas condições históricas. O dar-se do ser, “não deve ser pensado como o *ob-jectum*, como aquilo que está diante de mim e se impõe a mim, ele não pode senão acontecer como um evento no qual estou envolvido e que contribuo a determinar” (Vattimo, 2019, p. 15).

Assim, a noção de objetividade se dissolve, exigindo uma atitude que considere a história do ser e sua mudança numa temporalidade. Isso resulta de um pensamento contrário à metafísica e que dissolve a noção de verdade como algo estável e homogênea. O que demonstra a incidência também da “tese segundo a qual não existem fatos; somente interpretações” (Vattimo, 2019, p. 37).

Nesse sentido, a influência de Nietzsche “caracteriza a hermenêutica de Vattimo como tendo uma ‘vocalização niilista’, radicalmente antimetafísica, secularizada e voltada sobretudo para destacar as implicações emancipatórias da interpretação”¹⁰¹ (Chiurazzi, 2023, p. 95). O mesmo pode ser aplicado à arte, a qual integra as atividades humanas, devendo sua compreensão ser colocada numa perspectiva de finitude, como não portadora de uma verdade estável, uma vez que está relacionada a condições concretas que ocorrem numa dada historicidade.

“Não há provavelmente nenhum aspecto daquilo que se pode pôr sob o nome de mundo pós-moderno que não esteja marcado pela pervasividade da interpretação” (Vattimo, 2019, p. 87). Ou seja, a interpretação é a maneira de dar sentido às diversas e complexas relações que compõem a sociedade na modernidade tardia, não havendo mais uma verdade hegemônica, mas compreensões que são históricas e condicionadas.

Até mesmo a referência à objetividade das coisas como são em si mesmas pesa somente enquanto é uma tese de alguém contra outro alguém, ou seja, enquanto é uma interpretação motivada por projetos, intolerâncias e interesses, inclusive no melhor sentido do termo. A realidade “mesma” não fala por si; ela precisa de portavozes (Vattimo, 2019, p. 95).

Ao apontar um enfraquecimento da noção de realidade na pós-modernidade,

¹⁰¹ No original, em inglês: “characterises Vattimo’s hermeneutics as having a ‘nihilistic vocation’, radically anti-metaphysical, secularised and aimed above all at highlighting the emancipatory implications of interpretation”.

intensificado pelo conteúdo distribuído pelos *mass media*, Vattimo não visa evidenciar um aspecto negativo, mas defender que se trata de uma chance para a convivência de diferentes interpretações de mundo, que permite uma atitude dialógica e conciliadora, e não impositiva de apenas uma concepção, dita como absoluta, sobre as demais.

3.3.2. O problema da arte na sociedade de comunicação generalizada

A experiência estética caracteriza o sentido do ser na sociedade pós-moderna, sendo que o entendimento de tal experiência permite esclarecer “não só o que pertence à arte, mas mais em geral o que pertence ao ser, na existência tardomoderna” (Vattimo, 1992, p. 51).

Para tanto, Gianni Vattimo dedica-se ao problema da arte na sociedade de comunicação generalizada, analisando dois escritos, os quais ele considera serem determinantes para o entendimento da estética pós-moderna: *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, e *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger, ambos de 1936.

Quanto ao primeiro escrito, Vattimo afirma que “em Benjamin existem premissas para iniciar uma reflexão sobre o novo *Wesen* da arte na sociedade tardo-industrial, superando precisamente a definição metafísica tradicional da arte” (Vattimo, 1992, p. 53). Tal afirmação, presente em *A sociedade transparente*, é uma reiteração da seguinte passagem de *O fim da modernidade*: “É possível, ao contrário, que precisamente na fruição distraída, que parece ser a única possível em nossa condição, o *Wesen* da arte nos interpele num sentido que nos obriga a dar também nesse terreno, um passo além da metafísica” (Vattimo, 2007, p. 51).

O ser da arte, a sua essência (*Wesen*), resulta da experiência estética na qual há uma alteração na forma de perceber a obra, não mais de maneira atenciosa e reverencial como na arte tradicional, passando a prevalecer uma atitude distraída decorrente da não identificação de um valor aurático integrando a obra, o que é próprio da época da reprodutibilidade técnica.

A reprodução massiva da arte, como no caso da fotografia e do cinema, formas artísticas analisadas por Walter Benjamin, leva a uma perda da unicidade das obras, ou seja, uma obra passa a não ter mais uma existência única (Benjamin, 2023, p. 57). Além disso, as obras passam a estar próximas das pessoas, das massas, inclusive como um bem possível, como um objeto de consumo, produzido em múltiplos exemplares, sem particularidades que o torne especial.

Isto implica também na mudança de atitude diante do objeto artístico, não mais de forma reverencial, como se tivesse uma função mágica ou religiosa, como nas obras de arte antigas que surgiram para ser usadas em cultos e somente acessíveis aos responsáveis pelos

rituais. Na Renascença, há uma mudança do culto ao sagrado para o culto à beleza (Benjamin, 2023, p. 61), mantendo a arte com seu valor aurático por séculos, como experiência humana específica, atrelada a ambiente restritos.

A produção artística inicia-se com figuras que estão a serviço da magia. Nessas figuras, é importante somente que elas estejam dadas, mas não que sejam vistas. O alcance que o homem da Idade da Pedra retrata nas paredes de sua caverna é um instrumento mágico que ele expõe apenas coincidentemente aos seus iguais; é importante, no máximo, que os espíritos o vejam. O valor de culto enquanto tal tende justamente a manter a obra de arte oculta: certas estátuas de deuses são acessíveis somente ao sacerdote na *cella*, certas imagens da Madonna permanecem quase o ano todo veladas, certas esculturas em domos medievais são invisíveis para o observador ao nível do solo (Benjamin, 2023, p. 63-64, grifo do autor).

Com a época da reprodutibilidade técnica, conforme aponta Benjamin, há um abalo do valor de culto da obra de arte pelo valor de exposição, notadamente a partir da fotografia (Benjamin, 2023, p. 67). Esse abalo faz com que a arte na época de sua reprodutibilidade técnica e sua massificação (atualmente também pela mídia tecnológica), sobretudo no tocante as imagens distribuídas, passe a ser apreciada de outro modo, pois não se encontra envolta por uma atmosfera especial, não exigindo uma atenção específica e nenhum tipo de veneração, uma vez que está ao alcance de todos, cotidianamente, nos diferentes dispositivos tecnológicos, em sua maioria como elemento voltado ao entretenimento. Nesse sentido, a partir de Benjamin (2023), pode-se afirmar que a fruição da obra na pós-modernidade caracteriza-se não pela concentração, como ocorre com o apreciador da arte, mas pela dispersão.

Infere-se, pois, que “a maneira pela qual a percepção humana se organiza – o meio em que ocorre – não é apenas naturalmente, mas também historicamente determinado” (Benjamin, 2023, p. 58). Portanto, havendo uma nova configuração quanto à arte na pós-modernidade, processada pela reprodução mecânica da arte e sua massificação pela mídia tecnológica, com a diluição da aura das obras, modifica-se também a fruição artística, passando a ser caracterizada por uma percepção distraída. Isto porque, conforme a análise relativa à mesma passagem benjaminiana, transcrita de dissertação de mestrado em filosofia, defendida na Universidade Federal Fluminense: “não são apenas os objetos da percepção que se alternam com o passar do tempo, como as estampas renováveis de um painel publicitário, mas é a própria sensibilidade humana que se altera em conjunto com as modificações do meio social em que ela incorre” (Pinto, 2019, p. 14).

Nesse sentido, o *Wesen* da arte na pós-modernidade, o modo como ocorre, resulta em uma mudança na sensibilidade humana, diversa da vivenciada nos moldes tradicionais, sendo caracterizado por uma percepção distraída, como aponta Vattimo, a partir do escrito

benjaminiano.

A experiência da fruição distraída não encontra mais obras, move-se numa luz de ocaso e de declínio e, também, se quiserem, de significações disseminadas, do mesmo modo que, por exemplo, a experiência moral não encontra mais grandes opções entre valores totais, o bem e o mal, mas apenas fatos micrológicos, com respeito aos quais, como no caso da arte, os conceitos da tradição se revelam enfáticos (Vattimo, 2007, p. 51).

Para o filósofo italiano, Benjamin aponta para uma abordagem otimista dos recursos tecnológicos, “já que o fim do valor cultural e aurático da obra de arte é por ele explicitamente entendido como uma *chance* positiva de libertação da arte em relação à superstição, à alienação, enfim às amarras da metafísica” (Vattimo, 1992, p. 60).

Quanto ao escrito de Heidegger, *A origem da obra de arte*, Vattimo afirma que o filósofo alemão “elabora a sua noção central de obra de arte como ‘realização da verdade’, que se processa no conflito entre os dois aspectos constitutivos da obra: a exposição do mundo e a produção da terra” (Vattimo, 1992, p. 53).

A concepção heideggeriana de arte como acontecimento da verdade é objeto de análise reiterada por Vattimo, desde *Poesia e ontologia*, conforme detalhado no item 3.1.5 desta dissertação. A obra é um evento da verdade, uma verdade que acontece na arte, que ocorre em circunstâncias específicas de uma humanidade histórica, cujo sentido somente pode ser alcançado considerando a sua temporalidade. Na perspectiva heideggeriana, a verdade da obra está relacionada a sua historicidade, que consiste em seu elemento essencial.

Em *O fim da modernidade*, Vattimo retoma a análise sobre a concepção heideggeriana de pôr-em-obra da verdade, tratando sobre os dois aspectos da obra apontados por Heidegger: a exposição de um mundo e a produção da terra. O que será novamente detalhado em *A sociedade transparente*, demonstrando se tratar de concepção basilar para a compreensão das obras artísticas na pós-modernidade, em que se dá o ocaso da arte e a torção (*Verwindung*) dos ditames metafísicos.

Assim, a exposição de mundo da obra de arte consiste na “função de fundação e constituição das linhas que definem um mundo histórico. Um mundo histórico, uma sociedade ou um grupo social reconhecem os caracteres constitutivos da sua experiência no mundo [...] numa obra de arte” (Vattimo, 2007, p. 51-52). A constatação central, para Vattimo, reside no condão da obra de constituir os traços basilares de uma existência histórica, de um grupo ou sociedade. Vattimo examina que há um sistema de significados veiculados na obra que funda um mundo, instituindo “uma nova abertura histórico-eventual do ser” (Vattimo, 1992, p. 56).

A tese heideggeriana de *fundação de um mundo* na obra de arte será objeto de investigação presente em outro escrito de Vattimo, referente à aula ministrada em Lovaina

(1998), na Bélgica, que compõe o livro, já publicado em português, *Da realidade: finalidades da filosofia*, na qual o pensador italiano afirma que “vale para aquelas grandes obras ‘epocais’ que Heidegger tem em mente: os poemas homéricos para o mundo grego, a Bíblia para toda a cultura ocidental, talvez Dante Alighieri, Shakespeare, Hölderlin” (Vattimo, 2019, p. 125). No mesmo escrito, Vattimo defende que, mesmo não se tratando de grandes obras, a arte sempre traz algo de novo, revolucionário, que processa em quem a experimenta uma mudança na visão do mundo e que por isso “nada fica como antes” (Vattimo, 2019, p. 125).

Quanto à produção da terra, refere-se “tanto à materialidade da obra, como sobretudo ao fato de que, em virtude dessa materialidade (nunca ‘física’), a obra se dá como a algo que sempre se mantém em reserva” (Vattimo, 2007, p. 53). A terra consiste na dimensão da obra de arte que sempre permite novas interpretações ao seu sistema de significados a partir de novas configurações do mundo histórico e social.

Esse segundo aspecto da noção heideggeriana de obra como pôr-em-obra da verdade parece-me significativo, porque abre o discurso na direção da temporalidade e peregibilidade da obra de arte, num sentido que sempre permaneceu estranho à estética metafísica tradicional (Vattimo, 2007, p. 54).

A dimensão terra indica que há uma constante rede de significados em reserva na obra, que nunca está totalmente explícita, havendo sempre algo de novo a ser revelado; dito de outro modo, há uma verdade a ser identificada na obra conforme o momento histórico em que é interpretada. Ainda, conforme assinala Vattimo (2019, p. 129), “a sucessão de gerações é também condição da renovação das visões de mundo, isto é, do acontecer da verdade”, como a que ocorre na arte, instaurando-se novos paradigmas.

Segundo Vattimo, a ideia de obra como acontecer da verdade, através de suas dimensões de exposição de um mundo e produção da terra, exige a análise do efeito da arte sobre seu observador, “que Heidegger define com o termo *Stoss* – choque, literalmente. No ensaio de Benjamin encontramos [...] uma teoria que atribui à arte mais característica da época da reprodutibilidade técnica – o cinema – um efeito definido precisamente em termos de *shock*” (Vattimo, 1992, p. 53).

Na análise dos escritos de Heidegger e Benjamin de 1936, Vattimo analisa os conceitos de *Stoss* (choque) em Heidegger e de *shock* em Benjamin. Embora com suas diferenças, ambos os conceitos se referem ao efeito atribuído pela arte no seu observador na sociedade pós-moderna, que se diferencia da experiência tradicional da arte, numa visão metafísica¹⁰².

¹⁰² Alessandro Bertinetto (2025), em sua pesquisa sobre a relevância da estética de Vattimo, discorre sobre o poder transformador da arte, que significa que a “experiência estética é uma possibilidade de instituir mundos de

O conceito de *Stoss* já havia sido analisado por Vattimo em *Poesia e ontologia*, conforme item 3.1.5 desta dissertação, passando a ser novamente retomado em *A sociedade transparente*, juntamente com o conceito de *shock*, conforme se segue.

No ensaio de Benjamin, o efeito de *shock* é característico do cinema, que nesse aspecto foi antecipado pelas poéticas dadaísta: a obra de arte dadaísta é de fato concebida como um projétil lançado contra o espectador, contra qualquer segurança, expectativa de sentido, hábito perceptivo. O cinema é feito, também ele, de projeções: logo que uma imagem é formada, já é substituída por outra, à qual o olho e a mente do espectador se devem readaptar (Vattimo, 1992, p. 55, grifo do autor).

Ou seja, há um efeito de choque, ou impacto, proporcionado pelo cinema, que decorre da própria característica de seu formato, no qual há uma sucessão acelerada das imagens e sons, exigindo uma contínua readaptação do espectador para acompanhar o desenrolar da obra cinematográfica. Há de certo modo uma agitação, um certo tipo de inquietação, a depender mais ainda do tipo de filme assistido, pois o espectador não tem como prever totalmente a próxima imagem que estará diante de seus olhos, nem os rumos que o roteiro irá levar.

O filme atinge o espectador com um impacto, o qual pode ser explicado comparando-se a tela de cinema com a tela de uma pintura, em que na primeira há uma modificação de imagens e na segunda não. Enquanto a imagem na pintura conduz à contemplação, a tela do cinema não fixa uma imagem e, tão logo é visualizada, já é modificada por outra imagem, causando o efeito de choque (Benjamin, 2023, p. 93-94).

Não se pode desconsiderar que o escrito de Walter Benjamin possui quase um século e que muitas foram as produções da indústria cinematográfica desde a sua publicação, levando a grande massa a habituar-se com esse tipo de arte desde então. No entanto, o espectador que se propõe a assistir a um filme, mesmo nos dias atuais, continua diante de um fluxo ininterrupto de imagens e sons lançados sobre ele, que exigem dele uma sequência de rápidas adaptações mentais, oculares e sonoras para acompanhar cada cena projetada na tela. E, embora haja um arsenal de filmes com roteiros presumíveis na pós-modernidade, tendo em vista a vultosa quantidade de obras produzidas para o cinema através dos anos, os longas-metragens podem apresentar ainda certo grau de imprevisibilidade e incerteza, passíveis de proporcionar em sua audiência o efeito choque de que tratou Walter Benjamin.

significado” (Bertinetto, 2025, p. 102). Sobre a capacidade transformadora da arte, o pesquisador trata sobre o efeito choque, afirmando que “a experiência da arte, portanto, não é de natureza pacificamente contemplativa, mas falamos de arte quando – é evidente que aqui Vattimo se baseia em Benjamin e também em Heidegger – ocorre um evento de Schock e um Stoss, isto é, um abalo” (Bertinetto, 2025, p. 102). No original, em italiano, as duas citações são respectivamente: “*l’esperienza estetica è una capacità di istituire mondi di significazione*” e “*L’esperienza dell’arte, quindi, non è di tipo pacificamente contemplativo, ma si parla di arte quando – inutile ricordare che qui Vattimo riprende Benjamin oltre che Heidegger – accade un evento di Schock e Stoß, cioè di scuotiment*”.

Para Heidegger, o choque (*Stoss*) é produzido sempre que a arte acontece, produzindo um começo ou recomeço na história, com o “despertar de um povo para a sua tarefa, como inserção no que lhe está dado” (Heidegger, 1977, p. 62). A noção heideggeriana de *Stoss* relaciona-se à dimensão da obra de instaurar um mundo, devendo ser relacionada “a grandes obras que se apresentam como decisivas na história de uma cultura ou pelo menos na experiência vivida de cada um: a Bíblica, os trágicos gregos, Dante, Shakespeare...” (Vattimo, 1992, p. 57).

Por outro lado, sem desconsiderar o significado na concepção heideggeriana, o conceito de *Stoss* é interpretado de maneira extensiva por Vattimo, significando que o encontro com a obra coloca o espectador diante de um conflito, decorrente de uma diferença nas perspectivas de mundo. Isto porque o espectador possui um conjunto de significados previamente definidos, que o permite atribuir sentido ao contexto em que vive, no entanto, ao expor um novo mundo, a obra confronta-o, exigindo dele uma reavaliação de sua própria existência e das relações das coisas ao seu redor. O *Stoss* tem como definição “colocar em estado de suspensão a evidência do mundo, suscitar um espanto preocupado pelo facto, em si insignificante (em sentido rigoroso, que não remete para nada; ou que remete para o nada), do mundo existir” (Vattimo, 1992, p. 56-57).

Para Vattimo, os conceitos de *Stoss* e *shock* possuem ao menos um aspecto em comum: a insistência no *desenraizamento*, que pode ser entendido como um estranhamento na experiência estética, podendo ocorrer pelas novas formas de percepção sensível exigidas do observador ou pelo conflito decorrente de novas perspectivas de mundo que aparecem na obra e que quebram o sentimento de familiaridade e conforto do espectador. O desenraizamento reside também na contraposição à experiência tradicional de reflexão sobre o belo, que segundo Vattimo “parece ter sido sempre descrita em termos de *Geborgenheit* – de segurança, de ‘enraizamento’ ou ‘reenraizamento’” (Vattimo, 1992, p. 58, *ipsis verbis*). O desenraizamento longe de caracterizar um problema na arte, constitui-se como uma oportunidade de ultrapassar a metafísica na sociedade da técnica, permitindo novas formas de acontecimento do ser, incluindo as possibilidades que as mídias tecnológicas dispõem. Como acontecimento do ser, a obra apresentar-se como abertura da verdade, no seu sentido histórico.

Trata-se de uma situação que concerne também à estética filosófica, de modo que as reflexões sobre as obras de arte na pós-modernidade possam estar em conformidade com as características desse período histórico, que requer uma análise para além dos elementos metafísicos.

As dificuldades encontradas pelas estéticas filosóficas, não só do ponto de vista dos conceitos utilizados, para pensar as obras de arte nas sociedades massificadas ou pós-modernas, consistiriam em seguir raciocinando em termos metafísicos e, deste modo, continuam pensando as obras de arte em termos de eternidade e imutabilidade. Assim, pensar as obras de arte em termos de mortalidade abre uma via para seguir realizando uma estética filosófica não metafísica (Uribe Miranda, 2021, p. 475).

Para Heidegger, “a essência da arte seria então o pôr-em-obra da verdade do ente [...]. Até aqui, a arte tinha a ver com o Belo e a Beleza e não com a verdade (Heidegger, 1977, p. 27). Em outra passagem, o filósofo alemão afirma que “a verdade não existe de antemão algures, nas estrelas, para ulteriormente se alojar em qualquer ente” (Heidegger, 1977, p. 49). Ou seja, em Heidegger, há uma clara oposição à arte como instância metafísica, possibilitando uma investigação para além dos parâmetros do belo e da beleza (e dos demais valores supremos), ao conceber que a verdade não está além ou fora da obra, ou em uma instância superior para posteriormente retratar-se nela.

Segundo Vattimo, para a “abordagem heideggeriana, a obra é ‘verdade realizada’ uma vez que é sempre mais do que arte, mais do que forma completa e perfeita ou resultado de um acto criador ou de uma mestria. A obra funciona como abertura da verdade porque é um ‘acontecimento’ (*Ereignis*) do ser” (Vattimo, 1992, p. 61). Na concepção heideggeriana, “a arte é essencialmente histórica” (Heidegger, 1977, p. 62) e a verdade que se estabelece na forma artística consiste na projeção de uma humanidade histórica, do ser-aí histórico de um povo.

As condições de existência da civilização da era da generalização da comunicação exige pensar a arte em termos históricos, considerando as complexidades desta época. Portanto, refletir sobre a arte a partir de pressupostos metafísicos vai na contramão das próprias características que as obras apresentam, sobretudo nas formas artísticas distribuídas pelos *mass media*, as quais não podem ser consideradas como eternas.

No caso das imagens digitais, criadas ou disponibilizadas por meio de tecnologia digital, as informações e dados visuais apresentam uma fluidez característica, pois ao mesmo tempo em que são rapidamente transmitidas, são também consumidas com a mesma velocidade pelo espectador, podendo ser substituída por outras imagens rapidamente. Há uma dinamicidade efêmera na disponibilização e consumo das imagens digitais, uma vez que se inserem no mundo da comunicação generalizada caracterizada por uma multiplicidade de participantes que produzem e acessam informações sem que, conforme Vattimo, tenha alguma coordenação central. Ao mesmo tempo em que são disponibilizadas nas mídias tecnológicas,

tais imagens podem ser facilmente excluídas pelo seu emissor dos locais em que anteriormente poderiam ser encontradas, marcando seu caráter precário e superficial.

Com efeito, a todos os conteúdos que divulgam, os *mass media* conferem um peculiar caráter de precariedade e superficialidade: este choca duramente contra os preconceitos de uma estética sempre inspirada, mais ou menos explicitamente, no ideal de obra de arte como “*monumentum aere perennius*”, e da experiência estética como experiência que envolve profunda e autenticamente o sujeito, criador ou espectador. Estabilidade e perenidade da obra, profundidade e autenticidade da experiência produtiva fruidora são certamente coisas que já não podemos esperar na experiência estética da modernidade avançada, dominada pela potência (e impotência) dos *media* (Vattimo, 1992, p. 63, grifo do autor).

Nesse sentido, na pós-modernidade, o centro da abordagem da arte transfere-se da obra para a experiência estética. Ainda que as manifestações artísticas não sejam marcadas pela permanência da obra, elas continuam com o potencial para sensibilizar seu observador, sobretudo pelo efeito choque produzido.

[...] é preciso reconhecer claramente que o *shock* é tudo aquilo que resta da criatividade da arte na época da comunicação generalizada. E o *shock* é definido por dois aspectos que caracterizámos seguindo as indicações de Benjamin e de Heidegger: antes de mais e fundamentalmente, ele não é mais do que uma mobilidade e hipersensibilidade dos nervos e da inteligência, característica do homem metropolitano (Vattimo, 1992, p. 63, grifo do autor).

Não se trata de pensar em uma experiência forte, que marca a vivência do homem, ou que traz grandes implicações no seu destino. Na pós-modernidade, marcada pela fluidez, efemeridade, precariedade e superficialidade, o efeito choque da arte sobre o espectador também pode ser considerado em termos de impacto mínimo, mas que são reiterados, uma vez que há uma explosão do estético na sociedade tardomoderna, que lança o homem a uma existência marcada pela estetização da realidade.

4 ESTÉTICA VATTIMIANA, ARTE E PANDEMIA

O capítulo anterior contém uma abordagem pormenorizada das concepções estéticas e sua relação com a pós-modernidade no pensamento de Gianni Vattimo. No presente capítulo, será realizado um compilado sistematizado das principais ideias e conceitos das investigações e teses vattimianas, com o intuito de direcionar o exame das imagens artísticas disponibilizadas no museu virtual *The Covid Art Museum (O Museu de Arte da Covid)* durante a pandemia do novo coronavírus. Em seguida, será realizada uma descrição sobre o referido museu e acerca das principais considerações sobre a crise pandêmica em questão, de modo a situar o leitor no contexto no qual será desenvolvido o exame das imagens artísticas. Por fim, serão apresentadas as análises de seis imagens visuais, obtidas a partir do mencionado museu da covid, localizado no *Instagram*, aplicativo para dispositivos eletrônicos, que pode ser acessado por *smartphones*, *tablets*, computadores.

4.1 Estética vattimiana

Abordar a estética de Gianni Vattimo implica em considerar o conteúdo filosófico de sua bibliografia, buscando extrair suas investigações e teses de cunho eminentemente estético, como forma de compreender a experiência com a arte na sociedade pós-moderna. Tal experiência ainda recebe influência da estética tradicional, o que pode ser identificado sempre que se busca avaliar uma obra artística a partir dos critérios de beleza ou atribuir a ela um valor de autenticidade ou certa reverência, como algo único e separado do resto da existência.

Na sociedade da comunicação generalizada, o cotidiano de todos está impregnado de experiências estéticas, como o contato com imagens artísticas em meio digital, que podem ser acessadas por uma grande parcela da população nos variados dispositivos eletrônicos, como nos *smartphones* de uso pessoal. Nesse contexto, acessar uma obra de arte em um aplicativo no celular é inegavelmente uma vivência pós-moderna, é algo pertinente a nossa contemporaneidade, com características próprias desta época. A mentalidade estética tradicional, pautada em valores metafísicos, não dá conta de explicar satisfatoriamente a produção e fruição da arte desse momento histórico, fazendo-se necessário buscar concepções que abordem a questão do fenômeno estético, incluindo a experiência com a arte na pós-modernidade, como se identifica na filosofia de Gianni Vattimo.

Desse modo, as concepções estéticas no pensamento do filósofo italiano, detalhadamente expostas no capítulo anterior, serão sistematizadas a seguir, com a síntese das suas principais ideias de conteúdo estético, concernentes à pós-modernidade, visando apresentar uma forma de explicar o fenômeno artístico na sociedade tardomoderna. A

sistematização está organizada em cinco tópicos, cujos conteúdos não devem ser considerados isoladamente, uma vez que integram o pensamento estético de Vattimo, estando relacionados entre si.

a) Estética ontológica: investigação da arte pós-moderna na perspectiva da temporalidade da existência humana

A estética filosófica no pensamento de Vattimo está interligada à experiência artística na pós-modernidade, com fundamento em uma perspectiva estética ontológica de base heideggeriana que tem como centro a experiência humana histórica, na qual se dá o acontecimento do ser, conforme evidenciado no livro *Poesia e ontologia*. Em suas investigações estéticas, a arte pós-moderna pode ser compreendida adotando-se a concepção ontológica heideggeriana de diferença entre ser e ente, que considera a retirada do ser e o desdobramento do ente numa perspectiva temporal. O ser tem um caráter epocal, não correspondendo a uma ideia fixa e imutável a ser identificada, mas está em um contante devir, constituindo as diferentes épocas da história. Nessa perspectiva, a filosofia volta-se à reflexão sobre o ente, incluindo o campo da arte, que se constitui em um dos âmbitos de manifestação do ente.

A abordagem da estética ontológica, de fundamento heideggeriano, desenvolvida por Vattimo situa a experiência artística interligada a um modo de vida, numa perspectiva temporal da existência humana. Assim, analisar uma obra de arte significa situá-la dentro de um contexto mais amplo, abrangendo-a como um acontecimento da vida humana (Bertram, 2016, p. 11). Nessa abordagem, a investigação no campo da arte não se pauta em critérios metafísicos, ou seja, voltados para identificar elementos estáveis e eternos. Na concepção ontológica, o ser tem caráter histórico, portanto a existência desdobra-se eventos que ocorrem no tempo, o que exige refletir em termos de finitude e epocalidade (Uribe Miranda, 2024, p. 126-127).

Para Vattimo (1993, p. 22), no entanto, mesmo se adotando uma concepção estética ontológica, não há um total desvencilhamento da mentalidade metafísica, que perdura no ocidente desde a antiguidade clássica, ao buscar explicações que não estão no campo do tangível, mas em outros âmbitos, como o mundo das ideias. A experiência estética no mundo pós-moderno, incluindo o campo das artes, exige uma análise para além dos critérios da tradição metafísica, considerando outras concepções filosóficas que permitam refletir sobre a arte não somente em termos de contemplação do belo ou outros parâmetros fundacionais. Nesse sentido, na investigação ontológica vattimiana a arte constitui-se como dimensão do

ser, numa perspectiva histórica. A concepção central é a de epocalidade do ser, não havendo como compreendê-lo fora de sua história, de sua época. O acesso ao ser só ocorre através de seu desdobramento no ente, numa determinada temporalidade, não sendo possível identificá-lo fora disso.

Portanto, uma investigação ontológica não propõe encontrar a essência do fenômeno da arte, como uma causa suprema ou uma instância imutável e eterna, a ser descoberta através da obra. Uma análise estética de caráter ontológico tem como fundamento a concepção de epocalidade do ser, o que implica considerar seu contante devir, como evento contínuo que se manifesta em seus entes ao longo da história. Ou seja, a reflexão filosófica deve ser guiada no sentido de descobrir as maneiras pelas quais os entes ocorrem num determinado momento do devir do ser.

No entendimento de Vattimo, a arte apresenta-se com uma das vias de aproximação ao ser, uma vez que são uma das formas pelas quais se manifestam os entes do ser na história. Na ontologia heideggeriana, a partir da qual o filósofo italiano realiza sua proposta de investigação estética, o homem apresenta função central, sendo por meio dele que se instituem as épocas históricas nas quais ocorrem o aparecimento dos entes. Por essa razão, cabe à estética ontológica a análise da experiência da arte no sentido de esclarecer a existência humana, não para alcançar sua essência estável e universal, mas para identificar que numa dada época, o homem acontece desta ou daquela maneira (Vattimo, 1993, p. 29).

A teoria da formatividade de Luigi Pareyson apresenta contribuições para as investigações estéticas de perfil ontológico, conforme analisa Vattimo, na medida em que concebe que a obra de arte é produzida ao mesmo tempo em que se inventa o modo de fazê-la, não prevalecendo regras pré-existentes que conduza à feitura da obra artística. Desse modo, dois fundamentos ontológicos na teoria pareysoniana são apontados: a novidade, identificada pela existência de algo novo, de uma nova forma, ao final da operação artística; e a legalidade, resultante da lei de formação que vai sendo inventada durante o processo de elaboração de cada obra. Nessa concepção, o fundamento da beleza é considerado um critério pré-existente, não devendo prevalecer na avaliação do produto artístico, diferentemente das estéticas nas quais tal fundamento é essencial para a valorização da obra como arte.

Vattimo (1993, p. 73) identifica também a novidade da arte como um fundamento ontológico em Martin Heidegger, uma vez que a obra artística altera as relações habituais do mundo, instituindo novas relações e confrontando-as com as que o espectador está acostumado a vivenciar. A obra, dessa forma, além de ser uma coisa nova, veicula uma nova visão do mundo, dando origem a uma nova configuração à existência humana. Estar diante de

uma obra de arte, nessa perspectiva, não implica numa contemplação, como numa busca por harmonia ou beleza que levem a uma experiência tranquila e reconfortante. A experiência artística tem validade estética ao conduzir o espectador para um novo mundo, fundado pela obra de arte. Nesse âmbito, a experiência estética veicula uma dada abertura histórica, um novo relacionamento com as coisas ao nosso redor, novos questionamentos sobre o mundo e sobre o modo que vivemos nele.

Vattimo apresenta um avanço quanto ao conceito de novidade na arte, em relação à concepção heideggeriana, cujo foco são as grandes obras epocais, uma vez que para o filósofo de Turim o conceito abrange também obras de menor ênfase, as quais para ele são similarmente capazes de veicular uma experiência estética questionadora sobre o mundo. É o caso das produções imagéticas difundidas pelos *mass media*.

Ainda na discussão sobre a novidade na arte, Vattimo avalia que a obra tem o condão de produzir um sentimento de pertencimento estético no espectador, ao entrar em contato com o mundo nela instituído. Como exemplo, o protagonista de um filme, pelo comportamento e o modo geral como conduz suas vivências, pode significar para seus espectadores o encontro com um mundo ao qual gostariam de pertencer, influenciando suas condutas na realidade concreta em que vivem.

Segundo Vattimo (1993, p. 77), na noção heideggeriana, as coisas estão no mundo, porém só adquirem sentido quando colocadas em relação ao *Dasein* (ser-aí), pois elas não ocorrem acidentalmente para ele, sendo instituídas por ele próprio, constituindo-o também. Por isso, os sentidos das coisas do mundo não se desvencilham do ser-aí, somente sendo possível ser entendidas quando postas na perspectiva dele, desdobrando-se em novos significados e vínculos que vão acontecendo no tempo. A arte nessa concepção consiste em um evento do ser e também deve ser compreendida na perspectiva do ser-aí, considerando a época de seu acontecimento e seu caráter instituidor de uma dada configuração de mundo na qual os homens convivem e determinam seus destinos, com nova ordem de relações e arranjo das coisas. No entendimento de Vattimo, as obras de arte, tanto de maior como de menor expressão, são passíveis de proporcionar no espectador uma experiência estética reflexiva sobre novas vivências humanas e sociais ou possibilidades históricas, demonstrando a vocação ontológica da arte.

b) Arte como experiência da verdade: a obra pós-moderna como evento

Gianni Vattimo, com fundamento na concepção heideggeriana de arte como pôr-em-obra da verdade, propõe investigar uma estética ontológica que tenha como pensamento

orientativo a noção de arte como experiência da verdade (Uribe Miranda, 2021, p. 466). Se na estética metafísica, a obra de arte constitui-se como um elemento secundário, um meio para a manifestação de uma verdade imutável e universal, com origem no mundo das ideias ou esfera sagrada, na estética ontológica, a obra constitui-se num evento com sua própria ordem, portadora de uma realidade cujo fundamento essencial consiste em sua temporalidade, não podendo a obra ser entendida sem seu caráter histórico.

Na investigação ontológica vattimiana, pensar a verdade da obra implica correlacioná-la com a realidade concreta do ser do homem no mundo, no seu constante devir no tempo, que vai constituindo e alterando o complexo de situações e coisas ao seu redor. Não há uma verdade estável, com uma essência única a ser identificada, mas sim um desdobramento de eventos e acontecimentos que vão ocorrendo no tempo, marcados por uma existência dinâmica e histórica, nas quais o ser-aí vai se constituindo. Por isso, a arte, por ser uma atividade humana, institui uma verdade que tem como fundamento o caráter temporal de cada obra, seu viés histórico.

Nessa concepção, a verdade não se define em termos abstratos, mas acontece conforme determinado espaço e tempo, apresentando dois traços a serem analisados na obra de arte: a *instituição de um mundo*, que se refere ao atributo da obra de fundar um mundo novo de relações, de instituir uma nova conjuntura na existência humana; e a *produção da terra*, que diz respeito à permanente reserva de significados da obra que possibilita a atribuição de novos sentidos a ela com o passar do tempo e novas interpretações.

A fundação de um mundo pode ser identificada a partir da linguagem da arte, caracterizada por seu perfil inovador, ao criar novos significados e relações ao sistema de convenções comumente utilizados, propondo novas formas de conceber a existência humana e social. Outro elemento relacionado à fundação de um mundo na obra de arte, analisado por Vattimo, a partir da filosofia heideggeriana, é o *Stoss* (choque, colisão) experienciado pelo espectador quando uma obra apresenta um rompimento com as condições de mundo habituais e previamente definidas. A tranquilidade e previsibilidade do mundo com a qual o espectador está acostumado são abaladas quando a obra apresenta um novo arranjo das coisas e uma nova ordem de relações, produzindo um choque ou abalo pelo confronto entre a realidade conhecida e a realidade apresentada na obra de arte.

A produção da terra é o traço da obra de adquirir novas interpretações no tempo por possuir uma reserva de significados que não estão simultaneamente evidenciados, mas que vão sendo descobertos pelas condições históricas, o que demonstra o caráter de temporalidade da obra de arte e sua ligação com a finitude do homem. Como analisa Uribe Miranda (2019,

p. 183), o aspecto da produção da terra está atrelado à mortalidade da condição humana, à sua finitude no tempo.

No pensamento estético de Vattimo, a verdade da obra aparece quando ela é interpretada, sendo ambas (obra e interpretação) acontecimentos históricos, portanto circunscritos a uma temporalidade, com base na concepção de Gadamer. Para o filósofo italiano, as teorias gadamerianas sobre o processo interpretativo apresentam aplicações relevantes para abordar as questões sobre a arte, uma vez que a verdade da obra transcorre dentro da perspectiva da epocalidade do ser-aí, sendo a existência humana o componente fundamental a guiar a atividade hermenêutica, em virtude de sua centralidade na qual orbitam um conjunto de relações e coisas do mundo, numa determinada época histórica.

A verdade que a obra revela está atrelada a sua temporalidade, sendo este seu elemento essencial, o que permite que ela (a obra) receba novas interpretações ao longo dos anos, a partir de novos significados atribuídos à linguagem e ao conjunto de signos que a constituem. O ser humano está constantemente buscando explicar o mundo ao seu redor, ocorrendo o mesmo com o campo da arte, sendo o contato com a obra uma experiência tanto estética como interpretativa, conforme enunciado por Vattimo, em sua abordagem gadameriana.

A revelação da verdade da obra resulta de uma interpretação historicamente determinada, quando se busca entender seu sentido. Dito de outro modo, é a atividade hermenêutica que permite desvelar o acontecimento na obra, a verdade que nela se manifesta, a sua realidade constitutiva, e, portanto, sua condição ontológica.

c) Torça-distorção da metafísica, domínio das mídias de massa e estetização geral da existência: arte pós-moderna integrada ao cotidiano

Para Gianni Vattimo, a abordagem da arte na pós-modernidade exige considerar o enfraquecimento do ser e da tradição metafísica, tendo como base o niilismo desenvolvido nas filosofias heideggeriana e nietzschiana, conforme apresenta em *O fim da modernidade*. Com o niilismo nietzschiano, conforme analisa o filósofo de Turim, há o anúncio da desvalorização dos valores supremos da tradição metafísica, no qual o elemento divino (valor máximo), passa a ser relativizado na crença dos homens, perdendo seu predomínio como força guiadora dos rumos da humanidade. Isto resulta das novas condições históricas da civilização ocidental, havendo uma mudança na consciência dos homens, sinalizada por Nietzsche, conforme examina o pensador italiano em *O sujeito e a máscara: Nietzsche e o problema da libertação*. Essa mudança de consciência não se caracteriza por uma ruptura com os valores divinos, que não desaparecem, mas deixam de exercer a mesma autoridade de eras passadas. Para a

filosofia nietzschiana, a metafísica e os valores absolutos deixam de ser preponderantes na cultura ocidental, passando a ser enfraquecidos como sistema de pensamento sobre o mundo em razão do desenvolvimento do conhecimento técnico-científico, que proporcionou um contexto de independência dos homens frente às forças da natureza, possibilitando o estabelecimento de condições de vida menos angustiantes e mais seguras, conforme analisa Vattimo (2017, p. 360).

O niilismo heideggeriano, conforme a interpretação de Vattimo, aponta a redução do ser ao seu valor de troca, resultante da lógica do sistema capitalista que converte todas as coisas em mercadoria, configurando-se uma desumanização própria desse sistema. Apesar disso, em Heidegger, conforme a perspectiva vattimiana, o contexto técnico, consolidado pelo capitalismo, apresenta-se decisivo para o ser humano superar a metafísica, ao conceber novas condições e vivências humanas.

Vattimo (2007, p. 14) identifica que a ascensão da indústria midiática na sociedade pós-moderna integra o domínio da técnica, intensificando o niilismo na medida em que propaga de modo generalizado e reiterado uma multiplicidade de narrativas e relatos que abalam a noção de realidade, que passa a não ser considerada sob uma ótica única e nem corresponde mais a um dado estável e objetivo. Numa perspectiva positiva desse contexto, o filósofo italiano advoga que a difusão do acesso aos *mass media* possibilitou a convivência de diferentes valores, crenças e conhecimentos nos dispositivos midiáticos, desestabilizando a supremacia de uma posição simbólica pretensamente totalizadora. Por isso, a análise vattimiana aponta que tanto o niilismo nietzschiano como heideggeriano, mais do que evidenciar a negação dos valores supremos e do próprio ser, permitem apontar novos caminhos para a existência humana, apesar das inerentes adversidades da sociedade pós-moderna.

Na teoria do pensador italiano, o enfraquecimento dos valores metafísicos é um acontecimento característico da pós-modernidade, decorrente do triunfo do mundo da técnica, que engloba a generalização dos meios de comunicação de massa. Essa generalização configura o cotidiano da sociedade tardomoderna, que passa a ser permeado por imagens, representações e demais ocorrências estéticas difundidos pelas mídias de massa, exigindo uma reavaliação da concepção de morte de arte de Hegel. Na estética vattimiana, a concepção de morte da arte está atrelada à noção de fim da metafísica, que não se constitui em uma noção absoluta, uma vez que os preceitos metafísicos não são totalmente abandonados, mas passam a ter um peso menos determinante. Por essa razão, na perspectiva de Vattimo, não há uma quebra dos valores fundacionais, mas uma torção (*Verwindung*), uma vez que tais valores

continuam lançados sobre a humanidade ocidental, embora não mais como único modo de explicar e guiar a humanidade.

Assim como os valores metafísicos, que não deixam de existir, mas ocorrem com menor incidência na pós-modernidade, a arte também não chega ao seu fim, mas sofre uma alteração, sendo o termo *ocaso* da arte o que melhor explica a sua situação no contexto da modernidade tardia, conforme a teoria estética vattimiana. O que ocorre, segundo a tese do filósofo de Turim, é o fim da experiência com a arte como fenômeno específico como consequência da “estetização geral da existência” (Vattimo, 2007, p. 41) e da saída do estético dos espaços tradicionalmente consagrados (como museus e salas de concerto).

Em sua análise sobre Walter Benjamin, Vattimo (2007, p. 43-44) trata sobre a perda do valor aurático da obra de arte, como elemento único e isolado do restante da existência, decorrente da reprodutibilidade constitutiva das novas técnicas de produção da arte, como a fotografia e o cinema. No pensamento estético de Vattimo, a concepção benjaminiana permite atribuir um sentido tecnológico ao conceito hegeliano de morte da arte, uma vez que as obras produzidas na época da reprodutibilidade técnica potencializaram a generalização do elemento estético ao difundir a arte em grande escala, notadamente como nos cinemas, ao mesmo tempo que transforma tais obras em forma de entretenimento (não mais objeto de contemplação), estando cada vez mais acessíveis no cotidiano das pessoas.

Para Vattimo (2007, p. 45), a morte da arte, num sentido forte ou utópico, significaria reconhecer o fim da arte e promover seu resgate com base na tradição, restabelecendo o valor aurático das obras, com o retorno exclusivo aos espaços institucionais. Em seu sentido fraco ou real, corresponde à estetização decorrente do domínio das mídias de massas.

A incidência da tese vattimiana recai sobre o sentido fraco da morte da arte, na constatação da hegemonia dos *mass media* e de seu potencial estetizante na sociedade pós-moderna. Embora haja um predomínio das mídias de massa, não se trata de exclusividade no que se refere à produção, disponibilização e fruição da arte, coexistindo com formatos artísticos diversificados, como a arte de rua, e os moldes tradicionais da experiência artística (museus, literatura impressa, teatros), o que reforça o sentido fraco de morte da arte, por não haver um modelo único e preponderante a ser considerado arte.

No contexto da modernidade avançada, a concepção de experiência estética prevalece sobre a ideia de um conceito forte que determine quais itens e manifestações são ou não arte, sendo mais relevante o contato com a obra e o efeito que causa em cada pessoa, no âmbito perceptível e sensível. As mídias de massa, conforme a teoria de Vattimo, desempenham um papel central na experiência estética em razão das imagens e linguagem que têm propagado

nas últimas décadas.

A estetização geral da existência é a tese vattimiana que evidencia o predomínio das mídias de massa no modo de vida da sociedade pós-moderna, configurando as diferentes situações da vida cotidiana, através de dispositivos e tecnologias de comunicação que veiculam uma multiplicidade de experiências estéticas a significativa parcela da população. Dessa forma, se evidencia o significado do sentido fraco da morte da arte da tese de Vattimo, uma vez que a experiência estética não chegou ao seu fim, pelo contrário, ela está amplamente difundida na contemporaneidade, no dia-a-dia de todos, resultado da “estetização como extensão do domínio dos *mass-media*” (Vattimo, 2007, p. 45).

d) Mídias de massa, desenraizamento e possibilidades interpretativas da arte na época pós-moderna

A concepção vattimiana de pós-modernidade reveste-se de viés estético, uma vez que Vattimo (1992, p. 67) identifica que a partir dos anos de 1960 há uma correspondência entre arte e vida cotidiana decorrente de uma existência estética na qual a arte não ocorre como momento particular, conforme exposto em *A sociedade transparente*. Para o filósofo italiano, a pós-modernidade caracteriza-se pela comunicação generalizada na sociedade, o que significa, em outras palavras, que a sociedade das mídias de massa configura o contexto tardomoderno.

Segundo Vattimo (1992, p. 8), a modernidade era caracterizada no ocidente pela supremacia de uma história unitária e centrada no modelo europeu de civilização. Com as mídias de massa e sua propagação na sociedade, emerge uma pluralidade de narrativas, advindas de diferentes povos e culturas, fragmentando a noção de história como discurso unitário, o que determinou a passagem para a pós-modernidade, marcada por uma multiplicidade de visões de mundo, compartilhadas em tais mídias.

Na teoria do filósofo de Turim, no contexto tardomoderno, a ideia de uma realidade como algo objetivo é discutível, tendo em vista a diversidade de informações produzidas, a partir de diferentes visões de mundo, o que permite questionar o ideal de uma sociedade transparente. Nesse âmbito, a noção de realidade resulta do cruzamento de múltiplas imagens, reconstruções e interpretações que convivem simultaneamente nos meios de comunicação, sem que haja um gerenciamento central. Para o filósofo italiano, há um *desenraizamento* dos elementos locais, na medida em que as mídias de massa possibilitam a manifestação de diferentes formas de existência humanas e sociais, que ao difundirem suas narrativas, confrontam a noção de uma realidade unitária e totalizadora.

As análises de Vattimo sobre a pós-modernidade fundamentam-se nas teorias de Nietzsche e Heidegger, na medida em que permitem conceber o ser não como algo estável, fixo e homogêneo, mas como acontecimento e fruto de interpretação, viabilizando a compreensão da experiência na referida época da humanidade (Vattimo, 1992, p. 17).

Para Vattimo (2019, p. 15), interpretação não corresponde a espelhamento, pois o intérprete envolve-se com o objeto interpretado, atribuindo-lhe significado. Tal posicionamento tem como fundamento a concepção heideggeriana, para a qual o ser não consiste em simples presença, mas um evento que ocorre em uma dada condição histórica, assim como a interpretação, que também é histórica. Segundo Chiurazzi (2023, p. 95), a hermenêutica de Vattimo recebe influência da filosofia nietzschiana, por seu viés antimetafísico, secularizado e emancipatório. Nessa perspectiva, no que se refere ao campo da arte, a interpretação não visa identificar uma verdade permanente nas obras, mas alcançar compreensões que são históricas e condicionadas.

A filosofia vattimiana analisa que o enfraquecimento da noção de realidade na sociedade pós-moderna, resultado da multiplicidade de narrativas e visões de mundo propagadas pelas mídias de massa, não deve ser considerado sob um viés pessimista, mas como uma possibilidade de diálogo e coexistência de interpretações diferentes de mundo, o que inviabilizaria a hegemonia de uma única e impositiva concepção sobre as demais. Trata-se de um posicionamento que se deve estender ao âmbito estético, não visando uma análise objetiva, de busca por uma verdade única na obra, mas que considere suas possibilidades interpretativas.

e) Percepção distraída e efeito choque: peculiaridades da experiência estética na pós-modernidade

Para Vattimo (1992, p. 51), na existência pós-moderna, o sentido do ser está atrelado à experiência estética, cuja compreensão possibilita elucidar não somente o que é pertinente ao campo da arte, mas o que é pertinente ao próprio ser.

A percepção distraída trata-se de uma peculiaridade da condição pós-moderna, conforme análise de Vattimo, a partir da teoria de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte. Isso significa que há uma mudança na maneira como a arte é percebida, passando de uma atitude contemplativa diante de obras tradicionais para um comportamento distraído perante obras produzidas sob a lógica da reprodutibilidade técnica e seu efeito de perda do valor aurático dos objetos artísticos.

Ao longo da história, a experiência humana com a arte foi restrita e marcada pela

reverência aos objetos artísticos, destinados tanto ao culto ao sagrado, pela função mágica ou religiosa a eles atribuída, no contexto da tradição, como ao culto secularizado à beleza, a partir do período renascentista (Benjamin, 2023, p. 61). Conforme a teoria benjaminiana, o valor de culto é abalado com a reprodução técnica da arte, a partir da fotografia e intensificado com o cinema, resultando em obras com existências massivas, disponíveis em vários exemplares, não mais envoltas em uma aura especial e destituídas de unicidade. Dessa forma, o contato com a obra de arte não ocorre mais num contexto de concentração, mas de dispersão, caracterizando uma percepção distraída da arte na pós-modernidade, conforme analisa Vattimo, a partir de sua leitura benjaminiana. Além disso, Vattimo (1992, p. 60) defende que Benjamin apresenta uma perspectiva positiva em relação aos recursos tecnológicos na medida em que estes, ao instituírem o fim do valor aurático da obra, apresentam uma possibilidade de libertação da arte das exigências metafísicas.

Gianni Vattimo também examina os conceitos de *Stoss* em Heidegger e de *shock* em Benjamin, os quais têm em comum o fato da arte, na sociedade pós-moderna, causar o efeito de choque no seu espectador, diferentemente da experiência contemplativa e segura da arte tradicional. Na interpretação de Vattimo, o *Stoss* da concepção heideggeriana está relacionado à dimensão da arte de instituir um novo mundo e uma nova rede de relações às vivências humanas, o que confronta o espectador com o conjunto de coisas e de significados com os quais está habituado, exigindo uma reavaliação de sua própria existência. Quanto à concepção benjaminiana de *shock*, o termo refere-se ao impacto (choque) da arte cinematográfica em seu observador, decorrente da sucessão acelerada de imagens e sons na tela que exige uma readaptação a cada nova cena projetada, o que caracteriza uma certa agitação com a experiência com a arte, em contraposição a uma atitude contemplativa diante de obras tradicionais.

Na tese vattimiana, ambos os conceitos compartilham ao menos um mesmo aspecto: a insistência no *desenraizamento*, cuja compreensão está atrelada a um estranhamento na experiência estética no cenário tardomoderno, decorrente de novos moldes de percepção sensível demandados do espectador ou do conflito vivenciado por ele ao deparar-se com novas visões de mundo veiculadas numa obra, o que fragmenta a sensação de familiaridade e conforto no contato com a arte. Segundo o filósofo italiano, há um contraste com a experiência tradicional da arte, na qual há um enraizamento, uma segurança, ancorado na concepção de beleza. Para Vattimo, o desenraizamento não consiste num problema da arte, mas uma chance de ultrapassar os fundamentos metafísicos na modernidade avançada, ao oportunizar novas formas de acontecimento do ser. Exatamente como se observa nas

possibilidades que as mídias tecnológicas apresentam.

Na era da comunicação generalizada, há uma fluidez e dinamicidade resultante da rapidez com que as imagens são produzidas, transmitidas e consumidas através das mídias de massa. Assim que uma imagem ou informação é disponibilizada, logo há sua substituição por outra mais recente. Desse modo, a efemeridade marca os conteúdos distribuídos pelos *massa media*, não sendo cabível julgar as obras artísticas em meio digital, que integram tais conteúdos, em termos de permanência e eternidade. Embora não tenham como marca o caráter permanente, as imagens artísticas difundidas pelas mídias tecnológicas possuem potencial para sensibilizar seu espectador, produzindo o efeito choque característico da pós-modernidade, o que evidencia um deslocamento do valor estético da obra para a experiência, conforme se identifica na filosofia de Vattimo.

Além de resultar de uma vivência humana permeada pelas mídias tecnológicas, a experiência com a arte na pós-modernidade, conforme evidencia Vattimo (1992, p. 63), está intimamente relacionada ao modo de vida e características do homem do ambiente metropolitano. Nesse ambiente, as relações entre as pessoas e estas com as coisas ao seu redor são marcadas por um ritmo frenético e efêmero, não sendo diferente com as obras artísticas, cujo impacto sob o observador reveste-se de um caráter superficial e precário, mas ainda assim com potencial para sensibilizar.

O efeito choque não requer experiências fortes ou marcantes para o espectador, podendo acontecer de modos mais brandos, porém ocorrem reiteradamente em razão da sociedade da comunicação generalizada ser caracterizada por uma explosão do estético e por uma história humana e social definida pela estetização geral da existência.

4.2 Contexto pandêmico e O Museu de Arte da Covid

Neste texto dissertativo, não se intenciona apresentar um retrato completo da pandemia de covid-19, o que seria impossível por várias razões, incluindo a capacidade restrita de uma única análise ou relato abranger toda a complexidade que o evento pandêmico representou para a atual geração da humanidade. Assim, serão descritos alguns aspectos gerais da crise sanitária global deste século, como forma de situar o futuro leitor no contexto afeito a esta pesquisa.

Em janeiro de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional, o nível de alerta mais alto da organização, para o surto da síndrome respiratória grave causada pelo vírus SARS-CoV 2, um novo tipo (cepa) de coronavírus, até então não identificado em humanos. A doença foi

nomeada de covid-19, em razão dos primeiros casos de contaminação pelo coronavírus terem sido identificados em dezembro de 2019, na cidade de Wuhan, na China. Em março de 2020, a OMS caracterizou o surto da covid-19 como uma pandemia, em razão de sua propagação ao redor do planeta. O fim da emergência internacional foi declarado só em maio de 2023, pela OMS, após reavaliação periódica da situação da enfermidade no mundo¹⁰³.

Em razão da alta velocidade de transmissão e do elevado potencial de contaminação, o novo coronavírus disseminou-se rapidamente entre os seres humanos, situação intensificada pela inexistência de remédios para seu combate e de vacinas para sua prevenção. A infecção pela covid-19 é caracterizada por um quadro gripal, cujos sintomas mais graves e críticos são casos de dificuldade respiratória e falta de ar, podendo levar o paciente a óbito.

As ocorrências de doenças de grandes proporções, como a peste negra no século XIV e a gripe espanhola no início do século XX, pareciam, até então, restrita apenas aos livros de história, tornando-se uma realidade de todos os seres humanos do século XXI, que acostumados a eficácia do conhecimento científico no combate às diversas enfermidades depararam-se com um cenário até então improvável: a pandemia de covid-19.

Sem a existência de um medicamento específico para tratamento ou prevenção, o coronavírus foi se alastrando geograficamente pelo planeta, exigindo a adoção de medidas e protocolos sanitários para auxiliar no combate à propagação da doença, em nível pessoal e comunitário, como a imposição do uso de máscaras de proteção respiratória em locais públicos. Outra medida realizada em muitos países foi a adoção do *lockdown* (confinamento, isolamento social), com a paralisação do comércio, escolas e serviços não essenciais, suspensão de viagens e proibição do acesso a espaços de uso coletivo, como forma de impedir o contágio entre as pessoas e barrar a disseminação do vírus. Os jornais transmitiam notícias sobre o avanço da doença no planeta, divulgavam imagens de cidades vazias, informavam sobre a quantidade de pessoas infectadas e sobre as rotinas exaustivas de profissionais da saúde e de, infelizmente, agentes funerários. Um cenário desolador, marcado por angústia, sofrimento, medo e insegurança quanto ao presente e ao futuro.

Até o surgimento das primeiras vacinas, seguida de ações para imunizar as populações ao redor do mundo, os casos de vítimas fatais pela covid-19 alcançaram patamares alarmantes. No Brasil, a campanha de vacinação teve início em janeiro de 2021, com trabalhadores da área da saúde, forças de segurança e salvamento, além dos demais grupos prioritários, como idosos e pessoas com comorbidade. Apesar da corrida para aumentar a

¹⁰³ Dados obtidos a partir do *Histórico da emergência internacional de COVID-19*, disponível no sítio eletrônico da Organização Pan-Americana de Saúde, pertencente à estrutura da Organização Mundial de Saúde.

cobertura vacinal, a doença continuou a vitimar pessoas, evidenciando seu potencial para ameaçar vidas humanas, o que teria sido muito pior sem o desenvolvimento de tais imunizantes.

Conforme *Boletim epidemiológico especial* de Nº 146, do Ministério da Saúde do Brasil¹⁰⁴ (2023, p. 2):

Até o final da semana epidemiológica (SE) 52 de 2022, no dia 31 de dezembro de 2022, foram confirmados 660.300.641 casos de covid-19 no mundo. Os Estados Unidos registraram o maior número de casos acumulados (100.749.731), seguidos por Índia (44.679.873), França (39.334.073), Alemanha (37.369.866) e Brasil (36.331.281) [...]. Em relação aos óbitos, foram confirmados 6.689.977 no mundo até o dia 24 de dezembro de 2022. O país Estados Unidos registrou o maior número de óbitos acumulados (1.092.674), seguido por Brasil (693.853), Índia (530.705), Rússia (385.789) e México (331.099).

Integram ainda o cenário da crise de covid-19, o negacionismo ou a demora de alguns governantes em reconhecer o potencial devastador da doença para a saúde humana, dificultando ou retardando a tomada de decisões e medidas sanitárias necessárias. Houve ainda um descrédito de parcela da população, em vários países, acerca da segurança e eficácia das vacinas desenvolvidas, havendo parcial recusa pela vacinação. Dentre as consequências da pandemia, estão as situações de crise econômica e aumento do desemprego em decorrência da paralisação das atividades produtivas. E novas questões humanas também surgiram, tendo em vista o distanciamento social que reconfigurou as relações entre as pessoas, além do enfrentamento de cada indivíduo com sua própria finitude, pelo risco de morte pela doença.

O Sars-CoV-2 (novo coronavírus) apareceu como um vírus que resgatou uma característica marcante da sociedade disciplinar: a questão da circulação. Os isolamentos provocados pelo aparecimento e dispersão do vírus podem ser comparados a um período de guerra: eventos cancelados, restrição ou impedimento total de circulação (*lockdown*), a ordem de não sair de casa, e tudo isso alimentado por medo, temor e pânico. Mas essa guerra é menos uma batalha no sentido “guerreiro” e mais uma luta no sentido “biológico”: luta para não ser infectado pelo vírus, luta para ser o primeiro laboratório a fabricar uma vacina; ao mesmo tempo, a luta pela sobrevivência frente ao pânico criado pela mídia, pela sobrevivência à perda dos empregos e à queda dos índices econômicos constitui um verdadeiro darwinismo social (Gumiero, 2020, p. 365-366).

A citação acima, que consiste numa análise na área da biopolítica, apresenta uma caracterização da atmosfera restritiva e angustiante vivenciada pelas pessoas durante os anos da pandemia de covid-19. Por outro lado, o cenário de crise sanitária exigiu uma reavaliação

¹⁰⁴ O *Boletim epidemiológico especial* de Nº 146, do Ministério da Saúde do Brasil, trata-se do último boletim referente ao ano de 2022, tendo sido atualizado em janeiro do ano seguinte. A partir de 2023, ano em que a OMS declarou o fim da Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional pela Covid-19, o referido ministério brasileiro continuou a emitir os boletins epidemiológicos, apresentando os dados do avanço da doença no âmbito nacional, que, embora não mais sendo reconhecida como pandemia, seguiu afetando a saúde da população e exigindo acompanhamentos pelas autoridades sanitárias.

da condição do ser humano no mundo, tanto numa dimensão individual quanto coletiva, gerando novas propostas de vivência humanas e de configurações sociais.

Durante a pandemia, em razão das incertezas quanto ao seu fim e da adoção de medidas de isolamento social, houve uma intensificação das atividades realizadas em ambientes virtuais, como as rotinas de trabalho de muitas empresas privadas e órgãos públicos, as quais foram adaptadas para o formato de teletrabalho (*home office*), com a interrupção da jornada presencial. O mesmo ocorreu com a educação, que passou a ocorrer massivamente em formato remoto, com escolas e instituições de ensino superior realizando suas atividades totalmente *online*, após a suspensão das aulas presenciais. Até mesmo os eventos culturais passaram a ocorrer em formato virtual, como nas denominadas *lives*, nas quais os artistas se apresentavam sozinhos sobre um palco para uma multidão de telespectadores que os assistiam a distância, através das telas de seus dispositivos eletrônicos.

Esses são alguns exemplos que demonstram os esforços da sociedade para retornar às suas atividades durante a pandemia, de modo que as pessoas continuassem interagindo, apesar do distanciamento físico, nas diferentes áreas de convívio humano, como trabalho, educação e cultura. Tudo isso certamente foi possível em virtude dos avanços tecnológicos, como o aperfeiçoamento de aplicativos de informação e comunicação para os variados campos de atuação social.

A produção artística também não foi descontinuada durante a pandemia, evidenciando uma humanidade preocupada em desenvolver conhecimento científico para combater o vírus, ao mesmo tempo em que recorria à experiência sensível através da arte, como se verifica nas imagens digitais publicadas no *The Covid Art Museum*. Trata-se de um museu virtual criado no *Instagram*, aplicativo acessível com o uso de internet em *smartphones* ou computadores, sendo uma rede social virtual que tem como foco publicações visuais, que permite a interação entre seus usuários por meio do envio de mensagens, comentários ou reações aos conteúdos postados, além de outras funcionalidades. No aplicativo, os perfis criados (ou contas) podem publicar fotos e vídeos, compartilhar postagens e acessar outros perfis, além de outras interações disponíveis, que permitem a interconexão no ciberespaço de usuários de diferentes regiões do planeta e com diferentes finalidades, como difundir produções artísticas.

Ao longo dos anos o *Instagram* deixou de ter somente a função de compartilhamento de fotos para agregar outros recursos, como o compartilhamento de vídeos, localização e realização de *lives*. Também, deixou de ser apenas usado para fins pessoais e passou a ser instrumento de trabalho e marketing por profissionais de empresas em vários nichos. Contudo, a essência não se perdeu, pois os vídeos e *stories* – postagens que duram apenas 24 horas –, ainda assim são variações das imagens, a diferença aqui é o local onde se posta imagem e o uso que é dado a cada um destes espaços (Rosa, 2022, p. 13, grifo do autor).

Assim, o *The Covid Art Museum* consiste em um perfil do *Instagram*, cuja autodescrição pode ser traduzida como “o primeiro museu do mundo para arte nascida durante a crise de Covid-19” (The Covid Art Museum, 2020).



FIGURA 1: Imagem do perfil *The Covid Art Museum*, obtida a partir de recorte da captura de tela no *Instagram*¹⁰⁵

O perfil tem registrados 132 mil seguidores e 932 publicações, com imagens digitais relativas ao contexto da pandemia do novo coronavírus, além de disponibilizar uma apresentação com a seguinte mensagem:

Estes dias, a Covid-19 colocou todo o sistema em risco, causando a quarentena de milhões de pessoas. Este período de pausa e reflexão está permitindo que as pessoas libertem sua criatividade interior. Somos testemunhas do nascimento de um novo

¹⁰⁵ A captura de tela da imagem foi realizada em *smartphone*.

movimento artístico. A arte em tempos de quarentena. A Arte da Covid (*The Covid Art Museum*, 2020)¹⁰⁶.

Assim, o *The Covid Art Museum*, como o próprio nome informa, volta-se para a arte produzida durante a crise sanitária da covid-19, constituindo-se em museu ao reunir um conjunto de obras artísticas, disponibilizadas ao público, ainda que em ambiente virtual.

O surgimento dos museus, como instituição destinada aos produtos de arte, acessíveis ao público, está ligado ao período da modernidade. Diferente das coleções particulares de obras de arte, que existiam em épocas anteriores,

o que caracteriza o museu moderno [...] é sua fundação em critérios de seleção que não refletem mais, ou não querem refletir, um gosto específico (de um indivíduo ou de um grupo), mas pretendem ser fundados no puro reconhecimento de uma “qualidade estética” de natureza muito geral. A história da ascensão do museu e de outras instituições sociais explicitamente delegadas à atividade artística é apenas uma pista para os eventos da arte como prática social¹⁰⁷ (Vattimo, 2010, p. 16-17).

Enquanto o museu tradicional tem seu surgimento atrelado à modernidade, tendo como característica a exposição de obras físicas e a experiência com a arte como momento especializado, o museu virtual desdobra-se no contexto da sociedade pós-moderna, caracterizada pelo predomínio das mídias de massa, sobretudo com a intensificação das novas tecnologias de comunicação. Assim como não há uma superação do mundo moderno, mas uma torção-distorção para a pós-modernidade, o museu, como prática social, com finalidade educativa, recreativa e cultural, não deixou de existir, apenas passou por um processo de redefinição, englobando outras maneiras de acontecer, como em ambientes virtuais.

Desse modo, como museu virtual, o *The Covid Art Museum* no *Instagram* está amplamente acessível nas mídias tecnológicas, que disponibilizam e disseminam informação, permitindo a apreciação de obras artísticas, produzidas no contexto da covid-19, não como momento especializado, mas no dia-a-dia de todos. O que vai ao encontro da tese vattimiana de fim da experiência da arte como fenômeno específico, decorrente de uma estetização geral da existência e propagação do elemento estético além dos espaços tradicionais (Vattimo, 2007, p. 41).

No museu virtual da covid-19, as imagens são publicadas com a informação da autoria, constando o perfil do *Instagram* de cada artista junto a sua respectiva obra. Os artistas

¹⁰⁶ No original, em inglês: “*These days, Covid19 has jeopardized the entire system. Causing the quarantine of millions of people. This time of pause and reflection is allowing people to unlock their inner creativity. We are witnesses to the birth of a new artistic movement. The art in times of quarantine. The Covid Art*”.

¹⁰⁷ No original, em italiano: “*Quel che caratterizza il museo moderno [...] è il suo fondarsi su criteri di scelta che non riflettono più, o non vogliono riflettere, un gusto determinato (di un singolo o di un gruppo), ma pretendono di fondarsi sul puro riconoscimento di una ‘qualità estetica’ di carattere generalissimo. La storia del sorgere del museo e di altre istituzioni sociali delegate esplicitamente all’attività artistica è solo una spia delle vicende dell’arte come pratica sociale*”

possuem seus próprios perfis no aplicativo digital, apresentando nacionalidades em diferentes países do globo, o que evidencia um ambiente virtual composto por universos culturais diversos. Como resultado, as quase mil produções de arte reunidas no referido museu virtual demonstram o convívio diversificado de visões de mundo, embora relacionadas ao mesmo contexto, que é a pandemia do novo coronavírus, permitindo a composição de um cenário artístico múltiplo e plural.

Nesse sentido, o museu virtual da covid evidencia o efeito de pluralização característico do predomínio da sociedade do *mass media*, não sendo possível “conceber o mundo e a história segundo pontos de vistas unitários” (Vattimo, 1992, p. 12). Ademais, se configura um cenário no qual a concepção de verdade na arte está relacionada às condições concretas, que acontecem numa dada historicidade, sendo essa uma marca da pós-modernidade.

4.3 Imagens artísticas no contexto pandêmico

As análises de imagens artísticas do contexto pandêmico serão realizadas com base no estudo desenvolvido sobre a estética filosófica de Gianni Vattimo. Tratam-se de imagens elaboradas no contexto da pós-modernidade, período no qual, conforme a estética vattimiana, se dá o ocaso da arte, marcado pela estetização geral da existência como extensão do predomínio das mídias de massa. Não se intenciona analisar cada imagem exaustivamente, mas evidenciar os aspectos mais relevantes que possibilitem explicar a obra imagética no contexto da modernidade avançada, tendo como fundamento o pensamento estético do filósofo italiano.

Para Ross (2023, p. 155), “embora a investigação de Vattimo sobre estética nunca perca de vista a arte (dos movimentos de vanguarda do início do século XX às artes visuais, literatura, música e cinema da década de 1990), ele não analisa obras de arte; sua abordagem é predominantemente estética”¹⁰⁸. Na perspectiva adotada neste trabalho dissertativo, o filósofo italiano fornece um pensamento estético com investigações e teses nas quais a experiência com a arte é tema recorrente e basilar, contendo reflexões que nos permite avançar na análise de obras artísticas no contexto pós-moderno, eminentemente porque se tratam de obras que exigem uma compreensão cujos cânones tradicionais mostram-se insuficientes. Adotar, portanto, a abordagem estética de Vattimo apresenta-se como uma resposta ao problema de

¹⁰⁸ No original, em inglês: “although Vattimo’s investigation of aesthetics never loses sight of art (from the early twentieth-century avant-garde movements to 1990s’ visual arts, literature, music and cinema), he does not analyse artwork; his approach is predominantly aesthetic”.

como explicar as obras artísticas na pós-modernidade, como as imagens produzidas no âmbito da pandemia de covid-19.

Ademais, Bertinetto (2025) afirma que, em um catálogo do pintor contemporâneo Andrea Gotti, “Gianni escreveu que acreditava ser impossível não abordar obras de arte filosoficamente”¹⁰⁹ (Vattimo, 2001, apud Bertinetto, 2025, p. 107), sendo exatamente o objetivo a ser alcançado a seguir, que é realizar uma análise de imagens artísticas numa abordagem filosófica, tendo como fundamento o pensamento estético de Gianni Vattimo.

4.3.1 Análise da primeira imagem: crise sanitária global

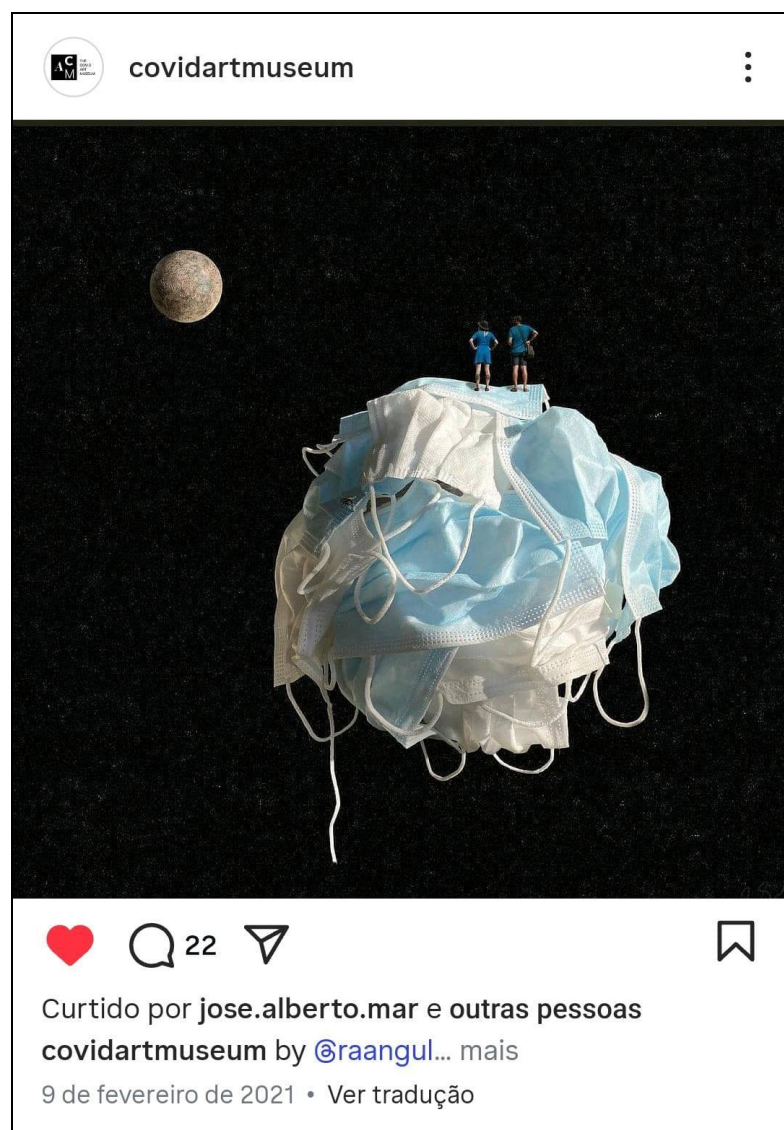


FIGURA 2: Imagem atribuída à @raangul¹¹⁰, obtida a partir de recorte da captura de tela em @covidartmuseum

¹⁰⁹ No original, em italiano: “Gianni aveva scritto di ritenere impossibile non avvicinarsi filosoficamente alle opere d’arte”

¹¹⁰ As capturas de tela das imagens analisadas foram realizadas em *smartphone*. Os perfis informados são do *Instagram*.

A imagem de Rafa Angulo apresenta duas esferas que flutuam no espaço. A esfera maior, disposta em primeiro plano, está envolta por máscaras hospitalares descartáveis, contendo duas miniaturas de seres humanos, direcionados de frentes para a esfera menor, como se observando-a. A esfera maior significa o planeta Terra, onde há vida humana representada pelas miniaturas. A esfera menor assemelha-se à lua ou a um planeta menor. A Terra, completamente coberta de máscaras, simboliza a crise sanitária de extensão mundial. As miniaturas em formato de duas pessoas, que se voltam para outro planeta ou a lua, podem ser interpretadas como a busca de uma solução ou de uma saída para a pandemia.

A obra imagética de Rafa Angulo pode ser abordada a partir da perspectiva na qual a arte consiste num fato ontológico, tal como proposta nas investigações de Gianni Vattimo (1993, p. 78), ao tratar da relação da obra de arte e com as épocas históricas. Na proposta vattimiana, cabe à estética ontológica o exame da experiência da arte como forma de compreender a existência humana numa determinada época, tendo como base a ontologia heideggeriana para a qual o ser não é simples presença, com caracteres estáveis e universais, mas sim um acontecimento, que se manifestam em seus entes ao longo de seus horizontes históricos. Nesse sentido, abordar a arte do contexto da pandemia de covid-19 (doravante covid) é uma via de aproximação do ser do homem nesse período específico, pela forma como se manifesta nas imagens artísticas produzidas.

O contato com a imagem analisada, numa abordagem ontológica, não busca identificar em que medida ela pode ser objeto de contemplação ou como os critérios de beleza nela se realizam, nem intenciona verificar seus elementos estilísticos, residindo sua validade estética na capacidade de conduzir o espectador para uma nova abertura histórica do mundo e sobre o modo que a humanidade vive nele. Assim, a imagem de Rafa Angulo conduz ao mundo instituído no momento histórico da pandemia e o modo como a humanidade encarou tal momento. A produção imagética está diretamente relacionada a condições concretas que ocorreram na época da pandemia de covid, apresentando um mundo em que a humanidade viveu circundada pela imposição de medidas preventivas, como uso obrigatório de máscara, higienização das mãos e distanciamento social. A Terra, totalmente encoberta de máscaras, simboliza um cenário global em que tudo está encoberto e submerso pelo surto viral da covid, que lança o homem em busca de novas possibilidades de existência, como simbolizada nas miniaturas direcionadas a outra esfera celeste.

Em outras palavras, a imagem de Rafa Angulo apresenta-se como um evento que acontece dentro de uma dada temporalidade, estando associada a uma determinada epocalidade do ser, que consiste no contexto da crise sanitária. A produção imagética do

artista, na perspectiva da estética ontológica, não é outra coisa senão uma evidência da existência do ser do homem no mundo pandêmico.

Certamente a análise da imagem de Rafa Angulo consiste numa compreensão historicamente condicionada, uma vez que a hermenêutica de Vattimo, segundo Chiurazzi (2023, p. 95), influenciada pelo niilismo nietzschiano, apresenta uma proposta secularizada e antimetafísica. Trata-se de uma interpretação voltada às condições do mundo, à finitude do homem, na qual o processo hermenêutico não tem relação com a busca por uma verdade estável, mas uma verdade relativa a situações concretas e temporalizadas. Para Vattimo (2019, p. 87), o mundo pós-moderno está marcado pela pluralidade de interpretações, não havendo mais uma verdade hegemônica, mas compreensões históricas e condicionadas. Assim, a interpretação realizada neste texto dissertativo não busca alcançar uma verdade sobreposta às demais, mas consiste numa compreensão realizada sob determinadas circunstâncias, inclusive recebendo influência das minhas vivências durante a pandemia da covid-19.

Ademais, na teoria vattimiana, a interpretação não significa produzir um reflexo, como num espelho, mas atribuir um sentido no qual o intérprete encontra-se envolvido com o objeto ou situação que interpreta. Isso resulta da concepção heideggeriana para a qual o ser não é mera presença, mas um evento que acontece conforme certas condições históricas. Segundo Vattimo (2019, p. 15), o objeto a ser interpretado ocorre como um evento no qual o intérprete está envolvido e contribui para determinar. Por essa razão, a análise da imagem de Rafa Angulo não implica em uma explicação marcada pela objetividade, como se houvesse um sentido único a ser descoberto. Esta interpretação e a imagem estão envolvidas no mesmo evento do devir do ser, resultando na atribuição de um sentido conforme o momento da história em que se elabora a análise. O que significa que outras interpretações continuam em aberto e são possíveis de serem realizadas.

Além disso, na leitura gadameriana realizada por Vattimo, as experiências estética e hermenêutica não se separam, porque o contato com a obra suscita um questionamento sobre seu sentido, o que é respondido através de um ato interpretativo que possibilita elucidar o evento na obra, a verdade que manifesta. Assim, a interpretação revela a verdade da obra, demonstrando a condição ontológica da arte. É o caso da análise da obra de Rafa Angulo, cuja verdade que manifesta está em relação com o contexto da pandemia do novo coronavírus, o qual marca sua historicidade. Não se trata de uma verdade essencial e abstrata, mas uma verdade temporalizada e concreta, que revela uma humanidade que vivenciou a propagação planetária de um vírus letal, configurando um novo cenário, exigindo dos seres humanos questionamentos sobre o que fazer, sobre os novos panoramas a serem construídos diante da

proporção da pandemia, exatamente o que se verifica na imagem analisada, com o planeta circundado por máscaras e figuras humanas buscando novos horizontes.

4.3.2 Análise da segunda imagem: consequências da pandemia



FIGURA 3: Imagem atribuída à *@yellow.victoria*, obtida a partir de recorte da captura de tela em *@covidartmuseum*

A imagem de Victoria ilustra uma mulher e uma poltrona dispostas como se fossem um só elemento, no qual a cabeça, pescoço, mãos e pés são humanos e as demais partes são constituídas pelo assento acolchoado. Na imagem, o corpo humano e o estofado estão mesclados, como se em simbiose, termo da biologia usado para descrever a associação ou interação entre seres de espécies diferentes, por longa duração. Embora a poltrona não seja um ser vivo, é possível deslocar o conceito da biologia para a imagem de Victoria, por se tratar de dois seres distintos (humana e estofado), associados entre si.

A descrição, apesar de reiterada, busca apresentar uma análise da obra imagética quanto às consequências da pandemia de covid, mais especificamente o isolamento social, responsável pela mudança em aspectos da vivência humana. A duração da pandemia, de dezembro de 2019 a maio de 2023, embora com suas particularidades nas diferentes regiões do planeta, impõe um longo período de restrições sanitárias, nas quais as pessoas se viram obrigadas, em muitos casos, a se recolherem em suas próprias casas, tendo como único meio de entretenimento os conteúdos difundidos pelos meios de comunicação de massa.

Passar longos períodos sentado em um sofá ou poltrona, na frente de uma televisão, é uma característica da sociedade de comunicação generalizada mesmo antes da disseminação global do novo coronavírus, no entanto, o hábito foi intensificado durante o confinamento da pandemia, pela interrupção das atividades convencionais de lazer e recreação imposta pelo *lockdown*, que resultou no fechamento dos espaços públicos, como cinemas, teatros, praças, *shoppings*, casas de *shows*.

O *stay at home* (em inglês) ou *fique em casa* (em português) tornaram-se expressões de ordem durante a pandemia, como mandamento para que as pessoas ficassem em seus lares, como forma de evitar a propagação do vírus da covid, para o qual não existia remédio, nem imunizantes, até o desenvolvimento das primeiras vacinas. A imagem de Victoria marca muito bem esse momento, em que os corpos humanos estavam restritos ao ambiente domésticos, por um tempo significativo.

Não se trata de diagnóstico difícil de ser identificado para aqueles que vivenciaram a pandemia de covid. Por outro lado, abordar o problema da arte na época da pandemia pode apresentar alguns desafios, ainda mais se o fundamento da beleza se mostra como parâmetro central. Nesse sentido, a estética ontológica investigada por Vattimo apresenta-se como uma forma de abordar as imagens artísticas no contexto pandêmico, ao conceber o mundo da arte como corresponde a uma região do ente e ao demonstrar que a estética filosófica permite refletir sobre a vida humana, em sua estrutura e valor, através da experiência do contato com a obra (Vattimo, 1993, p. 20-21).

Com base na concepção heideggeriana, Vattimo (1993, p. 28) afirma a centralidade do conceito de epocalidade do ser, sendo a história ou época do ser, a via para acessá-lo, compreendê-lo. Não se trata de uma compreensão estática, fechada, mas que considera a manifestação do ser numa determinada temporalidade. A ontologia investigada por Vattimo aborda a finitude constitutiva da existência, não se tratando de um pensar *para sempre*, mas refletir *pelo agora*, de acordo com Uribe Miranda (2024, p. 126-127). A arte, como atividade humana, não se separa do ser, sendo um acontecimento que permite revelar situações e refletir

filosoficamente como o ser do homem (ser-aí) aparece, numa dada historicidade. Dessa forma, as imagens artísticas produzidas durante a crise de covid, numa abordagem da estética ontológica, permitem compreender não somente as obras por elas mesmas, mas a própria condição do homem durante a pandemia. Para Vattimo, a obra de arte apresenta “uma certa ordem de coisas em que a humanidade vive e faz suas escolhas” (Vattimo, 1993, p. 78), o que pode ser identificado na imagem de Victoria, ao apresentar um aspecto de como as coisas estiveram estabelecidas na pandemia, como a humanidade viveu e fez escolhas durante esse período, configurando vivências marcadas pelo sedentarismo, estado de apatia e inatividade do corpo, resultado da imposição de medidas sanitárias como forma de enfrentar a propagação do vírus, mas que simultaneamente tiveram impacto na condição de existência das pessoas. Temas como sedentarismo podem ser discutidos em outros âmbitos da sociedade pós-moderna, mas foram acentuados durante a crise sanitária.

Acerca da produção imagética de Victoria cabem ainda duas análises, a partir da estética filosófica vattimiana, uma relativa ao efeito choque e outra sobre o papel dos *mass media* na sociedade pós-moderna. A imagem, ao apresentar a fusão de uma pessoa com uma poltrona, tem um potencial para gerar algum estranhamento na experiência estética, um efeito choque, quebrando a familiaridade com que as coisas estão convencionalmente postas no mundo ao nosso redor. Pode ser gerado um desconforto, numa experiência negativa de pertencimento estético, pois somos todos humanos, sendo estranho se deparar com uma figura em que o corpo humano se transmuta, como se tivesse sido sugado ou absorvido por outro ser, não humano. Pode haver um efeito choque em termos mínimos, uma vez que, conforme a estética vattimiana, não podemos esperar profundidade da experiência estética na pós-modernidade, dominada pelo conteúdo distribuído pelos *mass media*, como no caso das imagens artísticas do museu virtual da covid, aos quais, inclusive pela grande quantidade de publicações, apresentam uma fluidez característica, podendo ser rapidamente consumidas pelo espectador num simples deslizar de tela no dispositivo eletrônico.

Quanto ao papel do *mass media* na sociedade pós-moderna, a imagem de Victoria apresenta em um dos detalhes da poltrona o termo *Netflix*, em referência ao serviço por assinatura que disponibiliza vídeos e filmes em dispositivos com acesso à internet. Trata-se de um dos incontáveis exemplos de meio de comunicação de massa que distribui conteúdo em larga escala, estando ao alcance de uma parcela significativa de usuários domésticos, cotidianamente, o que se relaciona com a tese vattimiana de “estetização geral da vida na medida em que a mídia, que distribui informação, cultura, entretenimento, mas sempre sob

critérios gerais de ‘beleza’ [...], assumiu na vida de todos um peso infinitamente maior do que em qualquer outra época do passado” (Vattimo, 2007 p. 44).

4.3.3 Análise da terceira imagem: afetos e sexualidade na pandemia



FIGURA 4: Imagem atribuída a *@johnson_tsang_artist*, obtida a partir de recorte da captura de tela em *@covidartmuseum*

A produção imagética de Johnson Tsang apresenta duas máscaras de proteção sanitária com contornos de dois rostos que se beijam. A obra expressa o contato físico entre duas pessoas com a interposição de máscaras, elemento símbolo da pandemia do novo coronavírus.

Segundo Vattimo (1993, p. 76-77), com fundamento na filosofia de Heidegger, a obra coloca a verdade em ação ao veicular um novo momento do ser, como um acontecimento novo e original com relação ao que era, fundando uma nova ordem de relações e um mundo novo. Assim, nas investigações vattimianas no campo da estética ontológica, com base na concepção heideggeriana, a verdade é compreendida como evento, um acontecimento que ocorre em uma historicidade concreta. Dessa forma, a obra imagética sob análise é um

acontecimento que se desdobra no contexto da crise sanitária do novo coronavírus, cuja verdade que põe em ação é justamente referente a esse mesmo contexto. Além disso, na concepção heideggeriana de arte como acontecimento da verdade, abordada por Vattimo, dois traços ou aspectos da obra devem ser identificados: a instituição de um mundo e a produção da terra.

Buscando apresentar a arte como experiência da verdade, verifica-se que a imagem de Johnson Tsang, quanto ao primeiro aspecto, expõe uma abertura para o mundo histórico do contexto da pandemia de covid. Tal aspecto, na interpretação vattimiana, permite a uma sociedade ou grupo social reconhecer as marcas constitutivas da sua experiência no mundo, o que na obra imagética de Tsang significa as marcas específicas da existência humana na crise sanitária do novo coronavírus. Isso porque há, nessa época específica do ser, uma nova condição do homem no mundo, que veio a se constituir com a propagação do vírus da covid, sendo a obra imagética a exposição de uma realidade na qual as relações sociais estiveram marcadas por uma alteração no modo como ocorrem os contatos humanos, em termos de afetividade e sexualidade. Durante a pandemia, o contato físico direto entre seres humanos ficou restrito ao círculo familiar mais próximo, geralmente entre as pessoas que coabitavam a mesma moradia. As interações sociais, incluindo a sexualidade, foram impactadas, tornando-se restritas durante o *lockdown*, uma vez que o confinamento se apresentou como uma das principais medida para evitar a propagação do vírus da covid.

Quanto ao traço de produção da terra, na perspectiva de Vattimo, corresponde à permanente reserva de significados da obra e sua inesgotável possibilidade de novas interpretações ao longo do tempo. Isso porque, numa abordagem heideggeriana, a obra consiste num evento histórico, atrelado à existência humana no mundo, numa dada época e finitude. Segundo Vattimo (1993, p. 135), com base em Gadamer, a atividade estética é também hermenêutica na medida em que o contato com a obra possibilita encontrar uma verdade dada como evento histórico. Para tanto, a verdade da obra resulta de um processo interpretativo cujo elemento central é a existência humana, situada na epocalidade do ser-aí.

Assim, compreende-se que a interpretação da imagem de Johnson Tsang consiste na possibilidade de encontrar uma verdade de um momento histórico, não se tratando de uma explicação única, nem que deva se sobrepor às demais, o que seria impossível frente ao aspecto de produção da terra da obra de arte, o qual consiste na sua inesgotabilidade de produção de significados. Outras interpretações, voltadas a compreender o sentido da obra e a manifestação de sua verdade, permanecem historicamente em aberto, como possibilidades de revelar sua condição ontológica.

Numa correlação com o entendimento de Uribe Miranda, para quem o aspecto da *produção da terra* da obra de arte manifesta a “mortalidade constitutiva do homem, seu ser terra” (Uribe Miranda, 2019, p. 183), pode-se afirmar que tal aspecto na obra de Johnson Tsang é identificado no beijo interposto entre máscaras, que simboliza a corporeidade do ser humano, as limitações do próprio corpo e a contenção dos afetos e da sexualidade em tempo de pandemia. É pela corporeidade que o homem marca sua presença no mundo e o vírus, ao ameaçar nosso corpo, evidencia nossa finitude. A morte constitui-se em acontecimento destinal de todos nós, podendo ocorrer por causas diversas, porém a pandemia da covid intensificou essa possibilidade, tornando-a iminente e escancarando nossa própria finitude.

4.3.4. Análise da quarta imagem: o homem responsável pelo seu próprio destino



FIGURA 5: Imagem atribuída a @nathanwyburnart, obtida a partir de recorte da captura de tela em @covidartmuseum

A imagem de Nathan Wyburn apresenta o enquadramento do rosto de uma profissional da área da saúde, com o olhar atento e peças hospitalares (máscara branca e touca azul), constando na parte de baixo do quadro a expressão em inglês *Thank you* (Agradeço você). A imagem é composta em formato de mosaico em que as peças constitutivas são diversas fotografias de trabalhadores da mesma área.

O contexto da crise sanitária de covid foi marcado pela atuação dos profissionais de saúde, com o reconhecimento da necessidade e esforços desses profissionais no combate à pandemia. O respeito e reverência a médicos, enfermeiros, fisioterapeutas e demais especialista representa a confiança depositada no conhecimento científico e na instrumentação técnica como saída da crise sanitária, o que significa, em termos mais gerais, a ênfase na ciência como fator decisivo para o enfrentamento de um evento desolador na história humana. A salvação estava, portanto, no tratamento e instrumentos médico-hospitalares, nos procedimentos desenvolvidos a partir do conhecimento adquirido sobre o patógeno, e na descoberta de uma substância imunizante (vacina) para aplacar a devastação provocada pela doença, em nível mundial.

Além disso, a retratação de uma figura humana e seu agradecimento evidencia o papel central do ser do homem para guiar seu próprio destino. Por isso, a imagem de Nathan Wyburn expõe a abertura de um mundo no qual a humanidade evidencia o potencial científico como meio para sua libertação (no caso específico, libertação do cenário imposto pelo novo coronavírus), o que demonstra a vocação ontológica da arte ao mostrar a realidade da sociedade pós-moderna pautada em respostas advindas da ciência, o que se intensificou durante a pandemia.

De acordo com Vattimo (2017, p. 9), o niilismo nietzschiano, ao anunciar a desvalorização dos valores metafísicos e religiosos, constata a mudança na crença dos homens, decorrente da nova configuração da civilização ocidental com o desenvolvimento técnico-científico, a partir do qual o homem vê a si mesmo como condutor de seu próprio destino.

O mosaico, ao retratar uma figura humana da área da saúde, elaborado a partir de inúmeras fotografias de profissionais da mesma área, pode ser interpretado como um lembrete da coletividade, do trabalho conjunto, no enfrentamento do novo coronavírus, que vitimou milhões de pessoas no planeta. Outras imagens do mesmo museu virtual corroboram a análise acima, ao retratar médicos e enfermeiros como heróis ou anjos de combate na guerra biológica contra o vírus da covid. Numa leitura na perspectiva da estética ontológica, conforme investigada por Vattimo, a imagem demonstra uma experiência histórico-cultural

tanto na época pós-moderna, na qual a ciência tem relevante papel como conhecimento orientativo da sociedade, quanto no acontecimento específico da pandemia de covid, na qual há uma intensificação desse papel na figura dos profissionais da área de saúde. Portanto, numa compreensão de caráter ontológico, conforme Vattimo investiga, a partir das concepções heideggerianas, a imagem veicula o caráter epocal do ser do homem na crise sanitária do novo coronavírus do século XXI.

Nesse sentido, a interpretação da imagem de Nathan Wyburn, numa abordagem ontológica proposta por Vattimo, conforme entendimento de Bertram (2016, p.11), exige conceber seu pertencimento à existência humana que lhe deu origem, evidenciando o contexto de uma forma de vida que extrapola a própria imagem. Portanto, a imagem apresenta uma experiência com a arte que expõe os valores relativos às vivências dos seres humanos na pandemia de covid, na qual os trabalhadores da área médica têm função central no cuidado e salvamento de vidas humanas.

4.3.5 Análise da quinta imagem: sobrevivência em tempos de crise viral, fé e ciência

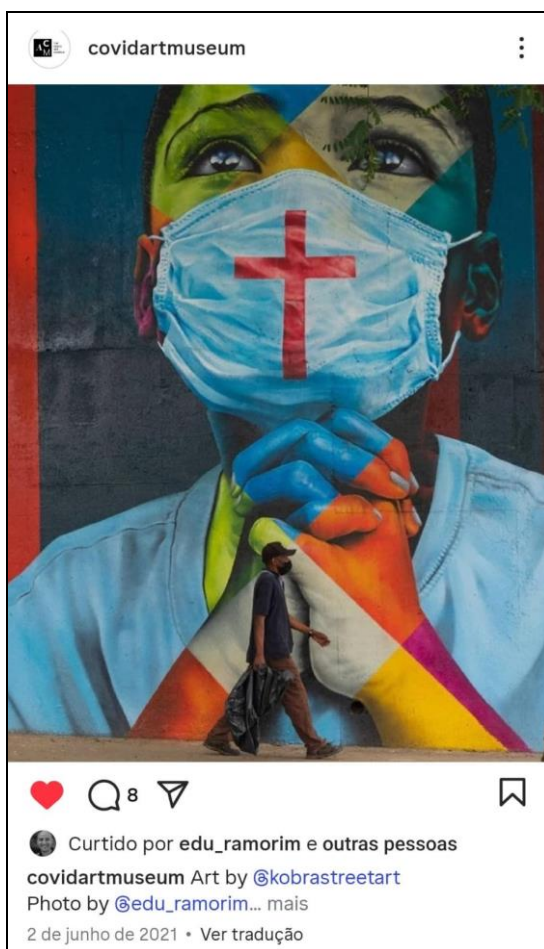


FIGURA 6: Imagem com fotografia atribuída a @edu_ramorim e mural atribuído a @kobrastreetart, obtida a partir de recorte da captura de tela na conta @covidartmuseum

A imagem trata-se da fotografia de Eduardo Amorim, que registra um homem passando em frente a uma parede¹¹¹, que contém uma pintura criada por Eduardo Kobra. A fotografia registra duas nuances da pandemia de covid: no primeiro plano um homem, a passos largos, movimenta-se na cidade que já vivencia a crise sanitária, sendo a máscara em seu rosto um indício disso; no segundo plano, a pintura de uma criança com as mãos unidas em posição de oração, vestindo uma máscara hospitalar branca com o desenho centralizado de uma cruz, símbolo do cristianismo.

O registro fotográfico de um transeunte exige considerar os motivos que levaram as pessoas a transitarem durante o *lockdown*, medida sanitária imposta durante a pandemia, indicando que nem todos puderam aderir ao isolamento social, por razões diversas, como trabalhadores de serviços essenciais, pessoas em tratamento de saúde (como hemodiálise, radioterapia, quimioterapia) e pessoas em situação de vulnerabilidade econômica (como moradores de rua). Há ainda os casos de pessoas que precisaram procurar atendimento de saúde diante de algum sintoma suspeito de infecção pelo vírus. Em outras situações, ainda que temporariamente, as pessoas precisavam deixar o confinamento para buscar por alimentos, remédios, itens de higiene, o que significa a necessidade de manutenção da própria sobrevivência mesmo em tempos de crise viral.

A pintura em via pública é um testemunho da saída da arte dos espaços institucionais, estando ao alcance concreto no cotidiano de todos, como é o caso do homem fotografado, cujo caminho é constituído pela presença de um mural na cidade. Tal cenário remonta a tese vattimiana de estetização geral da existência, com a “explosão da estética para fora dos limites tradicionais” (Vattimo, 2007, p. 41), tese duplamente evidenciada, tanto na pintura de Eduardo Kobra como na fotografia de Eduardo Amorim, que integram a arte ao cotidiano pós-moderno, através da propagação das imagens, respectivamente, em logradouro público e em mídia de massa.

O mural de Eduardo Kobra, reproduzido na fotografia de Eduardo Amorim, expõe duas concepções de mundo: a científica e a religiosa. O conhecimento científico é simbolizado pela máscara de proteção no rosto da criança, uma vez que o item exigido durante a pandemia se justifica como medida de prevenção da síndrome respiratória. O uso da máscara dificulta a propagação do vírus através de gotículas expelidas pela boca e nariz de pessoas infectadas ao tossirem, espirrarem ou falarem, conforme informação disponibilizada

¹¹¹ A pintura de Eduardo Kobra foi produzida em uma parede em via pública, na cidade de São Paulo, no Brasil. Trata-se de um mural com o título *Coexistência* (2020), formado pela pintura de cinco crianças com máscaras, de diferentes nacionalidades, dispondo as mãos em postura religiosa. O mural completo é disponibilizado no site <https://www.eduardokobra.com/projeto-sp/12/coexistencia>.

na página eletrônica do Instituto Butantan, instituição brasileira que realiza pesquisas e estudos nos campos da biologia e da biomedicina. A crença religiosa é expressa pelo desenho da cruz (símbolo do cristianismo), na máscara usada pela criança, e pela posição de oração com as mãos unidas e olhar voltado ao alto, o que pode ser interpretado como clamor a Deus pelo fim da pandemia.

Para Vattimo, o niilismo de Nietzsche anuncia a desvalorização dos valores supremos, dentre os quais o ser divino significa o valor máximo. Isso porque a cultura ocidental passa a vivenciar uma fase da história caracterizada pela perda do predomínio da metafísica, como sistema de pensamento sobre o mundo, e das concepções religiosas, como direcionamento dos destinos dos homens. Não se trata do fim da metafísica, nem tão pouco da crença divina, mas de seu enfraquecimento em razão do desenvolvimento técnico-científico, do “triunfo da técnica em estabelecer condições de vida menos angustiantes” (Vattimo, 2017, p. 360). Para o filósofo italiano, de fato, não se deve falar em superação da metafísica, mas sim em sua torção. O mesmo se aplica às concepções religiosas, que, embora não sejam consideradas tão determinantes ou com a mesma autoridade de séculos passados, continuam a existir para nós. Para Vattimo (1993, p. 20), o mundo da arte corresponde a uma região do ente, o que permite compreender que o mural veicula o ser do homem (*Dasein*), que na sociedade pós-moderna acontece compondo uma realidade complexa, na qual o espírito humano entende a ciência como saída para enfrentar momentos de crise, como a descoberta de vacinas contra o coronavírus, ao mesmo tempo em que busca se manter conectado ao sagrado.

4.3.6 Análise da sexta imagem: distanciamento social

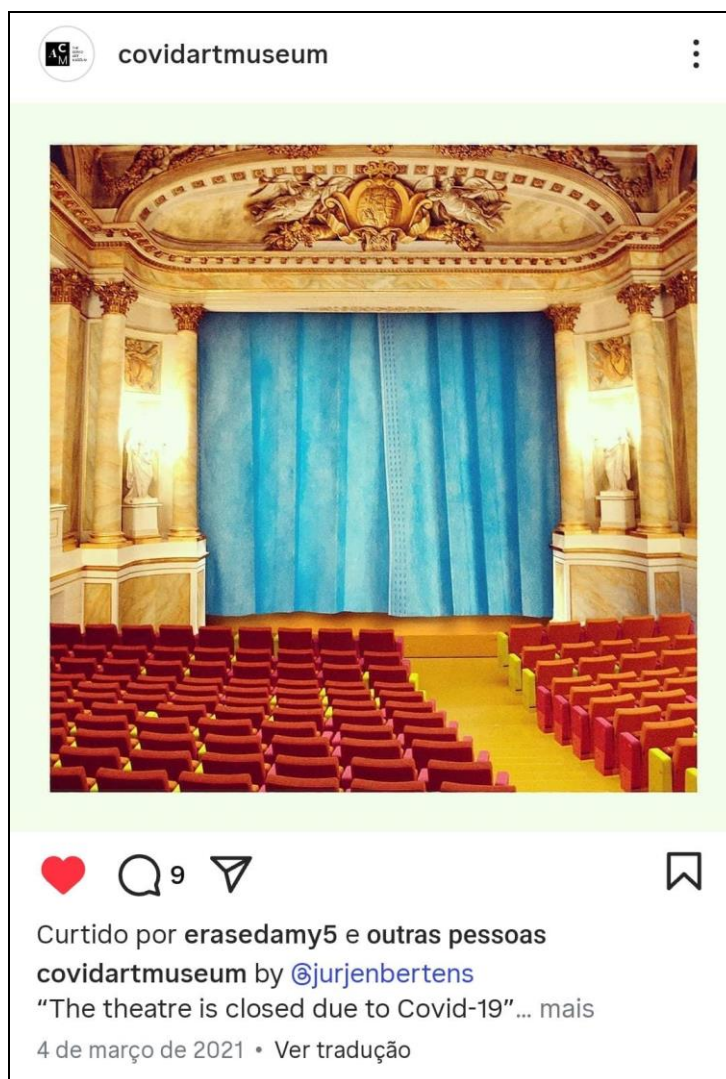


FIGURA 7: Imagem atribuída a *@jurjenbertens*, obtida a partir de recorte da captura de tela em *@covidartmuseum*

A imagem de Jurjen Bertens apresenta uma sala de teatro tradicional, com ornamentos clássicos ao redor do palco e cadeiras retráteis compondo a arquibancada. No entanto, uma nova interpretação desse espaço é demonstrada com a substituição da convencional cortina do palco por uma cortina azul clara com detalhes como dobraduras, aspecto de tecido leve e poroso, que remetem à máscara hospitalar, amplamente utilizada pelas pessoas durante a crise de covid. Há, portanto, um deslocamento de um elemento amplamente usado durante a pandemia, que é a máscara, para um novo contexto, que é o teatro, somando-se à disposição da cortina fechada e da arquibancada completamente vazia, simbolizando a paralização dos espetáculos públicos e das atividades culturais e recreativas durante a crise sanitária.

A obra imagética em análise apresenta uma maneira de conhecer a realidade da crise sanitária, o que somente é possível identificar numa abordagem ontológica da arte, que não avalia por critérios de beleza, mas no que tange à dimensão ativa e histórica da estética, conforme identifica Uribe Miranda (2021, p. 465), a partir do pensamento de Gianni Vattimo.

A investigação estética de caráter ontológico dedica-se a apontar os modos pelos quais os entes acontecem num dado momento do devir do ser. Tal investigação não busca identificar uma essência do homem, como algo estável, mas identificar que “na época dada do ser em que estamos o homem é (é, tornar-se essencial, acontece) deste ou daquele modo” (Vattimo, 1993, p. 29). A imagem sob análise, que como obra está enraizada na existência humana, permite identificar que durante a época da pandemia de covid o homem alterou seu modo de acontecer, marcado por vivências isoladas, uma vez que houve um esvaziamento dos espaços públicos decorrentes das medidas sanitárias de distanciamento social. O convívio, pelo contato físico, é responsável pelas dinâmicas das sociedades humanas, marcadas pelo encontro de pessoas para as mais variadas finalidades, como estudo, trabalho, lazer. A pandemia de covid veio abalar essa condição humana, havendo incertezas quanto ao tempo de duração dos confinamentos.

O fechamento de lugares de lazer, cultura e entretenimento, como teatros e salas de cinema, durante o *lockdown*, como medida para evitar a propagação da síndrome respiratória, caracterizada pelas altas taxas de transmissibilidade do vírus e mortalidade da população, contribuiu ainda mais para a intensificação dos sentimentos vivenciados durante a pandemia, como tristeza, solidão, angústia e tédio.

Tratam-se de situações absorvidas pela arte produzida durante a pandemia, que possibilitam uma análise para além da obra, uma vez que evidenciam questões do próprio ser do homem na mesma época, o que só é possível identificar numa abordagem sob a perspectiva da estética ontológica.

A imagem de Jurjen Bertens aponta para a tese de Vattimo do sentido fraco de morte da arte, na medida em que se trata de obra digital, que evidencia o predomínio das mídias tecnológicas e sua função estetizante na pós-modernidade, mas que, ao retratar uma sala de teatro, aponta para uma não exclusividade dos *mass media* e para a continuidade dos modos tradicionais da arte acontecer, caracterizando uma diversificação das expressões artísticas na sociedade tardomoderna.

A produção imagética de Jurjen Bertens também pode ser analisada quanto ao aspecto do desenraizamento, concepção da estética vattimiana, que se caracteriza por um entranhamento na experiência estética. Trata-se de concepção desenvolvida pelo pensador

italiano ao analisar os conceitos de *Stoss* de Heidegger e de *shock* de Benjamin, os quais têm em comum o fato de tratarem sobre o efeito atribuído pela arte no espectador na sociedade pós-moderna, podendo ser traduzidos como choque ou impacto. O desenraizamento na imagem analisada tem como principal elemento o tecido da máscara hospitalar constituindo a cortina do teatro, que quebra o sentimento de familiaridade que temos com relação ao ambiente teatral, que convencionalmente apresenta um tecido pesado, em cor vermelha. Como resultado, o telespectador depara-se com uma nova rede de relações na obra, que o lança para reflexões para além do âmbito das artes, exigindo-o repensar sua própria condição no contexto da pandemia, dentre as quais a solidão, a liberdade restrita e o risco de morte pela infecção do vírus.

Tal reflexão depende da sensibilidade individual e do efeito choque que cada obra pode vir a produzir. Isso porque na pós-modernidade, o contato com a arte é marcado pela percepção distraída, não havendo mais uma atitude atenciosa ou contemplativa como na arte tradicional, uma vez que a reprodutibilidade técnica e massificação das obras resultaram na perda de seu valor aurático. Na sociedade de comunicação generalizada, as obras estão amplamente propagadas no cotidiano de todos, sobremaneira nas mídias tecnológicas, como no aplicativo do *Instagram*, a exemplo do perfil *The Covid Art Museum*, cujas quase mil imagens podem ser acessadas pelo simples deslizamento de tela no *smartphone*. Nesse contexto, a validade estética transfere-se das obras para a experiência individual, tendo a ver com o momento e disposição sensível de cada um em seu encontro com a arte, o que se aplica à imagem de Jurjen Bertens e às demais produções imagéticas difundidas pelos *mass media*.

5 CONCLUSÕES

O estudo dos antecedentes estéticos de Gianni Vattimo desenvolvido nesta dissertação reitera a análise de Uribe Miranda, realizada em *A estética filosófica de Gianni Vattimo*, quanto ao posicionamento estético inicial do filósofo italiano, filiado a uma perspectiva que considera a produção da arte em seu condicionamento histórico e concreto, resultando das condições humanas em uma determinada época. A teoria da formatividade de seu mestre Luigi Pareyson constitui-se numa abordagem que incide sobre o processo artístico conduzido pela operatividade do ser humano, responsável por fazer a obra e inventar o modo de fazê-la, encontrando uma forma exitosa quando esta corresponde às exigências de seu intelecto e sendo o conteúdo expresso na obra fruto da espiritualidade do artista. Ou seja, trata-se de uma teoria estética centrada na obra e no ser humano, sem incidência de fundamentos metafísicos ou abstratos, que irá repercutir nas análises estéticas de Gianni Vattimo, que desenvolverá o estudo do conceito de fazer em Aristóteles, contrapondo-se às concepções de arte voltadas à contemplação e definição de belo. Assim, o caráter histórico e concreto da arte é evidenciado por Vattimo, conforme seu primeiro livro de conteúdo estético *Il concetto di fare in Aristotele*, publicado em 1961, que expõe uma análise que situa a produção artística entre as demais atividades humanas, a partir da definição do termo grego τέχνη constante do Livro VI da obra aristotélica *Ética a Nicômaco*. O estudo do conceito de produção em Aristóteles, realizado por Vattimo, revela a influência da teoria da formatividade pareysoniana, na medida em que ambas incidem sobre a operação artística, conduzida pela razão humana, e refletem sobre a experiência concreta do artista. Vattimo analisa o termo grego τέχνη ou *techné* (técnica, arte), que na concepção aristotélica significa ato de fazer/produzir, conduzido pela racionalidade humana, que resulta em um produto que se dissocia de seu produtor. A arte consiste em uma atividade humana de caráter contingente, podendo ser diferente daquilo que é ou não existir, dependendo de quem a produz e de uma finalidade fática. Ou seja, a produção dos objetos artísticos está voltada à vida prática, para servir a uma utilidade no mundo dos homens, o que evidencia mais uma vez seu caráter histórico e concreto. As belas artes, a partir do disposto em *Poética*, de Aristóteles, também são consideradas por Vattimo, que trata da imitação poética como um procedimento técnico, realizado em razão de um fim (o prazer e a catarse). Portanto, assim como as artes úteis, Vattimo identifica que as artes belas também apresentam uma preocupação com o fazer, o que requer uma disposição produtiva (*techné*) do artista, sendo elaboradas na busca de uma finalidade.

Vattimo desenvolve um estudo filosófico sobre a arte como produção, demonstrando que a estética aristotélica está relacionada às condições concretas, uma vez que a obra é

produzida conforme as demandas da vida humana, a qual o artista busca satisfazer, fazendo um produto, portanto, em razão de uma finalidade. As artes úteis, tal como no estudo de Vattimo, a partir da filosofia aristotélica, evidencia uma disposição produtiva atrelada ao desenvolvimento do mundo material, uma vez que a produção de itens e objetos para suprir as necessidades das pessoas e da cidade permitiu a qualificação da existência humana. Nesse sentido, a arte na filosofia aristotélica, conforme analisada por Vattimo, demonstra que a realidade não se reveste de um carácter estático, mas está em permanente movimento, desenvolvendo-se continuamente. Como disposição produtiva (*techné*), a arte permite ao homem constituir seu mundo, ao lado do natural, composto por itens e objetos que vão se acumulando ao longo das épocas, estando fortemente interligados à vida prática, como se constituíssem uma realidade pronta e não produzida. Assim, ao buscar atender as demandas que se apresentam, o homem vai configurando suas condições de vida pela arte. Portanto, conclui-se que o conceito de fazer aristotélico e a teoria da formatividade pareysoniana constituem-se nos antecedentes estéticos de Gianni Vattimo, indicando sua dedicação ao desenvolvimento de um pensamento estético cujo centro é a dimensão humana e a condição do homem no mundo em que vive.

A teoria da formatividade de Luigi Pareyson, no que tange à materialidade da forma artística, suscita reflexões no âmbito das obras artísticas em meio digital. Para Pareyson, em *Estética: teoria da formatividade*, a arte como operação específica do artista requer uma matéria que possibilite a existência de uma forma, pois de outro modo haveria somente uma abstração e não uma obra existente. A materialidade é um aspecto essencial da forma artística, não somente um meio pelo qual a arte pode ser manifestada. É pela matéria física que a obra se constitui em forma e expressa um conteúdo. O filósofo da teoria da formatividade, ao tratar sobre a materialidade da arte, nos anos cinquenta do século XX, considerou as possibilidades ilimitadas da arte, questionando quais formas artísticas o homem desenvolveria além das tradicionais. É o caso das obras em meio digital, ocorrência constante no século XXI. A concepção pareysoniana de materialidade na arte possibilitou concluir que as obras em meio digital, embora não se constituam em objetos físicos em si, precisam de um suporte tangível para serem produzidas pelo artista e acessadas pelos espectadores. Há, portanto, uma materialidade necessária em tais obras, pois sem o aparato tecnológico concreto não poderiam ser captadas pelos sentidos humanos. Conclui-se também que no âmbito da arte digital não deve prevalecer uma concepção dual quanto à relação entre materialidade e virtualidade, uma vez que tal arte existe como integrante da realidade, complementando-a, sem perder seu estatuto de arte, sua capacidade de sensibilizar e possibilitar uma experiência estética, apenas

por ocorrer no ambiente virtual. Etimologicamente, inclusive, a palavra virtual deriva do termo latino *virtus*, que pode ser traduzido por virtude, força, poder, potência, permitindo concluir que algo virtual, ainda que não seja um objeto, pode apresentar potencial para impactar a vida humana e nossa visão de mundo, ainda que em termos mínimos, como a arte digital própria do mundo pós-moderno.

Quanto ao estudo do pensamento filosófico de Vattimo, relativo à relação da estética com a pós-modernidade, conclui-se que o pensador italiano apresenta em *Poesia e ontologia* uma investigação no campo da ontologia estética, tendo como base a filosofia de Heidegger, no sentido de desenvolver uma análise não metafísica do ser, como portador de uma essência estável e eterna, mas que considere a finitude que constitui sua existência, como se identifica em Uribe Miranda, em *Ontología y pensamiento em Gianni Vattimo*. Nesse sentido, Vattimo propõe uma investigação no campo estético não pautada em fundamentos metafísicos, como o ideal de beleza ou sagrado, colocando o problema da arte como dimensão do ser (não como mera presença, mas histórico). Assim, conclui-se que a investigação estética de base ontológica, tal como realizada por Vattimo, apresenta pertinência às abordagens que visem compreender a experiência estética na sociedade pós-moderna, na qual os critérios fundantes são insuficientes como modelo explicativo. A epocalidade do ser torna-se concepção basilar, pois na perspectiva vattimiana, o ser não pode ser compreendido fora de sua história, de sua época. Uma investigação estética de caráter ontológico, como no caso das análises de obras em meio digital, ocorre no sentido de distinguir os modos pelos quais os entes ocorrem em uma determinada época do devir do ser. A obra não é uma abertura somente dela mesma, mas do modo de existência do ser, tendo o ser do homem um papel central. Portanto, a ontologia estética possibilita compreender como numa determinada época, a existência do homem acontece desta ou daquela maneira. A arte, nessa perspectiva, é um caminho para aproximar-se do ser, da própria condição humana no mundo, numa dada temporalidade, cabendo seu desvelamento à estética ontológica. Vattimo, ao abordar o fundamento ontológico da novidade da arte em Heidegger, demonstra que a validade estética de uma obra não resulta de sua contemplação, mas de sua capacidade de, pela experiência artística, veicular um novo mundo nela instaurado e estimular uma atitude questionadora sobre as coisas que nos rodeiam, numa dada abertura histórica. Isto porque, na concepção heideggeriana de mundo, investigada por Vattimo em *Poesia e ontologia*, as coisas só existem no mundo em relação ao ser-aí (*Dasein*), não ocorrem acidentalmente e nem aquirem sentido por elas mesmas, mas se constituem na perspectiva do ser do homem, ao mesmo tempo em que o constitui. Apesar de ter como base a teoria de Heidegger, que trata sobre a fundação de mundo na arte, mais

precisamente nas grandes obras epocais, conclui-se que Vattimo avança em sua análise, apresentando uma nova interpretação à teoria heideggeriana, uma vez que para o filósofo italiano tanto obras consideradas de grande expressão artística quanto as de menor ênfase são capazes de produzir uma experiência estética questionadora, alterando a visão de mundo de quem entra em contato com a arte. O pertencimento estético é outra análise apresentada por Vattimo, consistindo no sentimento vivenciado pelo espectador em seu encontro com a obra, identificando-se com o mundo nela instaurado, por exemplo: um personagem que tem uma forma de ser ou portar-se; ou uma cena num lugar que o espectador gostaria de habitar.

A arte como experiência da verdade é objeto de investigação da estética ontológica de Vattimo, com base na filosofia heideggeriana. A verdade na arte, nessa perspectiva, implica em ter como elemento central a temporalidade da obra, sendo este seu elemento essencial, uma vez que a obra não pode ser separada de sua historicidade. O ser, para Heidegger, não se constitui numa noção estática, de simples presença, sendo marcado por uma dinamicidade, que vai desdobrando-se em um rol de possibilidade num horizonte temporal. A verdade, assim, é um evento que vai acontecendo numa epocalidade concreta. A arte, como atividade humana, também é histórica, uma concretização de uma possibilidade, sendo um acontecer da verdade que se desdobra em dois aspectos da obra: a instituição de um mundo, na qual a obra abre um mundo histórico e reorganiza a existência, e a produção da terra, que consiste na reserva de significados na obra e a possibilidade de interpretações ao longo do tempo. Assim, a obra desdobra-se como acontecimento, estando sujeita a interpretações no decurso do tempo. Portanto, a principal conclusão nesse âmbito consiste em identificar que buscar a verdade da obra exige situá-la em sua temporalidade, sendo este seu caráter essencial. Conclui-se também que, com base na hermenêutica gadameriana, Vattimo irá verificar que a experiência estética é também uma experiência interpretativa, resultado da busca humana pela verdade. É o processo hermenêutico, historicamente determinado, que permite compreender o sentido da obra, o acontecer da verdade que nela se manifesta, evidenciando sua condição ontológica.

A partir da obra *O fim da modernidade*, conclui-se que Vattimo desenvolve uma filosofia voltada à compreensão da pós-modernidade, na qual a dimensão estética apresenta-se entrelaçada às vivências humanas de forma indissociável. O filósofo italiano, com base em Heidegger e Nietzsche, aborda o enfraquecimento do ser e dos valores da tradição metafísica, uma vez que estes não se mostram suficientes para o entendimento da experiência artística no mundo da modernidade tardia, ao mesmo tempo aponta que tais valores não foram inteiramente dissolvidos, tendo em vista sua forte influência na cultura ocidental. Nesse

âmbito, o mundo da técnica e da instrumentalização, do qual a indústria midiática faz parte, difundiram uma pluralidade de narrativas no mundo pós-moderno, desencadeando um enfraquecimento da noção de realidade, diferentemente da modernidade marcada por uma narrativa única, elaborada pelo homem europeu. Por outro lado, numa perspectiva positiva, apontada pela teoria vattimiana, a mídia permitiu também o compartilhamento de diferentes valores e visões de mundo, pondo em questão a supremacia de uma única posição pretensamente absoluta. Em *O fim da modernidade*, Vattimo apresenta sua importante tese de estetização geral da existência, resultante da massificação dos meios de comunicação que inundam o cotidiano de imagens e representações, de tal modo que é quase impossível dissociar a vida pós-moderna das mídias de massa. Vattimo reinterpreta a concepção hegeliana de morte da arte, juntamente com a noção de enfraquecimento do ser e dos valores metafísicos, ao identificar que a experiência estética não deixou de existir, pelo contrário, está impregnada no contexto da pós-modernidade, sobremaneira pelos conteúdos difundidos pelas mídias de massa. Na perspectiva de Vattimo, não há um abandono da metafísica, mas uma torção de seus valores, pois eles continuam a influenciar a vida dos homens, porém sem constituir-se em única fonte de explicação da realidade e guia da humanidade. Dessa forma, se reitera a análise de Uribe Miranda, em *A estética filosófica de Gianni Vattimo*, para a qual na teoria do filósofo italiano assim como não há um fim da metafísica, também não há um fim da arte na pós-modernidade. Na estética vattimiana, a expressão que melhor indica a situação da arte, na sociedade tardomoderna, não é morte e sim *ocaso*, uma vez que a experiência artística não chegou ao fim e continua a ocorrer, porém sob novos parâmetros, agora num cenário marcado pela estetização geral da existência e pela difusão reiterada do elemento estético para além dos limites tradicionais. Isso significa que a arte permanece nos espaços institucionais, como museus, mas também ocorre nas ruas, nas praças, nas salas de cinema e, sobretudo, nas mídias de massa, marcando o cotidiano das pessoas na modernidade avançada. Além disso, Vattimo demonstra como a concepção benjaminiana de reprodutibilidade técnica da arte, com a perda do valor aurático e a reprodução massiva das obras, está atrelada à sua tese de generalização do estético, ao possibilitar a aproximação da arte ao grande público, como no cinema e na literatura impressa. Mais do que item de contemplação, a arte torna-se um modo de entretenimento, que juntamente com outras formas de experiências estética, está amplamente difundida no cotidiano de todos, situação potencializada pela reprodutibilidade técnica, pela difusão dos meios de comunicação e pelo surgimento de novas tecnologias midiáticas. Para Vattimo, como exposto em *O fim da modernidade*, a morte da arte, no seu sentido fraco, significa a estetização geral da existência como decorrente da supremacia das

mídias de massa, que exercem um papel estetizante na pós-modernidade. Diante de uma profusão de ocorrências estéticas, marcada pelo conteúdo distribuído pelas mídias de massa, que convivem na mesma época histórica com formas tradicionais de arte e outras manifestações não tradicionais (como o teatro de rua), torna-se inviável a definição de uma concepção de arte a prevalecer sobre as demais e que possa classificar objetos como artísticos ou não. Assim, no contexto tardomoderno, a concepção de experiência estética torna-se central, prevalecendo a vivência sensível subjetiva de cada espectador em seu contato com determinado objeto ou expressão. Ainda que a experiência estética não se restrinja às mídias de massa, para a teoria vattimiana, elas têm função central na distribuição de imagens e formação da linguagem no mundo nas últimas décadas. Assim, conclui-se que o mesmo se aplica às redes sociais da atualidade, disponíveis em diversos aparelhos tecnológicos ao grande público, que pode acessar diferentes conteúdos, informações e imagens, incluindo as expressões artísticas, como as divulgadas nos museus digitais. A partir do pensamento filosófico de Vattimo, conclui-se que as mídias de massa, incluindo as novas tecnologias de interconexão social em ciberespaços, configuram o contexto da vida pós-moderna ao veicularem mudanças cognitivas e sensoriais no homem, marcando uma existência na qual o fim ou morte da experiência estética não se concretiza, sinalizando para o *sentido fraco de morte da arte e a estetização geral pela supremacia das mídias de massa* da tese do filósofo italiano.

A partir de *A sociedade transparente*, conclui-se que no pensamento filosófico de Gianni Vattimo a sociedade pós-moderna tem como marca a generalização das mídias de massa, em que o conteúdo que tais mídias propagam, sem haver um gerenciamento central, configuram uma existência na qual o componente estético não se dissocia da nossa vida cotidiana. Em termos temporais, o filósofo italiano indica, em *A sociedade transparente*, que a partir dos anos de 1960, a pós-modernidade caracteriza-se como sendo uma sociedade dos *mass media*, na qual as vivências estéticas não ocorrem mais como momento especializado, estando profundamente relacionadas às condições de existência individual e coletiva. Enquanto a modernidade é caracterizada por uma história unitária, produzida pelo homem europeu, na qual a civilização europeia é apresentada como um modelo de progresso, Vattimo apresenta que a sociedade de comunicação é marcada por uma pluralidade de narrativas, elaboradas por diferentes povos e culturas, resultado de uma supremacia das mídias de massa que provocaram uma explosão e multiplicação de diferentes visões de mundo, inviabilizando a existência de uma única narrativa. Nesse cenário, a noção de uma sociedade transparente, com uma realidade objetiva, é impraticável porque as mídias enchem a pós-modernidade de

informações diversas, produzidas a partir de diferentes origens e universos culturais, inviabilizando qualquer pretensão de transparência quanto à realidade que nos cerca. Há um grande e complexo volume de conteúdo produzido, tornando o conhecimento sobre a realidade como fruto do cruzamento das muitas imagens e informações distribuídas nos meios de comunicação de massa. Conclui-se, portanto, que a pós-modernidade, no pensamento de Vattimo, é caracterizada pelas múltiplas histórias, em contraposição a uma realidade totalizadora, configurando-se um cenário que possibilita a manifestação de diferentes existências humanas e sociais, decorrente de um contexto de comunicação generalizada.

Conclui-se também que, para Vattimo, tratar sobre a realidade não implica em uma busca pela objetividade, inclusive porque a hermenêutica para o filósofo italiano não significa espelhamento, mas é fruto de um processo de interpretação no qual o intérprete está envolvido com o objeto interpretado, contribuindo para atribuir-lhe sentido. Essa noção de interpretação, com fundamento heideggeriano, considera a história do ser e suas mudanças no devir do tempo, não se tratando de buscar uma verdade estável, mas compreensões sobre um evento no qual há simultaneamente o acontecer de quem interpreta e do que vai ser interpretado. A hermenêutica de Vattimo, voltada à compressão do contexto pós-moderno, apresenta, conforme afirma Chiurazzi, em *The Vattimo dictionary*, uma vocação niilista, influenciada pela filosofia nietzschiana, por sua característica antimetafísica e implicações emancipatórias, ao apontar que não há uma única verdade fundamental a ser descoberta e que não existe somente um modo de interpretar a realidade, não devendo prevalecer apenas um entendimento sobre o mundo, pretensamente superior aos demais. Conclui-se, assim, que o mesmo se estende à compreensão das obras de arte, para além de uma análise metafísica, não como portadoras de uma verdade universal, mas como integrantes das atividades humanas e sujeitas a condições concretas que acontecem numa determinada temporalidade. Nesse sentido, a interpretação é uma forma de atribuir significado às variadas e complexas situações da sociedade tardo moderna, não visando identificar uma verdade hegemônica, mas produzindo entendimentos que são históricos e condicionados, o que inclui a análise da experiência estética.

Ademais, conclui-se que para Vattimo, conforme analisado em *A sociedade transparente*, a experiência estética na sociedade pós-moderna não diz respeito somente ao âmbito da arte, mas permite o entendimento do próprio ser em tal época. Com base em Walter Benjamin, Vattimo irá afirmar que a experiência estética tardomoderna não ocorre em termos de contemplação da arte, mas prevalecendo uma atitude distraída diante de obras tecnicamente reproduzidas, como no caso da fotografia e do cinema, destituídas de valor

aurático e unicidade. As obras de arte se aproximam das massas, reproduzidas em vários exemplares como itens de consumo. Dessa maneira, os objetos de arte, que por muito tempo da história tiveram função mágica ou religiosa, destinados ao culto do sagrado ou da beleza, extrapolam os limites dos lugares restritos, como templos e museus, e passam a ocorrer ao alcance de todos, como nas salas de cinema, abalando a atmosfera especial antes atribuída ao contato com a arte. Nesse sentido, conclui-se que com as mídias tecnológicas a massificação da experiência estética intensifica-se, sem requer qualquer atenção especial dos espectadores que cotidianamente, através dos diferentes dispositivos eletrônicos, têm contato com as obras de arte, não visando a apreciação, mas o entretenimento. Dessa forma, diante de tantas manifestações estéticas a que o homem pós-moderno está sujeito, a experiência com o estético, incluindo o contato com itens artísticos, dá-se numa atitude de dispersão ou percepção distraída, que caracteriza o modo como ocorre a sensibilidade humana na época do ocaso da arte. Para Vattimo, os conceitos de *Stoss* de Heidegger (produzido quando a arte acontece e instaura um novo mundo que confronta o espectador devido às expectativas e significados prévios que possui) e de *shock* de Benjamin (impacto produzido pela sucessão acelerada das imagens e sons do filme, que exigem uma readaptação sensorial e mental do espectador para acompanhar o desenrolar da obra cinematográfica) têm em comum o fato de tratarem sobre o efeito choque da arte no espectador na sociedade tardomoderna, contrapondo-se à experiência tradicional da arte. A partir de ambos os conceitos, o filósofo italiano desenvolve sua tese de *desenraizamento*, que significa a ocorrência de um estranhamento na experiência estética, na qual a percepção sensível do espectador é marcada pelo sentimento de perda da familiaridade e conforto com o contato com a obra. Há o desenraizamento também da experiência tradicional em torno do belo, sempre considerada em termos de segurança, de enraizamento, no contato com a arte, de acordo com Vattimo, em *A sociedade transparente*. Para o pensador italiano, o desenraizamento permite novas formas de acontecimento do ser, ultrapassando os modelos metafísicos, o que inclui as possibilidades que as mídias tecnológicas dispõem. Para além disso, conclui-se que, a partir de Heidegger, Vattimo propõe pensar a obra de arte não como algo relacionado ao belo e à beleza, mas como verdade realizada, abertura de um acontecimento que projeta uma humanidade histórica, do ser-aí temporal de um povo, de uma cultura. Conceber a arte em sua essencialidade histórica, como proposto por Vattimo, a partir da filosofia heideggeriana, apresenta-se inerente à sociedade de comunicação generalizada, na qual os pressupostos metafísicos não são suficientes para a compreensão das manifestações artísticas difundidas pelas mídias de massa, que não podem ser reconhecidas em termos de eternidade. Conclui-se,

a partir do pensamento filosófico vattimiano, que as imagens digitais, distribuídas nas mídias tecnológicas, apresentam como características a fluidez e a efemeridade, bem como o caráter precário e superficial, podendo ser rapidamente disponibilizadas, consumidas e mesmo suprimidas dos ambientes virtuais, convivendo com uma multiplicidade de outras imagens da mesma natureza no ciberespaço, sem que exista a intermediação de um núcleo de gerenciamento. Ou seja, a permanência não constitui uma característica das obras artísticas na pós-modernidade, sobretudo as veiculadas nas mídias de massa, o que, no entanto, não implica na inexistência do potencial de tais obras para sensibilizar e produzir o efeito choque, ainda que em termos mínimos, a depender da experiência estética de cada espectador. Tal experiência não é concebida em termos forte, mas no contexto em que se concretiza o sentido fraco de morte da arte da tese vattimiana, na qual o estético ocorre de forma enfraquecida, porém reiterada, numa existência humana configurada por uma estetização geral da realidade, intensificada pelo predomínio das mídias de massa.

A principal conclusão concernente à presente pesquisa consiste na identificação da estética vattimiana, possibilitando a abordagem filosófica de obras de artes na pós-modernidade, mais especificamente as imagens artísticas em meio digital produzidas no contexto da pandemia de covid-19. Assim, tal conclusão desdobra-se na sistematização das principais concepções estéticas de Vattimo, concernentes à pós-modernidade: a estética ontológica a partir da investigação da arte pós-moderna na perspectiva da temporalidade da existência humana; a arte como experiência da verdade na qual a obra pós-moderna deve ser analisada como um evento de caráter histórico; a ideia de torção-distorção da metafísica e do domínio das mídias de massa e da estetização geral da existência, na qual a arte pós-moderna apresenta-se integrada ao cotidiano pós-moderno; o predomínio das mídias de massa, o desenraizamento como possibilidade da manifestação das diferentes formas de existência humanas e sociais e as possibilidades interpretativas da arte na época tardomoderna; a percepção distraída e o efeito choque como peculiaridades da experiência estética na modernidade avançada. Por fim, tal conclusão significa que o pensamento estético de Gianni Vattimo consiste sim numa forma de explicar a produção artística na pós-modernidade, na qual se dá o ocaso da arte, o que fica evidenciado na análise de seis imagens digitais produzidas no contexto da pandemia do novo coronavírus e disponibilizadas em *O Museu de Arte da Covid*, na rede social do *Instagram*.

Enquanto o museu tradicional surgiu no contexto da modernidade, para a exposição de obras físicas e o contato com a arte como momento especializado, conclui-se que o museu virtual está atrelado às características pós-modernas, como resultado do desenvolvimento e

massificação das mídias tecnológicas, disseminando conteúdos artísticos acessíveis nos aparelhos eletrônicos de uso cotidiano, o que vai ao encontro da tese vattimiana de estetização geral da existência.

As análises das seis obras imagéticas demonstraram como a estética ontológica, como proposta por Vattimo, permite situar a arte como um fato ontológico, evidenciando a relação entre produção artística e momento histórico. Tratar filosoficamente da arte produzida na pandemia consiste numa via de aproximação do próprio ser do homem durante a crise sanitária, no modo como a humanidade enfrentou as dificuldades e sentimentos próprios dessa época e como fez suas escolhas. Ou seja, abordar as imagens artísticas do museu virtual da covid-19 é tratar sobre a própria condição da existência humana no contexto pandêmico, como o isolamento social processou mudanças nas vivências humanas, pelo medo e incertezas quanto ao futuro, ao mesmo tempo que reforçou a estetização generalizada da existência com a intensificação do uso dos meios de comunicação frente ao confinamento imposto a todos. As obras demonstram as restrições impostas aos corpos humanos, como o aumento do sedentarismo durante os anos de propagação do vírus em escala global. A arte, como disposição produtiva humana, apresenta aberturas históricas do ser do homem, significando que as obras imagéticas produzidas durante a crise de covid-19 não tratam apenas das obras por elas mesmas, mas da própria condição humana, o que somente é possível identificar numa investigação no campo da estética ontológica.

As análises também demonstraram como o efeito choque pode ser produzido, ainda que em termos mínimos, nas obras produzidas na pós-modernidade, com o potencial para gerar certo estranhamento na experiência estética ao quebrar a habitualidade de como as coisas convencionalmente são postas ao redor do espectador. Se para Vattimo, com base em Heidegger, a obra coloca em ação um novo acontecimento do ser, uma nova ordem de relações, cuja verdade pode ser compreendida em termos de historicidade, conclui-se que as obras imagéticas produzidas no âmbito da covid-19 põem em evidência justamente a condição humana em tal época, residindo nisso sua validade estética. As obras analisadas são experiências da verdade, instituindo a abertura de um mundo histórico no momento específico em que o homem aconteceu na pandemia, o que significa que as obras permitem reconhecer as marcas que constituíram a experiência individual e dos grupos humanos durante esse período, como a alteração nos contatos humanos, incluindo mudanças nos modos de expressão da afetividade. Assim, a verdade das obras imagéticas da covid-19 situa-se em termos de epocalidade do ser-aí, visto que revelam a ameaça da vida pelo novo coronavírus, que intensificou a possibilidade de morte e colocou em evidência a finitude humana.

Com base na estética ontológica investigada por Vattimo, verificou-se que as imagens analisadas veiculam o caráter epocal do ser do homem durante a pandemia, evidenciando uma humanidade que em momentos de crise recorre à ciência e ao próprio ser humano, na figura dos profissionais de saúde, para seu salvamento, o que está relacionado ao contexto da própria pós-modernidade, na qual o conhecimento técnico-científico sobrepõe-se às concepções metafísicas, sem que estas tenham desaparecido por completo no espírito humano.

Assim, as análises das seis obras imagéticas demonstram que a abordagem ontológica da arte se distancia da avaliação das obras em critérios de beleza, sobressaindo-se o caráter ativo e histórico da estética, conforme afirma Uribe Miranda, a partir da filosofia vattimiana, em *A estética filosófica de Gianni Vattimo*.

Conclui-se, por fim, que os objetivos propostos nesta pesquisa dissertativa foram alcançados, uma vez que fica evidente que a estética filosófica de Vattimo é uma forma de explicar a produção artística na pós-modernidade, não somente em termos gerais, mas se constituindo em arcabouço teórico para o exame de obras artísticas, como no caso das seis imagens digitais do contexto da pandemia de covid-19, às quais foram singularmente analisadas com base na estética vattimiana.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, NICOLA. **Dicionário de filosofia**. Trad. de Alfredo Bossi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ANGELUCCI, Daniela. Media. In: MORO, Simonetta (Edit.). **The Vattimo dictionary**. Edinburgh (UK): Edinburgh University Press Ltd, p. 128-130, 2023.
- ARANTES, Priscila. **@rte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- ARAUJO, Katia Silva. **Morte da arte? O tema do fim da arte nos cursos de estética de Hegel**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 149. 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ARBZ-6XWDZZ/1/_microsoft_word_katia.pdf>. Acesso em 04 mai. 2025.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. de Luciano Ferreira de Souza. São Paulo: Martin Claret, 2016.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. Trad. de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2023.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241- 252.
- BERTINETTO, Alessandro. L'attualità dell'estetica di Vattimo. **Trópos**. Revista di ermeneutica e critica filosofica. v. 17, n. 1, p. 96 -109, jun. 2025. Disponível em: <<https://ojs.unito.it/index.php/tropos/issue/view/931>>. Acesso em 08 out. 2025.
- BERTRAM, Georg. In defence of a hermeneutic ontology of art. **Trópos**. v. 9, n. 1, p. 11-24, jan. 2016. Disponível em: <<https://ojs.unito.it/index.php/tropos/article/view/8112>>. Acesso em 27 out. 2024.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Trad. de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- CHIURAZZI, Gaetano. **Compreensão, história, contingência: ensaios sobre Heidegger e a hermenêutica**. Trad. de Íris Fátima da Silva Uribe e Luis Uribe Miranda. Jundiaí, SP: Paco, 2022.
- CHIURAZZI, Gaetano. Hermeneutics. In: MORO, Simonetta (Edit.). **The Vattimo dictionary**. Edinburgh (UK): Edinburgh University Press Ltd, p. 95-97, 2023.

DIAS, Luís Francisco Fianco. **Walter Benjamin e a melancolia**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, p. 99, 2004. Disponível em:

<<https://repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/2013/Walter%20Benjamin%20e%20a%20Melancolia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 19 out. 2025.

GUMIERO, Gustavo Bissoto. Covid-19 e o estado de guerra permanente. In: CASTRO, Bárbara (ORG.). **Covid-19 e sociedade: ensaios sobre a experiência social da pandemia**. Campinas, SP: Portal de livros de acesso aberto, p. 364-379, 2021. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/omp/index.php/ebooks/catalog/book/139>>. Acesso em 26 set. 2025.

HAAR, Michel. **A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras**. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

HEIDDEGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977.

INSTITUTO BUTANTAN. **Por que precisamos usar máscara para nos proteger contra a Covid-19?** São Paulo: 2021. Disponível em: <<https://butantan.gov.br/bubutantan/por-que-precisamos-usar-mascara-para-nos-proteger-contra-a-covid-19>>. Acesso em 03 out. 2025.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Trad. de Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016.

LIBARDI, Guilherme. A materialidade das novas tecnologias no contexto da recepção transmidiática. **Dispositiva**. v.7, n. 11, p. 99-107, out.2018. Disponível em: <<https://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/18575>>. Acesso em out. 2024.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MARTINS, Jasson da Silva. Nietzsche e a prioridade do artista sobre a arte. **Griot – Revista de Filosofia**, Amargosa, BA, v.4, n.2, p.60-73, dez. 2011. Disponível em: <<https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/504/226>>. Acesso em: 05 jun.2023.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Secretaria de Vigilância em Saúde e Ambiente. **Boletim Epidemiológico nº 146 - Boletim COE Coronavírus**. Brasília, 2023. Disponível em: <<https://www.gov.br/saude/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/boletins/epidemiologicos/covid-19/2022/boletim-epidemiologico-no-146-boletim-coe-coronavirus/view>>. Acesso em: 26 set. 2025.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Humano, demasiado humano**. Trad. de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora 34, 2009.

NUNES, Benedito. **Filosofia contemporânea**. Belém: Editora UFPA, 2019.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE. **Histórico da emergência internacional de covid-19**. [Entre 2023 e 2025]. Disponível em: <<https://www.paho.org/pt/historico-da-emergencia-internacional-covid-19>>. Acesso em 26 set. 2025.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PINHEIRO, Paulo. Introdução. In: Aristóteles. **Poética**. Trad. de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

PINTO, Matheus Fernandes. **As experiências estéticas de secularização em Walter Benjamin**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 91. 2019. Disponível em: <https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=770585>. Acesso em 21 mai. 2025.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIGATTO, Benedito Elói. **A figura alada de Durer e o anjo de Klee: sentidos de melancolia em Walter Benjamin**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza. p. 126, 2011. Disponível em: <<http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=67883>> Acesso em: 19 de out. de 2025.

ROSA, Victor Leandro Silva. **O fenômeno instagram: o especular e seu avesso**. Dissertação (Mestrado em Psicanálise, Saúde e Sociedade) – Universidade Veiga de Almeida. Rio de Janeiro, p. 99. 2022. Disponível em: <https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=11751955>. Acesso em 27 set. 2025.

ROSS, Christine. Postmodern art/aesthetics. In: MORO, Simonetta (Edit.). **The Vattimo dictionary**. Edinburgh (UK): Edinburgh University Press Ltd, p. 154-158. 2023.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. Trad. de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SILVA, Íris Fátima da. **Fazer-inventar-encontrar**. A tese fundamental da Estética de Luigi Pareyson. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

SILVA, Reginaldo Oliveira. O pós-moderno explicado às diferenças: a sociedade dos mass media em Gianni Vattimo. **Argumentos** - Revista de Filosofia. n. 6, p. 149-160, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/51358>>. Acesso em 27 mai. 2025.

THE COVID ART MUSEUM. **About**. 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/stories/highlights/17886215023516181/?hl=pt>>. Acesso em: 15 out. 2025.

URIBE, Iris F. S. O ser que acontece em Luigi Pareyson. **Anais...** Toledo: Instituto Quero Saber, 2024, p. 47- 64. Disponível em: <<https://anpof.org.br/wlib/arqs/publicacoes/113.pdf>>. Acesso em 14 jan. 2025.

URIBE, Iris F. S. **Ontologia e estética em Luigi Pareyson**. Jundiaí, SP: Paco, 2021.

URIBE MIRANDA, Luis. A estética filosófica de Gianni Vattimo. **Kriterion**, Belo Horizonte, n.149, p. 459-480, ago.2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/kriterion/article/view/35090/28818>>. Acesso em 04 mai. 2025.

URIBE MIRANDA, Luis. Formatividad y producción em las estéticas de Luigi Pareyson e Gianni Vattimo. **Hermenéutica intercultural**. n. 34, p.185-206. 2020. Disponível em: <<https://revistaschilenas.uchile.cl/handle/2250/179145>>. Acesso em: 23 abr. 2024.

URIBE MIRANDA, Luis. Niilismo, verdade e conflito na hermenêutica filosófica de Gianni Vattimo. **Especiaria: cadernos de ciências humanas**. v.19, n. 34, p. 179-191, jan/jun. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/2549>>. Acesso em 15 out. 2025.

URIBE MIRANDA, Luis. Ontología y pensamiento en Gianni Vattimo. In: ZUBIA, Teresa Oñate Y; MURILLO, Alejandra Toro (Org.). **La fuerza del pensamiento débil: el último homenaje a Gianni Vattimo en el verano de su muerte**. Madrid: Dykinson, S.L., p. 123-138, 2024.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Trad. de Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

VATTIMO, Gianni. **Da realidade: finalidade da filosofia**. Trad. de Klaus Bruschke. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

VATTIMO, Gianni. **Introdução a Heidegger**. Trad. de João Gama. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

VATTIMO, Gianni. **Introdução a Nietzsche**. Trad. de António Guerreiro. Lisboa: Editoria Presença, 1990.

VATTIMO, Gianni. **Introduzione all'estetica**. Pisa: Edizione ETS, 2010.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VATTIMO, Gianni. **O sujeito e a máscara: Nietzsche e o problema da libertação**. Trad. de Silvana Cobucci Leite. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

VATTIMO, Gianni. **Poesía y ontología**. Trad. de Antonio Cabrera. València: Universitat de València, 1993. *E-book*.

VATTIMO, Gianni. Il concetto di fare in Aristotele. In: **Opere Complete**. Vol.I, Tomo 1, Roma: Meltemi, 2007.