

# Sob as Musas, sobre a técnica: uma investigação de possíveis interfaces entre pós- humanismo e música

**Marta Castello Branco**

<https://orcid.org/0000-0002-2926-0215>

Universidade Federal de Juiz de Fora, Departamento de Música

[martacastellobranco@yahoo.com.br](mailto:martacastellobranco@yahoo.com.br)

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 27 may 2022

Final approval date: 12 jun 2022

**Resumo:** A atualidade de uma simbiose entre música e mídia, nosso objeto de estudo, se nos apresenta em estreita relação com o aspecto humano da reflexão grega antiga sobre arte. Com o objetivo de investigar o papel desta relação para o pensamento contemporâneo sobre possíveis “lugares” sociais da arte, relacionamos o termo μουσική τέχνη (*mousiké tékhnē*) à telemática, assim como descrita por Vilém Flusser, que significa a consideração da alteridade e do altruísmo na fruição estética. Assim, nossa metodologia coloca a música frente à corrente reflexão pós-humanista, que justamente discute a amplitude social, política e ecológica de um altruísmo coletivo, que contextualizamos aqui no aspecto simbólico da música e de sua fruição. Nossas conclusões incluem a discussão sobre formas de se recorrer a uma herança grega, os ecos do utilitarismo e a compreensão da arte como forma coletiva e altruísta de inter-relação humana.

**Palavras-chave:** pós-humanismo; altruísmo; convivialidade; telemática; música.

## TITLE: UNDER THE MUSES, ON TECHNICS: AN INVESTIGATION OF POSSIBLE INTERFACES BETWEEN POST-HUMANISM AND MUSIC

**Abstract:** The actuality of a symbiosis between art and media, our object of study, presents itself in close relationship with the human aspect of ancient Greek reflection on art. In order to investigate the role of this relationship for contemporary understanding on possible social “places” of art, we relate the term μουσική τέχνη (*mousiké tékhnē*) to telematics, as described by Vilém Flusser, which means the consideration of otherness and altruism in aesthetic fruition. Thus, our methodology places music in front of the current post-humanist reflection, that discusses the social, political and ecological scope of a collective altruism, which we contextualize here in the symbolic aspect of music and in its fruition. Our conclusions include the discussion about the resort to a Greek heritage, the echoes of utilitarianism and the understanding of art as a collective and altruistic form of human interrelationship.

**Keywords:** post-humanism; altruism; conviviality; telematics; music.



# Sob as Musas, sobre a técnica: uma investigação de possíveis interfaces entre pós-humanismo e música

Marta Castello Branco, Universidade Federal de Juiz de Fora, martacastellobranco@yahoo.com.br

## 1. Apresentação (Abre-se o cenário)

"Conta-me, Musa, sobre o homem de tantas voltas"  
(Homer., *Odiss.*, tradução nossa).

Se a discussão sobre uma simbiose entre arte e técnica é frequentemente relacionada ao desenvolvimento tecnológico atual, apresentamos aqui a hipótese de que não a tecnologia, mas antes a correspondência entre ambas, notadamente expressa na Grécia Antiga através do conceito μουσική τέχνη (*mousiké tékhne*),<sup>1</sup> fundamenta a imagem de sua expansão na contemporaneidade. A busca atual por um capítulo "tecnológico" da arte, que necessariamente envolve a discussão sobre a legitimidade da própria noção iluminista de história, traz à tona o desenraizamento de um pensar emancipatório, como aponta Dörte Schmidt:

Nesse universalismo (não apenas) estético, atrás do qual se encontra uma última insistência na possibilidade de um pensar emancipatório e, portanto, sobre as realizações do Iluminismo – justamente não se tem uma reivindicação hegemônica, mas muito antes e claramente, a universalidade inerente a seu desenraizamento (Schmidt 2017, 183).

A criação de um "lugar" que suporte transformações, novas direções e engajamentos não hegemônicos é tematizada aqui pela potencialidade inter-relacional de μουσική τέχνη (*mousiké tékhne*), em sua elucidação atual pela telemática, cunhada por Nora e Minc (1978) e reiterada por Vilém Flusser (2008), que apresentamos como o nexo central de nossa investigação teórica. A recapitulação do conceito grego antigo pela telemática, assim como seu papel na fundamentação de uma simbiose entre arte e técnica nos parece apontar para uma possível expressão daquela "universalidade inerente ao desenraizamento", apresentada por Schmidt (2017, 183). A saber, através do fortalecimento de redes inter-relacionais entre humanos,

---

<sup>1</sup> A transliteração do Grego Antigo segue as definições do acordo entre a ELOT (Hellenic Organization for Standardization) e a ISO (International Organization for Standardization). A ferramenta de transliteração está disponível em: [https://www.lexilogos.com/keyboard/greek\\_conversion.htm](https://www.lexilogos.com/keyboard/greek_conversion.htm) (Acesso em 11 de abril de 2022).

ecossistemas e demais seres. Estas redes apontam para uma possível direção construtiva do conceito grego na atualidade, que é tornada possível pela relação com a técnica: o altruísmo. Neste ponto da investigação relacionaremos a telemática aos estudos do pós-humanismo nas obras de Stengers e Prigogine (1997), Alain Caillé (2000, 2008), Serge Latouche (2009, 2010) e Frank Adloff (2018a, 2018b), ressaltando sua relevância para a investigação contemporânea sobre arte. No entanto, não a técnica (isoladamente) é capaz de estabelecer redes inter-relacionais que falem por coletividades, mas justamente o remetimento 'músico', no sentido de *mousiké tékhnē*, propicia esta possibilidade – como apresentaremos no decorrer deste trabalho.

A representação de ideais gregos antigos no decorrer da história envolve grandes ciclos de apropriação e reinvenção, como observa-se notadamente tanto no renascimento quanto no romantismo alemão. Dos escritos de Hölderlin e Kleist às imagens de Caspar David Friedrich encenam-se fabricações do mundo grego. Seu caráter exerce impacto direto sobre a música e sobre a arte de maneira geral. Ele serve tanto à condenação de uma suposta assimetria musical de Arnold Schoenberg quanto à perfeição humana das imagens "gregas" de Leni Riefenstahl, a eficiente propaganda do partido nacional-socialista alemão. Na atualidade, a reflexão sobre representações do humano se difunde pela *Paidéia* (παιδεία), como na obra de Werner Jaeger (2013) [1947], que é traduzida na América Latina em 1966 com o subtítulo: *a formação do homem grego*. Esta formação é apresentada não apenas no sentido educacional, mas também como a construção de um ideal de humanidade do homem grego antigo e uma apologia de seus valores. Na mesma década de 1960, as reflexões sobre o humano já se expressam declaradamente por meio da arte e se associam às transformações políticas e sociais do ambiente artístico e cultural brasileiro (Alvorado 1999; Duarte 1998). Soares ressalta a participação social e a amplitude artística geral notável na "existência de uma efervescência significativa da produção nacional em diversos setores da arte" (2011, 1). A investigação da obra de Cláudio Santoro realizada por Buarque e Buscacio confirma o impacto sobre a música do "giro cultural, epistemológico e político que vinha sendo promovido nas ciências humanas e na filosofia" (2019, 217). No entanto, não apenas um sentido vanguardista caracteriza a recapitulação de *mousiké tékhnē* na atualidade, sobretudo se contextualizada na investigação artística. Antes, a relação humana com a técnica nos parece centralizar seu questionamento, como apresentaremos a seguir.

## 2. Entre a Grécia Antiga e o mundo contemporâneo: a telemática

"Entre arte e técnica, eu não faria nenhuma diferenciação" — afirma Vilém Flusser (2008, 134),<sup>2</sup> em uma de suas últimas palestras na Universidade de Bochum. Tendo em vista a correspondência entre arte e técnica parece se expandir para além dos limites de uma interseção, ela se constitui como objeto de estudo imediato e necessário, especialmente na contemporaneidade. Neste sentido, apresentamos aqui a ideia de uma simbiose entre arte e técnica, sendo a última uma expressão direta da ação humana e de suas mídias.

Esta "expansão inter-relacional" (de uma correspondência intrínseca e fundamental entre arte e técnica) parece acompanhar a reflexão humana sobre arte desde, no mínimo, o que reconhecemos hoje como suas origens no ocidente. Assim, ao investigar-se a relação entre arte e técnica, torna-se inevitável a retomada não apenas etimológica, mas da utilização do termo grego antigo μουσική τέχνη (*mousiké tékhnē*). A palavra "música" (atual) tem sua origem na raiz grega (*mousiké*), mas na antiguidade, o termo significava não uma

---

<sup>2</sup> "Zwischen Kunst und Technik würde ich keinen Unterschied machen" (Flusser 2008, 134). Todas as traduções são dos autores do presente trabalho, exceto quando indicado diferentemente.

arte exclusivamente sonora, mas a “arte das musas”, o que equivaleria aproximadamente àquilo que entendemos por “arte” de uma forma geral, desde que considerada a influência das musas sobre a mesma. Liddell e Scott definem *μουσική τέχνη* como “qualquer arte sobre a qual presidem as musas, especialmente a poesia cantada com música” (1889, 520).<sup>3</sup> Considerando o rigor rítmico da pronúncia grega antiga, Babich afirma que a música não se distinguia da fala (2005, 173), e neste ponto é relevante notar que se trata aqui de processos artísticos que se baseiam na transmissão oral, na declamação (ou no cantar) das grandes epopeias, que antecedeu a linguagem escrita. A partir da referência às musas, Thrasybulos Georgiades, ressalta a função adjetiva do termo ‘música’, que significa “[algo] músico, relacionado às musas” (1958, 45)<sup>4</sup> — “musical” ou “músico” é aquilo que se refere às musas. Cruzeiro (2021) reafirma a amplitude do termo.

Neste sentido, a referência do conceito grego antigo à arte “música” não se referia a uma “arte sonora”, exclusivamente, mas igualmente incluía outras expressões artísticas, desde que fosse mantido o remetimento às Musas. Esta mesma expansão faz com que a referência filológica ao termo atual “música”, como substantivo, aponte para esta como um modelo para todas as artes. Segundo Vilém Flusser: “Este uso original da palavra ‘música’ prova que a música no sentido atual do termo era tida como a arte ‘par excellence’, uma espécie de modelo de todas as artes” (Flusser 2017, 37-38). Tendo como fundamento esta possibilidade de compreensão de *μουσική τέχνη* como um modelo para as artes, consideraremos, no decorrer deste trabalho, as interseções entre o conceito grego e a arte (no sentido atual do termo), como forma abrangente de expressões simbólicas.

Ainda que nos fundamentemos em uma relação entre técnica e arte, que se apresenta na origem terminológica do conceito, uma reflexão contemporânea do remetimento às Musas se faz necessária ao tomá-las como referência conceitual. Um fazer “músico” direcionava o olhar do homem grego para uma correspondência imediata entre sua atuação técnica e a transcendência da mesma. Este fazer o colocava em contato direto com uma dimensão distinta da técnica, ainda que tornada possível por esta. Assim, a referência às Musas aponta diretamente para uma realização humana que vai além da atitude autocentrada — e conseqüentemente do utilitarismo, que caracteriza a atualidade de diversas relações humanas, diretamente relacionadas à arte, ou não.

Esta referência às Musas inclui algo que vai além de si mesmo, o que Vilém Flusser expressa através do conceito de telemática e da elucidação do prefixo ‘tele-’, que se lê nas palavras, ‘telescópio’, ‘telefone’ ou ‘televisão’ e significa aproximar o distante. Segundo Flusser: “Este é o primeiro presságio do que a telemática significa: trazer o distante para bem perto” (2008, 248),<sup>5</sup> o que se dá através da técnica. O termo ‘telemática’ foi cunhado por Simon Nora e Alain Minc (1978) a partir da junção das palavras ‘telecomunicação’ e ‘informática’, com a intenção de tematizar a rápida expansão de meios técnicos que se difundiam pela sociedade e passavam a fazer parte da vida cotidiana da época (Closets 1978). Temas como a comunicação à distância, a centralização de informações e seus impactos sobre os homens eram centrais a este primeiro

---

<sup>3</sup> “Any art over which the Muses presided, esp. poetry sung to music” (Liddell; Scott 1889, 520). Também disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3D%2368891&redirect=true> (Acesso em 10 de abril de 2021).

<sup>4</sup> “Es bedeutet ‘musisch’, ‘auf die Musen bezogen’” (Georgiades 1958, 45).

<sup>5</sup> “Das ist die erste Vorahnung dessen, was Telematik bedeutet: Ferne ganz nah bringen” (Flusser 2008, 248).

momento da telemática. Já o uso que Vilém Flusser faz do termo passa a enfatizar a alteridade, sendo assim de grande relevância à presente abordagem.

Considere-se a centralidade do remetimento entre Musas e Homens (especialmente através de suas obras) para o contexto grego antigo, e teremos nos (re-)aproximado do entendimento da telemática como relação distante tornada próxima. Esta aproximação chega a se constituir como o "centro do conhecimento" (Flusser 2008, 251), na medida em que se ampliam os elos mútuos de responsabilidade entre o próximo e o "distante" (aproximado pela tecnologia, em sua capacidade telemática, ou, para o homem grego antigo, a aproximação das Musas).

Neste sentido, destacamos aqui a telemática, assim como apresentada por Flusser, como referência imediata ao altruísmo, que por sua vez se opõe à dispersão e ao utilitarismo mencionados anteriormente. Da mesma forma, μουσική τέχνη é a relação distante tornada próxima, que se configura como o centro do conhecimento, que também na Grécia Antiga se relacionava diretamente à técnica e, conseqüentemente, ao fenômeno atual que conhecemos como tecnologia. Isso se expressa através do termo τέχνη (tékhne), que significava, assim como a acepção atual da nossa palavra 'técnica': destreza, habilidade, ofício, capacidade, forma ou maneira por meio da qual algo é obtido ou alcançado, sistema ou método de se fazer algo.<sup>6</sup> Há correspondência imediata entre técnica e fruição (é a técnica que permite a transmissão daquilo que foi criado), por isso retoma-se aqui a função do termo τέχνη. Como objeto técnico, a obra de arte é uma tentativa de transmissão, uma partilha simbólica tornada possível por meio da técnica, mas não apenas a obra representa o encontro entre arte e técnica. A própria relação simbólica, que inclui a fruição artística, já atesta o pertencimento mútuo entre arte e técnica.

Compreendemos aqui o altruísmo a partir da obra de Ivan Illich (1973), para quem o avanço de todo aparato técnico não deveria fundamentar estruturais sociais, sob o prezo de que estas se tornassem essencialmente desiguais. Assim, a ação altruísta deveria atuar em definições precisas do avanço técnico, não o contrário. O mesmo se aplica à posse dos meios tecnológicos, que não deve caber apenas a uma pequena fatia da sociedade, mas precisa ser acessível a toda a comunidade. Na obra de Illich (1973), convivialidade e altruísmo se relacionam diretamente, sendo que o último se constitui como ação deliberada indispensável à vida comunitária.

Neste sentido, tratamos de apresentar aqui uma correspondência entre a "Arte das Musas" (μουσική τέχνη) e a telemática. Ambas tornam próximo o distante, e evidenciam que no passado, assim como no presente, a relação entre arte e técnica é direta e imediata, além de apontar para relações distintas dessa mesma técnica. A compreensão da telemática como uma presentificação da "arte das musas" reitera o sentido da atitude altruísta como alternativa ao autocentramento individual e coletivo, e atesta a centralidade de uma forma de altruísmo própria à arte, que se transmite por intermédio de seu ciclo estético e da difusão de seus símbolos. Com o intuito de explicitar a presença e a centralidade da ação "música" (referente às Musas) na contemporaneidade, apresentaremos a seguir a dispersão causada pelo utilitarismo, que desafia a

---

<sup>6</sup> Liddell, Henry George; Scott, Robert. *A Greek-English Lexicon*.

Disponível

em:  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0058%3Aentry%3Dte%2Fxn>  
h (Acesso em 11 de abril de 2021).

possibilidade altruísta de uma simbiose entre arte e técnica. Baseados nesta contextualização do conceito grego antigo, poderemos, então, relacioná-lo ao aspecto simbólico da arte.

### 3. Utilitarismo e pós-humanismo

A contemporaneidade tem sido frequentemente caracterizada a partir de dois fundamentos básicos, como lê-se na obra do sociólogo alemão, Frank Adloff: “a primazia do pensamento e da ação utilitarista, logo egoísta, e a absolutização da crença no poder quase sagrado do crescimento econômico” (2018b, 1).<sup>7</sup> Seu pensamento é diretamente relacionado ao do francês Alain Caillé (2000, 2008), que se tornou um considerável porta-voz da razão não-utilitária e, junto com Adloff (2018a, 2018b) e outros intelectuais de diversas nacionalidades, formulou os dois Manifestos Convivialistas (Convivialist Manifesto 2014, 2020). Historicamente, uma crítica ao utilitarismo remonta à década de 1920, quando Marcel Mauss (1990) apresenta sua teoria do “presentear” (*gift-giving*) como elemento fundante das relações humanas. A troca faz dos humanos aliados e estabelece a solidariedade entre eles. Consequentemente, ela permite o que posteriormente foi compreendido como relação não utilitária.

Este mesmo paradigma utilitarista se relaciona diretamente à concepção do crescimento econômico como uma necessidade absoluta e superior a inúmeros outros aspectos da vida humana, como apresenta o economista Serge Latouche (2009, 2010) em sua proposta de “decrecimento econômico” (*degrowth*). Latouche defende uma “prosperidade simples”, que reflete a redefinição da riqueza, como crítica ao crescimento econômico. Seu pensamento fundamentou diversas outras alternativas à soberania financeira da atualidade, como descreve Ina Praetorius (2015), a partir da formulação do movimento oposto: de uma economia centrada no cuidado (*care-centered economy*).

Os dois fundamentos básicos descritos por Adloff também se relacionam diretamente ao fortalecimento de um pensamento pós-humanista, especialmente a partir da obra de Stengers e Prigogine (1997), que alimenta alternativas de fortalecimento às redes inter-relacionais das quais somos parte, que se constituem como o que identificaríamos como nossa própria existência, mas que envolvem diversas outras criaturas, elementos — da necessidade de estabelecermos alianças honestas com eles, e de compreendermos a existência como relação ou, nas palavras do antropólogo brasileiro Stelio Marras: “existir como coexistir” (2018, 256). Consequências da compreensão de nossas redes inter-relacionais despertaram interesse em diversas áreas do conhecimento e fundamentam investigações acerca de inovações ecológicas responsáveis (Pansera 2011) e da avaliação de tecnologias condizentes à inter-relacionalidade (Grunwald 2009).

Neste contexto, apresentamos em um trabalho anterior (Castello Branco 2020, 391-404) o conceito de dispersão, que contextualiza o utilitarismo e sua expansão por meio de nossas redes relacionais, de forma metodológica: como mecanismo de diagnóstico da desconsideração inter-relacional. A dispersão se configura como movimentos de expansão centrífuga — como o utilitarismo e o crescimento econômico soberano — que, ao forçarem uma ampliação de seu raio, atropelam incontáveis elos inter-relacionais. Como consequência, a dispersão estabelece zonas de conflito entre dinâmicas hegemônicas e excludentes, gera inter-relações predominantemente conflituosas e se estende até aspectos limítrofes da existência “em extremos”, como no caso da miséria e da violência. A dispersão também se relaciona com a tecnologia, ainda

---

<sup>7</sup> “[...] the primate of utilitarian, ergo selfish thinking and acting, and the absolutisation of the belief in the almost holy power of economic growth” (Adloff 2018b, 1).

que esta não seja a causa fundamental de movimentos dispersos. Seu uso, direcionado por intenções humanas, é capaz de acelerar a dispersão, que continua a ser motivada pela razão autocentrada e autorreferente do utilitarismo e do crescimento econômico desenfreado. Em resumo, a dispersão significa qualquer movimento que atropela as redes inter-relacionais em que existimos.

Se a consideração da técnica inclui a necessária observação de seus efeitos sociais, econômicos, políticos, e ecológicos, que se veem ampliados na contemporaneidade pelo uso da tecnologia, no campo da arte observa-se uma dispersão de símbolos, que também é transformada pelo desenvolvimento tecnológico atual, ainda que mantenha particularidades a serem discutidas a seguir. Na figura 1, representamos três imagens da relação entre arte e técnica: interseção, interface e simbiose. Em uma consideração preliminar (e parcial), as dispersões e convergências comparadas entre arte e técnica pareceriam se constituir como uma interseção entre ambas (FIG. 1, conjuntos à esquerda), no sentido de que ambas apresentariam apenas alguns aspectos similares; mas, se a relação entre dispersões e convergências for tomada em consideração, a imagem de uma "interseção" se ampliaria pela totalidade dos dois conjuntos, e, assim, se representaria uma correspondência fundamental entre arte e técnica (FIG. 1, conjunto ao centro). Neste caso, ao invés de uma interseção, teríamos uma interface. Mas ainda, se neste conjunto único composto por arte e técnica, buscarmos por uma representação de dispersões e convergências, ela não se apresentaria isolada por claras delimitações, como no primeiro conjunto da figura 1, mas se deixaria perceber de forma difusa, como em "manchas" ao longo de todo o conjunto (FIG. 1, conjunto à direita), o que deixa transparecer a técnica como método de atuação próprio à arte, como um aspecto de seu ciclo estético, incluindo processos de criação, transmissão e fruição artística — e se esta relação entre arte e técnica é factível, naturalmente questiona-se sua aplicabilidade à ação das mídias, considerando novamente a inter-relação entre ambas. Se a correspondência entre arte e técnica é extensa a ponto de que a referência a seus escopos seja condensada em um único conceito, também a convergência não se configuraria pela delimitação de uma interseção, como uma ilha, mas se apresentaria de forma estrutural, generalizante e, por isso, aparentemente difusa, ainda que essencialmente simbiótica (Figura 1, conjunto à direita) — a hipótese à qual nos dedicamos aqui.

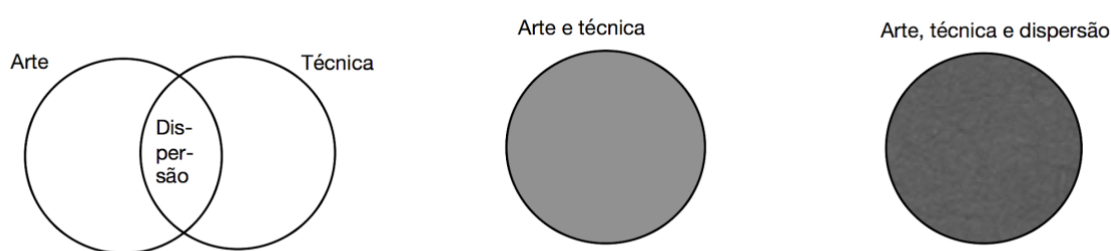


Figura 1 – Três versões da distinção e convergência entre arte e técnica.

Ainda que a dispersão possa ser amplamente observada em aspectos políticos, ecológicos, legais e econômicos da sociedade, ela ganha um sentido distinto se refletida no campo da arte, o que se deve, sobretudo, ao aspecto simbólico da fruição e transmissão expansiva (mas não dispersa) de símbolos, que possibilita a reflexão sobre o fazer técnico (investigado pela telemática) e o altruísmo como forma deliberada de se evitar o atropelamento pela dispersão.

## 4. Arte-símbolo

Como expressão simbólica, a arte se configura como um arcabouço de possibilidades de significado, como uma extensa paleta combinatória, a partir da qual formas bastante específicas de diálogo são possíveis — enquanto outras, naturalmente, não o são. Uma primeira marca imediata de sua capacidade dialógica se relaciona a este mesmo “simbolizar” ao qual a arte se dedica, que se configura como um jogo de revelações concomitantes a encobrimentos, o que é próprio ao símbolo, que, ao mesmo, tempo viabiliza e limita a expressão artística. Recapitulando a *Obra Aberta* de Eco (2015) [1968], lembramos que lidar com símbolos significa constantemente um balanço entre o que se expressa e o que não se pode (ou deliberadamente não se deseja) expressar, a fronteira entre o dito e o não dito. Isso se deve à natureza do símbolo, que é limitado, ainda que sirva como ferramenta da expressão — o símbolo mesmo é um objeto técnico. Neste sentido pode-se afirmar que: “Toda técnica imita uma maravilhosa janela para o infinito” (Castello Branco 2005, 1). Imita.<sup>8</sup> Ela não é uma janela, e não é o infinito, ainda que possa vir a expressar a ideia de ambos, além de se constituir como uma forma de remetimento aos mesmos. E ao fazê-lo, fabrica também sua existência para os homens — tornando impossível o questionamento sobre sua “realidade”, já que a mídia-símbolo compõe o escopo largamente aceito como ‘real’.

Para tratar a relação entre expressão e não-expressão é indispensável nos voltarmos ao pensamento de Heráclito, que, em seus fragmentos 35 e 32, em uma tradução e síntese de Heidegger, ressalta que: “[o] surgimento favorece o encobrimento” (Heidegger 2002, 143). A expressão permite que algo surja, mas esse mesmo surgir é a condição fundamental para que a revelação mesma permita o encobrimento. Neste sentido, referindo-se ao fragmento 123 de Heráclito, Heidegger aponta para o nexos essencial entre surgimento e declínio (2002, 121-137), sendo que ambos são essenciais um ao outro. Sem declínio não há surgimento, assim como o surgimento é condição essencial para o declínio.

Da mesma forma, a partir da consideração de dois movimentos distintos, ainda que indispensáveis, do surgimento e do encobrimento, ou ainda do não dito que sustenta o que se pode dizer, Arjun Appadurai (2018) caracteriza riscos distintos inerentes ao diálogo. O primeiro deles é o risco de não se ser compreendido e o segundo forma com ele um paradoxo, pois justamente se refere à compreensão daquilo que não se pretende revelar. O segundo risco do diálogo levanta a questão sobre motivos e intenções que não se colocam abertamente em um diálogo, pois, para que este seja efetivo, é preciso que ele se baseie em um fundamento comum e que envolva concordância deliberada. Neste ponto, é relevante notar que o autor não se refere especificamente ao campo da arte, mas ao diálogo que se estabelece entre indivíduos e suas comunidades. No entanto, os dois pólos complementares de Heráclito (igualmente paradoxais se confrontados com o pensamento de Appadurai) permanecem intocados se refletidos no contexto do diálogo social. Já no contexto da arte, a ideia de algo que não se pretende revelar precisa ser confrontada com o símbolo mesmo, no sentido de que, muitas vezes, a não-revelação não se trata de um ato deliberado, mas de uma condição do símbolo. Não se pode revelar algo pela limitação do símbolo, mas, neste sentido, ressalta-se também o fato de que, em um diálogo entre indivíduos, muito do que é dito de forma não deliberada se relaciona a uma limitação e, talvez por isso, o estudo do diálogo em contextos de desigualdade social e do cosmopolitismo de classes inferiores tenha seu sentido multiplicado. Em ambos os casos, tanto

---

<sup>8</sup> Ainda que a ideia de imitação nos pareça de relevância atual ao se tratar da técnica, deve-se lembrar sua presença na Antiguidade, a exemplo da *República* de Platão e da *Poética* de Aristóteles.



na arte, quanto no convívio social, trata-se aqui da discussão sobre a utopia de uma compreensão integral. Nas palavras de Appadurai:

Mas o entendimento integral, em um nível de convicções primárias éticas, religiosas e políticas, ainda carrega em si outro perigo. Este perigo é a necessidade de se eliminar completamente as diferenças básicas. Porque, se nós desejamos estabelecer fundamentos comuns em um nível de convicções básicas, as convicções básicas de alguém precisam mudar. E isso significa, usualmente, que as convicções mais profundas de uma das partes se tornam a referência do fundamento comum. Esta é a forma pela qual falsos universalismos podem apagar verdadeiras diferenças (2018, 6).<sup>9</sup>

E como a arte se configura como partilha e como diálogo, assim como outras formas de interação social, a discussão sobre os riscos do diálogo apresentados por Appadurai, nos parece essencial à reflexão aqui apresentada. A eliminação não refletida de diferenças básicas, assim como o estabelecimento de um falso universalismo que surge através da aniquilação desta mesma diferença, significa no campo da arte a dispersão de símbolos que igualmente expressam a dispersão de suas redes inter-relacionais.

Por um lado, o diálogo que se estabelece na expressão simbólica mantém e preserva um certo lugar de fala, fazendo com que o equilíbrio entre o dito e o não dito, entre a revelação e o encobrimento, naturalmente se estabeleçam no diálogo, o que se dá pela presença e pela relação com símbolos que propiciam e também limitam a expressão, que revelam e ao mesmo tempo resguardam o que é dito. Por outro lado, a fragilidade da arte frente à dispersão de seus símbolos é muito maior, já que essa é dificilmente notada e, conseqüentemente, tematizada ou discutida. Por esse mesmo motivo, a arte tem, frequentemente, servido como ferramenta mantenedora de sistemas dominantes, pois, ainda que se pareça mais possível romper com seus parâmetros do que com qualquer referente identitário, a natureza de sua expressão é mais difícil de ser diagnosticada. Dificilmente se poderiam envolver as mídias de uma expressão, neste questionamento, sem incorrer no equívoco básico de um "programa nostálgico", como apresentado por Sérgio Costa (2014) acerca de viradas decoloniais, especialmente na América Latina. Quer dizer: ainda que se almeje um retorno a expressões locais anteriores às colonizadas, depara-se com sua inexistência. Neste caso, retornamos à questão da técnica como uso, não como luta contra seus meios e nem como dúvida acerca de suas mídias, pois, ainda que se refira a uma mesma materialidade é possível pensar-se em expressões distintas daquela mesma mídia. O uso as diferencia e gera o que reconhecemos como expressões distintas, o que — novamente — aceitamos em relação à arte, mas não em relação a indivíduos ou grupos de indivíduos. Assim, uma tendência essencialista que se manifesta na arte é distinta de seu aspecto social. A apresentação de discursos opostos por um mesmo país, por exemplo, causa-lhe falta de credibilidade, enquanto, no campo da arte, uma multiplicidade de discursos é relacionada à pluralidade da expressão e, até mesmo, ao "ato criativo" (que corresponde à dimensão do uso da técnica). Esta flexibilidade, que propicia a multiplicidade de expressões e de uso de suas mídias, faz com que a arte lide diretamente com uma dispersão simbólica e, também, que apresente grande fragilidade frente a esta.

---

<sup>9</sup> "But complete understanding at the level of primary ethical, religious or political convictions carries yet another danger with it. That danger is the urge to eliminate basic differences altogether. For if we wish to establish common grounds at the level of basic convictions, somebody's basic convictions must change. And this usually means that one party's deepest convictions become the measure of common ground. This is the way in which false universalisms can erase true differences" (Appadurai 2018, 6).

Neste ponto, é importante notar que a dispersão na arte não tem um caráter único e negativo, que se relacionaria à impossibilidade de sua expressão pela dificuldade de síntese de seus elementos. O desafio na “decifragem” ou na combinação de seus símbolos é parte essencial dos processos de criação e fruição artísticas. Uma dispersão simbólica que não impeça a correlação entre seus elementos permite a variabilidade, a reutilização (ressignificação) e a recontextualização de mídias e de seus usos. Por isso, uma dispersão social que conduza aos limites do planeta, como apresentado aqui em relação à globalização e a seus efeitos, especialmente aqueles que colocam a vida humana em situações limítrofes, como a miséria e a violência, talvez expressem uma esfera de dispersão que impede a correlação simbólica e, conseqüentemente, impossibilita qualquer fluxo artístico. No entanto, imagens dos “extremos da vida” tem sido matéria prima (temática) da arte desde suas primeiras expressões, assim como as conhecemos na história ocidental. As primeiras epopeias gregas são marcadas pela representação do herói cujos feitos atingem a fronteira daquilo que conhecemos como mundo. Em sua *Odisséia* de volta para casa, Ulisses precisa passar pela violência extrema dos Ciclopes, ou mesmo pelo mundo dos mortos — talvez o extremo dos extremos para os homens (Homero 2018b). Antes disso, também na *Ilíada* (Homero 2018a) e em suas situações limítrofes que trazem à tona os extremos do perigo, é preciso, a partir dele, revelar a coragem humana como um outro extremo que devolve o equilíbrio à existência. No entanto, ainda que a arte represente os extremos, tanto sua produção quanto sua fruição dependem de alguma estabilidade para que se realizem — em outras palavras: o enaltecimento de uma expressão artística nascida em cenário de miséria humana não atesta o universalismo da arte, mas a covardia humana. No contexto da *Ilíada* e da *Odisséia*, seu estabelecimento oral passou pela formação de inúmeros “homéridas” — pessoas que se formavam na arte de proclamar os feitos humanos em extensas epopeias. A difusão de tais obras imensas da oralidade naturalmente dependia, também, de uma estrutura social que permitisse aos cidadãos voltarem-se para a escuta das histórias, além da dispendiosa formação dos artistas.

Um empecilho real ao fluxo da arte é o não estabelecimento de inter-relações — o que pode parecer impossível em um cenário de criaturas sociais, humanas, mas não o é, como exemplificado anteriormente acerca das relações entre técnica e dispersão. A arte se constrói concomitantemente ao estabelecimento de “figurações” sociais, como aquelas propostas por Norbert Elias (1971), mas ainda mais em “figurações conviviais”, como apresentadas por Sérgio Costa (2019, 17),<sup>10</sup> já que elas se referem a todo um contexto humano e não-humano, pois não prescindem das condições de seu entorno, das estruturas, da disponibilidade material, temporal e da natureza das relações humanas, no caso da arte, especialmente em relação a seus símbolos.

Na “figuração” de Elias (1971), os atores se constroem na interação e, portanto, se relacionam diretamente à dimensão do uso da técnica, aqui descrito, que, em momentos específicos, passa a se referir à transformação de sua materialidade. Como a interdependência é a condição fundamental para o estabelecimento de figurações, e como elas estão em constante mudança, seu paralelo com fluxos artísticos é imediato. Justamente o caráter fluido desta constante mudança, assim como sua necessidade, faz com que a ideia de “fluxo artístico” melhor represente a teia produtiva e disseminadora, do que a ideia de “obras de arte” prontas e acabadas. Mas também uma relação com a dimensão estética da arte se apresenta nas figurações de Elias, já que elas são estabelecidas não apenas intelectualmente, mas a partir da totalidade

---

<sup>10</sup> O conceito de ‘convivialidade’ tem sido extensamente investigado pelo Centro Mecila (The Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences. Conviviality-Inequality in Latin America), em São Paulo, ao qual os autores do presente trabalho agradecem.

dos seres, o que recorda a ciência estética nascente em seus primórdios no ocidente, como na obra de Baumgarten (2007) [1750], que compreendia o senso estético como um análogo ao intelecto, uma capacidade humana que excede, mas complementa os limites da racionalidade. Ainda segundo Elias, estruturas e atores se tornam reais e têm efeitos práticos por intermédio da interação, e não previamente a ela (1971). Este caráter fluido, que descreve muito bem a natureza dos fluxos na arte, é ressaltado por Costa, em relação ao caráter convivial das figurações: "Figurações conviviais são, por definição, dinâmicas, o que significa que elas são encontradas em um processo permanente de reconfiguração e transformação" (2019, 17).<sup>11</sup>

A arte é um acontecimento exclusivo da interdependência, no sentido de que, sem redes relacionais, ela inexistiria. Portanto, seu estudo pode prover um modelo da natureza e dos limites das inter-relações em que existimos, a partir de um ponto de vista simbólico. Ao lidar diretamente com símbolos, ao manipulá-los, combiná-los, criá-los ou decodificá-los, o homem se transforma imediatamente em um ser ativo — o que significa 'ativo na interdependência'. Tanto os indivíduos que propõem combinações simbólicas (criação), quanto aqueles que as decodificam (fruição), se constituem como atores ativos de um coletivo inter-relacional. E esta ação se refere, em ambos os casos, tanto na criação quanto na fruição, ao jogo de sintetizar elementos que anteriormente se apresentavam de maneira dispersa. É precisamente neste ponto que a arte pode contribuir para a investigação da dispersão relacionada à técnica, pois seu fazer consiste em uma convergência e em formas de organização de elementos "dispersos" em redes passíveis de decodificação.

Na contemporaneidade, o volume de elementos, a velocidade de sua transformação e a dispersão de sua disposição aumentam a densidade de um fluxo inter-relacional. A ação de se tornar ativo neste fluxo, que permite tanto a fruição quanto a criação artística, retoma a centralidade daquele que experiencia a arte, do "espectador", não isoladamente, mas como coletividade. A atividade de velar e desvelar símbolos se configura como o fluxo artístico em si, que é necessariamente ativo e coletivo, sob o ponto de vista de seus atores, e que novamente reforça o entendimento de Heráclito aqui apresentado, em que velar e desvelar aparecem em uma esfera da partilha, que tem seu surgimento (desvelar) implicado pelo próprio declínio (velar). E também: se a arte fosse um espelho, nenhum fluxo cultural seria necessário, já que ele retira e recoloca véus, interpreta e reinterpreta elementos em cadeias de sínteses. É justamente a continuidade da produção artística que acontece na fruição, que indica o processo como um fluxo. Se a arte fosse um espelho, o fluxo inter-relacional não formaria tão extensas cadeias temporais e espaciais. Cada indivíduo contemplaria sua própria imagem e cairíamos todos no lago: a arte de Narciso.<sup>12</sup>

Coletivamente, os atores se configuram na própria interação, de forma individual por meio da inter-relação experiencial entre senso estético e racionalidade e, de forma coletiva, constituindo mutuamente grupos humanos, suas estruturas e seus indivíduos. Tanto por meio da interação de indivíduos, quanto de estruturas, a ideia de uma fixidez identitária se vê impactada pelo caráter (necessariamente) fenomenológico das inter-relações que se estabelecem em torno da arte. Em detrimento de entidades fixas, as transformações são enfatizadas por processos e fluxos inter-relacionais e, neste sentido, o foco dado aos fenômenos atua como uma forma de combate (indireto e pacífico) ao essencialismo.

---

<sup>11</sup> "Convivial figurations are, by definition, dynamic, that is, they are found in a permanent process of reconfiguration and transformation" (Costa 2019, 17).

<sup>12</sup> Considere-se aqui o mito grego de Narciso e a narrativa da reflexão de sua imagem no "espelho" do lago.

As consequências de um paradigma essencialista também se veem impactadas pela relação entre símbolo e “ficção”, já que o ciclo estético de transmissão e decifragem simbólica estabelece a criação de novas cadeias inter-relacionais — novos entendimentos e, conseqüentemente, novas posturas. A relação entre ficção e conhecimento tem sido investigada em profundidade pela área de estudos literários nas últimas décadas (Bhabha 2004; Ette 2010). Como fluxo artístico e inter-relacional, a ficção diz respeito direto à experiência humana, a elabora e transforma. Fala aos homens e sobre os homens. Segundo Ottmar Ette, “a literatura conecta a ficção ao vivido” (2010, 3) e se constitui em “estruturas polilógicas do saber”, que sintetizam a relação entre vida e conhecimento (*Lebenswissen*), proposta pelo autor, tanto no sentido da vida do conhecimento, quanto do conhecimento da vida. A ficção é uma forma de “conhecimento vivo” na medida em que se configura como plataforma de inter-relação simbólica, o que também se lê na obra de Homi Bhabha, em um sentido distinto que, no entanto, recapitula a discussão aqui apresentada sobre a fruição artística como alternativa ao essencialismo. Em Bhabha (2004), lê-se uma teoria da literatura como teoria identitária, que justamente é capaz de desafiar o essencialismo por intermédio da ficção.

Estas mesmas palavras, que constituem a ‘ficção’, não são senão símbolos inter-relacionais, pois indicam imagens que permanecem em uma mesma dimensão simbólica, e que são, portanto, narrativas sobre o mundo, o homem, a realidade; justamente por criarem a realidade mesma. Também as imagens são narrativas, e também reconstróem um mundo simbólico, fazendo com que o caráter ficcional da arte contenha (e represente) seu valor simbólico. O símbolo possível à arte é o símbolo possível ao homem. O fluxo de significar, ressignificar, encobrir e desvelar gera a ficção que corresponde ao caráter humano de nossas próprias inter-relações. Curiosamente, essa ficção que se dá na expressão artística nos aproxima do mundo, não o contrário, pois justamente nos faz ativos nele.

A dispersão é um processo inerente ao fluxo da arte. Este fluxo artístico, que envolve criação e transmissão, faz do homem ativo. Mas nem toda forma de dispersão é constitutiva do fluxo da arte. A dispersão social, amplificada pela tecnologia contemporânea, também tem atuações capazes de dificultar o fluxo artístico, como no caso de atitudes autocentradas, que justamente dificultam o aspecto coletivo do processo artístico, o que veremos a seguir, por meio da investigação do utilitarismo.

## 5. O Utilitarismo como contraponto ao símbolo

Ainda que a arte não necessariamente apresente o apelo imediato da “utilidade”, compreendida como ferramenta social, política e econômica, ela tem sido frequentemente utilizada como propaganda, símbolo político ou comercial, o que não é um fenômeno recente e nem se mostra como algo incomum ao longo da história, como já denunciam Horkheimer e Adorno (2002, 169-214). A arte é extremamente eficiente na transmissão de ideologias, paradigmas e entendimentos, e o faz de forma silenciosa, praticamente transparente, como se não houvesse intenção alguma envolvida e, justamente por isso, ela se configura como excelente meio de propagação ideológica — associando ideais ao próprio movimento de velar e desvelar símbolos. Na contemporaneidade, observa-se um aspecto histórico da relação entre arte e ideologia, que se baseia na insistência em valores iluministas, como descreve Schmidt (2017). Dentre esses valores, destaca-se um entendimento universalista, que conduziu a processos de aniquilação cultural por intermédio da suposta configuração da arte como expressão hegemônica europeia, e na música, por exemplo, o ideal universalista continua a ser revelado como a esperança por uma “linguagem universal”

(Schmidt 2008, 1), que dificulta sua investigação sob o pretexto de que ela seria intangível. Neste sentido, estaria em um patamar superior de existência — o que deixa de considerar o conhecimento como expressão de um contexto que inclui seus atores sociais, suas mídias, etc., como afirma Mignolo (2000).

Curiosamente, a ideia de utilidade é substituída pela utilização, que pode se configurar como um processo de apropriação social indispensável à existência da arte em grupos sociais diversos, mas, ao mesmo tempo, coloca a questão sobre a possibilidade de manutenção do "inútil" — que novamente se relaciona a um entendimento da arte como expressão sublime, que estaria desconectada do contexto ou da sociedade que a mantém, o que simplesmente não se observa, pois uma expressão artística independente de qualquer sociedade não se sustentaria. Atualmente, a ideologia de uma "utilização" da arte é frequentemente responsável pela propagação de ideais universalistas, que precisam ser tornados claros, já que estes colaboram com posturas essencialistas em relação à arte, sobretudo perante processos globalizadores, que em uma esfera local, provocam reações de "protecionismo cultural", necessariamente calcados na ilusão de uma identidade única, concreta e imutável. Segundo Rösen: "Por esta lógica de formação identitária, é constituída uma quebra fundamental e universal de civilizações" (2004, 120).<sup>13</sup> Enquanto os estudos colonialistas e pós-colonialistas são capazes de evidenciar processos sociais resultantes de um momento histórico e de suas ideologias (por exemplo: de exploração, dominação, e de suas consequências para os que sofreram este processo), a arte parece não apenas mostrar resultados (obras e processos) do colonialismo, tais como os movimentos nacionalistas na poesia e nas artes plásticas, mas continua a reproduzir parâmetros de culturas-fonte por culturas-alvo, mesmo quando existe ampla difusão de uma visão crítica sobre esses mesmos parâmetros (por exemplo: o século XIX europeu já cuidou de expressar desilusão em relação a ideais iluministas, que continuamos a apontar). Neste sentido, pode-se questionar se, em alguns casos, a arte representaria um movimento de conversão — no sentido oposto à dispersão causada pelo utilitarismo, considerando que a ideia de uma utilidade é projetada sobre ela e que poderia vir a ser questionada e transformada. No entanto, o que se observa (de novo historicamente, não só na atualidade) são cadeias de reconhecimento, negação e novo reconhecimento de autores, obras, mídias e processos; todos extensamente baseados em ideologias ou em suas revisões.

Neste ponto do argumento, já é possível recuperar a reflexão sobre técnica apresentada anteriormente, agora no contexto da arte. O objeto artístico não é em si um utensílio, uma ferramenta, uma máquina (contemporaneamente também não seria um aparato tecnológico), mas se configura como um meio para um fim e, por isso, ele é um objeto técnico. O fim ou a finalidade não equivalem à obra em si, mas à fruição que se estabelece a seu redor — ao fluxo artístico como um todo, que vai muito além da obra, envolve inúmeros indivíduos, contextos e temporalidades distintas. Assim, em detrimento de qualquer tentativa de des-ideologização, o questionamento a ser colocado se relaciona ao esclarecimento sobre ideologias, paradigmas, representações ou metas que determinam um objeto, processo ou grupo artístico — que, conseqüentemente, são disseminadas por eles. Na contemporaneidade, o questionamento sobre a manutenção de um universalismo da arte parece extremamente central, pois ela não só se configura como uma ideologia a ser esclarecida, mas como metodologia que bloqueia a investigação da arte. Assim, torna-se indispensável ressaltar o utilitarismo que se projeta sobre a arte como elemento fortalecedor do individualismo (já que tudo o que é útil o é para mim, para meu trabalho, ou para o meu país — o utilitarismo

---

<sup>13</sup> "By this logic of identity-formation a fundamental and universal clash of civilizations is constituted" (Rösen 2004, 120).

é invariavelmente autorreferente), e esse mesmo utilitarismo forma com o individualismo um ciclo auto-alimentador e, justamente por isso, se relaciona ao universalismo, que “universaliza” uma arte hegemônica e essencialmente autorreferente.

No entanto, a dimensão do “útil” na arte apresenta frequentes desafios à atitude autorreferente. Tome-se como breve exemplo, entre diversos outros, as *7000 Eichen*, de Joseph Beyus (1982),<sup>14</sup> por meio da qual o artista mobilizou a população de Kassel a plantar árvores em locais determinados da cidade, o que criou não só uma intervenção no cotidiano daquelas pessoas, quanto as inseriu em um processo criativo que envolve a contínua transformação do objeto artístico, já que as árvores continuam a crescer em Kassel. Observe-se, ainda, que mesmo tocando o “útil” em algumas esferas práticas, sobretudo ecológica, plantar árvores não apresenta relação direta com um paradigma utilitarista de auto-centramento, individualismo, de centramento econômico ou de dispersão simbólica.

Historicamente, a arte representa um legado passível de compreensão, partilha e continuidade em sociedades distintas de sua produção. Urge manter em mente a dimensão do intercâmbio humano que se expressa por intermédio de suas expressões. Sua dimensão é, no mínimo, global, planetária. E este não é um fenômeno típico do século XXI e não se relaciona ao desenvolvimento da tecnologia, e sim à natureza do processo de criação, que é 1) contínuo e 2) envolve grupos humanos — na medida em que diz respeito a características comuns a indivíduos. Também a arte do Egito Antigo, por exemplo, é global em sua correspondência com ‘o mundo’ da época. Neste sentido, pode-se pensar uma relação entre arte e “universalismo”, que é distinta de qualquer legado iluminista e que não se refere a nenhum tipo de hegemonia cultural, pois não se refere a uma única cultura que deva ser disseminada por sua suposta superioridade — o que se expressa na esperança por um “pluriversalismo” discutido pelo segundo Manifesto Convivialista (2020, 72). Este “caráter universal” da arte diz respeito à sua existência nômade (à sua necessidade de propagação em cadeia — em redes de recriação) e à sua capacidade de expressar características básicas do ser humano, que, ao serem partilhadas, necessitam de algum tipo de nomadismo para a continuidade da existência da expressão. Um mesmo elemento simbólico permite a recriação em sentido tanto temporal quanto espacial: há o movimento, a arte “andarela”, que sobrevive ao se reinventar. E, ao caminhar, se irradia em movimento centrífugo, passando “passo a passo” a corresponder ao ‘mundo’ como um todo. Neste processo “transartístico” e “transcriacional”, países com histórico colonial desempenham um papel central. Mas, neste mesmo processo, a transformação das expressões é inexorável e essencial. E neste sentido, elas significam a quebra de qualquer resquício essencialista em relação à arte e, ao fazê-lo, revelam também a extensa e fortemente propagada má-compreensão sobre a relação entre universalismo (iluminista) e arte. Pois a “arte universal” não se expressa por meio de uma mesma compreensão de um mesmo objeto ou obra, mas em múltiplas reinterpretações que, em alguns casos, incluem o esquecimento; enquanto, em outros, se relacionam à redescoberta de obras e à presentificação de significados. Em diversas culturas, processos de transformação cultural ocorrem de forma tão rápida que se fazem notar mesmo entre duas gerações. Um estudo do etnomusicólogo Bruno Nettl relata de forma comparativa o conceito de “mudança musical” em quatro culturas distintas. Em todas elas, a mudança é presente: suas condições e características variam de acordo com questões sociais e geracionais, e atestam

---

<sup>14</sup> A obra *7000 Eichen*, de Joseph Beyus, foi desenvolvida durante as edições da *Documenta Kassel 7* e *8*, nos anos 1982 e 1987. Imagens e informações detalhadas, incluindo bibliografia secundária estão disponíveis em: <https://www.7000eichen.de/index.php?id=2> (Acesso em 15 de abril de 2022).

o constante movimento dessas mesmas culturas (2006).<sup>15</sup> Já a obra do artista e ativista alemão Christoph Schlingensief (2020) se propõe como forma de mudança frente a um paradigma colonialista ultrapassado,<sup>16</sup> já que o reconhecimento de grupos sociais distintos multiplica as possibilidades do processo criativo e atua como matéria-prima de questionamento e quebra de um universalismo hegemônico.

Em seu movimento expansivo, o nomadismo da arte — sua necessidade de propagação em cadeia ou em redes de recriação — poderia ser comparável ao movimento globalizador intensificado pela prioridade do crescimento econômico e pelo desenvolvimento tecnológico dos séculos XX e XXI. No entanto, a arte permite a observação de modelos nômades, expansivos e globalizantes que são anteriores à primeira Revolução Industrial, à concepção moderna do lucro e da internacionalização do prejuízo, o que permite a formulação da hipótese de que a “universalização” da arte se relaciona ao modelo de fluxos humanos e processos globalizadores, tais como os que se instituíram em torno da Rota da Seda, como apresentado anteriormente, mas também em civilizações anteriores, como a Civilização Harappa, a Babilônia, Grécia e Egito antigos, todas mencionadas aqui. Mas, mesmo que os modelos de troca econômica e de trocas artísticas estejam diretamente relacionados, ou ainda que seu desenvolvimento desde a história antiga seja concomitante, há uma diferença fundamental entre eles: a expansão de movimentos de troca que se institui em torno da expressão artística é um aspecto essencial e fundante desta, indispensável tanto para sua criação quanto para sua fruição, enquanto a expansão do crescimento econômico é uma consequência de seu “localismo”. O que permite a conclusão de que a globalização econômica não é nada além de um “localismo” em maior escala — mesmo que ele chegue a atingir uma dimensão planetária.

Neste sentido, o crescimento econômico ilimitado é uma conveniência (obviamente para aqueles que se beneficiam deste), enquanto a arte é um mecanismo de convivialidade. Muito curiosamente, ambos se movimentam de forma centrífuga e podem ser descritos como movimentos de “dispersão”. No entanto, no caso da arte, nada se dispersa (literalmente), pois a expansão de seus elementos é inerente à partilha do símbolo por diferentes sociedades e grupos humanos. Por isso, a arte deve ser considerada o verdadeiro movimento globalizador de nossos tempos. Todas as outras (globalização tecnológica, econômica, política) “unem” indivíduos de forma eletiva, pois partem de metas autocentradas, o que necessariamente significa a exclusão de outros indivíduos, grupos e “minorias”, que, se forem honestamente levados em consideração, são majorias em diversos contextos e, se fossem somados, revelar-se-iam invariavelmente como parcela majoritária da humanidade (de alguma forma todos somos imigrantes, ou assalariados, ou mulheres, ou pobres, ou negros, ou suburbanos, ou homossexuais, etc.). Duas correntes estão muito claras em processos atuais descritos como globalizadores: uma delas é o crescimento econômico, a outra é a exclusão. Nenhum crescimento que almeja o infinito pode ser igualitário, na verdade, ele precisa dizer respeito a uma minoria, e com o passar do tempo, precisa ser cada vez mais excludente, para que continue a crescer. Precisamente neste sentido, o que chamamos usualmente de globalização é uma forma de dispersão. Interessantemente, o que mais se dispersa é o humano, o que nos coloca frente a um forte paradoxo: aquilo que nos une também nos exclui. Neste ponto, o elitismo de alguns gêneros artísticos não serve como argumento que defenda uma arte excludente, pois, enquanto associações entre expressão artística, poder e ganho se destacam em uma

---

<sup>15</sup> Tratam-se da sociedade indígena Blackfoot (Estados Unidos), da cultura carnática do Sul da Índia, da sociedade persa (Irã) e de instituições acadêmicas ocidentais.

<sup>16</sup> Em 2009, Christoph Schlingensief criou o *Operndorf Afrika*, um projeto social e, por isso, artístico, em Burkina Faso, na África. Imagens e histórico disponíveis em: <https://www.operndorf-afrika.com/en/> (Acesso em 15 de abril de 2022).

sociedade que sofre pela supervalorização do supérfluo (e é evidente que a arte é frequentemente associada à concepção de um produto comercial em um mundo onde tudo está à venda), diversos grupos humanos continuam a expandir suas vozes “de um a um”, empoderando a cultura oral e se constituindo ao mesmo tempo como atos de resistência.<sup>17</sup>

## 6. Conclusão

O termo grego antigo μουσική τέχνη (*mousiké tékhnē*), que, em seu contexto original fazia referência à “Arte às Musas”, aponta para uma correspondência direta entre arte e técnica, indicada pelo próprio radical τέχνη (*tékhnē*), que inclui a esfera do fazer técnico e de seu uso, no sentido de μουσική (*mousiké*), da referência às Musas. O fazer artístico é “músico” (como forma adjetiva), pois se relaciona às Musas. A elucidação atual desta relação pela telemática “torna próximo o distante” — nas palavras do filósofo das mídias, Vilém Flusser (2008, 248), o que permite a presentificação desse “distante-músico” pela ação técnica humana.

No entanto, na telemática, ainda segundo Flusser (2008), esta relação com o distante é essencialmente uma relação de alteridade e, neste sentido, ao ser investigada no campo da arte, ela revela o caráter humano da simbiose entre arte e técnica, na medida em que inclui a necessidade de se refletir a arte como crítica ao utilitarismo que ameaça esta mesma alteridade. Não mais as Musas, mas as redes inter-relacionais humanas são matéria de remetimento pela arte. Assim, compreendemos que a forma de se recorrer a uma herança grega antiga é reconstruída, na atualidade, como investigação das inter-relações humanas, incluindo o diagnóstico de, entre muitos, aspectos sociais, políticos, econômicos e ecológicos.

Assim, contextualizamos a arte frente à literatura pós-humanista, desde o “presentear” (*gift-giving*) de Mauss (1990), passando pela “prosperidade simples” de Serge Latouche (2009, 2010), o anti-utilitarismo de Alain Caillé (2000, 2008), chegando aos manifestos convivialistas (2014, 2020), entre outros. Concluimos que a simbiose entre arte e técnica pode vir a se expressar por meio da atitude altruísta, que é inerente ao ciclo estético e, em sua dinâmica simbólica, serve como modelo inter-relacional para a sociedade como um todo. Não como forma abstrata de convivialidade, mas justamente como expressão de uma zona de conflito frente à luta contra os extremos do mundo como a desigualdade, a violência e a miséria. Concluimos que a arte também lida com a dispersão humana de forma direta. A atitude altruísta que fundamenta a fruição artística também fundamenta formas de convivialidade de nossa rede inter-relacional, que justamente vão de encontro à atitude auto-centrada, e assim se opõe às suas consequências.

Concluimos que a relação entre arte e técnica é uma forma de expressão dos elos que mantém coesas as redes de inter-relação nas quais existimos, e que ela é potencialmente capaz de se opor à dispersão ao se constituir como forma simbólica de lidar com o “outro”, ou com o “distante”. A telemática é uma forma contemporânea de “tornar próximo o distante”. Neste sentido, ela é μουσική τέχνη (*mousiké tékhnē*).

---

<sup>17</sup> A edição de primeiro de fevereiro de 2016 do Jornal *The Guardian* relata a prática musical de refugiados da Síria no campo de Zaatari, na Jordânia. A reportagem menciona a necessidade dos moradores em compreender a narrativa do conflito por intermédio da música. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2016/feb/01/syrian-refugees-reveal-heartache-through-music-recording-earth-zaatari> (Acesso em 15 de abril de 2022).



Sobretudo, a arte fornece poderoso modelo de inter-relação humana, social e simbólica, desde que consideremos μουσική τέχνη uma simbiose entre arte e técnica, que pode vir a se constituir como fundamento para que se discutam as relações entre arte e sociedade.

## 7. Referências

Adloff, Frank. 2018a. *Politik der Gabe. Für ein anderes Zusammenleben*. Hamburg: Edition Nautilus.

Adloff, Frank. 2018b. *Practices of Conviviality and the Social and Political Theory of Convivialism*. São Paulo: Mecila Working Paper Series No. 3.

Alvorado, Daisy Valle Machado Peccinini de. 1999. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Edusp.

Appadurai, Arjun. 2018. *The Risks of Dialogue*. São Paulo: Mecila Working Paper Series, No. 5.

Babich, Babette. 2005. *Mousike techne: The Philosophical Practice of Music in Plato, Nietzsche, and Heidegger*. Articles and Chapters in Academic Book Collections. 23. Fordham Press. [https://fordham.bepress.com/phil\\_babich/2](https://fordham.bepress.com/phil_babich/2)

Baumgarten, Alexander Gottlieb. 2007. *Ästhetik*. Tradução de Dagmar Mirbach. Hamburg: Meiner Verlag.

Bhabha, Homi. 2004. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.

Beyus, Joseph. 1982. *7000 Eichen*. Kassel: Documenta.

Buscacio, Cesar Maia; Buarque, Virgínia Albuquerque de Castro. 2019. "A Música de Claudio Santoro e o giro cultural, epistemológico e político de 1968". *Revista Nava*, 7 (1-2), 215-241.

Caillé, Alain. 2000. Gift and Association. *Gifts and Interests* (pp. 47-55). Leuven: Peeters.

Caillé, Alain. 2008. *Anthropologie der Gabe*, Frankfurt, New York: Campus.

Castello Branco, Marta. 2020. "Técnica, Arte e Dispersão". *Revista Ars*, 40, 390-445.

Castello Branco, Mateus Cardoso. 2005. *Toda técnica imita uma janela*. Belo Horizonte: [Manuscrito do autor].

Closets, François de. 1978. *Informatique: rapport Nora*. France: Ina France. <https://www.ina.fr/video/CAA7800628501/informatique-rapport-nora-video.html>

Convivialist Manifesto. 2014. *Convivialist Manifesto. A declaration of interdependence*. Global Dialogues 3. Duisburg: Käte Hamburger Kolleg, Centre for Global Cooperation Research.

Convivialist Manifesto. 2020. *Second Manifeste Convivialiste*. Pour un Monde Post-Néolibéral. France: Actes Sud.

Costa, Sérgio. 2014. "Social Sciences and North-South-Asymmetries: Towards a Global Sociology". In Sabine Broeck, Carsten Junker (Eds.). *Postcoloniality-Decoloniality-Black Critique. Joints and Fissures*, (pp. 231-244). Frankfurt: Campus Verlag.

- Costa, Sérgio. 2019. *The Neglected Nexus between Conviviality and Inequality*. São Paulo: Mecila Working Paper Series No. 17.
- Cruzeiro, Nataly Ianicelli. 2021. Os Elementos de Harmonia de Aristóxeno de Tarento: tradução e comentário. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2021, 195f.
- Duarte, Paulo Sergio. 1998. *Anos 60, transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais.
- Eco, Umberto. 2015. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Ette, Otmar. 2010. *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*. Berlin: Kadmos.
- Flusser, Vilém. 2008. *Kommunikologie weiter Denken. Die Bochumer Vorlesungen*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Flusser, Vilém. 2017. *Na Música*. São Paulo: Annablume.
- Georgiades, Thrasybulos. 1958. *Musik und Rhythmus bei den Griechen*. Hamburg: Rowohlt.
- Grunwald, Armin. 2009. Technology assessment: concepts and methods. *Philosophy of Technology and Engineering Science* (pp. 1103-1146). *Handbook of the Philosophy of Science*. North Holland: Elsevier.
- Heidegger, Martin. 2002. *Heráclito*. Tradução de Márcia Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Homero. 2018a. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia das Letras.
- Homero. 2018b. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia das Letras.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor. 2002. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas (pp. 169 a 214). Lima, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra.
- Jaeger, Werner. 2013. *Paidéia. A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes.
- Illich, Ivan. 1973. *Tools for Conviviality*, New York: Harper & Row.
- Latouche, Serge. 2009. *Farewell to Growth*, Cambridge: Polity Press.
- Latouche, Serge. 2010. Degrowth. *Journal of Cleaner Production* 18, 519-522.
- Liddell, Henry George; Scott, Robert. 1889. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Marras, Stelio. 2018. "Por uma Antropologia do Entre: reflexões sobre um novo e urgente descentramento do humano". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 69, 250-266.
- Mauss, Marcel. 1990 [1925]. *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, London: W.W. Norton.
- Mignolo, Walter. 2000. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.

Nettl, Bruno. 2006. "O Estudo Comparativo da Mudança Musical: estudos de caso em quatro culturas". *Revista Antropológicas* 17 (1), 11-34.

Nora, Simon; Minc, Alain. 1978. *L'informatisation de la Societe*. France: La Documentation Francaise.

Pansera, Mário. 2011. "The origins and purpose of eco-innovation". *Global Environment* 7/8, 128-155.

Praetorius, Ina. 2015. *The Care-centered Economy*. Rediscovering what has been taken for granted. Economic and social issues. Publication Series on Economic and Social Issues 16. Berlin: Heinrich Böll Foundation.

Rüsen, Jörn. 2004. "How to overcome ethnocentrism: approaches to a culture of recognition by history in the twenty-first century". *History and Theory* 43 (4), Theme issue 43: Historians and Ethics, 118-129.

Schmidt, Dörte. 2008. "Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil". *Exilforschung* (pp. 1-7). Ein internationales Jahrbuch 26. München: Edition Text + Kritik.

Schmidt, Dörte. 2017. "A Música na Obra de Vilém Flusser ou: a formação de uma teoria sob as condições do exílio e a insistência nas aquisições do iluminismo além da hegemonia cultural". *Na Música. Vilém Flusser* (pp. 175-184). São Paulo: Annablume.

Schlingensief, Christoph. 2020. *Operndorf Afrika*. Leipzig: Spector Books.

Soares, Paulo Marcondes Ferreira. 2011. "Arte e Política no Brasil. Os Anos 1960: questões de arte e participação social". *Estudos de Sociologia* 2 (17).

Stengers, Isabelle; Prigogine, Ilya. 1997. *A Nova Aliança: metamorfose da ciência*. Brasília: Editora da UnB.