

dossiê funções da arte

a improvisação como paradigma da eficácia artística e de sua dimensão social

improvisation as paradigm of artistic efficacy
and its social dimension

georg w. bertram^{*}

tradução: luciano gatti

resumo

O presente artigo propõe a improvisação como paradigma para compreender a eficácia artística em sua dimensão social. Ele argumenta que a arte, longe de se limitar à experiência estética autônoma, deve ser entendida como prática socialmente inserida, cujos impulsos ressoam em outras práticas cotidianas. A partir das dinâmicas sociais que se formam entre improvisadores durante a prática artística, o artigo mostra como a estrutura básica da improvisação pode se refletir também em outras práticas humanas.

palavras-chave: improvisação; eficácia artística; autonomia

abstract

This article proposes improvisation as a paradigm for understanding the artistic efficacy within its social dimension. It argues that art, far from being confined to autonomous aesthetic experience, must be understood as a socially embedded practice whose impulses and resonate across everyday practices. Based on the social dynamics that form between improvisers during artistic practice, the article shows how the basic structure of improvisation can also be reflected in other human practices.

keywords: improvisation; artistic efficacy; autonomy

* Professor do Instituto de Filosofia da Freie Universität Berlin. Este artigo foi publicado originalmente como “Improvisation als Paradigma künstlerischer Wirksamkeit und ihrer sozialen Dimension”, em EUSTERSCHULTE, Birgit; KRÜGER, Christian; SIEGMUND, Judith (ed.). *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praxen*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2020.

A eficácia da arte tem sido repetidamente entendida em termos de experiência estética.¹ Lidar com obras de arte permite, portanto, vivenciar uma dimensão especial da condição humana de estar no mundo.² Essa dimensão especial também pode ser entendida em termos de crítica, na medida em que a arte coloca diante das pessoas e de suas práticas um espelho. Uma implicação decisiva do recurso à experiência estética consiste em que à arte é atribuído um ponto de vista específico distinto do de outras práticas humanas, possibilitando um tipo extraordinário de experiência. O ponto de vista específico da arte consiste em uma diferença entre a arte e outras formas de experiência. Essa diferença é a base para o surgimento de uma perspectiva crítica perante outras práticas humanas.

No entanto, uma explicação da eficácia da arte que se vincula dessa maneira à especificidade da experiência estética corre o risco de não elucidar o que pretende elucidar. A eficácia é atribuída aqui a uma posição especial da arte. Essa posição especial não torna claro, porém, até que ponto a arte pode ser eficaz em práticas das quais ela se distingue. Não é decisivo aqui se a experiência estética é entendida prioritariamente como agradável e autenticadora ou se se atribui a ela, de modo enfático, uma crítica que rompe com o contexto das práticas humanas. Em ambos os casos, a eficácia da arte decorre de um status especial que, devido à sua diferença estrutural, faz com que a possibilidade de eficácia social pareça questionável.

Se quisermos entender a arte em sua eficácia, devemos procurar por outras explicações. Essa busca também é necessária para esclarecer a evidente relevância da arte para pessoas em diferentes contextos históricos e culturais. A arte deve ser entendida como uma prática que é significativa para as pessoas em seus respectivos mundos cotidianos. Ela caracteriza as diferentes maneiras em que essas pessoas vivem. Se ela for entendida fundamentalmente a partir de sua inserção social, explica-se também por que a eficácia social da arte é frequentemente desconsiderada: na medida em que as práticas cotidianas das pessoas são entendidas em seu conjunto como marcadas pela arte, ou seja, estando a arte inserida nos contextos cotidianos, ela não se torna visível em sua eficácia de uma maneira específica. De acordo com esse entendimento, as práticas e as compreensões cotidianas são permeadas por impulsos artísticos de uma tal forma que esses impulsos não aparecem como especificamente distintos de outros.

Isso se aplica especialmente a contextos culturais em que o entendimento da arte como um subsistema social autônomo não é determinante. Em todos os contextos histórico-culturais nos quais as práticas e os objetos artísticos fazem parte da cultura cotidiana, ou nos quais os elementos da cultura *pop* são de especial importância, a arte não chama muita atenção. Isso não significa, entretanto, que ela não seja eficaz nesses contextos, nem que ela seja ineficaz em seu sentido pleno. Muito pelo contrário: devemos entender esses contextos precisamente em termos da eficácia específica da arte. É necessário formular o conceito de arte de maneira que elementos da cultura cotidiana e da cultura popular também possam ser compreendidos como arte.

Para isso, é necessário entender melhor a maneira como a arte se inscreve nos contextos sociais. Sugiro recorrer às improvisações para entender a eficácia da arte assim entendida, pois é possível compreender, a partir delas, como as práticas se inscrevem em outras práticas na condição de impulsos. Nesse sentido, meu objetivo é estabelecer uma analogia, comparando os impulsos que partem da arte para os contextos sociais com os impulsos dentro das improvisações. Até que ponto podemos compreender os impulsos artísticos de forma análoga aos impulsos nas improvisações? Em que medida podemos usar as interações nas improvisações como modelo para as interações com a arte dentro das práticas cotidianas?

1 Cf. a esse respeito, entre outras, as posições de BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Nova York, 1958; BUBNER, Rüdiger. “Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik”, em Bubner: *Aesthetic Experience*. Frankfurt a.M. 1989, pp. 9-51.

2 Cf. em particular MENKE, Christoph. *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt a.M., 2008.

As considerações a seguir não podem nem pretendem responder de forma exaustiva a essas questões. Elas se dedicam, antes de tudo, a um esboço da dimensão social da efetividade artística e se limitam a um recorte do que entra em jogo com a analogia entre improvisações em particular e a relação entre arte e sociedade de forma geral. O meu objetivo é desenvolver uma abordagem para determinar a maneira como a arte determina as formações sociais. Por essa razão, minhas considerações estão organizadas da seguinte forma: na primeira parte, reúno alguns aspectos fundamentais no que tange às improvisações. Esta é a base para a analogia que faço na segunda parte de forma mais geral. Na terceira parte, passo então à dimensão socialmente formativa da arte no sentido mais restrito. Minha tese é a de que a arte deve ser compreendida a partir do campo de tensões entre a sincronização de contextos sociais abrangentes e o isolamento conflitivo dos indivíduos.

1. Sobre o conceito de improvisação

Improvisações são frequentemente entendidas como acontecimentos que resultam da confrontação com o inesperado. Quem é confrontado com o inesperado deve, portanto, improvisar. O inesperado é conceituado nesse caso como algo para o qual não estamos preparados. No entanto, isso está errado, como uma simples consideração pode esclarecer: se estivermos totalmente despreparados para algo, não temos como reconhecê-lo. Para reconhecer algo, precisamos, fundamentalmente, estar preparados, pelo menos em certa medida.³ A importância da preparação para uma improvisação é ainda maior: não se trata apenas de reconhecer o inesperado; também é necessário à improvisação que se consiga reagir a ele de forma produtiva. Para isso, são necessárias várias preparações, as quais consistem em desenvolver habilidades necessárias para uma reação produtiva. Em suma, pode-se dizer que o inesperado exige tanto preparação cognitiva quanto prática.⁴

Isso pode ser esclarecido com o exemplo de uma improvisação cotidiana. Quem, por exemplo, não tem à mão os ingredientes certos para preparar um determinado prato, terá que improvisar. Nesse caso, o inesperado tem um papel apenas mediano. Antes de mais nada, trata-se de uma ação orientada por um objetivo claro: o objetivo de preparar um determinado prato. Sem dúvida, para preparar um prato — independentemente de ser feito conforme uma receita ou de forma improvisada — são necessárias várias habilidades: destreza no manuseio dos ingredientes, habilidades de movimento apropriadas, capacidade de perceber os sabores, entre outras. Ao preparar o prato de forma improvisada, o inesperado entra em cena com base nessas habilidades: você prova a sopa e percebe, de repente, que o sabor está um pouco desequilibrado. Você reage a isso (improvisando) com a adição de um pouco de limão e pimenta. Mesmo que aqui não se trate de um grande impulso improvisatório (como esperamos em algumas improvisações artísticas), o inesperado tem um papel importante, mesmo que em pequena escala.

Devemos concluir dessas considerações sobre a relação entre o inesperado e as habilidades que o inesperado não deve ser entendido como o ponto de partida, mas sim como uma conquista das improvisações: o inesperado só existe em conexão com as habilidades de lidar com ele. Essa premissa fundamental de toda improvisação tem consequências decisivas para o entendimento das habilidades das quais falamos. Por um lado, essas habilidades devem ser entendidas como uma condição necessária para todas as práticas improvisatórias. No entanto, elas não se resumem a apenas uma condição. Para entender por que é assim, mais uma vez uma

3 Sobre isso e o que se segue como um todo, cf. as disposições sobre o conceito de improvisação desenvolvidas em conjunto com Alessandro Bertinetto em: BERTINETTO, Alessandro; BERTRAM, Georg W.. “We make up the rules as we go along’ - Improvisation as an Essential Aspect of Human Practices?”, em *Open Philosophy* 3 (2020).

4 BERTINETTO, Alessandro. “Performing the Unexpected Improvisation and Artistic Creativity”, em *Daimon: Revista Internacional de Filosofia* 57 (2012), p. 117-135.

consideração simples é útil. Se uma improvisação se baseia apenas em habilidades específicas previamente desenvolvidas, então nada de novo pode se desenvolver no âmbito da improvisação. Uma improvisação só pode ser bem-sucedida se as habilidades com as quais ela começa puderem ser desafiadas enquanto ela ocorre. Isso significa que as habilidades de que falamos não são fechadas em si mesmas. Uma improvisação é uma prática na qual as habilidades em que se baseia desenvolvem-se continuamente. Para ser mais claro: em uma improvisação, as habilidades subjacentes devem ser, em certo grau, desaprendidas. Elas precisam ser desenvolvidas ainda mais, de modo que se transformem por meio da improvisação.

Consideremos uma improvisação artística. Uma instrumentista que praticou muito seu instrumento e tocou com outros músicos tem à sua disposição muitas escalas, padrões, conhecimentos harmônicos e outros recursos. Isso é a base para as improvisações das quais ela toma parte, mas, ao mesmo tempo, representa um perigo fundamental, que consiste no fato de que, durante a improvisação, as habilidades acabam sendo apenas reproduzidas. Uma improvisação pode fracassar⁵ quando nada de novo acontece. É o que ocorre particularmente quando os músicos que estão improvisando em conjunto simplesmente repetem o que já foi praticado. Quando uma improvisação é apenas marcada pelo que foi ensaiado, é comum que literalmente nada aconteça nela. Não há surpresa nem desenvolvimento. O perigo fundamental de uma improvisação, tal como estamos pensando aqui, pode ser resumido com o conceito de estereótipo. Quando uma improvisação fica restrita a estereótipos, ela perde toda a dinâmica improvisatória.⁶ Neste ponto, podemos pensar sobre a maneira como os improvisadores refletem a respeito de sua própria prática. Muitas vezes, eles percebem criticamente que a faísca não surgiu, que tocaram apenas para si mesmos sem interagir uns com os outros. Tocar de forma puramente rotineira é o oposto do que caracteriza uma improvisação bem-sucedida.

Com relação à questão de como o inesperado entra em cena em uma improvisação, uma outra dimensão das improvisações é decisiva: a interação. Todo evento improvisatório possui uma dinâmica interativa por meio da qual se desenvolve. Para a dinâmica aqui em questão, é fundamental a estrutura na qual diferentes ações são interconectadas. Toda ação em uma improvisação tem uma dupla relação. Por um lado, ela reage a ações anteriores; por outro, ela exige ações futuras. Podemos falar aqui de uma estrutura de impulso e resposta.⁷ Cada ação dentro de uma improvisação é, ao mesmo tempo, impulso e resposta. Pensemos no movimento de uma dançarina em uma improvisação de dança. Com esse movimento, ela pode iniciar um impulso. Ao mesmo tempo, ela responde aos movimentos dos outros dançarinos.

A estrutura de impulso e resposta tem duas dimensões que precisam ser esclarecidas. A primeira dimensão diz respeito à temporalidade da improvisação. Frequentemente, a temporalidade é entendida como o tempo presente. Portanto, as improvisações são acontecimentos que ocorrem primariamente no aqui e agora. No entanto, em relação à estrutura de impulso e resposta, esse entendimento precisa ser revisto.⁸ As ações individuais em uma improvisação não acontecem no aqui e agora, mas estão sempre relacionadas, como respostas, a algo passado e, como impulsos, a algo futuro. O tempo da improvisação é o futuro passado e o passado futuro, e isso no seguinte sentido: toda ação é compreendida como o futuro de uma ação

5 Sobre a importância fundamental da possibilidade de fracasso para a improvisação, cf. PETERS, Gary. *The Philosophy of Improvisation*. Chicago, 2009, p. 59 ss.

6 Com Adorno, é possível compreender esse fracasso da improvisação também com o conceito de "sempre igual". Cf. ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. "Kulturindustrie", em *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M., 1969, pp. 128-176.

7 Cf. também BERTRAM, Georg W., "Improvisation und Normativität", em BRANDSTETTER, Gabriele et al. (eds.). *Improvizieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*. Bielefeld, 2010, S. 21–40.

8 Cf. também GALLOPE, Michael, "Is Improvisation Present?", em LEWIS, George E.; PIEKUT, Benjamin (eds.): *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*. Oxford, 2016, vol. 1, S. 143-158.

passada – como uma resposta a um impulso que ocorreu anteriormente. Ao mesmo tempo, ela exige, como impulso, um futuro que ela expõe como passado. Cada impulso só é eficaz porque se torna uma ação passada à qual uma ação futura responde. Nesse sentido, uma improvisação não é um acontecimento presente, mas sempre ultrapassa o presente em direção ao passado e ao futuro.

A segunda dimensão da improvisação diz respeito à interação em que se baseia a estrutura de impulso e resposta. As diferentes ações que compõem essa estrutura surgem por meio de interações. É necessário, portanto, entender os conceitos de impulso e resposta de outra maneira. Um impulso surge a partir de uma ação inicial, e a resposta, de uma ação de resposta. Nas improvisações, as ações iniciais e as de resposta se entrelaçam repetidamente. Por exemplo, o piano introduz um ritmo específico ao qual a bateria responde. O piano fornece assim uma ação inicial. Cada ação inicial solicita respostas, que, no entanto, podem não ocorrer. De maneira geral, existem três tipos de reações dentro de uma improvisação: primeiramente, as reações podem retomar o impulso e dar continuidade a ele. Em segundo lugar, podem gerar uma contra-ação. Em terceiro, qualquer reação pode deixar de acontecer. Sempre é possível que as ações iniciais fiquem sem resposta, ou seja, sejam ignoradas.

Por um lado, as reações podem ser afirmativas, de modo que as respostas dão continuidade aos impulsos. No entanto, sempre é possível também uma reação negativa, que pode assumir uma dupla face. A contra-ação pode gerar um conflito com a ação, de modo que na improvisação ocorra uma "disputa" sobre sua continuidade. Mas a contra-ação também pode simplesmente ocorrer paralelamente à ação. Nesse caso, não há conflito, mas uma simples coexistência, sem contato em casos extremos, de ideias diferentes sobre o desenvolvimento da improvisação atual. Além disso, pode ocorrer no contexto de uma improvisação que uma musicista fique isolada porque ninguém reage às suas ações. Quando as reações ao que uma musicista traz para a improvisação falham completamente, chaga-se a uma posição solipsista dentro da colaboração musical.

Dessa forma, interações improvisatórias entre diferentes improvisadores estabelecem estruturas sociais durante a improvisação. No contexto de um jogo improvisatório, pode-se dizer que diferentes formas de coesão social são negociadas. O ajuste harmônico a um ritmo unificado pode ser visto como uma forma de coesão social, assim como o intenso conflito sobre o desenvolvimento da improvisação. Se aqueles que estão improvisando juntos não interagem, isso leva à falta de coesão social. O caso extremo dessa falta é o isolamento radical de um dos participantes.

A estrutura social das interações improvisatórias está intrinsecamente ligada à estrutura de impulso e resposta das improvisações. Dependendo de como os impulsos são recebidos e aproveitados para o jogo conjunto, desenvolvem-se conexões harmônicas ou conflitivas, ou, em alguns casos, não se estabelece nenhuma conexão social. Assim, uma improvisação nunca é apenas um acontecimento no qual um material específico (por exemplo, musical ou gestual) é desenvolvido. Pelo contrário, sempre se negociam também contextos sociais que estão relacionados ao trabalho com o material, mas que não podem ser reduzidos a ele. A negociação da sociabilidade característica das improvisações muitas vezes envolve não apenas os improvisadores, mas também os ouvintes, abrangendo todos aqueles que interagem em uma improvisação.⁹ As estruturas sociais negociadas nesse contexto assumem formas de complexidade variável. Os tipos básicos de estruturação social que foram diferenciados até agora são combinados e sobrepostos de várias maneiras.

Pode-se objetar que as improvisações sempre acontecem em situações em que um improvisador toca apenas para si mesmo. Vamos imaginar uma pianista sozinha ao piano, absorva. Em que medida podemos falar de interação aqui? A tese de que o desenvolvimento do

9 O caráter abrangente das interações pode ser apreendido com o conceito de medialidade, cf. FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M., 2004, p. 63 e seguintes.

material em uma estrutura de impulso e resposta está essencialmente ligado à negociação de estruturas sociais também se aplica a uma situação como essa? Sem dúvida é correto dizer que, em uma improvisação solo, onde não há outras pessoas presentes, não se desenvolvem estruturas sociais entre indivíduos diferentes. No entanto, até mesmo em uma situação como essa, outros indivíduos entram em cena. Isso por duas razões. Primeiro, nunca está claro onde ficam os limites de uma improvisação. Muitas vezes, uma improvisação se desenvolve ao longo de várias situações diferentes, pois determinados impulsos são retomados repetidamente. Assim, a improvisadora pode, por exemplo, dar continuidade a um material rítmico ou temático que já explorou com outros no contexto de uma improvisação. Nesse caso, sua atuação pode ser compreendida como uma resposta contínua, de modo que ela também continua a desenvolver as relações sociais que estabeleceu com aqueles com os quais já improvisou sobre esse material. Isso se evidencia, no mais tardar, quando, após a improvisação solo, ela volta a se encontrar com os outros. Eles perceberão o desenvolvimento do material realizado na execução solo.

Em segundo lugar, as ações e reações de uma improvisadora estão sempre ligadas à capacidade de ação improvisatória que ela desenvolve.¹⁰ A cada improvisação, expandem-se as habilidades por meio das quais ela participa de novas improvisações. Assim, tudo o que ela desenvolve nas improvisações solo é incorporado à sua persona improvisatória, a qual é fundamentalmente uma grandeza social, sempre voltada para as interações com outros. Nesse sentido, uma improvisação solo também desenvolve vínculos sociais, mesmo quando não compartilha material com outras improvisações e não interage com outros. Assim se esclarece como a dimensão interativa é fundamental para as improvisações.

2. Arte e improvisação

As considerações acima oferecem uma boa base para conceituar a relação entre arte e sociedade. Para isso, é útil entender as obras de arte e o enfrentamento delas como impulsos para outras práticas sociais. Antes de tudo, gostaria de caracterizar, segundo seu fundamento, a imagem que se forma a partir disso: trata-se da imagem de uma grande improvisação no âmbito das formas de vida histórico-culturais.¹¹ As pessoas improvisam sua existência. Nesse processo, o confronto com a arte desempenha um papel decisivo. As obras de arte e os eventos estéticos devem ser entendidos como elementos de uma improvisação contínua no contexto de práticas histórico-culturais. Nessa improvisação, trata-se de alcançar uma compreensão de si mesmo e de seu lugar no mundo.

A estrutura fundamental da relação entre arte e sociedade é a de impulsos que são constantemente retomados e que permeiam outras práticas. O envolvimento com a arte, assim, não se limita apenas a situações nas quais indivíduos estão de fato confrontados com uma obra de arte ou com um acontecimento artístico. Ele se estende, na verdade, até contextos cotidianos e não cotidianos que não dizem respeito à arte. As respostas aos impulsos originados pelas obras de arte incluem, dessa forma, práticas cotidianas e não cotidianas, nas quais esses impulsos continuam a ter efeito. A arte pode assim ser entendida como uma prática que contribui para a negociação de aspectos particulares de contextos histórico-culturais (como movimentos corporais ou modos de expressão linguística). Por último, mas não menos importante, essa negociação também abrange as estruturas sociais.

Até aqui temos a imagem fundamental que emerge da reflexão sobre a relação entre arte e sociedade com base nas improvisações. No entanto, essa imagem precisa agora de um

10 Sobre a conexão entre improvisação e agência, consulte LANDGRAF, Edgar: *Improvisation as Art: Conceptual Challenges, Historical Perspectives*. Londres, 2011, p. 109 e seguintes.

11 Catherine Malabou resume com o conceito de plasticidade a estrutura que discuto aqui com o conceito de improvisação. (MALABOU, Catherine: *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, and Dialectic*. Londres, 2005). Isso enfatiza a dimensão histórico-natural da dimensão transformacional aberta do ser humano.

desenvolvimento que não se limite apenas ao fundamental. Esse desenvolvimento pode iniciar com a questão de como as obras de arte atuam no contexto das relações sociais. Como são respondidos os impulsos que tem sua origem em obras de arte? Nesse ponto, as interações que ocorrem no ambiente imediato das obras de arte ou eventos artísticos são, inicialmente, decisivas.¹² Aqueles que se confrontam com uma obra de arte desenvolvem práticas distintas com as quais desvendam as estruturas da obra. Pensemos em uma pintura: a percepção visual é importante para nos aproximarmos das estruturas da pintura – mas também os movimentos corporais, com os quais nos posicionamos espacialmente perante ela para obter os melhores ângulos de observação. Já em um romance, as atividades afetivas desempenham um papel decisivo. A estrutura do que é narrado é apreendida por meio de uma compreensão afetiva.

Em outro texto, sugeri que as práticas mencionadas aqui sejam compreendidas em seu conjunto como atividades de interpretação, as quais abrangem atividades corporais, perceptivas, afetivas, imaginativas e simbólicas.¹³ Sempre que tais atividades são desenvolvidas no confronto com uma obra de arte, cabe desvendar as estruturas da obra por meio de uma compreensão.¹⁴ Dessa perspectiva, o que é decisivo para o enfrentamento das obras de arte são as atividades. Se aqueles que são confrontados com uma obra de arte permanecem passivos, os impulsos dela não se tornam eficazes. Ao mesmo tempo, porém, as próprias atividades dos receptores que surgem por conta própria não geram uma eficácia dos impulsos provenientes das obras de arte, pois, no caso de tais atividades, os impulsos estão inteiramente do lado deles. São necessárias, portanto, atividades que acolham os impulsos da obra de arte. Para que isso aconteça, as atividades devem ser orientadas pela obra de arte. A estrutura fundamental que surge disso é a de uma dependência na independência.¹⁵ Atividades geradas de forma independente são executadas de maneira não independente, pois as estruturas contidas na obra de arte são determinantes para essas atividades.

As atividades interpretativas que cumprem essa estrutura fundamental são extremamente variadas. Elas variam de movimentos corporais a articulações simbólicas. Em todos os casos, o objetivo é obter uma compreensão do trabalho em questão. Por esse motivo, sempre falo das atividades como sendo interpretativas. É incorreto associar a interpretação unicamente a atividades simbólicas e, particularmente, linguísticas. Quem dança ao som de uma música está desvendando as estruturas dessa música e, por meio de seus movimentos, tem uma compreensão dela, do mesmo modo como alguém que a escuta afetivamente. Em termos gerais, pode-se dizer que a compreensão que surge do confronto com a arte é de natureza prática. Isso não é uma surpresa para aqueles que lidam com a arte, pois entendemos um romance – ao menos em seus aspectos iniciais – por meio da prática da leitura, e uma ópera mediante a prática de frequentar a casa de ópera e assistir à apresentação.

Outro aspecto das atividades interpretativas é de particular interesse no contexto das reflexões aqui desenvolvidas. Chego a ele ao caracterizar a configuração específica de uma obra de arte mediante o conceito de idioleto.¹⁶ Nenhuma obra de arte compartilha sua constituição com outra obra de arte ou com outro contexto no mundo.¹⁷ Embora as obras de arte se

12 Gadamer em particular também teorizou essa interação e, com ela, também a conexão fundamentalmente improvisatória de pergunta e resposta, cf. GADAMER. *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1990, p. 375 e seguintes.

13 Cf. BERTRAM, Georg W. *Kunst als menschliche Praxis*. Berlin 2014, p. 131 e seguintes.

14 Cf. também VOGEL, Matthias. *Medien der Vernunft*. Frankfurt a.M., 2001, p. 212 e seguintes.

15 Cf. também BERTRAM, Georg W. “Aesthetic Experiences as Aspects of Interpretive Activities”, em *CoSMo (Comparative Studies in Modernism)*, Nr. 6 (2015), p. 65–74.

16 Para uma explicação das obras de arte como idioletos, cf. ECO, Umberto, *Einführung in die Semiotik*. Munique, 1972, p. 151 e seguintes.

17 Por essa razão, Adorno caracteriza as obras de arte com o conceito de Leibniz de mônada; cf. ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M., 1970, p. 15 et al.

relacionem frequentemente umas com as outras e com contextos específicos do mundo, em cada uma delas a configuração dos seus elementos é determinada de forma única. Isso também vale para obras que pertencem ao mesmo gênero e para obras diferentes de uma mesma artista. Nenhuma obra pode simplesmente adotar de outra obra o que podemos chamar de sua linguagem.

A independência de cada obra de arte tem uma consequência importante para todas as atividades de interpretação. Como um idioleto não pode ser aprendido de forma constitutiva, é possível apenas se aproximar dele. Todas as atividades produzidas por aqueles que lidam com uma obra de arte são aproximações em relação à obra. A aproximação da qual falo está associada a um caráter improvisatório. Pensemos, a esse respeito, na leitura de um romance. Quem lê um romance se envolve de forma imaginativa e afetiva com o que é narrado. Nesse processo, o mundo narrado é, em sua essência, desconhecido para o leitor, de modo que cada envolvimento imaginativo e afetivo pode ser visto como uma tentativa de se aproximar da obra. Uma leitora improvisa diante dos contextos narrados. Isso não significa que ela age estruturalmente da mesma forma que uma musicista no contexto de uma improvisação de jazz. Seria errado entender as atividades interpretativas da mesma forma que as atividades no âmbito de uma improvisação de jazz. É por essa razão que falo de um caráter improvisatório.

A leitora responde ao que leu à medida que reage de maneira particularmente imaginativa e afetiva. A reação é orientada pelo critério de produzir algo que seja adequado às estruturas do romance. Isso, no entanto, pode significar coisas bem diferentes: adequado pode significar acompanhar de maneira muito fiel a estrutura do romance; mas também pode ser necessário trazer impulsos e aspectos próprios, de modo que o diálogo com o texto seja conduzido com uma voz própria. Harold Bloom sugeriu que esse último caso fosse chamado de "leituras fortes" ("strong readings").¹⁸ Essas "leituras fortes" não existem apenas entre aqueles que lidam nas ciências com a interpretação dos textos. Elas também ocorrem na ocupação cotidiana com a literatura. Aqui, também pode acontecer que uma leitora, em sua imaginação, coloque acentos muito próprios na leitura e, nesse sentido, responda ao texto com uma voz própria.

As considerações apresentadas na primeira parte sobre a estrutura de impulso e resposta das improvisações nos permitem compreender melhor a alternativa que se revela aqui em relação às atividades de interpretação. Eu formulei essa alternativa anteriormente de modo a distinguir reações afirmativas de contra-reações. É característico de uma improvisação que sempre esteja em aberto qual tipo de reação é adequado. Ao mesmo tempo, vale a pena notar que a adequação nunca é decidida no momento da reação. Só à luz do desenvolvimento posterior da improvisação é que se esclarece o que era adequado em um determinado momento. Aqui, mais uma vez, se revela o caráter especificamente não presente da improvisação que destaquei antes, o qual também se aplica ao confronto com uma obra de arte. Nunca se pode avaliar imediatamente, no momento de uma determinada resposta receptiva às estruturas de uma obra de arte, sua adequação ou inadequação. Apenas o desenvolvimento posterior, como, por exemplo, a leitura contínua e a interação com outros, permite uma decisão sobre isso. As atividades interpretativas estão, portanto, sempre abertas ao futuro.

Por mais importante que seja a consideração das atividades interpretativas para a compreensão da arte, essa consideração apresenta também um grande risco. Ela pode levar à tentação de limitar a eficácia da arte a um campo quase exclusivamente intra-artístico. No entanto, isso seria um grande erro. Ao desenvolver atividades interpretativas, o enfrentamento de obras de arte também captura outras atividades cotidianas no mundo.¹⁹ A maneira como nos movemos ao ouvir música também molda nosso caminhar diário pela rua; os vínculos afetivos com os outros são, por sua vez, transformados por textos literários. As atividades interpretativas,

18 BLOOM, Harold. *Kabbalah and Criticism*. New York 1975, p. 125.

19 Sobre a manifestação da arte na vida cotidiana, veja também NOË, Alva. *Strange Tools. Art and Human Nature*. Nova York, 2015.

por meio das quais perseguimos as estruturas das obras de arte, se realizam em tipos de práticas que também executamos em outros contextos cotidianos. Percepções, movimentos corporais, apreensões emocionais, imaginações e articulações simbólicas determinam tanto o nosso enfrentamento da arte quanto outras práticas diárias. Por esse motivo, os impulsos absorvidos nas atividades interpretativas se inscrevem em outras práticas cotidianas.

O caráter de improvisação do nosso enfrentamento da arte ganha, assim, um aspecto adicional. Nesse enfrentamento, não se trata apenas de uma exploração improvisatória das obras, mas sempre também de uma formação improvisatória de nós mesmos. A autoformação está especialmente relacionada às habilidades que entram em jogo no confronto com as obras de arte. Pensemos, por exemplo, nos movimentos corporais envolvidos na dança. O envolvimento exploratório com a música exige que habilidades motoras sejam colocadas em ação. Essas habilidades não são apenas uma condição para a assimilação da música, mas também são desenvolvidas dentro desse processo. De forma enfática, pode-se dizer que as habilidades em questão precisam, no envolvimento com uma obra de arte, ser, em certa medida, desaprendidas ou reaprendidas. Dessa maneira, o confronto com a arte se inscreve em nossas habilidades.

Pode-se também destacar o processo de colocar habilidades em jogo em vista do vínculo entre atividades interpretativas e outras práticas cotidianas ao se afirmar: quem se envolve interpretativamente com uma obra de arte coloca em jogo habilidades que também são a base das práticas cotidianas.²⁰ Essas habilidades são, nesse processo, em certo grau, desaprendidas ou reaprendidas. A arte é, justamente desse modo, entendida como uma prática por meio da qual os seres humanos se desenvolvem no contexto de práticas histórico-culturais.

3. A dimensão social da eficácia artística

Até agora, analisei atividades interpretativas em confronto com obras de arte sem levar em conta sua dimensão social, a qual é particularmente marcante em todas as artes performáticas (música, teatro, dança, etc.) nas quais os receptores formam um público coletivo, e também, por exemplo, na pista de dança. Em todos esses casos, as atividades interpretativas dos receptores são claramente desenvolvidas em interação com outros receptores. No entanto, até mesmo para a leitura solitária de um romance e para a escuta solitária de música, é possível afirmar que há uma dimensão social fundamental. Pois a leitura e a escuta estão sempre marcadas por nossas interações com outros. Discutimos com os outros o que lemos, recebemos recomendações deles e muito mais. A música que ouvimos sozinhos muitas vezes está relacionada ao fato de termos dançado a música com outras pessoas ou termos assistido com elas a apresentações ao vivo. Nesses casos, mesmo quando não conseguimos falar com propriedade sobre música, fomos confrontados com as reações de outras pessoas, as quais tomam parte de nossa relação com tal música. Assim se evidencia que toda interpretação de obras de arte possui uma dimensão social.

Se alguém quiser analisar mais profundamente a dimensão social em questão, a tipologia proposta por mim anteriormente, em relação à gramática social das improvisações, é útil. Assim, existe, por um lado, o processo de sintonização coletiva com as estruturas dadas por uma obra de arte. Por outro, também pode ser estabelecida uma coesão social, mesmo em conflito. Através dos impulsos emanados pelas obras de arte, os vínculos sociais em conflitos podem ser questionados, e, no caso mais extremo, o confronto com uma obra de arte pode levar a um isolamento radical.

Agora quero dar mais atenção a essas estruturas por meio de exemplos: quem dança com outras pessoas ouvindo música viverá constantemente momentos de sintonia nos quais um grupo maior de indivíduos se sincroniza.²¹ Essa sintonia sincronizante pode também ocorrer em um público de apresentações teatrais ou musicais. Atividades interpretativas, como, por exemplo,

20 Cf. também BERTRAM. *Kunst als menschliche Praxis*, 2014, cap. 4.

a resposta afetiva às estruturas da música, são desenvolvidas de maneira consonante por grandes partes do público. Para os indivíduos presentes em uma determinada apresentação, isso resulta em uma experiência de comunidade e na consolidação de entendimentos compartilhados. De outra forma, essa experiência pode também surgir de dessincronizações das reações interpretativas no processo de interação com uma obra de arte. Pensemos, por exemplo, nas práticas do *battle dance*. Ou lembremos da polarização de um público diante da Música Nova, como ocorreu nos famosos escândalos de 1913 (diante das *Canções para orquestra* opus 4, de Alban Berg, e da *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky). As discussões após um filme também podem ser entendidas como um aspecto dessincronizador da dramaturgia narrativa e afetiva de muitos filmes, o qual, apesar disso, pode estar ligado a uma coesão gerada no conflito.

Especialmente hoje, a dimensão social formadora da eficácia artística se destaca de maneira marcante em projetos artísticos. Muitas obras de Christoph Schlingensief – como, por exemplo, o notável projeto *Bitte liebt Österreich!*, realizado em 2000, mobilizando contêineres em frente ao Burgtheater de Viena – estão fundamentalmente conectadas à organização de formações sociais. Também em projetos de arte imersiva e de arte social o poder formador social da arte é crucial. Por exemplo, as ações do *Zentrum für politische Schönheit* [*Centro para a beleza política*] ou trabalhos interativos como *This Progress* (2006) de Tino Sehgal sempre têm uma dimensão ativadora, ligada tanto ao alinhamento coletivo quanto à formação de estruturas sociais conflitivas. Em uma arte voltada assim para a ativação, o risco de isolamento social também é um efeito possível. Por um lado, muitos grupos de artistas arriscam-se à exclusão social; por outro, as obras desses artistas podem resultar em um isolamento de indivíduos que adotam posições marginalizadas em relação às opiniões socialmente majoritárias.

O isolamento social é articulado no discurso artístico, entre outras coisas, através do tópico do "artista incompreendido". No entanto, ele também ocorre na recepção da arte. Muitas vezes, indivíduos associam posições artísticas ou certos trabalhos a aspectos que não são compreendidos por outros e que não podem ser compartilhados com eles. Para essas pessoas, as obras ou posições emitem impulsos que são respondidos de uma maneira que os outros não compartilham. Como as obras de arte são, por natureza, impulsos únicos, sempre é possível que as respostas a esses impulsos também sejam igualmente únicas. No entanto, a possibilidade de um certo isolamento não deve ser mal interpretada. Seria errado interpretá-la como algo puramente subjetivo na relação com a arte. A arte possui um poder socialmente formativo. Muitas vezes ela reúne indivíduos, seja em sintonia ou em conflito. O isolamento social é apenas um extremo no campo de tensões da formação de sociabilidade decorrente da arte.

O momento improvisatório da arte, situado no centro das reflexões acima, é decisivo, especialmente em relação à dimensão social da eficácia artística. Obras de arte e projetos artísticos não impõem simplesmente estruturas sociais específicas. Ao contrário, aqueles que se envolvem com essas obras desenvolvem tais estruturas de uma maneira aberta. As estruturas são negociadas de forma improvisada e, assim, estão sempre em processo de evolução. Dessa forma, obras e apresentações podem tanto gerar controvérsias profundas quanto levar à formação consensual de coletivos – e isso de tal maneira que a mesma obra pode ter efeitos distintos em lugares diferentes.

No entanto, é importante não entender esse processo de negociação aberto como uma arbitrariedade. As configurações sociais que se formam no confronto com uma obra de arte são tão pouco arbitrarias quanto aquelas que ocorrem em uma improvisação. Na verdade, o processo de negociação é sempre orientado pela questão de quais reações são adequadas aos impulsos da

21 Cf. por exemplo BRANDSTETTER, Gabriele. "Synchronisierungen von Bewegungen im zeitgenössischen Tanz: Zur Relevanz von somatischen Praktiken in den Arbeiten von Jefta van Dinther", em BREYER, Thimo et al. (ed.), *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung*. Bielefeld, 2017, p. 409–428.

obra.²² Em uma improvisação, todas as reações são avaliadas por meio de outras reações. O mesmo acontece no confronto com as obras de arte. As respostas desenvolvidas pelos receptores na interação com as obras de arte são implicitamente avaliadas à medida que novas recepções acontecem. É por essa razão que não há arbitrariedade. Embora sempre haja espaço para reações novas e diferentes, as respostas inadequadas são avaliadas como tal dentro dos processos de negociação que ocorrem no confronto com as obras. Isso também se aplica às formações sociais que são desencadeadas por elas.

Os efeitos socialmente formativos da arte, esboçados brevemente acima, constituem uma dimensão importante do modo pelo qual a arte está presente nas práticas cotidianas. Tanto a consonância quanto a dissonância nas relações sociais cotidianas também estão sempre relacionadas a intervenções artísticas que se sedimentam nessas relações. Isso significa que as influências sociais da arte, muitas vezes tão abstratas, frequentemente não se manifestam de maneira óbvia e, assim, correm o risco de ser facilmente ignoradas. Ainda assim, elas formam um aspecto importante da inserção social da arte. O recurso às improvisações e à estrutura social de suas interações pode nos ajudar a apreender teoricamente esse aspecto apesar de sua discreção.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max: “Kulturindustrie”, em *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M. 1969.

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 1970.

BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York 1958.

BERTRAM, Georg W. “Improvisation und Normativität”. In: BRANDSTETTER, Gabriele Brandstetter et. al. (ed.). *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*. Bielefeld 2010.

_____. *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin 2014.

_____. “Aesthetic Experiences as Aspects of Interpretive Activities”, em *CoSMo (Comparative Studies in Modernism)*, Nr. 6 (2015), p. 65–74.

BERTINETTO, Alessandro. “Performing the Unexpected Improvisation and Artistic Creativity”, em *Daimon: Revista Internacional de Filosofia* 57 (2012), p. 117–135.

BERTINETTO, Alessandro; BERTRAM, Georg W.: “‘We make up the rules as we go along’ – Improvisation as an Essential Aspect of Human Practices?”, em *Open Philosophy* 3 (2020), p. 68–80.

BLOOM, Harold: *Kabbalah and Criticism*. New York 1975.

BRANDSTETTER, Gabriele. “Synchronisierungen von Bewegungen im zeitgenössischen Tanz: Zur Relevanz von somatischen Praktiken in den Arbeiten von Jefta van Dinther”, em Thiemo Breyer et. al. (ed.). *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung*. Bielefeld 2017, p. 409–428.

BUBNER, Rüdiger “Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik”, em *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a.M. 1989, p. 9–51.

ECO, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. München 1972.

22 A esse respeito, cf. mais uma vez BERTRAM, *Improvisation und Normativität*, 2010 (obs. 7).

FISCHER_LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004.

GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode* [1960]. Tübingen 1990.

GALLOPE, Michael, “Is Improvisation Present?”, em LEWIS, George E.; PIEKUT, Benjamin (ed.). *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*. Oxford 2016, Vol. 1, p. 143–158.

LANDGRAG, Edgar. *Improvisation as Art: Conceptual Challenges, Historical Perspectives*. London, 2011.

Malabou, Catherine. *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, and Dialectic*. London 2005.

MENKE, Christoph. *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt a.M. 2008.

NOË, Alva. *Strange Tools. Art and Human Nature*. New York 2015.

PETERS, Gary: *The Philosophy of Improvisation*. Chicago 2009.

VOGEL, Matthias: *Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*. Frankfurt a.M. 2001.