

CRIATIVIDADE E IMPROVISACÃO CULTURAL: UMA INTRODUÇÃO⁶⁸

CREATIVITY AND CULTURAL IMPROVISATION: AN INTRODUCTION

CRÉATIVITÉ ET IMPROVISATION CULTURELLE: UNE INTRODUCTION

CREATIVIDAD E IMPROVISIÓN CULTURAL: UNA INTRODUCCIÓN

Tim Ingold

University of Aberdeen, Department of Anthropology, School of Social Science, School of Social Science, Scotland, UK

Elizabeth Hallam

University of Oxford, School of Anthropology and Museum Ethnography; and Department of Anthropology, School of Social Science, Aberdeen, Scotland, UK

Tradução de Patricia Reinheimer

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Brasil

Tradução de Camila Damico Medina

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: A partir do pressuposto de que a “vida social e cultural não possui roteiros fixos”, os autores apontam e desenvolvem os quatro pontos principais daquilo que entendem por improvisação: improvisação generativa, a improvisação relacional, a improvisação temporal e a improvisação como o modo como funcionamos. Assim entendida, a improvisação é crucial para a maneira pela qual se atua na vida social, e ainda na reflexão sobre ela que se expressa na arte, na literatura e na ciência.

Palavras-chave: improvisação generativa, improvisação relacional, improvisação temporal, improvisação como agência.

ABSTRACT: From the assumption that "social and cultural life has no fixed itineraries," the authors point out and develop the four main points of what they mean by improvisation: generative improvisation, relational improvisation, temporal improvisation, and improvisation as the way we worked. Thus understood, improvisation is crucial to the way in which one acts in social life, and also in the reflection on it expressed in art, literature, and science.

Keywords: generative improvisation, relational improvisation, temporal improvisation, improvisation as agency.

RÉSUMÉ: Partant de l'idée que "la vie sociale et culturelle n'a pas d'itinéraires fixes", les auteurs soulignent et développent les quatre points principaux de ce qu'ils entendent par improvisation: improvisation générative, improvisation relationnelle, improvisation temporelle et l'improvisation en tant que mode de fonctionnement. Ainsi comprise, l'improvisation est cruciale pour la manière dont on agit dans la vie sociale, ainsi que dans la réflexion à ce sujet exprimée dans l'art, la littérature et la science.

⁶⁸ Tradução do original *Creativity and cultural improvisation: an introduction* In Hallam, Elisabeth & Ingold, Tim (org.) (2007). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford, New York: Berg.

Mots-clés: improvisation générative, improvisation relationnelle, improvisation temporelle, improvisation en tant qu'agence.

RESUMEN: A partir del supuesto de que la "vida social y cultural no tiene guiones fijos", los autores apuntan y desarrollan los cuatro puntos principales de aquello que entienden por improvisación: improvisación generativa, la improvisación relacional, la improvisación temporal y la improvisación como el modo como corrimos. Así entendida, la improvisación es crucial para la manera en que se actúa en la vida social, y en la reflexión sobre ella que se expresa en el arte, la literatura y la ciencia.

Palabras-clave: improvisación generativa, improvisación relacional, improvisación temporal, improvisación como agencia.

1. Introdução

A vida cultural e social não possui roteiros. As pessoas precisam fazer as coisas acontecer enquanto seguem seus caminhos. Numa palavra, elas precisam *improvisar*. Com o objetivo de introduzir os temas do livro *Creativity and Cultural Improvisation* (2007), gostaríamos de comentar quatro pontos sobre improvisação. Primeiro, que ela é generativa⁶⁹, no sentido em que faz emergir as formas fenomênicas da cultura de acordo com o que está sendo vivido por aqueles que estão vivendo destes fenômenos ou de acordo com eles. Segundo, ela é *relacional*, por estar continuamente em adaptação e em resposta à performance dos outros. Terceiro, ela é *temporal*, ou seja, ela não pode ser contida em um instante, ou mesmo em uma série de instantes, mas incorpora uma determinada duração. Por fim, improvisação é o *modo como funcionamos*, não apenas na forma banal como conduzimos nossa vida cotidiana, mas também nas reflexões sobre estas vidas nos campos da arte, literatura e ciência. Nos próximos parágrafos iremos desenvolver cada um destes pontos.

Antes de começarmos, contudo, precisamos fazer uma observação. O título deste volume, *Criatividade e Improvisação Cultural*⁷⁰, é o mesmo do congresso no qual os capítulos foram desenhados. Ao longo do congresso ouvimos abundantemente sobre o conceito de criatividade. Suas possíveis definições, usos e abusos, e ressonâncias no mundo contemporâneo foram discutidos exaustivamente. O conceito de improvisação, em contraste, praticamente não foi debatido. Apesar de ter se imiscuído aqui e ali como um termo pouco marcado, a palavra não capturou a atenção de nenhum dos participantes da conferência da mesma maneira que o conceito de criatividade, nem foi contemplado como especialmente problemático ou de necessário desdobramento. Enquanto “criatividade” parecia conter uma verdadeira cornucópia de sentidos dentre as suas manifestações, a “improvisação” parecia um livro aberto.

Apesar desse desequilíbrio nos ter surpreendido no momento, em retrospectiva os motivos parecem-nos bastante óbvios. Como explica John Liep, introduzindo uma coletânea de artigos antropológicos sobre o tema, a criatividade está na *boca do povo*. Aparentemente, há sempre mais a ser dito (Liep, 2001: 5)! Num mercado global de *commodities* com apetite insaciável por coisas novas, em que cada

⁶⁹ Uma das proposições da epistemologia proposta por Ingold é que as habilidades não são nem inatas, nem adquiridas, mas são cultivadas, incorporadas no organismo humano através de prática e treinamento no ambiente. O autor propõe que se compreendam as dinâmicas de geração de habilidades a partir de um engajamento ativo com o ambiente. Portanto, generativa aqui tem o sentido de algo próprio à concepção, à fertilidade da improvisação em seu vínculo com a criatividade. Ver Ingold 2000 (dar referencia completa) (Nota das Tradutoras).

⁷⁰ Este texto é a introdução do livro *Creativity and Cultural Improvisation*, como já referimos, cujo corpo é composto das sessões temáticas da *Conference of the Association of Social Anthropologists of the Commonwealth*, realizada em abril de 2005 no King's College, University of Aberdeen. (Nota das Tradutoras).

aspecto da arte e da vida é passível de ser convertido em um objeto de fascinação e de desejo a fim de ser apropriado e consumido, a criatividade passou a ser vista como principal motor de prosperidade econômica e desenvolvimento de bem-estar social. Um rápido exame nos livros recentemente publicados que têm “criatividade” em seus títulos, em qualquer catálogo de livreria, revelará que a maioria é dos campos de negócios ou administração, onde a criatividade é entendida como a chave para o sucesso comercial, e na seção de educação, onde ela supostamente produz os tipos de indivíduos criativos que terão sucesso em uma economia baseada no conhecimento.

A antropologia, argumenta Liep, não pode escapar dos processos nos quais está emaranhada, da comoditização da cultura e da conseqüente estetização da vida cotidiana. Portanto, não surpreende que a preocupação com a criatividade afete a vida e o pensamento dos antropólogos tanto quanto a de todos os outros (Liep, 2001: 4). De facto, o próprio Liep segue a corrente, junto com os seus colegas colaboradores, ao associar criatividade com a produção de novidade *em oposição* a uma “forma convencional de exploração de possibilidades dentro de um quadro específico de regras” (Liep, 2001: 2; Ver também Schade-Poulsen, 2001: 106). No primeiro, ele emprega o termo *inovação* – que ele contempla como sinônimo virtual de criatividade – enquanto relega o termo *improvisação* para o último. Mesmo que a improvisação, indubitavelmente em nossa prática cotidiana, em todo lugar e o tempo todo, possa parecer estar ligada a uma noção de criatividade, isso se trataria, ele nos afirma, de apenas uma “criatividade convencional”, uma distinta atribuição da “verdadeira criatividade” que se destaca em esparsos momentos, demarcando situações particulares de radical disjunção. Uma abordagem antropológica sobre a criatividade, Liep interpela, seria mais precisa ao contemplar apenas a última definição citada.

Nós discordamos. A partir de nossa percepção, a antropologia tem mais a contribuir para o debate ao desafiar – ao invés de reproduzir – a polaridade entre novidade e convenção, ou entre a dinâmica inovadora do tempo presente e o tradicionalismo do passado, que há muito constitui uma poderosa tendência subliminar nos discursos sobre modernidade. Nesse sentido, nossa abordagem se aproxima àquela que Edward Bruner (1993) utiliza em seu epílogo de uma coleção anterior de ensaios sobre antropologia e criatividade. Bruner observa que as pessoas em todo lugar “constroem cultura ao longo de suas trajetórias e na medida que respondem às contingências da vida” (Bruner, 1993: 326). Nesse processo elas são compelidas a improvisar, não por estarem operando dentro de um corpo estabelecido de convenções, mas porque nenhum sistema de códigos, regras e normas consegue antecipar toda e qualquer circunstância. No máximo, se consegue prover linhas gerais de atuação ou regras cujo valor está, justamente, na sua imprecisão ou em sua inespecificidade. A lacuna entre estas diretrizes não-

específicas e as condições específicas de um mundo que nunca é o mesmo de um momento para outro não apenas abre espaço para improvisação, mas também demanda por ela, se as pessoas esperam responder a essas condições com diligência e precisão. “Improvisação”, como coloca Bruner, “é um imperativo cultural” (Bruner, 1993: 322).

A diferença entre improvisação e inovação, então, não é que uma trabalha dentro de convenções estabelecidas enquanto a outra rompe com elas, mas sim que a primeira caracteriza a criatividade através de seus processos e, a última, pelos seus produtos. Entender criatividade como inovação é, por assim dizer, olhá-la retrospectivamente, em termos dos seus resultados, ao invés de prospectivamente, em termos dos movimentos que lhe deram origem. Essa leitura retrospectiva, sintomática da modernidade, encontra na criatividade não tanto um poder de ajuste e resposta às condições de um mundo-em-formação, mas como uma libertação dos constrangimentos de um mundo já formado. É uma leitura que celebra a liberdade da imaginação humana – nos campos de empreendimentos artísticos e científicos – para transcender tanto as determinações da natureza quanto da sociedade. Nesta interpretação, a criatividade está não apenas do lado da inovação contra a convenção, como também do indivíduo excepcional contra a coletividade, do momento presente contra o peso do passado, e da mente e da inteligência contra a matéria inerte.

Ao atrelar nossa compreensão sobre a criatividade à improvisação ao invés de à inovação, nós propomos uma interpretação prospectiva que recuperaria os processos produtivos que foram negligenciados nos estudos culturais devido a sua atenção quase exclusiva aos produtos de consumo (Friedman, 2001: 48). A criatividade improvisadora da qual falamos é aquela de um mundo em crescimento ao invés de criado; que está “sempre sendo feito” (Jackson, 1996: 4) ao invés de já pronto⁷¹. Porque a improvisação é generativa, não está condicionada aos julgamentos da inovação ou a quaisquer outros procedimentos implicados. Por ser relacional, não opõe o indivíduo contra a natureza ou a sociedade. Por ser temporal, é inerente às progressivas propulsões da vida ao invés de rompê-las, como um novo presente de um passado que já acabou. E por ser como funcionamos, a criatividade de nossas ponderações imaginativas é inseparável de nossos engajamentos performativos com os materiais que nos rodeiam. Nos quatro sentidos, nosso foco na improvisação desafia a leitura retrospectiva da modernidade.

Consideramos cada um desses sentidos a seguir. Grosso modo, correspondem respectivamente aos quatro temas abordados no livro. Assim, na penúltima parte

⁷¹ O jogo do autor é com a expressão *ready-made* que, para além da expressão literal “já pronto”, faz referência, na história da arte, à atuação de Duchamp de retirada de objetos do cotidiano e a transformação de seus estatutos ao inseri-los em novo contextos, sujeitos à perspectiva estética (Nota das Tradutoras).

deste capítulo introdutório, colocamos alternadamente, no contexto da história das ideias, as leituras prospectiva e retrospectiva sobre criatividade, mostrando como, ao acompanhar sua longa coexistência, a emergência da modernidade inclinou a balança para a última. Por fim, mapeamos brevemente a estrutura temática do volume como um todo, deixando que os autores das introduções de cada seção discutam mais detalhadamente os capítulos contemplados.

2. A improvisação é generativa

Um famoso arquiteto moderno projeta um prédio como o mundo nunca havia visto antes. Ele é celebrado pela sua criatividade. No entanto, seu *design* não irá além da prancheta de desenho ou de um portfólio até que os construtores trabalhem para realizá-lo. A construção não é simples. Demanda tempo, durante o qual o mundo não espera parado: quando o trabalho estiver completo, o edifício estará em um ambiente que pode não ter sido imaginado quando a obra começou. Precisa de materiais, que têm suas próprias particularidades e que não estão predispostos a se adaptar a formas e configurações deles requeridas, muito menos se conformar a estas indefinidamente. Também precisa de pessoas, que devem contribuir com o máximo de suas habilidades e experiências a fim de submeter os materiais ao que o arquiteto quer. Para acomodar o projeto inflexível às realidades de um mundo volúvel e inconstante, os construtores têm que improvisar. Há uma dobra, escreve Stewart Brand (1994), entre o mundo e a ideia que o arquiteto tem dele: “a ideia é cristalina, o fato, fluído” (Brand, 1994: 2). Construtores habitam esta dobra.

Porque é que, então, não celebramos a criatividade de seus trabalhos, assim como fazemos com o arquiteto? Porque, da mesma forma, também não celebramos a criatividade daqueles que irão subsequentemente utilizar o prédio no decorrer de suas vidas? A realidade é que, nenhum edifício se mantém inalterado – como o arquiteto deseja –, mas tem que ser continuamente adaptado e transformado a fim de atender a propósitos múltiplos e incessantemente renovados. Ao mesmo tempo, é constantemente fustigada por diversos elementos, pelas forças do uso, a visita de pássaros, roedores, aracnídeos e fungos, todos convocando ações igualmente improvisadas de pessoas de diversas áreas – encanadores, marceneiros, limpadores de janela, especialistas de telhado e muitos outros –, apenas para evitar sua destruição. Eles também não estão, junto com os moradores que seguem a linha do “faça-você-mesmo”, fazendo sua parte na contínua criação do edifício? Como admite o renomado arquiteto português Álvaro Siza, ele nunca foi capaz de projetar, muito menos construir uma casa *de verdade*. Com isso ele quer dizer, “uma máquina complicada na qual cada dia se quebra uma coisa” (Siza, 1997: 47).

Um mistério similar surge quando passamos de estruturas artificialmente construídas para sistemas orgânicos. Onde quer que haja vida, componentes sólidos, líquidos ou gasosos estão reagindo para formar tecidos orgânicos

maravilhosamente complexos. Seres humanos estão tão envolvidos neste processo como criaturas de qualquer outro tipo. O que pode ser mais criativo que o crescimento de um bebê humano – “entretecido”, nas poéticas palavras do salmo bíblico (citado por Jeanette Edwards, 2007), no ventre de sua mãe? A maioria dos biólogos, entretanto reluta em reconhecer a criatividade da vida orgânica. Ficam compreensivelmente enervados já que qualquer admissão de criatividade pode causar acusações de criacionismo. Se eles mencionam a palavra criatividade, é em relação a origem e diversificação das espécies, ou seja, a uma filogenia evolucionista ao invés de um desenvolvimento ontogenético. A evolução, pontuam eles, é o resultado da seleção natural, e a primeira coisa a se compreender sobre seleção natural é que ela explica como a criatividade pode ocorrer em um mundo habitado por criaturas vivas, na *ausência* de um criador.

Mas se paramos para nos perguntar sobre o que foi criado, a resposta acaba sendo não o organismo em si, mas o *design* para o organismo, supostamente codificado em materiais hereditários. De fato, uma das ironias existentes na disputa entre os biólogos darwinistas evolucionistas e os advogados do dito ‘*design inteligente*’ é que, se existe um aspecto que todos subestimam, é que tal *design* existe, no âmago de cada ser vivo e expressa todo seu desenvolvimento. A questão em jogo é simplesmente se a inteligência deste *design* é a da Ciência refletida no espelho da natureza, ou a Teodicéia refletida no espelho de Deus. Só um fio de cabelo separa essas duas posições. De todo modo, pressupõe-se que toda forma orgânica resulta direta e simplesmente de um *design* pré-concebido. Para compreender esta forma, bastaria ‘ler retrospectivamente’ até localizar o *projeto* do qual ela seria a expressão, apesar das suas adaptações às circunstâncias ambientais. Assim como no edifício, o que essa consideração exclui é a miríade de improvisações táticas na qual todo organismo vivo co-opta sejam quais forem as possibilidades que seus ambientes possam oferecer para se enredar no emaranhado do mundo. Nem a seleção natural, nem um designer *inteligente* podem construir um organismo *de verdade*, tanto quanto um arquiteto não pode construir uma casa *de verdade*.

A crença de que na edificação de uma casa ou no crescimento de um organismo – ou, de modo mais abrangente, de que nas atividades que todos os seres vivos de todos os gêneros, humano ou não-humano, se utilizam para se sustentar em seu ambiente – nada tenha sido criado sem ter sido previamente projetado, preexistindo virtualmente em processos que lhe dão forma, está enraizada profundamente no pensamento moderno. É esta crença que nos incita a olhar as inovações do *design* como fonte geradora de toda criação. Estamos inclinados a dizer que algo é criado apenas quando é *novo*, o que não indica que tenha sido recentemente produzido, mas que é o resultado manifesto de um projeto, fórmula, programa ou receita recentemente inventado. Todo o resto é uma cópia. Não obstante o esforço, a

dedicação e as soluções que acompanham todo e qualquer processo de reprodução de um modelo, o processo de copiar – por essa lógica – está *isento de criatividade*. Pode apenas replicar algo que já está lá. Uma oposição fundamental é então estabelecida entre criatividade e imitação. Desafiamos esta polaridade, assim como muitas das contribuições desse livro.

Copiar ou imitar não é, argumentamos, um simples gesticular mecânico de replicação como normalmente é considerado, de produção de duplicatas a partir de um modelo, mas constitui um alinhamento complexo e contínuo de observação do modelo com ação no mundo. Nesse alinhamento reside o trabalho da improvisação. A semelhança formal entre a cópia e o original é o *resultado* deste trabalho, não um dado pressuposto. É um horizonte a ser alcançado, a ser julgado retrospectivamente. De fato, quanto mais rigidamente os critérios são observados, maiores serão as demandas de improviso depositadas nos produtores para ‘acertarem’. Precisão – como Felicia Hughes-Freedom (2007) mostra em seu estudo sobre dança Javanesa, e Fuyubi Nakamura (2007) no seu relato sobre a caligrafia japonesa – demanda uma extrema responsividade que, para os praticantes realmente hábeis, pode ser verdadeiramente libertadora. É por isso que há criatividade mesmo em e especialmente na manutenção de uma tradição estabelecida. Assim como uma edificação que não é mantida e reparada logo desaparece, tradições precisam ser trabalhadas a fim de se manterem. A manutenção de uma tradição não se deve a sua inércia passiva, mas a sua regeneração ativa – na tarefa de *dar continuidade*.

Por essa razão, a metáfora da transmissão deve ser empregada com bastante cuidado. Em um sentido frouxo podemos falar de gerações passando suas habilidades e conhecimentos para seus sucessores. Tem havido uma tendência, entretanto, em interpretar a metáfora um tanto literalmente, apesar de que, no ato de performar a tradição, as pessoas não exatamente emulam seus predecessores copiando suas ações, mas também atuam, ou ‘convertem em um modo de agir’, esquemas prototípicos que já foram copiados previamente em sua mente por um processo de replicação (Sperber, 1996: 61). Alguns antropólogos e psicólogos têm sido levados a chamar esses esquemas ‘*memes*’, nódulos carregados-de-informações que supostamente habitam a mente assim como genes habitam o corpo, de onde controlam o comportamento e o pensamento de seu portador. Para os estudiosos do “meme”, a criatividade reside não no que as pessoas fazem, mas no potencial de mutação e recombinação de seus determinantes meméticos (Aunger, 2000). Entretanto, assim como a seleção natural não pode construir um organismo *de verdade* tanto quanto um arquiteto não pode construir uma casa *de verdade*, não há jogo mimético, intencional ou não, que possa construir um ser humano *de verdade*. Pessoas reais, como os organismos vivos que são, estão

continuamente a criar a si mesmas e umas às outras, forjando suas histórias e narrativas à medida que seguem.

3. A improvisação é relacional

Estamos falando aqui do processo da vida social. Com isso queremos dizer a vida daquelas pessoas em relacionamentos mutuamente constitutivos que, na medida em que envelhecem juntas, continuamente participam no *vir-a-ser*⁷² uma da outra. Nós *não* nos referimos à vida de uma entidade hipostasiada, superorgânica – a saber, a “sociedade” – que se desvela para além do indivíduo solitário. É esta última definição que, na teoria social clássica, coloca a liberdade individual em rota de colisão contra as determinações externas da sociedade, e é reproduzida repetidamente sempre que o exercício da criatividade é associado ao talento e expressão individuais.

Supõe-se, usualmente, que o indivíduo criativo é aquele preparado e capacitado para quebrar convenções socialmente impostas. Isto pode levar a considerações paradoxais como aquelas observadas por Judith Scheele em seu estudo sobre a retórica política da revolução na Argélia. Quando a identidade coletiva é definida pelo compromisso revolucionário, a única forma de nadar contra a corrente é através da aderência às tradições! Pode ser não-convencional ser convencional, assim como pode ser tradicional a mudança. Mesmo o mais criativo indivíduo não poderia jamais escapar do que Friedman (2001) chamou de “jaula de ferro” do constrangimento social, já que sua inconformidade – se não for desmerecida como mera idiosincrasia – tem que “fazer sentido” dentro de um universo mais extenso habitado por significados, de acordo com suas convenções de comunicação. Criatividade, como pontua Kirsten Hastrup (2007), não pode estar totalmente alijada do todo social para que não seja compreendida como loucura.

Nessa luta imaginada entre indivíduo e sociedade, a estatura do primeiro parece proporcional à compostura da última. É preciso um gigante para mover uma montanha, e geralmente assume-se que, uma vez que a sociedade é uma totalidade de uma escala maior que os indivíduos que a formam, nenhuma pessoa comum seria capaz dessa façanha. É por isso que se tende a atribuir às pessoas criativas poderes extraordinários, de intelecto ou carisma. No epílogo de *Creativity/Anthropology*, a que já nos referimos, Bruner avança sobre a redução da sociedade a um peso morto e, na mesma consideração, reconhece que “mesmo pessoas comuns em sua rotina e cotidiano” podem mudar o mundo (Bruner, 1993: 321). A suposição, contudo, se mantém de que nesta “mistura de tradição e mudança” (Rosaldo, Lavie & Narayan, 1993: 5), criatividade está atrelada a mudança

⁷² A expressão original *coming-into-being* está referida ao debate de Ingold sobre a constituição processual e mútua do mundo que nos inclui (Ingold, 2000). (Nota das Tradutoras).

e, além disso, que sua fonte está nas iniciativas de indivíduos, em oposição à inércia da tradição induzida pelo condicionamento social. É precisamente esta suposição que procuramos desafiar.

Seguir uma tradição, como mostramos, não é replicar um padrão fixo de comportamento, mas *seguir adiante* com seus predecessores. A vida social é uma tarefa e, para aqueles engajados nela, a principal preocupação é seguir adiante, ao invés de se encontrar em um beco sem saída ou de se encontrar em uma repetição incessante de ciclos. Aqui não há oposição entre continuidade e mudança: mais propriamente, mudança é aquilo que observamos quando olhamos para trás percebendo o chão que caminhamos, comparando o presente estado de coisas com pontos particulares do passado (Ingold, 2000: 147). O movimento prospectivo de seguir a vida, no entanto, pode envolver um tanto de improvisação criativa, não diferente daquilo exigido dos pedestres em uma rua lotada que têm, continuamente, de negociar um trajeto através do que Michel de Certeau (1984: xviii-xix) chamaria de manobras táticas –, isto é, através de ajustes improvisados de postura, passo e atitude com que o movimento de alguém está sintonizado, de um lado, àqueles companheiros com quem gostaríamos de seguir lado a lado ou em fila, e, por outro, àqueles estranhos vindos de diferentes sentidos com quem não desejamos colidir (Lee & Ingold, 2006: 79-82). Essa sintonia não está limitada a outros humanos, pois precisa levar em conta outras presenças não humanas, tanto móveis como estacionárias. Não há razão, como observa Vokes (2007) (seguindo Latour, 1993), para limitar o escopo da vida social aos actantes humanos.

Improvisação é relacional, portanto, por pactuar com “modos de viver”, que estão emaranhados e mutuamente responsivos assim como os trajetos dos pedestres na rua. Do mesmo modo, a criatividade que a improvisação manifesta não está repartida em todos os indivíduos de uma sociedade como uma agência que todos supostamente deveriam possuir *a priori* – uma capacidade interna da mente que vem à tona com intenções e age sobre elas, causando efeitos no entorno (Gell, 1999: 16-17) – mas assenta no potencial dinâmico de uma rede inteira de relações para promover as pessoas nela situadas. Nós encontramos um precedente desta perspectiva nos escritos do teólogo H. N. Wieman (1961). É necessário, argumenta Wieman, distinguir dois sentidos de criatividade: “Um é um modo de fazer característico da pessoa humana. O outro é o que uma pessoa vivencia, mas não consegue fazer”. Um ser humano é criativo no primeiro sentido “quando constrói algo de acordo com um novo *design* previamente formulado em sua imaginação [...] O segundo sentido é o que progressivamente cria personalidade em uma comunidade” (Wieman, 1961: 65-66 – ênfase dos autores).

No primeiro sentido, os significados de criatividade e agência coincidem com a noção do que a pessoa “faz”. Entretanto, argumentamos que a criatividade da vida

social deve ser compreendida a partir do segundo sentido de Wieman. Como um de nós argumentou em dado momento, “a vida social não é algo que uma pessoa faz, mas, sobretudo, é algo que uma pessoa vivencia” – um processo no qual pessoas não “fazem as sociedades, mas ao viver socialmente, constroem-se a si mesmas” (Ingold, 1986: 247). Outro modo de dizer que as pessoas se produzem a si mesmas é dizer que elas não apenas *crecem*, mas também são *cultivadas*, no sentido de que elas vivenciam histórias de desenvolvimento e maturação em campos de relacionamentos estabelecidos através da presença e atividade de outros (Ingold, 2000: 144). Criticamente, este crescimento não é apenas em força e estatura, mas também em conhecimento, no trabalho da imaginação e da formação de ideias. Esse último, afinal, é tanto um corpo completo do entretecer coletivo de materiais e experiências quanto o anterior.

Retomando a analogia do viajante pedestre, toda ideia é como um lugar que você visita. Você pode chegar lá de uma ou várias maneiras, e permanecer por algum tempo antes de seguir adiante, talvez circular um pouco e voltar mais tarde. Toda vez que você revisita a ideia ela está um pouco diferente, enriquecida pelas memórias e experiências da sua estadia anterior. Ao guiar outros pelos mesmos caminhos, você pode compartilhar a ideia com eles, ainda que, como cada um carrega as particularidades de suas experiências prévias, não será exatamente o mesmo para um indivíduo ou para todos os outros. Contudo não haveria ideias, assim como não haveria lugares, se não fosse pelos diferentes movimentos das pessoas em direção, ao redor e para longe deles. Apenas quando olhar para trás, procurando pelos antecedentes das coisas novas, é que as ideias aparecem como criações espontâneas de uma mente isolada contida em um corpo, ao invés de estações ao longo de trilhas de seres vivos se movendo pelo mundo.

Talvez seja assim que devemos enxergar a criatividade daquele fictício arquiteto, apresentado na seção anterior, que elaborou um projeto para um edifício revolucionário. Seu projeto exemplificaria o que a filósofa e psicóloga Margaret Boden (1990), pioneira nos estudos sobre inteligência artificial, chama de uma “ideia criativa”. Ela argumenta que existem dois sentidos pelos quais as ideias podem ser consideradas criativas. Um dos sentidos é psicológico, enquanto o outro, histórico; ela os denomina, de forma sintética, como *P-criativo* e *H-criativo*. Basicamente, uma ideia é *P-criativa* quando é particularmente nova para a mente do indivíduo que a concebeu. É *H-criativa* quando é uma novidade em relação ao *todo da história humana* (Boden, 1990: 32). Portanto, nosso arquiteto, tendo elaborado um projeto totalmente inédito, poderia postular ser *H-criativo*. Esta não é uma reivindicação, todavia, de que seu projeto tenha se formado na corrente histórica da vida social, ou através de quaisquer outros engajamentos mundanos. Ao contrário, é uma reivindicação de total independência de qualquer influência externa! Relações sociais e engajamentos históricos, no mundo de Boden, estão ligados apenas ao

processo de disseminação e reconhecimento de ideias, não de sua geração. Em termos de ideias criativas, parece que toda mente está por conta própria, efetivamente alijada do mundo das pessoas, objetos e relações no qual ela necessariamente subsiste. Como Boden declara, um tanto categoricamente, “as criações da mente devem ser produzidas pelos recursos da mente” (Boden, 1990: 29).

Contudo, até mesmo os arquitetos são seres humanos. Eles frequentam os mesmos círculos que aqueles que andam pelas ruas das cidades que eles ajudaram a projetar. E é certamente nessas andanças, não em isolamento esplêndido, que suas ideias se formam. Pois, como observa Andy Clark (1997), a mente é notoriamente um “órgão fugidio” que se recusa a permanecer dentro do crânio, mas que desavergonhadamente se mistura com o corpo e o mundo na condução de suas operações, transformando qualquer coisa que encontra em recursos para resolução de seus próprios problemas (Clark, 1997: 53; Ver também Ingold, 2001: 138). Portanto, longe de ser uma estrategista, indiferente ao mundo material sobre o qual seus *designs* são inscritos, a mente, na prática, é uma incubadora de improvisações táticas e relacionais. A medida que se mistura ao mundo, a criatividade da mente é inseparável da matriz total de relações, na qual está incorporada e para a qual se estende, e cujo desvelamento é parte constitutiva do desenrolar da vida social.

4. A improvisação é temporal

De acordo com o que pode ser chamado da “perspectiva tradicional sobre a tradição”, sua promulgação é mais como a derivação de uma sequência de algoritmos que reiteram sua fórmula elementar. Com o passar desta fórmula de uma geração para outra como componente de um esquema ou código de conduta, seus destinatários estão fadados a replicar a mesma sequência. Contra este cenário, as inovações criativas se destacam como números primos: elas resistem à decomposição em ideias ou entidades, como os números primos que não são divisíveis por nenhum outro valor inteiro que não eles mesmos. Esse paralelo foi sugerido pelo historiador da arte George Kubler (1962: 39) em um ensaio no qual ele tenta relacionar a distinção entre resultados oriundos da rotina convencional, performance tradicional e produtos novos de *design* criativo com a percepção sobre o tempo e a história.

Nossa percepção atual sobre o tempo depende da regularidade recorrente de eventos, ao contrário da nossa percepção sobre a história, que depende da mudança e variedade imprevisíveis. Sem mudança, não há história; sem regularidade, não há tempo. Tempo e história estão interligados como regra e variação: o tempo é o cenário regular para os caprichos da história. (Kubler, 1962: 71-72).

Desse modo, as reproduções da tradição, repetidas indefinidamente, pertencem ao tempo; as novidades da invenção, cada uma excepcional, pertencem à história.

Tempo, nessa perspectiva, não é criativo; não origina nada. Ao contrário, o que antes deu origem, através do evento único da criação, finalmente soçobra no tempo através de suas reproduções subseqüentes. A primeira casa construída a partir do projeto de nosso arquiteto revolucionário, por exemplo, demarca um momento histórico, mas a centésima já terá desvanecido em uso pelo tempo em contraponto com a sucessão de outras invenções que foram surgindo (Ingold, 1986: 340). Assim, a história é configurada como uma seqüência de inovações criativas lançadas no chão da repetição por seus antecessores. Apesar de algumas coisas serem duráveis, elas são datadas de sua primeira aparição e desaparecem da história assim que o dia de sua apresentação se torna passado e seu impacto se desgasta. Elas se tornam velhas: não mais atuais, elas marcam o passado. O mesmo pode acontecer com pessoas, como mostra Catherine Degnen (2007). Considera-se que “pessoas velhas” pertençam ao tempo e não à história: nós até comemoramos seus aniversários, mas não esperamos que elas *façam* nada além de repetir a si mesmas, mesmo em um contexto que demanda outra atitude. O momento delas é o passado, e o passado está acabado.

A noção de que, ao deixarem de ser “novas”, coisas e pessoas não são mais consideradas criativas ou têm qualquer incidência sobre o que quer que seja, é corolário da leitura retrospectiva que julga criatividade pela capacidade de inovação de seus resultados e não pelas improvisações que fizeram parte dos processos que os produziram. Por que construir a centésima casa deveria ser menos criativa do que a primeira, mesmo quando o *design* permanece inalterado? Seguramente, alguns procedimentos podem ter se tornado rotineiros, mas como o mundo não fica parado, o desafio continua a ser acomodar um plano fixo a uma realidade fluida. De modo mais geral, nada do que as pessoas (ou mesmo outros organismos) fazem se repete exatamente. Nenhum sistema de replicação no mundo consegue ser exato, e é precisamente por apresentar imperfeições que existe a demanda contínua por uma correção que todas as repetições envolvem improvisação. É por isso que a vida é rítmica e não métrica, pois a essência do ritmo, como mostrou o filósofo Henri Lefebvre em seu ensaio *Rhythmanalysis*, reside nos “movimentos e diferenças das repetições”, ao invés de nas próprias repetições (Lefebvre, 2004: 90).

Enquanto a inovação, na leitura retrospectiva da criatividade, reside além do tempo, improvisação, em uma leitura prospectiva, é inerentemente temporal. Esse é um tempo, contudo, que não está pautado pelas oscilações de um sistema perfeitamente repetitivo, como um relógio ou metrônomo, ou pelas revoluções dos planetas, mas pelo ritmo pulsante da própria vida vivida e sentida. Apesar de termos uma linha do tempo, esta linearidade é de um tipo particular. Não é o tipo de linha que vai de um ponto a outro, conectando uma sucessão de instantes presentes dispostos diacronicamente assim como lugares podem ser dispostos sincronicamente. É antes uma linha que cresce, emanando a partir da ponta como

uma raiz ou uma trepadeira que permeia o solo. Mais do que qualquer outro filósofo, devemos nossa compreensão desse sentido do tempo enquanto *duração* a Henri Bergson. “Duração”, escreve Bergson (1911), “não é apenas um instante substituindo outro; se fosse, não seria nada além do presente – sem o prolongamento do passado no presente... Duração é o progresso contínuo do passado que corrói o futuro e dilata enquanto avança”⁷³ (Bergson, 1911: 4-5).

Para Bergson, então, o envelhecimento não é o ocaso de um ser historicamente único e completo no tempo – como a areia retorna ao ponto de partida de uma ampulheta em repouso (Bergson, 1911: 18) –, mas o avanço do próprio tempo que a medida que invoca o contínuo movimento generativo, sempre aberto e nunca completo, é vivenciado ao invés de replicado pelas gerações seguintes. Desse modo, o passado, longe de ser desencadeado em oposição ao presente como um repositório de negócios acabados, está continuamente ativo no presente, pressionando contra o futuro. Nesta pressão reside o trabalho da memória, imaginada não como um livro de registros ou uma gaveta em que são cadastrados eventos passados, mas como um guia de uma consciência que, à medida que caminha, também se lembra do caminho. “Não existem livros de registros, gavetas (...) Na realidade, o passado (...) nos acompanha a todo instante; tudo que sentimos, pensamos ou desejamos desde nossa infância está lá, se debruçando sobre o presente que está prestes a participar, pressionando contra os portais da consciência que se possível o excluiria” (Bergson, 1911: 5).

Bergson está descrevendo aqui a duração de uma consciência que é improvisadora: orientada pelo seu passado, mas não determinada por ele; indicando para um futuro que é essencialmente imprevisível. Apenas quando olhamos para trás, admirando o campo coberto pelo passado, é que contabilizamos todas as nossas ações como realizações de planos e intenções prévias, como se para cada ato houvesse uma intenção nova que antecipasse precisamente seus resultados. O que esse relato oferece é uma reconstrução retrospectiva da conduta que rompe com o movimento prospectivo da consciência em uma sucessão de fragmentos, cada qual iniciado por um deliberado projeto criativo (ou inovador) seguida de sua execução definida (Ingold, 1986: 210). Nesta compreensão retrospectiva, a linha concreta que ‘vivencia’ e cresce enquanto avança, é substituída por uma geometria abstrata de conexões lineares entre pontos que já foram dados antes mesmo do início da jornada. Assim seria, para Bergson, a perspectiva do intelecto, “cujos olhos estão sempre voltados para trás” (Bergson, 1911: 49).

⁷³ No original, em inglês: “Our duration is not merely one instant replacing another; if it were, there would never be anything but present – no prolonging the past in the actual... Duration is the continuous progress of the past which gnaws into the future and which swells as it advances”.

Nosso argumento sobre a criatividade, enquanto processo que seres vivos vivenciam enquanto fazem seus caminhos no mundo, carrega um corolário de importância capital. É que este processo está acontecendo, o tempo todo, nas circulações e fluxos de materiais que nos cercam e dos quais somos, de fato, constituídos – da terra que pisamos, da água que dá frutos, do ar que respiramos, e assim por diante. Esses materiais são vitais, e seus movimentos, misturas e ligações são criativas por si mesmas. Os ancestrais sabiam disso ao cunharem o termo “material” de *mater*, que significa “mãe”, “materna” (Allen, 1998: 177). E eles sabiam também que mesmo a geração de ideias envolve suor, sangue e lágrimas quando prolongaram o significado do verbo “conceber”, do desenvolvimento de um embrião no ventre a ideias na mente⁷⁴. Na mesma medida, criatividade *não* é a faculdade de uma mente descorporificada, como é entendida na maioria dos tratamentos psicológicos sobre o assunto, cujos projetos são ativamente impostos sobre um mundo de matéria efetivamente morta. De fato, a ideia de que as criações da mente figuram em oposição a um mundo material sem vida e inerte é produto da mesma leitura retrospectiva que, como vimos, coloca as inovações do presente contra o peso morto do passado.

5. A improvisação é o modo como funcionamos

Começamos com a afirmação de que a vida cultural e social não possui roteiros. Contudo, certamente existem roteiros *nela*. Em nossa qualidade de etnógrafos, escrevemos da mesma forma que – como sinalizam Robey Callahan e Trevor Stack (2007) – publicitários e autores ficcionais. Apesar destas formas de escrita, possivelmente com a exceção da propaganda, não dizem exatamente o que as pessoas deveriam fazer, existe uma variedade de outros exemplos de roteiros que fazem isso. Instruções mais ou menos explícitas são abundantes. Elas podem ser identificadas de formas variadas: a escrita é apenas uma das muitas possibilidades que também contempla signos, diagramas e sistemas de notação utilizados para música e dança. De fato, nossa afirmação inicial pode ser refutada como injustificada: que as vidas estão roteirizadas, ao menos até certo ponto, portanto as pessoas *não* precisam improvisar o tempo todo. Não teríamos sido conduzidos, por uma premissa inicial falsa, para exagerar a importância da improvisação?

Acreditamos que não. Nossa reivindicação não é apenas que a vida não é roteirizada, mas mais fundamentalmente, que é inroteirizável. Dito de outra forma, a vida não pode ser completamente codificada enquanto um resultado de um sistema de regras e representações. Isso se dá, pois a vida não traça seu caminho pela superfície de um planeta onde tudo está estabelecido em seu próprio lugar, mas é um movimento através de um mundo em contínuo crescimento. Para avançar, é preciso que esteja aberta e receptiva a mudanças contínuas nas condições

⁷⁴ Somos gratos a Margherita Pieraccini por esta observação. (Nota dos Autores).

ambientais. Um sistema que fosse estritamente vinculado à execução de um roteiro previamente composto estaria inapto a responder e seria retirado do curso por qualquer desvio mínimo. Esse seria, assim, o dilema de todo novato em qualquer ofício que tenha, necessariamente, que ser aprendido primeiro a partir das regras. Uma resposta fluente demanda um grau de precisão na coordenação de percepção e ação que só pode ser alcançada pela prática. Entretanto, é isto, ao invés do conhecimento das regras, que distingue um profissional habilidoso de um novato. E nisto, também, encontramos a essência da improvisação.

O teórico do *design* David Pye (1968), distinguiu duas formas de trabalho de execução, respectivamente, “de risco” e “de precisão”. Na execução de risco, a qualidade do resultado depende, a cada momento, do exercício do cuidado, julgamento e destreza. O profissional deve fazer ajustes contínuos para se manter no curso, em reação a um monitoramento sensível das condições da tarefa à medida que ela se revela. Durante o trabalho, há o risco permanente de que algo saia errado e o resultado se estrague. A execução de precisão, por outro lado, procede a partir de uma série de operações pré-planejadas, sendo cada uma mecanicamente estrangida a ponto do resultado ser predeterminado fora do controle do operador. Ele não pode alterar o curso no meio do fluxo, mas deve parar, alterar as configurações do aparato, e recomeçar. A forma pura da execução de precisão seria, evidentemente, a automação total (Pye, 1968: 4-5). Para ilustrar este contraste, Pye compara a escrita cursiva com a impressão. É um exemplo que vale seguir.

Ao escrever com uma caneta, nada guia o movimento da ponta salvo a mão e os dedos em seu modo característico de segurá-la. A linha desenhada no papel é o traço de um gesto contínuo de improvisação. Apesar de termos sido ensinados a escrever as letras de forma “correta” através da cópia de determinados modelos, a escrita de uma pessoa é uma característica distinguível e reconhecível de si mesma, e de seu estar no mundo, assim como sua própria voz. “Escrever é mais que um meio de comunicação”, observa a especialista em grafologia Rosemary Sassoon, “é a si mesmo no papel” (Sassoon, 2000: 103). Como argumenta Elizabeth Cory-Pearce (2007), o texto escrito à mão em documentos de arquivos é uma manifestação tangível e relativamente duradoura da presença de uma pessoa identificável. Esse estilo pessoal não é planejado ou projetado, mas emerge na história de improvisação, sobretudo na busca de formas de conectar letras na escrita cursiva por interesse na velocidade e eficiência. Nessa escrita, nós modelamos os traços, cada um a seu modo, enquanto escrevemos. A maioria dos autores da língua inglesa, por exemplo, ao escreverem a palavra *the*⁷⁵, eventualmente se encontram traçando a cruz do *t* por cima do *h* e conectando-as pelo topo, apesar de terem sido

⁷⁵ Artigo definido “a” ou “o” (Nota das Tradutoras).

ensinados que a união entre as duas deve ser formada a partir da base da primeira letra (Sassoon, 2000: 40-50).

Em síntese, não há roteiro para o roteiro. Mesmo a mão do escriba tradicional, treinado na mais rigorosa disciplina da arte da caligrafia, deve encontrar sua própria forma. Seria certamente um engano, como enfatiza Karin Barber (2007), supor que uma performance disciplinada, alinhada a um modelo de perfeição, é de algum modo menos improvisadora que uma prática que celebra o despojamento de seus praticantes em seguirem o caminho que quiserem. Citando o trabalho do psicólogo especializado em música Nicholas Cook (1990: 113), Barber (2007) observa que o instrumentista clássico que toca a partir da partitura improvisa tanto quanto o músico de jazz que não o faz. A diferença reside em seus objetivos. O primeiro tende a uma força centrípeta, mirando na mosca; o último, a uma força centrífuga, buscando expandir o modelo. Esta mesma variação, entre centrípeta e centrífuga, pode ser identificada em outros campos da performance, como caligrafia, dança ou esporte. Para tanto, basta comparar arco e flecha com arremesso de peso!

Contudo, é provavelmente na arte de caminhar que encontramos paralelo mais próximo à escrita cursiva. Mesmo que o caminhar possa ser analisado como passos distintos, como a escrita em letras separadas, a *prática* mesma de caminhar não é feita de passos que seguem um ao outro como miçangas em um fio, da mesma forma que as letras durante o ato de escrever. De fato, cada passo é, simultaneamente, a continuidade do anterior e a preparação para o seguinte. Sua ordenação é processual e não sequencial (Ingold, 2006^a: 67). Contudo, o mesmo é verdade para qualquer outra habilidade prática envolvendo movimentos ritmicamente repetidos. Pode se aprender a prática como um fio de miçangas, como John Gatewood (1985) mostrou em seu clássico estudo sobre o aprendizado das cordas a bordo de uma embarcação de pesca, mas a proficiência reside na capacidade em realizar operações em conjunto – de se *mover através* delas com a fluidez de um dançarino ao invés de executar cada uma em série linear como pontos a serem conectados. “Ao invés de falar em ideias, conceitos, categorias e links”, Gatewood sugere, “deveríamos pensar em fluxos, contornos, intensidades e ressonâncias” (Gatewood, 1985: 216). Precisamente o mesmo ponto emerge do estudo de Hughes-Freeland (2007) sobre dança Javanesa. Apesar da dança ser explicada aos novatos como uma sequência demarcada de passos prescritos, o objetivo estético é emular o incessante movimento do fluxo da água.

Vamos retornar à impressão, que Pye (1968) comparou com a caligrafia como execução baseada na acuidade em oposição ao risco. Neste caso, seguramente, a ordem das letras é sucessiva; elas seguem umas às outras como unidades discretas. Além disso, tanto suas formas como sua sequência são predeterminadas, a primeira pelo molde do tipo, a segunda pelo trabalho do compositor que a ajusta. Teria o

desenvolvimento da imprensa, então, reduzido o escopo de improvisação no mundo das letras? A resposta de Pye (1968) é que não; apenas o mudou. Não há dúvida de que a gravura e o ajuste dos tipos para a prensa são exemplos de execução de risco, ambas requerem até mais cuidado, julgamento e destreza que a caligrafia em si. Mais uma vez, este é um argumento que se aplica de forma mais geral. Como mostrou o historiador François Sigaut (1994), a história da tecnologia é constantemente renovada por tentativas de codificar habilidades práticas e de construir máquinas que corporificariam estes códigos nos princípios de suas operações. Ainda assim, estas tentativas perseguem um alvo que está sempre a se esquivar, pois tão rápido quanto as habilidades são incorporadas pelas tecnologias em dispositivos mecânicos, novas habilidades se desenvolvem em torno das próprias máquinas (Sigaut, 1994: 446). Este caso é tão universal que Sigaut entendeu que se justificaria o termo “lei da irredutibilidade das habilidades”.

Nossa reivindicação, absolutamente consistente com a lei de Sigaut, é que a criatividade improvisadora de uma habilidade prática é fundante do modo como funcionamos. Isto não significa, todavia, que a vida é imprevisível. Previsibilidade, como foi visto, é o marco da execução de certeza. Por outro lado, a imprevisibilidade, é frequentemente entendida como a essência da criatividade. Boden, por exemplo, relaciona a imprevisibilidade explicitamente com o que ela denomina “valor-surpresa” da criatividade (Boden, 1990: 227). Mas isto seria olhar retrospectivamente para o processo criativo, encontrando resultados considerados tão inovadores que não possam ser explicados pelas condições anteriores. Podemos, de fato, nos surpreender quando as coisas não acontecem como previsto, e a ciência – no sentido do princípio da conjuntura e refutação – até transformou seu arquivo de falhas prognosticadas em uma história de avanços. Improvisação, entretanto, não denuncia surpresa pela simples razão de não se esforçar em prever (Ingold, 2006b: 18-19). Emprestando uma formulação em que Pierre Bourdieu (1977: 95) caracterizou a capacidade generativa do *habitus*, a improvisação do modo como funcionamos é “tão remota do ato de criar uma novidade imprevisível como da simples reprodução mecânica de seus condicionantes iniciais”. Seu objetivo não é de projetar condições futuras, mas acompanhar as trajetórias ao longo das quais tais projeções tomam forma. Longe de tentar dar um fechamento para o mundo, ou costurar as pontas soltas, a improvisação extrai o máximo das múltiplas possibilidades que se pode lançar mão para manter a *vida em movimento*. Pois não se pode dar um encerramento para o mundo, ele continua se movimentando independente do que possamos fazer sobre isso. A criatividade deste mundo é provavelmente a fonte de perpétuo espanto e, de fato, - como mostramos adiante - de maravilhamento, mas não surpreende enquanto não pretendermos controlá-lo ou contê-lo.

6. Histórias da criatividade, criatividades na história

Até agora abordamos os modos em que a ideia de criatividade está imbricada em debates contemporâneos sobre produzir e fazer coisas, da inovação e tradição, e da qualidade generativa dos processos sociais e culturais. De facto, a maioria dos capítulos de *Creativity and Cultural Improvisation* (2007) situa a “criatividade” em cenários atuais, refletindo sobre correntes do tempo vivido e durações. Contudo, a própria ideia possui um passado, e muitos dos autores que para ela contribuíram também aludem a histórias de longa duração que revelam os modos pelos quais ela emergiu e as transformações pelas quais passou. Eric Hirsch e Sharon Macdonald (2007), por exemplo, relatam mudanças de conotação da “criatividade” para o indivíduo e a identidade a partir do século XVII, enquanto James Leach (2007) considera as implicações da relação entre criatividade e propriedade que se estabeleceram na filosofia política europeia e norte-americana do século XVIII. Mais ainda, considerando-se que a criatividade – como já argumentamos – é inerentemente temporal, seu desdobramento no tempo deve ser alicerçado em profundas raízes históricas. Como Wendy James e David Mills explicam, ao introduzir o livro que resultou do congresso *Time and Society*, da Associação de Antropologia Social (ASA), em 2002, o fluxo da ação humana é sempre parte do “fluxo da história” (James; Mills, 2005: 2). Isso não é uma negação de que mudanças sociais e culturais acontecem, ou de que possam ser marcadas por rupturas radicais com o passado. O ponto é, como argumentam James e Mills, que as relações entre tempos vividos e o que se torna retrospectivamente constituído como história não são dadas. Elas demandam análise.

Como já havíamos notado, perspectivas ocidentais sobre a criatividade estão associadas com a modernidade, dando espaço para que Liep (2001), por exemplo, conecte o interesse intensificado nas manifestações da criatividade com mudanças econômicas que atribuem alto valor à inovação na produção de novas *commodities*. No contexto da “modernidade tardia”, Liep define criatividade como uma manifestação de “fertilização-cruzada” que ocorre da “fusão de configurações culturais díspares” (Liep, 2001: 12). Criatividade e improvisação têm sido também interpretadas como modos de reação a uma rápida mudança tecnológica e social associada com “modernização” em diferentes contextos (por exemplo, Volkman, 1994). Mais especificamente, a ideia da criatividade como uma faculdade particular que o ser humano “possui”, nomeadamente a capacidade de criar, parece ter caído no senso comum entre os primórdios e a metade do século XX em diante (Kristeller, 1983; Pope, 2005). Ainda assim estas noções tardias de criatividade não surgiram do nada, mas estão enraizadas em ideias muito mais antigas sobre criação, e o que significa ser criativo (Pope, 2005).

Na introdução da primeira parte de *Creativity and Cultural Improvisation* (2007), Ingold contrasta duas noções de criatividade que podem ser discernidas nos

Criatividade e Improvisação Cultural: uma Introdução ■ Tim Ingold, Elizabeth Hallam, **160**
Patricia Reinheimer e Camila Damico Medina

escritos filosóficos no começo do século XX. Pode ser compreendido, de um lado, como a produção da novidade pela recombinação de elementos existentes, por outro, como processo de crescimento, amadurecimento⁷⁶ e mudança. O primeiro coloca o mundo como uma composição de partes desvinculadas; o último como um movimento contínuo ou como um fluxo. Ambas formulações sobre a criatividade, no entanto, podem ser vinculadas a compreensões historicamente anteriores sobre novidade, vistas nas concepções – não necessariamente opostas ou mutuamente excludentes – tanto de uma combinação de partes como de processos mais fluidos do “vir a ser”. Adiante colocamos estas formulações no contexto de percepções medievais, antes de nos voltarmos para as concepções modernas iniciais e mais recentes sobre criatividade. Nosso objetivo é mostrar que enquanto tanto leituras prospectivas quanto retrospectivas sobre criatividade, como a crescente emergência e produção de novidade, coexistiram ao longo da história das ideias europeias, seu equilíbrio eventualmente se alterou decisivamente pendendo para a última.

Podemos começar retornando à noção de maravilha. Para as pessoas medievais, como mostraram Lorraine Daston e Katharine Park em seu estudo sobre a história deste termo do século XII até o XVIII, o maravilhoso estava situado “entre o conhecido e o desconhecido” (Daston & Park, 2001: 13). Nesse sentido, era uma apreensão da novidade, do inesperado, vinculado também à reconhecida “ignorância de causa” (Daston & Park, 2001: 23). A maravilha estava associada ao que era percebido como fenômenos raros, não familiares à experiência comum ou cotidiana. Os catálogos medievais de maravilhas abarcavam toda a sorte de entidades, de ímãs a lobisomens. Nos relatos de viagens e mapas, as novidades e variedades eram localizadas no que seriam as margens do mundo. Assim, mapas do século XIII retratando a Europa, o Mediterrâneo e a Terra Santa no centro posicionavam África e Ásia na periferia, e era ali que maravilhas como a salamandra alada e humanos de uma perna só (*Sciopodes*) ou sem cabeça (*Belmmyes*) se encontravam. Daston e Park (2001: 25) citaram uma fonte argumentando que “nos rincões mais afastados do mundo, frequentemente ocorrem novas maravilhas e assombros, como se a Natureza atuasse secretamente com maior liberdade às bordas do mundo”. Essas maravilhas eram caracterizadas por sua composição, com partes ausentes ou exageradas, ou com partes rearranjadas a fim de produzir algo por vezes admirável e, outras, denegridas como criaturas “monstruosas”.

A novidade como recombinação também era encontrada nas figuras híbridas humano-animal, com as quais muitos escritos medievais e dos primórdios da era moderna foram ilustrados. Estes contemplavam elementos díspares como uma

⁷⁶ Os autores utilizam aqui o verbo *become* no gerúndio, *becoming*. O sentido então é mais amplo, menos direcionado e mais processual do que “amadurecimento”. Não encontramos em português uma forma similar para traduzir, daí a opção por amadurecimento. (Nota das Tradutoras).

cabeça humana e um rabo de cachorro. Desenhos de criaturas recombinadas, como do homem-peixe, eram comumente inseridas às margens de manuscritos medievais (Camille, 1992). As “raças exóticas” nas fimbrias do mundo, entretanto, eram percebidas de modo crucialmente distinto dos indivíduos “monstruosos” que emergiram na Europa. Os primeiros teriam supostamente sido gerados pela natureza; os últimos, pela intervenção da vontade divina. Estes monstros eram, inclusive, compreendidos negativamente como agouros de Deus sobre acontecimentos futuros indesejados. Mesmo que, de acordo com a visão judaico-cristã, no século XII, Deus tenha criado o universo, a natureza não estava atrelada ao comando divino de forma absoluta, mas ao contrário, era compreendida como possuída “por ordens internas independentes localizadas nas cadeias que produziam fenômenos particulares” (Daston; Park, 2001: 49). Maravilhas na forma de raridades e composições novas de partes eram criadas, então, pela ação da natureza e de Deus.

O rearranjo de elementos presentes nas criações divinas e nos gracejos da natureza também se apresentavam nos trabalhos humanos. Camille assinala que a habilidade do “artista medieval não era mensurada em termos de inventividade, como atualmente, mas na capacidade de combinar temas tradicionais em formas novas e desafiadoras” (Camille, 1992: 36). As composições que iluminavam as margens dos manuscritos, por exemplo, iriam ressaltar, menosprezar ou escarnecer os textos escritos com desenhos frequentemente tirados de livros de padrões, de figuras familiares como macacos ou lesmas. A novidade nesses manuscritos, então, aparecia na forma de complementações assim como justaposições de elementos. Também operava por extensões e adereços onde os floreios das letras se mesclavam com criaturas e outros motivos.

Um apreço similar pelas *assemblages* combinatórias e heterogêneas foi registrado nos modernos gabinetes de curiosidades que apresentavam as maravilhas na forma de *naturalia*, os produtos da natureza, e *artificialia*, os produtos da urdidura humana. Na virada do século XVII, a oposição aristotélica entre natureza e arte ainda perdurava, e, nesse construto, as coisas constituídas pela natureza tinham movimento inerente, ou um “impulso inato de modificação”, ao passo que os produtos da arte, não (Daston & Park, 1998: 264). Ademais, enquanto Deus era considerado o “supremo artista de todas as formas naturais”, acreditava-se que os inventores humanos imitassem ou “macaqueassem” as maravilhas naturais (Kemp, 1995: 178). Nos objetos extraordinários dispostos nos gabinetes, o natural e o artificial eram interligados, intrinsecamente interconectados e fundidos. Os produtos naturais forneciam o ímpeto para as invenções humanas, por exemplo, como no trabalho de embelezamento e ampliação dos contornos de conchas que eram fundidas a peças de ouro para formar taças. Tais objetos eram identificados como “conjuntos compostos”, mas por vezes eles também apagavam as diferenças

entre arte e natureza – na aparência apenas, mas não no modo como foram formados. A este respeito, um alto valor era colocado na verossimilhança, e a “fantasia criativa” era subordinada à “técnica virtuosa da mimese” (Daston & Park, 2001: 284). Novidade, como uma forma de recombinações, era unida às maravilhas na forma de cópias.

Entendimentos medievais e pré-modernos sobre a maravilha e a novidade, como modos de recombinação e de *assemblage* de elementos díspares, não eram necessariamente distintos daqueles que enfatizavam a emergência através de fluxos e crescimento. Isto é atestado, por exemplo, na análise de Bakhtin (1984) sobre a cultura popular e o humor folk da Europa medieval. Central às formas da cultura popular, especialmente aos carnavais, era o imaginário do realismo grotesco que rejeitava a ideia de formas acabadas, fossem elas animal, vegetal ou humana, e as apresentava estas não em um mundo estático, mas seu próprio movimento, mistura e fusão. Assim, “a imagem grotesca reflete um fenômeno em transformação, uma metamorfose ainda inacabada, de morte e nascimento, crescimento e amadurecimento” (Bakhtin, 1984: 24). Uma das principais imagens grotescas era a do corpo humano aberto e fundido com outros corpos, com animais e objetos: este era um “corpo para sempre inacabado, sempre em criação” (Bakhtin, 1984: 26); E entre as principais fontes dessa concepção grotesca do corpo estava a própria tradição das maravilhas, com suas figuras híbridas de partes compostas, que já descrevemos. Assim, no imaginário popular medieval sobre o grotesco encontramos uma fusão, e não uma divisão entre a montagem combinatória das formas híbridas e a geração processual de um mundo de movimento e maturação.

Contudo, a estética clássica da Renascença trouxe uma mudança na ênfase nas concepções do corpo, afastando-se dos princípios de fluxo e geração, em direção a uma noção de plenitude, do corpo claramente delimitado do indivíduo separado do mundo. Como Stallybrass e White (1986) mostraram, o cânone do corpo clássico, com fronteiras estáveis, subscreveu a formação da identidade individual através do século XVII,. Sugerimos que essa mudança da concepções de um corpo relacional que era aberto, heterogêneo e parte de processos generativos, para um corpo individuado com fronteiras estáveis e forma fixa pode estar relacionada com as mudanças na compreensão do que seria criar: de uma formulação em que o criar faz parte de um processo em transformação, para uma que “lê retrospectivamente” a partir do produto final, a capacidade de produzi-lo. A medida que esta capacidade foi se tornando mais intimamente associada, no século XVIII, com a agência individual e faculdades humanas inatas, ainda mais uma diferenciação teve lugar: qualquer coisa definida como verdadeiramente criativa tinha que ser “original” ao invés de “derivada” ou “copiada” (Pope, 2005). Criar, desde então, seria orquestrar discontinuidades ao invés de participar de um processo em constante emergência.

7. Um livro sobre criatividade

O livro do qual esse texto é a introdução desafia a ideia de que a capacidade para improvisação criativa é exercida por indivíduos contra as convenções culturais e a sociedade. Improvisação e criatividade, argumentamos, são intrínsecas aos próprios processos da vida social e cultural. Os capítulos do livro que organizamos destacam a dinâmica criativa dos processos culturais: a extensão na qual práticas culturais são produzidas e reproduzidas, ao contrário de simplesmente replicadas e transmitidas, através do engajamento ativo e experimental ao longo do tempo e na geração de pessoas imersas em seus ambientes sociais e materiais. Eles descrevem as formas pelas quais a ação criativa e improvisada emerge na escrita, no desenho, na produção de padronagens, no sonhar, na poesia, na interpretação e na dança, na política, na fotografia, na narrativa, na indústria comercial, no rádio e na prática antropológica. Eles relatam estudos desenvolvidos em países e regiões tão diversos como Japão, Papua Nova Guiné, Inglaterra, Sul da Índia, Uganda, Argélia, Java e Nova Zelândia. Distanciando-se da convencionalizada caracterização sobre a criatividade enquanto uma habilidade de pessoas com um dom, eles mostram como a criatividade não é necessariamente vista ou celebrada quando as continuidades de modelos e formas culturais estabelecidas são proeminentes. Enfatizando as dimensões colaborativa e política da performance criativa, eles demonstram a forma através da qual a reprodução de formas previamente existentes leva na prática a variações em suas ratificações situacionais. Tendo em vista como o significado de criatividade tem se alterado no desenrolar da história das ideias, eles consideram sua aplicabilidade como meio de análise transcultural, assim como o potencial de um foco na improvisação criativa a fim de apoiar ou subverter paradigmas existentes tanto dentro como além da disciplina da Antropologia.

A questão de como a forma é gerada a partir de sua precedente é central aos capítulos de Amar S. Mall e Fuyubi Nakamura, que exploram a dinâmica do fazer nos respectivos campos do desenho de padronagem e da escrita caligráfica a fim de traçar os engajamentos materiais envolvidos na prática criativa. Tal exploração invoca questões sobre as relações entre repetição e desvio, assim como entre replicação e variação. Que há criatividade na continuidade de uma tradição é o tema perseguido nos capítulos deste volume, desde a discussão de Felicia Hughes-Freeland sobre dança javanesa até a demonstração de Jeanette Edwards de como batistas exploram técnicas inovadoras da concepção humana através de textos antigos. Estes capítulos concernem nuances e complexidades, questionando a simplicidade preto-no-branco de oposições como invenção versus convenção, e inovação versus tradição. Nisso eles mostram como pesquisas antropológicas etnograficamente informadas podem oferecer contribuições bem diferentes para a compreensão contemporânea do processo criativo (ver Glaskin, 2005).

Criatividade, em sua dinâmica improvisacional, demanda análises das relações sociais e formações culturais que a guiam e nas formas de seus efeitos. Dessa forma, muitos capítulos exploram processos criativos em relação a definições de pessoa, fontes de agência, padrões de propriedade e noções de autoria. Como explica Karin Barber no primeiro capítulo, criatividade é moldada por modelos do ser social. A partir desses entrelaçamentos, criatividade é melhor abordada como socialmente embutida e culturalmente difusa do que como um ato claramente definido ou produto delimitado. Estas qualidades da criatividade são descritas nos capítulos subsequentes em termos de fluidez e fluxo. Ao invés de associar criatividade com novidade e rompimentos como normalmente compreendida, vários autores ressaltam continuidade e conexão como formas através das quais a criatividade emerge. Ao tratar criatividade como um processo social e cultural, estes autores colocam um foco crítico nas limitações implicadas em conceituar a criatividade como uma forma de invenção exercida pelo indivíduo autônomo.

Como um processo social no qual as pessoas estão engajadas, a criatividade é ao mesmo tempo refletida, configurada e narrada no discurso. Mesmo que emergente de ações sociais em movimento, é também demarcada e emoldurada. Estas dimensões reflexivas, como apresenta Barber, podem ser próprias de performances que colocam em foco seus próprios processos de produção. Relações de poder e autoridade são comumente importantes na determinação do que é considerado criativo e o que não é. O capítulo de Judith Scheele chama atenção para os trabalhos dessas relações ao longo da caracterização da tradição em discursos políticos locais. A contribuição de James Leach também sublinha as políticas implícitas nas interpretações antropológicas que aplicam conceitos ocidentais de criatividade a lugares aos quais eles não necessariamente pertencem. Ele alerta que estas aplicações podem resultar em um tipo de “colonialismo conceitual”. As dinâmicas transculturais vinculadas à construção da criatividade são centrais ao texto de Elizabeth Cory-Pearce no qual ela questiona a estabilidade de categorias como “self” e “outro”, perguntando onde a criatividade está localizada em um mundo de interconexões e migrações históricas. Tais interrogações são pertinentes especialmente à luz de preocupações sobre como a inovação opera em contextos coloniais e pós-coloniais (ver Küchler & Were, 2003).

Estes contextos, evidentemente, incluem a pesquisa e o ensino da antropologia. Se, como John Davis (1999) assinalou, a descrição antropológica é, ela mesma, uma prática criativa, então nossas investigações acerca da criatividade não podem estar confinadas às situações de pesquisa de campo, como retratado, por exemplo, nos capítulos de Richard Vokes e Clara Mafra, mas devem se ampliar aos ambientes em que o etnógrafo estuda, onde ela ou ele se senta para escrever, sem mencionar as salas de aula ou os cursos onde antropólogos e estudantes lutam com as problemáticas sobre o que é o conhecimento antropológico, como é criado e como

deve ser transmitido. Robey Callahan e Trevor Stack, em seus capítulos, descrevem como o etnógrafo dedicado luta para reconciliar o fluxo e a imersão da experiência de campo com o isolamento e a distância crítica exigidos para o escritor sob pressão de produzir novo conhecimento. Amanda Ravetz, por seu lado, analisa a tensão entre os princípios pedagógicos articulados na preparação dos estudantes, respectivamente, em Belas-Artes e Antropologia Social, em um seminário para alunos de Antropologia Visual. Como ambos os capítulos mostram, e como Mark Harris aponta em sua introdução à Seção IV, existem bases sólidas para se expandir a noção incluindo trabalhos de escrita e ensino, assim como as situações nas quais são conduzidos, já que esses aspectos estão tão implicados na criação do conhecimento antropológico quanto o trabalho de campo convencionalmente entendido.

Fora o capítulo de abertura de Karin Barber e o epílogo de conclusão de Clara Mafra, o livro é dividido em quatro partes. A primeira, correspondendo ao aspecto generativo da improvisação, explora as criatividade da vida e da arte, e considera questões envolvidas na atribuição da agência criativa, por exemplo nos campos da arte gráfica e artes performativas, e na legislação da propriedade intelectual. A segunda parte, correspondendo ao aspecto relacional da improvisação, mostra como as fontes da criatividade estão praticamente inseridas nas instituições sociais, políticas e religiosas, e em disposições de poder e autoridade. A parte III concerne a improvisação em seu aspecto temporal, focando na relação entre criatividade e percepção e a passagem do tempo na história, tradição e no curso da vida. A última parte trata da qualidade improvisacional do modo como funcionamos, apreciando a criatividade a partir da própria prática antropológica. Como a geração de novos conhecimentos a partir dos contextos dialógicos dos encontros entre os etnógrafos e seus sujeitos de estudo, ou entre professores de Antropologia e seus estudantes, diferem, se é que diferem, da generatividade dos encontros interpessoais que subsistem em toda a vida social e cultural? Para algumas respostas, e para tantas outras questões, leia o resto!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, Nicholas (1998). *The category of substance: a Maussian theme revisited*. In: W. James & N.J. Allen (eds.). *Marcel Mauss: A Centenary Tribute*. New York: Berghahn Books.
- Aunger, Robert (2000). *Darwinizing culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Barber, Karin. (2007). *Improvisation and the art of making stick*. In Tim Ingold & Elisabeth Hallam (eds.). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bergson, Henri (1911). *Creative evolution*. Londres: Macmillan.
- Boden, Margaret (1990). *The creative mind: Myths and mechanisms*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.
- Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brand, Stewart (1994). *How buildings learn: What happens to them after they're built*. Londres: Penguin.

- Bruner, Edward (1993). Creative persona and the problem of authenticity. In Smadar Lavie, Kirin Narayan & Renato Rosaldo (eds.). *Creativity/Anthropology*. Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press.
- Callahan, Robey; Stack, Trevor (2007). Creativity in advertising, fiction and ethnography. In Tim Ingold & Elizabeth Hallam (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Camille, Michael (1992). *Image on the edge: The margins of medieval art*. Londres: Reaktion Books.
- Certeau, Michel de (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Clark, Andy (1997). *Being there: Putting brain, body and the world together again*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Cook, Nicholas (1990). *Music, imagination and culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Cory-Pearce, Elizabeth (2007). Locating authorship: creativity and borrowing in the writing of ethnography and the production of anthropological knowledge. In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.) *Creativity and cultural improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Daston, Lorraine & Park, Katharine (2001). *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*. Nova Iorque: Zone Books.
- Davis, John (1999). Administering creativity. *Anthropology Today*, v.15, n.2, pp. 4–9.
- Degen, Catherine (2007). Back to the future: temporality, narrativity and the ageing self. In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Friedman, Jonathan (2001). *The iron cage of creativity: an exploration*. In John Liep (ed.). Locating cultural creativity. Londres: Pluto Press.
- Gatewood, John (1985). Actions speak louder than words. In Janet W.D. Dougherty (ed.). *Directions in cognitive anthropology*. Urbana: University of Illinois Press.
- Gell, Alfred. (1999). *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Glaskin, Katie (2005). Innovation and ancestral revelation: the case of dreams. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v.11, pp. 297–314.
- Hastrup, Kirsten (2007). Performing the world: agency, anticipation and creativity. In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Hughes-Freedom, Felicia (2007). “Tradition and the Individual Talent”: T.S. Eliot for anthropologists. In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Ingold, Tim (1986). *Evolution and social life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ingold, Tim (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood*. Dwelling and Skill, Londres: Routledge.
- Ingold, Tim (2001). From the transmission of representations to the education of attention. In Harvey Whitehouse (ed.). *The debated mind: Evolutionary psychology versus ethnography*. Oxford: Berg.
- Ingold, Tim (2006a). Walking the plank: meditations on a process of skill. In John R. (ed.). *Defining technological literacy: Towards an epistemological framework*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Ingold, Tim (2006b). *Rethinking the animate, re-animating thought*. *Ethnos*, v. 71.
- Jackson, Michael (1996). *Things As They Are: New Directions in Phenomenological Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- James, Wendy & Mills, David (2005). Introduction: From representation to action in the flow of time. In W. James & David Mills (eds.). *The Qualities of Time: Anthropological Approaches (ASA Monographs 41)*, Oxford: Berg.
- Kemp, Martin (1995). ‘Wrought by no artist’s hand’: The natural, the artificial, the exotic, and the scientific in some artefacts from the Renaissance. In Claire Farago (ed.). *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*. New Haven: Yale University Press.
- Kristeller, Paul (1993). “Creativity” and “Tradition”. *Journal of the History of Ideas*, v. 44, n.1, pp. 105–13.
- Kubler, George (1962). *The Shape of Time: Remarks on the history of things*. New Haven: Yale University Press.
- Küchler, Susanne & Graeme, Were (2003). *Clothing and innovation: A Pacific perspective*. *Anthropology Today*, v.19, n.2, pp. 3–5.
- Latour, Bruno (1993). *We Have Never Been Modern*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

- Lee, Jo & Ingold, Tim (2006). Fieldwork on foot: perceiving, routing, socializing. In Simon Coleman & Peter Collins (eds.). *Locating the Field: Space, Place and Context in Anthropology* (ASA Monographs 42). Oxford: Berg.
- Lefebvre, Henri (2004). *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life*. G. Moore. London: Continuum.
- Liep, John (2001). Introduction. I: John Liep (ed.). *Locating cultural creativity*. Londres: Pluto Press.
- Nakamura, Fuyubi (2007). Creating or Performing Words? Observations on contemporary Japanese calligraphy. In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Pope, Rob (2005). *Creativity: Theory, History and Practice*. Londres: Routledge.
- Pye, David (1968). *The nature and art of workmanship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosaldo, Renato; Lavie, Smadar & Narayan, Kirin (1993). Introduction: Creativity in anthropology. In Smadar Lavie, Kirin Narayan & Rosaldo, Renato (eds.). *Creativity/Anthropology*. Ithaca, Nova Iorque: Cornell
- Sassoon, Rosemary (2000). *The Art and Science of Handwriting*. Bristol: Intellect.
- Schade-Poulsen, Marc (2001). The “playing” of music in a state of crisis: Gender and Rai music in Algeria. In John Liep (ed.). *Locating cultural creativity*. Londres: Pluto Press.
- Scheele, Judith. (2007). Revolution is a Convention: Rebellion and political change in Kabylia In Tim Ingold & Elisabeth Hallam (eds). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Sigaut, François (1994). *Technology*. In Tim Ingold (ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology: humanity, culture and social life*. London: Routledge.
- Siza, Alvaro (1997). *Architecture writings: Antonio Angelillo*. Milan: Skira Editore.
- Sperber, Dan (1996). *Explaining Culture: A Naturalistic Approach*. Oxford: Blackwell.
- Stallybrass, Peter & White, Allon (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. Londres: Methuen.
- Volkman, Toby Alice (1994). Our garden in the sea: contingency and improvisation in Mandar women’s work. *American Ethnologist*, v. 21, n. 3, pp. 564–85.
- Vokes, Richard (2007). (Re)constructing the field through sound: actor-networks, ethnographic representation and “radio elicitation” in South-western Uganda In: Tim Ingold & Elisabeth Hallam (eds.). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford, Nova Iorque: Berg.
- Wieman, Henry (1961). *Intellectual Foundations of Faith*. London: Vision.

Tim Ingold. Professor Emérito de Antropologia Social da Universidade de Aberdeen, e Membro da British Academy e da Royal Society de Edimburgo. Morada: Department of Anthropology, School of Social Science, University of Aberdeen, Aberdeen AB24 3QY, Scotland, UK. E-mail: tim.ingold@abdn.ac.uk. ORCID 0000-0001-6703-6137.

Elizabeth Hallam. Investigadora Associada da Escola de Antropologia e do Museu de Etnografia da Universidade de Oxford. Investigadora Sênior Honorária no Departamento de Antropologia da Universidade de Aberdeen. Morada: Department of Anthropology, School of Social Science, University of Aberdeen, Aberdeen AB24 3QY, Scotland, UK. E-mail: elizabeth.hallam@anthro.ox.ac.uk. ORCID 0000-0001-6703-6137.

Patricia Reinheimer. Professora do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Morada: Rodovia BR 466 Km 07, Zona Rural Seropédica RJ 23890-000, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: patriciareinheimer2007@gmail.com. ORCID 0000-0003-4779-244X.

Camila Damico Medina. Mestre em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Morada: Campus

Praia Vermelha, Avenida Pauster, 250, Urca, Rio de Janeiro, 22290-240. E-mail: camilafalconi@gmail.com. ORCID 0000-0002-9388-2430.

Receção: 21-12-2018

Aprovação: 09-01-2019

Citação:

Ingold, Tim & Hallam, Elizabeth (2018). Criatividade e improvisação cultural: uma introdução. Tradução de Patricia Reinheimer e Camila Damico Medina. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 142-169. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n2r2