



A criatividade do vivenciar¹

Tim Ingold²  
University of Aberdeen

Tradução: Beto Vianna

Resumo

A criatividade é geralmente retratada como um fator X responsável pela geração espontânea do absolutamente novo. No entanto, a obsessão pela novidade implica uma atenção aos produtos finais e uma atribuição retrospectiva das suas formas a ideias sem precedentes na mente dos indivíduos, ignorando os potenciais geradores de forma das relações e processos em que as pessoas e coisas surgem e se desenvolvem. Nesses processos, espera-se tipicamente que o aprendiz copie as obras dos grandes mestres do passado. No entanto, mesmo seguindo um roteiro ou uma partitura, cada praticante tem de improvisar o seu próprio caminho através do conjunto de tarefas que a performance implica. Com exemplos da música, da caligrafia e da confecção de rendas, mostro que as fontes da criatividade não estão na cabeça das pessoas, mas em seu envolvimento em um mundo em formação. Nesse tipo de criatividade, mais vivenciada que realizada, a imaginação não é tanto a capacidade de apresentar novas ideias, mas o impulso aspiracional de uma vida que não apenas se vive, mas se conduz. Para onde ela é conduzida, no entanto, não é dado de antemão. Abrindo-se ao desconhecido se expõe a imaginação conduz não pela maestria, mas pela submissão. Assim, a criatividade do vivenciar, da ação sem agência, é a criatividade da própria vida.

Palavras-chave

Aspiração. Atenção. Caligrafia. Concrecência. Copiar. Criatividade. Fazer. Educação. História. Imaginação. Improvisação. Inovação. Confecção de rendas. Música. Notação. Ontogênese. Performance. Tempo. Vivenciar.

1. Versão original: The creativity of undergoing. *Pragmatics & Cognition*, v. 22, issue 1, p. 124-139, 2014.

2. Professor Emérito de Antropologia Social na Universidade de Aberdeen, e membro da Academia Britânica e da Royal Society de Edimburgo.

The creativity of undergoing

Abstract: Creativity is often portrayed as an X-factor that accounts for the spontaneous generation of the absolutely new. Yet the obsession with novelty implies a focus on final products and a retrospective attribution of their forms to unprecedented ideas in the minds of individuals, at the expense of any recognition of the form-generating potentials of the relations and processes in which persons and things are made and grown. In these processes, practitioners are characteristically called upon to copy the works of past masters. However, though they may be guided by a script or score, every practitioner has to improvise his or her own passage through the array of tasks the performance entails. With examples from music, calligraphy and lace-making, I show that the wellsprings of creativity lie not inside people's heads, but in their attending upon a world in formation. In this kind of creativity, undergone rather than done, imagination is not so much the capacity to come up with new ideas as the aspirational impulse of a life that is not just lived but led. But where it leads is not yet given. In opening to the unknown in exposure imagination leads not by mastery but by submission. Thus the creativity of undergoing, of action without agency, is that of life itself.

Keywords: Aspiration. Attention. Calligraphy. Con-crescence. Copying. Creativity. Doing. Education. History. Imagination. Improvisation. Innovation. Lace-making. Music. Notation. Ontogenesis. Performance. Time. Undergoing.

La creatividad del vivenciar

Resumen: La creatividad a menudo se presenta como un factor X que explica la generación espontánea de algo absolutamente nuevo. Sin embargo, la obsesión por la novedad implica centrarse en los productos finales y una atribución retrospectiva de sus formas a ideas sin precedentes en las mentes de los individuos, a expensas de cualquier reconocimiento de los potenciales generadores de formas de las relaciones y procesos en que se forman las personas y las cosas. En estos procesos, se suele pedir a los practicantes que copien las obras de maestros anteriores. Sin embargo, aunque pueda conducirse por un guión o una partitura, cada practicante tiene que improvisar su propio paso a través del conjunto de tareas que implica la actuación. Con ejemplos de música, caligrafía y encaje, muestro que las fuentes de la creatividad no se encuentran dentro de la cabeza de las personas, sino en su atención a un mundo en formación. En este tipo de creatividad, experimentada más que realizada, la imaginación no es tanto la capacidad de generar nuevas ideas como el impulso aspiracional de una vida que no sólo se vive sino que se dirige. Pero aún no se sabe a dónde conduce. Al abrirse a lo desconocido al exponerse la imaginación conduce no mediante el dominio sino mediante la sumisión. Así, la creatividad del vivenciar, de la acción sin agencia, es la de la vida misma.

Palabras clave: Aspiración. Atención. Caligrafía. Con-crescencia. Copia. Creatividad. Hacer. Educación. Historia. Imaginación. Improvisación. Innovación. Encaje. Música. Notación. Ontogénesis. Performance. Tiempo. Vivenciar.

1 Tempo, criatividade e história

Os psicólogos têm uma ideia peculiar de criatividade. Eles tendem a pensá-la como um fator X desconhecido, localizado em algum lugar na mente-cérebro, que é responsável pela geração espontânea do absolutamente novo. É um tipo de vela de ignição mental que, aparentemente, algumas pessoas têm, e outras não. Os psicólogos dedicaram muito esforço à descoberta desse fator. Dizem que, se não fosse por ele, não teria havido história, nem arte, nem cultura. A exemplo de outros animais, os humanos

estariam presos onde sempre estiveram, e fazendo o que sempre fizeram, confinados à via lenta da evolução biológica.

Para exemplificar essa tendência, nada melhor do que recorrer aos escritos da filósofa e cientista cognitiva Margaret Boden. Existem coisas chamadas “ideias criativas”, ela nos diz, e elas literalmente surgem do nada. Mas há dois tipos de ideias criativas: as psicológicas e as históricas, ou P-criativas e H-criativas. Uma ideia é P-criativa quando é nova em relação ao indivíduo que a teve. A ideia é H-criativa quando é nova em relação *a toda a história humana* (Boden, 1990, p. 32). Cada evento H-criativo, para recitar o mantra da exploração lunar, é “um pequeno passo para o homem, mas um grande salto para a humanidade”. Esses eventos H-criativos, à medida que acontecem, são os passos da história, forjados por um gênio excepcional, que o resto de nós só pode alcançar em eventos P individuais, recapitulando os mesmos passos por conta própria.

O paradoxo da criatividade H é que, embora seja supostamente histórica, não ocorre na história. Pelo contrário, o que surge na mente do indivíduo H-criativo é desprovido de qualquer influência histórica. As mentes para Boden e na verdade, para a maioria dos psicólogos estão completamente fora da história e a própria história, por sua vez, não tem nada a ver com a origem das ideias, apenas com o seu reconhecimento e disseminação. Ao apresentar ideias criativas, é como se cada mente estivesse por contra própria, efetivamente desligada do mundo das pessoas, das coisas e das relações em que necessariamente subsiste. Como Boden afirma de forma bastante categórica, “as criações da mente devem ser produzidas pelos recursos da mente” (1990, p. 29). Só *depois* de terem sido criadas é que as ideias entram na história (Ingold; Hallam, 2007).

O que, então, pode ser a história? Só pode ser um registro de inovações. E como sei se algo é inovador ou não? Comparando-o com o que aconteceu antes. Suponha que me ocorreu uma ideia e quero saber se ela é histórica ou não. A única maneira de descobrir é pesquisar se alguém já teve essa ideia antes. A probabilidade é de um milhão para um. Então, não há história. Será só um pouco mais do mesmo, outro giro na roda perpétua da reinvenção. Por um momento, pensei que poderia ter sido uma ideia histórica, que era genuinamente original, mas não, era só psicológica. Imagine, por outro lado, que eu descubra em minhas pesquisas que ninguém teve a tal ideia antes, e então, nesse caso, a minha ideia fez história. Na verdade, só o fez potencialmente, uma vez que a ideia não teria chance de realmente *entrar* na história a menos que fosse comunicada a outros e, assim, adicionada ao estoque de ideias em circulação.

Os eventos, nesta perspectiva e essa é uma visão amplamente defendida, embora de forma mais implícita que explícita, só são históricos se não se repetirem: isto é, se não puderem ser fatorizados como múltiplos do que já aconteceu. Nesse sentido, os eventos históricos são análogos aos números primos. Esta foi uma analogia feita pelo historiador

de arte George Kubler (1962), num ensaio sobre história e tempo escrito há cerca de cinquenta anos. O tempo, argumentou Kubler, é cadenciado na repetição dos eventos, contra os quais a história se destaca como a incidência do único. Eis o que ele escreveu:

A nossa percepção real do tempo depende de eventos regularmente recorrentes, ao contrário da consciência da história, que depende de mudanças e variedades imprevisíveis. Sem mudança, não há história; sem regularidade, não há tempo. O tempo e a história estão relacionados como regra e variação: *o tempo é o cenário regular para os caprichos da história* (Kubler, 1962, p. 71-72).

É por isso que os historiadores da arte normalmente ficam tão preocupados em saber se algo é original ou uma cópia. Uma coisa só é nova, é histórica, quando aparece pela primeira vez. Com as iterações subsequentes, a novidade desaparece. Os originais pertencem à história, mas as cópias não: elas se afundam no tempo. Na verdade, também estamos inclinados a fazer tais julgamentos sobre as pessoas. Os “mais velhos”, tal como o velho Pai Tempo, são vistos como pertencendo ao tempo, e *não* à história: celebramos os seus aniversários, mas não esperamos que *façam* nada, mesmo em contextos que exigiriam o contrário. Só quando estão no *primor* da idade (lembre-se dos números primos), as pessoas podem fazer história.

2 O fazer e o vivenciar³

Falta algo crítico nesse relato: algo em que o tempo, a criatividade e a história se juntem como um só. Encontrei uma declaração seminal sobre esse algo na obra do teólogo americano Henry Nelson Wieman, que, como Kubler, escreveu há mais de meio século. Para Wieman, assim como para Boden, existem dois tipos de criatividade, e é importante distingui-los (Wieman, 1961, p. 63-66). Mas a distinção de Wieman é bem diferente. Em certo sentido, diz ele, a criatividade é um fazer característico da pessoa humana. O humano é criativo “quando constrói algo de acordo com um novo *design* que já foi alcançado por sua imaginação” (Wieman, 1961, p. 65). Esse é o sentido mais comumente invocado quando a criatividade é identificada com a inovação, e abrange os tipos de criatividade P e H na classificação de Boden. Ela é encontrada olhando-se a partir do produto final o que Wieman chama de “um bem criado” para uma ideia sem precedentes na mente de um agente, atualizada no fazer ou no produzir.

3. N. do T.: No original, *Doing and undergoing*. Como no título e no resto do texto, decidi traduzir *undergoing* por “o vivenciar”, ou seja, o verbo nominalizado e, não, simplesmente, o infinitivo nominal. Tentei seguir assim o que entendi ser a intenção do autor de se referir ao caráter relacional e dinâmico desse processo (ver por exemplo Raimondi, 2023, p. 96, para o caso de *linguaging*, traduzido em português como “o linguajar”).

Mas no segundo sentido, de acordo com Wieman, criatividade é *aquilo que uma pessoa vivencia, mas não pode fazer* (Wieman, 1961, p. 65-66). O seu argumento é que por trás das contingências daquilo que as pessoas fazem, e da miscelânea de produtos ou bens criados a que esse fazer dá origem, está o “bem criativo” que é intrínseco à própria vida humana, na sua capacidade de gerar pessoas em relacionamentos. Esse é o tipo de criatividade que não começa aqui, com uma ideia em mente, e termina ali, com um objeto concluído. Em vez disso, ela *segue continuamente*, sem começo nem fim. É, para Wieman, “o que progressivamente cria a personalidade na comunidade” (1961, p. 66). Essa é a criatividade da vida social. Pois a vida social não é algo que a pessoa faz, mas o que a pessoa vivencia: um processo em que os humanos não criam sociedades, mas, vivendo socialmente, criam a si mesmos e uns aos outros (Ingold, 1986; Ingold; Hallam, 2007, p. 8).

Acho que é justo dizer que, em geral, as ciências humanas compreenderam a criatividade no primeiro dos dois sentidos de Wieman. A minha pergunta é a seguinte: o que aconteceria se, em vez disso, déssemos prioridade ao segundo?

Considere, por exemplo, um bebê. Não consigo pensar em nenhum processo mais criativo do que aquele pelo qual um bebê como diz o salmo bíblico é “tecido” no ventre de sua mãe (Salmos 139, 13). Ao saudar o bebê quando ele vem ao mundo, dizemos “é mesmo uma novidade, nunca vimos algo assim”, ou, inversamente, “ah, é só mais um bebê, eles são todos iguais”? Essa última observação, que poderíamos imaginar na boca de uma parteira estressada e assoberbada, foi registrada por escrito como afirmação de um fato científico pelos psicólogos evolucionistas John Tooby e Leda Cosmides. “As crianças...”, dizem os autores, “... são iguais em todo lugar” (Tooby; Cosmides, 1992, p. 33), no sentido de que todas vêm ao mundo equipadas com uma arquitetura cognitiva universal, talhada para a aquisição de cultura. Mas e se, ao contrário desses cientistas, admitimos que esse bebê foi produzido de forma criativa, em vez de ser uma mera réplica retirada do genótipo humano antes do seu encontro com o ambiente cultural? Daríamos então crédito aos felizes pais por terem tido uma ideia H-criativa sem precedentes no momento em que conceberam a criança, cuja abençoada realização agora está sendo embalada diante deles?

A questão é que o crescimento do bebê no útero e após o nascimento por toda a infância, maturidade e velhice é criativo precisamente no segundo sentido de Wieman: a criação da personalidade em comunidade. Isto é, tanto em seu crescimento quanto em sua criação, uma pessoa passa por histórias de desenvolvimento e maturação dentro de campos de relacionamentos estabelecidos pela presença e atividades de outros. E, criticamente, esse crescimento não se dá apenas em força e estatura, mas também em conhecimento, no trabalho da imaginação e na formação das ideias. Afinal, esse outro crescimento depende tanto da costura corpórea de materiais e experiência quanto o primeiro.

Ideias também têm vida. Elas não surgem simplesmente do nada, já formadas. Uma ideia é como um lugar que você visita. Você pode chegar lá por um ou vários caminhos, e demorar um pouco antes de seguir em frente, talvez para dar uma volta e retornar algum tempo depois. Cada vez que você revisita a ideia, ela é um pouco diferente, enriquecida pelas lembranças e experiências da sua estadia anterior. Para ecoar o famoso aforismo do filósofo Heráclito, não se pode entrar duas vezes na mesma ideia, razão pela qual a noção de verificar, nos registros do passado, se alguém já teve uma ideia antes e decidir se estamos sendo P ou H-criativos não é apenas impraticável, mas absurda. Não existiriam ideias, assim como não existiriam lugares, não fossem os movimentos das pessoas em direção, em torno e para longe delas. Só quando olhamos *para trás*, em busca de antecedentes para coisas novas, as ideias surgem como criações espontâneas de uma mente encapsulada em um corpo, em vez de estações intermediárias ao longo das trilhas de seres vivos, movendo-se em um mundo.

3 Para trás e para frente

O que falta na equação entre criatividade e inovação é, então, o crescimento, o devir, a formação ou produção real das coisas, ou, em uma palavra, a *ontogênese*. A criatividade, nesse sentido, reside na capacidade das coisas que vivem e crescem de se superarem continuamente. O filósofo britânico Alfred North Whitehead chamou essa autossuperação de *concrecência* (Whitehead, 1929, p. 410). Em um mundo com vida, argumentou Whitehead, não existem apenas coisas concretas e criadas, mas também coisas crescentes e concrecentes. Ou melhor, podemos olhar para esse mesmo mundo de duas maneiras, quer de fora, considerando cada organismo como a corporeidade viva de um *design* evoluído, quer de dentro, juntando-nos ao movimento gerativo do seu crescimento e formação. A distinção de Wieman entre as criatividades, respectivamente, do fazer e do vivenciar, ou entre os bens criados e os criativos, é claramente uma outra versão da mesma coisa.

Sabendo que Wieman estudou os textos de Whitehead e publicou sobre eles, o paralelo não é surpreendente. Antes disso, ele havia sido um leitor ávido da filosofia do contemporâneo francês de Whitehead, Henri Bergson. Há ecos de Bergson na ideia de uma criatividade que não se encontra nos fazeres característicos da pessoa, mas na criação da personalidade em comunidade. “É ... correto dizer que o que fazemos depende de quem somos”, escreveu Bergson na sua *Evolução Criativa* de 1911, “mas é necessário acrescentar também que somos, até certo ponto, o que fazemos, e que estamos nos criando infinitamente” (Bergson, 1911, p. 7). Essa criação infinita de nós mesmos corresponde precisamente à ideia de Wieman de uma criatividade vivida em vez de

realizada. Além disso, como Bergson fez questão de frisar, o processo é irreversível. Assim, compreender a criatividade nesse sentido é lê-la para a frente, no desenrolar das relações e processos que realmente dão origem aos entes do mundo, e não para trás, na atribuição retrospectiva de produtos finais a *designs* iniciais. É reconhecer, com Bergson, que a ontogênese leva tempo. Trata-se do tempo como duração: não uma sucessão de instantes, mas o prolongamento do passado em cada momento presente. “Duração”, escreveu Bergson, “é o progresso contínuo do passado que corrói o futuro e que aumenta à medida que avança” (1911, p. 4-5).

Para aqueles de nós cujas vidas são governadas, em maior ou menor grau, pela lógica do capitalismo mercantil, a identificação da criatividade com a inovação parece tão óbvia que mal é questionada. Somos enquadrados nessa lógica como consumidores de objetos cuja produção implicou nada mais que a transposição, para uma base material, dos *designs* que os motivaram. Nem a antropologia permaneceu imune a essa forma de pensar (Liep, 2001, p. 4). O influente trabalho de Alfred Gell (1998), *Art and Agency*, é um exemplo disso. O objeto, argumenta Gell, indica a agência de seu criador, que supostamente o concebeu na mente, como uma ideia, antes de sua realização no material. Ler do índice para o agente isto é, do objeto para o seu criador é realizar o ato cognitivo que Gell chama de *abdução* (1998, p. 13-16). Aqui ele segue vagamente o exemplo do pragmatista americano e fundador da semiótica, Charles Saunders Peirce. Embora os escritos de Peirce sobre o tema sejam notoriamente obscuros, o que ele parece ter tido em mente é semelhante ao que podemos agora considerar como um trabalho de “suposição fundamentada”. Esse é o procedimento do detetive que, ao examinar os vestígios materiais de um evento extraordinário, é reconduzido a uma circunstância inicial, ou a um conjunto de circunstâncias, de que os resultados observados resultariam naturalmente.

E assim, de acordo com essa lógica, a obra de arte em si extraordinária só o é porque pode ser atribuída a uma concepção sem precedentes na mente do seu criador, da qual tudo na obra decorre com uma inevitabilidade fortuita. Falta nessa leitura invertida que vai da obra à intenção que a motivou o reconhecimento dos potenciais geradores de forma das relações e processos em que as pessoas e as coisas são de fato feitas e se desenvolvem. Como reconheceu Bergson, compreender estes processos isto é, ler a criatividade para a frente é concentrar-se não na abdução, mas na *improvisação* (Ingold, 2011, p. 216). É rastrear os caminhos pelos quais o realizador da obra segue os materiais com que está envolvido. Para o investigador criminal, o ato já se consumou, e a tarefa é desvendar as etapas que levaram a ele. Mas se quisermos compreender a criatividade que dá origem às coisas, então temos de navegar rio acima, das ações para a sua realização. De certo modo, temos de nos tornar também criminosos, cúmplices do crime.

4 A criatividade da imitação

As coisas, então, seguem em frente; isto é, eles *perduram* (Ingold, 2013, p. 31). Por exemplo, como a maioria dos violoncelistas, toco as seis suítes de J. S. Bach, escritas para violoncelo solo, repetidas vezes, numa penosa tentativa de acertá-las. Sei que nunca o farei, pois a perfeição é uma assíntota que nenhum músico mortal jamais pode alcançar. Mas posso continuar trabalhando nisso. E enquanto trabalho nisso, a música em si segue em frente. Não é como se o trabalho estivesse feito, terminado, no momento em que Bach largou a pena. O que Bach fez foi lançar a música para o mundo. E a partir desse momento originário, ela continuou a fluir, ressurgindo a cada performance. Nesse sentido, a obra musical é crescente, não criada, surgindo continuamente enquanto vive. É como uma correnteza interminável, em que tocar a música é como tocar o barco, sem nunca saber o que irá acontecer. É uma empreitada repleta de riscos. Erros e deslizamentos acontecem e, quando acontecem, não há como voltar atrás e corrigi-los. Só se pode tentar recuperar o equilíbrio e *levar a música adiante*.

Não há, aqui, oposição entre criação e imitação. Já mostrei que nunca se pode entrar duas vezes na mesma ideia, ou visitar exatamente o mesmo lugar, e o mesmo se aplica à performance musical. Você nunca pode repetir exatamente a mesma peça. Certamente, cada execução da peça pode ser uma cópia, mas então cada cópia é um movimento original e não repetível. Podemos dizer que a peça é *reproduzida* a cada ocasião, no sentido de que é produzida novamente, mas não é replicada como seria, por exemplo, se fosse executada a partir de uma gravação por meio de um dispositivo eletromecânico. O mesmo acontece na arte da caligrafia, que se assemelha à performance musical em muitos aspectos. Assim como o violoncelista desenha a linha melódica da câmara ressonante de seu instrumento, o calígrafo desenha seus traços de tinta de um corpo ressonante: através do pincel, cada nuance e cada inflexão do gesto manual é registrada na linha sinuosa à medida que ela penetra seu caminho através do tecido do papel. Tanto na execução caligráfica quanto na musical, nunca se pode traçar a mesma linha duas vezes. Apagar ou retocar não é uma opção.

Em seu estudo sobre o poder da caligrafia na sociedade chinesa contemporânea, Yuehping Yen descreveu as três fases pelas quais os novatos são normalmente introduzidos nessa arte. Eles começam traçando as sombras do modelo a ser copiado, que é colocado logo abaixo do papel translúcido onde escrevem. Na etapa seguinte, papel e modelo são colocados lado a lado, obrigando-os a improvisar os gestos necessários por si mesmos, em vez de serem guiados pelas sombras dos mestres. Depois, na fase final da aprendizagem, os novatos são encorajados a libertar-se das “mãos apertadas” dos mestres. Nesta fase, “todas as regras aprendidas são banidas para o esquecimento, e o coração torna-se o único guia da mão” (Yen, 2005, p. 123). Contudo, em nenhum

momento desse processo de capacitação em três fases, os aprendizes deixam de copiar. Cada performance do trabalho caligráfico é uma “repassagem”, na medida em que se apoia nos estudos anteriores, mas cada repasse é em si um movimento original, que dá continuidade à obra, mesmo seguindo caminhos já traçados. Esse é um movimento para adotar uma distinção proposta pelo filósofo Gilles Deleuze e pelo psicanalista Félix Guattari não de iteração, mas de *itinerância* (Deleuze; Guattari, 2004, p. 410).

Existe um paralelo notável entre esse processo de aprendizagem caligráfica e aquele descrito num estudo recente, do antropólogo Eitan Wilf (2012), sobre aprender a tocar trompete de jazz. Embora o contexto institucional um moderno Colégio Norte-Americano dificilmente pudesse ser mais diferente daquele de um seminário chinês, existe a mesma preocupação, tanto em emular as obras-primas do passado como, ao fazê-lo, em atingir um nível de competência em que os instrumentistas podem, por assim dizer, libertar-se das amarras da sua formação e lançar-se em um espaço criativo próprio. Enquanto o calígrafo novato copia obras em papel, o trompetista calouro deve copiar gravações de solos dos grandes mestres do jazz. Atentos a todas as nuances de ritmo, tom e timbre, eles são instruídos a adequar suas performances o mais próximo possível ao modelo. Idealmente, eles devem ser capazes de reproduzir o solo em sincronia com a gravação do original, de tal forma que os dois se tornem praticamente indistinguíveis. Nesses momentos, a gravação efetivamente “desaparece” na performance do aluno.

A percepção crucial de Wilf é que esses também são momentos de profunda criatividade. Não é que o mestre crie, e o novato, “simplesmente”, imite. Pois ao copiar a performance do mestre, o aluno não apenas executa a obra, mas a *habita*, unindo-se e experimentando, desde dentro, a onda sempre crescente de som incipiente, prestes a ser liberado. Chega um momento em que, como disse um professor, “você é tão próximo do solista, que ele simplesmente se derrete e é só você” (citado em Wilf, 2012, p. 37). Da mesma forma que na fase final da aprendizagem caligráfica, a fusão final da performance instrumental do mestre e do aluno é, na verdade, uma libertação, permitindo ao aluno, de certa forma, continuar de onde o mestre parou, guiado apenas por um coração que já bate no ritmo do original. Para o trompetista de jazz, assim como para mim que toco Bach no meu violoncelo, a música é sempre crescente, nunca criada, sempre na iminência de uma corrente incessante que percorre todas as suas performances e todos os músicos nelas envolvidos. Ao entrar na corrente, o músico se submete a uma criatividade que não está no fazer, mas naquilo que ele vivencia.

A comparação da música ocidental, seja ela clássica ou jazz, com a caligrafia oriental, obriga-nos a reconhecer dois pontos. A primeira é que a possibilidade de se envolver no que Wilf (2012) chama de “rituais de criatividade”, em que o aluno pode experimentar uma fusão quase mística com o mestre cujo trabalho ele está copiando,

não é como ele pensa exclusivamente proporcionado pela modalidade auditiva. Para Wilf, a música é peculiar pelo fato de que o texto fonte ou modelo, que o intérprete busca emular, “consiste em som que se desdobra no tempo”. Com algo como uma pintura digamos, o *Guernica* de Picasso pode-se tentar copiar a obra e até mesmo reproduzi-la diretamente do original, mas não se iria, de acordo com Wilf, “experimentar a dimensão em tempo real de pintar o *Guernica* em sincronia com o ato de Picasso de pintar o *Guernica*” (2012, p. 38). No entanto, na prática da caligrafia que, tal como a pintura, emprega o registo visual em vez do registo auditivo, é precisamente isso que acontece. O “texto fonte” caligráfico também se desdobra no tempo, assim como o gesto manual que o produziu. Como mostra Yen, não se pode observar uma obra de caligrafia, muito menos compreendê-la, apenas olhando para ela. É preciso habitá-la e reunir a própria visão com a do calígrafo na produção dos seus “traços pintados” (Yen, 2005, p. 89-90; Ingold, 2011, p. 223).

Em segundo lugar, não estamos lidando aqui com qualquer oposição simples entre abordagens “ocidentais” e “não ocidentais”, ou abordagens “modernas” e “não modernas” da criatividade. A tensão entre o “bem criativo” e os “bens criados”, como Wieman diria ou, podemos dizer, entre uma ênfase de leitura-para-trás na agência e na inovação, e uma ênfase de leitura-para-frente no crescimento e na autodescoberta, é tão evidente em contextos educativos ocidentais como, e cada vez mais, no Oriente. Fuyubi Nakamura, por exemplo, mostrou como os artistas caligráficos do Japão pós-guerra têm cada vez mais que lidar com a contradição entre seguir as linhas dos seus antecessores, através de uma improvisação momento a momento que é continuamente responsável pela inconstância dos seus materiais, e as exigências de um mundo da arte orientado para a mercadoria por novos produtos que afirmem a “criatividade” de artistas individuais (Nakamura, 2007).

5 Seguindo a partitura

Pode-se argumentar que a minha escolha de exemplos de música e caligrafia introduz uma tendência para a performance improvisada. Mesmo a música de Bach, embora tenha sido composta, deixa muito espaço para interpretação. E se, em vez disso, o trabalho tivesse sido anotado de forma tão abrangente que especificasse o desempenho em todos os detalhes? Nesse caso, não se poderia dizer que a obra existe, como um produto já concluído, independentemente e antes de qualquer execução? Como podemos refutar o argumento que uma vez o antropólogo Dan Sperber (1996, p. 61) apresentou a respeito da preparação do molho Mornay na cozinha, a saber, que tudo que

you need to do is “convert into bodily behavior” the detailed instructions or representations already established in your recipe book? Perhaps the classical musician, when performing a highly detailed work in the score, is just “converting into behavior” what is written there. If there is nothing in the music that is not already conceived in the score, how can such performance be considered, in itself, more creative than that of a mechanical printer producing a copy from a pre-configured file?

These questions point to a discrepancy between alternative ways of notation, which we could call, respectively, representational and deictic. From the point of view of an uninvolved spectator, it may seem that notation represents the work, in the sense that there is a biunivocal correspondence between the markings on the page and the behaviors in the world. For the practitioner, however, following a score or partition is to correspond in a completely different sense: it is to *respond* to its commands in a way that is based on perceptual and action skills already established. Thus, instructions in a recipe book, for example, or in a musical score, do not only map out movements, but also point the way from where you are now to where you need to go next. Like traffic signs or path markers in a landscape, each one is strategically placed at a critical moment where there is a risk of taking a wrong direction or losing the right one, but where one expects to find the way back, with attention and capacity for response, but without additional rules or processes (Ingold, 2001, p. 137). Just as traffic signs orient the traveler on the ground, notation provides instructions for professionals who follow it to the extent that they traverse the field of related practices that in another place I have called *taskscape*⁴ (Ingold, 2000, p. 195).

A good example of this discrepancy, and of the misunderstandings that can arise from it, is documented in a recent study by Nicolette Makovicky (2010), on the making of lace in a village in Central Slovakia. The lace makers use specialized diagrams of notation. Some, stimulated by the concern to preserve a valuable cultural heritage, began to treat these diagrams as repositories of traditional knowledge, as if each diagram were a coded representation of a particular lace pattern. Others, however, resist these efforts at codification and continue to treat the diagrams as “disposable tools”, whose place is in the work itself, and not before it, and which can be discarded or redesigned at will as the process advances.

4. N. do T.: A partir de *landscape*, ou seja, “paisagem de tarefas”.

Estas diferenças vieram à tona na experiência de uma das interlocutoras de Makovicky, Hana Majerová. Em 2007, Majerová foi contratada para ministrar aulas de renda para iniciantes no Centro de Produção de Arte Popular, patrocinado pelo Ministério da Cultura nacional. Aqui, esperava-se que ela ensinasse a partir de diagramas, nos quais eram registrados os movimentos e motivos tradicionais que seus alunos deveriam adquirir. No entanto, ela logo abandonou essa abordagem. Uma coisa, ela descobriu, era seus alunos aplicarem as instruções dos diagramas, outra bem diferente era eles desenvolverem as habilidades fundamentais de trabalho que lhes permitiriam se tornarem profissionais verdadeiramente competentes, capazes de produzir seus próprios trabalhos de qualidade. Tal competência não reside no repertório de desenhos à disposição do artesão, mas sim no domínio das técnicas básicas de costura, e na familiaridade com as ferramentas do ofício e com os movimentos corporais para manuseá-las (Makovicky, 2010, p. 85-86).

Frustrada com a abordagem oficial do Centro, Majerová resolveu ensinar como ela mesma havia aprendido no colo da avó. Isso criou uma tensão com os seus empregadores, que encararam tal atitude como um desafio à sua autoridade. A proposta de Majerová era, no entanto, inteiramente consistente com a sua própria prática, em que, como explicou a Makovicky, fazer desenhos e motivos era inseparável da tarefa geral de trabalhar numa peça. Se ela não estivesse satisfeita com o resultado da peça, ela poderia descartar o diagrama, ou redesenhar partes dele, antes de começar de novo. Como ela colocou, “Nunca sei o que isso vai virar até que eu realmente finalize o trabalho” (citado em Makovicky, 2010, p. 91). É o processo de elaboração, e não o diagrama notacional, que determina o resultado final. Na verdade, como observa Makovicky, os diagramas “fazem parte do resultado material da prática da rendeira tanto quanto a renda” (Makovicky, 2010, p. 91). Ou, nas palavras do filósofo político Michael Oakeshott, o *design* “é o enteado, não o genitor da atividade” (Oakeshott, 1991, p. 52).

6 Imaginação e prática criativa

A criatividade do fazer, então, é inerente à prática qualificada que dá origem ao trabalho e da qual é um resultado, e não a um conjunto de *designs* ou representações que a precedem. Mas se assim for, qual é então o papel da imaginação na prática criativa? Se a imaginação não tem a ver com a composição de novos designs antes da sua execução, como uma pré-condição do *fazer* no sentido de Wieman, ou com a origem de “ideias criativas” no sentido de criatividade P ou H de Boden, então o que é? Nos parágrafos seguintes quero argumentar que a imaginação não é uma capacidade mental que permite a geração espontânea de ideias, mas sim uma forma de viver criativamente

num mundo que é ele próprio crescente, sempre em formação. Imaginar, como afirma o antropólogo Stuart McLean, é “responder criativamente à criatividade da autotransformação incessante do mundo” (McLean, 2009, p. 231). Essa correspondência essa resposta a um mundo que, nas suas relações e processos, também responde a nós é a dinâmica gerativa que faz avançar a vida e que conduz pela aspiração.

Num famoso ensaio sobre “A História como Sistema”, escrito em 1935, o filósofo espanhol José Ortega y Gasset insistiu que os apelos à imaginação em nome de noções como alma, psique ou espírito são equivocados. Pois colocam, na origem das nossas ações, uma conclusão que nunca é realmente alcançada. Na verdade, escreve Ortega, “a única coisa que nos é dada, e que há quando há vida humana, é ter que fazê-la” (Ortega y Gasset, 1961, p. 200). Nisso ele parece concordar com Bergson, que também defendia a opinião como vimos de que a vida é um processo interminável de autoconstrução, ou, em outras palavras, de *vir a ser*. Embora simpatizasse com a posição de Bergson, Ortega deu um passo além, insistindo que a tarefa especificamente humana de autoconstrução envolve mais do que o mero devir, criar vida, mais que simplesmente viver (1961, p. 200). Pois, ao contrário de outros animais, que se tornam o que quer que a natureza lhes permita ser, os humanos devem forçosamente determinar o que serão. A realização do humano é sempre adiada, é sempre um ainda-não: “O homem”, diz Ortega, é um “ainda-não ser” (1961, p. 112-113).

Outra palavra para o “ainda-não” do ser é *aspiração*. Mas os humanos não aspiram a partir do nada. A cada momento da vida, eles se movem de lugares já ocupados, ou apropriados, em direção aos horizontes de sua consciência atual. Assim, o movimento da vida humana, talvez em comparação com o de outros animais, é temporalmente prolongado. Ali à frente está o *ainda-não* da aspiração, e na retaguarda, o *já-aí* da apropriação. Ao mesmo tempo ainda-não e já-aí, podemos dizer que os humanos estão constitutivamente à frente de si mesmos. Não é que eles estejam se tornando em vez de serem, mas, ao invés disso, o seu devir ultrapassa continuamente o seu ser. Provavelmente é isso que temos em mente quando dizemos, sobre o nosso eu humano, que não apenas vivemos a nossa vida humana, mas que a *levamos*. E é justamente ao levar a vida que a imaginação entra em ação.

Vamos lembrar que, na definição de Wieman, “fazer” é agir de acordo com uma ideia já estabelecida na imaginação. A intenção ou *design* existe antes do ato. Em contraste, “vivenciar” é mover-se rio acima, para uma fonte de incipiência onde as ideias ainda não se cristalizaram no fluxo da ação. Como um bem criativo, o poder da imaginação não é o de representação mental, ou uma capacidade de construir imagens antes da sua realização material. É antes o impulso gerador de uma vida que corre continuamente à frente de si mesma. Seguindo Ortega, podemos dizer que imaginação é outra

palavra para a aspiração do ainda-não ser. Como tal, ela lidera à frente do palco, em vez de dirigir dos bastidores. Mas *aonde* ela irá levar não está escrito antes do ato começar. Como dizemos coloquialmente, a propensão da imaginação é “vagar”, explorar o caminho adiante ou improvisar uma passagem. Não se trata de mapear os resultados finais e os passos para alcançá-los. Para Ortega, sem a imaginação sem essa capacidade de correr à frente de nós mesmos a vida humana seria impossível.

Parece que, em cada fazer e em cada momento, estamos totalmente preparados e, ainda assim, totalmente despreparados para o que está por vir. A nossa preparação reside numa educação da percepção, pela qual nos tornamos experientes tanto em prestar atenção como em responder habilmente aos aspectos salientes do nosso ambiente (Gibson, 1979, p. 254). Através desta sintonização, adquirimos um certo domínio prático, por exemplo se somos caminhantes, em detectar e responder às irregularidades da superfície, permitindo-nos manter o equilíbrio em terrenos difíceis. Os músicos tornam-se mestres dos seus instrumentos, permitindo-lhes achar o seu caminho através das passagens mais complexas. Tecelãs e rendeiras tornam-se mestres no trabalho com materiais fibrosos, permitindo-lhes gerar um padrão regular a partir da repetição rítmica de movimentos básicos. No entanto, com o domínio vem o seu oposto: a submissão. Como já vimos no caso de tocar violoncelo, lançar-se na música é empurrar o barco na corrente de um mundo em devir, sem saber o que acontecerá. Isso é vivenciar uma educação em um sentido bem diferente, etimologicamente composto de *ex* (fora) e *ducere* (conduzir) (Masschelein, 2010, p. 44). Ser assim conduzido é, ao mesmo tempo, ser impelido e atraído para o desconhecido.

Crucialmente, esse movimento de *ex-ducação*, de uma vida que conduz a um mundo sempre incipiente sempre à beira de se revelar não é intencional, mas *atencional* (Masschelein, 2010, p. 48). Quando dizemos que uma ação é feita com intenção, queremos dizer que o molde externo da ação segue um molde interno do pensamento. A mente pretende, e o corpo estende. Isso é o que Wieman sugeriu na sua definição de “fazer” como uma ação baseada num desígnio já alojado na mente do agente. Talvez eu pretenda tocar meu violoncelo: tiro o instrumento do estojo, coloco a partitura na estante, aplico resina no arco. Aqui, eu sou o sujeito e o meu tocar, o predicado. Mas uma vez lançado na música, eu e meu tocar nos tornamos o mesmo, e o fazer dá lugar ao vivenciar. Embora exista, evidentemente, uma mente a trabalhar na atenção do vivenciar, tal como existe na intencionalidade do fazer, essa é uma mente imanente ao próprio movimento, e não uma fonte original, de que o movimento é o efeito. Ou, para resumir, enquanto a intenção do praticante converge para uma origem, a sua atenção surge ao ser lançada para longe dela. Esse afastamento que, em vez de nos posicionar, nos arrasta para fora de uma posição, é, literalmente, uma prática de *exposição* (Masschelein, 2010, p. 46). Longe de garantir um lugar para nós mesmos no mundo, nos deixa abertos e vulneráveis.

7 Ação sem agência

Qual é, então, a relação entre preparação e despreparo, ou entre os modos de educação que residem, respectivamente, na sintonização e na exposição? Anteriormente, sugeri que, ao contrário de outras criaturas que vivem as suas vidas mas não as lideram, as vidas dos humanos são temporalmente estendidas, entre o já-aí e o ainda-não. O que então leva e o que se segue? A resposta habitual é afirmar que, como seres intencionais isto é, como agentes, os humanos deliberam antes de agir, no sentido de Wieman de fazer o que já está ao alcance da imaginação. Assim, a mente comanda e o corpo se submete mais ou menos mecanicamente às suas instruções. O domínio, neste relato, é cognitivo: se os humanos conduzem suas vidas é inteiramente graças à sua capacidade de conceber projetos antes de sua execução, algo que os animais pelo menos para uma ciência da mente construída sobre princípios cartesianos são considerados incapazes. O mestre de xadrez, por exemplo, planeia os seus movimentos na sua cabeça, por meio de cálculos mentais de espantosa complexidade, ao passo que a sua execução subsequente, que implica agarrar e levantar uma peça de uma casa e o seu transporte para outra, dificilmente poderia ser mais simples. Não requer grande habilidade; na verdade, qualquer máquina poderia fazer isso.

Gostaria de propor, no entanto, que, no vivenciar, a relação de prioridade temporal entre domínio e submissão é o inverso daquilo que é assumido na explicação cognitiva ou intencionalista do fazer. Aqui, a submissão lidera, e o domínio segue: a educação como exposição precede a educação como sintonização. Em vez de uma mente que comanda, que já conhece a sua vontade, arrastando um corpo subserviente, à frente está uma imaginação aspirante que tateia o caminho a seguir, improvisando uma passagem por um mundo ainda não formado, enquanto na retaguarda está uma percepção preênsil, já habituada aos modos do mundo, e versada em observar e responder às suas possibilidades.

Uma vida conduzida mantém-se assim na tensão entre submissão e domínio, entre imaginação e percepção, entre aspiração e apreensão, e entre exposição e sintonização. Em cada um desses pares, o primeiro lidera e o segundo segue. Mas a liderança do primeiro não é de comando, e sim de tentativa. Requer dos seus seguidores não obediência passiva, mas entrega ativa. Empurrando o barco adiante, invoco meus poderes de percepção para responder. No entanto, nessa mesma resposta descubro que, sem que eu soubesse, já estive lá antes, tal como os meus antecessores desde tempos imemoriais. Sem nem pensar nisso, pareço conhecer o básico. Saindo pela trilha, rumo ao “ainda-não”, já sei como é. Assim, *tudo vivenciar é lembrança*. Como disse o fenomenólogo Bernhard Waldenfels (2004, p. 242), “somos mais velhos do que nós mesmos”:

por trás dos eus que estamos prestes a nos tornar, mas ainda não somos, estão os eus que já somos sem o nosso conhecimento. Neste processo contínuo e itinerante de nos tornarmos quem éramos e de termos sido quem nos tornamos, não existe um resultado final, nenhum ponto em que possamos descobrir alguma natureza humana básica que existia antes de tudo começar.

Concluo retornando à noção de bem criativo de Wieman: aquilo que a personalidade vivencia, mas não pode fazer. Esse vivenciar não é passivo. Se fosse, seria então só submissão, sem condução. O vivenciar ativo, em que a submissão conduz, é um tipo de *ação sem agência*. O fato de acharmos isso tão difícil de expressar se deve muito ao fato de que as categorias gramaticais com que estamos familiarizados hoje impõem uma oposição entre a voz ativa e a passiva do verbo, segundo a qual, como observou o linguista Émile Benveniste (1971) em um estudo clássico, a primeira é para “ação realizada”, e, a segunda, para a “ação sofrida”. No entanto, como mostra Benveniste, na história das línguas indo-europeias, a oposição ativa/passiva emergiu de uma decomposição daquilo que os antigos gramáticos gregos chamavam de “voz média”. Foi essa decomposição que colocou a agência, por assim dizer, na frente, separando o executor da ação. Na voz média, por outro lado, o fazedor permanece *dentro* do processo de seu fazer; “ele consegue algo”, escreve Benveniste, “que está sendo alcançado nele” (Benveniste, 1971, p. 149).

Isso, para Wieman, é o que significa submeter-se ativamente. Tal vivenciar não se traduz de uma imagem na mente para um objeto no mundo. Pelo contrário, como vimos no caso do relato de Hana Majerová sobre a sua confecção de rendas, tanto a coisa como a ideia emergem juntas da própria performance. Essa performance, além disso, é um ato ao qual você se submete: você não o inicia; em vez disso, *cabe* a você. E ao realizar a tarefa, você talvez fique surpreso ao descobrir capacidades de percepção e ação que você nunca imaginou ter. Mas de onde veio isso que você fez? Não tem ponto de origem; não pode ser atribuído a uma intenção. O que vivenciamos não é feito por um agente autoral com um *design* em mente. É antes parte de um processo interminável de atenção e resposta no qual, como vimos, toda a vida humana está envolvida. Assim como o “já-ai” está sempre atrás de nós, até onde quisermos ir, também o “ainda-não” escapará sempre à nossa frente, para além do horizonte das nossas expectativas. E como devemos a nossa própria existência ao que aconteceu antes, e como o que vem depois deve a sua existência, pelo menos em parte, a nós, também os nossos atos não pertencem a ninguém: nem a nós mesmos, nem aos outros, mas à história, ou melhor, à vida. A criatividade de vivenciar, em suma, nada mais é do que a da própria vida.

Referências

- BENVENISTE, É. Active and middle voice in the verb. *In*: Benveniste, É. (Ed.). **Problems in General Linguistics**. Coral Gables: University of Miami Press, 1971. p. 145-151.
- BERGSON, H. **Creative Evolution**. London: Macmillan, 1911.
- BODEN, M. **The Creative Mind: Myths and Mechanisms**. London: Weidenfeld and Nicolson, 1990.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**. London: Continuum, 2004.
- GELL, A. **Art and Agency: An Anthropological Theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GIBSON, J. J. **The Ecological Approach to Visual Perception**. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
- INGOLD, T. **Evolution and Social Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- INGOLD, T. **The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill**. London: Routledge, 2000.
- INGOLD, T. From the transmission of representations to the education of attention. *In*: WHITEHOUSE, H. (Ed.). **The Debated Mind: Evolutionary Psychology Versus Ethnography**. Oxford: Berg, 2001. p. 113-153.
- INGOLD, T. **Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description**. Abingdon: Routledge, 2011.
- INGOLD, T. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. Abingdon: Routledge, 2013.
- INGOLD, T.; HALLAM, E. Creativity and cultural improvisation: An introduction. *In*: HALLAM, E.; INGOLD, T. (Ed.). **Creativity and Cultural Improvisation**. Oxford: Berg, 2007. p. 1-24.
- KUBLER, G. **The Shape of Time: Remarks on the History of Things**. New Haven: Yale University Press, 1962.
- LIEP, J. Introduction. *In*: LIEP, J. (Ed.). **Locating Cultural Creativity**. London: Pluto Press, 2001. p. 1-13.
- MAKOVICKY, N. 'Something to talk about': Notation and knowledge-making among Central Slovak lace-makers. *In*: MARCHAND, T. H. J. (Ed.). **Making Knowledge: Explorations of the Indissoluble Relation Between Mind, Body and Environment**. London: Royal Anthropological Institute, 2010. p. 76-94.

MASSCHELEIN, J. E-ducing the gaze: The idea of a poor pedagogy. **Ethics and Education**, v. 5, n. 1, p. 43-53, 2010. DOI: 10.1080/17449641003590621.

MCLEAN, S. 2009. "Stories and cosmogonies: Imagining creativity beyond 'nature' and 'culture'". **Cultural Anthropology**, v. 24, n. 2, p. 213-245. DOI: 10.1111/j.1548-1360.2009.01130.x.

NAKAMURA, F. Creating or performing words? Observations on contemporary Japanese calligraphy. *In*: HALLAM, E.; INGOLD, T. (Ed.). **Creativity and Cultural Improvisation**. Oxford: Berg, 2007, p. 79-98.

OAKESHOTT, M. **Rationalism in Politics and Other Essays**. Indianapolis: Liberty Press, 1991.

ORTEGA Y GASSET, J. **History as a System And Other Essays Toward a Philosophy of History**. New York: W. W. Norton, 1961.

RAIMONDI, V. O papel do linguajar na evolução humana: uma abordagem baseada na teoria da deriva natural. **Ambivalências**, v. 11, n. 22, p. 94-120, 2023. DOI: 10.21665/2318-3888.v11n22p94-120.

SPERBER, D. **Explaining Culture: A Naturalistic Approach**. Oxford: Blackwell, 1996.

TOOBY, J.; COSMIDES, L. The psychological foundations of culture". *In*: BARKOW, J.H.; COSMIDES, L.; TOOBY, J. (Ed.). **The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture**. Oxford: Oxford University Press, 1992. p. 19-136.

WALDENFELS, B. Bodily experience between selfhood and otherness. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, v. 3, n. 3, p. 235-248, 2004. DOI: 10.1023/B:PHEN.0000049305.92374.0b.

WHITEHEAD, A. N. **Process and Reality: An Essay in Cosmology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1929.

WIEMAN, H. N. **Intellectual Foundations of Faith**. London: Vision Press, 1961.

WILF, E. Rituals of creativity: tradition, modernity, and the 'acoustic unconscious' in a U.S. collegiate jazz music program. **American Anthropologist**, v. 114, n. 1, p. 32-44, 2012. DOI: 10.1111/j.1548-1433.2011.01395.x.

YEN, Y. **Calligraphy and Power in Contemporary Chinese Society**. London: Routledge Curzon, 2005.