
Elogio ao improviso
Praise to Improvisation
Elogio a la improvisación

Yan Braz *

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.107-120>

RESUMO: Este artigo surge da vontade de improvisar e dar relevo ao encadeamento de sentidos admitidos pelos conceitos de improviso e criatividade em diferentes contextos de uso, priorizando suas intersecções com as artes visuais. Improviso e criatividade, dois conceitos geralmente associados um ao outro, são, assim, pontos de partida para uma reflexão sobre o próprio fazer artístico e suas implicações no mundo contemporâneo. Em certo aspecto, este é um texto em andamento – o que não quer dizer incompleto –, uma vez que o improviso, através do desvio, gera outros caminhos possíveis.

PALAVRAS-CHAVE: improviso; processo; criatividade

* Yan Braz de Souza Lima é mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense, Niterói. E-mail: yanbsl@gmail.com

ABSTRACT: The motivation behind this article is the wish to improvise and give relevance to the chain of meanings admitted by the concepts of improvisation and creativity in different contexts of use, especially where it intersects the visual arts. Improvisation and creativity are two concepts usually connected and, therefore, the starting point for contemplating the act of making art and its implications in today's world. In certain aspects, this is a text in the making – although not incomplete – as improvisation, through deviation, opens up different possible paths.

KEYWORDS: improvisation; process; creativity

RESUMEN: Este artículo surge de la voluntad de improvisar y poner en relieve encadenamientos de sentidos admitidos por los conceptos de improvisación y creatividad en distintos contextos de uso, priorizando sus intersecciones con las artes visuales. Improvisación y creatividad, conceptos generalmente asociados el uno al otro, son puntos de partida para reflexionar sobre el propio hacer artístico y sus implicaciones en el mundo contemporáneo. En cierto sentido, este es un texto en construcción - lo que no quiere decir incompleto - una vez que la improvisación, a través del desvío, genera otros caminos posibles.

PALABRAS CLAVE: improvisación; proceso; creatividad

Recebido: 31/10/2018; Aprovado: 15/12/2018

Como citar: BRAZ, Yan. Elogio à improvisação. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 107-120, jul./dez. 2018.
doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.107-120>

Elogio ao improviso

Não há conceito simples.

-- Deleuze & Guattari

As urgências parecem ter velocidade própria. O que torna um acontecimento urgente? Como se compõe a urgência ao nosso redor? De que forma uma ideia se transforma em algo inadiável a ponto de romper as barreiras entre o pensamento e a ação? A necessidade de responder a uma provocação certamente é uma delas, e daqui, destas linhas que se avolumam em um texto de tramas de significados algo se costura e procura caminhar. Como escrever um texto que caminha? Deligny (2018, p. 147-150), ao observar o garoto autista Janmari desenhar em uma folha de papel, se atenta para a forma de lidar com o lápis e a folha em branco um tanto recorrente encontrada em outras crianças que vivem a

mesma condição. Trata-se de um jeito em comum de usar o lápis, constituído por gestos circulares repetitivos, que por sua vez geram linhas circulares denominadas por ele de *anel*. Esta observação o leva a refletir sobre a natureza da linha e a da linguagem, idênticas segundo sua conclusão. O embaraço da linguagem que os caracteriza como autistas e os impede de manter uma comunicação constante mediada por palavras é repetido, observa o autor, quando os meninos são colocados para desenhar. A estabilidade da atividade é perturbada, contudo, assim que o ato é interrompido bruscamente pelo educador que os priva de seus lápis em determinado momento. Uns dão de ombros e cedem à falta, enquanto outros, mais obstinados, continuam o desenho esfregando as mãos na farinha do grafite, borrando a definição conquistada com a ponta do lápis, transformando-a em uma mancha. Há um embaraço em curso, afirma Deligny. Cúmplices na borda, o educador e o aluno dividem linhas de errância nas quais o traçado distingue-se do traçar. Deste modo, o traçado está para o percurso/trajeto assim como o traçar está para o gesto. Caminho do corpo, índice de um embaralhamento que não é representação, o percurso se constrói no que soa como uma falta absoluta de objetividade, onde o traçado aqui, finalidade sem fim, encontra na mão o gesto que dá contorno ao indivíduo. Com tempo e o olho atento, Deligny repara que, não raras as vezes, é possível sugerir a autoria de um traçado, ou de uma linha de errância, a partir de um traçar conhecido. Rastro-errante, improvisado, que torna-se caminho.

Se improvisar, segundo Tim Ingold (2015, p. 309), é “seguir os caminhos do mundo à medida que se abrem, ao invés de recuperar a cadeia de conexões, desde um ponto-final para um ponto de partida, em uma rota já percorrida”, a linguagem poderia ser considerada uma espécie de canoa com um furo irremediável, eterno, fadada a encher-se de água vez ou outra, demandando manutenção constante de seu navegador para não afundar diante do desconhecido. Seria o artista um derivador, por excelência? Existiria certa obstinação ao improvisado que o caracterizaria? Qual a relação entre improvisado e criatividade? O crítico Frederico Morais ao refletir sobre suas intenções com os Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1971, afirma a criatividade como um dos conceitos básicos de sua proposta. Para ele, esta noção “está ligada à recuperação que o

homem faz de si mesmo no sentido de alcançar a plenitude de seu ser". (GOGAN; MORAIS, 2017, p. 241) É dele a frase de que nem todo artista é criativo e que nem toda pessoa criativa é artista. No entanto, Morais argumenta que a criatividade é inata ao ser humano e, uma vez educado e inserido no meio social de maneira repressiva, o mesmo perderia sua capacidade criativa, ou ao menos a teria diminuída, com danos colaterais para toda a sociedade. Criatividade e improviso são palavras que possuem laços estreitos, menos de significado do que de relações em potencial. Abre-se o dicionário e lê-se que a primeira diz respeito à capacidade de criar, de inventar, de ter ideias originais. A segunda, improviso, usada como adjetivo, nos conecta a algo repentino, súbito. Já como verbo, a ação de improvisar é um tanto quanto ambígua. Pode ser boa ou ruim, dependendo das circunstâncias em que se dá. Fingir, mentir e "dizer ou fazer de repente, sem premeditação ou sem os elementos precisos" são os equivalentes encontrados no dicionário. O fruto dessa relação entre a criatividade e o ato de improvisar, sob este ponto de vista, é sempre mentiroso. Afinal de contas, mentir não é criar? Criar não é mentir para as coisas que existem à medida que o que está ali jamais esteve em outro lugar? A criação é menos um objeto acabado do que um momento, um pujante emaranhado de linhas de forças. A "verdade" existe no trabalho, ou melhor, na intensidade da trama que ele é capaz de tecer entre si e seu entorno, e dela se nutrir. É por isso que um médico altamente treinado e que se encontra em situações limite em uma mesa operatória, por exemplo, também pode, e deve improvisar, para tanto criando soluções novas. É nesse sentido que Morais afirma que nem toda pessoa criativa é artista. Um artista pode ser um burocrata da arte, fluir rente aos cânones e arriscar pouco, ou quase nunca, mantendo seu trabalho sob rédeas curtas. Por outro lado, o artista que se debate com sua prática diária investe na criação de seus problemas para continuar avançando em sua pesquisa, evitando zonas de conforto que possam anestesiar o trabalho e impedir o fluxo regular de curiosidade. O artista deve manter o frescor, bem como qualquer profissional realmente envolvido em sua atividade, como diria Tunga (em entrevista de Antônio Ricardo para o programa Papo Reto). Um artista é um criador de caso. Está sempre à procura de um problema melhor, não tem mais o que fazer.

Pensador incessante sobre a sua própria prática, Hélio Oiticica tem em sua taxomania um dos aspectos mais fascinantes de sua obra. Filho de José Oiticica Filho, fotógrafo e entomologista reconhecido, Hélio ainda jovem acompanhava o pai em seu local de trabalho, o Museu Nacional, onde ajudava na catalogação dos insetos do acervo, função que exercia com dedicação. Dessas experiências rotineiras incorporou o hábito da classificação e desenvolveu uma compulsão organizadora ao longo de sua vida que se desdobrou em potentes iniciativas criativas. (BONISSON, 2014, p. 87-104) Oiticica organizava seu pensamento através de listas dos mais variados conteúdos. Hoje, se seu legado pode ser acessado e compartilhado facilmente muito se deve a essa característica persistente do artista de catalogar e reunir um vasto arquivo pessoal em torno de sua produção. HO demonstrou afinco em habitar um estado contínuo de invenção, obsessivamente registrado e listado a cada descoberta. Nomear é uma maneira de gerar conhecimento utilizando, para tanto, a observação em relação ao que difere, ao singular. Assim, para improvisar ou criar novas associações entre elementos distintos, é necessário ter um conhecimento prévio das singularidades em questão. Este conhecimento, adquirido por meio de experiências anteriores, dá base para comparações que vão influenciar nossa percepção do mundo e das coisas que nos rodeiam, dentre elas, a obra de arte. Cito o trabalho do artista colombiano Gabriel Mejía Abad *Sobre o Amor* como um bom exemplo dessa síntese plástica (BASBAUM; COIMBRA, 2013, p. 29) que seria a obra de arte, constituída “como singularidade a partir do encontro sujeito-matéria-contexto”. Nele, Mejía se apropria do discurso “Sobre o Estado” que Lênin proferiu na Universidade Sverdlov, em 1919, e troca a palavra Estado por Amor todas as vezes que ela é usada pelo dirigente soviético em seu pronunciamento. De execução simples, o trabalho se realiza trazendo à tona e deslocando as tensões da instância idealmente impessoal do poder público, objetivo, atravessado por interesses comuns, para a esfera íntima e subjetiva que é o amor. Todavia, a potência de um trabalho de arte estaria condicionada a sua capacidade de mobilizar múltiplos devires no decorrer de sua existência.

Enquanto os trabalhos são ressignificados com base nas mudanças dos contextos e dos estatutos hegemônicos da arte a que estão sujeitos com o passar do tempo, assim a pa-

lavra criatividade também assume outros contornos. O que significa falar hoje em criatividade? Para a crítica Claire Bishop, em entrevista a Dušan Barok, vivemos em um momento histórico no qual noções como criatividade, autenticidade e participação, para citar algumas mencionadas, migraram para outros setores da sociedade, deixando de ser um atributo específico antes relacionado ao campo das artes visuais. Isso acontece, Bishop diz, porque as demandas em torno de 1968, tais como maior participação da sociedade nas decisões políticas, outros modos de viver e a oferta de trabalhos nos quais a realização pessoal fosse compatível com a realização profissional, se consumaram nas sociedades pós-industriais de forma a facilitar, e não se opor, à marcha do capitalismo global. Dessa maneira, ela argumenta, a ascensão da “indústria criativa” (música, moda, mídias etc.) frente à indústria tradicional, permitiu a expansão do neoliberalismo. Se antes o projeto de estímulo à criatividade e ao improvável, exemplificado nos Domingos de Frederico Moraes, desejava emancipar o sujeito potencialmente criativo das convenções sociais de um meio repressivo que o impediam de se desenvolver livremente, hoje, alega a crítica, a demanda por criatividade constante representada pela “indústria criativa” parte de outras intenções. Uma delas é acelerar o processo de neoliberalização da sociedade – Bishop continua citando Angela McRobbie – apostando na produção de profissionais criativos socialmente diversos, não apenas para o campo da arte e da cultura, capazes de gerar soluções lucrativas para seus negócios. A afirmação de que “todo mundo é criativo” reciclada pela “indústria criativa” soa positiva, altruísta, mas esconde uma retórica perversa para se distanciar das conquistas do Estado de bem-estar social usando o sujeito autossuficiente como seu porta-voz, colaborando para a precarização das relações de trabalho em um cenário global de desigualdade galopante na distribuição de renda. (OXFAM, 2018)

O Brasil é um país periférico no grande circuito mundial institucionalizado da arte – entenda-se por grande circuito mundial institucionalizado da arte as instituições públicas e privadas dedicadas à educação, formação de público e circulação da arte, assim como colecionadores, *marchands*, galeristas e *last but not least...* artistas – apesar do relativo interesse que artistas brasileiros têm despertado no exterior na última década (Artur Barrio

em exposição individual no MNCA Reina Sofia em 2018, Cildo Meireles na Tate Modern em 2008-2009, Tarsila do Amaral e sua produção dos anos 1920 no MoMA em 2018 e as retrospectivas de Lygia Clark no MoMA, em 2014, e de Hélio Oiticica no Whitney Museum em 2017 etc.) e da presença em solo nacional de feiras do ramo e mostras tradicionais do calendário internacional como a SP-Arte e a Bienal de São Paulo. Além de concentrar a maioria das oportunidades do meio no eixo Rio-São Paulo, salvo tímidas exceções, o país ainda vê engatinhar suas (poucas e irregulares) políticas públicas de incentivo à produção artística, especialmente quando restringimos o recorte à arte contemporânea. (FUNARTE, 2018) Sem embargo, é muito difícil quantificar esse investimento, ou sua falta, em termos qualitativos por causa da alta carga de subjetividade envolvida neste tipo de juízo. O mercado de arte, de maneira geral, pressionado pela enorme circulação de capital transnacional desde os anos 1990 (SENNETT, 2012), alcançou níveis inéditos de profissionalização. Existem programas de residências, formação, galerias e museus espalhados pelo mundo todo, dedicados às mais variadas vertentes artísticas e aos mais variados públicos. Falar em fronteiras nacionais pode soar sem sentido nesse contexto altamente volátil no qual trabalhos e artistas inseridos neste circuito profissional transitam com facilidade. A 27ª Bienal de São Paulo, curada por Lisette Lagnado em 2006, foi um marco na história da mostra por extinguir os pavilhões de representações nacionais, sustentando a arte como linguagem transnacional. Cildo Meireles e Hélio Oiticica compartilharam posição semelhante em relação à questão da representação (não somente nacional) na lendária exposição *Information* em 1970, no MoMA, curada por Kinaston McShine. Vale mencionar, de mais a mais, a atmosfera de censura e repressão ao pensamento crítico em voga no Brasil naquele momento. Sem que um tivesse conhecimento prévio dos argumentos do outro, até onde se sabe, manifestaram afinidades a respeito do tema em suas páginas individuais do catálogo. Cildo declara que sua participação na mostra não pretende defender um país ou uma carreira (McSHINE, 1970, p. 85). Oiticica, ademais anunciar não representar seu país de origem, assume em última instância não representar nada, e desenvolve (McSHINE, 1970, p. 103):

[...] eu realmente não quero fazer fórmulas: isso & aquilo; aja; é importante que as ideias de ambiente, participação, experiências sensoriais, etc., não sejam limitadas às soluções objetivas: elas devem propor o desenvolvimento de atos de vida e não mais uma representação (a ideia de “arte”): novas formas de comunicação; proposições para um novo comportamento não condicionado.” (Tradução do autor)

Acima, no texto, HO deixa evidente seu foco em uma ação transformadora, ou no desenvolvimento de atos de vida como escreve, em vez de experiências mediadas e limitadas pela representação condicionante. Desse encontro da arte com a vida, sem as mediações tradicionais da matéria que representa, surgiriam novos comportamentos não condicionados, novas formas de comunicação.

A relação entre arte e vida, embrionária nas obras ambientais de Hélio Oiticica e atualmente em um nível de discussão bem elaborado (BASBAUM, 2017), está disseminada e acomodada na arte contemporânea. Teria sido ela absorvida pelo sistema neoliberal da mesma maneira como as demandas encarnadas em Maio de 1968 (maior liberdade individual, maior participação nas escolhas da vida social etc.) foram absorvidas pela sociedade pós-industrial, conforme aponta Claire Bishop? Parece que sim. O que é certo, porém, é que a proximidade da arte com a vida tornou o artista, e conseqüentemente a arte, menos refém da noção de criatividade de outrora (como vimos, emigrada e privilegiada em outras áreas da vida social), trazendo-os para perto de outros campos do saber até então com ligeiras aproximações, como a antropologia e a filosofia, e os embaralhou, experimentando e concebendo novos conceitos a fim de criar laços, redes e formas de conhecimento do sensível que se configuram como e no contemporâneo. Toda essa fluidez da vida contemporânea, intensificada pela presença crescente das mídias eletrônicas, provocou a reboque uma crise de representação do sujeito. O que tem se visto é um sujeito fragmentado que vive múltiplas temporalidades paralelas, desmembrando-se em múltiplos papéis e expectativas adjacentes. Isto posto, não é de surpreender que os limites estéticos entre engajamento social e produção artística estejam na ordem do dia. Cada vez mais questionados, seus limites são disputados por teorias que visam dar conta dessa multiplicidade corrente. Também não é surpresa o interesse de museus e galerias por artistas oriundos de minorias que historicamente tiveram pouca ou nenhuma repre-

sentatividade em suas coleções. Aquela visão unívoca do artista branco, homem, heterossexual e do norte economicamente desenvolvido sofreu um revés irreversível com o advento da contemporaneidade. É sintomático que isso tenha acontecido em um contexto de grande revolução tecnológica e de expansão global do capital. Não obstante, uma maneira de vivenciar o real também está em crise (FOSTER, 2014), levando consigo toda uma lógica estabelecida que já não apresenta respostas convincentes aos problemas oriundos do excesso de informação circulante, as *fake news* entre elas, e da superexposição a qual estamos sujeitos nas mídias sociais e no mundo virtual em geral. A impressão que se tem é de que tudo está real demais. Deixar de levar em consideração essas novas relações que influenciam a experiência individual de tempo e espaço na sociedade é deixar de lado algumas das questões mais urgentes de nossa era. A arte não está desconectada de seu tempo, por mais difuso que ele possa parecer. Se determinados campos valorizam a previsibilidade de modelos baseados em leis científicas, no campo artístico, devido às subjetividades mobilizadas, são razoáveis muitas respostas para uma única pergunta. Caso estejamos de acordo com o escritor Carlo Emilio Gadda que vê o mundo como “um sistema de sistemas” em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles (CALVINO, 2005, p. 121), não podemos deixar de notar a forma desviante pela qual a arte contemporânea opera sobre sistemas ditos hegemônicos. Criar sistemas visuais, por mais subjetivos que pareçam à primeira vista, é um meio de trabalhar a visibilidade de determinados pensamentos e estabelecer relações inéditas entre outros sistemas existentes. Muitos desses sistemas surgem de ações improvisadas, aparentemente sem controle. Digo aparentemente sem controle porque essas são operações que realizamos com um alto grau de envolvimento do corpo. A improvisação musical, desde a improvisação idiomática até a não idiomática (BAILEY, 1993), também está repleta de exemplos nesse sentido; mas tomemos outro como referência, um que é experimentado por quase todos os seres humanos pelo menos em algum momento da vida: andar. (INGOLD, 2015) Por mais monótona e repetitiva que uma caminhada pareça, ao fazê-lo estamos estimulando o corpo todo a processar compensações constantes a cada passo dado conforme o entorno, que não é fixo, é apreendido. É necessário adequar as pisadas em relação à instabilidade do piso, aumentar ou diminuir a velocidade da passada para evitar

choques com outros pedestres ou atravessar a rua no momento certo para não ser atropelado, contornar obstáculos etc. São muitas as variáveis envolvidas em uma simples ida à padaria, sendo que muitas delas sequer são controladas por nós.

A meu ver existe uma relação profunda entre a prática artística e a caminhada, sobretudo quando se colocam em evidência as relações constantes e improvisadas com os espaços que lhes servem de substrato, a saber, o meio social e a rua. Há uma qualidade de trânsito que os permeia. Aqui importa menos onde se chega e mais o estar indo. É claro que já não estamos falando apenas de uma caminhada física, mas de um movimento mais amplo que coloca o pensamento em marcha. Por fim, improviso, mais do que criatividade, é ainda um termo oportuno à discussão contemporânea no campo das artes. Termo este que, assim como a palavra “arte”, teve seu núcleo de significado atualizado ao longo da expansão neoliberal que presenciamos nos últimos 20 anos. Se antes a noção de improviso suscitava no imaginário coletivo uma formalização mal elaborada, pouco trabalhada ou refinada tecnicamente, atualmente o improviso é bem recebido pelas teorias críticas da arte e até estimulado na medida em que o processo adquiriu *status* de obra de arte, alçado, dessa maneira, ao mesmo patamar que o objeto de arte acabado. O improviso, no entanto, está carregado de um tipo de conhecimento sensível específico. Um tipo de conhecimento, por sinal, longe de ser superficial já que demanda um alto grau de comprometimento do corpo com o ambiente e a atividade em andamento. O labor diário, assim, canalizaria essas linhas de força dispersas em benefício de um objetivo em comum. Uma vez concentradas em grande quantidade, as linhas de força transbordariam e dariam origem a caminhos desviantes. Algumas pessoas chamariam esse momento de “domínio”, isto é, quando alguém dá a impressão de dominar o que faz ou fala – seus atos ou palavras parecem imprescindíveis, ajustados, e se realizam no tempo adequado (*kairós*). O espaço para o improviso se manifesta através desse “domínio” de informações acumuladas, interconectadas e constantemente recontextualizadas e reconfiguradas no plano dos acontecimentos. Como tal, por mais repetitivo que um ato, pensamento ou palavra possam parecer de imediato, um olhar mais demorado tenderá a se deixar contar com as gradações que o compõem. Lembro, na intenção de interromper a reflexão

deixando-a em aberto para futuras considerações, da terceira estrofe do poema de título sugestivo *Uma didática da invenção* de Manoel de Barros (2013, p. 276). Nele, o poeta maior das formigas acrobatas nos dá pistas acerca de sua aproximação com o mundo e seu método de trabalho (des)interessado. Leiamos três vezes seguidas seus versos em voz alta: “Repetir repetir - até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo.”.

Referências

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BAILEY, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Cambridge: Da Capo Press, 1993.

BASBAUM, Ricardo. Artes/vidas. *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 29, p. 235-246, 2017. Disponível em <http://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/1981>. Acesso em 14/08/18.

BASBAUM, Ricardo; COIMBRA, Eduardo. Tornando visível a arte contemporânea. In *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p. 25-30.

BISHOP, Claire. *Entrevista concedida a Dušan Barok*. Praga, 29 de julho de 2009. Disponível em http://www.academia.edu/771895/On_participatory_art_Interview_with_Claire_Bishop. Acesso em 14/08/18.

BONISSON, Marcos. Taxonomia como procedimento. *Poiésis*, Niterói, v. 15, n. 23, 2014, p. 87-104.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DELIGNY, Fernand. A arte, as bordas... e o fora. In *O Aracniano e outros textos*. São Paulo: N-1 edições, p.147-150, 2018.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FUNARTE. *Acesso à informação: despesas*. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/acessoainformacao/despesas/>. Acesso em 14/08/18.

GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. *Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

McSHINE, Kinaston (Org.). *Information*. Nova York: MoMA, 1970. Disponível em [https://monoskop.org/Information_\(1970_exhibition\)](https://monoskop.org/Information_(1970_exhibition)). Acesso em 14/08/18.

OXFAM. *Richest. 1 Percent Bagged 82 Percent of Wealth Created Last Year – Poorest Half of Humanity Got Nothing*. OXFAM International, 2018. Disponível em <https://www.oxfam.org/en/pressroom/pressreleases/2018-01-22/richest-1-percent-bagged-82-percent-wealth-created-last-year>. Acesso em 14/08/18.

SENNET, Richard. *A cultura do novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TUNGA. *Entrevista concedida a Antônio Ricardo para o programa Woohoo*. Rio de Janeiro. Disponível em <https://youtu.be/haH91xAe1Yw>. Acesso em 14/08/2018.