

ABORDAGENS TEÓRICAS E PRÁTICAS EM PESQUISA

COORDENADORES

Patricia Biegging

Raul Inácio Busarello

Landressa Schiefelbein

ISBN 978-85-7221-581-7

2026

Rogério Rauber

A INVENÇÃO DESOBEDIENTE: POR UMA ARTE LIVRE DA "CRIATIVIDADE"¹

1

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001"

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-581-7.3

RESUMO:

Numa análise crítica ao uso contemporâneo da palavra "criatividade", a identificamos como dispositivo subordinador da atividade artística a um misticismo romântico e ao produtivismo neoliberal. Atuando como fetiche semântico, ela despotencializa o fenômeno poético, induzindo ao utilitarismo consumista, à adaptabilidade alienante e à obsolescência programada. Em contraponto, mobilizamos o termo "invenção" para defender uma ética do risco, do não-saber e da autotelicidade. Entendemos esta nomeação numa chave para desvincular o artista da condição de "funcionário da criatividade" e assumir o protagonismo de práticas poeticamente potentes e imunes à cooptação.²

Palavras-chave: Criatividade, Invenção, Autotelicidade, Produtivismo, Práticas artísticas contemporâneas.

2

Este capítulo revisa, reescreve, recontextualiza, rearticula, atualiza, expande e complexifica nossas primeiras reflexões sobre este tema, publicadas no subcapítulo 4.2 (p. 192-201) de nossa tese de doutoramento (Rauber, 2021).

DISPOSITIVOS DA NOMEAÇÃO

Nomear é um dos atos inaugurais do desenvolvimento cognitivo. Ao atribuir nomes, categorizamos e estabelecemos bases para a comunicação, para o pensamento crítico/investigativo e para a construção simbólica. No campo da arte, a qualidade poética está vinculada à precisão terminológica. Designações vagas, inadequadas ou antinômicas despotencializam qualitativamente a investigação, a produção e a fruição artística.

Um exemplo de terminologia vaga no nosso campo de conhecimento é "interessante", como resposta fruitiva de um trabalho artístico. Neste contexto, "interessante" é palavra notoriamente imprecisa: pode sugerir desde uma leve curiosidade até uma profunda fascinação, sem quaisquer balizamentos qualificativos. Como termo inadequado podemos citar "primitivo" para designar manifestações artísticas que destoam da tradição eurocentrista. Carregando conotações colonialistas e teleológicas, "primitivo" pressupõe uma inferioridade ou até mesmo uma exotividade que demandaria condescendência para com seus autores. Já para exemplificar uma terminologia antinômica trazemos "pós-moderno", comum nas décadas de 1970 e 1980 para designar as manifestações artísticas que então já não se alinhavam com os pressupostos do período modernista.

A revisão e atualização terminológica requer um esforço conjunto de artistas e pesquisadores, numa análise crítica das origens e implicações dos termos existentes e a proposição de alternativas mais precisas e abrangentes. A adoção de novas terminologias deve ser acompanhada também de um trabalho reflexivo e informativo para que tais proposições sejam incorporadas pelo ecossistema artístico.

Em arte, contudo, este assunto ganha nuances complexas. Nossa atividade está ligada, embora não necessariamente, a um bilionário mercado. De 2019 a 2022, as vendas internacionais de artefatos artísticos cresceram 3% ao ano, alcançando US\$ 67,8 bilhões em 2022 (McAndrew, 2023, p. 14). Em 2023, houve uma retração de cerca de 4%, porém mantendo-se ainda acima do patamar pré-pandemia (McAndrew, 2024, p. 11). Segundo o relatório mais recente de Clare McAndrew, o mercado global voltou a declinar em 2024, quando as vendas caíram 12%, chegando a US\$ 57,5 bilhões, sem apresentar sinais de recuperação no primeiro semestre de 2025 e com os leilões públicos da Christie's, Sotheby's e Phillips registrando queda de 7% (McAndrew, 2025, p. 21). Ainda que com números em queda, estas quantias habitam um patamar de movimentações financeiras consideráveis.

Neste cenário, a arte performa paradoxos. Ao tentar capturá-la como ativo mensurável, o mercado acaba por evidenciar – talvez involuntariamente – a singularidade daquilo que apavora seus operadores: o risco. A poética não se confina em índices, liquidez ou desempenho; ela flui pelas frestas onde tais métricas falham. Cada tentativa de cooptação revela ainda mais a indomabilidade do fazer artístico. Nas resistências à domesticação e nas formas de existência que o mercado não consegue financeirizar, repensamos narrativas consolidadas sobre o chamado “processo criativo”.

Pois a arte pode enveredar por caminhos avessos ao pragmatismo, à produtividade e à lucratividade. E assim provocar rachaduras no sistema, colapsando projetos tecnoburocráticos. Estas características revolucionárias da arte são tangenciadas em muitas abordagens da “criatividade”, termo que colocamos entre aspas porque, como explicaremos mais adiante, nela estão embutidas concepções sabotadoras da atividade artística.

GENEALOGIA DE UM FETICHE

No cenário internacional, as pesquisas sobre “criatividade” ganharam repercussão a partir da década de 1950, segundo Virginia Kastrup (1999). Sobretudo nos EUA, atendendo interesses da indústria armamentista e de produtos descartáveis, cujas características de produção tornaram necessária a contratação de pessoas “criativas”. Desde então a “criatividade” teria sido “entendida como uma capacidade ou função de criação, distribuída, até certo ponto, por todos os seres humanos”, não como “um talento raro e excepcional”, mas sim “uma capacidade comum a todos os indivíduos” (Kastrup, 1999, p. 17-18).

Mas sabemos que os artefatos ou manifestações artísticas não se pautam por funcionalidades, apesar de poderem ter aplicações práticas intencionais ou até imprevistas. Daí a pertinência da noção de autotelicidade — um fazer que encontra sentido em si mesmo — não como atributo exclusivo da arte, mas como campo de experiências onde a ação faz sentido antes, durante e além de qualquer propósito exterior. Nesta direção, a artista Elena Asins afirmou:

Posso dizer que passei a minha vida construindo coisas. Que... Não sei até que ponto poderia chamá-las de obras de arte. Pois bem, são uma série de coisas mais ou menos efêmeras, mais ou menos pontuais, que fiz ao longo de toda a minha existência. E... Não sei com que intenção as fiz, mas o que tem sentido em si é a possibilidade de fazê-las. (Asins *in* Álvarez y Sevillano, 2020, 59’58”-60’29”³).

3 Tradução nossa. No original: “Puedo decir que me he pasado la vida construyendo cosas. Que... no sé hasta que punto podría denominar obras de arte. Bueno, son una serie de cosas que, más o menos efímeras, más o menos puntuales, que hubo haciendo a lo largo de toda la mía existencia. Y... no sé con que intención las he hecho, pero que sí he sentido es la posibilidad de hacerlas”

Quando testemunha que o sentido de seu trabalho está na possibilidade de fazê-lo, Asins não celebra uma essência mística da arte, mas afirma um fazer permeado por intenções, dúvidas, hesitações e intensidades que perturbam a lógica do desempenho. Essa condição é existencial e política. Nela, a arte se distingue de um mero fazer útil. O artista não é aquele que produz serventias, mas quem insiste num tipo de fazer instabilizador das próprias definições de utilidade.

Nem toda experiência artística é autotélica, assim como nem toda experiência autotélica é artística. Mas esta distinção impede projetar um idealismo anacrônico sobre a arte. Ao mesmo tempo, bloqueia sua redução ao paradigma funcional sustentador dos discursos sobre a "criatividade". Ou, no extremo oposto, de submetê-la ao utilitarismo que o discurso "pró-criatividade" tende a naturalizar.

Daí a pertinência — e a complexidade — dos debates sobre fomentos. As lutas por políticas culturais pautadas pela justiça social não contradizem a autotelicidade da arte; ao contrário, reivindicam condições materiais justas para que práticas não subordinadas ao produtivismo possam existir. As costumeiras verbas minguadas não interditam o fazer artístico, mas restringem o acesso às condições de liberdade experimental, delimitando fronteiras de atuação. Quem é íntimo da prática poética sabe o quanto investimos quantidades absurdas de energia material, emocional, intelectual e corporal em iniciativas cujo retorno é incerto, fragmentário e, tantas vezes, inexistente. Esse paradoxo não nos torna idealistas ingênuos, mas evidencia que o fazer artístico opera num regime onde a relevância não se mede pelo lucro ou serventia, e onde a ação — quando autêntica — resiste a todas as tentativas de domesticá-la.

Tais características colocam sob suspeita muitas pesquisas no campo da "criatividade". Situadas majoritariamente no campo técnico e psicométrico da psicologia, são investigações associadas a uma lógica instrumental que abordam a "criatividade" como

competência mensurável (Kastrup, 1999, p. 17-18). Apoiada nos estudos do filósofo francês Henri Bergson, a autora sustenta que a falha nestas abordagens é atribuir à “criatividade” duas funções: de um lado, desempenho avaliável em termos de eficácia; de outro, solução de problemas como fator de divergência em relação às respostas convencionais. Ora, o desempenhar produtivista ou o colocar-se para solucionar problemas já dados, são restritores da liberdade artística. Kastrup observa que enquanto para Bergson “criação” é propor problemas, as pesquisas sobre “criatividade” nem sempre apontam para esta natureza questionadora. Ao menos, não a ponto de evidenciar sua potencial ameaça aos poderes estabelecidos. E assim “acabam por subsumir a função de criação, em sua natureza imprevisível, a uma finalidade bem determinada, a solução de problemas” (Kastrup, 1999, p. 20). Por outro lado, a autora observa que a invenção “consiste num movimento de problematização das formas cognitivas constituídas” (Kastrup, 1999, p. 17). Ora, sabemos que colocar em risco o *status quo* pode provocar retrocessos autoritários. E este é o potencial revolucionário da arte.

De fato, em Bergson, a invenção liga-se à geração de problemas, não à sua administração — o que aproxima a arte de uma ética da perturbação. O filósofo francês diz não existir invenção comparável à do artista, sustentando que o impulso inventivo só logrou êxito na vertente evolutiva culminada no *homo sapiens*. Atravessando a espessura matérica, a consciência adquiriria a inteligência capaz de fazer coisas. Nesse processo, a invenção — inseparável da reflexão — se expandiria em liberdade (Bergson, 2005, p. 173-174).

Sem dúvida, há na arte uma inventividade umbilicada à liberdade. Desde os primórdios, a arte contesta o senso comum, operando rebeldias, provocações, rupturas de paradigmas. À semelhança do que ocorre na ciência e na filosofia, verificamos a insistência no pensamento crítico e nas buscas por elucidações que exigem constante aprimoramento dos métodos investigativos. Mesmo — ou sobretudo — quando esta procura engendra perturbações.

Se Bergson convida a pensar a arte sob o prisma da problematização, contexto no qual o conceito de “invenção” se insere melhor, é Ezra Pound quem vincula este termo ao ato artístico. Em *ABC da Literatura*, o poeta e crítico estadunidense classifica os escritores em seis patamares: 1) inventores: os descobridores ou exemplificadores de um novo processo; 2) mestres: aqueles que articulam tais processos e os usam tão bem ou até melhor que os inventores; 3) diluidores: aqueles que vem depois, mas são incapazes de realizar um trabalho equiparável aos inventores e mestres; 4) bons escritores sem qualidades salientes: desfrutam de uma época e lugar onde a literatura é prestigiada, havendo conhecimento disponível sobre como escrever bem; 5) beletristas: nada inventando, se especializam em nichos literários; 6) lançadores de modas: tem sucesso temporário, mas são irrelevantes para o campo literário (Pound, 2006, p. 42-43). Nesta eleição do termo “invenção” para nomear uma produção de qualidades inéditas, Pound a emprega hierarquizando. Não o faz contrapondo à denominação “criação”. Mesmo assim, tal uso tem repercussões significativas, analisadas mais adiante.

VOZES DISSIDENTES

As concepções embutidas em “criatividade” têm efeitos corrosivos para artistas, pesquisadores e trabalhadores culturais. Romantizando a persona “criativa” — ora como gênio iluminado, ora como motor simbólico da economia — naturaliza-se o produtivismo e, ao mesmo tempo, dissimula os danos sociais e pessoais que o acompanham. Por isso, embora amplamente apologizado em esferas educacionais e mercadológicas, o termo “criatividade” inquieta pensadores atentos às suas peculiaridades semânticas e implicações ideológicas. Daí trazemos artistas e professores cujas falas manifestam este incômodo.

Atuante nas artes visuais do Brasil, onde reside desde a década de 1970, o professor escocês Charles Watson, palestrante sobre o assunto, expõe com contundência seu mal-estar, não um mero capricho semântico, em relação aos cacoetes e ao mercantilismo que a palavra “criatividade” opera:

Eu odeio essa palavra... Você não a acha esquisita? “Criatividade”! Tornou-se tão banalizada – há sorvete “criativo”, há tudo “criativo”. Tenho certo nojo disso, mas não encontro outra palavra! Quanto à “inovação”, penso que esta questão da necessidade de produzir algo novo tem muito a ver com hábitos mercadológicos que nos dominam. [...] Vejo artistas extraordinários que simplesmente desaparecem quando o “momento” passa. Esses ciclos de ascensão e sumiço de artistas no cenário mundial lembram um pouco um *iPhone* que não funciona após um ano e meio. (Watson, 2015, 06’05”-07’28”⁴)

A aversão de Watson ao vocábulo aponta não apenas para sua banalização, mas denuncia subjetividades consumíveis, manipuláveis e descartáveis. Nesse cenário, autotelicidade e produtivismo colidem frontalmente, e a crítica à “criatividade” deixa de ser uma querela terminológica para se tornar um exame das forças que moldam — e deformam — o fazer poético.

Também em oposição ao discurso dominante, o designer e professor argentino Ronald Shakespear expõe seu inconformismo:

4 Por tratar-se de transcrição de fala oral proveniente de registro audiovisual, o trecho foi ajustado para adequação à linguagem escrita, com manutenção do conteúdo semântico. Na gravação original: “Eu odeio essa palavra... Você não a acha esquisita? [...] “criatividade”! Porque ficou uma palavra tão... Tem sorvete criativo, tem... Tudo é criativo, né? Eu tenho um certo nojo com isso, entendeu? Mas eu não acho outra palavra! [...] “Inovação”... Toda a questão da necessidade de produzir algo novo que de fato eu acho que tem muito a ver com questões e hábitos mercadológicos que dominam a gente, não? Há a necessidade de ter um novo produto. Eu vejo artistas hoje em dia que eu acho extraordinários mas que meio que sumiram porque o momento passou, entendeu? “Precisamos um novo produto”. Então, de vez em quando tem questões sobre a ascensão e sumiço de artistas no cenário mundial que lembram um pouco um *iPhone* que não funciona após um ano e meio (risos).”

[...] não sei muito bem o que significa essa coisa de “criatividade”, pelo menos no território do *design*. Sempre pensei que fosse um eufemismo dialético para expressar uma certa capacidade de caráter mágico, que alguns indivíduos têm para gerar situações de valor inovador. Um termo antidemocrático e discriminatório que privilegia certas pessoas em detrimento de outras. Nas ocasiões em que disse isso, notei alguma inquietude no público. Há 20 anos, em Cartagena das Índias, notei que as pessoas se levantaram de seus assentos e foram para suas casas. As pessoas cunham certas muletas que lhes permitem explicar o inexplicável. (Shakespeare, 2013, 08’15”-09’07”⁵)

A indignação de Shakespeare nasce do atrito entre a prática projetual e a gramática produtivista que impregnou o termo “criatividade” ao longo do século XX. Quando a descreve como “eufemismo dialético” impregnado de misticismo e elitismo, ele expõe uma capacidade supostamente distribuída entre todos que, na realidade, é mascarada pela retórica sobre “inovação”. Há conexões entre esta crítica e a de Kastrup: a ideia de “criatividade”, tal como consolidada, privilegia a eficiência e o mercantilismo, recalcando experimentações autotéticas. A enaltecida “liberdade criativa” é, na verdade, um dispositivo discursivo atrelado à produção de novidades descartáveis. Especialmente após 1945, quando a indústria bélica e o consumismo ganharam aceleração desenfreada.

Esta vinculação semântica a discursos gerenciais se evidencia tanto no design como nas artes visuais, embora cada campo manifeste peculiaridades. No design, como sugere Shakespeare, a “criatividade” funciona como um selo de legitimidade, atribuindo a alguns profissionais o estatuto de visionários enquanto outros são

5 Tradução nossa. Na gravação original: “[...] no sé muy bien qué quiere decir esto de creatividad, por lo menos en el territorio del diseño. Siempre he pensado que es un eufemismo dialéctico para expresar una cierta capacidad de carácter mágico, que tienen algunos individuos para generar situaciones de valor innovativo. Un término anti-democrático y discriminatorio que privilegia a ciertas personas por sobre las demás. Las veces que he dicho esto noté cierta inquietud en el público. Hace 20 años, en Cartagena de Indias, noté que la gente se levantaba de las butacas y se iban a sus casas. La gente acuña ciertas muletillas que le permite explicar lo inexplicable.”

invisibilizados. Nas artes, o termo pretende transformar poéticas em produtos escaláveis e aproximar o artista de um “operário de si”. Design e arte tornam-se, então, territórios disputados tanto por vetores domesticadores como por ideais emancipadores. E, ao observarmos as oscilações de modismos artísticos, como denuncia Watson, tal disputa fica evidente.

Estes depoimentos convergem para a mesma inquietação: qual a resistência artística possível à obsolescência programada? Jorge Ilegal, líder da banda punk espanhola Ilegales, não desafina ao fazer coro com Watson e Shakespear: “[...] isso de criação de canções, isso eu chamo caça de canções. Isso de criação... desde muitos milhões de anos não há criação alguma⁶”, referindo-se, provavelmente, ao misticismo implícito na palavra. E continua, apontando para as características antipragmáticas e até caóticas da atividade artística:

O que fazemos geralmente, e nisso consiste o fato cultural, é coletar influências ou dados ou muitas coisas, muitas coisas mais e reuni-las de uma maneira às vezes até aleatória. Muitos artistas, ora, o que fazem é uma espécie de colagem com coisas que vão encontrando nos lixos. Algumas são lixos intelectuais. Outras, lixo de puro lixo. (Ilegal, 2018, 03’02”-03’36”⁷)

A fala de Ilegal desmistifica a questão, mas também a desloca para o terreno do risco, do desvio e da precariedade material. Se, em Shakespear, a crítica recai sobre o elitismo implícito no vocábulo, e em Watson sobre sua diluição mercadológica, em Ilegal emerge um terceiro vértice: a arte como deriva, como montagem de restos, como operação que não se submete à ideia de originalidade ou novidade

6 Tradução nossa. No original: “[...] eso de creación de canciones, por eso digo la caza de canciones. Eso de creación... hace muchos millones de años que no existe creación alguna.”

7 Tradução nossa. No original: “Lo que hacemos generalmente y en eso consiste el hecho cultural es recoger influencias o datos o muchas cosas, muchas más cosas y reunirlos de manera a veces incluso aleatoria. Muchos artistas, pues lo que hacen es una especie de collage con cosas que se van encontrando por las basuras. Algunas son basuras intelectuales. Otras, basuras puras de basuras.”

higienizada. A descrição de uma colagem de detritos desmonta a fantasia de uma “criatividade” iluminada e autossuficiente, revelando o papel do encontro fortuito entre forças heterogêneas. É esse o acaso habitado/habitante pela/na arte: uma zona de fricção que o discurso da “criatividade” tenta colonizar, convertendo vitalidade em atributos mensuráveis.

Para o brasileiro Hélio Oiticica, “Criatividade é que nem natureza, é um naturalismo que não interessa. A criatividade perde o objetivo dela.” (Oiticica *apud* Carneiro, 2010). Quantificando a ocorrência do termo “invenção” em arquivos disponíveis no Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural, a professora e pesquisadora brasileira Beatriz Scigliano Carneiro (2010) localiza 1971 como o ano de incorporação do vocábulo “invenção” no discurso do artista. A autora lembra que, nesta época, Hélio morava em Nova York e intensificou suas conversas com Haroldo de Campos — que então esteve na cidade, se encontrando com Hélio — e com Augusto de Campos. Este último foi um dos tradutores do *ABC da Literatura*, de Pound.

Porém Hélio não adotou “invenção” na chave hierárquica de Pound. Neto do anarquista José Oiticica (1882-1957), podemos pensar tal herança ideológica como indutora da sua abordagem às reflexões poundianas numa radicalização: “A invenção, ela é imune à diluição. A invenção, ela propõe uma outra invenção. Ela é a condição do que o Nietzsche chamava do artista trágico.” (Oiticica *in* Cardoso, 1979, 09:01”-09:12”). Ou seja, para Hélio, a invenção se colocaria num estado libertário avesso a quaisquer conciliações estéticas, daí a coerência da marginalidade autodeterminada do artista em relação ao mercado de arte. Como “artista trágico” Hélio não “cria” na pegada estetizante. Nietzscheanamente, ele “inventa” para transfigurar o caos existencial:

Na realidade a sucessão de obras é para fazer inteligível o que eu sou. Eu passo a me reconhecer através do que eu faço. Porque na realidade eu não sei o que eu sou. Porque se é invenção, eu não posso saber. Se eu já soubesse o

que seriam essas coisas, elas já não seriam mais invenção. Se elas são invenção, elas, a existência delas, é que possibilita a concreção da invenção. (Oiticica *in* Cardoso, 1979, 01'12"-01'53")

Para Nietzsche (1999), o "artista trágico" é aquele que enfrenta o caos, aceitando a instabilidade como afirmação da vida em sua potência. Afirmando-se "inventor", Oiticica assume riscos, recusando modelos consagrados e identidades formatáveis. Vinculando o trabalho à autoconsciência — "fazer inteligível o que eu sou" — Hélio enfatiza a noção de autotelicidade: "essas coisas", como diz, se destinam ao próprio vir-a-ser do artista e da obra, não num casulo narcísico, mas desvinculado do senso comum sobre uma "criação" que flerta com supostas "verdades" interiores ou transcendentais. "Invenção" propõe abertura às experiências vitais: do não-saber à deriva experimental. Enquanto saberes prévios cristalizam modelos, a "invenção" oiticiciana desafia a ideia de um "processo criativo" linear, objetivo, controlável. Longe de uma mera preferência lexical, "invenção" propõe a vida como devir, não como produto. Nela, Oiticica instaura uma junção paradoxal de potência e precariedade, uma subjetividade instável de descobertas contínuas. O idealismo — que projeta no artista um "criador" abençoado ou um gênio atormentado — é superado pelo inventor, que lida com o mundo e consigo mesmo sem mistificações.

DA AURA ROMÂNTICA AO "OPERÁRIO DE SI"

No livro *En Los Límites de Lo Posible – Política, Cultura Y Capitalismo Afectivo*, Alberto Santamaría diz que a origem de todo o discurso sobre a "criatividade" está nos textos religiosos sobre um deus criando tudo a partir do nada. Mas é a partir do Romantismo,

segundo o autor, que esta ideia é incorporada como se algo divino se manifestasse na atividade artística, fato que poderíamos imaginar como motivador das palavras de Jorge Ilegal, citadas acima: “desde muitos milhões de anos não há criatividade alguma”. Santamaría lembra que a abordagem mística dos românticos era uma alternativa ao proselitismo racionalista do Iluminismo e também ao modelo de gestão supostamente racional do capitalismo. Embora não se referissem à “criatividade” explicitamente, o fizeram: 1) através da ideia de “gênio”, avessa a qualquer utilitarismo e 2) enaltecendo a infância, cujos atributos de liberdade e pureza deveriam ser resgatados. Neste contexto, o autor traz as palavras do pintor Caspar Friedrich: “A única fonte verdadeira da arte é o nosso coração, a linguagem de uma pura atitude infantil” (*in* Santamaría, 2018⁸). Philipp Otto Runge, outro pintor, foi mais enfático: “Temos que nos tornar crianças novamente para obter a perfeição” (*in* Santamaría, 2018⁹). Ainda sem o uso direto da palavra, este proselitismo à “criatividade” como atitude crítica vigorou desde o final do século XVIII até a primeira metade do século XX, localiza Santamaría. Porém, o vocábulo tardou a ser incorporado. O autor cita o *Oxford English Dictionary* (edição de 1972), onde o termo “criatividade” sequer circulava antes de 1875, quando A. W. Ward o emprega pela primeira vez ao comentar a “criatividade poética” de Shakespeare. No contexto hispânico, o panorama é ainda mais revelador: a palavra só aparece no dicionário da *Real Academia de la Lengua* em 1984!

Santamaría aponta também que, até o início dos anos 1950, “criatividade” não se aplicava a ações humanas, ficando restrita ao ambiente religioso e teológico. Com o advento da Guerra Fria, ela é trazida como um diferencial entre um mundo “livre” e outro “atrás da Cortina de Ferro”. O expressionismo abstrato estadunidense, mas sobretudo a publicidade, são as grandes vitrines desta diferenciação que acaba se constituindo em arsenal propagandístico. O autor situa

8 Tradução nossa. No original: “La única fuente verdadera del arte es nuestro corazón, el lenguaje de un ánimo infantil puro.”

9 Tradução nossa. No original: “Tenemos que volvernos niños otra vez para conseguir la perfección.”

nos anos 1950 e 1960 uma fabricação deliberada do próprio conceito: “criatividade” emerge de uma mescla entre política, publicidade, mercado de arte e impulsos individualistas. A partir daí, o termo passaria pelo que Santamaría define como “uma esquizofrenização”, pois conservaria um halo de pureza espiritual — resíduo do romantismo — enquanto seria designado como força motriz da economia. O autor ironiza: a dimensão espiritual deixa de incomodar quando pode ser colocada para trabalhar. E conclui que a “criatividade” foi convertida em armadilha para a classe trabalhadora.

Observamos que muitos discursos sobre o “processo criativo” se fazem com ausência de problematização política. Predomina uma pulsão motivacional. E constatamos uma perversidade quando levamos em conta que nem todos temos as mesmas capacidades cerebrais, tampouco os mesmos condicionantes sociais. Assim desvinculada do contexto social, a abordagem motivacional é conhecida como “positivismo tóxico”. Esta proposição de pseudossoluções individualistas para problemas coletivos é uma das causas da depressão contemporânea. Ela contribui para a falta de mobilização da sociedade frente a uma conjuntura de precarização das condições de trabalho e de descomunal concentração de renda e poder. É aí que nós, artistas, de quem sempre se exigiu “trabalhar por amor” somos apresentados como exemplo a seguir, como diagnostica o filósofo, historiador, crítico de arte e professor Georges Didi-Huberman: “Hoje, a liberdade e a autoridade do artista são fetiches, coisas que escondem a ausência de liberdade de todos os outros.” (Didi-Huberman, 2017).

Neste status de fetiche, a figura do artista é ferramenta ideológica para neutralizar o mal-estar social e normalizar a precarização, sugerindo recompensas emocionais como substituto virtuoso para a insegurança material. Este é o cerne da captura: converter a potência poética em um mero adjetivo funcional. A observação de Didi-Huberman desnuda a perversidade na retórica “pró-criatividade”: estetizando a desigualdade, ela é legitimada. O enaltecimento idealizado do artista serve como álibi para um

regime que exige performances incessantes de autossuperação, enquanto esvazia condições efetivas de vida digna.

Nesse ponto, evidenciamos as peculiaridades estruturais da questão. Frente a elas, Oli Mould, autor britânico, é ainda mais contundente, já no título do seu livro: *Contra a Criatividade*. Se Didi-Huberman desnuda o artista num espelho invertido da ausência de liberdade autêntica, Oli Mould investiga o sistema que forjou esse espelho. Seu texto desvenda mecanismos pelos quais a “criatividade” é apologizada para fabricar não apenas produtos materiais, mas sobretudo uma subjetividade refém da precarização. Publicado contemporaneamente ao de Santamaría, o livro também se ancora numa crítica política. Logo nas primeiras páginas, Mould observa que aqueles que perpetuam a exclusão social numa contemporaneidade de superabundância reformularam a ideia de “criatividade” de modo a colocá-la a serviço de seus interesses. Na configuração atual, ser “criativo” seria apenas continuar alimentando as engrenagens do mesmo sistema — uma “criatividade funcional” à reprodução do status quo (Mould, 2018, p. 5-6). Para o autor, o chamado “trabalho criativo” aprofunda a precarização contemporânea: elimina a necessidade de espaços físicos estáveis, desmonta direitos trabalhistas e contratos de longo prazo, além de se infiltrar no que deveria ser tempo livre, exaurindo a esfera doméstica e as reservas afetivas. Por isso, sustenta Mould, trata-se de uma modalidade de trabalho alinhada ao *ethos* neoliberal, por corroer práticas coletivas, fragilizar estruturas públicas e desfazer qualquer forma de solidariedade laboral. Em última instância, afirma o autor, o “trabalho criativo” opera de maneira profundamente antisocial (Mould, 2018, p. 38). Esta abordagem, junto à de Santamaría, contrasta com os demais livros disponíveis sobre o assunto, quase todos numa pegada “apolítica” (entre aspas, porque sabemos que a suposta neutralidade é a pior espécie de política).

No senso comum, a tal “criatividade” seria emancipadora pessoal e coletivamente. Porém, relações de trabalho cooperativas, autogestionárias e igualitárias não figuram entre as propostas

de muitos gurus “criativos”, vendedores de placebos meritocratas tipo “seja o empresário de você mesmo”. Na contramão, Mould propõe que o trabalho criativo liberte o nosso revolucionário interior (Mould, 2018, p. 52).

POR UMA INVENÇÃO DESOBEDIENTE

As convergências entre Kastrup, Asins, Bergson, Watson, Shakespear, Illegal, Oiticica, Nietzsche, Santamaría, Didi-Huberman e Mould nos fazem corroborar a percepção de que a nomeação “criatividade” é contraindicada. Não se trata de idiosincrasia, mas de um diagnóstico sobre a engrenagem histórica que pautou “criatividade” como palavra de ordem — ora messiânica, ora empresarial, mas sempre alinhada ao produtivismo. Evidências antigas e contemporâneas convergem para um mesmo ponto: a noção de “criatividade” jamais foi neutra. Isso porque a vida humana se dá majoritariamente, na pólis e até mesmo porque nossa subjetividade foi maciçamente capturada por dispositivos algorítmicos que sequestram a intimidade e manipulam a coletividade. A mídia oligopolizada celebra panaceias “criativas” supostamente desprovidas de implicações políticas, enquanto alternativas autenticamente qualificadoras da vida são empurradas para as margens, caricaturadas, silenciadas ou combatidas de maneira venal, impedidas de ocupar debates minimamente honestos. Nesta conjuntura, o termo “criatividade” carece de densidade crítica. Formatada como palavra-fetiche, é instrumentalizada conforme os apetites do mercado e suas urgências por modismos.

Daí optarmos, em nossa pesquisa, por eleger “invenção” como conceito norteador, tal como indicado por Virginia Kastrup e por Hélio Oiticica. Refratário a misticismos e mercadologias, “invenção” sugere um fazer onde disciplina e risco se simbiotizam — é um fazer aberto às sutilezas da serendipidade e às abnegações

autotéticas. Assim entendida, a invenção não celebra o virtuosismo individualista, mas os devires prospectantes, as atitudes avessas ao autoritarismo de plantão e às promessas de lucro decorrente do desempenho imediato. Tal escolha conceitual também recupera a autotelicidade como dimensão vital na prática artística: não como idealismo romântico, mas como afirmação de sentidos poéticos opostos às exigências por métricas, entregas, retornos sobre investimentos. Nesta condição, a invenção repele a lógica utilitarista e (re) instaura formas de viver, desejar e imaginar.

Oitica e Nietzsche aguçam nossa crítica. O primeiro, incorporando a invenção como condição do artista trágico; o segundo, ao propor o abandono das ilusões teleológicas. Atiçados por eles, podemos nos desvencilhar da condição de meros “funcionários da criatividade”, para protagonizar a construção de sentidos. Esta ética — simultaneamente rigorosa e indisciplinada — implode a gramática produtivista da “criação”, devolvendo à arte sua potência vital. Reiterando a vulnerabilidade processual e metodizando o não-saber, a arte se reabre ao risco.

Quando uma palavra se mostra equivocada, outras podem emergir. Não como slogans, mas como novas possibilidades simbólicas. Pois nenhuma renomeação, por si só, resolve os impasses que descrevemos. Renomear não é uma solução mágica, mas uma mudança de perspectiva — um reposicionamento viabilizador de outras miradas, sintonizadas com as práticas em nosso campo de pesquisa.

REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ, Javi y SEVILLANO, Olga. **Aquí no hay nada que comprender. Un documental sobre Elena Asins.** Museo Reina Sofía. Disponível em www.museoreinasofia.es/actividades/documental-elena-asins. Acesso em 17 de outubro 2025.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARDOSO, Ivan. **H.O.** Produção de Fernando Carvalho e Ivan Cardoso. Direção Ivan. Cardoso. Rio de Janeiro, 1979. Disponível em vimeo.com/100591883. Acesso em 22 nov. 2025.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Hélio Oiticica: Invenção e vida-artista**. Seminário Hélio Oiticica – Museu é o Mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em www.facebook.com/claudio.s.brito/posts/vivaaarte-cl%C3%A1udio-brito-cl%C3%A1udio-brito-ii-cl%C3%A1udio-brito-ii-cl%C3%A1udio-brito-iii-luiz/10222586185443415/. Acesso em 25 nov. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *In*: AUGUSTO, Daniel. **“O artista se tornou figura da liberdade”, diz filósofo Didi-Huberman**. Entrevista no Caderno Aliás de O Estado de São Paulo. 20 mai 2017. Disponível em alias.estadao.com.br/noticias/geral,o-artista-se-tornou-figura-da-liberdade-diz-filosofo-didihuberman,70001793303. Acesso em 28 ago. 2018.

ILEGAL, Jorge. **Conferencia “Manual para cazar canciones”**. Disponível em youtube.com/watch?v=mBR0nyD3T-c. Acesso em 03 nov. 2025.

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Campinas: Papirus, 1999.

MCANDREW, Clare. **The Art Market 2023**: A report by Art Basel & UBS. Art Basel and UBS, 2023. Disponível em theartmarket.artbasel.com/download/The-Art-Basel-and-UBS-Art-Market-Report-2023.pdf. Acesso em 27 jul. 2024.

MCANDREW, Clare. **The Art Basel and UBS Global Art Market Report 2024 by Arts Economics, 2024**. Disponível em theartmarket.artbasel.com/download/The-Art-Basel-and-UBS-Art-Market-Report-2024.pdf. Acesso em 27 jul. 2024.

MCANDREW, Clare. **The Art Basel and UBS Survey of Global Collecting 2025 by Arts Economics**. Disponível em theartmarket.artbasel.com/download/The-Art-Basel-and-UBS-Survey-of-Global-Collecting-in-2025.pdf. Acesso em 21 nov. 2025.

MOULD, Oli. **Contra la creatividad: Capitalismo y domesticación del talento**. Editorial Alfabeto. Edição Kindle.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento Da Tragédia: ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. 2ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RAUBER, Rogério. **PictoDialogias**: cartografando perguntas [e algumas respostas] às dinâmicas de expansão, planificação e reexpansão da pintura. Tese de doutorado. Instituto de Artes da Unesp, 2021. Disponível em hdl.handle.net/11449/215792. Acesso em: 24 maio 2023.

SANTAMARÍA, Alberto. **En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo (Pensamiento crítico)**. AKAL. Edição Kindle.

SHAKESPEAR, Ronald. **Nunca pidas permiso | Ronald Shakespear | TEDxRiodelaPlata**. 31 oct. 2013. Disponível em www.youtube.com/watch?v=EFdEmbuikOw. Acesso em 18 nov. 2025.

WATSON, Charles. **A arte pelo prisma da ciência. Entrevista a Aderbal Freire-Filho. Programa Arte do Artista, 21/02/2015 - 00:30**. TV Brasil - Empresa Brasil de Comunicação (EBC). Disponível em youtube.com/watch?v=xlh5hRWIKJU&t=1s. Acesso em: 29 out. 2019.

Rogério Rauber

Artista visual, doutor e mestre pelo Instituto de Artes da UNESP, com doutorado sanduíche e mestrado na *Facultad de Bellas Artes* da Universidade de Granada. Realizou oito individuais desde 1983 e várias coletivas desde 1977. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UNISINOS e licenciatura em artes pelo Centro Universitário Claretiano. Bolsista CAPES no mestrado, doutorado e doutorado sanduíche.

Email: rogerio.rauber@unesp.br