

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PROPAGANDA E TURISMO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM ESTÉTICA E GESTÃO DA MODA

FRANCISCO DAS CHAGAS PESSOA CACAU JUNIOR

(U) INVERSO DO PROCESSO CRIATIVO: A CRIATIVIDADE CARTOGRÁFICA
DO GRUPO MAIOR QUE EU

SÃO PAULO

2017

FRANCISCO DAS CHAGAS PESSOA CACAU JUNIOR

**(U) INVERSO DO PROCESSO CRIATIVO: A CRIATIVIDADE
CARTOGRÁFICA DO GRUPO MAIOR QUE EU**

Trabalho de Conclusão de Curso de
Especialização em Estética e Gestão da Moda
como requisito para obtenção do Título de
Especialista em Estética e Gestão da Moda.

Orientador: Prof. Dr. Emerson César do
Nascimento

SÃO PAULO

2017

FRANCISCO DAS CHAGAS PESSOA CACAU JUNIOR

**(U) INVERSO DO PROCESSO CRIATIVO: A CRIATIVIDADE CARTOGRÁFICA
DO GRUPO MAIOR QUE EU**

Trabalho de Conclusão de Curso de
Especialização em Estética e Gestão da Moda
como requisito para obtenção do Título de
Especialista em Estética e Gestão da Moda.

Orientador: Prof.Dr. Emerson César do
Nascimento

Aprovada em: 16/08/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Emerson César do Nascimento (Orientador)

Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dra. Claudia Regina Garcia Vicentini

Universidade de São Paulo (USP)

*Se lhe disserem que uma caixa de fósforo
pode incendiar o mundo?!
Não se assuste, o sol é uma bola vermelha
que me atrai e que me ilumina.*

(Moraes Moreira)

AGRADECIMENTOS

Lembro me de ter deixado os agradecimentos de lado no meu trabalho de conclusão de curso, em minha graduação como Designer de Moda na Universidade Federal do Ceará. Hoje, com maturidade, entendo mais sobre o deixar e receber um pouco no mundo, em cada pessoa que passa, conecta-se, fica-se, esvai-se. Em primeiro, não há em terra criaturas tão importantes na minha formação como gente do que minha avó Catarina e minha mãe Jaqueline [até do erro gráfico cometido em cartório no nome dela eu tenho admiração]. Vinte e três anos de carinho e cuidado diários, e o resto da vida que se segue por troca de telefonemas, mensagens, e viagens esporádicas que tentam amenizar a distância geográfica. Mesmo que o está perto não seja físico. Então, a elas, dedico não só esse trabalho, como todos os outros que construíram a minha jornada até aqui. Obrigado por todas as noites em que ficaram acordadas para que eu conseguisse finalizar todos os desfiles a tempo.

Aos meus mestres da graduação na UFC, minha eterna gratidão pelo ensino e dedicação destinados, e por toda compreensão nos momentos em que eu precisei de mais prazo (risos). Em especial, um enorme beijo para minha orientadora Profa. Dra. Araguacy Filgueiras, sempre tão presente na minha vida, inclusive me recomendando para a coordenação do curso desta especialização, a senhora o meu eterno carinho. Regina Almeida, Adriana Leiria, Francisca Mendes, Dolores Mota e Edvane Lima, as guardo no coração.

Aos meus mestres da Usp, pelo imenso prazer da troca de conhecimento provocada em sala de aula, e talvez, um pedido de desculpas para com aqueles que eu tenha tido uma postura insurgente. Agradeço singularmente ao meu orientador Prof. Dr. Emerson Gomes pela paciência com os prazos tão curtos, e por ter permitido a criação de um trabalho que foi criando sentido em mim. A Profa. Dr. Clotilde Perez, pela entendimento e pela escuta sobre as propostas de melhoria para esse curso que tanto gosto, e por ser uma inspiração de mulher-força para mim. Ao Prof. Dr. Bruno Pompeu, pela generosidade quando compartilhei minhas dúvidas em relação a vida acadêmica ainda no começo do curso. E por fim - a mais importante - Idalina Récio (Lina), figura onipresente e onisciente dentro desse curso, sempre disposta a ouvir, ajudar, e colaborar para que o curso continue a existir. Nunca vou esquecer do dia em que você negociou com os alunos grevistas [eu concordava com eles] para que nós pudéssemos ter aula.

Um carinho eterno por minhas amigas da graduação que sempre estiveram em minha vida para além dos muros da universidade, e mesmo que hoje, algumas estejam além do oceano atlântico, estamos em oito, juntos para estender o braço e entender o coração sempre que se fizer necessário.

Aos meus amigos do curso de especialização na Usp, o meu carinho afetuoso por todas as terças e quintas desses dois anos, e mesmo as que não fomos, e assinamos a lista um para o outro. Em especial, a Júlia Laporta, não só por todas as caronas, mas também pela inspiração de ser uma pessoa tão generosa na escuta do outro, aprendi muito com você. Ao Fellipe Amorim, meu conterrâneo de Fortaleza, obrigado pela parceria em quase todos os trabalhos do curso de especialização, a gente arrasa juntas. E por fim, de novo a mais importante, agradeço a minha amiga Bruna Salles, por ter desconstruído a armadura que observou em mim no começo do curso, fazendo com que aos poucos essa amizade fosse construída, a cada copo de cerveja que adentramos nas madrugadas da Al. Santos e por ter me dado uma terapeuta (risos). Amizade que hoje, tornou-se morar junto, devido a sua solidariedade de me estender a mão quando eu fui demitido. Te amo, mana! [se juntas já causam, imagine juntas!]

Ao Grupo maior que Eu, pela disponibilidade e generosidade no compartilhamento das trajetórias vividas por cada um, no coletivo, e no mundo. Em especial a Karlla Giroto, inspiração poética de vida, por seus gestos e palavras sempre tão atravessadoras de mundos, quero construir universos a partir delas. A Gabriela Cherubini que a vida me apresentou há três anos, e que agora nos permite um reencontro com muito carinho dentro do G>E.

A minha família paulistana, formada por vários não paulistanos, pela comunhão do amor e afeto diário, por me salvar nas urgências da vida que escapa, por ser o suporte familiar do cotidiano: Bruno, Thiago, Rodrigo[bey], Tu Moon, Ane, Andrea, Natália, Bruna, Olívia, Suelen, Marie, João[xota], Leonardo e ao Mamone, que pegou diversos livros para mim na biblioteca da Usp, pois a Biblioteca da ECA limita a quantidade de livros a quatro para alunos da pós-graduação [reveja isso].

Por fim, dedico este trabalho a potência do encontro. Do fazer diário do amor pelo que se acredita. E pela construção do afeto como revolução.

RESUMO

O presente estudo constrói um território de voo sobre o Coletivo *Grupo maior que Eu* através de uma perspectiva criada a partir de análise bibliográfica sobre a Criatividade e Processos Criativos. Desta forma, reflete sobre as práticas do encontro, do afeto, da subjetividade, da hierarquia, da memória, da resistência, da criatividade e do futuro do *Grupo maior que Eu* em relação a sua existência como potência criativa dentro do seio da cidade de São Paulo. Além disso, elaboramos uma proposta de processo criativo performativo, baseada na apreensão dos conhecimentos adquiridos nesta pesquisa.

Palavras-chave: Criatividade, Processo Criativo, Cartografia, Coletivo, Tanque Criativo.

ABSTRACT

In this essay, through the perspectives created from the bibliographical analysis on Creativity and Creative Processes, we have built a research basis around the collective "Grupo maior que eu" (the Group Bigger Than Me, in free translation), to reflect on issues such as encountering, affection, subjectivity, hierarchy, memory, resistance, creativity and the future of this collective as a creative hub within the city of São Paulo. In addition, we have developed a proposal for a performative creative process based on the knowledge acquired from this research.

Keywords: Creativity, Creative Process, Cartography, Collective, Creative Tank.

SUMÁRIO

RESUMO	7
INTRODUÇÃO	11
1.CRIATIVIDADE	14
1.1. VOO Nº1: AMPLITUDE	14
1.1.2 Autores e pensamentos	15
a) Criatividade e educação sobre o olhar de George F. Kneller	15
b) Criatividade e grupos criativos na perspectiva de Domenico de Masi	18
c) O trabalho e a criatividade no viver criativo de Fayga Ostrower	21
d) Guilford e Koestler - uma olhar ao passado para refletir o presente	23
1.2 VOO Nº 2: PROCESSO	26
1.2.1 Fases do processo criativo	27
a) Cesto de Roupas	28
b) Separando as roupas em cores	29
c) Molho	29
d) Deixar ao sol	30
e) O vestir	32
e) O despir-se de si	32
1.2.2 - Um esboço para o futuro	33
2. TRABALHO COLETIVO	35
2.1 VOO Nº 3: TEMPO	35
2.1.1 A(pós) industrialização no trabalho	36
2.1.2 - O trabalho imaterial	40
2.2 - VOO Nº4: COLETIVO	43
2.2.1 - O fim do expediente	43
2.2.2 - Agrupar, o fazer comunidade	44
2.2.3 - Coletivos: cidade e resistência	47
3. UM GRUPO MAIOR QUE EU	52
3 .1 VOO Nº 5: CARTOGRAFIA	52
3 .2 VOO Nº 6: GRUPO	54
3.2.1 Primeiro alinhavo - o encontro	54
3.2.2 Primeiro cerzido - o afeto	60
3.2.3 Segundo alinhavo - a subjetividade	64
3.2.4 Segundo cerzido - a hierarquia	66
3.2.5 Terceiro alinhavo - a memória	69
3.2.6 Terceiro cerzido - a resistência	70

3.2.7 Quarto alinhavo - a criatividade	73
3.2.8 Último alinhavo - o futuro	75
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
5. BIBLIOGRAFIA	80
5.1 FONTES DE INTERNET	80
5.2 DISSERTAÇÕES E TESES	80
5.3 ARTIGOS	80
5.4 VÍDEO	81
5.5 LIVROS	81

INTRODUÇÃO

Estudar e compreender os conceitos sobre a criatividade, seu histórico e suas teorias é um desafio contínuo de pesquisa. Encontrar definições únicas para uma temática tão abrangente como a criatividade é impossível. Kneller (1973) afirma que jamais se poderá entender a criatividade, em sua natureza mesma, por meio de termos inteiramente científicos, porque é inconcebível que se possa gerar e controlar uma gama representativa de processos criativos, medindo-lhes e prevendo as consequências.

O objeto da pesquisa é o Grupo Maior Que Eu - grupo de pesquisa e propostas estéticas construídas a partir dos cruzamentos entre filosofia/subjetividade, arte e moda. Através dele, a presente escrita alinhada às teorias sobre criatividade estudadas constrói uma relação entre coletivo e criatividade, investigando e analisando as experiências dos participantes dentro desses grupos e a sua relação com o desenvolvimento criativo que eles constroem a partir das trocas de suas subjetividades com a vivência em grupo. Desta forma, elaboramos uma compreensão da prática de grupo como potência de resistência na elaboração de novos modos de fazer.

A cartografia se apresenta na escrita, como metodologia, devido a sua capacidade vital de invenção. Trata-se de um olhar através de brechas com o desejo vivo de forjar uma pesquisa como mapa, acompanhando o seu traçado, que segundo Amador e Fonseca (2009), em uma tarefa possível apenas pela criação de um território para habitar enquanto pesquisador, e é de dentro enquanto fora que se pode operar a cartografia. Uma postura sensível ao seu fora, que o pensamento do indivíduo que pesquisa pode fomentar um material empírico e vice-versa.

A ideia do voo surge do desejo de criar asas para conseguir sobrevoar as diversas paisagens propostas pela criatividade que surgiam dentro da pesquisa, registrando horizontes que denotam importância para a realização da presente escrita. Foram vôos rasantes, calmos; por vezes velozes, pela pressa do tempo - que é presente compartilhável, numa pesquisa que construiu o seu fazer fazendo-se.

O primeiro voo paira sobre a amplitude da temática central da escrita - a Criatividade - explanando sobre as teorias que foram importantes para a construção do trabalho. Relacionamos estas teorias na tentativa de criar uma potência criativa ao somar exemplos trazidos pelos teóricos sobre escolas, empresas e, principalmente grupos criativos que caminham ao lado dos estímulos criativos. O olhar de George F. Kneller com a sua defesa

sobre a importância da criatividade na educação; as perspectivas criadas por Domenico de Masi sobre a criatividade em grupo, colhidas durante toda sua trajetória trabalhando com o grupos criativos e espaços autogestionados; a sensibilidade no olhar de Fayga Ostrower que contribuiu com a pesquisa tecendo caminhos sobre a potência criativa do viver; por último, as definições sobre o tema a partir da ótica de Eduardo Yázig, Katja Tschimmel e Kneller sobre as teorias de J. P. Guilford e Arthur Koestler, importantes nomes da bibliografia da criatividade. Este nomes criam um ensejo teórico fundamental para a apreensão do conteúdo proposto.

Ao final do primeiro voo, a pesquisa emerge junto as fases do processo criativo. O segundo voo revisita as bibliografias que colaboraram na concepção de um esboço para o futuro forjado pela pesquisa - uma possível prática de processo criativo performático, onde os participantes poderiam vivenciar o processo de uma forma prática - desterritorializando as fases, e trazendo-as para um plano de ação real. Aqui, uma metáfora é criada para ilustrar o fazer de uma forma mais criativa. Aliando as teorias sobre as fases do processo criativo de Tschimmel, Ostrower, Beveridge, Kneller e Guntern. Criamos um processo inspirado no cotidiano de armazenar as roupas, separá-las em cores, lavá-las, e utilizá-las após a retirada do varal. Por ser um processo muito próximo ao nosso cotidiano, utilizamos o mesmo como metáfora para representar uma ideia de processo criativo vivo, no qual as definições saem do papel e podem se transformar em ações reais. A prática de cada fase dentro de um grupo - um tanque criativo - solicita aos participantes uma performance no decorrer de cada fase.

No terceiro voo, a pesquisa adere o tempo, buscando relações deste com as práticas de trabalho, fazendo um recorte a partir da Revolução Industrial utilizando o olhar de Thompson sobre a construção do trabalho, lugar onde o tempo torna-se o maior inimigo do homem, que deve produzir o mais rápido possível em menos tempo. Discorreremos sobre a alienação do trabalhador fabril, a separação entre o viver-fábrica e a vida pessoal a partir dos estudos de Masi. O pensamento de Masi também colabora com seus estudos sobre a era Pós-Industrial, lugar onde a fronteira entre trabalho e vida pessoal deixa de existir, fazendo com que trabalho, estudo e tempo livre ocupem o mesmo espaço na vida do trabalhador imaterial. Ora, o sistema produtivo não deseja mais a força física do trabalhador, mas sim, a sua capacidade intelectual, sua inteligência criativa, sua subjetividade.

Um ensejo de fim de expediente é provocado pelo voo de número quatro. A partir da pesquisa sobre os trabalhos de Paim, Pelbart e Masi, construímos caminhos sobre a

fragilidade do trabalho-emprego, que já não assegura a inserção do homem no mundo social; além disso, cria pequenas rupturas que são aproveitadas pelos coletivos como forma de atuação que já instaura uma diferença no seio da sociedade capitalista. O voo de número quatro é um adejo sobre o Coletivo, um rasante que constrói as narrativas sobre o agrupar de uma nova comunidade, e a coletividade que resiste em meio a cidade. O fazer em comunidade, e a as relações criadas entre os coletivos e a cidade são explanadas na finalização do capítulo.

O quinto voo da presente escrita é sem dúvida o mais arriscado desta pesquisa, pois traz sobre suas asas uma perspectiva metodológica pautada na filosofia. O voo de número cinco plana sobre a cartografia como método de pesquisa devido a construção autônoma do objeto estudado, a perspectiva orgânica do mesmo, onde foi impossível agarrar por causa da mobilidade, infrequência e efemeridade dos processos construídos pelo Grupo maior que Eu.

O último voo é um voo de chegada ao encontro do coletivo criativo escolhido como território de pesquisa. Um desembarque para construir as narrativas do Grupo maior que Eu. Um grande desafio de pesquisa pessoal devido a multiplicidade de singularidades tão diversas, mas que se harmonizam através do diálogo, ferramenta que lhes é tão próxima. O voo em grupo é criado a partir de um processo de costura manual de uma roupa, sendo que aqui, esse decurso não teria fim. Essa roupa, não seria finalizada com um arremate final. Ao invés de pontos de arremate, os pontos de alinhavo - o encontro, a subjetividade, a memória, a criatividade e o futuro - são utilizados para transcrever como tessitura as trajetórias criadas pelos participantes do grupo, trazendo suas histórias de encontro, subjetividade e memória. E as relações que são criadas por eles com temas como criatividade e futuro. Essas práticas de alinhavo se mesclam com os cerzidos - o afeto, a hierarquia e a resistência - construindo essa vestimenta cartográfica que se entrelaça nas afecções produzidas pelos membros, na forma de como eles se relacionam hierarquicamente, e na resistência que não só sobrevoa entre os espaços destinados ao grupo pela Casa do Povo, mas que também ganha asas no mundo, construindo ruínas entre o viver artístico e o capital.

1. CRIATIVIDADE

1.1. VOO Nº1: AMPLITUDE

A presente pesquisa tem seu início na contextualização da criatividade, apontando conceitos significativos e conexões históricas que visam auxiliar no entendimento desta temática tão abrangente.

Na história da humanidade, o homem sempre esteve ligado a aspectos inventivos. Através de uma percepção do seu cotidiano, identificava um problema e produzia meios para tentar resolvê-los. Nota-se isso, por exemplo, na construção da vestimenta na pré-história, na qual o homem começa a utilizar couro e folhas como base para produzir objetos vestíveis¹ que os protegessem das intempéries climáticas. Utilizando tendões e fibras vegetais como linha e presas de animais como agulhas ele conseguia unir diversos materiais.

Podemos entender o caso citado anteriormente, como um processo criativo, limitando a construção desses artefatos vestíveis a uma solução de problemas para ajudar o homem contra as mudanças climáticas?

Do ponto de vista etimológico, segundo Novaes (1977), a criatividade está relacionada ao termo criar – que quer dizer dar existência a, sair do nada, estabelecer relações até então não percebidas pelo universo do indivíduo, visando determinados fins. Sejam quais forem os meios, criar está relacionado ao ato de elaborar, construir algo novo.

Para Yázigi (2005, p.24), “criar a partir do nada não pertence à história humana, nem mesmo no início do início”. Yázigi defende que a o ato criativo está ligado à ingredientes como memória e repertório técnico, mesmo que às vezes a memória possa ser uma forma limitadora se não for utilizada com prudência. Quem corrobora com a fala de Yázigi é Doris Treptow (2013) - autora do livro *Inventando Moda*. Treptow afirma que criar em moda significa criar novos arranjos utilizando elementos já conhecidos.

¹ Objetos vestíveis - as características rudimentares na produção desse vestuário que não tinha intuito de representação social nos leva a caracterizá-lo assim já que essa vestimenta era feita apenas para suprir as necessidades práticas do vestir, cumprindo suas funções de proteção, conforto e segurança. Se distinguindo da roupa no contexto da moda que carrega em si um universo de valores que se distanciam das necessidades práticas desse vestir.

O presente trabalho segue na contramão da tendência moderna idealizada por psicólogos que defendem o conceito de criatividade como um tipo especial de solução de problemas. Este trabalho constrói o seu arcabouço teórico a partir de autores que discorrem sobre o conceito de criatividade como processo que pode ser desenvolvido em grupos, segundo a linha proposta por Masi (2003). A criatividade também será entendida como um curso relacionado às vivências humanas, concordando também com Ostrower (1977). Outro elemento fundamental da criatividade é que está relacionada a uma sensibilidade maior do que uma simples resolução de problemas, capaz de construir novas perspectivas de ensino mais criativas, como afirma Kneller (1973).

Somam-se aos já citados Eduardo Yázigi, Domenico de Masi, F. George Kneller e Katja Tschimmel dois importantes pensadores sobre criatividade no presente trabalho. O primeiro é J. P. Guilford, que analisa sistematicamente as capacidades mentais que a criatividade abrange. O segundo é Arthur Koestler, que em sua tese central afirma que todos os processos criadores participam de um padrão comum, por ele chamado de bissociação, que consiste na conexão de níveis de experiência ou sistemas de referência.

Pela pluralidade de conceitos sobre criatividade que serão apresentados ao longo deste trabalho, é importante pensar que devido a essa multiplicidade não existe uma teoria universalmente aceita sobre o tema. Para uma maior facilidade no entendimento dessas correntes de pensamento iremos construir relações entre elas.

1.1.2 Autores e pensamentos

a) Criatividade e educação sobre o olhar de George F. Kneller

Em seu livro *Arte e Ciência da Criatividade*, Kneller constrói uma escrita que se desenvolve a partir da leitura histórica do tema criatividade. Apresenta as principais teorias sobre criatividade e processo criativo: a inspiração divina de Platão, a construção da figura do gênio, a psicologia da criatividade, a psicanálise de Freud, entre outras. Além disso, Kneller aborda a figura da pessoa criativa contornando os traços criadores que ajudam no desenvolvimento da criatividade. Reflete também portanto, sobre a importância do estímulo da criatividade em práticas educativas de ensino para que os alunos desde a tenra idade consigam construir um pensamento mais criativo, criando ferramentas que driblam o senso comum de ensino.

Ambas as teorias, a da criatividade como inspiração divina e a da criatividade como

um acesso de loucura são datadas da antiguidade clássica. De acordo com a leitura de Kneller, Platão identifica o artista, no momento da criação, como agente de um poder superior, perdendo o controle de si mesmo. “Sua aparente espontaneidade e sua irracionalidade são explicadas como fruto de um acesso de loucura” (KNELLER, 1973, p.33)

E por essa razão Deus arrebatava o espírito desses homens (poetas) e usa-os como seus ministros, da mesma forma que com os adivinhos e videntes, a fim de que os que os ouvem saibam que não são eles que proferem as palavras de tanto valor quando se encontram fora de si, mas que é o próprio Deus que fala e se dirige por meio deles (PLATÃO *apud* KNELLER, 1973, p.32)

A teoria da loucura relacionada a criatividade do artista perdura durante o século XIX. Neste período, estudiosos afirmavam que muitos dos homens geniais eram neuróticos ou loucos, afirmando que a natureza irracional da arte criadora deve ser explicada patologicamente. Kneller afirma que para Freud o artista encontra na arte um meio de exprimir os conflitos interiores que de outra maneira se manifestariam como neuroses. Artistas como Van Gogh, Gauguin, Munch são casos que embasam essa teoria de Freud mencionada por Kneller sobre a criatividade se desenvolvendo a partir de conflitos emocionais, pois são artistas que têm seus trabalhos reconhecidos como uma expressão artística que foi construída a partir do descarregamento das suas neuroses.

A pessoa criativa não é dominada pelas produções de seu inconsciente para esta corrente de pensamento; ela usa-as. Ela pode regredir precisamente porque sabe que pode tornar à realidade. À realidade, vista aqui, como normalidade, muitos artistas consagrados eram vistos como loucos por não se encaixarem dentro de uma normatização do pensar que refletia no seu modo de criar. Para Kneller, “a pessoa criativa há antes de ser frustrada e perturbada por um problema ou uma situação que ela não pode manobrar” (KNELLER, 1973, p.43). Destarte, utilizada como potência, a frustração de um problema não resolvido pode dar início a um processo criativo.

Precisamos pensar na desconstrução do senso comum que coloca o ato criativo como motor de fuga da realidade, como uma ação fantasiosa que não gera algo concreto para o mundo. Um exemplo disso é facilmente identificável, ao pensarmos criticamente sobre o sistema tradicional de ensino. Este sistema cria barreiras desde a infância, pois constrói em seus alunos o pensamento a partir da necessidade de resolver problemas; um sistema que cria

métodos para uma forma conteudista que não estimula o pensamento criativo.

Kneller defende que devemos despertar a criatividade dos alunos criando desafios através de ideias provocadoras. Antes de expor uma teoria, os professores deveriam transformá-la em um problema e pedir que a turma o resolvesse. Assim, a informação não seria construída somente a partir do ponto de vista do mestre, criando um estímulo para que os alunos buscassem o conhecimento por si mesmos. “Aluno e mestre precisam ser salvos de um sistema que não mais educa indivíduos mas processa multidões” (KNELLER, 1973, p.118)

b) Criatividade e grupos criativos na perspectiva de Domenico de Masi

Domenico de Masi é catedrático de Sociologia do Trabalho na Universidade de Sapienza e fundador da S3 studium, escola de especialização em ciências da administração. Masi estuda grupos e possibilidades criativas em ambientes organizacionais e coletivos há mais de quarenta anos. Este autor descreve a criatividade com uma ferramenta poderosa para construir novas estruturas de pensamento, dentro de empresas ou grupos autogestionados. Em seu livro *Criatividade e Grupos Criativos* ele percorre um panorama sobre o tema recorrendo à neurociência, à psicanálise, à psicologia, e principalmente à sociologia, construindo uma escrita que embasa os estudos sobre o processo criativo, na mesma linha advogada pelo presente trabalho.

Sabemos que desde suas origens o conceito de gênio esteve ligado a individualidade. Esta iluminação criativa insere artistas como Shakespeare, Leonardo Da Vinci, Michelangelo em um panteão. As correntes de pensamento que surgiram após o Iluminismo - que pregava a fé na razão e na ciência - possibilitaram que um trabalho de arte não fosse mais julgado pelo seu grau de conformidade com padrões estabelecidos, mas pelo prazer que o processo e a obra podem transmitir. Surge um despertar da emoção e da imaginação, e um interesse sobre os poderes criativos dos artistas e seus processos psicológicos de criação.

Segundo Masi (2003), diferente da criatividade científica que até o começo do Iluminismo constituiu-se a partir da figura do gênio, a criatividade artística já experimentava formas coletivas de trabalhos com as obras realizadas em catedrais e oficinas.

A oficina é observada por Masi pela perspectiva da união: um único espaço no qual diversos criadores reuniam teoria e prática no desenvolvimento de suas obras. Desta forma, “completamente voltada à originalidade e à criatividade, a oficina era o reino do imprevisto, da inovação, da flexibilidade e da aversão à banalidade”. (MASI, 2003, p.223) Somava-se a estes elementos o caráter dinâmico que permitia uma desterritorialização a partir de um ir-e-vir de pessoas que participavam do espaço da oficina, como patrocinadores, clientes ou colaboradores.

A figura do mestre dentro desses ateliês e o foco na capitalização do que era produzido talvez sejam os elementos diferenciadores entre coletivos de arte contemporâneos e oficinas deste período histórico. Desta forma, seria leviano dizer que as oficinas são embriões, pois alguns pontos de interseção, principalmente relacionados aos aspectos de hierarquia e burocratização, assumiram outras perspectivas. Analisaremos estas perspectivas mais profundamente no capítulo II deste trabalho.

Outro movimento artístico que impulsionou o fomento do trabalho coletivo no universo da arte foi o denominado Arts and Crafts, surgido na segunda metade do século XIX. Este movimento defendia o artesanato criativo como alternativa à mecanização e a produção em massa surgidas a partir da Revolução Industrial. Segundo Hobsbawm (2009), foi inevitável aos artistas tomarem a Revolução Industrial como modelo inspirador de uma visão de futuro. Para este mesmo autor, William Morris ilustra o trajeto entre o medievalismo romântico tardio e uma espécie de marxismo social revolucionário.

O que tornou Morris e o movimento arts and crafts, associado a ele, tão notavelmente influentes foi a ideologia, mais que seu surpreendente e múltiplo talento de designer, decorador e artífice: este movimento de renovação artística procurava especificamente reatar os laços perdidos entre a arte e o operário da produção e transformar o ambiente da vida cotidiana - dos elementos internos da casa à aldeia, à cidade e à paisagem -, mais do que ter acesso à esfera fechada em si das “belas-artes” para os ricos e o lazer (HOBSBAWM, 2009. p 357)

Domenico de Masi traz em seu texto uma perspectiva sobre os benefícios que o progresso da humanidade conquistou quando a criatividade deixa de ser condicionada à figura do gênio individual e passa a assumir uma visão mais coletiva. Esta perspectiva é fundamental para o nosso trabalho, pois pavimenta a construção de um pensamento teórico e prático voltado para a afirmação de universos autogestionados, que propõem novas formas de sociabilização do trabalho, características evidentes em coletivos criativos no contemporâneo.

Enquanto o progresso humano esteve condicionado à criatividade de gênios individuais, a vida cotidiana da humanidade, a sua condição prática, a duração da vida dos indivíduos, a quantidade de esforço necessário para a sua sobrevivência, assim como a dor imposta pelas doenças, permaneceram praticamente inalteradas. O grande salto, graças ao qual a expectativa de vida duplicou, as dores físicas foram reduzidas a um décimo e até o Terceiro Mundo alcançou algum progresso, a sua condição, só aconteceu quando a criatividade humana assumiu uma forma predominantemente coletiva.

Essa grande transformação aconteceu num tempo e num lugar determinados: iniciou-se a partir da metade do século XIX, exatamente quando a indústria experimentava, para a seguir adotar em grande escala, a divisão do trabalho e a expulsão da criatividade artesanal dos processos produtivos de massa; foi fecunda sobretudo na Europa, onde fervilhavam os grupos criativos exatamente nos mesmos anos em que, do outro do oceano, Taylor tornava científica a divisão do trabalho e Ford inventava a linha de montagem. Podemos dizer que, no final do século XVIII, a Europa inventa e experimenta a indústria enquanto a América ainda é rural; e podemos dizer que, no final do século XIX, a Europa inventa e experimenta a sociedade pós-industrial, enquanto a América está no ápice do seu desenvolvimento industrial. (MASI, 2003, p.253)

É no século XX, mais precisamente no ano de 1950, que o interesse pela criatividade como agente autônomo no crescimento econômico-social ganha um espaço importante dentro das academias americanas. J. P. Guilford torna-se pioneiro nesses estudos com o lançamento do livro *Creativity*, até hoje é considerado um livro precursor sobre o estudo científico da criatividade.

A corrida espacial, com a Crise do Sputnik, foi um importante acelerador para iniciar imponentes programas de estudos dedicados à criatividade. Em 1957, a Michigan State University destina um considerável financiamento a um plano orgânico de pesquisas sobre a criatividade, sobretudo infantil. No ano de 1959, a criatividade torna se objeto de estudo científico, específico e interdisciplinar, “a sociedade pós-industrial apresenta-se como sistema programado e criativo que coloca no seu epicentro a invenção, cientificamente orquestrada, de bens imateriais, como os serviços, as informações, os valores, os símbolos e a estética.” (MASI, 2003). Para Masi (2003), o homem sempre foi criativo; este autor afirma que é a criatividade que distingue o homem dos outros animais, é ela que o faz humano.

A criatividade foi considerada como capacidade de construir e destruir, de revelar segredos; de ver antes dos outros e de fazer ver aos outros; como originalidade marcada pela avaliação social; como pesquisa de uma forma ou de um pensamento dotados de originalidade, unidade e qualidade rara; como conquista de alto grau de subjetividade na arte, de alto grau de objetividade na ciência; como modo para liberar-se das escolhas habituais e obrigatórias; como conquista capaz de enriquecer não apenas o criativo, mas todo o gênero humano; como método diferente do pensamento comum, capaz de chegar a resultados que o pensamento comum poderá entender, aceitar e apreciar somente num segundo momento.

(MASI, 2003, p. 568)

As reflexões propostas por Masi sobre a construção do pensamento criativo e suas perspectivas dentro de um coletivo constroem a possibilidade de afirmação desses grupos dentro de um viés capitalista. É possível resistir ao sistema laboral vigente construindo novas formas de trabalho, novas maneiras de organização. É neste sentido que o presente trabalho deseja compartilhar com a sociedade, uma vez que eventualmente ela funciona como um agente castrador das inovações sociais.

c) O trabalho e a criatividade no viver criativo de Fayga Ostrower

Com potencial artístico reconhecido internacionalmente, a artista plástica e teórica de arte, Fayga Ostrower, assume uma perspectiva sobre o potencial criador construído a partir de múltiplos níveis humanos. Estes níveis são os do ser sensível-cultura-consciente do homem, que se faz presente nos múltiplos caminhos que o homem utiliza para configurar as realidades da vida. Para a autora, “a produtividade do homem, em vez de se esgotar, liberando-se, se amplia” (OSTROWER, 1977, p. 27). As reflexões propostas pela autora sobre criatividade e trabalho também contribuem com a presente escrita por acreditar que estimular uma vivência criativa pode dar ao homem uma potência no viver nas esferas da vida pessoal e profissional.

No final dos anos 70, com o surgimento das tecnologias da informação, são criadas novas formas de trabalho que pretendem suplantar os resquícios de modelos de produção de contextos históricos anteriores. Era combatida a perspectiva pautada na especialização da mão de obra, no controle da produtividade pelo tempo, na mecanização do fazer, e na rigidez de processos; todos estes elementos herdados de modos de produção como o Fordismo, Taylorismo e Toyotismo.

É bem verdade que, no nível da tecnologia moderna e das complexidades de nossa sociedade, exige-se dos indivíduos uma especialização extraordinária. Esta, todavia, pouco tem de imaginativo. De um modo geral restringe-se, praticamente em todos os setores de trabalho, a processos de adestramento técnico, ignorando no indivíduo a sensibilidade e a inteligência espontânea do seu fazer. Isso, absolutamente, não corresponde ao ser criativo. (OSTROWER, 1977, p. 38)

É visível que os resquícios de uma produção fordista ainda permanecem, a despeito dos avanços da tecnologia instrumentalizando novos modos de produção em mercados de trabalho como os de países do terceiro o mundo. No Brasil, por exemplo, a indústria do

vestuário ainda funciona com rígidos modelos de controle, hierarquização de funções, burocratização de processos, alta especialização do trabalho, e mecanização do fazer que em, muitos momentos, impede o desenvolvimento da criatividade dentro da cadeia produtiva.

A especialização do trabalho tende a não estimular o potencial criativo. Ao pertencer a um processo altamente mecanizado, o indivíduo passa a ter uma redução das suas potencialidades humanas e por maior que sejam seu talento e eficiência, “esse reducionismo poderá até esvaziar o sentido de criatividade que ele tenha dentro do trabalho profissional”. (OSTROWER, 1977, p. 38)

Atividades criativas muitas vezes são relacionadas ao fazer artístico, deixando de lado a responsabilidade da materialidade do processo. Isso, faz com que a criatividade seja levada, muitas vezes, como uma forma de relaxamento dentro de atividades realizadas em grupos corporativos.

Para Ostrower (1977), criar é a realidade, quando o fazer humano é reduzido ao nível de atividade não criativas, joga-se para as artes uma imaginária supercriatividade, deformante também, em que já não existem delimitações, materialidade. Há uma ausência de comprometimento até com as matérias a serem transformadas pelo artista. Por isso mesmo, a arte permanece submersa num mar de subjetivismos.

Na realidade do criar, que existe e resiste, precisamos semear tentativas para a construção de espaços menos inibidores e ambientes mais propensos a uma liberdade criativa nos processos de (des)construção do trabalho. Desta forma, é necessário refletir sobre a criação de novos modos de fazer que não necessariamente se adequem ao sistema vigente, mas que consigam criar um diálogo mais próximo e justo.

Segundo a perspectiva de Ostrower, o trabalho criativo, seja na arte ou na ciência carece de estrutura, de método; “o homem elabora seu potencial criador através do trabalho” (OSTROWER, 1977, p.29). A criação pode se desdobrar através do trabalho porque ele traz em si a necessidade que gera as possíveis soluções criativas. Ostrower (1977) afirma que não existiria criatividade na arte se não pudéssemos encarar o fazer artístico como trabalho, sem o trabalho a arte seria reduzida a algo supérfluo.

Ostrower em sua escrita, conserva uma urgência em pensar o viver como potência criativa, sem gerar espaço para superficialidades ou banalidades que transformem a criatividade em algo dispensável ao viver humano. Essa escrita, que por vezes, endurece o processo visando uma materialização, uma necessidade de completude, coloca a criatividade

em um patamar que deveria ter mais atenção da sociedade, para que ela possa com a criatividade ser potente. “A criação é um perene desdobramento e uma perene reestruturação. É uma intensificação da vida.” (OSTROWER, 1977, p. 165)

d) Guilford e Koestler - uma olhar ao passado para refletir o presente

Os estudos de de J. P. Guilford em *Creativity* (1950) e Arthur Koestler em *Act of Creation* (1964) foram importantes para os atuais estudos sobre a criatividade e processos criativos. Barlach (2009), em sua tese, afirma que o discurso de Guilford como presidente da Associação Americana de Psicologia em 1950 foi um dos marcos históricos para os estudiosos da criatividade e um divisor de águas, uma vez que estabelece uma distinção entre criatividade e inteligência, temas que eram tratados como um só até o discurso de Guilford.

J. P. Guilford criou uma divisão para os mais de 120 fatores que abrangem a mente ou intelecto. Eles formam duas classes principais, uma menor que está relacionada às capacidades de memória, e uma muito maior que se relaciona com as capacidades de pensamento. Ele subdivide as capacidades de pensamento em três categorias de capacidades cognitivas, produtivas e avaliadas.

As capacidades produtivas são divididas em duas espécies, convergentes e divergentes. A convergente é acionada pelo pensamento criado a partir de uma resposta determinada ou convencional. Já a divergente ocorre quando o pensamento se move em várias direções em busca de uma resposta. Kneller conclui que:

[...]o pensamento convergente ocorre onde se oferece o problema, onde há um método padrão para resolvê-lo, conhecido do pensador, e onde se pode garantir uma solução dentro de um número finito de passos. O pensamento divergente tende a ocorrer onde o problema ainda está por descobrir e onde não existe ainda meio assentado de resolvê-lo. O pensamento convergente implica uma única solução correta, ao passo que o divergente pode produzir uma gam de soluções apropriadas. (KNELLER, 1973, p. 53)

Nesse sentido, Kneller desenvolveu o conceito de “pensamento divergente”, uma forma de pensamento original para resolver problemas. Em oposição ao “pensamento convergente”, que é um pensamento lógico, racional e convencional, o “pensamento divergente” é um pensamento mais impulsivo, emocional e expressivo, voltado para a produção de muitas ideias diferentes. Os testes concebidos por Guilford e os seus colaboradores procuram chegar ao “pensamento divergente” através de perguntas e tarefas

que permitem várias soluções, sendo considerada a melhor solução a menos convencional.

Ainda bem desconhecido nos meios acadêmicos brasileiros, Arthur Koestler autor de *The Act of Creation*, foi sem dúvida um dos pensadores que contribuiu para o conhecimento, no século XX.

The Art of Creation de Arthur Koestler é a mais ambiciosa tentativa de integrar as descobertas de várias disciplinas numa teoria única de criatividade. Neste livro, corajoso por suas ideias e profusamente documentado, Koestler procura sintetizar sua própria teoria da natureza da criatividade, tal como esta se revela no humor, na arte, na ciência, baseando-se nas últimas conclusões da psicologia, da fisiologia, da neurologia, da genética e de diversas outras ciências. (KNELLER, 1973, p. 55)

A tese central de Koestler afirma que todos os processos criativos participam de um padrão comum, definido por Koestler como bissociação. A bissociação é uma conexão de níveis de experiência ou sistemas de referência. “Na busca de uma solução a mente criadora tem mania de ficar o tempo todo tentando relacionar as coisas mais díspares entre si - uma bissociação que seria uma forma de ‘fabricar o acaso’.” (YÁZIGI, 2005, p.56)

O conceito de bissociação cunhado por Koestler é importante para o presente trabalho. Sua importância se afirma por ser um conceito que consegue formular o ato criativo a partir de instâncias que vão além do fazer artístico, já que “a bissociação acontece tanto na criação artística e científica quanto em todos os níveis da hierarquia orgânica”.(KNELLER, 1973, p. 60)

Na ciência a bissociação acontece no encontro de duas vias de pensamento até então desprovidas de relação. Elas fundem-se em nova síntese, que por sua vez leva a outras sínteses. Na arte, esses planos de pensamento não se fundem, mas ficam justapostos (KNELLER, 1973).

Outra grande contribuição do livro *The Act of Creation* de Arthur Koestler para os estudos sobre criatividade é o pensamento lateral. Para Yázigi, o pensamento lateral carrega a noção da ideia de algo que coexiste com o pensamento racional, como de fato é. O pensamento lateral deve ser alimentado no processo criativo, mas sua independência total pode corresponder a um estado patológico.

É importante reconhecer a colaboração de autores como Guilford (com o pensamento divergente) e Koestler (com o pensamento lateral) para os estudos da criatividade no contemporâneo, mas é preciso entender que elas podem omitir determinados aspectos. Katja

Tschimmel² afirma que a teoria de Guilford, por exemplo, exclui por completo o pensamento analítico-racional do processo criativo. Para Tschimmel o pensamento racional em oposição ao pensamento intuitivo é um instrumento imprescindível em qualquer ato de criação, pois existem sempre momentos de análise, de seleção, e de avaliação nos processos criativos. (TSCHIMMEL, 2003)

Outra crítica que Tschimmel constrói sobre o trabalho de Guilford é que também interferem sobre a criatividade as características pessoais, os estilos cognitivos dos indivíduos, as condições biossociais³ e ambientais⁴ em que o indivíduo trabalha. Para ela, todos estes aspectos já foram identificados pela teoria dos sistemas, uma das mais recentes teorias que explicam a criatividade.

Segundo a perspectiva sistémica, pode-se desta forma afirmar que a capacidade criativa depende da interação de múltiplas variáveis, não sendo compreensível numa visão restrita. Os principais elementos deste sistema complexo são uma inteligência específica da área, habilidades e atitudes do pensamento criativo, a intencionalidade e motivação, o conhecimento do campo, um ambiente de trabalho estimulante e a orientação para objetivos concretos. Nenhum destes elementos isolados tem a capacidade de criar seja o que for. Só pela interação se pode aumentar a capacidade do sistema e possibilitar a emergência de ideias inovadoras. (TSCHIMMEL, 2003)

Não é possível identificar um aspecto dominante no temperamento dos autores estudados até o momento. Contudo, ao analisá-los inferimos que a relação entre eles concebe uma união de forças que transformam a criatividade numa potência.

A equação da criatividade somada a educação, ao trabalho corporativo, e ao viver resulta em práticas mais enérgicas de resistência. Até aqui, cabe vislumbrar algumas alternativas que são conduzidas por escolas, empresas, e, principalmente, em grupos que caminham contra corrente, e investem seus esforços nessa equação.

² Doutora na Universidade portuguesa de Aveiro com a tese Sapiens e Demens no Pensamento Criativo do Design. Colabora com Ateliers de Design na vertente conceptual e do copy, publica textos acerca do Design e da Criatividade e organiza exposições e workshops. O seu maior interesse profissional está ligado à didáctica e à metodologia projectual.

³ estruturas de trabalho, estilos de comunicação, gestão de conflitos, hierarquias em Katja Tschimmel “O pensamento criativo em Design: Reflexões acerca da formação de designer. Texto original de uma comunicação publicada no catálogo do Congresso Internacional de Design USE(R), ocorrida no dia 29.3.03 em Lisboa

⁴ cores e formas do espaço interior, temperatura, luz, ruídos, etc.[idem]

1.2 VOO Nº 2: PROCESSO

A criatividade, mesmo se relacionando com a fantasia e a imaginação, carece de processos e métodos que a elevem a um patamar de concretude. De alguma forma é preciso transformar uma ideia em algo palpável que possa influenciar o mundo externamente.

Mesmo que o cerne sobre a criatividade tenha sido moldado por psicólogos e psicanalistas, segundo TSCHIMMEL (2010) foram os cientistas das ciências naturais os responsáveis por procurar, pioneiramente, explicar os mecanismos e estruturas do processo criativo.

A diversidade de conceitos e teorias sobre a criatividade, onde cada autor configura suas ideias como convém se distinguem da comunhão que parece existir quando o foco é a definição do processo criativo e suas fases. Pois mesmo que o número de fases se altere de acordo com cada autor, existe uma relação próxima entre a conceituação de cada uma, tornando as similares.

O número de fases relacionadas ao processo criativo possui uma diversidade e varia de acordo com cada autor. Para Kneller (1973), o processo consiste em cinco fases. São elas: Primeira apreensão, Preparação, Incubação, Iluminação, Verificação. Já Katja Tschimmel, apoiada ao trabalho de Guntern para definir as fases do processo criativo, cita em sua pesquisa sete fases do processo criativo - Germinação, Inspiração, Preparação, Incubação, Iluminação, Elaboração e Verificação.

Percebemos diversas similaridades entre as fases pertencentes ao processo criativo. Mesmo que o número de fases aumente ou diminua, as diferentes fases contemplam experiências parecidas. Podemos, por exemplo, relacionar as fases iniciais de ambos processos citados anteriormente - primeira apreensão de Kneller, e germinação de Guntern - pois ambas discorrem sobre um primeiro olhar sob o problema que será trabalhado, sem que, às vezes, o problema já exista.

Ostrower (1977), ainda contribui para formulação desses processos, definindo-os como caminhos intuitivos. Portanto, não delimita estruturas mas discorre sobre as fases do processo criativo de uma forma mais poética - Ordenações perceptivas, Imagens referenciais, Constância de imagens, Seletividade, Insight, Intuição-forma, Formar-fazer, Elaboração, Inspiração.

“Seu caminho, cada um o terá que descobrir por si. Descobrirá, caminhando.

Contudo, jamais seu caminhar será aleatório. Cada um parte de dados reais; apenas, o caminho há de lhe ensinar como os poderá colocar e com eles irá lidar. Caminhando, saberá. Andando, o indivíduo configura o seu caminhar. Cria formas, dentro de si e em redor de si. E assim como na arte o artista se procura nas formas da imagem criada, cada indivíduo se procura nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver” (OSTROWER, 1977, p.75-76)

É importante salientar que os processos criativos não possuem um caráter estático e linear. Eles podem variar dependendo do seu caráter de construção (individual ou coletiva), de quem organiza o processo, ou até mesmo pela não obrigatoriedade do pensamento regular no desenvolvimento de um processo. Cada indivíduo é detentor do seu próprio caminho.

1.2.1 Fases do processo criativo

Após a leitura e interpretação das fases do processo criativo postuladas pelos autores estudados até o momento, o presente trabalho construiu seu próprio caminho criativo mesclando-se às teorias apreendidas. Buscou na intersecção das fases citadas pelos autores a criação de seis fases, que aqui metaforicamente são transformadas no ciclo de utilização de roupas tão presente no nosso cotidiano. Todas essas seis fases, misturam os conhecimentos adquiridos a partir da leitura das obras de Kneller, Ostrower e Tschimmel.

Armazenar as roupas, separá-las em cores, lavá-las e utilizá-las após a retirada do varal é um processo muito próximo ao nosso cotidiano. E por isso, utilizamos esse cotidiano como metáfora para representar uma ideia de processo criativo vivo, no qual as definições saem do papel e podem se transformar em ações reais. A prática de cada fase dentro de um grupo - um tanque criativo - solicita aos participantes uma performance no decorrer de cada fases.

Após a explanação de cada fase e sua relação com as teorias estudadas, a pesquisa constrói um esboço, que exemplifica a construção desse processo dentro da prática de um grupo.

a) Cesto de Roupas

A primeira fase do processo criativo é baseada na construção de um repertório de possibilidades para a resolução de um problema que o indivíduo ainda não constatou a existência. Imaginemos a ação de ir colocando as roupas em um cesto, elas estão ali, esperando o momento em que serão lavadas.

Guntern (*apud* TSCHIMMEL, 2010) afirma que o processo criativo inicia-se com uma fase de germinação. Em algum lugar no subconsciente germina a semente de uma ideia, da qual a pessoa que pensa criativamente não tem qualquer conhecimento. É nesse subconsciente que a ideia vai sendo germinada dentro de seu indivíduo, até o momento em que ele se depara com o problema.

Essa primeira fase possui um caráter intuitivo. Para autores como Ostrower e Kneller a intuição é muito importante na construção dos processos criativos. Ostrower afirma que “a intuição está na base dos processos de criação” (1977, p.56); Kneller complementa concluindo que “a intuição caracteriza todos os processos criativos. Ao ordenar, intuimos.” (1973, p.68)

A intuição é uma fase na qual uma grande inquietação se manifesta no indivíduo, em função da ansiedade por ideias que ele ainda não construiu. Nessa fase, Ostrower afirma que o indivíduo não precisa “buscar inspirações”, ele se apoia em sua capacidade de intuir nas profundezas de concentração em que elabora o seu trabalho,

As imagens referenciais não são herdadas. Não são estereótipos de percepção, não são conceitos. Formam-se, basicamente, de modo intuitivo. Configurando-se em cada pessoa a partir de sua própria experiência e como “disposição característica” dos fenômenos, isto é, como imagem qualificada pela cultura, sua visão é ao mesmo tempo pessoal e cultural. (OSTROWER, 1977. p.60)

Beveridge (1980) nomina a primeira fase do processo criativo como “Coleta de informação.” Neste sentido, percebemos um desprendimento maior do inconsciente, já que o autor defende uma pesquisa da literatura científica, observação de experiências, ou em outras várias fontes que estejam relacionadas ao problema inicial. Segundo Beveridge, estas fontes já devem ter as informações arrumadas sistematicamente, para que o problema possa ser claramente definido, e talvez, dividido em subproblemas. Este passo é importante pois tornaria possível adiantar algumas respostas para o processo.

b) Separando as roupas em cores

Na segunda fase do processo criativo, o indivíduo faz uma rigorosa investigação das potencialidades da ideia germinal. É o momento de preparar e arrumar as informações sistemicamente. Digamos que, metaforicamente, é o momento de separar as roupas de acordo com as suas composições e cores, para que tudo ocorra bem no momento de lavagem.

Neste momento, o consciente do indivíduo começa a agir mais racionalmente para organizar as ideias; o “indivíduo recolhe intuitiva e metodicamente informações que analisa e processa, aumentando o seu nível de conhecimento” (TSCHIMMEL, 2010, p.199). Esta fase também pode ser utilizada para por as informações em ordem, para que cuidadosamente elas sejam examinadas sob todos os pontos de vista possíveis. (BEVERIDGE, 1980)

Soluções ou possíveis soluções para os problemas fáceis logo são encontradas, mas para os problemas difíceis é preciso procurar persistentemente uma solução durante dias, semanas ou até meses. A mente se torna saturada com toda informação relevante e então se atinge o estágio em que “não se pode tirar o problema da cabeça”: não importa o que se esteja fazendo, não se consegue afastar da cabeça o problema, que permanece pipocando em nossos pensamentos e talvez até mesmo em nossos sonhos. Esta é uma experiência comum. (BEVERIDGE, 1980, p.8)

O fim dessa fase de preparação é muito confuso: as ideias estão fervilhando. É necessário deixá-las de molho, partindo para próxima fase.

c) Molho

Após a ação anteriormente realizada, para separar e analisar as informações buscadas racionalmente para resolver algum problema, adentra-se um momento em que devemos descansar a mente. Este descanso é necessário para que as ideias possam repousar no inconsciente do indivíduo até o momento da iluminação. Neste momento o nível de racionalidade diminui. É preciso deixar a cabeça de molho.

Geralmente, conhecida como fase de incubação, a terceira fase do processo criativo vem logo após da fase de preparação de ideias (separação as roupas por cor). Tschimmel lança uma perspectiva interessante sobre essa fase, a autora afirma que:

[...] não é preciso limitar a fase de incubação a um momento posterior à fase de preparação, já que “há também fases de incubação no tempo de preparação e também durante e após a fase de elaboração, com o que poderemos assumir a incubação como fractal. Assim, queremos definir como fase de incubação todas as fases em que o indivíduo criativo se encontra em repouso ou ocupa com coisas que não têm a ver diretamente com a tarefa. O indivíduo está contaminado pelo problema, mas o processamento consciente está ainda em pouso.” (TSCHIMMEL, 2010, p. 200)

“Um tempo de atividades não conscientes na qual as ideias do criador ‘são enterradas’. Então o inconsciente, sem limites, desimpedido pelo intelecto literal, faz as

inesperadas conexões que constituem a essência da criação” (KNELLER, 1973, p.66). Sendo assim, a divisão lógica entre as fases do processo criativo, principalmente, a de preparação e a de incubação, não conseguem ter uma diferenciação tão nítida, já que a incubação pode acontecer como precedente de outras fases. O molho (incubação) pode ser um período longo ou curto, mas precisa existir, pois a inspiração não consegue realizar-se sem o trabalho do inconsciente. Kneller conclui esse momento como

d) Deixar ao sol

A quarta fase do processo criativo, conhecida comumente como fase de iluminação, é o fim da jornada anterior de incubação. Talvez este seja o momento mais feliz do ato criativo, por ser onde o criador consegue chegar na concepção da ideia no seu consciente.

A compreensão repentina, o lampejo de inspiração no qual uma solução possível aparece, pode ocorrer a qualquer momento, mas aparece com maior frequência quando abandonamos temporariamente o problema e nos ocupamos com alguma atividade pouco importante ou relaxante - tomar um banho, ficar deitado na cama (especialmente de manhã), passear pelo campo, ouvir um concerto ou ver um filme no cinema ou na televisão. Às vezes chega-se a um ponto em que a mente fica viciada, teimando em permanecer sobre o mesmo terreno durante muito tempo, de forma que os pensamentos se prendem à rotina. Então, é melhor deixar deliberadamente de procurar uma solução por alguns dias, descansar um pouco ou se entreter com alguma diversão ou hobby, algo que não exija concentração mental. O mais extraordinário sobre a intuição é que não chegamos a ela através de uma sequência consciente de pensamentos, ela aparece espontaneamente. (BEVERIDGE, 1980, p. 8-9)

Esse momento, leva o processo de criação a um estado de clímax, pois o criador percebe a solução de seu problema, delimitando os conceitos que enfocam todos os fatos; o pensamento que completa a cadeia de ideias em que ele trabalha. Nesse momento de inspiração tudo encaixa em seus respectivos lugares. (KNELLER, 1973)

Não há como prever o momento em que a grande ideia irá aparecer. muitos autores estimulam os leitores a carregar consigo algum caderno de anotações para registrar possíveis insights, que muitas vezes podem aparecer em momentos de mais puro relaxamento do inconsciente. Por vezes, o criador acaba achando que a primeira inspiração que lhe veio à mente será suficiente para resolver seu problema. Kneller afirma que “além de imprevisível, a inspiração é também aparentemente, auto certificável, pois a pessoa criadora se acha convencida da correção de sua intuição antes de verificá-la logicamente” (KNELLER, 1973, p.72)

É importante frisar a importância do processo de incubação, mesmo que ele dure seis dias, seis semanas, ou seis meses, pois “não há como a inspiração ocorrer desvinculada de uma elaboração já em curso, de um engajamento constante e total, embora talvez não consciente” (OSTROWER, 1977, p.72). Segundo a autora, a inspiração não vem de maneira aleatória dentro do processo criativo. Esta perspectiva é uma noção romantizada dessa fase de iluminação.

e) O vestir

A quinta fase do processo de criação se relaciona com o vestir, já que nessa fase há uma elaboração das ideias surgidas no processo anterior; é como se cada ideia fosse uma peça de roupa sendo utilizada para compor um look completo. O criador vai buscando, relacionando-as, tentando encontrar um grau máximo de coerência interna, porque é nessa coerência que as ideias podem ser referidas por nós, podem ser vividas, tornando-se significativas.(OSTROWER, 1977)

Para Guntern (*apud* Tschimmel) a fase de elaboração, muitas vezes, pode ser muito prolongada, pois é nesta que o criador recorre a numerosos exemplos criados a partir da sua fase de iluminação. Nesta fase, segundo Guntern são necessárias perseverança e autodisciplina para que as boas ideias não se percam antes ainda da sua elaboração.

Na elaboração o criador molda todas as ideias que surgiram durante o processo criativo, busca fazer associações entre elas, e quando possível realiza testes que antecipam a última fase do processo, conhecida como verificação. Para Ostrower (1977) construir a forma é o entendimento além dos impulsos do inconsciente criativo. “Vale dizer, então, que a criação exige do indivíduo criador que atue. Atue primeiro e produza. Depois, o trabalho poderá ser avaliado com critérios e interpretações”. (OSTROWER, 1977. p 71). Nesta concepção adentram nos processos de criação tudo o que o homem sabe: os seus conhecimentos, suas conjecturas, as propostas, as dúvidas, tudo o que ele pensa e imagina.

f) O despir-se de si

A última fase do processo de criação consiste em uma verificação do resultado final da materialidade construída após a elaboração, fase anterior. É a hora onde o criador cria um afastamento proposital da sua obra, para que possa avaliá-la e questioná-la de forma crítica. Nesse momento, o indivíduo pode descobrir que a sua ideia recém-nascida é tida como

inviável. Contudo, segundo BEVERIDGE (1980), o pensamento criado não deve ser descartado precipitadamente, porque, às vezes, podemos modificá-lo para que ele possa ser adaptado aos fatos, ou podemos conduzi-lo para uma nova linha de pensamento, uma nova abordagem do problema. Kneller complementa esse pensamento afirmando que “tentativas de verificação podem levar a novas intuições, até mesmo de natureza inteiramente diversa.” (1973, p.72)

Quando o trabalho sobrevive à fase de verificação do seu criador, pode ser apresentado ao público, onde vai ser mais uma vez testado sob uma perspectiva crítica. O processo criativo só está verdadeiramente concluído quando um trabalho é aceite no seu domínio especializado – quer dizer, quando decorreu a selecção cultural. O resultado entra no espaço público e torna-se um bem cultural universal. Os critérios pelos quais um trabalho vai ser avaliado no meio cultural, são, em princípio, os mesmos (por exemplo, originalidade, adequação funcional e perfeição estético - formal), mas agora já não os do indivíduo criativo, uma vez que a percepção da obra, naturalmente, não decorre sob a mesma condição inicial. A última selecção crítica, operada pela sociedade, termina com uma recusa ou uma aceitação da obra: no primeiro caso, esta é de novo eliminada dos bens culturais; no segundo caso, pode tornar-se um modelo para outras criações – e uma evolução cultural teve lugar. (TSCHIMMEL, 2010, p.202)

Além da verificação por parte do criador, é interessante que o mesmo submeta a materialidade do seu processo para um público externo. Esta atitude faz com que esse resultado deixe de ser individual e torne-se coletivo, já que, possivelmente, sofrerá novas modulações a partir da crítica externa.

1.2.2 - Um esboço para o futuro

Aqui, como citado anteriormente, a pesquisa esboça o desejo de um processo criativo performático a partir da construção do conhecimento sobre criatividade e processos criativos adquiridos durante a realização do primeiro capítulo do presente trabalho.

Na primeira fase - o cesto de roupas - os participantes seriam reunidos em um pequeno espaço. A proximidade física entre eles geraria o diálogo, sem saber o que aconteceria, até o momento que alguém surgisse com uma ideia sobre o que eles poderiam criar. Partindo para a segunda fase - a separação das roupas em cor -, seria sugerido ao grupo que se dividissem em grupos menores, selecionando sistematicamente algumas ideais que foram germinadas na primeira fase para que eles possam investigá-las de uma maneira mais precisa.

Na terceira fase - o molho -, juntaríamos todos os participantes do grupo novamente, e em uma condução de descanso e relaxamento da mente, ao invés de sugerir o diálogo, aqui será interessante trabalhar com atividades que produzam a partir do inconsciente, para que as ideias aguardem a próxima fase. Na quarta fase - deixar ao sol - levaríamos o grupo para fora do ambiente onde as outras fases foram realizadas, na expectativa de uma análise sensorial do entorno - arquitetura, calçadas, sons da cidade - pudessem ativar a iluminação de uma ideia, trazendo em cada participante um clímax criativo.

A quinta fase - o vestir - pode ser muito prolongada, pois será o momento onde o grupo retorna ao ponto onde tudo começou para discutir sobre as ideias que cada um conseguiu ter até o momento. Eles irão construir uma grande painel para relacionar as ideias, tentando encontrar alguma coerência entre elas, e a partir da análise de todos os insights obtidos até o momento o grupo começa a delinear as que são mais significativas para ele. As ideias que conseguirão ser efetuadas dentro do contexto do grupo, antes são moldadas e testadas, podendo assim partir para próxima fase. A última fase - o despir-se - é o momento em que o grupo decide se afastar da ideia escolhida para construir um olhar externo que consiga criar uma crítica sobre o resultado final. Nesse momento, o grupo consegue finalizar o processo e encaminhar o resultado para a sociedade, que irá recusá-lo ou aceitá-lo. Muitas vezes, nessa última fase surgem outros insights sobre o que foi concebido que podem fazer com que o processo comece novamente.

2. TRABALHO COLETIVO

2.1 VOO Nº 3: TEMPO

A alienação do trabalhador é um dos principais resquícios da Revolução Industrial do século XVIII. Ao contrário do artesão, que na Idade Média tinha um controle maior sobre o conjunto da produção, na modernidade o operário passa a ser responsável somente por um único processo do ciclo de produção. O trabalho passa a ser então especializado e instrumentalizado. Entende-se por trabalho instrumental - segundo Masi (2003) - a atividade realizada pela necessidade de ganhar dinheiro, de manter a família, de auto realização no tempo livre. É um tipo de trabalho que não dá satisfação enquanto é desenvolvido; que por vezes se choca com os gostos individuais, e que em função de algumas vantagens capitais o trabalhador acaba por aceitá-lo.

Enquanto a potência das máquinas aumentavam o ritmo produtivo das fábricas, o trabalhador tornava-se parte de uma grande engrenagem industrial que o apressava-o. O relógio na Revolução Industrial transformou-se no maior inimigo do homem, pois “o tempo é agora moeda: ninguém passa o tempo, e sim o gasta. (THOMPSON, 2005, p.272).

Mesmo que o tempo, por vezes, possa ser um ativador da criatividade, citamos anteriormente que a especialização e a mecanização do trabalho causa no indivíduo um engessamento criativo. “ [...] as empresas que Max Weber tinha chamado de “gaiolas desumanas”, onde a divisão e a disciplina impediam toda tentação residual de originalidade e onde cada necessidade criativa era considerada como uma divagação patológica” (MASI, 2003, p.591)

[...] até que ponto, e de que maneira, essa mudança no senso de tempo afetou a disciplina de trabalho, e até que ponto influenciou a percepção interna de tempo dos trabalhadores? Se a transição para a sociedade industrial madura acarretou uma reestruturação rigorosa dos hábitos de trabalho - novas disciplinas, novos estímulos, e uma nova natureza humana em que esses estímulos atuassem efetivamente -, até que ponto tudo isso se relaciona com a notação interna do tempo? (THOMPSON, 2005, p.269)

De acordo com Domenico de Masi (2003), a exploração industrial do trabalho é composta por três fases sucessivas. Na primeira fase, a tentativa era de alongar ao máximo a jornada de trabalho; em um segundo momento, cronômetros foram introduzidos para acelerar o ritmo até obter a máxima produção no mesmo tempo; e na terceira fase, o foco torna-se a qualidade dos produtos. Com o intuito de constante melhoramento, procurou-se enfatizar o

empenho dos trabalhadores, congratulando-os por seu mérito.

“Estamos preocupados [...] com a percepção do tempo em seu condicionamento tecnológico e com a medição do tempo como meio de exploração da mão-de-obra” (THOMPSON, 2005, p.289). Pensando na ótica da relação tempo-trabalho construída a partir Revolução Industrial, onde a prerrogativa da produtividade estava imbuída na mecanização dos processos, na especialização do trabalho, e na disciplina do trabalhador percebemos que essa relação ainda se reflete no cotidiano social, pois a esfera de tempo gasto com o trabalho tradicional ainda constitui uma grande fatia na vida de um cidadão médio.

2.1.1 A(pós) industrialização no trabalho

Ford com sua fábrica automobilística, em Detroit, e Taylor com sua organização científica do trabalho na Filadélfia modificam o trabalho. Com a alteração do trabalho modificam a vida, através da divisão do trabalho e da sua organização mecânica. De acordo com Masi (2015), a sociedade industrial transforma a humanidade inteira: o aumento populacional nas grandes cidades, a urbanização, e o aumento da expectativa de vida - antes de 35 anos, nos dias atuais chega a 80 anos em alguns países.

“Quando a taylorização dos Estados Unidos [...] alcança sua plenitude, a sociedade industrial está no seu ápice, pronta a gerar, do seu próprio interior, a sociedade pós-industrial na qual agora vivemos”. (MASI, 1999, p.16)

A sociedade industrial tinha os bens materiais dentro do seu sistema de produção. Nos Estados Unidos, como afirma MASI (1999), a sociedade inteira seguia como modelo o paradigma do *scientific management*⁵, e as técnicas de especialização de tarefas, para produção em massa, visando o cálculo e a redução do tempo. Ideias que foram experimentadas durante todo o século XIX, e que com uma rigorosa formulação tornaram-se não apenas um modo de trabalho mas também um modelo de vida. Já a sociedade pós industrial traz em seu seio uma produção voltada para os bens imateriais como serviços, informações, valores, e estética.

Enquanto a sociedade agrícola foi milenar, a sociedade industrial demorou 200 anos para gerar a sociedade pós-industrial. Segundo Masi (2015), talvez seja por isso - por

⁵ Conceito criado por Frederick W Taylor em 1911 no seu Livro "The Principles of Scientific Management" que se relaciona como os ideais do Taylorismo.

essa rápida transição se relacionarmos com o tempo da transição de uma sociedade agrícola para uma sociedade industrial - que algumas pessoas vivem na contemporaneidade utilizando os mesmos padrões de comportamento da era industrial, que como citamos estão mais voltados para o tempo de produção, eficiência na produtividade, bens materiais, e hierarquia piramidal. Essa transição, também, é relatada por Thompson no trecho a seguir:

“Por meio de tudo isso - pela divisão de trabalho, supervisão do trabalho, multas, sinos e relógios, incentivos em dinheiro, pregações e ensino, supressão das feiras e dos esportes - formaram-se novos hábitos de trabalho e impôs-se uma nova disciplina de tempo. A mudança levou às vezes várias gerações para se concretizar, sendo possível duvidar até que ponto foi plenamente realizada: ritmos de trabalho irregulares foram perpetuados (e até institucionalizados) no século atual, especialmente em Londres e nos grandes portos.” (THOMPSON, 2005, p.297)

Percebemos que enquanto a sociedade industrial era centrada na estrutura do trabalho, já os novos modos de fazer da contemporaneidade⁶ colocam no centro da sociedade pós-industrial o tempo livre. Funções mecanizadas, repetitivas e manuais dão lugar a atividades flexíveis que requerem inteligência, ou a funções orgânicas notadamente criativas. Não que as atividades repetitivas não sejam mais desempenhadas, mas podemos observar que essas atividades produtivas são destinadas por países de primeiro mundo a países de terceiro mundo que possuem uma mão de obra muito mais barata.

Essa desorientação nos valores causada pela transposição da era industrial para a era pós industrial, que segundo MASI (1999) valoriza a emotividade ao invés da racionalidade, a desterritorialização, o desestruturamento do tempo, que valoriza a criatividade, a estética e a subjetividade em detrimento da coletividade, faz com que o indivíduo crie camadas justapostas em relação a vida e ao trabalho. Ao invés de uma separação, as esferas trabalho e vida são sincronizadas.

Para Masi (2015), esse trabalhador industrial, que deixava o trabalho após uma sirene - aqui uma divisão provocada pelo tempo - perde espaço para o trabalhador criativo que vivencia um trabalho onde essa divisão entre trabalho e vida pessoal não existe mais. Masi

⁶ Segundo Agamben, "a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (2009, p.59)

denomina essa inter-relação de ócio criativo⁷, um momento em que o indivíduo está se divertindo, criando alegria; trabalhando gerando riqueza; e estudando gerando aprendizagem e saber. Masi defende que hoje estudo, trabalho e tempo livre são uma coisa só.

A união dessas esferas unidas - estudo, trabalho e tempo livre - é uma forma de capturar o trabalhador e construir uma sensação de bem estar e pertencimento com o trabalho, que não se separa da vida pessoal. Construir um ambiente de trabalho que estimule a criatividade é um desafio para muitas empresas. Dentre elas, multinacionais como Google e Facebook criam quase um *playground* para adultos construindo escritórios equipados com jogos, comidas e bebidas gratuitas, móveis coloridos, mesas de pingue pongue e bilhar, com a expectativa de criar para os funcionários uma experiência onde eles possam vivenciar a rotina por uma outra perspectiva. Isso, é um estímulo à criatividade, ou uma captura?

Em matéria publicada no Site da revista Exame, a repórter Adeline Daniele, elenca a partir de relatos dos funcionários e ex-funcionários da Google os doze pontos mais negativos eles enxergam na companhia. Por exemplo, "trabalhar no Google toma todo o seu tempo":

“Para um ex-funcionário da área de vendas do Google, o ponto negativo em trabalhar para a companhia é que, quando você não percebe, ele acaba pegando a maioria de seu tempo e energia. “Se você não tem muito controle sobre o que fazer com o seu tempo, a sua vida pode ser apenas sobre o trabalho.” (Adeline Daniele acessado em <http://exame.abril.com.br/carreira/12-pontos-negativos-sobre-trabalhar-no-google/> no dia 20 de maio de 2017)

Peter Pál Pelbart, traz uma importante reflexão de como o capitalismo hoje captura o trabalhador não mais por sua força física mas sim por sua inteligência e capacidade criativa.

“Um trabalho que solicita do trabalhador não seus músculos nem sua força física, mas sua inteligência, sua força mental, sua imaginação, sua criatividade - tudo isso que antes era do domínio privado, do sonho, das artes, foi posto a trabalhar no circuito econômico. Com isto, o capitalismo passou a mobilizar a subjetividade numa escala nunca vista.” (PELBART, 2003, p.132)

A transição para era pós industrial pode ter semeado um espaço para a produção

⁷ "O ócio criativo é aquela trabalhadeira mental que acontece até quando estamos fisicamente parados, ou mesmo quando dormimos à noite. Ociar não significa não pensar. Significa não pensar regras obrigatórias, não ser assediados pelo cronômetro, não obedecer aos percursos da racionalidade e toda aquelas coisas que Ford e Taylor tinham inventado para bitolar o trabalho executivo e torná-lo eficiente. O ócio criativo obedece a regras completamente diferentes. Mas é o alimento da ideação. É uma matéria-prima da qual o cérebro se serve. Do mesmo modo que a máquina usava matérias primas como o aço e o carvão, transformando-as em bens duráveis, o cérebro precisa de ócio para produzir ideias." (MASI, 2000. p.155)

criativa dentro das empresas, pois transformou a indústria que tinha uma organização da executividade, altamente voltada a realização de processos, em uma indústria pautada na organização da criatividade, que constrói espaços para ideias inovadoras. Deve-se lembrar, que isso ocorre em empresas que praticam valores imateriais que estão relacionados a era pós industrial, que como afirma Masi (2015) estão localizadas de uma forma mais abrangente nos países de primeiro mundo.

A força da era pós industrial na transformação dos modos produtivos no mundo revela-se na atual importância do setor terciário na economia de um país, seja ele de primeiro ou terceiro mundo. Entende-se por setor terciário as atividades econômicas relacionadas a produção de serviços, e a prática do comércio dos bens produzidos pelos setores primário e secundário.

Mesmo com a crise política e econômica do Brasil, o setor de serviços segundo o IBGE foi o que teve menor recuo (2,7%) no ano de 2016, seguido por 6,6% na indústria e 3,8% na agropecuária. 2016, foi o ano onde o PIB teve sua maior queda histórica desde 1930. O Diário de Pernambuco em matéria de Março de 2017 relata dados do Banco Central, de acordo com os quais o setor de serviços tem relevância crescente na economia brasileira, já que a sua participação no produto interno bruto (PIB) em 2016 foi de 63,3%, um bom crescimento em relação aos 54,9% do ano de 2014. Com isso, podemos entender a importância do investimento em práticas criativas em empresas que trabalham com a produção de bens imateriais.

Por essa importância e crescimento, as empresas têm apostado na criação de negócios voltados para o terceiro setor. Criando ferramentas que valorizem os indivíduos para que eles possam gerar mais renda para a empresa em conjunto com sua auto realização. Aqui, na era pós industrial, “uma instituição, um grupo, ou indivíduo é tão criativo quanto mais futuro ele consegue projetar na política, na economia, na ciência e na arte. (MASI, 2003, p.373)

De repente os aspectos mais humanos do homem, seu potencial, sua criatividade, sua interioridade, seus afetos, tudo isso que ficava de fora do ciclo econômico produtivo, e dizia respeito antes ao ciclo reprodutivo, torna-se a matéria-prima do próprio capital, ou torna-se o próprio capital. Isso tudo que antes pertencia à esfera privada, da vida íntima, ou até mesmo do que há de artístico no homem, daquilo que caracteriza mais o artista do que o operário, passa a ser requisitado na produção. Não há como escapar à impressão de que essa "liberação" é uma liberação também do capital, de sua fronteira antes restrita, estanque, pesada, mecânica, podendo agora, no ciclo produtivo (nem falamos de consumo) mobilizar o homem por inteiro, sua vitalidade mais própria e visceral, sua "alma". (PELBART, 2003, p.99)

Percebemos que hoje o capitalismo se apropria dos dois lados da moeda. Tanto do trabalhador industrial com a força do seu trabalho em indústrias de perfil pautado em valores mais executivos, quanto do trabalhador pós industrial com o seu potencial criativo utilizado em organizações produtoras de imaterialidades. Apropriando-se da subjetividade do trabalhador o sistema apaga a linha que separa a vida no trabalho da subjetividade particular; a vivência particular torna-se matéria-prima do próprio sistema.

2.1.2 - O trabalho imaterial

O trabalho instrumental, citado anteriormente, se relaciona com a atividade que o homem realiza para conseguir arcar com custos financeiros, mesmo que a atividade se choque com as virtudes que ele acredita. Em oposição a essa perspectiva temos o trabalho expressivo. Segundo MASI (2003), o trabalho expressivo é uma atividade onde o homem pode experimentar diferentes trabalhos mais apropriados a sua formação, ocupações que são capazes de fazer com que o indivíduo possa se sentir útil e realizado, buscando sempre um crescimento profissional e humano. Muitas vezes realizando tarefas que não tem uma vantagem financeira interessante mas que são desenvolvidas com prazer.

Quando executamos um trabalho instrumental, não vemos a hora de parar; quando executamos um trabalho expressivo, não queremos parar nunca. No primeiro caso, corremos o risco de uma alienação destrutiva; no segundo caso, arriscamos uma alienação criativa. (MASI, 2003, p.613)

Domenico de Masi possui uma pesquisa envolvente sobre os reflexos causados pelos meios produtivos pós-industriais na sociedade, onde exalta a extinção da divisão que separava a vida pessoal e o trabalho, e com entusiasmo vende a ideia de que hoje o trabalhador pode vivenciar estudo, trabalho e lazer ao mesmo tempo.

Nas relações de trabalho, as decisões não cabem somente ao trabalhador, que por vezes está sujeito a demandas superiores. Assim, podemos refletir se existe um peso hierárquico que pode despotencializar o trabalhador, mesmo que ele cultive essa relação criativa com a empresa.

A tradição intelectual e política, tanto do liberalismo quanto de seus críticos, quer que o lugar de criação do valor por excelência seja a empresa, mas a teoria econômica mais recente vê o verdadeiro lugar de criação de valor no território produtivo, isto é, na sociedade em seu conjunto, na qualidade da população, na cooperação, na convenção, na aprendizagem, nas formas de organização que

hibridizam o mercado, a empresa, a sociedade. (PELBART, 2003, p.100)

Masi (2003) exemplifica um pouco essa relação entre trabalhador e empresa no contemporâneo, afirmando que mesmo que os trabalhadores estejam cada vez mais cultos, especializados e escolarizados, prontos para desenvolver tarefas mais criativas, isto não acontece. A razão estabelecida por Masi é que com muita frequência a disposição criativa desse trabalhador é castrada por uma organização com perfil industrial, que se relaciona com os empregados através de regras feitas há 100 anos atrás, tratando-os como operários semianalfabetos encarregados de uma linha de montagem. Ideias essas que, hoje, são inadequadas para fecundar a invenção de forma mais contínua, o que atenderia um mercado cada vez mais voraz por produtos inéditos.

Mesmo que por vezes essa relação entre em descompasso, há empresas que valorizam essa perspectiva inventiva dos funcionários. Para Pelbart, as empresas requisitam dos trabalhadores “sua inteligência, sua imaginação, sua criatividade, sua conectividade, sua afetividade - toda uma dimensão subjetiva e extra econômica, antes relegada ao domínio exclusivamente pessoal” (PELBART, 2003, p.128)

O capitalismo na era pós-industrial se apropria da potência de vida da multidão - “inteligência coletiva, afetação recíproca, produção de laço, capacidade de invenção de novos desejos e novas crenças, de novas associações e novas formas de cooperação” (PELBART, 2003, p.128) - para gerar riqueza.

Pelbart (2003) afirma que essa economia imaterial não pode ser baseada na força física, no trabalho mecânico, no automatismo burro e na solidão compartimentada pois ela produz sobretudo informação, imagens, serviços.

O trabalho imaterial seria a atividade que produz valor para a economia imaterial, utilizando-se de práticas e recursos criativos dentro desse processo de produção que alimenta o sistema com suas fabricações de subjetividades através da imagem. É importante afirmar, que a prática deste trabalho não se limita a estruturas empresariais. Mas de fato “a força da invenção se tornou a principal fonte de valor, independente até do capital ou da relação assalariada” (PELBART, 2003, p.132).

Não é preciso quantificar se a prática da invenção é mais potente na arte, ou em atividades relacionadas ao setor terciário, ou nas empresas que possuem um perfil mais voltado ao pensamento industrial. Mas, em pesquisa sobre os coletivos de criação, o presente

trabalho encontra uma latência criativa que em gerúndio desenvolve uma inventividade no viver, criando potentes ferramentas de resistência através do fazer. Esses modos de fazer são construídos a partir de experiências que buscam na autogestão formas de conduzir-se em grupo, onde através do diálogo as propostas são elaboradas. É uma relação onde o tempo e o espaço não são mais pautados a metodologias de aceleração e eficiência do trabalho, mas sim no compartilhamento de ideais e vivências que colaboram para a construção do trabalho em grupo.

Para Paim⁸ (2012) a invenção funciona como capacidade de compor a si mesmo, e é ela o contrapoder, uma possibilidade transformadora de uma realidade, e é nos cantos escuros onde o poder fica cego que brotam esses desejos fora do controle e as resistências ao que está estabelecido. Ela afirma que a arte é um campo para invenção, é o lugar onde a imaginação fica solta para produzir e atender desejos, e conclui que por isto, a arte resiste. E mesmo que o capitalismo cultural sirva ao mercado instrumentalizando a criatividade para produzir subjetividades programadas, a arte surge como resistência em ações que políticas e artísticas que se entrecruzam.

2.2 - VOO N°4: COLETIVO

2.2.1 - O fim do expediente

É notável que, a instituição do trabalho tradicional é amplamente questionada em nossa contemporaneidade. Segundo Gorz (*apud* PAIM, 2012, p.73), “o trabalho-emprego já não assegura a inserção no mundo social, o chamado laço social, se é que alguma vez assegurou, sendo esta noção mais uma posição ideológica a serviço deste sistema”. Com isso, pequenas rupturas são causadas, e o trabalho que é atualmente - segundo Paim (2013) - flexível, instável e precário, serve exemplarmente com sua instabilidade ao sistema, sendo fruto de suas necessidade. Essas rupturas criadas pelos coletivos não desejam transformar o trabalho atingindo todo o corpo social, de acordo com Paim (2012) é possível estabelecer relações entre os coletivos e as transformações do trabalho na sociedade, mas atuar em coletivos já instaura uma diferença no seio da sociedade capitalista.

⁸ Cláudia Paim é artista visual e professora na graduação e pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Possui uma importante pesquisa sobre arte contemporânea, intervenções urbanas, e iniciativas de artistas e coletivos na América Latina. É autora do livro *Táticas de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas e espaços autogestionados*, que serviu a presente pesquisa como base teórica sobre coletivos autogestionados no Brasil.

Nesse ensejo, por vezes precário, agonizante, instável, e temeroso surgem situações que elaboram problemas em busca de respostas possíveis para novas formatações do viver. Como afirmamos anteriormente, a invenção não é uma prerrogativa de gênios, e nem diz respeito, somente, a indústria ou a ciência. Pelbart (2003) afirma que a potência da invenção está no homem comum, cada um com seu cérebro-corpo possui fonte de valor, e cada parte dessa rede pode se tornar vetor de valorização e autovalorização.

Cada variação, por minúscula que seja, ao propagar-se e ser imitada, torna-se quantidade social, e assim pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política. (PELBART, 2003, p.123)

E são essas variações - por vezes minúsculas - que transformam e reinventam o cotidiano através de ações que estruturam novos papéis sociais, criando laços que não mais necessitam da institucionalização de uma empresa, são novas formas de associação que constroem um modelo de trabalho mais livre e menos burocratizado; mais vivo e menos alienante; mais orgânico e menos hierarquizado. Cada integrante é sistema vivo e responsável dentro dessa economia do afeto, onde a troca de vivências ensejam a produção dos trabalhos.

2.2.2 - Agrupar, o fazer comunidade

As fragilidades do sistema de trabalho causadas pelas promessas de uma maior automação no sistema produtivo que colaboram com o aumento demissões em massa traz a sociedade uma discussão que ainda não é amplamente compartilhada nas esferas sociais que se relacionam com os trabalhadores. Masi discorre já em 1999 em seu livro *Desenvolvimento sem trabalho* uma passagem sobre as relações sobre trabalho, automação, e desemprego, denotando uma perspectiva que começa a ser sentida na sociedade a partir da Crise Mundial de 2002, e possui reverberações até hoje:

“Para que os alicerces da ordem vigente não sejam abalados, é melhor que não se divulguem essas coisas. Será dito às pessoas que há o perigo do trabalho vir a faltar em vez de esclarecer que não é mais preciso se matar de tanto trabalhar. Será dito às pessoas que o monstro do desemprego está solto, em vez de explicar como e por que teremos sempre mais tempo livre. As promessas de automação, tentar-se-á atihar os trabalhadores para que briguem entre si pelos raros postos de trabalho que sobraram, em vez de estimulá-los a batalhar juntos por outra realidade econômica. De fato, desemprego não é apenas uma consequência da crise mundial, é também uma arma para restituir a obediência e a disciplina nas empresas [...] Agora, uma

coisa é certa: ninguém fará carreira na profissão que aprendeu; essa profissão será transformada, simplificada, desqualificada ou meramente suprimida pela microeletrônica”. (MASI, 1999, p.64)

Talvez não estejamos próximos do fim da estrutura social do trabalho-emprego, mas faz se necessário pensar algumas saídas possíveis para criar novos modos de fazer que sobrevivam a essa crise do trabalho enquanto ela, ainda, não está amplamente difundida. Uma estrutura capaz de repensar o trabalho mais voltado ao compartilhamento dele, do que numa guerrilha entre trabalhadores por postos de trabalho.

Sabemos que a união de artistas produzindo em um mesmo ambiente não está restrita a nossa contemporaneidade, como citamos anteriormente, as guildas da Idade Média, as oficinas do Renascimento⁹, o movimento Arts and Crafts delinearam alguns agrupamentos coletivos entre artistas no passado, mesmo que a relação dentro dos ateliês fosse mais hierarquizada pela relação mestre-discípulos.

Mas desde início do século XX, como observa Paim (2013), esses agrupamentos de artistas estão reinventando essa vivência, deixando-a menos hierarquizada, pois aqui a figura do mestre é diluída por uma organização de grupo mais horizontal, onde todos participam das decisões sobre o grupo. Uma série de fatores - históricos, políticos, econômicos, sociais - foram responsáveis por esses novos modos de fazer das iniciativas coletivas de trabalho, que são relatadas por Cláudia Paim no trecho abaixo:

Os modos de fazer dos coletivos e iniciativas coletivas que atuam fora dos espaços tradicionais de visibilidade (considerando como tal os museus, centros culturais e galerias comerciais) e alguns espaços autogestionados foram observados a partir dos anos 90 do século XX. Isto ocorreu quando tais práticas associativas receberam um impulso decorrente de alguns fatores históricos, sociais, políticos e econômicos: a retração do mercado (desestímulo ao trabalho solitário e voltado para galerias); o fim das ditaduras militares na América Latina e os subsequentes movimentos de redemocratização com o fato de vir à tona várias microassociações que serviram de base para a formação de organizações representativas e como exemplo de ação colaborativa. Há ainda o agravamento da crise econômica nos países latino-americanos e o sucateamento das instituições públicas que deveriam contemplar a cultura. Por outro lado, houve o incremento na implantação dos cursos de artes que fomentam a convivência e possibilitam a crítica e a atuação. Devem ser considerados ainda outras formas de sociabilidade que surgem com a aceleração e a simultaneidade das comunicações, com a flexibilização do trabalho e a globalização econômica. (PAIM, 2013, p.9)

⁹ Eram corporações que tinham uma organização altamente hierarquizada, controladas pela figura do mestre-artesão. Além de realizarem o trabalho, os mestres-artesãos eram os proprietários das oficinas, das ferramentas, das matérias-primas e do conhecimento técnico necessário à produção.

A sociedade funciona, em diversos momentos históricos, como agente inibidor da criatividade, pois ela se protege contra inovações que possam perturbar o equilíbrio, constrói barreiras de repressão que totem o potencial criativo de uma época.

De certo modo, alguns movimentos conseguem driblar essa repressão socialmente imposta e funcionam como forças de contracultura. Podemos perceber isso na forma como a estilista Zuzu Angel¹⁰ desafiou internacionalmente o regime militar brasileiro com suas criações que questionavam os símbolos da repressão social que o país vivia na época. É importante salientar que a estilista foi motivada, também, pelo desaparecimento do seu filho Stuart Angel, militante contra o regime. Nessa passagem, percebemos que um estímulo pessoal potencializou uma ação que concebeu uma perspectiva política ao trabalho de Zuzu Angel.

Alguns fatores exógenos, segundo Masi (2003), são propulsores e acabam por agilizar os processos criativos, vamos nos deter aqui aos fatores que estão mais relacionados com as esferas políticas e sociais que corroboram com o pensamento de Paim, citado anteriormente: um contexto social que acentua a transformação; disponibilidade de meios culturais e materiais; abertura aos estímulos culturais; interação de pessoas significativas que encontram segurança e estímulo recíproco nas suas relações com os outros; tolerância e respeito com relação a pontos de vista divergentes; e por fim, dialética e insatisfação social: “a criatividade surge posterior a eventos traumáticos como a escravidão, a perseguição aos judeus o fim do regime militar no Brasil, o fim de todos esses acontecimentos provocam nas pessoas um entusiasmo criativo que gerou frutos”. (MASI, 2003, p.595)

Os agrupamentos acontecem pelo desejo de construir um novo tipo de comunidade, “não aquela comunidade baseada na hierarquia, no paternalismo, na compaixão, como o seu patrão gostaria de lhe oferecer, mas uma sociedade de irmãos, a comunidade dos celibatários” (PELBART, 2003, p.39).

O afeto é elemento essencial na construção dessas associações. Claudia Paim utiliza um trecho de Michel Maffesoli como base para relacionar o surgimento desses grupos no contemporâneo: o ideal comunitário como um elemento de sociabilidade onde “vive-se uma forma de estar-junto que não está voltada para o longínquo, para a realização de uma

¹⁰ Zuleika Angel Jones, ou apenas Zuzu Angel, foi uma das mais importantes estilistas da história da moda no país, além de incansável oponente da violência do governo militar. Mãe de Stuart Edgar Angel Jones, torturado e assassinado pela ditadura, Zuzu passou anos denunciando as arbitrariedades da repressão até morrer em um acidente de carro suspeito em 1976. (<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/zuzu-angel/>).

sociedade perfeita no porvir, mas que se dedica a organizar o presente” (MAFFESOLI, 1995, p.17). É o estar junto que opera estas uniões, já que elas ocorrem mais devido a fatores culturais que sociais.

Para Pelbart (2003) a biopotência do coletivo, a riqueza biopolítica¹¹ da multidão é cada vez mais clara dentro do nosso tecido social contemporâneo, pois: “é esse corpo vital coletivo reconfigurado pela economia imaterial das últimas décadas que, nos seus poderes de afetar e de ser afetados e de construir para si uma comunidade expansiva, desenha as possibilidades de uma democracia biopolítica”. (PELBART, 2003. p.40)

E é nessa potência, buscando a possibilidade de criar vivência entre indivíduos diferentes que através do desejo de participar, de escutar e falar, de ser agente que os coletivos constroem um agregamento de pessoas dispostas a unir suas forças e sonhos na construção de um novo viver.

2.2.3 - Coletivos: cidade e resistência

O universo dos coletivos é composto de um estar junto, compartilhando vivências, respeitando diferenças, é uma troca entre perder-se e encontrar-se no outro. Pelbart (2012) traz em sua obra o conceito de *idiorritmia* (*idios*: próprio, *ruthmos*: ritmo). Este conceito é exemplificado através da imagem de um monge que segue o seu ritmo próprio, mas, ao mesmo tempo, compartilha uma vida em comum com outros monges. Em coletivo, é preciso viabilizar diálogos que construam com criatividade relações onde todos os participantes consigam se envolver.

Segundo Paim (2012) as práticas coletivas são constituídas de multiplicidade de singularidades, para a autora atuar coletivamente é uma postura política. Formar uma estrutura coletiva requer um entendimento a um mesmo propósito, é uma comunhão de ideais que se entrecruzam. “Organizar-se nunca quis dizer filiar-se numa mesma organização. Organizar-se é agir segundo uma percepção comum, seja a que nível for. O que nos falta é uma percepção partilhada da situação”. (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p.13)

As políticas de resistência criadas por coletivos transformam a cidade e seus espaços públicos com ações que podem ressignificar alguns trajetos da cidade. A exemplo, o Grupo

¹¹ O termo biopolítica foi forjado por Foucault para designar uma das modalidades de exercício do poder sobre a vida, vigente desde o século 18.

Desvio Coletivo¹² realiza a performance de intervenção urbana Cegos. Esta performance que traz para o contexto da cidade um coro de executivos vestidos em traje social, cobertos de argila e com olhos vendados. O grupo caminha lentamente em coro, transformando o espaço urbano, ressignificando-o, principalmente, agindo em frente a construções que possuem algum caráter de relevância política, como o Congresso Nacional em Brasília, ou instituições religiosas, do judiciário ou da polícia militar.

Se na modernidade a resistência obedecia a uma matriz dialética, de oposição direta das forças em jogo, com a disputa pelo poder concebido como centro de comando, com as subjetivações identitárias dos protagonistas definidas pela sua exterioridade recíproca e complementaridade dialética, o contexto pós-moderno suscita posicionamentos mais oblíquos, diagonais, híbridos, flutuantes. Criam-se outros traçados de conflitualidade. (PELBART, 2003, p.136)

Podemos pensar na atuação dos coletivos como reação a manobras de privatização da cultura como os alguns centro culturais criados por instituições financeiras e o apoio de grandes empresas como patrocinadoras de exposições, bolsas para artistas e eventos. O grupo Desvio Coletivo, segundo Auip (2015), estabelece relações assimétricas de poder, pois a obra realizada contesta e critica Instituições. Contudo, desde sua primeira apresentação a performance Cegos obteve um posicionamento nos processos institucionais e midiáticos, como ser capa do Jornal Folha de São Paulo, participar do Palco Giratório promovido pelo Sesc, e a Virada Cultural da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. “Os projetos desenvolvidos pelos artistas servem então para ‘sanear’ áreas da cidade e são apropriadas pelo capital, tanto pelo seu poder de revalorizar áreas como pelo de lhes agregar capital simbólico” (PAIM, 2012, p.48)

Essas relações entre os coletivos e as instituições privadas remontam as capturas feitas pelo capitalismo, que utiliza a inteligência, a imaginação, a criatividade, a conectividade, a afetividade presente dentro destes coletivos criativos. É por parte do sistema, uma tentativa de se aproximar para talvez moldar e dominar essas resistências. “A vida é infinita em sua potência e sempre que se tenta dominá-la, surge a inadequação ao molde. A vida não se ‘conforma’ Sempre há o impulso criativo para ‘expandir’ o modelo ou invalidá-lo.” (PAIM, 2012, p.66). São esses modos de fazer coletivo, segundo Paim, que provocam vazamentos nas

¹² O Desvio Coletivo é uma rede de criadores em cena teatral contemporânea que atua na zona de fronteira entre o teatro, a performance e a intervenção urbana. Através da criação de espetáculos e intervenções cênicas em diferentes espaços urbanos pretende-se gerar ilhas de desordem efêmeras de natureza crítica.

ordens existentes, e que o fazer só por ser compartilhado já representa uma subversão tanto ao individualismo na sociedade como à ideia de autoria na arte.

Por ser um agrupamento formado por diversas trajetórias pessoais, os coletivos têm como uma de suas principais características a heterogeneidade. Cláudia Paim sugere uma definição dos modos de fazer coletivos em três esferas - inventivos, propositivos, e experimentais:

Em geral, os modos de fazer coletivos podem ser identificados como inventivos, propositivos e experimentais. Inventivos por apresentar o caráter inesgotável da criatividade, não necessariamente pela busca de algo novo, mas como prática que conjuga elementos existentes em infinitas possibilidades de produzir sentido. Eles são também propositivos por oferecer ideias, ações, situações e espaços a serem transformados. E, experimentais por testarem soluções, considerando e inter-relacionando as situações, as condições e os sujeitos envolvidos. (PAIM, 2012, p.66)

O sentir-se comunidade faz parte do escopo dos coletivos, um fazer colaborativo, que compartilha o trabalho não só com os membros do grupo, mas também criando possibilidades associativas com outras formas de participação, como artistas, coletivos convidados, ou o próprio público. Segundo Paim, “muitos dos artistas que desenvolvem práticas colaborativas (apesar da enorme diversidade de motivações e de intenções) têm em comum, segundo Claire Bishop, uma ‘crença no empoderamento criativo das ações coletivas e das ideias compartilhadas’” (2012, p.140).

Devemos salientar que o termo “comunidade” foi utilizado a partir de uma síntese sobre o pensamento de Peter Pál Pelbart. Para o autor “a comunidade, na contramão do sonho fusional, é feita da interrupção, fragmentação, suspense, é feita dos seres singulares e seus encontros. Comunidade como o compartilhamento de uma separação dada pela singularidade.(PELBART, 2012, p.33). As características de heterogeneidade, pluralidade, e distância complementam o pensamento do autor sobre a constituição do devir comunidade, já que o ideal de comunidade só é pensável enquanto negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma.

Mesmo que alguns coletivos não possuam espaços delimitados, parte deles ocupam espaços públicos não só com a realização de ações mas também utilizando esses ambientes como sede. Paim (2012) afirma que a utilização desses espaços não obedece fórmulas, o que coincide entre os artistas é o desejo de ativar os espaços nos quais atuam, tornando-os

territórios vivenciados. Já outros grupos, segundo a mesma autora, são predominantemente efêmeros, estão sempre se compondo e recompondo em distintas formações. “Entender essa fluidez e tentar capturá-la sem pretender estancar o fluxo é fundamental”. (PAIM, 2012, p.58)

Experimentações que, em não poucas ocasiões, partem da precariedade e da efemeridade. Muitas vezes, os coletivos e as iniciativas coletivas iniciam pelo prazer de estar juntos e pela necessidade de unir forças. Alguns sem uma consciência clara da importância que a forma associativa tem nas sociedades contemporâneas, que são assaltadas e extorquidas em suas forças e potências pelo capital, seja ele tanto do sistema econômico como artístico. Os coletivos representam experiências dentro desse sistema que o fazem vaziar. Vazamentos minúsculos, pontuais, moleculares. São práticas que podem ser, inclusive, claudicantes, tímidas e frágeis, mas que têm a potência da criação. Bloqueiam a manipulação do poder pela criatividade do comum, pela invenção de modos de fazer singulares. Fazeres que preservam o antagonismo ao capitalismo imaterial e globalizado. (PAIM, 2012, p. 143)

Buscar inspiração no impulso dos coletivos criados a partir dos anos 90 na América Latina, que segundo Paim (2012), criaram um movimento de resistência à alienação, à expropriação do sonho, do desejo e do corpo, seja uma forma de continuar escrevendo nas linhas do contemporâneo um contínuo manifesto sobre as experimentações sociais que não precisam estar ligadas a estruturas sociais rígidas e alienantes. E criando resistências criativas, fazendo com que os caminhos criados pela arte, pela indústria e pela política sejam cruzados e tecidos para que possamos progredir aliando as expectativas para a construção de um sistema que seja igual para todos. Conforme Pelbart (2002), não se produz só na fábrica, não se cria só na arte, não se resiste só na política.

3. UM GRUPO MAIOR QUE EU

3.1 VOO Nº 5: CARTOGRAFIA

A cartografia, segundo Deleuze e Guattari (apud AMADOR e FONSECA, 2009), é “uma invenção que somente se torna viável pelo encontro fecundo entre pesquisador e campo pesquisa”; é uma “possibilidade de acompanhamento daquilo que não se curva à representação, já que a cartografia se apresenta em ‘sua definição enquanto método e a recusa de qualquer pretensão de sê-lo’”. E a intuição como método filosófico. De acordo com (AMADOR & FONSECA, 2009), a cartografia “é obstinada pela mobilidade, pelo insólito, pelo efêmero. Visando a apreensão de uma certa sucessão, cujo procedimento não se faz por justaposição e sim por uma espécie de crescimento por dentro”.

A cartografia denota sentido como método desta pesquisa pela sua própria construção autônoma, que foi se construindo sobre o fazer cotidiano do grupo estudado, pela perspectiva orgânica da construção do objeto de estudo que com suas singularidades seria impossível tocá-lo, não impedindo uma restrição de seu tempo e seu espaço. Um objeto-coletivo que fora de responsabilidades mecânicas é feito pela união de organismos biológicos que cruzam suas subjetividades dinamicamente dentro de um espaço-ilha, que ora é coletivo, ora é singular.

Esse território lusco-fusco¹³, onde o indivíduo encontra nas brechas do sistema suas potências de resistência, precisa para ser habitado não do olho que vê, e sim o sentido que vê (GIROTTTO, 2016). E nessa busca de sentido - “eu vi com meus sentidos”¹⁴ - sendo como ela afirma um pouco surdo de olho. A autora complementa:

“Também é necessário um conjunto de qualidades bastante singulares: a capacidade de invenção/imaginação, a experimentação, a desobediência, a generosidade, a dúvida, a prudência e a habilidade de acariciar o que escapa – o tempo, a vida, as coisas que se dão às jangadas mais do que aos navios. E de novo, a tentativa de dar forma a algo que já existe, mas que ainda está por fazer, se fazendo.” (GIROTTTO, 2016,p.175)

¹³ O lusco-fusco é o período entre o fim do dia e o começo da noite, o instante crepuscular, que, por não ter ainda as estrelas e não mais a luz do sol, retira temporariamente as noções de tempo e espaço que norteiam as vidas na Terra. É típico do lusco-fusco não produzir sombra e retirar as referências cardeais e, como os animais diurnos estão já recolhidos e os noturnos ainda não começaram a sua movimentação, instala-se uma suspensão, uma breve eternidade. Há nisso alguma estranheza – por estes aspectos, o intervalo é real. É justamente nesse intervalo que o mecanismo da visão passa por uma mudança que torna o olho humano muito mais sensível à luz. É o período da transição entre a visão diurna, que é uma visão de detalhe e de cores, e a visão noturna, que privilegia a percepção de luminosidade, contorno e forma. Nessa transição, há uma baixa da qualidade da visão – o olho enxerga menos. (GIROTTTO, 2016, p.171)

¹⁴ PIER, P. Pasolini apud DIDI-HUBERMAN, George, *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p.31.

Amador e Fonseca (2009) afirmam, em consonância com o pensamento de Bergson (1984) em seu texto *O pensamento movente*, que a ciência se comporta com precisão absoluta e uma evidência completa e crescente, características que não se relacionam com as teorias filosóficas. A primeira trata o tempo como se ele já tivesse passado, podendo prever o que virá, extraíndo e retendo do mundo material o que é propenso a se repetir e ser calculado, é o que não dura. Sendo assim, só é possível tangenciar esse tempo que escapa, por apalramento, por toque, por sensibilidade, “por uma determinada atenção que se fixa no que escorre, atenção esta que nos parece sintonizada com a intuição enquanto do trabalho cognitivo, muito mais do que com a esfera da inteligência” (AMADOR E FONSECA, 2009)

A imprevisibilidade das narrativas encontradas dentro do Grupo Maior que Eu (G>E¹⁵) é o que faz essa pesquisa seguir um caráter cartográfico dentro desse processo de campo. Isso porque o G>E elabora o viver na tentativa de criar algo que já existe, mas que ainda está por fazer, se fazendo. As próprias relações do grupo foram concebidas mais por apalramento do que agarramento, mais por afinidade de desejos e angústias do que por rigidez e burocracia. É um voo intuitivo do fazer-se fazendo.

“Parece-nos instigante seguir nesta direção, especialmente porque aproximar a cartografia como método de pesquisa da intuição enquanto método filosófico possibilita pensar a primeira para além de uma dimensão procedimental. Antes disso, viabiliza germinar o cartógrafo em nós, uma vez que, para cartografar, faz-se necessário certo desmonte do esquema cognitivo por parte do pesquisador; desmonte esse que lhe possibilite abrir-se às forças do presente para virtualizar o mundo. (Amador e Fonseca, 2009, s/p)”

Assim, a cartografia se apresenta aqui como capacidade vital de invenção, um olhar através de brechas com o desejo vivo de forjar uma pesquisa como mapa, acompanhando o seu traçado, que segundo Amador e Fonseca, em uma tarefa possível apenas pela criação de um território para habitar enquanto pesquisador, e é de dentro enquanto fora que se pode operar a cartografia. Uma postura sensível ao seu fora, que o pensamento do indivíduo que pesquisa pode fomentar um material empírico e vice-versa.

Esse mapa foi tecido através das vivências dentro do Grupo maior que Eu, com a participação do pesquisador em seus processos e numa construção de registros de imagem e som desse cotidiano, que transformados em texto alinhavam os pontos dessa análise, numa

¹⁵ Abreviação do nome do coletivo estudado. Lê-se “Grupo Maior que Eu”.

tentativa de cartografar o grupo escolhido como objeto criativo de pesquisa nesse tecer contínuo, que movente está no próprio fazer-se do grupo.

3.2 VOO Nº 6: GRUPO

3.2.1 Primeiro alinhavo - o encontro

Partir da cartografia para construir as narrativas do Grupo Maior que Eu, escritas e ditadas por seus membros, transformou a pesquisa em um processo de costura manual de uma roupa, sendo que aqui, esse decurso não teria fim. Essa roupa, não seria finalizada com um arremate final. Ao invés de pontos de arremate¹⁶, os pontos de alinhavo¹⁷ são utilizados, pois são feitos por uma sequência de pontos largos para segurar ou ajustar enquanto a roupa não é cosida com o ponto miúdo, é uma disposição prévia, um esboço. Seguido pelo cerzido¹⁸ que complementam essa vestimenta cartográfica, já que criam a possibilidade de remendar com pontos miúdos, quase imperceptíveis o rasgo, unindo, combinando, misturando outros materiais, para dar mais resistência a roupa, formam aqui uma roupa-cicatriz, que traz em si um rasgo que foi reelaborado, uma ferida agora mais resistente.

A artista Karlla Giroto (41 anos) é mestre em psicologia. Em sua entrevista para a presente pesquisa afirma que tirou o seu RG (registro geral) em moda, mas está finalizando o processo de retirada de seu Passaporte de imigração nas artes visuais. É conhecida por seus desfiles performáticos que levaram a semanas de moda brasileiras como a Casa de Criadores, o São Paulo Fashion Week e o Fashion Rio, uma potência poética que não limitava o desfile a um ir e vir de modelos. Segundo Oliveira (2012) Karlla Giroto trazia uma narrativa singular na construção dos seus desfiles. Ela produzia os mesmos a partir das suas inquietações surgidas no cotidiano, e pela forma de não relação com a moda-produto que representa o sistema majoritário de moda, mas sim com desfiles-performances, onde ela criou reflexões sobre o produzir em passarela que ia além da roupa, da cartela de cores, das modelagens, do produto final. Eram sempre manifestações pulsantes em estética e subjetividade, feitas mais para conduzir um pensamento do que para vender uma coleção.

¹⁶ 1. ato ou efeito de arrematar. 2. término, desfecho, remate. 3. último detalhe para finalizar ou concluir algo. 4. *cost* acabamento final de uma roupa (como bainhas, chuleados, feitura de casas, pregadura de botões etc.). 5. *cost* ponto que arremata uma costura.

¹⁷ 1. sequência de pontos largos que se dão em peça de vestuário, para a segurar ou ajustar enquanto não é cosida com ponto miúdo. 2. a costura que está sendo alinhavada. 3. *fig.* disposição prévia; arranjo; esboço, delineamento. 4. *fig.* elaboração apressada.

¹⁸ 1. que se cerziu. 2. ação ou efeito de cerzir; cerzidura (costura ou remendo com pontos muito pequenos. 3. *fig. infm.* acordo de conveniência; arranjo, combinação, conchavo.

Em Setembro de 2013, na cidade de São Paulo, a artista convoca através do seu perfil pessoal no Facebook interessados em participar de um Grupo de Estudos e Projeto em Moda e Design. Estes encontros aconteceria, às quintas feiras durante a noite entre os meses de Setembro e Dezembro de 2013, em um total de quatorze aulas os encontros se dariam no seu próprio ateliê no bairro Perdizes. Com um investimento por participante de trezentos e oitenta reais por mês, o grupo era destinado, como afirma na descrição do evento no Facebook, “a profissionais da área de design e moda que desejam reciclar, re-elaborar e ressignificar seu repertório de informações para criação em suas diversas linguagens. Estudantes de moda, artes, design e também aos interessados em geração de novas ideias.”

O contexto político do período era favorável a elaboração de práticas criativas em grupo que (como citado anteriormente) surgem como modo de resistência dentro das brechas do sistema vigente, seguido pelo fervor político provocado pelas manifestações de Junho de 2013.¹⁹ Karlla afirma que a ideia de elaborar o workshop surgiu pela vontade que ela tinha de compartilhar não só o seu espaço-ateliê, mas também, transmitir os conhecimentos que estava adquirindo no seu mestrado que teve início nessa mesma época.

“Eu pensei em fazer um workshop de processos criativos para ter trocas interessantes para discutir textos, na época eu estava bem no começo do meu mestrado, então eu tinha muita vontade de também transmitir conhecimento, coisas que eu estava pesquisando, escutando, aulas que eu assistia e que eu achava maravilhosas, e às vezes ficava até sem dormir pensando na aula e tal, e eu não tinha muito para quem transmitir. Aí eu falei, ah um workshop seria interessante de processo criativo, foi com esse intuito de transmitir conhecimento, e também conhecer pessoas novas, trocar, etc” no Facebook, “a profissionais da área de design e moda que desejam reciclar, re-elaborar e ressignificar seu repertório de informações para criação em suas diversas linguagens. Estudantes de moda, artes, design e também aos interessados em geração de novas ideias.” (Entrevista Karlla Giroto)

O final do workshop - Grupo de Estudos e Projeto em Moda e Design - estava programado para dezembro de 2013. Contudo, o encontro de subjetividades singulares e similaridades reunidas em um mesmo lugar mesclou pessoas inquietas com o mercado de moda. Indivíduos que compartilhavam o desejo de criar modos de fazer diferentes dos que estavam acostumados a vivenciar dentro do sistema padrão de trabalho e consumo que muitos participantes que se encontravam ali já tinham experienciado.

¹⁹ Convocados pelas redes sociais, os protestos de junho de 2013 levaram centenas de milhares de brasileiros às ruas e sacudiram a política do país. Sem o comando tradicional dos partidos políticos, no dia 17 de junho, as manifestações em nove capitais e 16 outras cidades mobilizaram quase 300 mil pessoas.

E foi nesse território-vermelho²⁰, cheio de simbologias que a vontade de um grupo maior que a individualidade de cada participante nasce como um organismo de multífaces - o Grupo maior que Eu.

“As pessoas eram maravilhosas, e a gente queria continuar se encontrando. E foi isso que a gente fez, a gente tentou fazer de um jeito que a gente pudesse criar as condições necessárias para se encontrar toda semana, que isso virasse uma prática, então a gente entendeu que não era um workshop, era um grupo de estudos de continuado. E foi assim, no meio disso tudo começaram as manifestações de 2013, no começo a gente se envolveu muito, a gente continua completamente implicado, a nossa prática ela não é desvinculada de uma prática política, mas a gente entende a política de um jeito diferente da macropolítica. Porque isso vai se dando ao longo do G>E, isso vai ficando uma prática tecida no meio da vida, quando a gente vai para rua, ou quando a gente vai ou foi numa manifestação, eu continuo indo em algumas, mas a gente aprendeu a escolher também, a entender com quem e com o quê se filiar, e aquilo que fazia sentido como suporte de produção de pensamento pro G>E, então aquilo que fazia sentido com o que a gente estava pesquisando, estudando, e com aquilo que a gente acredita. Então foi isso, foi assim que o G>E nasceu” (Entrevista Karlla Giroto)

Gustavo Silvestre (39 anos) possui formação técnica em moda e atua como designer e artesão. Gustavo é um dos participantes mais antigos do Grupo Maior que Eu, e está junto a Karlla Giroto desde o workshop. A presente pesquisa o percebe como um homem conexcionista²¹ devido a semelhança da sua trajetória com esse conceito criado por De Masi. Ele possui uma trajetória em artes e moda com participação na Casa de Criadores e no São Paulo Ecoera, no qual leva para passarela a partir do desenvolvimento artesanal de suas peças em crochet um questionamento sobre os modos de produção na cadeia de moda. No grupo, Gustavo talvez seja o mais hiperativo. Não larga um segundo suas agulhas, está sempre engajado ao que acontece ao redor, e realizando o tecimento de alguma nova peça. Karlla

²⁰ Em entrevista, Karlla Giroto contou que pintou a porta da cozinha - a porta que dá acesso à sua casa - de vermelho, para que ali só passassem pessoas que tivessem coragem. “Só passa por essa cor, quem eu realmente quiser, ninguém vai ter coragem. Eu comecei pela porta vermelha, depois eu já tinha pintado a cozinha inteira de vermelho”. Assim, o workshop começou nesse território. Quando eles mudaram para Casa do Povo, a Karlla continuou a pintar vários objetos de vermelho, com a intenção de cobri-los com uma camada simbólica, os tirando da realidade e trazer para um lugar de dimensão simbólica. “ Existe uma grande mesa vermelha dentro do G>E na Casa do Povo que fica no meio do espaço onde as reuniões são feitas, ela serve como um grande painel de referências do grupo.

²¹ Conceito elaborado por Domenico de Masi que se assemelha com a personalidade de Gustavo Silvestre e escolhido por essa pesquisa para construir uma definição do trabalho de Gustavo Silvestre a partir do seu histórico: " o homem conexcionista, o mundo é uma rede de conexões potenciais. Mas ele não pode ser apenas um pilhante, um gatuno, ele é aquele que sabe estar lá, que põe em valor sua presença. Sabe escutar, trocar, ecoar, é toda uma estratégia de monitoramento de si, apresentar a faceta que mais possa conectar. Por isso ele é afetivo, amigável, é uma pessoa de verdade, não realiza nada mecanicamente e anda põe o que tem ou sabe a serviço de um certo bem comum, impulsionando um meio, facilitando, dando alento, insuflando, impulsionando com viada, dando sentido e autonomia. Ele é um conector, uma ponte, e quanto mais ele conseguir pela sua pessoa realizar um papel ativo na expansão e na animação de redes, tanto mais será valorizado" (MASI, 2003, p.100)

Giroto em sua entrevista contou que “Gus realiza um desfile em três dias, ele tem uma capacidade criativa fenomenal”. Atualmente, ele dá aulas de crochê no projeto Ponto Firme - criado por ele - na Penitenciária Adriano Marrey, em Guarulhos, onde através do ensino desse ofício garante uma forma de geração de renda. Também colabora com a diminuição da pena para os detentos, pois cada doze horas significa um dia a menos na cadeia. Gustavo Silvestre também é Conector²² no Projeto Melissa Meio-Fio onde com mais oito pessoas serve de radar para conectar o que está acontecendo na cidade de São Paulo e precisa ser descoberto em projetos de música, arte, performance, e toda a multiplicidade criativa.

Gustavo afirma que, antes de se inscrever para o Grupo de Estudos e Projeto em Moda e Design, em 2013, participava das reuniões do Como Clube. Coordenado por Thelma Bonavita, o clube abrigou por cinco anos um espaço de convivência artística, aberto e relativamente livre no Edifício Esther no centro de São Paulo. Com o fim dos encontros do Como Clube em 2013, ele sentiu uma lacuna no processo que estava vivenciando em grupo, e ao encontrar com Karlla Giroto ficou sabendo que a mesma estava montando um *workshop* que seria sobre assuntos próximos aos discutidos no Como Clube. Através da entrevista ele relata a felicidade de ter encontrado um lugar que estava semeando um território para aqueles que politicamente precisavam de voz, de espaço.

“Primeiro, porque eu estava precisando de um território, que o Como tinha acabado e... E ficaram algumas lacunas. Eu não conseguia acompanhar todo o estudo do Como Clube, né? Eu pegava o bonde já, um pouco andando, assim. Então eu sentia falta da "Ah, o que que eu perdi de assunto, né? Então deixa eu entender melhor esses assuntos." E a Karlla, né? Por estar com o Peter²³, com a Suely²⁴, né? Ela fazia muito parte desse repertório, né? Intelectual aí que era discutido, falado e trabalhado lá no Como. Falei: "Porra, acho que é o momento, né?" Então, entrei lá e fiquei desesperado. Falei "Meu Deus do céu. É isso, sabe? E a escola que eu sempre sonhei, a faculdade que eu sempre sonhei na minha vida." E aí quando tava prestes a acabar, assim, ninguém queria que acabasse. Ela falou "Então, tá, vamos continuar." E aí foi assim que surgiu. Assim, meio no acaso. Mas politicamente a gente tava precisando, sabe? De voz, de espaço. Porque era uma cidade muito repressora.

Lúcia Muller (52 anos, formada em Artes plásticas com licenciatura em Educação artística) chegou ao G>E seis meses depois da criação do grupo. Ela costumava participar de grupos de estudos relacionados a história da arte e filosofia, onde exercia uma intelectualidade maior do fazer. Ao chegar em um grupo de estudos de processos criativos e

²² Título idealizado pelos produtores do projeto Melissa Meio Fio.

²³ Peter Pál Pelbart

²⁴ Suely Rolnik

propostas estéticas, confessa que petrificou, já que nos grupos que participava anteriormente ela se utilizava mais da intelectualidade do que da intuição. O G>E propõe uma materialização dos processos teóricos estabelecidos nos encontros semanais. Lúcia afirma que sua entrada no grupo “foi o início de um processo incrível, de descobertas, de autoconhecimento, de início de pesquisa de forma, técnica e hoje, da certeza de qual a técnica que me é natural, e de desenvolvimento de um projeto pessoal que me é muito caro.” Percebe-se o G>E como um território fértil para uma construção pessoal através da prática criativa.



Figura 1 - Trabalhos desenvolvidos por Lucia Muller a partir de suas materializações

A afinidade de inquietações é uma das características responsáveis pela união de pessoas em torno de um grupo. Já nos anos 60, como afirma Paim (2012), Hélio Oiticica concebia a ideia de “grupo aberto”, que se aproxima da forma como os coletivos se relacionam com a prática de grupo, hoje. O “grupo aberto”, segundo Oiticica, é “um grupo em que participem pessoas “afins”, isto é, cujo tipo de experiências seja da mesma natureza [...]” (PAIM, 2012. p.56). Essa reflexão pode ser associada ao modo de como pelo encontro de inquietudes as pessoas podem conceber um território onde elas possam trabalhar na concepção de novos modos de fazer. De acordo com o depoimento de Fábio Malheiros:

O grupo se configurou muito bem, percebeu que as inquietações das pessoas lá eram muito parecidas. Então, geralmente, eram inquietações tanto com mercado que não era intenção do grupo, inicialmente, né? Tanto que o mercado de moda quanto da vida, em geral. Talvez a grande, além de todo mundo tá meio a mesma profissão,

né? O que uniu todo mundo foi, também, essas inquietações que eram iguais pra todo mundo, né? E foi aí que o grupo decidiu não ser uma oficina, ser um grupo de estudos. (Entrevista Fábio Malheiros)

O relato de Fábio se aproxima da conclusão do pensamento de Oiticica sobre “grupo aberto” trazido por Cláudia Paim. Oiticica afirma que “numa experiência desse calibre, o ponto comum seria a predisposição em os participantes admitirem a direta interferência do imponderável: a desconhecida “participação coletiva” (p.56). E é nessa disposição, com a construção de laços afetivos, que seguimos ao próximo cerzido: o afeto.

3.2.2 Primeiro cerzido - o afeto

O afeto e as afecções tem valor fundamental na construção de espaços que viabilizam a produção de novos modos de fazer. Paim (2012) afirma que há uma existência de um tecido afetivo dentro das práticas coletivas, e traz como base para essa reflexão dois conceitos de Michel Maffesoli:

[...] o ideal comunitário como um elemento de sociabilidade onde ‘vive-se uma forma de estar-junto que não está voltada para o longínquo, para a realização de uma sociedade perfeita no porvir, mas que se dedica a organizar o presente’ (MAFFESOLI, 1995, p.17). Na ideia de que as associações contemporâneas ocorrem mais por fatores culturais que sociais é o estar-junto que opera para estas uniões (PAIM, 2012, p. 12).

O Grupo maior que Eu não possui uma formatação rígida. Pois o grupo funciona de modo aberto a vontade de quem deseja estar junto. Existe uma conversa, antes disso, com o intuito de alinhar as expectativas, tanto do indivíduo quanto do grupo. O estar-junto do G>E acontece não só nas relações criadas entre os participantes do grupo, mas também no fazer-se coletivo que o grupo constrói junto a sociedade com suas ações como o Ateliê Vivo²⁵, por exemplo.

As formas de como o coletivo constrói essas relações de afeto entre os membros do grupo são diversas, multifacetadas e transensoriais. Ao mesmo tempo, em que todos participam juntos do Fora de Moda²⁶, desde a concepção do projeto até a sua apresentação no Sesc Ipiranga. Em par Gabriela Cherubini (29 anos, estilista) e Fábio Malheiros (25 anos,

²⁵Ateliê Vivo é uma biblioteca pública de modelagem. O objetivo é que as pessoas possam intervir na lógica da indústria da moda retomando o conhecimento e a autonomia sobre a construção de uma roupa.

²⁶ Fora de Moda foi um projeto de ocupação, a convite do Sesc Ipiranga, onde a unidade recebeu trabalhos de artistas com linguagens diversificadas e que trabalham o universo da moda.

estilista) cuidam dos processos relacionados ao Ateliê Vivo, que surgiu dentro de uma materialização de processos do grupo de estudo, e que até conta com a colaboração dos outros membros do grupo, quando estes são solicitados.



Figura 2 - Gabriela Cherubini explica modelagem para aluna no ateliê vivo

Karlla Giroto explica um pouco como essas parcerias são formadas no ponto de vista dela:

A gente se amou desde a primeira vez que a gente se viu. Todo mundo, eu acredito. Rolou muito esse tipo de troca e de afetação mútua. Mas, ao longo do tempo, é muito curioso que algumas alianças foram se firmando, digamos assim. Então, duas pessoas aqui, três pessoas ali. as três que se juntam com mais quatro num processo maior, num grupo maior também acontece. Eu acho que é muito por afinidade e por proposta de projeto, de materialização. Enfim, se tem gente que faz coisas mais manuais e, de repente, precisa fazer uma música ou um site ou traduzir essa coisa manual numa linguagem digital, vai buscar um parceiro dentro do GE, que possa dar conta disso e o contrário também acontece. (ENTREVISTA KARLLA GIROTTO)

Antes de ocuparem um espaço destinado ao G>E na Casa do Povo²⁷, o coletivo desenvolvia-se a partir das discussões teóricas feitas sobre textos trazidos pela Karlla Giroto, e desse diálogo cada participante era impelido a transformar as reverberações dessas teorias em materialidades, criando assim um processo criativo que misturava a subjetividade de cada participante com as leituras propostas em grupo. Fábio afirma que antes da mudança para

²⁷ A Casa do Povo é uma associação cultural sem fins lucrativos que existe desde 1946. Foi construída logo após a Segunda Guerra Mundial por meio de um esforço coletivo da comunidade judaica progressista recém-chegada no bairro do Bom Retiro. Atualmente, é formada por uma rede de associados, uma diretoria voluntária, um conselho deliberativo e uma equipe responsável pela gestão, programação e manutenção da instituição. Há mais de 60 anos, atua como lugar de memória e centro cultural em sintonia com o pensamento e a produção artística contemporânea. A programação da Casa do Povo é flexível e se adapta a cada projeto. Os grupos em residência realizam suas práticas, focadas no processo e na experimentação, e participam ativamente da gestão coletiva do espaço. Eventos e projetos paralelos podem ser acolhidos ao longo do ano como parte da programação ou como cessão de uso do espaço. (acessado em <http://casadopovo.org.br/quemsomos>).

Casa do Povo cada um desenvolvia o próprio trabalho sozinho, e apresentava-o ao grupo em datas destinadas ao compartilhamento desse trabalho com os demais.

E quando a gente veio pra cá [Casa do Povo], a gente pensou que não ia ser nem um collab nem uma empresa que todo mundo ia trabalhar junto. Ia ser um local misto. A gente vem, cada um vai fazendo suas coisas, vai trocando ideia, conversando. Conforme vai surgindo trabalhos, a gente vai fazendo junto. Então é uma coisa bem espontânea, na verdade.

Em vez de ser um colega de grupo de estudos, a gente vira tipo um... Não colega de trabalho, porque não é um trabalho, né? Mas um colega de processo de criação, né? Mesmo que o processo de criação, às vezes, não é o mesmo. Tipo, às vezes, alguém tá fazendo uma coisa, outros fazendo outras. Mas tá trocando ideia, tá conversando. (Entrevista Fábio Malheiros)

É perceptível dentro das relações do G>E uma afinidade que permite que cada participante consiga compartilhar não só o espaço físico, mas também com generosidade o seu olhar sobre o trabalho compartilhado com o outro. “Nestas trocas, além de ideias, o próprio tempo é compartilhado. Tempo despendido em conjunto. Tempo longo pela necessidade de conversa, pela superação do choque entre diferentes, pelo que o confronto exige de cada um” (PAIM, 2012. p. 51). O tempo, que já foi inimigo do homem na Revolução Industrial, aqui, torna-se um prazer compartilhável.

Esse tecido afetivo construído dentro do Grupo maior que Eu é resultado segundo Karlla Giroto, de “uma genuína vontade de compartilhar com qualquer pessoa que se aproxime, de processo, de vida, de conhecimento, de saberes específicos: um bordado, uma costura, uma renda, uma cerâmica” (Entrevista Karlla Giroto). Para ela, o G>E é feito de pessoas que possuem uma disposição para o outro, e as coisas dentro do grupo acontecem a partir disso. “Tem esse jeito solto de estar no mundo e as coisas acontecem assim, por afinidade” (idem)



Figura 3 - Mais de 60 pessoas da comunidade participaram da imersão criada pela Festa Viva

No último sábado de imersão dentro do coletivo, dia 27 de Maio de 2017 o Grupo maior que Eu promoveu a Festa Viva com intuito de comemorar os bons resultados do Ateliê Vivo, que estava, até então, sendo financiado por um edital da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo - o PROAC. E nesse dia, essa vontade de compartilhar presente no grupo recebeu mais de 60 pessoas, que participaram de oficinas de Bordado Vivo, Crochet Vivo, Desenho de Modelo Vivo, e do próprio Ateliê Vivo, produzindo e compartilhando não só conhecimento, mas novos modos de fazer. Era visível o aprendizado dos participantes a cada pronto apreendido no Crochet Vivo, a cada peça finalizada no Ateliê Vivo.

3.2.3 Segundo alinhavo - a subjetividade

As relações de afeto compartilhadas entre os membros do Grupo maior que Eu mesclam as subjetividades dos indivíduos entre eles mesmos, construindo nesse tecido afetivo reverberações que potencializam esse viver dentro-e-fora do espaço da Casa do Povo.

Ainda que a subjetividade seja vampirizada pelo capital, que as redes de sentido sejam expropriadas, que os territórios de existência sejam comercializados, existe um conjunto vivo de estratégias que não está a mercê do capital como uma massa passiva e inerte (PELBART, 2002). Percebe-se que O G>E consegue criar dentro dessa megamáquina as provocações trazidas por Pelbart, pois o grupo constrói “novas modalidades de se agregar, de trabalhar, de criar sentido, de inventar dispositivos de valorização e de autovalorização” (PELBART, 2002, p.43), como forma de resistência viva, potência psíquica e política.

Laura Artigas (36 anos) possui formação em jornalismo, e atua com roteiro e edição de audiovisual. É membro do G>E há mais de um ano e meio, buscou no coletivo um lugar onde pudesse respirar depois de ter realizado um projeto pessoal que a esvaziou

criativamente. Queria continuar conectada com a moda - que já não via mais como algo tão inspirador - e o desejo de participar de um espaço de debates sobre política e sociedade em um âmbito mais intelectual e profundo. Essas práticas criaram reverberações que abriram o seu olhar para as artes visuais, potencializando a sua inquietação natural em relação ao mundo, fazendo-a refletir sobre como sair da mesmice “e não repetir os padrões nocivos do círculo social restrito em que vivo.” (Entrevista Laura Artigas)

Dentre essas novas formas de se agregar, é visível no grupo, como falamos anteriormente, a disposição ao outro. A relação dessas subjetividades é para Lúcia Muller “uma troca quase que de alma. Somos todos seres abertos e transparentes, prontos para nos fundir, absorver, crescer dentro do coletivo”. (Entrevista Lúcia Muller)

Gustavo Silvestre compara esse processo de trocas com o processo de pintura em aquarela, pequenos vazamentos de cor entre as personalidades distintas fazem com que cada um colabore com suas habilidades e conhecimentos. “Uma cor vai vazando na outra, vai se misturando. Vai virando uma nova cor. Ou vai virando uma nova nuance daquela mesma cor. Eu acho que o que acontece aqui, eu sinto que vai por este caminho, sabe? De, naturalmente, você vai sendo influenciado e influenciando. Eu acho que é isso.” Gustavo Silvestre acredita que não constrói uma separação entre o coletivo e sua vida - “eu acho que como a gente vive e respira o que a gente faz. Não tem essa separação: ‘Ah, acabou, eu vou para casa’.” Para ele o que acontece no coletivo o acompanha na vida: “É processo vivo. De vida. Então, acho que o que que acontece comigo aqui dentro, vai comigo lá pra fora, sabe? Então os desejos que surgem aqui, são desejos que vão comigo lá pra fora.”

Para Girotto “possuir a qualidade da generosidade implica ter um pedaço de si no outro e do outro em si, de modo tão natural que ninguém desaparece e o conjunto de coisas dadas passa a ser um movência, um entre. Um que se dá ao outro que recebe e o contrário também. A generosidade é paisagem” (2016, p.175). Em sua entrevista para a presente pesquisa, Girotto pontua a generosidade como uma das principais características das pessoas que compartilham o dia-a-dia no Grupo maior que Eu, e também como uma qualidade do próprio coletivo.

Porque pra você tá nesse processo infinito de produzir uma vida, o outro tem que tá em você de uma forma muito presente. E não adianta simplesmente se apropriar do outro. Se você tem a generosidade e o outro também, essa troca, ela é muito genuína. Não é uma apropriação. Não é um roubo. Não é uma invasão. Não é nada disso. É, simplesmente, eu entro no outro, o outro entra em mim de um jeito muito

bonito e a coisa acontece. (Entrevista Karlla Giroto)

Outro fator importante causado pelos reflexos dessas interações entre os membros do G>E, é Para Karlla Giroto, o grupo é uma extensão da sua casa, já que ela vai a Casa do Povo todo dia, se relaciona com os participantes todos os dias, alguns mais outros menos. É um troca de identidades produzidas pelo o prazer de relacionar-se:

Então, a minha subjetividade, ela tá sendo construída ali, também. e ao mesmo tempo que eu me construo, o grupo também se constrói. Eles se reconstroem a partir disso e tal. E de alguma maneira, em alguma medida, cada vez que eu saio dali, eu saio transformada, não sou mais a que eu era. E quando eu tô em outras relações fora do grupo, isso também aparece, né? Então acho que isso é muito transformador, você ter algo que te instiga a repensar todo o dia o que você tá fazendo e se aquilo permanece. (Entrevista Karlla Giroto)

E dentro dessas relações subjetivas há espaço para questionamentos sobre a própria existência do grupo, que está continuamente elaborando auto-avaliações sobre os sentidos produzidos pelo coletivo. Karlla declara que já teve muitas dúvidas sobre o G>E, se ele deveria continuar, se permanece fazendo sentido. Mas em todas as conversas onde questionamentos como “Será que faz sentido?”, “Será que a gente continua?”, “Será que a gente insiste?” tiveram um afirmativo sim, pois segundo ela o grupo faz sentido nele mesmo, e fora do espaço da Casa do Povo ele continua fazendo sentido na vida, é uma construção de vida, e por isso o grupo continua.

3.2.4 Segundo cerzido - a hierarquia

No estudo sobre coletivos criativos percebe-se a construção de um território orgânico que tem suas relações pautadas em uma autogestão dos processos de criação, das decisões práticas do cotidiano, dos objetivos que o grupo deseja atingir. Tudo é gerido de forma horizontal e descentralizada, mas na vivência coletiva dentro do Grupo maior que Eu, algumas figuras emergem como indivíduos que auxiliam nessa autogestão.

De Masi (2003) revela que no contexto dos grupos de trabalho, na organização da criatividade coletiva um dos aspectos mais emergentes é a proeminência do líder fundador, capaz de uma dedicação quase heroica ao objetivo. Essa figura é excepcionalmente eficaz na criação de um *set* psicossocial²⁸, um clima fortemente orientado seja à tarefa, seja ao grupo,

²⁸ Segundo Masi (2003) um clima, um fervor fora do comum.

seja a si próprio. Capaz de transformar os conflitos em estímulos para a idealização e solidariedade; atento em alimentar a memória e a história do grupo com notas biográficas, cartas, fotografias, documentação meticulosa. Isso, segundo Masi (2003), faz com que quase sempre o grupo aceite uma liderança com respeito e até veneração.

Por vezes, a figura de líder-fundadora é destinada a Karlla Giroto devido a sua ideia de criação do workshop de processos criativos em 2013. Contudo ela afirma que com a mudança para a Casa do Povo o coletivo começou a trilhar novos caminhos para além do grupo de estudos. Foi um processo até as pessoas se entenderem como grupo e ela construir um próprio entendimento como grupo horizontal. Fábio Malheiros afirma que “como o G>E nasceu do grupo de estudos, às vezes fica a impressão que a Karlla coordena o grupo”.

O Grupo maior que Eu tem em sua prática de trabalho ideias que contribuem para um movimento de autogestão das tarefas realizadas no cotidiano do grupo. Fábio Malheiros nos conta que o coletivo não tem uma hierarquia clara e definida, ele o vê como plano e bem horizontal. São os projetos que surgem que vão ditando através do diálogos entre os participantes quem vai coordená-los. Ele afirma que não existe um chefe direto

“No máximo, às vezes, [...] tem a pessoa que fica responsável por falar, e a impressão que dá é que essa pessoa é o coordenador do grupo. Então acontece com a Karlla, por exemplo. Ela coordena o grupo de estudos, mas ela não coordena o grupo todo. Não coordena o G>E” (Entrevista Fábio Malheiros)

Esse papel de mentora destinado a Karlla Giroto é mais presente nas práticas dentro do grupo de estudos que ela coordena. Lúcia Muller e Laura Artigas, participantes do grupo, reconhecem essa figura afirmando que Karlla orienta e propõe textos e ações de forma muito horizontal e colaborativa. Gustavo Silvestre afirma que “A Karlla que não quer essa responsabilidade, sabe? De dizer ‘Ah, você é a responsável pelo grupo.’ Não. O grupo é nosso. Ela nos propõe alguns textos, alguns caminhos, algumas direções. Mas ele tá vivo”. Para ele, o grupo é construído por todos que dele participam. E a hierarquia é observada com cuidado para não ferir os processos individuais de cada um.

A liderança paternalista onde a ação do gestor está relacionada com proteção, amizade e familiaridade está presente no cotidiano de empresas brasileiras. Esta postura faz com que as relações verticalizadas entre os funcionários façam-nos sempre esperar por uma postura de liderança que possa mostrar o caminho que devem seguir, as ordens e demandas que devem

ser cumpridas. Karlla Giroto aborda sobre o paternalismo brasileiro em sua entrevista, e conta que em seu passado como empresária essas relações eram corriqueiras. Mas que, hoje, segundo ela, isso não faz sentido no G>E, porque é “paradoxalmente contrário a tudo que a gente acredita, estuda, pesquisa”. Mas mesmo que o grupo soubesse disso, ela afirma que ainda ocupava um certo lugar mais centralizado. “As coisas meio que giravam em volta de mim”; então há um ano ela começou a tirar essa centralidade de perto de si, deliberadamente.

Antes dessa decisão, todos os assuntos de ordem prática do Grupo maior que Eu eram resolvidos pela própria Karlla Giroto. Foram dois anos e meio fazendo reunião de condomínio com a Casa do Povo, deliberações de aluguel, água, luz, internet, todas as reuniões de agenda com a coordenação da Casa do Povo, e até atividades corriqueiras como comprar açúcar, café. Para ela, era muito comum estar nesse papel mais paternal, já que tinha feito isso durante muito tempo quando era empresária. Mas então refletiu:

"Cara, tá tudo errado. Que loucura isso. Por quê? Porque que eu tô fazendo esse papel? Porque ele era muito comum pra mim, eu já tinha feito isso muito tempo na minha vida. Então, nada mais natural que você continuar fazendo aquilo que você faz todo dia, né? Aí, eu falei: 'Não. Não. Não.' (Entrevista Karlla Giroto)

Então, Karlla resolveu se reunir com o grupo para juntos pensar numa forma de delegar essas tarefas, fazendo com isso que outras ações também fossem descentralizadas.

Karlla Giroto acredita no papel da coordenação, mas como uma condução. Ela assume que desempenha essa papel de coordenação do G>E, pois afirma que uma coordenação é fundamental para que as práticas não fiquem à deriva, pois para ela a deriva é importante para projetos relacionados aos processos criativos, que são de outra natureza. Mas quando os objetivos precisam acontecer para alcançar alguns resultados é preciso, em alguns momentos, conduzir o grupo. “Se você ficar muito na elaboração, nessa parte mais flutuante da coisa, você perdeu o timing da coisa, dá errado” (Entrevista Karlla Giroto)

É conduzir uma jangada. Alguém tem que saber pilotar o negócio. Tá cheio de gente em cima da jangada. A água tá passando por entre os troncos, tá tudo certo. A gente tá ali, ó, em cima das ondas. Tem um equilíbrio precário, porque se um vai mais pra ponta, vai desequilibrar o do lado. Tem esse equilíbrio todo precário, que é da jangada. Eu relaciono muito a prática do GE com a prática da jangada. Mas tem que ter.... Que é o cara que ele conduz a jangada. Ele não tem o papel maior que o outro. Não é isso, entendeu? Mas alguém tem que tá ali falando "Ó, vamos pra lá. Vamos pra cá." Tipo, a jangada não vai virar, cara. Eu gosto de ser essa pessoa. E eu faço esse papel muito bem. (Entrevista Karlla Giroto)

Quando algumas relações burocráticas, como o pagamento do aluguel do ateliê compartilhado, surgem, muitas vezes alguém do grupo questiona a figura de autoridade criada por quem está cobrando, mas para Karlla essa figura é fundamental:

“Cê tá louco de questionar isso. Cê não pode questionar o seu irmão, seu amigo porque ele tá cuidando daquele pedaço de terra que a gente construiu, entendeu? Então, tem que saber também esses lugares. Assim, de saber aonde vai. Tomar cuidado, também. Porque a gente tá vivendo uma época tenebrosa de reacionários conservadores. Então a gente que é do outro lado, a gente fica sempre com medo de tá vestindo o terno dessas figuras fascistas desses ditadores, né? E aí quando vem alguém e fala isso, nossa é uma morte. Cê fala "Não é possível. Eu tô repetindo um papel desse? Dessa natureza? Tudo aquilo que eu prego, que eu falo que não é, eu tô repetindo. Não é possível." Mas aí que eu volto e falo: "Não. Ser fascista é uma coisa. Ter rigor é outra coisa." Se você não tem rigor na sua prática do seu dia-a-dia, se você não tem prudência, se você não coloca limites, significa que você tá fazendo... Ao invés de você tá territorializando naquilo que importa e faz sentido, você tá desterritorializando tudo. Geral. Cê não tá gerando nada. Cê não tá criando nada. Cê tá virando só um grande produtor de fumaça no mundo, né? Então, são as coisas que eu ando pensando.” (Entrevista Karlla Giroto)

Mesmo que a Casa do Povo ainda se reporte a Karlla Giroto para resolver assuntos pertinentes, Karlla afirma que Gabriella Cherubini e Fábio Malheiros, hoje, assumem e fazem muito bem a produção executiva do dia-a-dia da prática do grupo, que não são tarefas fáceis. Karlla nos conta que, Fábio Malheiros cuida do G>E como se fosse a casa dele, e percebe que existe uma beleza nessa atitude.

3.2.5 Terceiro alinhavo - a memória

Os registros realizados pelo Grupo maior que Eu, em sua maioria, se concentram em uma plataforma fotográfica e de audiovisual. Há o interesse de documentar esses registros em uma página do próprio coletivo na Internet. Karlla Giroto afirma que eles como grupo são “muito ruins” de registro, que é, ainda um registro documental, mas que no futuro será importante para que o grupo possa ver o que já foi feito, e como se relacionava com o mundo.

Fábio Malheiros conta que além da documentação fotográfica que o grupo possui, nos projetos que envolvem recursos financeiros como os processos de editais, por exemplo, acabam demandando a criação de pré-projetos, planilhas, troca de emails, e tudo isso é arquivado em uma plataforma virtual de armazenamento.

Das funções que, às vezes, acabam surgindo é de uma pessoa se encarregar de fazer o registro. Então sempre tem, todo projeto ter pelo menos uma pessoa encarregada de fazer o registro. Que a gente tem tudo isso documentado e a gente tá tentando criar, deixar isso público, né? Por enquanto é só nosso. A gente tá querendo fazer um site, quer dizer, já tá fazendo um site. Porque a gente tem visto que o processo, na verdade, às vezes acaba sendo muito mais rico do que o próprio resultado. Não que o resultado não seja, mas o processo é tão importante quanto, inclusive pra quem tá olhando. (Entrevista Fábio Malheiros)

Durante a imersão desta pesquisa dentro do Grupo maior que Eu, era nítido como as paredes que cercam o espaço do coletivo também carregam as histórias contadas pelos processos que eles elaboram, são trabalhos finalizados ou em andamento, recortes de papel, anotações, desenhos, poemas soltos, bordados, texturas que, por vezes, poderiam perder o sentido se deslocados daquele universo construído sobre a tinta branca. No G>E, a memória segue cartográfica, percorrendo paredes, ela tenta em meio às experimentações lembrar-se para logo esquecer-se. E prudente, “ao invés de apalpar/agarrar. É a luz que se percebe com o olho fechado” (GIROTTTO, 2016. p. 175)

3.2.6 Terceiro cerzido - a resistência

Unir diversas singularidades produzindo criativamente em um mesmo espaço já é em si um ato de resistência. Paim (2012) afirma que atuar coletivamente é uma postura política. Essa resistência política, como citado anteriormente, segundo Pelbart (2002), atua no contexto pós moderno através de formas mais oblíquas, híbridas, e flutuantes. Onde os conflitos não obedecem mais a uma matriz dialética de oposição direta entre as forças em jogo, não há mais um combate direto das subjetivações identitárias.

No Grupo maior que Eu, o estar-junto é potência viva de micropolíticas que formam-se através das ações cotidianas do próprio coletivo. Karlla Giroto enxerga essa resistência no G>E por afirmar que o grupo vivencia um modo de estar no mundo que não condiz com o padrão majoritário do capitalismo neoliberal, onde o uso do outro para o seu próprio bem, o uso da subjetividade alheia, tornando-se mais valia. E numa tentativa de se manter fiel a um jeito de estar no mundo mais condizente com as práticas que o coletivo acredita, que são segundo Karlla: noção compartilhada da vida, espaço comum, do bem comum, compartilhamento do conhecimento, compartilhamento dos processos e modos de produção, que é o que acontece no Ateliê Vivo.

Para Fábio Malheiros o Ateliê Vivo é uma das práticas que mais denotam a resistência dentro do G>E, já que ele nasce como uma forma, segundo ele, onde a pessoa possa fugir um pouco do mercado de consumo de moda. Pois cada roupa que a pessoa faz dentro da oficina do ateliê, é uma roupa que ela está deixando de comprar. Para Fábio, o projeto cria nos participantes um espaço para uma reflexão, não só sobre o consumo mas também sobre o modo como eles se relacionam com a roupa, “ela mesmo já está tirando um dinheiro ali de uma coisa que a gente não concorda, e trazendo para ela mesma” (Entrevista Fábio Malheiros)

Karlla propõe que criar essas reflexões com o público que se relaciona com o Grupo maior que Eu é uma forma de mostrar essa resistência micropolítica para a sociedade, possibilitando que ela veja que é possível existir socialmente de outra maneira. Para ela, o coletivo é um suporte onde é possível fazer diferente, respirar diferente. “É quase uma brecha, um bolsão de ar para muita gente poder respirar, poder só fazer diferente da sua prática do dia-a-dia. Então, tem gente que vai duas vezes por semana, só porque lá é possível, fazer uma outra prática, ser diferente” (Entrevista Karlla Giroto)

Quando essas relações sociais acontecem entre o coletivo e o sistema de produção capital - instituições, empresas, governo, mídia - é importante demarcar alguns espaços para que a subjetividade do grupo não seja apropriada pelo sistema. Gustavo Silvestre, em sua entrevista, aborda um pouco sobre essa relação grupo-capital, ele conta que o Grupo maior que Eu tenta encontrar uma negociação, sem ser ingênuo, para que as intenções dessas instituições não causem feridas na consciência do grupo. “A gente precisa negociar, precisa estar em contato, né? Colocar nosso trabalho no mundo, até para ter o nosso retorno financeiro. Mas a gente tenta fazer isso com muita consciência”. (Entrevista Gustavo Silvestre).

É. Muito cuidado. Porque, às vezes, quando você vê, você tá envolvido numa coisa. Você disse sim pra uma coisa que foge totalmente do que você... As empresas fazem isso. As instituições fazem isso. "Ah, então porque você não... Em vez daquela sala, não Põe aqui embaixo dessa mesa?" Muito cuidado. Mudou totalmente seu trabalho, sabe? Então fica esperto, sempre com volta aqui, conversa. As reuniões a gente vai junto. Não responde nada. "A gente vai pensar, tá?" Volta. Pensa. Elabora uma resposta. Elabora uma contraproposta. E volta, sabe? A gente não se fecha pro mundo. Porque é muito fácil todo mundo ficar lá no Facebook xoxando tudo, sabe? E não criar novas saídas. Novos jeitos, formas de existir, sabe? É isso que a gente tenta aqui. Como que a gente faz? Como que a gente existe? Como que a gente negocia lá com o prefeito? Vai ter que negociar com esse prefeito horroroso, sabe? Ele vai ter que bancar um projeto que seja legal pra uma

comunidade, pra gente, sei lá, sabe? Vai ter que... não dá pra gente se fechar, né? A gente precisa. E, principalmente, nesses momentos de muita confusão no mundo, sabe? Tem que tá aberto ao diálogo. Então a gente tem muito esse cuidado aqui de também resolver em grupo, sabe? "O cara lá, o diretor falou isso, aquilo, aquilo outro. Então eu acho melhor a gente não propor isso. Vamos propor aquilo?" "Ah, tá. Então, beleza." E assim vai, sabe? É assim que a gente tem existido até aqui. Mas é como eu te falei, cada caso é um caso, sabe? É muito... Como se trata de muita gente, né? E a gente não quer que vire uma instituiçãozinha, sabe? "Ah, é um grupo que faz isso, isso e isso." A gente não quer que vire isso. Quer que tenha essa potência, sabe? Sempre viva e alimentada. (Entrevista Gustavo Silvestre)

O cuidado em relação aos diálogos construídos com instituições se faz necessário para que o coletivo consiga manter a sua integridade ideológica viva e potente, sem ser expropriada por práticas que tornem as suas subjetividades objeto de venda e negociação por parte do capital.

3.2.7 Quarto alinhavo - a criatividade

Na descrição do Grupo maior que Eu em seu perfil no Facebook, o coletivo afirma que não há nenhum processo de tomada de decisão formal, e os projetos criativos acontecem por impulso ou desaparecem, dependendo de sua própria força criativa e da força das circunstâncias. Eles são organizados em uma ideia de como fazer e como manter a potência criativa viva e ativa. O G>E funciona como uma entidade vinculada ao processo de autopropulsão de seus projetos.

O diálogo, novamente, se firma como importante base para a geração de ideias. Os projetos são definidos e aceitos em conjunto, é um ir e vir de troca de informações entre os participantes. Para Karlla Giroto o processo criativo é tão implicado no grupo que é difícil construir uma única relação do grupo com a criatividade. Pois ela existe desde que o grupo é grupo. "Assim, a gente se junta para falar de criação, de materialização. Acho que, de novo, é criação de mundos possíveis, de outras formas de existência." (Entrevista Karlla Giroto)

Então, assim, é tudo meio junto e misturado, a prática, a vida, o que você faz, como você faz, com quem você anda, com quem você sai pra dar um rolê, com quem você sai pra tomar uma bebida, com quem você conversa, que cinema você vê, que livro você lê... Que aula você assiste, que aula você dá. É uma coisa só. E diz de que pedaço de mundo você habita ou que mundo é possível construir para se habitar. Já que a gente tá descobrindo que muitos pedaços de mundo não adiantam mais. Porque já não são mais habitáveis. Então a gente tá construindo mundos possíveis para habitar. E acho que nisso daí é só criatividade. Isso em si já é um grande processo criativo. Não tem outro. Não dá pra ser de outro jeito. E é muito anarquista. (Idem)

Fábio Malheiros afirma que a multidisciplinaridade das especialidades produzidas por cada participante do grupo faz com que cada pessoa traga o seu próprio processo para o resultado final de um projeto, deixando-o muito rico em questão da técnica. Ele complementa: “as pessoas têm uma certa autonomia no processo deles. Tem, às vezes, um resultado estético, um objetivo, alguma coisa, mas existe uma autonomia nisso. Mas todo mundo sabe, o que o outro tá fazendo todo mundo sabe um pouco.” Para Gabriela Cherubini, a criatividade vem junto de todos, tanto individualmente, quanto na troca das vivências, referências e os modos de ser e ver o mundo pelo olhar de cada participante do grupo.

Para Laura Artigas, todo mundo que participa do G>E está em busca de ferramentas para manter a sua potência criativa viva, tornando os processos criativos contínuos dentro do próprio dia-a-dia. Além de um modo de fazer diferente, o G>E é parte de um modo de existir socialmente de uma forma diferente, fugindo da alienação destrutiva que se apropria do sonho para construir modos de vida insustentáveis. Para Lúcia Muller, a criatividade é o que une e alimenta o grupo, não importando a forma em que os processos se dão, eles sempre existem porque há um espaço que cria possibilidades para eles acontecerem. Já que cada pessoa tem uma relação diferente com o processo de criação|exposição|troca|desenvolvimento.

Assim como as teorias da criatividade abordadas no início desta pesquisa, percebe-se que cada participante do grupo se relaciona de forma única e singular com a criatividade. O discurso de Gustavo Silvestre se aproxima de alguns pensamentos sobre a criatividade elaborados por Fayga Ostrower (1977) e Eduardo Yázigi (2005), Gustavo afirma que o grupo tem entendido que “a criatividade, ela é trabalho. A gente não acredita nessa criatividade do gênio artista. As coisas não vêm do nada. Nada vem do nada. A luz veio de algum lugar”. Para ele todas as pessoas que estão no grupo são criativas, que escolheram o G>E como um caminho de vida, afirmando que isso é outra característica que os une como grupo. “Todas as pessoas que estão aqui são criativas né? A gente já sabe que escolheram esse caminho de vida. É outra coisa que nos une, né? Ser criativo. Cada pessoa aqui é um ser criativo”.

Uma das coisas mais preciosas daqui é o olhar de quem tá do lado, sabe? Essa generosidade da gente mostrar enquanto tá frágil, sabe? Trabalho artístico, às vezes, passa por momentos muito, você fica muito frágil, assim, ainda tá no embrião, né? Quando a coisa não tá pronta. E aqui com muita generosidade, as pessoas vão passando e tal. E com muita verdade as coisas vão se dando, sabe? E você vai vendo os caminhos. E sempre os resultados são melhores. Garanto. (Entrevista Gustavo Silvestre)

Outra característica importante compartilhada por Gustavo Silvestre sobre o processo criativo dentro do G>E, é o que ele chama de generosidade que as pessoas têm ao dar através do próprio olhar uma opinião sobre o trabalho do outro, o que para ele, facilita muito em seu processo. “Então acho que a criação, pra gente, é muito legal. Porque tem esse poder em grupo. Você não fica perdido no seu mundo, sabe? Você tem a visão, você no mundo. O grupo te mostra esse, as outras pessoas são espelhos pra te mostrar como cê tá no mundo”.

3.2.8 Último alinhavo - o futuro

Escrever sobre um grupo que reconhece a cartografia como processo criativo, é chegar ao fim de uma imersão de campo, sabendo que o fim aqui não existe, ele será um propulsor de novos começos. Caminhos que agora serão traçados a partir de novas formas, permanecerão incapazes de agarrar, pois a vivência do G>E está sempre muito presente no presente. É um contínuo fazer-se no fazendo, como explicitamos anteriormente.

Karlla Giroto afirma que não está alinhada a teorias do processo criativo, ela possui um alinhamento as teorias da subjetividade - “produção de pensamento e produção de subjetividade são as teorias que me interessam”. Para ela, o processo criativo é construído a partir das práticas que causam interesse no indivíduo - “a metodologia em processo, ela vai sendo construída à medida que o trabalho vai pedindo e não o contrário, né? Então, se eu posso dizer que existe um processo na minha vida, é realmente a cartografia. Que mais faz sentido para mim”

Dentre as expectativas que Karlla Giroto tem em relação ao futuro, a única que ela consegue delinear com mais clareza é o próprio desejo de fazer doutorado, e talvez transformar o G>E Grupo de estudos em um grupo de pesquisa vinculado ao doutorado. Numa perspectiva de longo prazo, ela afirma que “como a gente não trabalha com objetivos e a gente procura não objetivar nada, a gente não sabe o que vai ser.” Mas conta que as pessoas estão amadurecendo, tomando outras posições, outros rumos, se articulando, e que com isso outras coisas irão acontecer, outros projetos vão nascer.

O que eu acho de verdade que o G>E sempre vai ser... Eu não acho que ele é muito diferente do que ele, que ele vai ser muito diferente do que ele já é. Ele sempre vai ser esse território comum, que vai propiciar, vai ser o dispositivo que vai criar outros projetos, como criou o Ateliê Vivo. [...]

Então é isso que eu vejo o GE fazendo no futuro, assim. Mas pra mim me interessa

esse lugar que permite que as pessoas continuem vivas naquilo que elas mais são. Naquilo que é mais precioso pra elas e que isso não apague, sabe? Que essa vivacidade não morra. Então... Que é o Grupo de Estudos. Que eu acho que é no Grupo de Estudos que a gente consegue, de alguma maneira fazer esse sentido produzir mais sentido. Fazer a vida produzir mais vida. Então acho que é isso. (Entrevista Karlla Giroto)

Um fato interessante que foi compartilhada pela Karlla durante a entrevista, foi uma ideia sugerida pelo Gustavo Silvestre de fazer no Grupo maior que Eu uma escola de moda gratuita, que, talvez, se chamaria de Escola Viva - um lugar “pra quem não pode pagar escola de moda”.

E na dança consigo mesmo, de dentro da escuridão, foi possível então construir devagar e laboriosamente uma estrutura singular de sustentação desde a perspectiva de quem habita o porão. Pontos irregulares, mais ou menos provisórios e tateantes, de alturas diferentes, sensíveis às mínimas vibrações e capazes de reconhecer os pequenos/grandes sinais sísmicos – transmitindo-os aos andares superiores. E ele aprendeu a orquestrar essas palafitas como se fossem cordas e teclas de um piano, numa música ininterrupta de ritmos variados, detectando em cada vibração o grau de importância e intensidade dos sinais recebidos. Mas o bicho sabia ser fundamental em algum dia qualquer transitar nas escadas que levam aos andares cotidianos, experimentar aquelas luzes – todo aquele espetáculo de vida programada e cristalizada. Sabia também que era perigoso e pouco prudente se prolongar na escuridão, em ensaio de dança e piano, pura matéria em expansão. E o bicho se deitou a pensar e pensou que não tinha corpo para tragédias, para outras tragédias, sim, algumas é que não. Como transitar pelas escadas que levam aos andares superiores, o que fazer por lá e como lidar com a significância exagerada das coisas? O bicho era pura eternidade, um coração inteiro feito de morrer eternamente. Não tinha corpo pra isso. E foi se esgueirando e se arrastando e pensando e, assim, quis construir uma ruína entre o porão e a escada, uma ruína onde pudesse colocar as luzes dos andares superiores e a escuridão do porão. Nessa ruína, só morariam aqueles que usam o olho para escutar o silêncio das palavras ocas. Ali na ruína seria o melhor lugar, palafitas-bambolê, quadril a chacoalhar. E na ruína nunca seria preciso ter um fim porque, afinal, como e quando se termina uma experiência? A ruína era o lusco-fusco, nem noite nem dia. (GIROTTO, 2016, p.180)

Talvez o Grupo maior que Eu, seja esse lugar-território criado pelo “Bicho-cratera” - que foi retirado da Tese de Mestrado – Lusco-fusco: afiando a faca quase no escuro - de Karlla Giroto, para habitar a presente escrita que se entrega ao desejo de pesquisar mais ruínas. Que como o G>E, é um espaço entre porões e escadas, territórios onde as luzes dos andares superiores e a escuridão do porão possam ser habitados por aqueles que usam o olho para escutar o silêncio das palavras ocas.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a analisar as experiências dos participantes do Grupo maior que Eu (grupo de pesquisa e propostas estéticas construídas a partir dos cruzamentos entre filosofia/subjetividade, arte e moda) e a sua relação com o desenvolvimento criativo construído a partir das trocas de suas subjetividades com a vivência em grupo. Através de um levantamento bibliográfico sobre criatividade, apontamos teorias construídas por Kneller, sobre criatividade e educação; por Masi, sobre a criatividade e grupos criativos; por Ostrower, sobre a potência de vida encontrada no ato criativo; por Yázigi e Tschimmel apontando as contribuições de J.P. Guilford e Arthur Koestler para o tema.

Essas teorias colaboram na construção de uma equação da criatividade somadas à educação, ao trabalho corporativo, e ao viver resultam em práticas mais enérgicas de resistência. Até aqui, cabe vislumbrar algumas alternativas que são conduzidas por escolas, empresas, e, principalmente, em grupos que caminham contra a corrente, investindo seus esforços nessa fórmula. Os estudos das teorias sobre as fases do processo criativo ajudaram na construção de um caminho criativo próprio, onde mesclamos as teorias das fases do processo criativo com o cotidiano, criando uma plataforma, que por ora chamamos de Tanque Criativo. Utilizando o cotidiano do processo de lavar roupas como metáfora para representar uma ideia de processo criativo vivo, no qual as definições saem do papel e podem se transformar em ações reais. A prática de cada fase dentro de um grupo - em um tanque criativo - solicita aos participantes uma performance no decorrer de cada fase.

Para além da criatividade, a presente escrita sobrevoou as temáticas de trabalho e tempo. Percebendo que suas dissonâncias provindas desde a Revolução Industrial provocam rupturas na estrutura tradicional de trabalho, hoje, criando uma fragilidade que abre brechas para novos modos de fazer. Foi na pesquisa bibliográfica sobre esses modos de fazer, que nos deparamos com o trabalho da Profa. Dra. Claudia Paim - que pesquisa desde seu mestrado coletivos e iniciativas coletivas em espaços autogestionados na América Latina - fundamental na construção da aproximação do autor a essa temática que possui uma bibliografia, ainda recente e escassa.

Seguindo obra de Peter Pál Pelbart, encontramos na biopolítica a resistência ao capitalismo imaterial, que captura as subjetividades dos indivíduos, transformando-as em lucro, pois as empresas já não mais desejam o esforço físico do trabalhador, mas sim sua capacidade criativa, sua individualidade subjetiva. A biopotência do coletivo, a riqueza

biopolítica da multidão é cada vez mais clara dentro do nosso tecido social contemporâneo, pois: “é esse corpo vital coletivo reconfigurado pela economia imaterial das últimas décadas que, nos seus poderes de afetar e de ser afetados e de construir para si uma comunidade expansiva, desenha as possibilidades de uma democracia biopolítica”. (PELBART, 2003. p.40). É nessa potência, buscando a possibilidade de criar vivência entre indivíduos diferentes que através do desejo de participar, de escutar e falar, de ser agente que os coletivos constroem um agregamento de pessoas dispostas a unir suas forças e sonhos na construção de um novo viver.

As incertezas em relação ao futuro social vivido por nossa sociedade torna possível o surgimento de brechas, que são, e serão cada vez mais ocupadas por indivíduos que desejam construir modos de fazer diferentes daqueles que são praticados há anos pelo sistema vigente. Não há dureza nas relações dentro desses novos territórios, e a partir do diálogo o afeto é tecido como forma de potencializar novos modos de vivência. Construindo essa tessitura através da cartografia, podemos dizer que chegamos até aqui, distante do fim, lugar que não existe dentro do fazer cartográfico, sabendo que é possível, mesmo com dificuldade, criar novas comunidades que possam repensar a forma como lidamos com o cotidiano produtivo. E é nesse desembarque da pesquisa, ao encontrar o Grupo maior que Eu, e em toda a bibliografia sobre criatividade em coletivos presente neste trabalho que plantamos uma semente para o futuro, criando um desejo de reflexão sobre o fazer dentro da sociedade que estamos construindo. Elaborando resistências criativas, fazendo com que os caminhos criados pela arte, pela indústria e pela política sejam cruzados e tecidos para que possamos progredir aliando as expectativas para a construção de um sistema que seja igual para todos. Já que como cita Pelbart (2002) - não se produz só na fábrica, não se cria só na arte, não se resiste só na política. E por fim, como desejo pessoal, pretendo ser "um coração feito de morrer eternamente" pela vontade de coabitar todos esses espaços.

5. BIBLIOGRAFIA

5.1 FONTES DE INTERNET

Adeline Daniele, *12 pontos negativos sobre trabalhar no Google*. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/carreira/12-pontos-negativos-sobre-trabalhar-no-google/>. Acesso em 05 de Abril de 2017.

Memórias da Ditadura, *Zuzu Angel*. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/zuzu-angel/>. Acesso em 15 de Maio de 2017.

Desvio Coletivo, *Quem somos*. Disponível em: <https://desviocoletivo.wordpress.com/>. Acesso em 17 de Maio de 2017.

Gustavo Villela, *O Brasil foi às ruas*. Disponível em <http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/o-brasil-foi-as-ruas-em-junho-de-2013-12500090>. Acesso em: 20 de Maio de 2017

Agência Estado, *Alta do Produto Interno Bruto de 2017 sobe de 0,46% para 0,47%, projeta Focus*. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/economia/2017/05/08/internas_economia,702664/alta-do-produto-interno-bruto-de-2017-sobe-de-0-46-para-0-47-projet.shtml. Acesso em: 20 de Maio de 2017

Casa do Povo, *Quem somos*. Disponível em: <http://casadopovo.org.br/quemsomos>. Acesso em 22 de Maio de 2017.

5.2 DISSERTAÇÕES E TESES

TSCHIMMEL, Katja C. *Sapiens e Demens no Pensamento Criativo*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2010.

VAZ, LARA ANDRADE OLIVEIRA. *Estratégias Referenciais para um design de moda desregulado*.

5.3 ARTIGOS

AMADOR, Fernanda e FONSECA, Tânia Mara Galli. Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa: considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. *Arq. Bras. Psicol*, n. 61, vol.1, abr. 2009. p. 30-37.

AUIP, Marie. Diálogos em resistência: um estudo da performance arte ativista e as instituições culturais. No prelo.

5.4 VÍDEO

DE MASI, Domenico. Modelo brasileiro da sociedade pós-industrial. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L8cX43aXJQg>>, acesso em 06 jun. 2017.

5.5 LIVROS

AGAMBEN, Giorgio *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapeco: Argos, 2009.

BEVERIDGE, Willian I. B. *Sementes da Descoberta Científica*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1981.

DE MASI, Domenico (org.). *Da emoção à Regra: grupos criativos na Europa de 1850 a 1950*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

_____. *O Ócio Criativo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

_____. *Criatividade e grupos criativos*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2003.

HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios, 1875 - 1914*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009.

KNELLER, George F. *Arte e ciência da criatividade*. São Paulo: Embrasa, 1973.

NOVAES, Maria Helena. *Psicologia da criatividade*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 1977.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

PAIM, Cláudia. *Táticas de artistas na América Latina: Coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

THOMPSON, Edward P. *A Formação da Classe Operaria Inglesa*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

TREPTOW, Doris. *Inventando Moda – Planejamento de Coleção*. São Paulo: Editora Doris Treptow, 2013.

YÁZIGI, Eduardo. *Deixe sua estrela Brilhar: criatividade nas ciências humanas e no*

planejamento. São Paulo: Editora Plêiade, 2005.