

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE DESPORTOS  
CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO FÍSICA**

**LAUDIR MATIAS SEGER**

**CRIATIVIDADE, IMPROVISÇÃO E EDUCAÇÃO FÍSICA: algumas aproximações**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciado em Educação Física, no Curso de Educação Física do Departamento de Educação Física do Centro de Desportos da UFSC.

**Orientador: Prof. Ms. Carlos Luiz Cardoso**

**Florianópolis – 2009**

**TERMO DE APROVAÇÃO****LAUDIR MATIAS SEGER****CRIATIVIDADE, IMPROVISACÃO E EDUCAÇÃO FÍSICA:  
algumas aproximações**

**Monografia aprovada como requisito parcial para obtenção de grau de Licenciado em Educação Física, no Curso de Educação Física do Centro de Desportos da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, pela seguinte Banca Examinadora:**

**Orientador: Prof. Ms. Carlos Luiz Cardoso**

**Membro: Prof. Dr. Elenor Kunz**

**Membro: Prof. Rodrigo Duarte Ferrari**

**Membro: Prof. Demétrio Cherobini**

**Florianópolis, 2009.**

## SUMÁRIO

### 1. INTRODUÇÃO

1.1. Problematização.....	01
1.2. Justificativas.....	02
1.3. Objetivos.....	07

### 2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

2.1. Aproximações ao tema.....	08
2.2. A compreensão de Criatividade a partir da 'Biologia do Conhecer'.....	17
2.3. A Atitude Criativa.....	25
2.4. Jogo e criatividade.....	28
2.5. O sentido nas atividades criativas.....	34

### 3. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS

3.1. Orientações metodológicas.....	39
3.2. Tipo de pesquisa.....	41
3.3. Coleta e análise dos dados.....	42
3.3.1. Levantamento da produção científica sobre criatividade e improvisação em Educação Física.....	42
3.3.1.1. Publicações em revistas especializadas.....	42
3.3.1.2. Levantamento de livros existentes sobre criatividade na Educação Física.....	48

### 4. CONSIDERAÇÕES..... 50

### 5. REFERÊNCIAS..... 51

### ANEXOS

1. Quadro comparativo entre mente local e mente não-local.....	55
2. Lista dos endereços das revistas de Educação Física do Brasil.....	57
3. Resumos dos 10 artigos encontrados no nosso levantamento.....	58

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Distribuição dos artigos encontrados por revista e palavra-chave.....	43
Quadro 2. Categoria Identificação.....	46
Quadro 3. Categoria Tipo de Estudo.....	47
Quadro 4. Categoria Temática Principal.....	47

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	20
---------------	----

## **AGRADECIMENTOS**

Farei por último.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este singelo trabalho à lindíssima cantora tucumana Mercedes Sosa, como forma de agradecimento pelas vezes que me comoveu com seu canto. Ademais, pela grandeza que ela teve desde sempre de cantar pela liberdade e dignidade dos povos latino-americanos e do mundo.

## RESUMO

O problema de pesquisa surgiu de uma proposta feita em sala de aula, na disciplina Corporeidade, tendo como tema estudar a Improvisação no Jazz enquanto situação propiciadora de ‘estados de atenção excepcionais’ e, por conseguinte, como relacioná-la à área da Educação Física. O objetivo da pesquisa é compreender o que seja criatividade e improvisação, ao menos em aspectos gerais ou de aproximação aos fenômenos, por acreditarmos que a partir desta compreensão seja possível formular outros questionamentos acerca dessa temática e estender a discussão a outros enfoques de pesquisa, entre eles e principalmente, o campo de investigação e intervenção da Educação Física. Falar de criatividade e improvisação é falar das forças interiores da criação espontânea. É falar do lugar de onde a vida e a arte vêm. Portanto, é importante percebermos desde já que ao tratarmos estes assuntos estaremos tratando de nós mesmos, enquanto seres vivos e humanos, sobre o nosso próprio operar na linguagem. Falamos em movimento humano sem saber o que é hoje um ser humano. Somos movimento, sim, mas o que será o movimento, humano? A Educação Física enquanto disciplina auxiliar na formação de seres humanos deve assumir estas questões em suas pautas investigativas e interventivas. Nisso a criatividade, conforme cremos, deverá necessariamente participar, pois como vimos até aqui, ela se mostra perfeitamente inseparável do que seja o ser humano e a própria vida.

**Palavras Chave:** *Educação Física, Criatividade, Movimento humano.*



## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. Problematização

O problema de pesquisa surgiu de uma proposta feita em sala de aula, na disciplina Corporeidade, tendo como tema estudar a Improvisação no Jazz enquanto situação propiciadora de ‘estados de atenção excepcionais’ e, por conseguinte, como relacioná-la à área da Educação Física.

O fator gerador dessa temática junto à disciplina, foi um artigo da Revista Mente&Cérebro (2008, n. 183) intitulado “Cérebro Bebop”. Esse artigo se refere a uma pesquisa de dois cientistas norte-americanos, patrocinados pelo NIDCD (Instituto Nacional para Surdez e outros Transtornos de Comunicação), que investigaram as atividades cerebrais de músicos de Jazz enquanto improvisavam sua música. Por outro lado, minhas reflexões sobre a atual monografia, acabaram sendo deixadas de lado por algum tempo, em virtude de que essa pesquisa não ter sido encontrada antes, e tampouco, algum outro artigo que pudesse ampliar, aprofundar e informar sobre um tema que vem me interessando profundamente .

Comecei então a buscar qualquer trabalho que tratasse da improvisação, a fim de iniciar-me de alguma maneira no tema. Nesta busca encontrei referências valiosas, sobretudo no campo das artes, e das quais tratarei a seguir. Também encontrei outros livros não tão importantes em relação ao meu trabalho, que se referiam à improvisação de forma superficial e geralmente referindo-se a outros temas que não fossem as artes, a Educação Física ou alguma outra atividade criativa. Eram trabalhos que, por exemplo, condenavam a resolução improvisada de problemas ditos sérios, ou então que tratavam de negócios, *marketing*, e que não me interessaram nesse momento.

## 1.2. Justificativas

Estou convencido que o momento histórico que a humanidade está passando é bastante propício para se tratar do fenômeno criatividade. Não estou afirmando que em outros momentos esta temática não fosse interessante e necessária de se estudar, mas por algumas razões este é um momento especial. Quisera que mais pessoas estivessem interessadas no assunto da criatividade, da improvisação, do permanente e incessante aflorar de novidades, como me encontro agora. Entre os motivos que me levaram a estudar a criatividade posso destacar: a) o crescente interesse que tive pelas artes desde minha adolescência, quando comecei a estudar música e atuar como músico na banda de concertos da minha cidade; b) meu grande interesse pela filosofia - sempre quis estudar filosofia, mas quando ainda era 'guri' pensava que seria conveniente fazer esta carreira depois de velho, quando já tivesse bastante experiência e "conhecimentos" sobre os quais "filosofar". Depois de entrar para a Universidade percebi que devia ser o contrário, que o amor ao conhecimento (filosofia) deve ser cultivado sempre, e que, em certo sentido, os filósofos e filósofas mais originais são justamente as criancinhas; e c) A passagem pela universidade, especialmente no que se refere ao curso de Educação Física, proporcionou-me levantar questões que antes não conseguiria.

Por que este é um momento especialmente propício para falarmos de criatividade? É consenso que estamos passando por uma grande crise. Nos noticiários alguns afirmam que a crise econômica é a maior que já existiu, outros afirmam que não é bem assim. O presidente Lula disse que se a crise chegasse ao Brasil seria uma "marolinha", e não um "tsunami" como estava sendo nos Estados Unidos (GALHARDO, 2008). Pois bem, como "marolinha" ou não, ela chegou. Entretanto, gostaríamos de assinalar que a crise econômica mundial, que é a mais estrondosa, aquela que chamou mais atenção da mídia, principalmente, não é exatamente o que nos leva a afirmar que este é um momento especial. Mas a crise econômica nos levou a atentar a outras inúmeras crises que estão acontecendo e que talvez sejam uma só. Segundo um artigo publicado no site do diretório paulista do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL):

"não é possível compreender a situação atual sem levar em conta que a crise econômico-financeira é apenas o aspecto de maior peso conjuntural de um

conjunto de crises com que a humanidade se defronta. Vivemos [...] uma confluência de crises<sup>1</sup>.” (MACHADO *et al.*, 2009, p. 01).

Há cerca de 30 anos que estão sendo apontadas crises em diversas áreas do conhecimento. Como acontece em muitas outras disciplinas, a Educação Física desde a década de 1980 vem se debatendo em incertezas que notadamente têm dividido professores e estudantes. Inegavelmente temos vivido um clima de “Guerra Fria” dentro dos cursos de Educação Física. Por um lado estão os partidários da Educação Física ‘tradicional’, que segue mais ou menos as mesmas correntes teóricas (positivistas) da época em que a disciplina foi introduzida no Brasil (século XIX). Por outro lado estão aqueles que propõem ‘teorias críticas de superação’ ao positivismo, como veremos a seguir.

A Educação Física como disciplina formal surge no Brasil com as preocupações higienistas, por causa da alta taxa de mortalidade da população branca brasileira e em busca de mais educação e saúde para os homens em função do trabalho, e das mulheres em função da geração de filhos fortes e saudáveis e o cuidado com a família (BRAID, 2003); (SOARES, 2007). Mais tarde, durante o período chamado Estado Novo, por volta de 1930, o interesse estava em garantir mão-de-obra adestrada para o trabalho nas indústrias e para a garantia da segurança nacional. Em outro momento, a partir de 1964, a Educação Física fortaleceu-se enquanto disciplina obrigatória nas escolas. A Ditadura Militar passou a incentivar amplamente a prática de Educação Física, principalmente a prática esportiva. Foi a maneira encontrada pela ditadura de fazer com que os jovens nas universidades, principalmente, ocupassem seu tempo com esportes ao invés de envolver-se com as questões políticas conflitantes e contraditórias pelas quais passava o país (BRAID, 2003); (CASTELLANI FILHO, 1994).

A partir da década de 1980, entretanto, começaram a aparecer teorias críticas que denunciaram essas contradições. Autores como Lino Castellani Filho, Paulo Fensterseifer, João Paulo Subirá Medina, Celi Taffarel, Valter Bracht, Elenor Kunz entre muitos outros, têm apontado para a necessidade de renovarmos as formas de abordagens sobre a Educação Física. Dizem, cada um à sua maneira, que há muito mais para descobrirmos no campo da Educação Física do que

---

<sup>1</sup> “Crise nos chega do grego *krisis*, que implica um ponto de inflexão à um resultado que pode ser positivo ou negativo. Há outros vocábulos que possuem a mesma raiz e com significados ricos como discernir ou discriminar (*krei*), criticar e critério (*krinein*), ou separar, decidir e julgar (*krinyo*)”. (RIVAROLA, 2009).

aquilo que se vinha planteando até há alguns anos. Para isso, faz-se sumamente necessário assumirmos novos caminhos, novas maneiras de ver a Educação Física e o mundo.

As primeiras teorias alternativas surgiram de duas correntes filosóficas: a) por um lado majoritariamente marxistas, denunciaram por muitas vezes o uso da Educação Física e do esporte como meio de perpetuação do poder hegemônico, e apontavam para a necessidade de se resgatar a criticidade muitas vezes ausente neste campo do conhecimento humano; e b) por outro lado, a corrente fenomenológica, muito conhecida hoje, mas não nessa época (início da década de 80) – ao invés de comungar com a denúncia, embora não deixando de fazê-la, passava a questionar a ‘incapacidade didático-pedagógica’ para compreender os fenômenos do ‘mundo de movimento’, tanto no interior da Educação Física escolar como no esporte, lazer, dança e jogos.

No final do século XIX tivemos a emergência de novos paradigmas da ciência, aparentemente surgidas de novas descobertas na física por um lado, e por outro lado com aproximações da ciência ocidental com a filosofia e misticismo oriental, à moda de Schopenhauer primeiro, e depois Fritjof Capra (informação verbal<sup>2</sup>). Esses novos paradigmas aparecem como crítica e oportunidade de superação de toda a ciência moderna. Abrem-se novos caminhos para o conhecimento. Também na Educação Física surgiram teorias a partir dos novos paradigmas promovendo avanços em muitas áreas.

Um paradigma é composto de suposições teóricas gerais e de leis e técnicas para a sua aplicação adotadas por uma comunidade científica específica. Os que trabalham dentro de um paradigma, seja ele a mecânica newtoniana, ótica de ondas, química analítica ou qualquer outro praticam ciência normal. Os cientistas normais articulam e desenvolvem o paradigma na tentativa de explicar e de acomodar o comportamento de alguns aspectos do mundo real tais como relevados através dos resultados de experiências. Ao fazê-lo experimentam, inevitavelmente, dificuldades e encontram falsificações aparentes. Se dificuldades deste tipo fogem ao controle, um estado de crise se manifesta. Uma crise é resolvida quando surge um paradigma inteiramente novo que atrai a adesão de

---

<sup>2</sup> Informação dada pelo professor Carlos Luiz Cardoso em uma aula de Corporeidade em 2007/2, quando afirmou que Schopenhauer foi o primeiro filósofo a introduzir aspectos da filosofia oriental ao pensamento alemão ocidental.

um número crescente de cientistas até que eventualmente o paradigma original, problemático, é abandonado. A mudança descontínua constitui uma revolução científica. (KUHN, 2007)

Pois bem. O que percebemos nos dias atuais, como já dissemos anteriormente, é que estamos em meio a uma grande crise. O novo paradigma vai aos poucos atraindo um número crescente de adeptos até que o velho paradigma seja abandonado. Mas até que isso aconteça, frequentemente nos vemos com problemas. Porém, o problema aqui não está em esperar que o velho paradigma seja abandonado por todas as pessoas do mundo. Senão, que se trata justamente do contrário. O desafio está para cada um de nós, já que muitas vezes temos que abandonar nossas crenças para podermos acompanhar um mundo constantemente renovando-se.

O que melhor demonstra que existe uma ruptura entre um tempo moderno e o pós-moderno, segundo Machado

é a experimentação vivida cotidianamente, quando não encontramos mais justificação, explicação e condições para a compreensão de nossos problemas, de nossa vida pessoal ou em nosso fazer social, por conseguinte, do mundo em que vivemos. Não temos mais as certezas de como educar nossos filhos, de como nos relacionar com as pessoas, assim como não sabemos mais como ensinar nossos estudantes e garantir nossas descobertas. Nem mesmo sobre nossas dúvidas temos certezas. (MACHADO, 2004, p. 01).

A música *Color humano*, de Almendra, parece ilustrar o espírito deste tempo, quando canta:

somos seres humanos  
sin saber lo que es hoy  
un ser humano (...)  
vemos todos colores  
sin saber lo que es hoy  
un color...".<sup>3</sup> (ALMENDRA, 1969).

Para Virgínia Machado, entretanto, é importante que aprendamos a conviver com a dúvida, que a cultivemos como modo de podermos ir também descobrindo as nossas respostas.

Abrindo-me às implicações éticas, estéticas e científicas desta crise de paradigmas, portanto vivo-a, tenho concluído que talvez precisemos perder nossa esperança, nossa crença no ser humano, várias vezes para podermos mantê-la.

---

<sup>3</sup> Somos seres humanos sem saber o que é hoje um ser humano (...), vemos todas as cores sem saber o que é hoje uma cor. (Tradução nossa).

Isto coincide com a insegurança, a incerteza. Boaventura Santos (2002:57) nos diz: “A prudência é a insegurança assumida e controlada. Tal como Descartes, no limiar da ciência moderna, exerceu a dúvida em vez de a sofrer, nós, no limiar da ciência pós-moderna, devemos exercer a insegurança em vez de a sofrer”. Por isso, não tenho medo de perder minhas crenças; justamente para poder reencontrá-las, na medida em que se avolumam os desencantamentos, assim como a urgência e necessidade do re-encantamento histórico, isto é, o re-encantamento que não prescinde da análise histórica permanente, para que não se repita os mesmos erros. A reconstrução do conhecimento do humano e da natureza precisa valorizar os erros como possibilidade de seu desenvolvimento e de produção de outra cultura geral que vise atingir um saber e fazer ecológicos. (MACHADO, 2004, p. 01).

São muitos os autores que têm se esforçado na árdua tarefa de ousar, de transgredir metodologias a fim de oferecer-nos saídas para os problemas paradigmáticos pelos quais passamos. No entanto, temos que mencionar, como o fez Edgard Morin (*apud* MACHADO, 2004, p. 1), que

“todo devir está marcado pela desordem: rupturas, cismas, desvios são as condições de criações, nascimentos, morfogêneses.” Não podemos saber aonde chegaremos, mas sabemos que “emerge um novo paradigma instituinte da instabilidade e é com ela que se começa a aprender a viver.”

Vamos percebendo aos poucos que as soluções para os problemas deverão ser criados em cada contexto pelos próprios participantes desses problemas, e não mais a partir de verdades universais como se pretendia na modernidade. “Daí a necessidade do ensino desenvolver a capacidade crítica e criativa.” (MACHADO, 2004, p. 01).

A Educação Física obviamente não está separada nem muito menos excluída dos processos transformativos pelos quais passa a humanidade. Pelo contrário, acreditamos que nossa área do conhecimento tem muito a contribuir na construção de conhecimentos acerca do ser humano, e dessa maneira deverá proceder se quiser afirmar-se com legitimidade e relevância no referente ao movimento humano.

A Educação Física não mais poderá limitar-se ao modelo biomédico que até há pouco tempo era hegemônico no estudo do corpo e movimento humano. Defendemos uma Educação Física que busque compreender o ser humano no todo que é, em seus aspectos culturais, biológicos, espirituais, etc, considerando-os como distintos domínios de observação sobre um todo, e não mais como coisas separadas entre si. (FERRARI, 2007).

O estudo sobre a criatividade obviamente deverá fazer parte de qualquer

construção teórica que leve em consideração o homem na sua totalidade, que é vivo, portanto, ‘se-movimenta’<sup>4</sup> e, entre tantas outras coisas, é criativo.

Neste momento torna-se necessário, portanto, que possamos compreender como funciona a capacidade criativa dos seres humanos. Como podemos criar soluções para os nossos problemas, e o que sucede quando fazemos isso? O que faz o artista ao criar? Será possível que qualquer pessoa seja tão criativa como os grandes artistas? Como o ambiente da Educação Física poderá tornar-se mais propício para atitudes criativas? Neste trabalho buscaremos compreender os fenômenos da criatividade e da improvisação, acreditando que assim possamos aproximarmos da resolução destas e de outras questões.

### **1.3. OBJETIVOS**

#### **1.3.1. Objetivo Geral**

Compreender o que seja criatividade e improvisação, ao menos em aspectos gerais ou de aproximação aos fenômenos, por acreditarmos que a partir desta compreensão seja possível formular outros questionamentos acerca dessa temática e estender a discussão a outros enfoques de pesquisa, entre eles e principalmente, o campo de investigação e intervenção da Educação Física.

#### **1.3.2. Objetivos Específicos**

a) Estabelecer um perfil da produção acadêmica sobre a criatividade e/ou improvisação nos estudos publicados na área da Educação Física nos últimos anos.

b) Construir propostas para futuras investigações mais específicas sobre esta temática relacionado-a com os conteúdos da nossa área de intervenção, como por exemplo, o jogo e o esporte.

---

<sup>4</sup> Conceito surgido a partir de reflexões de Buytendijk (1956) e Tamboer (1979 e 1985), mais tarde ampliado pelos estudos de Trebels (1988) e Kunz (1991), que indica que o movimento humano é sempre um diálogo entre homem e o mundo vivido, uma “compreensão-de-mundo-pela-ação”, em que o movimento humano é sempre carregado de sentido/significado, e não deve ser entendido apenas como reações a estímulos. (KUNZ, 2004).

## 2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

*Bem-vinda sejas, ó Vida. Vou, pela milionésima vez,  
ao encontro da realidade da experiência,  
para moldar na forja da minha alma  
a consciência ainda não criada da minha raça.  
(JAMES JOYCE)*

### 2.1. Aproximações ao tema

Falar de criatividade e improvisação é falar das forças interiores da criação espontânea. É falar do lugar de onde a vida e a arte vêm. Portanto, é importante percebermos desde já que ao tratarmos estes assuntos estaremos tratando de nós mesmos, enquanto seres vivos e humanos, sobre o nosso próprio operar na linguagem. Temos noção da dificuldade que se configura quando nos propomos a fazer uma análise desta magnitude. Portanto, não prometemos aqui mais do que fazer uma aproximação aos temas que estão propostos. Mas ao mesmo tempo queremos alcançar uma visão geral, como que panorâmica, que nos permita futuramente aproximarmos cada vez mais do entendimento sobre questões mais pontuais ligadas aos processos criativos.

Segundo Nachmanovitch (1993), o nosso tema não pode ser compreendido simplesmente a partir de uma organização linear, como também não pode ser plenamente expresso em palavras, porque diz respeito a profundos níveis espirituais pré-verbais. “Observar o processo criativo é como olhar dentro de um cristal, pois quando fixamos o olhar em uma das suas superfícies, veremos todas as outras nela refletidas.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 23). O leitor poderá perceber ao longo do texto esta dinâmica, de modo que muitas vezes teremos que retornar a assuntos já citados para podermos compreender algum outro aspecto que estivermos descrevendo. Acreditamos que o texto explicativo deve aproximar-se, na medida do possível, do modo dinâmico e multidimensional do operar da natureza (entendemos por natureza a totalidade do mundo humano). Mas temos



que confessar que nos resulta bastante difícil assumirmos essa forma dinâmica de pensarmos, e na nossa situação presente, de escrevermos. Porém, muito mais difícil, talvez impossível, seria descrever com propriedade e fidelidade o tema da criatividade a partir de um texto com início, meio e final, bem definidos.

Para o mesmo autor (p. 23), os temas interrefletidos, prerequisites da criação, são “a alegria, o amor, a concentração, a prática, a técnica, o uso do poder dos limites, o uso do poder dos erros, o risco, a entrega, a paciência, a coragem e a confiança. (...) A criatividade é a harmonia de tensões opostas”. Estaremos falando de nós mesmos, “do nosso ser mais profundo, da originalidade, que não significa o que todos nós sabemos, mas que é plenamente nós.” (p. 24). Isso nos remete a questões que têm muito que ver com as religiões e a filosofia, assim como com a experiência do artista. Mas também tem que ver com toda e qualquer forma de vida.

Quase toda a literatura sobre a criatividade fala de experiências de rupturas, de *insight*. A literatura Zen, segundo o nosso autor, está cheia de relatos de *kensho* e *satori* – “momentos de iluminação e total mudança de coração.” (p. 22). Mas, em última instância, segundo o autor, não existe nenhuma ruptura, pois a vida criativa é uma sucessão de infinitas rupturas provisórias. “Nessa viagem não há ponto de chegada, porque é uma jornada para dentro da alma.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 23). Daí a importância de considerarmos o misticismo na nossa interpretação. Misticismo que não significa um nebuloso sistemas de crenças, mas se tratam das experiências espirituais diretas e individuais. Difere muito das formas organizadas de religião, pois estas oferecem aos indivíduos um conjunto de crenças de segunda mão. O misticismo, segundo defende Nachmanovitch (1993), é que expande e concretiza a arte, a ciência, a vida cotidiana, e leva criatividade à religião.

Uma das mais antigas concepções sobre a criatividade, segundo Kneller (1978), é a que advém da filosofia grega e que sustenta que o criador é divinamente inspirado. Para Platão (*apud* KNELLER, 1978, 32), o artista no momento da criação é agente de um poder superior, perdendo o controle de si mesmo. No momento da criação não são os artistas que proferem palavras de tanto valor, mas sim “o próprio Deus que fala e se dirige por meio deles”.

Platão faz Sócrates dizer a Íon, o poeta, que “O dom que possuis (...) não é uma

arte (...) mas uma inspiração; há uma divindade que te move, como a que se contém na pedra que Eurípedes chama de ímã (...) pois não é por arte que o poeta canta, mas por divino poder.” (KNELLER, 1978, p. 32)

A fonte da inspiração criativa tem sido apresentada nas mais variadas culturas na forma de uma mulher, de um homem ou de uma criança. A musa feminina é uma figura que conhecemos por meio da mitologia grega e dos poetas renascentistas. Suas raízes remontam a Mãe Terra. [Pacha Mama, para os aborígenes americanos] É a Deusa da sabedoria, Sophia. Na forma masculina, ela aparece na figura de Khidr ou do vigoroso ferreiro, profeta e deus solar Los. A musa criança é a figura alegórica da Brincadeira. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 43).

Nosso gênio, como uma deidade ou guia espiritual, sente e reflete tudo o que nos cerca; “transformamos a matéria, o tempo e o espaço por intermédio de nosso ser original.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 43).

Segundo a noção de criatividade como gênio intuitivo, o criador, no ato de criação, intui direta e imediatamente o que outras pessoas só poderiam produzir divagando por longo período. Kant foi um dos principais defensores dessa idéia, e entendia que a criatividade era um processo natural, que criava suas próprias regras. Também defendia que uma obra de criação obedece a leis próprias, imprevisíveis, e daí concluiu que ela não pode ser ensinada formalmente. (KNELLER, 1978). Nachmanovitch (1993), entretanto, afirma que o fenômeno divino não é a inspiração, pois esta brota diretamente do coração do artista e não precisa de qualquer explicação. O que precisa ser explicado é a técnica (*techne*, que significa arte, em grego), pois é através dela que a inspiração se realiza.

São muitos os autores que compartilham da idéia de o artista ser inspirado por um poder superumano. Sorokin (*apud* KNELLER, 1978) “sustenta que as maiores realizações criativas são as *donnés* de um poder “super-sensório-supernatural”, cujo conhecimento último é inatingível e “acima do nível da consciência”, que se apossa do eu no momento da criação. (p. 32). O gênio criador que existe em nós é maior que a personalidade, mas precisa que nos esqueçamos da personalidade, do ego, para que possa aflorar. Segundo Nachmanovitch, “praticamente todas as tradições espirituais estabelecem uma distinção entre o ego e o Ser mais profundo e criativo: o pequeno ser em oposição ao grande Ser.” (1993, p. 36).

O grande Ser é transpessoal, ultrapassa a individualidade, o terreno comum que todos partilhamos. Um Ser que está além da consciência e é a totalidade do universo vivo, que se expressa impulsivamente, espontaneamente, por meio dos sonhos, da arte, do mito, da espiritualidade. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 36).

Sobre essa temática específica que trata do discernimento entre o ego e o Ser nós podemos encontrar algumas dicas no livro de Deprak Chopra *A realização espontânea do desejo*. Num quadro demonstrativo temos a diferença entre a “mente local” e a “mente não-local”. Na primeira o autor quer se referir ao “eu” individual e a segunda denomina como “eu” universal. No que se refere à criatividade, esta surge através de saltos criativos, que segundo Chopra (2005) são dados pela mente não-local, e que muito contribuem para o progresso científico de forma geral<sup>5</sup>.

O artista deve ter o talento de concentrar a totalidade do Ser na sua arte, e dessa forma expressar o simples e enorme sopro de Deus, sem as complicações do *foi e do devia ser*, sem perguntas nem explicações, mas com espontaneidade e entrega. Ao falarmos da criatividade e improvisação não estamos no campo da música ou das artes, mas sim no campo da entrega. Para Hakuin (*apud* NACHMANOVITCH, 1993) : “Quando se esquece de si mesmo, você se torna o universo.” (p. 37).

Maritain (*apud* KNELLER, 1978, p.33), afirma que “o poder criativo depende do 'reconhecimento da existência de um inconsciente, ou melhor, preconsciente espiritual, de que se davam conta Platão e os sábios, e cujo abandono em favor do inconsciente freudiano apenas é sinal da estupidez de nosso tempo.'” Freud, por sua vez, “sustentou que o artista encontrava na arte um meio de exprimir os conflitos interiores que de outra maneira se manifestariam como neuroses. A criatividade seria por isso uma espécie de purgativo emocional que mantinha mentalmente sãos os homens”. (KNELLER, 1978, p. 34). Percebemos aí uma clara distinção entre o sentido explicativo tomado por Freud e as explicações oferecidas pela maioria dos outros autores, como também veremos a seguir.

Para Kneller, a principal contribuição dos autores neofreudianos, por sua vez, é o princípio de que a criatividade é produto do pré-consciente e não do inconsciente. Vão de encontro, portanto, ao que defende o filósofo tomista Jacques Maritain, como vimos anteriormente.

O pré-consciente é a fonte da criatividade por causa de sua liberdade de reunir,

---

<sup>5</sup> Para uma visualização mais completa, incluímos o referido quadro demonstrativo em anexo, que tivemos a oportunidade de estudar durante o curso de Educação Física na disciplina Corporeidade, semestre 2008/2.

comparar e rearranjar idéias. Essa flexibilidade criadora pode ser prejudicada pelo pensamento consciente, que, convencional e ultraliteral, associa as idéias segundo conexões estabelecidas. Os neofreudianos, entretanto, contrariamente a Freud, sustentam que os processos inconscientes ossificam a flexibilidade do pré-consciente ainda mais do que os conscientes, ligando-os a conflitos e impulsos profundamente reprimidos. A criatividade requer, assim, uma libertação temporária do pré-consciente tanto em relação aos processos conscientes quanto em face dos inconscientes. (KNELLER, 1978, p. 47).

Porém, o autor observa que apesar de ser esta uma correção necessária ao freudianismo ortodoxo, esta noção carrega ainda um “excessivo sabor da rígida esquematização freudiana da vida mental, em categorias separadas. (KNELLER, 1978, p.48). E segue dizendo que “é mais provável que a imaginação e a criatividade, embora particularmente fortes no pré-consciente, estejam presentes até certo ponto em todos os níveis da atividade mental.” (KNELLER, 1978, p. 48). O artista plástico Antoni Tàpies, em entrevista à Francesc Vicens, afirmou:

“No creo que haya habido ningún gran artista que actuara por un mecanismo únicamente racional. La razón, en algunos casos, puede ser muy útil, como dijeron Braque y los surrealistas, para 'corregir la emoción', pero por sí sola nunca tendrá grandes vuelos en el proceso creativo. En cambio, la emoción pura, la imaginación – incluso desenfrenada – o una actuación totalmente irracional pueden ser válidas en arte.”<sup>6</sup> (VICENS, 1973, p. 11).

Contrariando a teoria psicanalítica de Freud que diz que uma pessoa cria pelo mesmo motivo que come ou dorme para aliviar certos impulsos, Schachtel e Rogers (*apud* KNELLER, 1978), afirmam que, apesar de que isso em parte pode ser verdade, a criatividade também é procurada como um fim em si mesma. Em outras palavras, a pessoa que cria busca não apenas aliviar tensões, mas também busca atividade.

“Schachtel sustenta que [a criatividade] resulta de abertura em relação ao mundo exterior e, portanto, de maior receptividade à experiência.” (KNELLER, 1978, p. 49-50). “A criatividade é, pois, a capacidade de permanecer aberto ao mundo (...) e ver as coisas em sua plenitude e realidade, em lugar de o fazer em termos de hábito e interesse pessoal. A falta de criatividade, por outro lado, é o estado de achar-se fechado à experiência”. (KNELLER, 1978, p. 50).

---

<sup>6</sup> “Não creio que haja havido nenhum grande artista que atuasse por um mecanismo unicamente racional... a razão, em alguns casos, pode ser muito útil, como disseram Braque e os surrealistas, para 'corrigir a emoção', mas por si só nunca terá grandes vôos no processo criativo. Por outro lado, a emoção pura, a imaginação – inclusive desenfreada – ou uma atuação totalmente irracional podem ser válidas na arte.” (Tradução nossa).

Para Rogers (*apud* KNELLER, 1978), mais que abertura às experiências, criatividade significa auto-realização, motivada pela premência do indivíduo em realizar-se. Afirma textualmente que, segundo Kneller (1978, p. 51), “a criatividade é 'a tendência para exprimir e ativar tôdas as capacidades do organismo, na medida em que essa ativação reforça o organismo ou o eu.’”

Percebemos, com isso, que não necessariamente temos que conceber os impulsos internos do ser humano, conforme defendido por Freud, como sendo um fenômeno absolutamente distinto ao que Schachtel e Rogers chamaram de uma necessidade de abertura às experiências, ou a “premência do indivíduo em realizar-se”. Para Nachmanovitch, justamente, o impulso “não é ‘qualquer coisa’, nem algo sem estrutura, mas a expressão de uma estrutura orgânica, imanente e auto-criadora.

A partir da teoria evolucionista de Darwin surgiram contribuições ao estudo da criatividade que, se por um lado apresentam uma nova e diferente perspectiva, por outro lado mostra coerência com o que vimos até aqui. Trata-se do entendimento de que, “embora a matéria inanimada não seja criadora (sempre produziu as mesmas entidades, como átomos e estrêlas), a evolução orgânica é fundamentalmente criadora, uma vez que está sempre a gerar novas espécies. (KNELLER, 1978). A criatividade, segundo esta perspectiva, é manifestação da força criadora inerente à vida.

Aprendemos (segundo o Eclesiastes e a segunda lei da termodinâmica) que, no curso natural das coisas, o mundo de matéria e energia caminha da ordem para a desordem. Mas a vida revela uma contra-corrente intrínseca a essa tendência, transformando matéria e energia em padrões mais e mais organizados no contínuo jogo da evolução. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 51).

Porém, há de se observar que, se a matéria inanimada não é criadora, ou que não é passível das transformações provocadas por essa força chamada criatividade, **como podem haver surgido os seres vivos, e a partir de que?**

Segundo Henry Bergson (*apud* KNELLER, 1978), “a novidade e, conseqüentemente, a criatividade são produtos, não apenas da vida, mas da própria realidade. A realidade última, diz êle, é processo evolutivo, que se torna cada vez mais complexo e constantemente origina novidades que não são meros rearranjos de estados passados mas autênticamente sem precedentes.” (p.36). É importante que tenhamos claro que não está se tratando aqui de uma realidade

transcendental, independente de um observador. Portanto, a realidade é processo evolutivo porque o observador que a concebe, é como sabemos, resultado provisório de um longo e constante processo evolutivo.

Segundo a noção de criatividade como força vital, a força criadora da evolução parece lançar-se para frente, em inesgotável variedade de formas peculiares, sem precedentes, sem repetição, irreversíveis, segundo Theodosius Dobzhansky (*apud* KNELLER, 1978). O biólogo Edmund Sinnott (*apud* KNELLER, 1978, p.36) afirma que “a vida (...) é criativa porque se organiza e regula a si mesma e porque está continuamente originando novidades.”

Na evolução física essas novidades nascem em decorrência de alteração genética e modificações no meio. No homem, entretanto, surge o poder de iniciar conscientemente o novo – poder que é a imaginação criadora. Tal poder manifesta-se acima de tudo na capacidade humana de encontrar ordem num amontoado de particulares, de impor sentido e padrão a uma multidão de coisas e experiências que a princípio pareciam sem relação. Esse poder criador é, no fundo, manifestação do processo organizador presente em toda vida. Assim como um organismo cria um sistema organizado e vivo, que é o seu próprio corpo, a partir do alimento retirado ao meio, também de dados desorganizados o homem cria uma obra de arte ou ciência. O homem é, entretanto, capaz de algo que transcende o poder de qualquer animal. Ao passo que um animal organiza de acordo com normas biologicamente determinadas, o homem pode criar padrões de ordem por si mesmo. (KNELLER, 1978, p. 36).

Whitehead (*apud* KNELLER, 1978) afirma que a criatividade atua como uma força cósmica, que não é característica exclusiva dos seres vivos, mas imanente a tudo o que existe. Segundo ele, “essa criatividade é rítmica ou cíclica, pois o mundo não consiste em uma corrente de eventos singulares, mas de eventos que constituem entidades reais,” que tem seu início (nascimento), desenvolvimento e fim (morte). Ela sempre produz novidades, que segundo Whitehead são de dois tipos. Por um lado, tudo o que existe tem de renovar continuamente para poder existir, substituindo seus próprios componentes. “Cada um desses antecedentes é semelhante ao seu próprio antecedente, apesar de ímpar, porque não lhe é idêntico.” (KNELLER, 1978, p. 37). Por outro lado, a criatividade está continuamente produzindo entes, experiências e situações sem quaisquer precedentes.” (KNELLER, 1978, p. 37 ). Whitehead chama isso de “avanço para o novo”.

Qualquer criação acontece sempre no momento presente. Podemos perceber que esta é uma afirmação bastante óbvia, redundante talvez. Porém, o

ser humano, ao haver 'inventado' um tempo passado e um tempo futuro através da linguagem, acostumou-se a divagar entre estes três lugares do tempo, o que muitas vezes resulta numa dificuldade em concentrar-se no presente.

Segundo Nachmanovitch (1993), desde os anos 60 vem aumentando o interesse em torno da questão psicológica de viver o momento presente. Esta questão passou a ser vista como o caminho da realização pessoal, sendo investigada em diversos campos, do amor romântico à física quântica. Segundo ele,

Improvisar é aceitar, a cada respiração, a transitoriedade e a eternidade. Sabemos o que *poderá* acontecer no dia seguinte ou no minuto seguinte, mas não sabemos o que vai acontecer. Na medida em que nos sentimos seguros do que vai acontecer, trancamos as possibilidades futuras, nos isolamos e nos defendemos contra essas surpresas essenciais. Entregar-se significa cultivar uma atitude de não saber, nutrir-se do mistério contido em cada momento, que é certamente surpreendente, e sempre novo. (...) Quando nos livramos das idéias pré-concebidas que nos cegam, somos virtualmente impulsionados por cada circunstância a viver o momento presente. É esse **estado mental** que a improvisação nos ensina e fortalece em nós, um estado de mente em que o aqui-e-agora não é apenas uma idéia, mas uma questão de vida ou morte [!], a partir da qual podemos aprender a confiar – a acreditar que o mundo é uma perpétua surpresa em perpétuo movimento. É um perpétuo convite à criação. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 30-31, grifo nosso).

Num certo sentido, toda arte é improvisação. Mesmo quando escreve uma música o compositor está improvisando (ainda que apenas mentalmente). Só depois ele vai refinar o produto de sua improvisação, aplicando a ele técnica e teoria. Obras de arte acabadas, que admiramos e amamos profundamente, são, num certo sentido, vestígios de uma viagem que começou e acabou. O que alcançamos na improvisação é a sensação da própria viagem. (NACHMANOVITCH, 1993).

A improvisação é a chave mestra da criatividade, que nos ajuda bastante quando queremos compreender a estes fenômenos. Isto porque o termo improvisação, mais do que o termo criatividade, nos remete ao tempo presente. Na criação da obra de arte, por exemplo, há dois momentos distintos: o momento da inspiração, em que uma intuição de beleza ou verdade chega ao artista, e o momento da luta, geralmente difícil, para manter a inspiração até que se possa transportá-la ao papel, ao filme, à tela ou à pedra. Na música ou no teatro é necessário ainda um terceiro momento, quando a obra é apresentada ao público.

Na improvisação há apenas um momento, em que se fundem inspiração,

estruturação técnica e a expressão através do som de um instrumento ou do pincel, por exemplo. A criação da obra de arte, a sua execução e apresentação à plateia ocorrem num único momento, em que se fundem memória e intenção (que significam um passado e futuro) e intuição (que indica o eterno presente). (NACHMANOVITCH, 1993). “A improvisação é também chamada de extemporização, que significa tanto ‘fora do tempo’ quanto ‘proveniente do tempo’<sup>7</sup>.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 28). É interessante notarmos que não só o artista que toca um instrumento improvisadamente, por exemplo, faz improvisação, mas também podemos considerar que um espectador que o escuta, improvisa na ação de escutar. O espectador é levado pela música a seguir o seu fluir no tempo percebendo cada nova nota que vai surgindo. Além disso, mesmo que a música já fosse conhecida pelo músico que a toca, mesmo que este músico já a tivesse decorada, ainda assim poderia ser vivida como improvisado por um espectador que não a conhecesse.

Quando um músico se preparara para tocar o seu instrumento, é como se ele estivesse diante de um bloco de tempo ainda não esculpido. A partir desse vazio, ele pode libertar e revelar formas que estão latentes naquele momento único no tempo. Enquanto improvisa ele também pode tomar uma série de decisões conscientemente, fazendo escolhas entre os padrões que forem surgindo no transcorrer contínuo do tempo. A simetria, a dinâmica, assim como os princípios da harmonia podem ser ensinados, mas no entanto, o conteúdo de uma improvisação é único, assim como o momento em que foi realizado. “Cada momento é precioso precisamente porque é efêmero e não pode ser repetido, corrigido ou capturado. Tudo acontece apenas uma vez na história do universo.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 32).

Existe uma corrente infinita de sons, imagens ou palavras que brota de dentro de nós sempre que o permitimos. (NACHMANOVITCH, 1993). Mas o que é essa corrente?

Em certa medida é a corrente da nossa consciência, que funciona como um rio de

---

<sup>7</sup> Segundo Cardoso (2004), é possível discernir entre duas concepções de tempo; um tempo linear, cósmico, que os gregos denominavam *chronos* (tempo cronológico), e um “tempo interior”, denominado pelo gregos de *kairós*, que diz respeito às vivências que o ser humano é capaz de ter, de certa forma, ‘fora do tempo linear’, mas que não deixa de acontecer no tempo linear. Por isso a expressão *extemporização*.



lembranças das nossas idéias, sentimentos, emoções, fantasias, etc. Mas também é mais que isso, algo que ultrapassa o campo meramente pessoal, que flui através de nós como o grande Tao, “que se origina de uma fonte que é ao mesmo tempo muito antiga e muito nova.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 40).

Em todo mundo, as religiões estão cheias de referências a essa misteriosa corrente; *chi* na China e *ki* no Japão (a encarnação do grande Tao em cada indivíduo); *kundalini* e *prana* na Índia; *mana* na Polinésia; *orendé* e *manitu* entre os iroqueses e algonquinos; *axé* no candomblé afro-brasileiro; *baraka para os sufis do Oriente Médio*; *élan vital em Paris*. (...) Embora ela flua através de nós, não a possuímos. (...) [Embora essa força se propague através de flutuações de energia] ela não pertence ao reino da energia, mas ao reino da informação, da configuração. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 40).

Nachmanovitch afirma que “absolutamente tudo na natureza surge do confronto entre a livre expressão e o poder dos limites.” (1993, p. 41).

Os limites podem ser intrincados, sutis e duradouros como a estrutura genética da laranjeira que tenho à minha frente. Mas a configuração intrínseca do mar, a configuração intrínseca da laranjeira ou das gaivotas brota organicamente; é uma configuração que tem uma organização própria. A atividade auto-organizada surge, se transforma lentamente, muda subitamente, aprende com os erros, interage com o meio ambiente. Os processos criativos inerentes à natureza são chamados por alguns de evolução, por outros de criação. O fluxo infinito dessa configuração das configurações através do tempo e do espaço é o que os chineses chamam de Tao. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 41).

A seguir apresentamos a proposta explicativa da Biologia do Conhecer acerca da criatividade, a partir da biologia fenomenológica, que nos levou a compreender a partir de uma outra ótica, da perspectiva biológica, o que Nachmanovitch chamou de “confronto entre a livre expressão e o poder dos limites”.

## 2.2. A compreensão de Criatividade a partir da 'Biologia do Conhecer'

*Reivindico el espejismo  
de intentar ser uno mismo,  
ese viaje hacia la nada,  
que consiste en la certeza  
de encontrar en tu mirada  
la belleza...  
(LUIS EDUARDO AUTE)*

Fundamentais na nossa análise são as contribuições do biólogo chileno Humberto Maturana, e do também chileno médico neurologista Francisco Varela. Estes autores defendem uma teoria que se assemelha ao proposto por Sinnott

acerca dos seres vivos, de que eles criam a si mesmos, continuamente originando novidades e que, portanto, a vida é criativa. Maturana & Varela (2003) propõem uma abordagem mecanicista original para descrever os sistemas vivos, dentro de uma lógica explicativa que chamaram de “tautologia cognoscitiva”<sup>8</sup>, em que o ser vivo é descrito dentro de uma circularidade, produzindo-se a si mesmo em interação com o ambiente. Os autores se propuseram a explicar cientificamente “o que um sistema vivente faz, quando e enquanto faz o que faz.” (FERRARI, 2007, p. 16). A partir disso puderam fundamentar uma nova ontologia (se não é tão nova, ao menos rompe com o Representacionismo, que vem sendo a forma hegemônica de ver o mundo há centenas de anos no ocidente).

*¿Qué es eso? – Una mesa. - Y cómo sabes que es una mesa? – Lo sé porque la veo. – Y ¿cómo puedes verla? — Puedo verla porque está ahí y tengo la capacidad de ver lo que hay.* Esta reflexión se basa en un principio de explicación *apriórico*, el cual dice que algo puede ser distinguido porque es independiente del observador, y que es independiente del observador porque es real. Además, esta reflexión se basa en el supuesto implícito de que más allá de mí existe una realidad autónoma que es la base de todo lo que yo puedo hacer, lo que incluye la lógica que valida esta afirmación.<sup>9</sup> (PÖRKSEN; MATURANA, 2005, p. 13-4).

Maturana & Varela (2003) afirmam que o marco epistemológico prevalente na nossa cultura (Representacionismo) sustenta que existe uma realidade, uma objetividade que é independente do conhecedor. Para conhecer qualquer aspecto da realidade, segundo essa visão, o homem ao conhecer construiria representações da realidade extraindo-lhe informações a partir da cognição. O mundo e todas as coisas são tomadas pelos seres humanos como sendo objetos externos, independentes, aos quais podem explorá-los tirando-lhes benefícios. Por esse motivo, segundo os autores, essa epistemologia conferiu a toda a ciência moderna um importante cunho extrativista. A objetividade é privilegiada em detrimento da subjetividade, já que a segunda comprometeria a exatidão científica. Isto explicaria a dificuldade que existe no marco da ciência moderna em

---

<sup>8</sup> Tautologia: uma afirmação que se valida a si mesma. Exemplo: definir um homem “bom” como aquele que realiza atos “bondosos”, definindo, ao mesmo tempo, atos bondosos como aqueles atos próprios de um homem “bom”. Tautologia é, portanto, uma definição que não é especificada por variáveis independentes da definição mesma. (MATURANA; VARELA, 2003)

<sup>9</sup> O que é isso? – Uma mesa. – E como você sabe que é uma mesa? Sei porque a vejo. – E como pode vê-la? – Posso vê-la porque está aí e tenho a capacidade de ver o que há. Esta reflexão se baseia em um princípio de explicação apriorística, o qual diz que algo pode ser distinguido porque é independente do observador, e que é independente do observador porque é real. Além disso, esta reflexão se baseia em um pressuposto implícito de que além de mim existe uma realidade autônoma que é a base de tudo o que eu posso fazer, o que inclui a lógica que valida esta afirmação. (Tradução nossa)

conferir-se *status* de conhecimento científico a estudos que tratem de temas considerados subjetivos, como por exemplo, a afetividade, a beleza e, de alguma forma também a criatividade<sup>10</sup>.

O critério de validação nessa postura metafísica, em última instância, sempre precisará reportar-se a pressupostos ônticos determinados *a priori*, na ausência de qualquer intuição originária (a partir da experiência), não podendo, portanto, ser sustentados por outra coisa senão pela fé. (PÖRKSEN; MATURANA, 2005). Descartes, ao formular sua frase mais conhecida, “penso, logo existo”, procede a partir do que Husserl chamou “uma intuição originária”. Mas desgraçadamente todas as seguintes intuições lhe pareceram duvidosas, levando-o a “recorrer a Deus para garantir sua verdade.” (DARTIGUES, 2008, p. 13). O que é necessário fazer, então, para não cair nessa cilada? A resposta fundamental: necessitamos conhecer como conhecemos.

Maturana relata como teve que proceder:

Tuve que explicar al observador (yo mismo) y el observar (mi acto de observar) como observador que observa, y tenía que hacerlo sin ninguna suposición ontológica previa sobre el observar, y bajo la condición que el observador surge de su operar como observador y precisamente no existe antes de su propia distinción. La tarea que emprendí era una tarea circular; quería explicar qué es lo que pasa en esa extraña circularidad, sin salir de ella (quería explicar el conocer a través del conocer). Por lo tanto, tenía que explicar todo lo que hacemos los seres humanos a través de lo que hacemos, y no mediante la referencia a un dominio existencial independiente de nosotros. *Y todo eso me motivó a investigar el vivir, el explicar, el lenguaje, las emociones, y el origen de nuestros seres humanos. (...) yo tomé la postura que el observador empieza a existir recién a partir de la distinción de sí mismo, vale decir cuando hace del dominio de su quehacer cotidiano el punto de partida de sus reflexiones.*<sup>11</sup> (PÖRKSEN; MATURANA, 2003, p. 14).

---

<sup>10</sup> Por algum tempo, especialmente durante o século XX, os estudos sobre Criatividade privilegiaram aspectos mais objetivos do fenômeno, e métodos que propunham, por exemplo, a quantificação de obras consideradas criativas, ou que faziam estudos comparativos entre criatividade e inteligência, propondo também, no mais das vezes, formas de mensuração do que consideravam criatividade e inteligência (Q.I., por exemplo). Destacaram-se nessa área autores como Guilford (1950) e Torrance (1964).

<sup>11</sup> Tive que explicar ao observador (eu mesmo) e o observar (meu ato de observar) como observador que observa, e tinha que fazê-lo sem nenhuma suposição ontológica prévia sobre o observar, e sob a condição que o observador surge de seu operar como observador e precisamente não existe antes de sua própria distinção. A tarefa que empreendi era uma tarefa circular; queria explicar o que é que acontece nessa estranha circularidade, sem sair dela (queria explicar o conhecer através do conhecer). Portanto, tinha que explicar tudo o que fazemos os seres humanos através do que fazemos, e não mediante a referência a um domínio existencial independente de nós. *E tudo isso me motivou a investigar o viver, o explicar, a linguagem, as emoções, e a origem de nossos seres humanos. (...) eu tomei a postura que o observador começa a existir recém a partir da distinção de si mesmo, vale dizer quando faz do domínio de seu afazer cotidiano o ponto de partida de suas reflexões.* (Tradução nossa).

As investigações de Maturana sobre o conhecer surgiram de suas descobertas no campo da percepção de algumas espécies de animais. No livro “Del ser al hacer” o autor relata uma experiência em que o também biólogo Roger Sperry tirava os olhos de algumas salamandras e mais tarde os devolvia às salamandras girados em 180 graus. O nervo óptico se regenerava e a visão das salamandras se recuperava depois de algum tempo. Porém, quando essas salamandras queriam caçar algum verme, lançavam a língua com um desvio de 180 graus. Para capturar um verme as salamandras tinham então que dar meia volta para lançar sua língua e capturar a presa. (PÖRKSEN; MATURANA, 2005). Roger Sperry queria saber se o nervo óptico voltava a unir-se com as mesmas partes do cérebro, e queria saber se as salamandras poderiam reaprender a capturar suas presas depois de alguns lançamentos de língua falhos. A resposta da primeira pergunta foi sim e da segunda foi não. Segundo Maturana, as salamandras lançavam a sua língua na direção contrária dos vermes e não podiam aprender a corrigir isso porque em seu operar elas correlacionam as atividades do sistema nervoso que levam ao lançamento, com as atividades da retina. Ao atirar a língua, a salamandra não mirava um verme no mundo exterior, mas em função da sua própria estrutura. A estrutura interna da salamandra determina a maneira como ela pode agir. (PÖRKSEN; MATURANA, 2005)

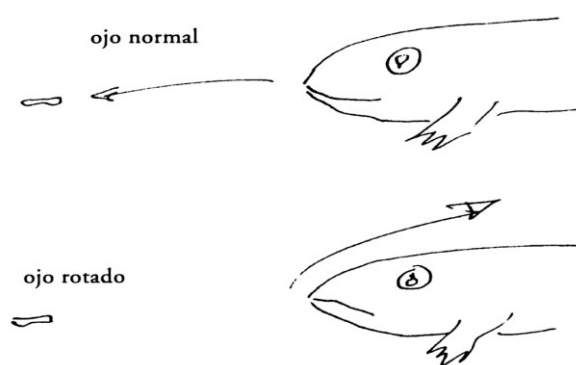


Figura 1. A figura mostra duas salamandras. Na frente de cada uma delas, um observador colocou um verme. A salamandra com o olho normal atira a sua língua no verme, caçando-o e comendo-o. O olho da outra salamandra foi rodado; quando o observador lhe oferece um verme a sua frente, ela atira a sua língua para trás. (Desenho de Humberto Maturana R.) (PÖRKSEN, MATURANA, 2005, p. 32)

Foi a partir destas descobertas que Maturana descobriu uma das características fundamentais dos sistemas vivos: a característica de serem estruturalmente determinados. Mas aí surge outra pergunta: O que permite que,

em geral, as salamandras possam acertar o alvo e capturar as suas presas? Maturana responde dizendo que a salamandra e os vermes dos quais ela se alimenta compartilham de uma história evolutiva comum, que levou a uma relação de coordenação e adaptação recíprocas. (PÖRKSEN; MATURANA, 2005).

Daí, temos que

El sistema nervioso opera como una red cerrada de correlaciones cambiantes de actividad neuronal que cada vez llevan a sucesivas correlaciones cambiantes de actividad neuronal. Para su operar como sistema, solamente existen sus propios estados internos; sólo el observador es capaz de distinguir un dentro y fuera, o input y output, y como consecuencia afirmar que el estímulo externo actúa al interior del organismo, o a la inversa diagnosticar una acción del organismo sobre el mundo exterior.<sup>12</sup> (PÖRKSEN; MATURANA, 2005, p. 36).

O fato de ser o sistema nervoso uma rede fechada não tem nada que ver com a questão de existir ou não um mundo exterior ou se temos que considerar a realidade como sendo uma ilusão. A partir do momento que aceitamos que não é possível fazer afirmações sobre uma realidade independente do observador, todas as formas de explicação passam a aparecer como expressão de operações de sistema. “Tuvo lugar una reorientación, un cambio *del ser al hacer*, una transformación de las preguntas filosóficas clásicas.<sup>13</sup>” (PÖRKSEN; MATURANA, 2005, p. 36).

Assim, o conhecimento, por parte de um determinado organismo, passa a ser percebido por um observador não mais como a representação de uma realidade 'apriórica', mas como uma conduta<sup>14</sup> adequada que este dado organismo mantém na interação com o meio ambiente.

Es él [o observador] quien atribuye conocimiento al sistema observado y evalúa las acciones de éste como indicio de operaciones cognitivas, porque las considera convenientes y adecuadas. También la preservación de la vida es, en este sentido, expresión del conocer, manifestación de una conducta adecuada en el dominio de la existencia. Aforísticamente hablando: Vivir es conocer. Y conocer es vivir.<sup>15</sup> (PÖRKSEN; MATURANA, 2005, p. 28).

<sup>12</sup> O sistema nervoso opera como uma rede cerrada de correlações cambiantes de atividade neuronal que cada vez levam a sucessivas correlações cambiantes de atividade neuronal. Para seu operar como sistema, somente existem seus próprios estados internos [!]; só o observador é capaz de distinguir um dentro e fora, ou input e output, e como consequência afirmar que o estímulo externo atua ao interior do organismo, ou ao inverso diagnosticar uma ação do organismo sobre o mundo exterior. (Tradução nossa)

<sup>13</sup> Teve lugar uma reorientação, uma mudança do *ser ao fazer*, uma transformação das perguntas filosóficas clássicas. (Tradução nossa)

<sup>14</sup> Chama-se conduta às mudanças de postura ou posição de um ser vivo, que um observador descreve como movimento ou ações em relação com um ambiente determinado. (MATURANA; VARELA, 2003).

<sup>15</sup> É ele [o observador] quem atribui conhecimento ao sistema observado e avalia as ações deste

Dessa forma a questão do conhecimento deixa de ser observada unicamente do ponto de vista do sistema nervoso. A organização dos sistemas vivos é visto como “un operar circular cerrado de producción de componentes que producían la misma red de relaciones de componentes que los generaba (teoría que posteriormente denominó **autopoiesis**).<sup>16</sup>” (MATURANA; VARELA, 2003, p. 21).

Um sistema autopoietico existe como uma classe de sistema dinâmico que se realiza como unidade e como rede de produções (e desintegrações) de componentes. Para tanto, deve participar recursivamente da realização da rede de produções (e desintegrações) dos componentes que o produz, através das suas interações. E devem realizar as suas fronteiras, constituindo essa rede de produções (e desintegrações de componentes como uma unidade no espaço que ele especifica e no qual existe. (MATURANA, 1997).

A estrutura de um sistema autopoietico pode ser qualquer uma que satisfaça a autopoiese. Também o meio, as interações ou intercâmbios de materiais com o meio no qual um sistema autopoietico existe podem ser quaisquer que satisfaçam as restrições impostas à estrutura efetiva através da qual a autopoiese é realizada. Portanto, “um sistema autopoietico, enquanto autopoietico, é um sistema dinâmico fechado no qual todos os fenômenos são subordinados à sua autopoiese e todos os seus estados são estados na autopoiese.” (MATURANA, 1997, p. 134).

Em se tratando do ser humano, as suas ações e experiências, enquanto sistema autopoietico, não acontecem somente no plano puramente físico, mas “esta característica del hacer humano se aplica a todas las dimensiones de nuestro vivir.”<sup>17</sup> (MATURANA; VARELA, 2003, p. 13). Em particular se aplica à linguagem, já que os seres humanos vivem, e portanto agem na linguagem. A linguagem é para os seres humanos ao mesmo tempo o seu mundo de ação e a característica fundamental que nos diferencia dos outros organismos vivos. “Toda reflexión (...) se da necesariamente en el lenguaje, que es nuestra peculiar forma

---

como indício de operações cognitivas, porque as considera convenientes e adequadas. Também a preservação da vida é, neste sentido, expressão do conhecer, manifestação de uma conduta adequada no domínio da existência. Aforisticamente falando: Viver é conhecer. E conhecer é viver. (Tradução nossa)

<sup>16</sup> ... um operar circular fechado de produção de componentes que produziam a mesma rede de relações de componentes que os gerava (teoria que posteriormente denominou de **autopoiesis**).

<sup>17</sup> Esta característica do fazer humano se aplica a todas as dimensões do nosso viver. (Tradução nossa)

de ser humanos y estar en el hacer humano.”<sup>18</sup> (MATURANA; VARELA, 2003, p. 13).

Uma descrição sempre implica uma interação com algo que é distinguido pelo sistema que descreve. As descrições são feitas sempre através dos componentes do sistema que descreve. Dessa maneira “há um homo-morfismo constitutivo entre as descrições, o comportamento em geral, e a operação dos sistemas que descrevem. Portanto, nós literalmente criamos o mundo no qual vivemos, vivendo-o.” (MATURANA, 1997, p. 163). “Se uma distinção não é realizada, a entidade que essa distinção especificaria não existe; quando uma distinção é realizada, a entidade criada existe apenas no domínio da distinção, independente de como a distinção é realizada. Não existe outro tipo de existência para uma tal entidade.” (MATURANA, 1997, p. 163). Uma entidade criada a partir de uma distinção feita por um sistema só existe no domínio desta distinção, que é determinada pela estrutura do sistema que distingue. Portanto, as distinções e as formas de distinções feitas por um sistema estará sempre determinado pela sua estrutura. A linguagem, por exemplo, forma parte da estrutura dos seres humanos e ao mesmo tempo é sua condição de existência. Como dissemos anteriormente, o ser humano vive na linguagem.

Sendo os seres vivos sistemas determinados estruturalmente, eles são determinísticos, e, portanto não existe a escolha no seu operar. Apesar disto, o operar de um sistema nem sempre será previsível.

Determinismo é uma característica do operar de um sistema, enquanto previsibilidade e escolha são expressões que refletem o estado de conhecimento do observador. Se o sistema observado e o meio no qual ele é observado são conhecidos, então o sistema não parece encontrar alternativas em suas interações, porque ele e seu meio formam, para o observador, um único sistema previsível; se o sistema ou o meio são desconhecidos, então o sistema parece encontrar alternativas em suas interações, porque sistema e meio constituem sistemas operacionalmente independentes, para o observador, que não pode prever seu curso: neste caso o observador projeta sua própria incerteza sobre o sistema, afirmando que ele tem que fazer uma escolha. (MATURANA, 1997, p. 164).

Um sistema que o observador desconhece é para ele um caos. Um outro observador que conheça esse mesmo sistema poderá percebê-lo como sendo estruturalmente determinado, portanto também determinístico e possivelmente

---

<sup>18</sup> Toda reflexão (...) se dá necessariamente na linguagem, que é nossa peculiar forma de ser humanos e estar no fazer humano. (Tradução nossa)

previsível. (MATURANA, 1997). A partir disso podemos compreender também que “a novidade, o novo, é sempre um evento visto num quadro de referência a partir do qual ele não pode ser predito por um observador.” (MATURANA, 1997, p. 164).

Quando um organismo entra em uma interação que surge de uma contingência, isto é, a partir de um encontro com um sistema operacionalmente independente (que poderia ser parte do próprio organismo), as resultantes mudanças de estado do organismo desencadeadas não poderiam ter sido preditas por um observador apenas a partir da operação do organismo. Para o observador, o organismo realiza uma distinção nova e específica uma nova realidade. **Isto é criatividade:** a geração, por um organismo, de distinções (inesperadas para um observador) através de suas interações com sistemas aos quais ele não está acoplado estruturalmente (sistema operacionalmente independente), e aos quais ele pode tornar-se acoplado estruturalmente como resultado das interações. (MATURANA, 1997, p. 164).

Em relação à criatividade humana, fica claro que os observadores somos nós mesmos. Como obviamente desconhecemos a quase totalidade dos sistemas com os quais interagimos ao viver, e como afirmou muitas vezes Maturana, o também imenso desconhecimento que temos sobre os seres humanos, sobre o conhecimento e a vida, podemos pensar que seja muito provável que continuaremos experienciando a criatividade eternamente. Se por um lado teríamos que conhecer todos os sistemas com os quais interagimos para que já não acontecessem interações inesperadas para nós mesmos enquanto observadores, por outro lado a maioria das pessoas, creio eu, já passou pela experiência de perceber que quanto mais conhece, mais tem a conhecer. Sócrates disse: só sei que nada sei.

Uma vez que a estrutura de um organismo (incluindo seu sistema nervoso) está em mudança contínua como resultado de sua autopoiese em um meio operacionalmente independente, os organismos estão, ao menos potencialmente, em condições de passar por uma mudança contínua em seus acoplamentos estruturais e, portanto, de encontrar continuamente sistemas independentes e então de passar por contínuas mudanças de estado imprevisíveis apenas a partir de sua perspectiva. Criatividade, então, é uma característica necessariamente difundida entre sistemas vivos. (...)

Se um organismo existe em um domínio que não determina todas as suas interações, de forma a que ele possa passar por interações com sistemas independentes, então existe liberdade no domínio de existência do organismo. O organismo é livre mesmo se sua operação é determinística, e se ele pode gerar domínios consensuais de segunda ordem, ele pode, enquanto observador, gerar recursivamente entidades consensuais operacionalmente independentes como um observador recursivo de suas circunstâncias. Isso tem sido bem entendido ao longo da história da humanidade. Se um ser humano pode observar o sistema social que ele cria com seu comportamento, pode desgostar dele e rejeitá-lo, e assim tornar-se uma fonte de mudança; mas se ele só pode passar por interações



especificadas pelo sistema social que integra, não pode ser um observador dele e seu comportamento pode apenas confirmá-lo. Desse modo, todo sistema político coercitivo visa, explícita ou implicitamente, a reduzir a criatividade e a liberdade especificando todas as interações sociais como o melhor meio de eliminar os seres humanos enquanto observadores, e assim atingir a permanência política. Para obter esse objetivo final, entretanto, o modelo tipicamente humano de criatividade deve ser completamente suprimido, e isso, enquanto houver qualquer capacidade para estabelecer domínios consensuais de segunda ordem como requer o uso da linguagem, é impossível. Todo ser humano, enquanto um sistema autopoietico, é único. Apesar disso não nos lamentemos de termos que existir em uma realidade sujeito-dependente. A vida é mais interessante assim, porque a única transcendência de nossa solidão individual que podemos experimentar surge através da realidade consensual que criamos com outros, isto é, através do amor.<sup>19</sup> (MATURANA, 1997, p. 164, 5).

### 2.3. A atitude criativa

*Viver não é necessário; o que é necessário é criar.  
Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la  
penso.  
Só quero torná-la grande,  
ainda que para isso tenha que ser o meu corpo e a  
minha alma a lenha desse fogo.  
(FERNANDO PESSOA)*

Vivemos a morte de uma época, e a nova era ainda não nasceu. Tudo a nossa volta é prova disso: a mudança radical nos costumes sexuais, na educação, religião, tecnologia, e em quase todos os aspectos da vida moderna. E, por trás de tudo, a ameaça da bomba atômica, distante, mas sempre presente. É preciso coragem para viver nesse limbo. (MAY, 1982, p. 08).

Diante dos enormes desafios que se nos apresentam em nosso cotidiano, somos levados a tomar partido, de uma forma ou de outra sobre esses desafios. Podemos acovardar-nos e fugir de qualquer coisa que ameace com derrubar nossas estruturas. Podemos permanecer inertes e apáticos, e assim negarmos nosso papel na construção de um futuro em que a vida seja mais respeitada e as sociedades sejam mais justas e humanas. Se tivermos coragem, entretanto, seremos capazes de conservarmos nossa consciência, nossos sentimentos e

---

<sup>19</sup> Sempre que observamos uma conduta que leva a que alguém apareça como um legítimo outro em coexistência com os demais, estamos falando de amor. O amor se trata de uma emoção fundamental que podemos detectar em praticamente todos os seres vivos (em especial nos mamíferos e humanos), e no devir das suas relações. Este elemento do amor, portanto, está dado *a priori*, é o fundamento de nossa existência e a base mesma sobre a qual, nós humanos, nos movemos. Nos sentimos bem quando nos preocupamos de outros. O amor é uma característica da convivência humana. Nos abre a possibilidade de reflexão e se fundamenta em uma forma de percepção que permite visualizar ao outro em sua legitimidade. Deste modo se gera um espaço onde a cooperação parece possível e nossa solidão é transcendida: o outro cobra uma presença com a qual se estabelece uma relação de respeito. (PÖRKSEN; MATURANA, 2005)

responsabilidades com a criação do mundo novo, da nova sociedade. (MAY, 1982). Esta é, pois, a nossa aposta. Acreditamos na coragem dos homens em lançar-se em terrenos desconhecidos e trilhar caminhos novos em busca de respostas aos seus problemas. Na arte, na ciência, assim como na educação, deveremos exercitar sempre a coragem de criar.

Conhecer os processos criativos não garante que nos tornemos mais criativos, mas pode evitar que desistamos quando surgirem dificuldades. E elas sempre surgem, mais cedo ou mais tarde. Às vezes sofremos bloqueios tão fortes e intimidadores que temos a impressão de que não será possível continuar, e que a inspiração acabou. Há relatos, inclusive, de grandes compositores que passaram anos sem compor uma nota sequer. O compositor Luis Alberto Spinetta, por sua vez, contou em uma entrevista que muitas vezes, em seu trabalho de compositor, passou por momentos em que não lhe ocorreram nenhuma música, o que lhe provocava um certo estranhamento. Mas antes que pudesse se preocupar por isso, lhe apareciam três temas novos... No entanto, ele diz que não é que ao desejar compor uma música ele a compõe, assim com essa facilidade que pode parecer ao ouvinte. Os temas aparecem, não se sabe de onde e nem quando, como se fosse uma chuva, à qual nenhum serviço meteorológico pode prever. É importante, pois, estar descontraído, com a mente aberta e atenta à essa chuva quando ela aparecer.

Porém, nem sempre é fácil alcançar este estado de atenção. Enquanto não conseguimos o envolvimento necessário com aquilo que estivermos fazendo, a probabilidade de conseguirmos respostas criativas será geralmente muito baixa. Segundo Goswami (2008), este é um problema especial da criatividade, que deverá ser superado através da persistência. “A persistência reduz esse problema aumentando o número de colapsos do estado quântico da mente relativo à mesma questão, aumentando a chance de se produzir uma nova resposta.” (GOSWAMI, 2008, p. 321) Devemos aprender a sermos persistentes e incentivar a persistência em nossos alunos, por exemplo. Para isso, torna-se também necessário saber aceitar os fracassos, apesar de toda a dificuldade que isso representa em nossa cultura. O fracasso é visto geralmente com uma conotação negativa, de derrota, ou mais que isso, é vivido com sentimento de culpa, e não como algo provisório e constituinte necessário de qualquer criação. Para improvisar é necessário entrar no vazio e aceitar riscos, até mesmo o de dar com

a cara no chão de vez em quando. A vida criativa é uma vida de riscos. (NACHMANOVITCH, 1993).

O grande desafio muitas vezes está antes mesmo de um possível momento de desânimo ou fracasso dentro de um processo criativo. Durante a elaboração desta pesquisa, por exemplo, minha dificuldade maior esteve sempre no momento de começar. De começar a elaboração do projeto, de começar a escrever as primeiras palavras, e ainda agora quando quero começar um novo capítulo. Em todos esses momentos senti um profundo mal-estar, como se estivesse absolutamente cego num lugar desconhecido, e mesmo assim tivesse que caminhar. Descobri com essas experiências isso que acabo de escrever no parágrafo anterior, que a vida criativa é uma vida de riscos, e que não é possível descobrir os caminhos sem primeiro lançar-se no vazio. Minha esperança é de que, assim como as pessoas que saltam muitas vezes de *bungee jumping* acabam sentindo menos o desconforto provocado pelo medo antes de saltar, que eu possa começar a elaboração dos meus trabalhos cada vez com mais facilidade.

Segundo Nachmanovitch (1993), para que uma obra de criação apareça, nós temos que *desaparecer*. Isso acontece quando conseguimos pôr toda nossa atenção em algo, quando mente e sentidos ficam por um momento inteiramente presos na experiência. Neste momento, o ser e o ambiente se unem, atenção e intuição se fundem, nada mais existe, e desaparecemos. “Este vivo e vigoroso estado mental é o mais favorável à germinação de um trabalho original. Ele tem suas raízes na brincadeira infantil e floresce numa explosão de plena criatividade.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 57). Os adultos, quando envolvidos por um trabalho que amam, também conseguem se *tornar* aquilo que estão fazendo, numa experiência em que a intensidade da concentração e do envolvimento se mantém e cresce por si mesma. As necessidades físicas diminuem, a visão se estreita e se perde o sentido do tempo cronológico. É o tipo de situações em que melhor podemos vivenciar o tempo *kairós*, nosso tempo 'interno', já que nossa atenção está toda envolvida em nossa própria 'ação-no-mundo', e não mais presa aos fatores externos (vistos como independentes de nossa ação). “O substantivo “ser” se torna verbo. É desse fulgor de criação no momento presente que o trabalho e o prazer emergem.” (NACHMANOVITCH, 1993. p. 58)

Gadamer (2004), no mesmo sentido, afirma que “o estar-fora-de-si é a possibilidade positiva de estar inteiramente em alguma coisa”, e não a simples negação do estar-em-si, como costumamos pensá-lo. “Esse estar presente tem o caráter de um auto-esquecimento.” Para este autor, o estar entregue a uma visão, totalmente esquecido de si, não é característico apenas do artista ou criador, mas é constitutivo da natureza do espectador. “O auto-esquecimento pode ser tudo, menos um estado privativo, pois procede da dedicação total à causa, que constitui a contribuição positiva própria do espectador” na obra de arte. (GADAMER, 2004)

Os budistas chamam esse estado de absorção e absoluta concentração de *samadhi*. A meditação é o meio mais conhecido de se chegar ao *samadhi*, embora seja possível alcançar esse estado andando, cozinhando, sonhando acordado, escrevendo, lutando, fazendo amor ou tocando flauta. Quando abandonamos nosso apego ao ego, entramos num estado que é ao mesmo tempo de transe e de alerta.

Os bebês, humanos ou animais, parecem viver o tempo todo em *samandhi* e ter a capacidade especial de colocar todos os que os cercam no mesmo estado. Feliz, tranqüilo, despreocupado, concentrado, o bebê nos envolve no seu clima de divino prazer e expansividade. Mesmo quando está irritado e infeliz, ele não perde este estado, gerando à sua volta uma atmosfera especial de *samandhi*-irritação ou *samandhi*-sofrimento. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 58).

Trata-se de um estado no qual o grande Ser se revela em sobreposição ao pequeno ser individual. As crianças e aqueles adultos que ainda conseguem jogar de vez em quando sabem muito bem do que estamos falando. Se para as crianças pequenas o jogo<sup>20</sup> é a sua principal forma de interação com o mundo, para os adultos ele representa uma espécie de fuga da seriedade e das obrigações que ocupam quase todo o seu tempo. Se para Huizinga o jogo é o fundamento para toda cultura<sup>21</sup>, podemos entendê-lo também como o fundamento para toda criação (criação)<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Entendemos por jogo todo o tipo de atividade que leve ao estado esse de que estamos falando, sejam as brincadeiras, danças, esportes, manifestações artísticas de todo tipo. Inclusive pode ser verificado dentro de atividades consideradas sérias, como o trabalho e a guerra (Johan Huizinga descreveu o jogo como fundamento para toda cultura, assinalando sua relação com todos os tipos de manifestações humanas).

<sup>21</sup> “A concepção que apresentamos (...) é que a cultura surge sob a forma de jogo, que ela é, desde seus primeiros passos, como que 'jogada'.” (HUIZINGA, 1980, p. 53).

<sup>22</sup> Huberto Rohden, ao escrever a tradução do Tao Te King, de Lao-Tse, faz uma advertência quanto à substituição da palavra latina *crear* pelo neologismo *criar*, em português. Segundo ele, “*crear* é a manifestação da Essência em forma de existência” enquanto *criar* “é a transição de uma existência para outra existência.” Dessa forma temos que “O Poder Infinito é o *criador* do Universo – um fazendeiro é *criador* de gado. Há entre os homens gênios *creadores*, embora não sejam talvez *criadores*. A conhecida lei de Lavoisier diz que 'na natureza nada se *crea* e nada se aniquila, tudo se transforma', se grafarmos 'nada se *crea*', esta lei está certa mas se escrevermos 'nada se *cria*', ela resulta totalmente falsa.” (ROHDEN, 1990, p. 05). É interessante notarmos que

O estado mental que alcançamos ao jogar é visto, então, como sendo a chave-mestra para toda a criatividade. É neste ponto, principalmente, que acreditamos ser possível aportar importantes contribuições à Educação Física, por um lado, através do estudo da criatividade, e ao estudo da criatividade, por outro lado, a partir dos conhecimentos construídos no campo da Educação Física sobre os jogos, os brinquedos e brincadeiras infantis. A seguir, buscaremos contribuir nesse sentido com algumas considerações sobre a relação jogo/criatividade.

## 2.4 Jogo e criatividade

*A criação do novo não é conquista do intelecto,  
mas do instinto de prazer agindo por uma necessidade interior.  
A mente criativa brinca com os objetos que ama.  
(CARL JUNG)*

Se para Heidegger, assim como para Maturana, a linguagem é a casa do ser, apenas poderemos chegar ao ser do jogo andando por essa casa, como diria Maturana, 'linguajeando'. Esse 'linguajear', porém, é necessariamente um retroceder, um recordar-se. (BUYTENDIJK, 1977). Para que possamos compreender o jogo, da mesma forma como para descrevê-lo, é necessário podermos recordar-nos de como brincamos na nossa infância e de como posteriormente falamos sobre esse brincar. É a partir da análise do 'linguajear' sobre o jogo, portanto, que pretende-se descrevê-lo na fenomenologia.

A imagem mais imediata e contundente que temos ao recordar da palavra jogo é, quase sempre, da criança que brinca. Especialmente naquelas criancinhas com poucos meses de vida podemos reconhecer em tudo o que fazem o amplo conceito de jogo a que nos referimos. Em outro sentido, também podemos reconhecer o jogo naquelas atividades em que, tanto crianças como adultos entram num determinado estado de atenção em que as noções de espaço e tempo, assim como a percepção sobre o próprio ego são alteradas, ou ainda completamente 'esquecidas'. É quando desaparecemos de nossa própria percepção. Nesse estado seguimos um fluir de ações e reações totalmente espontâneas, que podem repetir-se incontáveis vezes sem que nos sintamos

enfadados ou cansados. Nesse estado tudo o que fazemos é improvisação, não importa qual o tipo de atividade que estejamos realizando.

Nachmanovitch (1993, p. 49) afirma que todos os atos de criação são formas de divertimento, e que o divertimento<sup>23</sup> é “o ponto de partida da criatividade no ciclo de desenvolvimento humano e uma das funções vitais básicas.” Segundo ele, o jogo é a raiz de onde brota a arte original, quando o artista canaliza e organiza as ferramentas do conhecimento e da técnica em seu afazer. A própria técnica há de nascer do jogo, pois não podemos adquirir técnica apenas por meio da prática repetida, mas sim da persistente experimentação e utilização das nossas ferramentas, testando sempre os seus limites e sua resistência. (NACHMANOVITCH, 1993).

O jogo, nesse sentido, representa, além do mais, um importante valor evolucionário. Ao brincarmos somos levados a descobrirmos novas maneiras de nos relacionarmos com os objetos, com os animais, com imagens, sons, com as outras pessoas e até conosco mesmo. Misturamos elementos que até então víamos como separados, tomamos caminhos inusitados e aprendemos a adaptar-nos a cada situação. Na brincadeira ampliamos nossa flexibilidade em relação ao nosso campo de ação. “Sem divertimento, o aprendizado e a evolução são impossíveis.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 49).

O jogo é o retorno do ser humano às suas origens. Antes que houvesse distinguido um espaço e um tempo, e ao mesmo tempo distinguido a si mesmo, o ser humano vivia num 'não-espaço' e num 'não-tempo', assim como ainda o fazem os animais e os bebês recém nascidos. Quando jogamos, nós voltamos a esse 'não-espaço' e 'não-tempo'. Obviamente que esse 'retorno' acontece sempre em níveis de maior ou menor entrega ou envolvimento. Enquanto que para nós essa seja uma experiência eventual, que acontece durante um certo tempo e sobre a qual podemos ter consciência de que estamos apenas jogando, os animais, os bebês humanos recém nascidos e, segundo Huizinga (*apud* GADAMER, 2004, p. 157), “o próprio selvagem não reconhece nenhuma distinção conceitual entre ser

---

<sup>23</sup> Na versão brasileira, ao menos, o autor utiliza sempre o termo *divertimento* ao referir-se a esse fenômeno. Parece-nos mais adequado, entretanto, que se utilize o termo *jogo*, assim como o fizeram, por exemplo, Huizinga, Buytendjik e Gadamer, uma vez que *divertimento* não significa todos os sentidos a que nos referimos ao falarmos de jogo. Sobre a tradução do livro de Nachmanovitch, ao citar o livro de Johan Huizinga, cuja edição em português tem o título *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, foi traduzido como *Homo ludens: um estudo sobre o elemento diversão na cultura*.

e jogar, não conhece nenhuma identidade, nenhuma imagem ou símbolo.”

Ao passo que no jogo o tempo cronológico perde importância (especialmente a ideia que temos da finitude da própria vida), um ser vivo não tem motivos para nenhum tipo de preocupação e a confiança existe. Estando nesse estado, o homem é confiante de que os riscos e problemas são apenas riscos e problemas no jogo. Vários autores assinalam para o fato da existência do risco no jogo, dizendo que é justamente o fator risco um dos principais atrativos para aquele que quer jogar. Mas é necessário que aclaremos que somente se aceita tal risco com a confiança que se tem no jogo. Quanto maior o risco, maior deverá ser a confiança e a entrega. Ao praticar algum esporte radical, por exemplo, geralmente o risco existe mesmo no âmbito da conservação da própria vida do praticante, o que faz com que, mesmo atestando-se de todas as formas a segurança dos equipamentos e/ou condições da prática de tal esporte, este exige grande entrega e confiança do praticante. Daí a expressão muito comum nestes casos, - “seja o que Deus quiser...” - que remete justamente a esta entrega e necessidade de extrema confiança de que, apesar do risco (não tanto no sentido da probabilidade de algo sair mal, mas principalmente por tratar-se de um risco que transcende o próprio jogo), a satisfação decorrente dessa prática e a posterior alegria e euforia de haver superado o desafio, valem a pena. Nos jogos das crianças e na quase totalidade dos esportes, entretanto, o risco existe apenas no domínio do próprio jogo. Nas competições, por exemplo, o grande risco, aquele que de certa forma dá sentido ao jogo, é o risco que existe entre ganhar ou perder a disputa.

“Faz parte do jogo o fato de que o movimento não somente não tem finalidade nem intenção, mas também que não exige esforço. Ele vai como que por si mesmo.” (GADAMER, 2004, p. 158). Há muito tempo os antropólogos vêm observando uma interessante característica das formas de vida mais evoluídas, a qual Nachmanovitch chamou de *Galumphing*. Segundo ele, *Galumphing* é a enorme indisciplina e aparentemente incansável disposição e energia para as brincadeiras que demonstram os filhotes de animais e também comunidades e civilizações primitivas. Essa característica diz respeito ao fato de pularmos em vez de andar, quando escolhemos um caminho teatral ou criamos obstáculos no nosso caminho ao invés de um caminho eficiente, quando estamos mais interessados nos meios do que nos fins. É quando fazemos alguma coisa com

desperdício, excesso ou exagero. É um tipo de esforço que experimentamos subjetivamente no jogo como alívio. (NACHMANOVITCH, 1993). Segundo Gadamer (2004, p. 158), com respeito a isso, a estrutura do jogo faz com que o jogador se abandone a si mesmo. Uma vez no jogo, ele não precisa mais esforçar-se para tomar nenhuma iniciativa, libertando-se do “verdadeiro esforço da existência.”

Segundo Nachmanovitch, “*Galumphing* nos permite atender à lei da variedade necessária”, que determina que “para lidar com uma quantidade  $x$  de informações, um sistema precisa ser capaz de assumir no mínimo  $x$  diferentes estados de ser.” Para o artista, portanto, é necessário ter o máximo de possibilidades de expressão, de forma que se quiser expressar três tipos de emoção, por exemplo, possa tocar ao menos três tipos de toque. “É a isso que nos referimos quando falamos em 'ter técnica para queimar' (...) Aquele que deseja ser artista precisa ter visões, sentimentos e *insights* profundos, mas sem técnica não existe arte.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 51). A brincadeira, na forma de livre improvisação, propicia a experimentação, a exploração, a aquisição de técnicas através do exercício e da adaptação constante a novas situações.

Pode-se dizer que para quem joga o jogo não é uma questão séria, e que justamente na 'não-seriedade' reside a sua finalidade. Porém, Gadamer alerta para o fato de que no jogar se dá uma seriedade própria, até mesmo sagrada.

Aquele que joga sabe por si mesmo que o jogo, não é nada mais que um jogo e que se encontra num mundo determinado pela seriedade dos fins. Mas ele não sabe isso na forma pela qual, como jogador, ainda *imaginava* essa referência à seriedade. O jogar só cumpre a finalidade que lhe é própria quando aquele que joga entra no jogo. (...) É só a seriedade que há no jogo que permite que o jogo seja inteiramente um jogo. Quem não leva a sério o jogo é um desmancha-prazeres. O modo de ser do jogo não permite que quem joga se comporte em relação ao jogo como se fosse um objeto. Aquele que joga sabe muito bem o que é o jogo e que o que está fazendo é "apenas um jogo", mas não sabe o que ele "sabe" nisso. (GADAMER, 2004, p. 154-5).

Se o jogador não sabe o que ele sabe sobre o jogo, não poderíamos encontrar a resposta acerca da essência do jogo se partíssemos somente da pergunta sobre a reflexão subjetiva de quem joga. O jogo, segundo Gadamer (2004, p. 155), tem uma natureza própria, independente da consciência daqueles que jogam. “O sujeito do jogo não são os jogadores. Ele simplesmente ganha representação através dos que jogam o jogo.”

Analisando-se a utilização da palavra jogo em diversas expressões,



sobretudo naquelas de sentido figurado, pode-se encontrar uma característica fundamental do que seja o jogo. Expressões como, por exemplo, o jogo de luzes, jogo de peças numa máquina, jogo entre os pilares em uma construção, jogo de forças, etc., indicam a existência de um vaivém de movimento que não se fixa em nenhum alvo onde termine, mas que renova-se em constante repetição.

O movimento de vaivém é obviamente tão central para a determinação da essência do jogo que chega a ser indiferente quem ou o que executa esse movimento. O movimento do jogo como tal também é desprovido de substrato. É o jogo que é jogado ou que se desenrola como jogo; não há um sujeito fixo que esteja jogando ali. O jogo é a realização do movimento como tal. (...) O vaivém pertence tão essencialmente ao jogo que em sentido extremo torna impossível um jogar-para-si-somente. Para que haja jogo não é absolutamente indispensável que outro participe efetivamente do jogo, mas é preciso que ali sempre haja um outro elemento com o qual o jogador jogue e que, de si mesmo, responda com um contra-lance ao lance do jogador. (GADAMER, 2004, p. 156-9).

Podemos dizer que o jogo não implica a necessidade de haver alguém que se comporte como jogador. Por isso, frequentemente dizemos que algo está jogando, ou que algo está em jogo. Ao invés de ser entendido como atividade, a partir da linguagem é possível percebermos que “o verdadeiro sujeito do jogo não é a subjetividade daquele que entre outras atividades também joga, mas o próprio jogo.” Poderíamos dizer também, portanto, que não apenas jogamos, mas que somos jogados pelo jogo. “Todo jogar é um ser-jogado.” (2004, p. 160).

(...) o jogo limita-se a representar-se. Seu modo de ser é portanto auto-representação. (...) a auto-representação do jogo humano repousa em um comportamento vinculado aos fins aparentes do jogo, mas seu “sentido” não reside realmente na conquista desses fins. Ao contrário, o entregar-se à tarefa do jogo é, na verdade, um modo de identificar-se com o jogo. A auto-representação do jogo faz com que o jogador alcance sua auto-representação jogando algo, isto é, representando-o.

Sob a forma de jogo, o ato é um fim em si mesmo, sendo intrinsecamente satisfatório. Ao jogar somos tocados por uma forma de prazer que reside em fazer alguma coisa, diferente do prazer de ter alguma coisa ou conseguir um efeito. Assim, a criatividade está mais na busca do que na conquista. “O divertimento, a criatividade, a arte, a espontaneidade, todas essas experiências contêm em si suas próprias recompensas, e são bloqueadas quando o desempenho é motivado pela possibilidade de recompensa ou punição, de lucro ou perda” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 52).

Tanto a brincadeira como a criatividade nascem da espontaneidade, da

alegria, da gratuidade; de forma que se lhes atribuimos preço elas se perdem. Se para as crianças isso não representa nenhum problema, para os artistas isso pode representar um desafio a mais a ser superado. Mais cedo ou mais tarde o artista tem que enfrentar a questão do dinheiro, tanto em relação à sua sobrevivência como em função de seus equipamentos e treinamentos. Normalmente a dificuldade está em conseguir separar esses dois tipos de exigências. A preocupação com o dinheiro tem a capacidade de roubar do artista, por mínimo que seja, a condição de puro prazer e livre expressão, e em alguns casos pode contaminá-la totalmente. (NACHMANOVITCH, 1993). Os atletas profissionais enfrentam o mesmo problema, e geralmente tem esse problema ampliado em função tanto da pressão que sofrem (da torcida, do seu clube, empresários... etc.), como também das quantias de dinheiro que estão 'em jogo'. Não há dúvida que eles jogam por amor ao esporte, porém, as questões de dinheiro, prestígio e fama têm o poder de roubar muito do prazer de jogar.

Nas mitologias e poesias de civilizações de todo o mundo, existem as figuras dos bobos e palhaços, aqueles que podem manter-se brincalhões por toda a vida sem as pressões e inibições que normalmente têm os adultos.

Nascido numa era anterior à criação, ele [o louco, bobo, bufão] perambula (*galumph*) pela vida, sem preocupação com passado ou futuro, bem ou mal. Sempre improvisando, sem se preocupar com as conseqüências de seus atos, ele pode ser perigoso; suas aventuras freqüentemente se voltam contra ele ou contra os outros. Mas como sua ação brincalhona é completamente livre e sem freios ("Porque os loucos se aventuram por caminhos que os anjos temem trilhar"), ele é o criador da cultura e, em muitos mitos, o criador dos outros deuses. (...) O louco é um dos nossos espíritos guardiões, é aquele que mantém viva a infância da humanidade.

Ser artista ou atleta, como vimos, exige preservar esse espírito. Para criar é necessário preservar a criancice, a parte do ser que sabe brincar. Isso vale para o músico, o poeta, assim como para o pintor, mas também vale para o jogador profissional. Quantos foram, a propósito, os 'gênios' da bola que visivelmente mantinham ou mantêm esse espírito?

## **2.5 O sentido nas atividades criativas**

Ultimamente se observa uma crescente valorização de tudo o que tenha que ver com inovação, criatividade, novidades. Em quase todos os âmbitos da

sociedade é consenso que as pessoas, sejam elas trabalhadores(as), alunos(as), professores(as), executivos(as) ou inventores(as) devam exercer a criatividade nas coisas que fazem, devem ser inovadoras ('sejam criativos!' Ordenam professores em sala de aula e chefes nas empresas). Muitas são as campanhas empresariais, nas fábricas, nos negócios de comércio assim como nas universidades em favor da invenção e inovação, buscando e valorizando os profissionais mais criativos. A crença hegemônica é de que o mundo anda cada vez mais rápido e que é necessário acompanhá-lo nessas mudanças, que por sua vez, são cada vez mais frequentes e mais velozes. A tecnologia se renova em lapsos de tempo cada vez menores, e para a maioria das pessoas, principalmente dos grandes centros urbanos, não é aceitável que permaneçam à margem desses avanços.

Inovação, dentro do sistema de produção capitalista significa, sobretudo a oferta de mercadorias novas em substituição às velhas, porém as mercadorias novas não são consideradas inovadoras em relação às mercadorias velhas apenas pelo fato de ainda não terem sido utilizadas. São consideradas inovadoras as mercadorias que apresentem diferenças notáveis em relação às mercadorias velhas, seja pelo seu formato, pelo material com o qual estão confeccionadas, pelas cores, etc. A inovação deve representar um avanço, ou seja, as mercadorias mais novas devem ser mais interessantes aos usuários em virtude de que satisfazem melhor as suas necessidades.

Porém, ao passo que se inovam/renovam mercadorias também se inovam/renovam as necessidades dos usuários, o que pode ser percebido como um círculo vicioso. Como já dissemos antes, esse ciclo de inovações, tanto de produtos como também das necessidades dos seres humanos, vem acelerando, principalmente no período pós Revolução Industrial. Nesse período também pôde-se perceber outro fenômeno de importantes repercussões dentro do sistema capitalista, que é a também crescente 'mercadorização' de quase todos os patrimônios e aspectos das diversas culturas. Não apenas objetos se tornaram mercadorias, mas também a quase totalidade das manifestações humanas, como por exemplo, as formas de educação sistematizadas e rituais de todos os tipos, que são formatados de maneira a que possam ser comercializados. A inovação, dentro desse processo, é determinada por enormes influências da sociedade no sentido da manutenção do sistema de produção e do *status quo*, e em geral

representa pouca ou nenhuma relevância social e histórica.

Muitos dos produtos novos que surgem funcionam como distrações que nos fazem acreditar que estamos avançando, porém, sem saber para onde. Cada modelo novo de telefone celular, de computador ou de automóvel, que nos são apresentados a cada dia atualmente, nos levam cada vez mais rápido... para o vazio. Além dos problemas ambientais que isso representa, também se produzem graves problemas no que diz respeito às formas de convivência humanas, às aspirações dos indivíduos e realização pessoal.

As novidades cada vez mais perecíveis e em grande quantidade e variedade, funcionam como distrações intermináveis, nos tornam cada vez mais isolados, fazendo com que tenhamos cada vez menos o que compartilhar. É fácil perceber nas famílias, por exemplo, o distanciamento que existe na convivência entre pais e filhos em função das diferenças existentes entre os interesses de uns e de outros. Os mais jovens, sobretudo adolescentes, 'volta e meia' embarcam num jogo novo da internet, tornam-se fãs repentinos de uma banda nova, ou série da TV, ou começam a vestir-se de preto e usarem um penteado esquisito (nem imagino qual é a última moda neste exato instante), etc. Os pais, ou as pessoas mais velhas, entretanto, ao mesmo tempo que não se interessam muito por essas coisas, tampouco poderiam acompanhá-las, dada a incompatibilidade entre modismos tão rápidos e passageiros com o conjunto das obrigações da vida adulta.

Benjamin (1994) nos alerta que a velocidade da vida moderna tem levado os seres humanos a um esvaziamento de sentido em relação aos valores, às tradições e à cultura como um todo. Em virtude do ritmo veloz da vida, acontece frequentemente a perda de experiências por parte dos indivíduos, sendo que muitas possibilidades de experiências valorosas, que poderiam dar mais sentido à vida, são atropeladas sem que sequer nos demos conta. A jornalista e psicanalista Maria Rita Kehl, em entrevista a revista Caros Amigos, chama esse fenômeno de "desacontecimentos", quando acontecimentos da vida 'desacontecem' por atropelos diários que sofremos por causa da velocidade da vida contemporânea. (2009) Ao mesmo tempo, segundo ela, na sociedade de consumo, o sentido da vida e as esperanças de felicidade estão centradas no dinheiro e nas possibilidades de consumo. A sociedade não é dita 'de consumo' porque a maioria das pessoas está consumindo furiosamente, mas porque justamente o sentido da

vida, os desejos, o valor que as pessoas têm para si e para as demais, está centrado nas possibilidades de consumo. É “sociedade de consumo pela crença, não pelos atos.” (CAROS AMIGOS, 2009, p. 28)

O esvaziamento de sentido decorrente desse processo, segundo Kehl, tem levado ao crescimento em nível epidêmico da depressão, principalmente nos países industrializados. Segundo dados da Organização Mundial de Saúde, diz a psicanalista, “em 2020 (...) [a depressão] será a segunda maior causa de comorbidade, não de morte diretamente, mas de comorbidade do mundo ocidental.” (CAROS AMIGOS, 2009, P. 28) Importa assinalarmos ainda que o aumento do número de casos de depressão acontece apesar do aumento de liberdades conquistadas no último meio século, em relação ao sexo e às liberdades de pensamento e expressão, a maior diversidade de opções de lazer e o avanço no desenvolvimento de antidepressivos.

Grande parte dos estudos sobre criatividade e inovação, por sua vez, tem seguido a visão hegemônica de instrumentalizar os indivíduos de maneira a que possam produzir mais novidades. O que de fato não é incoerente, já que tanto as exigências de mercado quanto os interesses individuais acerca da criatividade quase sempre vão nesse sentido. O que acontece, entretanto, é que muitos dos manuais não oferecem aos leitores um estudo mais aprofundado do fenômeno da criatividade, ou, além disso, desmerecem tal forma de abordagem, afirmando que são desnecessárias e até prejudiciais à prática criativa. Exemplo disso é o livro (*best seller* da área da Propaganda) “Criatividade em Propaganda” de Roberto Menna Barreto, no qual o autor rechaça a maior parte do conhecimento construído ao longo da história sobre a criatividade, dizendo que essas teorias (de Platão, Sinnott, Whitehead, Carl Rogers, etc, conforme apresentamos anteriormente) não interessam ou que não tem serventia para os profissionais da Propaganda. Se bem que isso provavelmente seja verdade, já que o interesse em Propaganda é vender. Apesar da coerência com o campo de conhecimento a que está direcionado, o trabalho de Barreto denota o que vínhamos afirmando.

Afirma Barreto:

“Eis-me ao longo deste livro, face a um dilema perturbador. Dediquei todo o primeiro capítulo a dar ênfase à inutilidade e mesmo ao perigo que representam, para o homem de criação, quaisquer preocupações teóricas. Para o homem criativo prático, tais formulações são geralmente esterilizantes, quando não mistificadoras. Realmente não conheço nenhuma outra matéria em que doutrinas

e hipóteses sirvam tão pouco à prática como no campo da criatividade. (...) para aqueles que gostariam de atuar nesses quadros [agências de propaganda], repito: a melhor forma de lidar com teorias é cumprimentar quando apresentados e esquecer-las. (Quando efetivamente apresentei as teorias em sala, sugeri aos alunos publicitários que de preferência não tomassem notas de nada.)” (BARRETO, 2004, p. 87).

Mais adiante ele indica como deve ser estudado o tema da criatividade para publicitários:

“A resposta capaz de extrair de toda essa colcha de retalhos de teorias aquilo que realmente interessa à propaganda, isto é, permitir uma orientação no meio de aspectos familiares e ângulos tão estranhos à criação publicitária, está, acho, exatamente numa análise sobre a inteligência dos animais. Ou melhor: numa análise comparativa entre a inteligência dos animais e a inteligência dos homens.” (BARRETO, 2004).

Em outra passagem, este autor nos aponta mais dois problemas em relação à criatividade. Ele conta a história de uma empresa norte-americana que inventou um material gomoso, bastante flexível quando manipulado, mas que se enrijecia quando golpeado ou apertado mais rapidamente. Esse material, apesar das características peculiares e únicas, não tinha até então nenhuma utilidade. A empresa então resolveu lançar uma campanha pública para descobrir uma utilidade para o tal material. Para Barreto, a invenção desse material não podia ser considerada criativa, pois não resolvia um problema. Para ele, a criatividade está sempre em relação à resolução de um problema. O produto descrito não supria uma necessidade, como tampouco podia ser transformado em mercadoria. (BARRETO, 2004).

Evidentemente, não houve criatividade nenhuma em quem criou essa massa. Trata-se verdadeiramente de um caso raríssimo, o único que conheço, mas é ótimo para demonstrar que o interesse da civilização tecnológica não está na “descoberta”, ou na “invenção”, ou na “criatividade pura”, por mais surpreendente que realmente venham a ser, mas sim *na solução de problemas* – práticos, reais, com significado econômico.

Quando o problema não existe, ainda se pode criá-lo, e isso é bom, porque a união problema/solução, não importa a ordem, é que faz soar a caixa registradora. (BARRETO, 2004, p. 83)

Por um lado temos que algo apenas pode ser considerado criativo se suprir algum tipo de necessidade, o que é incompatível com os conceitos de criatividade que apresentamos anteriormente. Ao afirmar isso, Barreto não considera o fenômeno da criação em si, mas estabelece uma relação obrigatória com o fato de suprir ou não uma necessidade mais ou menos imediata. Por outro lado

podemos perceber na história contada pelo autor, um fenômeno que provavelmente se repetiu muitas outras vezes, que é a necessidade imposta de se inventar um problema para uma dada 'solução'. A atividade criativa, assim, funciona no sentido da criação de problemas. Ou, em outras palavras, a criação de usos para determinados produtos, representando puramente um processo de invenção de necessidades.

Obviamente que não estamos afirmando aqui que a criação humana deva servir unicamente para a solução de problemas. A criatividade humana, como já dissemos anteriormente, além ser um modo de solucionar problemas, também é a maneira como o ser humano se produz a si mesmo. Tampouco estamos afirmando que a criação de novas necessidades não faz ou não deva fazer parte da auto-produção (autopoiése) do ser humano. Porém, queremos alertar que a maneira como a criação de problemas/necessidades está acontecendo no mundo hoje está mais para a destruição do mundo humano do que para a sua construção.

Ao compor as Quatro Estações, por exemplo, Vivaldi provavelmente não estava buscando simplesmente resolver um problema que perturbava a sua vida. Por outro lado, tampouco podemos dizer que ao compor esta sinfonia ele estava criando um problema. Muito além disso, ele estava criando parte da humanidade dos seres humanos. Ou seja, talvez não tenha resolvido um problema que existia, mas tampouco criou um problema a ser resolvido. Este é, segundo o que acreditamos, o sentido mais nobre da criatividade humana (poder-se-ia dizer também, Divino), a ampliação da própria humanidade, através das possibilidades infinitas que nós já temos.

### **3. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS**

#### **3.1. Orientações metodológicas**

Desde o início esta pesquisa foi desenvolvida seguindo uma dinâmica semelhante e coerente à própria vida. Tínhamos alguns conhecimentos acerca de várias questões relacionadas à improvisação, à criatividade, ao movimento humano (conhecimentos esses construídos principalmente ao longo da carreira em Educação Física), mas ao mesmo tempo não poderíamos imaginar aonde este estudo nos levaria. Inclusive, em relação à criatividade mais especificamente, sabíamos que era muito pouco o que sabíamos sobre este fenômeno, e, portanto, sabíamos também que havia muito para descobrir.

Por isso mesmo, o nosso estudo tinha que ser exploratório. Nosso intuito foi sempre buscar descobrir o que houvesse para ser descoberto sobre os fenômenos que nos propomos a estudar. Nos primeiros dias de pesquisa na internet e em alguns livros, elaboramos uma busca por palavras-chaves em sites da internet e sites das bibliotecas a que temos acesso em Florianópolis (usamos as bibliotecas da UFSC e da UDESC). Aos poucos fomos encontrando algumas boas referências, que nos indicaram, ao mesmo tempo, conteúdos e formas de abordagens sobre a criatividade às quais deveríamos pesquisar mais, e também outros autores que escreveram sobre esses assuntos.

Também o acaso foi grande parceiro nessa fase da elaboração da pesquisa. Em muitas oportunidades pudemos descobrir através de conversas com amigos, ou em algum documentário, filme ou música, ideias para o encaminhamento do nosso trabalho, ou sugestões de novos autores e temáticas relacionadas à nossa pesquisa. Algumas dessas contribuições totalmente inesperadas foram aproveitadas na pesquisa, mas muitas outras (especialmente aquelas que continuam surgindo) deverão ser usadas ainda em trabalhos



posteriores.

O tema criatividade mostrou-se ser bastante abrangente, como obviamente era de se esperar. Segundo o que descobrimos até aqui, inclusive, a criatividade em muitos aspectos parece confundir-se com a própria vida. A vida acontece em criatividade. Nesse sentido, temos completa noção da impossibilidade de um trabalho conclusivo sobre este tema. Mas por outro lado, queríamos e esperamos conseguir que nossa pesquisa sirva de ponto de partida para novas contribuições nessa área e também que aponte possibilidades de estudos mais específicos em relação ao campo de pesquisa e intervenção ao qual nos dedicamos mais, que é a Educação Física.

Nossa pesquisa tem caráter fenomenológico e pretendeu interpretar as contribuições dos diversos autores e das diversas correntes teóricas a partir dessa “forma de ver o mundo”, portanto, a partir da hermenêutica (hermenêutica = arte da interpretação). É provável que ao tentar, ao menos, adotar a fenomenologia como modo de observar e o método hermenêutico para lidar com os dados colhidos, não fiz exatamente uma escolha. É mais provável que o encaminhamento anterior que me foi dado por tais teorias, a partir de Dartigues, Maturana entre outros, e a partir das influências que tive na universidade, especialmente por meio dos professores Carlos Luiz Cardoso e Elenor Kunz, tenham de certa forma determinado minha conduta em relação à construção desses conhecimentos. Depois que alguém aprende a enxergar, não quer mais deixar de enxergar.

Durante algum tempo tive a oportunidade de participar de movimentos mais marxistas na Educação Física e na universidade como um todo, sobretudo dentro dos movimentos estudantis. Nesse período também aprendi a enxergar as coisas de uma maneira que antes eu não podia. O marxismo me ensinou a ver muitas das contradições que existem no mundo hoje. Mais que isso, me ensinou a prestar mais atenção a qualquer tipo de contradição, e as consequências políticas que elas geralmente representam. Mas aos poucos, a partir de influências da fenomenologia, como disse anteriormente, fui aprendendo a ver também algumas das limitações fundamentais que existem também dentro do materialismo histórico-dialético.

A primeira e grande limitação ontológica e metodológica que pude perceber recai justamente na visão de um mundo material, anterior ao ser conhecedor,

materialidade essa que deve ser, portanto, conhecível. Mais tarde percebi também que essa negação da ação efetiva do ser humano na construção de todas as coisas que ele conhece, portanto do mundo, também acaba determinando condutas políticas, filosóficas e sociais dos seres humanos. Da mesma forma como o velho positivismo acaba determinando muitas vezes posturas e tomadas de decisão contraditórias em relação à realidade, tornando-se muitas vezes até mesmo hipócrita, o materialismo histórico tampouco dá conta da eliminação dessas tais contradições. Sob a fenomenologia, ao menos e por enquanto, pude encontrar um fundamento ontológico capaz de ir mais a fundo, às “coisas mesmas”, como disse Husserl. Sobre a dúvida expressada por Almendra, ao dizer que somos seres humanos sem sabermos o que é hoje um ser humano, e que vemos todas as cores sem sabermos o que é hoje uma cor, penso que a fenomenologia vem propiciando importantes 'ferramentas' para que nos aproximemos da resolução destas e de outras questões. Da mesma forma, só a partir da fenomenologia poderíamos haver ido tão a fundo no estudo da criatividade. Foi a partir de autores como Bergson e Maturana, principalmente, que pudemos ter acesso a propostas explicativas que vão ao fundamental desses fenômenos, e que por muito tempo ficaram sem explicação ou com explicações evidentemente contestáveis.

### **3.2. Tipo de pesquisa**

Propomo-nos a investigar os fenômenos da criatividade e improvisação a partir de uma abordagem exploratório-descritiva. Segundo Gil (1996), são pesquisas exploratórias aquelas que pretendem proporcionar maior familiaridade com o problema proposto, tornando-o mais explícito e favorecendo a formulação de hipóteses. Já os estudos descritivos, segundo o mesmo autor, têm como finalidade principal a descrição de determinado fenômeno, ou então o estabelecimento de relações entre variáveis, a partir da coleta padronizada dos dados. Nossa pesquisa pode ser classificada como exploratório-descritiva, portanto, tanto na parte referente aos fundamentos teóricos, nos quais buscamos compreender os fenômenos abordados, quanto na parte do levantamento empírico da literatura sobre criatividade na área da Educação Física no Brasil, como veremos adiante.

### **3.3. Coleta e análise dos dados**

#### **3.3.1 Levantamento da produção científica sobre criatividade e improvisação em Educação Física**

Nesta parte da pesquisa, denominada empírico-hermenêutica, fomos buscar dados em alguns locais que julgamos capazes de fornecer os dados necessários a que pudéssemos estabelecer um perfil dos estudos sobre criatividade na Educação Física brasileira. Fizemos o levantamento junto às páginas *on-line* de revistas brasileiras da área da Educação Física e junto às páginas das principais editoras brasileiras que se dedicam à publicação de livros ligados à Educação Física.

##### **3.3.1.1. Publicações em revistas especializadas**

Buscamos estabelecer um perfil da literatura sobre criatividade existente em publicações da área da Educação Física. Queríamos saber qual a quantidade relativa de trabalhos que existem sobre os temas aos quais estamos tratando, e avaliar também a importância que estas temáticas têm representado para os estudiosos da Educação Física Brasileira. Fizemos isso a partir de um levantamento junto a 15 revistas eletrônicas (disponíveis na internet) científicas brasileiras de relevância nacional ligadas a cursos de graduação e pós-graduação em Educação Física, de universidades públicas e privadas. Como a quantidade de artigos encontrados nessas revistas foi muito menor do que esperávamos encontrar, ampliamos a pesquisa procurando por livros nos sites das principais editoras dedicadas à publicação de livros da Educação Física no Brasil.

Para a escolha das revistas as quais iríamos pesquisar utilizamos dois critérios básicos. O primeiro critério diz respeito ao fato de a revista eletrônica disponibilizar ou não um sistema de buscador em sua página. Pretendíamos fazer a busca a partir de palavras-chaves as quais seriam as mesmas para todas as revistas pesquisadas, e, portanto deveríamos ter também um padrão de busca dentro dessas revistas. Para isso, buscamos pelas revistas eletrônicas que tivessem suas páginas funcionando na Plataforma SEER (Sistema Eletrônico de

Editoração de Revistas)<sup>24</sup>.

O professor Giovanni de Lorenzi Pires, do Centro de Desportos (CDS) da UFSC, havia disponibilizado no *blog* do Laboratório de Mídia do CDS (LaboMídia) uma lista das revistas eletrônicas brasileiras da área da Educação Física que funcionam sobre a plataforma SEER. Utilizamos essa lista para a elaboração do nosso levantamento.<sup>25</sup>

As buscas por artigos nas revistas foram feitas a partir das seguintes palavras-chaves: criatividade; criativo(a); e improvisação (utilizamos na pesquisa a palavra improvisa\*, que remete ao sistema de busca das páginas eletrônicas das revistas todas as palavras que tenham esta raiz, como por exemplo, improvisa, improvisação, improvisado, etc.).

Entre os artigos encontrados a partir destas palavras-chaves, escolhemos para a análise apenas aqueles que tratavam da temática que estamos estudando. Porém, todos os artigos que encontramos a partir das palavras-chaves que utilizamos foram computados, mesmo que ignorados já à primeira vista por não tratarem da temática que estamos investigando. [No quadro a seguir apresentamos os resultados do levantamento].

Também fizeram parte da pesquisa outras quatro revistas, nas quais, entretanto, não pudemos encontrar nenhum artigo. O *site* da Revista Corpoconsciência, das Faculdades Integradas de Santo André, não está disponível na internet. A Revista Brasileira de Educação Física e Esporte não tem buscador no seu *site*, assim como o *site* da Revista Licere, da Universidade Federal de Minas Gerais. O *site* da Arquivos em Movimento, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, não usa a plataforma SEER, o buscador da página remete a pesquisa à página do Google, porém sem exibir nenhum resultado. Precisamos alertar para o fato de que os resultados (artigos) encontrados para uma das palavras-chaves, por exemplo, 'criatividade', voltavam a aparecer nos resultados das outras palavras-chaves. Isto porque a maioria dos artigos que trata

---

<sup>24</sup> “O Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas é um software desenvolvido para a construção e gestão de uma publicação periódica eletrônica. Esta ferramenta contempla ações essenciais à automação das atividades de editoração de periódicos científicos. O SEER foi traduzido e customizado pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) baseado no software [livre] desenvolvido pelo [Public Knowledge Project](#) (Open Journal Systems), da Universidade British Columbia.” (BRASIL, 2009, p. 01).

<sup>25</sup> A lista das páginas eletrônicas das revistas está disponível em: [http://www.labomidia.ufsc.br/index.php?option=com\\_wrapper&view=wrapper&Itemid=27](http://www.labomidia.ufsc.br/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=27)

destes temas mencionam no seu título, resumo e/ou palavras-chaves ao menos duas das palavras-chaves que utilizamos em nossa busca. No caso da Revista Pensar a Prática, por exemplo, em que encontramos 24 artigos para 'criativo(a)', com exceção de dois ou três artigos, todos os demais já haviam aparecido na busca para a palavra-chave 'criatividade'. Neste caso, também se repetiram muitos artigos na busca por 'improvisa\*'.<sup>1</sup>

**Quadro 1 - Distribuição dos artigos encontrados por revista e palavra-chave**

<b>REVISTA CIENTÍFICA ELETRÔNICA (SEER)</b>	<b>TOTAL PARA CADA PALAVRA-CHAVE</b>	<b>TRATAM DO TEMA</b>
<b>Revista Brasileira de Ciências do Esporte</b>	criatividade: 2 criativo(a): 1 improvisa*: 1	0
<b>Revista Pensar a Prática</b>	criatividade: 51 criativo(a): 24 improvisa*: 17	1
<b>Revista Movimento</b>	criatividade: 6 criativo(a): 3 improvisa*: 3	3
<b>Revista Educação Física/UEM</b>	criatividade: 2 criativo(a): 0 improvisa*: 0	0
<b>Revista Motrivivência</b>	criatividade: 2 criativo(a): 1 improvisa*: 1	2
<b>Revista Conexões</b>	criatividade: 0 criativo(a): 2 improvisa*: 1	1
<b>Revista Motriz</b>	criatividade: 5 criativo(a): 2 improvisa*: 0	2
<b>Revista Brasileira Ciência e Movimento (Universidade Católica de Brasília)</b>	criatividade: 1 criativo(a): 0 improvisa*: 0	1
<b>Revista Movimento e Percepção (UNIPINHAL)</b>	criatividade: 0 criativo(a): 0 improvisa*: 0	0
<b>Cinergis (Universidade de Santa Cruz do Sul)</b>	criatividade: 0 criativo(a): 0 improvisa*: 0	0
<b>Caderno de Educação Física: Estudos e Reflexões (Unioeste)</b>	criatividade: 1 criativo(a): 0 improvisa*: 0	0
<b>TOTAL DAS REVISTAS</b>	criatividade: 70 criativo(a): 33 improvisa*: 23 TOTAL: 126	10

Outro fato que nos chamou atenção foi que a grande maioria dos artigos que apareceram nos resultados tinha como temática a Dança. A partir disso poderíamos supor que a dança é, dentro da área de conhecimento e

intervenção da Educação Física, a “sub-área” ou temática que mais se aproxima das questões relacionadas à criatividade. Num outro sentido, também poderíamos supor que há grande defasagem no estudo da criatividade em outros campos de intervenção da Educação Física, como o esporte, as ginásticas e as lutas, em relação ao que já existe na sub-área da dança.

Nós analisamos os artigos que efetivamente tratam das temáticas criatividade e/ou improvisação a partir de três categorias, a saber: identificação, tipo de estudo e temática principal. Estabelecemos estas categorias de análise a partir de um artigo intitulado “Análise da produção científica sobre criatividade em programas brasileiros de pós-graduação em psicologia (1994-2001)”, de Zanella & Titon (2005), professora e acadêmica, respectivamente, do curso de Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina. As autoras utilizaram na sua pesquisa cinco categorias, que foram: identificação, tipo de estudo, temática principal, linguagem artística e referencial teórico. (ZANELLA; TITON, 2005). Nós optamos por excluir as duas últimas categorias da nossa análise por considerarmos que isso demandaria mais tempo e considerável aprofundamento da discussão, tornando-se inviável em função do tempo e condições que temos para o desenvolvimento desta pesquisa em forma de TCC - Trabalho de Conclusão de Curso (1 semestre).

Na categoria *identificação* foram especificados: título, autor(es)(as), nome da revista e ano de publicação.

Na categoria *tipo de estudo* classificamos os artigos a partir das seguintes categorias, conforme proposto por Zanella & Titon (2005, p. 307): “estudos teóricos, pesquisa documental, pesquisa 'ex-post-facto', levantamentos e estudos de caso”. Também colocamos a categoria *outros*, que deverá enquadrar aqueles estudos que não sejam de nenhuma das categorias anteriores.

*Estudos teóricos* são aqueles que, segundo Santos (*apud* ZANELLA & TITON, 2005, p. 307) “analisam um determinado objeto de estudo ou conceito à luz de uma revisão de literatura ou de teorias existentes e estudos que realizam análises críticas a respeito de posições teóricas.” As *pesquisas documentais* se caracterizam por fazer análises de documentos. Numa *Pesquisa experimental* é determinado um objeto de estudo e selecionam-se as variáveis que são capazes de influenciá-lo, e definem-se as formas de controle e de observação sobre os efeitos que as variáveis produzem no objeto. As pesquisas 'ex-post-facto' realizam

um estudo sobre situações consideradas experimentais, que ocorreram naturalmente. Os *levantamentos* são estudos sobre um determinado objeto feitos a partir do questionamento de pessoas. *Estudos de caso* são pesquisas que realizam um estudo amplo e exaustivo sobre um determinado objeto. Por fim, na categoria *outros* foram agrupados aqueles estudos que não se enquadram em nenhuma das categorias anteriores. (ZANELLA; TITON, 2005).

Também consideramos na nossa análise a categoria *temática principal*, sob a qual especificamos a temática prevalente em cada um dos artigos, que poderia ser, por exemplo, 'concepções de criatividade', 'dança e criatividade', 'dança e improvisação', 'jogos criativos', etc.

A seguir, o quadro 2, apresenta os resultados para a categoria Identificação, especificando o título dos 10 artigos encontrados, nome dos autores(as), nome da revista e ano de publicação.

**Quadro 2 - Categoria Identificação**

<b>IDENTIFICAÇÃO</b>			
<b>Título</b>	<b>Autor(as)(es)</b>	<b>Revista</b>	<b>Ano</b>
Dança na educação: a busca de elementos na arte e na estética (1)	Luciana Fiamoncini	Pensar a Prática	2003
Principais correntes de estudo da criatividade e suas relações com o esporte (2)	Dietmar Martin Samulski, Franco Noce, Varley Teoldo da Costa	Revista Movimento	2001
A dança "en-cena" o Outro: prerrogativas para uma educação estética através do processo criativo (3)	Flávio Soares Alves	Revista Movimento	2009
O Lazer Contemporâneo Ensaio de filosofia social (4)	Valquíria Padilha	Revista Movimento	2004
Jogo, brincadeira e a educação física na pré-escola (5)	Tizuko Morchida Kishimoto	Revista Motrivivência	1996
Dança improvisação, uma relação a ser trilhada com o lúdico (6)	Ana Maria Alonso Krischke, Iracema Soares de Sousa	Revista Motrivivência	2004
Clown, processo criativo: rito de iniciação e passagem. (7)	Ana Elvira Wu	Revista Conexões	2004
Atividade física e corpo sensível (8)	Carlos A. de A. C. Filho, Regina G. Nunes Andrade	Revista Motriz	2004
Dança criativa: a qualidade da experiência subjetiva (9)	Edvânia Conceição F. Silva Campeiz, Catia Mary Volp	Revista Motriz	2004
Concepções sobre criatividade em atividades motoras (10)	Cynthia C. Pasqua M. Tibeau	Revista Brasileira Ciência e Movimento	2002

O Quadro 3 apresenta os resultados para a categoria Tipo de estudo. Note que relacionamos os quadros 2, 3 e 4 com uma numeração entre parênteses para que possamos identificar nos quadros 3 e 4 os artigos a que se referem os resultados.

**Quadro 3 - Categoria Tipo de Estudo.**

TIPOS DE ESTUDO	
Estudo teórico	6 = (1) (2) (3) (4) (5) (8)
Pesquisa documental	nenhum
Ex-post-facto	nenhum
Levantamento	nenhum
Estudo de caso	3 = (6) (9) (10)
Outros	1 = (7)

**Quadro 4 - Categoria Temática Principal.**

TEMÁTICA PRINCIPAL	
Dança e improvisação	(1) (6)
Criatividade e esporte	(2)
Criatividade e dança	(3) (9)
Lazer	(4)
Jogo	(5)
Processos Criativos	(7)
Atividade física e imaginário	(8)
Criatividade motora	(10)

Encontramos 8 temáticas principais entre os 10 artigos analisados, o que demonstra que há uma grande variedade de temáticas que são relacionadas ou envolvem de alguma forma os temas da criatividade e/ou improvisação. É muito provável que ao passo que sejam publicados novos trabalhos acerca da criatividade na Educação Física, também poder-se-á identificar outras temáticas, inclusive originais, já que, como pudemos perceber, ainda há muito o que se investigar nesta área.



### **3.3.1.2 Levantamento de livros existentes sobre criatividade na Educação Física**

Também realizamos um levantamento a partir de buscas nas páginas da internet das principais editoras com livros da área da educação física do Brasil.

Usamos as mesmas palavras-chave, mas desta vez substituímos a palavra improvisa\* por improvisação. E desta vez utilizamos sempre os termos 'educação física' e 'esporte' acompanhando as demais palavras-chaves, já que o nosso levantamento pretende encontrar produções literárias sobre criatividade específicas da área da educação física. Quando o site de alguma das editoras não ofereceu um sistema de busca informatizado, nós buscamos a partir das listas de títulos, ou títulos e resumos, trabalhos que podiam tratar da temática que estamos abordando.

As seguintes editoras não dispõem de nenhum título que trate do tema pesquisado:

Editora Papirus, Editora Autores Associados, Editora Vozes, Editora da Unijuí, Editora Artes Médicas (ArtMed), Editora da Unesp, Editora Unimep, Edições Loyola, Editora Paz e Terra, Editora Melhoramentos, Zahar Editor, Editora Edusp, Editora UFRGS, Editora da UFSC, Editora Moderna, Editora Saraiva, Editora Sextante e Editora Ática.

Apenas encontramos dois livros da Editora Ao Livro Técnico, que são:

- a) Criatividade nas aulas de Educação Física, de Celi Nelza Zulke Taffarel (1985);  
e
- b) Dança - improvisação e movimento, de Barbara Haselbach (1989).

Estes dois livros são bastante parecidos em alguns aspectos. Além de serem publicações da mesma editora, e da relativa proximidade entre as datas de publicação dos dois livros, como acabamos de ver, podemos apontar várias outras semelhanças. Os dois apresentam o tema da criatividade e da improvisação como crítica da Educação Física prevalente à data de sua publicação (ambos da segunda metade da década de 80), e também como proposta metodológica que favoreça a expressividade, a liberdade e autonomia dos alunos. Inclusive, ambos têm prefácio do professor Jürgen Dieckert, que nessa época era professor visitante da Universidade Federal de Santa Maria – RS, no Programa de Pós-Graduação (em nível de mestrado) recém criado nessa

universidade, sendo um dos quatro programas existentes naquela década. Porém, o livro de Celi Taffarel é direcionado mais especificamente à fundamentação teórica e metodológica do ensino em Educação Física Escolar, enquanto que o livro de Barbara Haselbach é mais diretamente relacionado ao ensino da dança improvisação, seja em clubes, academias, escolas, etc.

## CONSIDERAÇÕES

*Somos seres humanos  
Sin saber lo que es hoy  
Un ser humano.  
(ALMENDRA)*

Falamos em movimento humano sem saber o que é hoje um ser humano. Somos movimento, sim, mas o que será o movimento, humano? A Educação Física enquanto disciplina auxiliar na formação de seres humanos deve assumir estas questões em suas pautas investigativas e interventivas. Nisso a criatividade, conforme cremos, deverá necessariamente participar, pois como vimos até aqui, ela se mostra perfeitamente inseparável do que seja o ser humano e a própria vida.

A partir do breve levantamento que realizamos nesta pesquisa pudemos perceber que ainda existem pouquíssimos trabalhos investigativos sobre a criatividade e/ou improvisação na Educação Física brasileira. Se bem que na prática educativa das aulas de Educação Física nas escolas, por exemplo, poderíamos observar incontáveis iniciativas encantadoramente criativas, especialmente por parte dos alunos. Contudo, acreditamos que é necessária uma práxis criativa em nosso trabalho de pesquisadores e professores de Educação Física, práxis essa que apenas se tornará possível na medida em que nos pusermos a estudar o fenômeno da criatividade.

Nossas considerações são bastante óbvias e claras, haja vista os resultados da nossa pesquisa. Portanto, mãos à obra, a 'criar'! Pois de maneira nenhuma pensamos fazer isso sozinhos.

## REFERÊNCIAS

ALMENDRA. **Color humano**. Gravadora TNT, Buenos Aires, 1969.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAID, L. M. C. Educação física na escola: uma proposta de renovação. **Revista Brasileira em Promoção da Saúde**, n. (?) Perspectivas e controvérsias, p. 54-58, 2003.

BRASIL. Ministério da Ciência e Tecnologia. Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). **Portal do sistema eletrônico de editoração de revistas**. Acesso: 28 out. 2009. Disponível em: <http://seer.ibict.br/>

BUYTENDIJK, U. O jogo humano. In: GADAMER, Hans-Georg e VOGLER, Paul (org.). **Antropologia cultural**. São Paulo: EPU, 1977, p. 63-87.

CARDOSO, C. L. **Emergência humana, dimensões da natureza e corporeidade: sobre as atuais condições espaço-temporais do “se-movimentar”**. Revista Motrivivência, ano XVI, n. 22, p. 93-114, jun/2004.

CASTELLANI FILHO, L. **Educação física no Brasil: a história que não se conta**. 4 ed. Campinas: Papirus, 1994.

CHOPRA, D. **A realização espontânea do desejo**: como utilizar o poder infinito da coincidência. Trad. Cláudia G. Duarte. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

DARTIGUES, A. **O que é a fenomenologia?** 10 ed. São Paulo: Centauro, 2008.

FERRARI, R. Ciclopoiesis - uma reflexão sobre o movimento humano, a biologia do conhecer e do amar. **Monografia**, Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

GADAMER, H-G. O conceito de “jogo”. In: **VERDADE E MÉTODO I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. 6 ed. Trad. Flávio Meurer. Revisão Ênio Giachini. Petrópolis: Vozes/EUSF, 2004, p. 154-78.

GALHARDO, R. Lula: crise é tsunami nos EUA e, se chegar ao Brasil, será 'marolinha' - O Globo Online. **O Globo**, v. Publicação Digital, n. Crise. Recuperado Setembro 3, 2009. Disponível em:

[http://oglobo.globo.com/economia/mat/2008/10/04/lula\\_crise\\_tsunami\\_nos\\_eua\\_s\\_e\\_chegar\\_ao\\_brasil\\_sera\\_marolinha\\_-548552017.asp](http://oglobo.globo.com/economia/mat/2008/10/04/lula_crise_tsunami_nos_eua_s_e_chegar_ao_brasil_sera_marolinha_-548552017.asp), 2008.

GIL, A. C. Como classificar as pesquisas? In: **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3 ed. São Paulo: Atlas. 1996, p. 45-61.

GOSWAMI, A. **Criatividade quântica: como despertar o nosso potencial criativo**. Trad. Cássia Nasser e Marcello Borges. São Paulo: Aleph, 2008.

HASELBACH, B. **Dança, Improvisação e Movimento: expressão corporal da Educação Física**. Trad. Gabriela E. A. Silveira. Rio de Janeiro: Livro Técnico, 1989.

HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João P. Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980.

KNELLER, G. F. **Arte e ciência da criatividade** (J. Reis, Trad.). 5 ed. São Paulo: Ibrasa, 1978.

KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KUNZ, E. **Transformação didático-pedagógica do esporte**. 6 ed. Ijuí: Unijuí, 2004.

MACHADO, J.; LEITE, J. C.; GUEDES, O. Crise econômica e crise de civilização « PSOL SP. **PSOL SP**. Recuperado Setembro 3, 2009, de <http://psolsp.org.br/?p=986>, 2009, Abril 13.

MACHADO, V. Vida: viver a crise de paradigmas. **Revista Espaço Acadêmico**, v. n. 33. Recuperado Setembro 2, 2009. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/033/33emachado.htm>, 2004, Fevereiro.

MATURANA, H. **A ontologia da realidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

MATURANA, H.; VARELA, F. **El árbol del conocimiento : las bases biológicas del entendimiento humano**. Buenos Aires: Lumen; Editorial Universitaria, 2003.

NACHMANOVITCH, S. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte**. 3 ed. São Paulo: Summus, 1993.

MAY, R. **A coragem de criar**. 5 edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PÖRKSEN, B.; MATURANA, H. **Del ser al hacer los orígenes de la biología del conocer**. Santiago: Sáez, 2005.

RIBEIRO, S. Cérebro bebop. **Mente&Cérebro**, n. 183, Memória: esquecer para lembrar, p. 29, 2008, Abril.

RIVAROLA, R. Q. Aprender en la crisis, sin perder el norte. **Revista de Antiguos**

**Alumnos, IAE Business School - Universidad Austral**, n. Nuevas crisis, nuevas oportunidades, p. 44, 2009, Maio.

SOARES, C. **Educação Física raízes européias e B rasil**. 4 ed. Campinas-SP: Editora Autores Associados, 2007.

TAFFAREL, C. N. Z. **Criatividade nas aulas de Educação Física**. Rio de Janeiro: Livro Técnico, 1985.

TSE, Lao. **Tao Te King: o livro que revela Deus**. Tradução e notas de Huberto Rohden. 9 ed. São Paulo: Alvorada, 1990.

VICENS, F. **Arte abstracto y arte figurativo**. Barcelona: Salvat, 1973.

ZANELLA, A. V.; TITON, A. P. **Análise da produção científica sobre criatividade em programas brasileiros de pós-graduação em psicologia (1994-2001)**. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 10, n. 2, p. 305-316, mai./ago. 2005

**ANEXOS**

CHOPRA, D. **A realização espontânea do desejo**: como utilizar o poder infinito da coincidência. Trad. Cláudia G. Duarte. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. (Adaptação para as Disciplinas DEF 5867-Corporeidade e 5872-Seminário Pedagógico em Educação Física).

#### 4 – A INTENÇÃO

As diferenças entre o ‘eu’ individual ou mente local e o ‘eu’ universal ou mente não-local podem ser claramente percebidas no seguinte quadro:

A MENTE LOCAL	A MENTE NÃO-LOCAL
<b>Ego mente</b>	Espírito
Mente individual	Alma
Consciência individual	Consciência universal
Consciência condicional	Consciência pura
Linear	Sincrônica
Opera <b>dentro</b> do espaço, do tempo e da causalidade	Opera <b>fora</b> do espaço, do tempo e da causalidade
Restringida pelo tempo e limitada	Intemporal e infinita
Racional	Intuitiva/criativa
<b>Condicionada</b> em formas habituais de pensamentos e comportamento, <b>moldada</b> pela experiência individual e coletiva	<b>Incondicionada</b> , infinitamente correlacionada, infinitamente criativa
Separa	Unifica
<b>Diálogo interior</b> : Este sou eu e isto é meu	<b>Diálogo interior</b> : Tudo isso sou eu e é meu
O <b>medo</b> domina	O <b>amor</b> domina
<b>Requer</b> energia	Opera <b>sem</b> energia
<b>Precisa</b> de aprovação	<b>Imune</b> à crítica e à lisonja
Interpreta o ‘eu’ <b>dentro do observador</b> como sendo <b>diferente do ‘eu’ na coisa observada</b>	Sabe que o ‘eu’ <b>no observador e na coisa observada é o mesmo</b>
Pensa em modalidades de <b>causa e efeito</b>	Percebe uma interligação ou correlação <b>interdependente</b>
Algorítmica	Não-algorítmica
Contínua	Descontínua
Consciente	<b>Supra</b> -consciente
Ativa quando os <b>sentidos estão ativos</b> porque a <b>experiência sensorial é local</b>	Sempre ativa, porém <b>mais disponível para si mesma quando os sentidos estão em latência ou recolhidos</b> , como no sono, sonhos, <b>meditação</b> , sonolência, <b>transe ou na oração</b>
Expressa-se <b>através do sistema nervoso voluntário (escolha individual)</b>	Expressa-se <b>através dos sistemas autônomo e endócrino</b> , e, também, por meio da <b>sincronização desses sistemas</b> (da sincronização do particular/universal, do <b>microcosmo/macrocosmo</b> )



A diferença entre a mente local e a não-local é a diferença entre o ordinário e o extraordinário. A mente não local é pessoal e individual para cada de um de nós. Ela sustenta o ego, o 'eu' auto-definido que vaga pelo mundo como escravo dos nossos hábitos condicionados. Em virtude da sua própria natureza, a mente local nos separa do restante da criação. Ela estabelece limites densos e artificiais que muitos de nós nos sentimos compelidos a defender, mesmo quando isso quer dizer nos desligarmos dos significados mais profundos e das conexões mais jubilosas que têm lugar quando nos sentimos parte do universal. A mente local é laboriosa, exaustiva e racional, desprovida de qualquer sentimento de fantasia ou criatividade. Ela exige atenção e aprovação constantes, tendo portanto, protensão para sentir medo, desapontamento e dor.

A mente não-local, por outro lado, é pura alma ou espírito, conhecida como consciência universal. Ela opera fora dos limites normais do espaço e do tempo, sendo a grande força organizadora e unificadora do universo, cuja amplitude e duração são infinitas. Devido à sua natureza, a mente não-local conecta todas as coisas porque é todas as coisas. Ela não requer nenhuma atenção, energia ou aprovação; é completa em si mesma, atraindo, portanto o amor e a aceitação. É eminentemente criativo, o manancial de onde emana toda a criação. Ela nos permite usar a imaginação além dos limites do que a mente local enxerga como 'possível', ter pensamentos inovadores e acreditar em milagres.

Os saltos criativos dados pela mente não-local têm sido o apoio da ciência. Os intervalos nos registros fósseis durante a evolução sugerem saltos criativos de imaginação na própria natureza, uma hipótese conhecida como equilíbrio pontuado. Existem, por exemplo, fósseis antigos de anfíbios e de pássaros, mas não existe registro fóssil de uma criatura que tenha servido de conexão entre os anfíbios e os pássaros. Esse fato sugere um salto quântico de imaginação, no qual os anfíbios queriam aprender a voar e os pássaros se manifestaram como resultado dessa intenção. Os cientistas acreditam que os seres humanos evoluíram a partir dos primatas, mas não existe nenhum registro fóssil da fase intermediária, o 'elo perdido'. No início havia apenas primatas e, de repente, surgiram os seres humanos. E nesse intervalo? Nada.

Esses saltos de imaginação estão constantemente evoluindo e se transformando no que vemos como o universo. Durante nosso período de vida, presenciamos o desenvolvimento da televisão, da Internet, do e-mail, da tecnologia nuclear e da exploração espacial. A imaginação segue na frente qualquer que seja o nosso caminho e, embora ela seja uma propriedade da consciência universal, se torna condicionada através de todas essas expressões localizadas. Os seres humanos têm a capacidade de ir além disso. Eles têm a capacidade, por meio da mente local, do 'eu' local, de fazer escolhas por meio da intenção. E a mente não-local, o 'eu' não-local, cuida sincronicamente dos detalhes para realizar a intenção. É assim que os sonhos se tornam realidade.

**LISTA DOS ENDEREÇOS DAS REVISTAS DE EDUCAÇÃO FÍSICA DO BRASIL****Revista Brasileira de Ciências do Esporte**

<http://www.rbceonline.org.br/revista/index.php/RBCE>

**Pensar a Prática**

<http://www.revistas.ufg.br/index.php/feff>

**Licere**

<http://www.eeffto.ufmg.br/licere/home.html>

**Movimento**

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento>

**Revista Educação Física/UEM**

<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/RevEducFis>

**Motrivivencia**

<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia>

**Conexões**

<http://polaris.bc.unicamp.br/seer/feff/index.php>

**Arquivos em Movimento**

<http://www.eefd.ufrj.br/revista>

**Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**

[http://www.usp.br/eef/rbefe\\_biblioteca.php](http://www.usp.br/eef/rbefe_biblioteca.php)

**Motriz**

<http://cecemca.rc.unesp.br/ojs/index.php/motriz>

**Revista Brasileira Ciência e Movimento**

<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RBCM>

**Corpoconsciência**

<http://www.fefisa.com.br/revista.htm> (só resumos)

**Rev. Bras. de Cineantropometria e Desenvolvimento Humano**

<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/rbcdh>

**Movimento e Percepção**

<http://www.unipinhal.edu.br/movimentopercepcao/>

**Cinergis**

<http://online.unisc.br/seer/index.php/cinergis/index>  
<http://e-revista.unioeste.br/index.php/cadernoedfisica>

## RESUMOS DOS 10 ARTIGOS ENCONTRADOS NO NOSSO LEVANTAMENTO

### DANÇA NA EDUCAÇÃO: A BUSCA DE ELEMENTOS NA ARTE E NA ESTÉTICA

*Luciana Fiamoncini*

#### Resumo

Nesta pesquisa tivemos o intuito de desenvolver uma fundamentação teórica para a dança na educação, com base em elementos da arte e da estética. Temos como pressuposto metodológico a realização de uma pesquisa teórica baseada na hermenêutica. Na arte identificamos como primordiais a criatividade e a expressividade, e na estética, a sensibilidade. Acreditamos que esses elementos formam o tripé básico para o trabalho com a dança tanto na educação formal quanto na educação informal. **PALAVRAS-CHAVE: Dança - Educação - Arte – Estética.**

### PRINCIPAIS CORRENTES DE ESTUDO DA CRIATIVIDADE E SUAS RELAÇÕES COM O ESPORTE

*Dietmar Martin Samulski,  
Franco Noce,  
Varley Teoldo da Costa*

#### Resumo

Este trabalho tem como objetivo apresentar os diferentes pensamentos e visões sobre criatividade, bem como relacioná-los com o esporte de uma forma geral. A visão mística, pragmática, cognitiva, psicométrica e social da criatividade, bem como seus principais conceitos e linhas de pensamentos, são apresentados de forma sistemática e sucinta ao relacioná-los com o fenômeno esportivo. Apresentam-se ainda novas perspectivas sobre os paradigmas que envolvem o estudo da criatividade na atualidade.

### A DANÇA “EN-CENA” O OUTRO: PRERROGATIVAS PARA UMA EDUCAÇÃO ESTÉTICA ATRAVÉS DO PROCESSO CRIATIVO

*Flávio Soares Alves*

#### Resumo

A dança instala no corpo uma outra cena de sentidos que potencializa a ação criativa, assim, quando o corpo dança sua percepção é aguçada em direção a estados alterados da consciência. Aí, neste nível perceptível, instalado em meio ao processo criativo, técnica (a competência) e liberdade (a performance) se relacionam, e criam, como efeito, a dança. A partir desta evidência, que aqui será sustentada segundo um cruzamento de leituras entre a psicanálise e a filosofia, nos lançamos a uma reflexão sobre a percepção corporal na dança, na tentativa de situar a atuação criativa. Assim, abrimos um caminho para entender o processo criativo como campo de sensibilização corporal, a partir do qual a intervenção educativa é efetivada no corpo.

### O LAZER CONTEMPORÂNEO ENSAIO DE FILOSOFIA SOCIAL

*Valquíria Padilha*

#### Resumo

Este livro revela as reflexões do autor sobre a evolução histórica do lazer e as características contemporâneas deste fenômeno que é visto de forma ampla e interligada com a cultura, a qualidade de vida, os serviços públicos e o consumo. Michel Bellefleur considera o lazer como um tempo-espaço em que são possíveis comportamentos baseados na liberdade de escolha. Para ele, o lazer está inscrito numa abordagem global da estruturação do conjunto do comportamento humano do qual ele é uma mediação dentre outras, uma mediação suscetível de contribuir para o desenvolvimento da vida pessoal e coletiva. O lazer encontra facilmente seu lugar nas pulsões de vida polarizadas pela liberdade e o hedonismo utilizados com discernimento, inteligência e julgamento crítico. Ele se apresenta como um germe e um potencial de criatividade inserido num projeto de existência que cada um tem a responsabilidade de cultivar a sua maneira em função dos valores que dão sentido à vida, tanto individual quanto social.

## **JOGO, BRINCADEIRA E A EDUCAÇÃO FÍSICA NA PRÉ-ESCOLA**

*Tizuko Morchida Kishimoto*

### **Resumo**

O artigo analisa os objetivos da Educação Física destinada a pré-escolares mostrando a necessidade de educar a criança para a autonomia, criatividade e flexibilidade incorporando as brincadeiras. Em tempos passados a educação do corpo disciplinado expressava o exercício físico mecânico, hoje, as concepções sobre o desenvolvimento infantil integram aspectos físicos, cognitivos, psíquicos e sociais incorporando a brincadeira e a livre movimentação da criança.

## **DANÇA IMPROVISAÇÃO, UMA RELAÇÃO A SER TRILHADA COM O LÚDICO**

*Ana Maria Alonso Krischke,  
Iracema Soares de Sousa*

### **Resumo**

A dança contemporânea, de modo geral, tem familiaridade com a improvisação – para ensiná-la, a improvisação é importante aliada. É momento de dança, reflexão e composição. O propósito central desta pesquisa foi o de analisar as possibilidades para uma formação crítica e criativa em dança. Seria a improvisação, aliada à dança contemporânea, esse caminho? Os dados foram levantados com professoras de Florianópolis, fruto de discussão acerca de suas práticas pedagógicas. É uma investigação qualitativa. Percebeu-se que o lúdico no jogo da dança, vinculado ao contexto histórico, pode fundamentar uma proposta crítica para o seu ensino.

## **CLOWN, PROCESSO CRIATIVO: RITO DE INICIAÇÃO E PASSAGEM**

*Ana Elvira Wuo*

Orientador: Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus

### **Resumo**

O presente trabalho tem por objetivo refletir sobre as relações do ritual de iniciação como um processo criativo de clowns por meio da descrição e sistematização em torno do curso “Aprendiz de clown”. O estudo compreende os desdobramentos e as influências que seguem a linha de pesquisa em relação ao clown pessoal, tendo como ponto de partida a observação do ritual de iniciação, a iniciadora, o clown retornando aos mestres e suas influências pedagógicas. A pesquisa contou ainda com a elaboração de questões que entram em cena como um conjunto interlocutor de formação da base do aprendizado. A elaboração teórica, precedendo a prática, abordou as relações simbólicas, psicológicas e pedagógicas envolvidas no processo criativo dos clowns.

**Palavras-Chave:** Clown; Iniciação de clown; Processo criativo; Teatro.

## **ATIVIDADE FÍSICA E CORPO SENSÍVEL**

*Carlos Alberto de Andrade Coelho Filho,  
Regina Glória Nunes Andrade*

### **Resumo**

Os primeiros investimentos científicos que se dão no campo do imaginário, quando a criatividade é valorizada, partem de estudos que provocam deformações no real mediante a produção de ilusões. No esteio da ilusão e da criatividade – portanto, do imaginário –, este trabalho se estrutura no horizonte da consciência corporal, do homem biológico, psicológico e social. O método utilizado foi o de análise da narrativa teórica. Foram privilegiados alguns textos “psicanalíticos” cujos referenciais estão voltados para o entendimento dos conceitos teóricos básicos necessários para o trabalho, tais como inconsciente e imaginário. A tese sustentada está baseada na compreensão de que o corpo que pratica atividade física regular entra em contato com algo que proporciona um bem-estar fugidio, um estado de consciência que precisa ser constantemente reencontrado, re-elaborado. O corpo em movimento é fruto das marcas do inconsciente que se expressam, fundamentalmente, através do imaginário.

## **DANÇA CRIATIVA: A QUALIDADE DA EXPERIÊNCIA SUBJETIVA**

*Edvânia Conceição Fernandes Silva Campeiz,  
Catia Mary Volp*

### **Resumo**

Este relato aborda a experiência em uma oficina de “dança criativa” oferecida no Encontro Laban em 2002. Objetivou-se facilitar o processo de ensino e aprendizagem em dança criativa através dos “elementos do fluxo”. O programa fundamentou-se nos seguintes temas: a “qualidade da experiência subjetiva” no ensino de dança; vivências lúdicas em dança criativa; reaprendizagem de padrões de movimento e seu significado subjetivo. A vivência foi composta por uma performance temática, inspirada pelo pensamento filosófico de Laban, partindo para o Preparo Corporal, Processo Criativo e Composição, apoiados em suas sugestões sobre “movimentos relacionados a pessoas e objetos”. Finalizou-se com o compartilhar das composições individuais em forma de apresentação integrativa.

## **CONCEPÇÕES SOBRE CRIATIVIDADE EM ATIVIDADES MOTORAS**

*Cynthia C. Pasqua M. Tibeau*

### **Resumo**

Esta pesquisa, pautada em princípios humanistas e nas concepções de docentes universitários da Educação Física, busca entender e interpretar os conceitos de criatividade e criatividade motora. Os dados foram obtidos por meio de questionário e entrevista semi-estruturada com 20 docentes universitários de diferentes Faculdades de Educação Física da Grande São Paulo. A análise qualitativa aponta que a criatividade motora é um tipo diferenciado de criatividade que implica a expressão de idéias, sentimentos, emoções por meio da motricidade; depende de experiências anteriores, mas não necessariamente da técnica de movimentos dos esportes; além disso, a criatividade motora é considerada um atributo do profissional da Educação Física, assim como a comunicação verbal.

**PALAVRAS-CHAVE:** criatividade, criatividade motora, criatividade e motricidade.