

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

KEVIN ALEXSANDER DOS SANTOS

CRIATIVIDADE NA PERSPECTIVA DISTRIBUÍDA DE VLAD GLĂVEANU

**Bagé
2023**

KEVIN ALEXSANDER DOS SANTOS

CRIATIVIDADE NA PERSPECTIVA DISTRIBUÍDA DE VLAD GLĂVEANU

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Física Licenciatura da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Física.

Orientador: Vania Elisabeth Barlette

Coorientador: Pedro Castro Menezes Xavier de Mello e Silva

**Bagé
2023**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais).

S237c Santos, Kevin Alexander dos
Criatividade na perspectiva distribuída de Vlad Glăveanu / Kevin Alexander dos Santos. – 2023.
81 p. : il.

Orientador: Vania Elisabeth Barlette
Coorientador: Pedro Castro Menezes Xavier de Mello e Silva
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Pampa, Física, Campus Bagé, 2023.

1. Criatividade distribuída. 2. Análise Textual Discursiva. 3. Ensino de Ciências. 4. Título. I. Barlette, Vania Elisabeth. II. Castro Menezes, Pedro.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
Universidade Federal do Pampa

KEVIN ALEXSANDER DOS SANTOS

CRIATIVIDADE NA PERSPECTIVA DISTRIBUÍDA DE VLAD GLĂVEANU

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Física Licenciatura da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Física.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 14/12/2023.

Banca examinadora:

Prof. Dra. Vania Elisabeth Barlette
Orientador
UNIPAMPA

Prof. Dr. Evandro Ricardo Guindani
UNIPAMPA

Prof. Dra. Rosana Cavalcanti Maia Santos
UNIPAMPA



Assinado eletronicamente por **VANIA ELISABETH BARLETTE, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 19/12/2023, às 13:12, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **ROSANA CAVALCANTI MAIA SANTOS, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 19/12/2023, às 13:59, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **EVANDRO RICARDO GUINDANI, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 19/12/2023, às 14:03, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1335043** e o código CRC **15E986D3**.

Referência: Processo nº 23100.025631/2023-11 SEI nº 1335043

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a perspectiva distribuída da criatividade a partir da obra “Distributed Creativity: Thinking Outside de Box of Creative Individual” de Vlad Glăveanu (2014) com base na Análise Textual Discursiva de Moraes e Galiazzi (2020). A perspectiva distribuída da criatividade de Glăveanu pressupõe que a cognição humana não se restringe a processos cerebrais, mas que se estende e se distribui para sistemas socioculturais de normas, crenças e práticas onde se dão as ações humanas concretas no mundo mediadas por artefatos e combinadas com ações simbólicas. É nesse “palco” complexo que se situam as cocriações, não localizadas em pessoas ou artefatos, e não estáticas no aqui-e-agora, mas distribuídas na rede de interações entre pessoas, artefatos e processos que temporalmente os conectam e atuam em suas transformações. O processo de análise resultou em duas categorias finais: Expansão do conceito de criatividade; e, Criatividade e Cognição distribuída. O metatexto produzido centra na discussão da expansão do conceito de criatividade a partir da distribuição social, material e temporal da criatividade, bem como sobre a relação entre a concepção de uma cognição distribuída e a expansão do conceito de criatividade. Além disso, o trabalho discute implicações para o ensino de ciências a partir da perspectiva distribuída da criatividade.

Palavras-Chave: Criatividade distribuída. Análise Textual Discursiva. Ensino de Ciências.

ABSTRACT

This work aims to analyse the distributed perspective of creativity through the work 'Distributed Creativity: Thinking Outside the Box of the Creative Individual' by Vlad Glăveanu (2014), based on the Discursive Textual Analysis of Moraes and Galiazzi (2020). Glăveanu's distributed perspective of creativity assumes that human cognition is not confined to brain processes, but extends and distributes to sociocultural systems of norms, beliefs, and practices where concrete human actions in the world are mediated by artifacts and combined with symbolic actions. It is on this complex "stage" that co-creations are situated, not confined to people or artifacts, and not static in the here-and-now, but distributed in the network of interactions between people, artifacts, and processes that temporally connect them and act in their transformations. The analysis process resulted in two final categories: Expansion of the concept of creativity; and Creativity and Distributed Cognition. The produced metatext focuses on the discussion of the expansion of the concept of creativity through the social, material, and temporal distribution of creativity, as well as on the relationship between the conception of distributed cognition and the expansion of the concept of creativity. Furthermore, the work discusses implications for science education from the distributed perspective of creativity.

Keywords: Distributed creativity. Discursive Textual Analysis. Science Teaching.

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Categorias resultantes dos agrupamentos	30
Quadro A1 – Registros identificados do Capítulo 1: Criatividade Distribuída: O Que é? ...	49
Quadro A2 – Registros identificados do Capítulo 2: De Teorias Cognitivas a Culturais de “Distribuição”: Um Referencial para Criatividade	51
Quadro A3 – Registros identificados do Capítulo 3: Criatividade e Socialidade	53
Quadro A4 – Registros identificados do Capítulo 4: Criatividade e Materialidade	60
Quadro A5 – Registros identificados do Capítulo 5: Criatividade e Temporalidade	66
Quadro A6 – Unidades de análise e seus Códigos	71

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Modelo Componencial da Criatividade de Amabile. A interrelação entre os três componentes representa a criatividade (região de intersecção)	16
Figura 02 – Esquema do processo de estruturação dos registros de análise	23
Figura 03 – Esquema do processo de estruturação das unidades de análise	24
Figura 04 – Esquema do processo de elaboração das categorias	24

LISTA DE ABREVIATURAS

id. – *idem* – mesmo autor

ibid. – *ibidem* – mesma obra

Cd. – Código

n. – número

p. – página

v. – volume

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 Justificativa	11
1.2 Abordagem metodológica	11
1.3 Objetivos.....	12
1.3.1 Objetivo geral	12
1.3.2 Objetivos específicos.....	12
1.4 Organização do trabalho.....	12
2 REFERENCIAIS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	13
2.1 Referenciais em criatividade.....	13
2.2 Referencial de análise.....	17
2.2.1 Desmontagem dos textos: desconstrução e unitarização.....	18
2.2.2 Estabelecimento de relações: categorização	19
2.2.3 Captando o novo emergente: metatexto	20
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	22
3.1 Desconstrução e unitarização	22
3.2 Categorização	24
3.3 Metatexto	24
4 ANÁLISE	25
4.1 Desconstrução e Unitarização.....	25
4.2 Categorização	29
5 DISCUSSÃO	33
5.1 Expansão do conceito de criatividade.....	33
5.1.1 Distribuição social da criatividade.....	34
5.1.2 Distribuição material da criatividade	37
5.1.3 Distribuição temporal da criatividade.....	40

5.2 Criatividade e cognição distribuída.....	42
5.2.1 Distribuição da mente no mundo social, material e temporal	42
5.3 Implicações para o ensino de ciências.....	43
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	45
REFERÊNCIAS.....	47
APÊNDICE A – Processo de Desconstrução e Unitarização	48

1 INTRODUÇÃO

1.1 Justificativa

Este estudo se insere no âmbito de um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de graduação de um Curso de Licenciatura em Física com o tema da criatividade, delimitando-se à criatividade distribuída nas dimensões sociocultural, material e temporal discutida na obra “Distributed Creativity: Thinking Outside the Box of the Creative Individual”¹ de Vlad Glăveanu (2014) com o objetivo de analisar a perspectiva distribuída da criatividade discutida nesta obra.

Entendemos que a perspectiva teórica da criatividade tratada por Glăveanu (2014) tangencia questões atuais da educação no que se refere ao desenvolvimento da autonomia e da criatividade para a solução de problemas complexos da realidade (Brasil, 2018). Mais especificamente, acreditamos que essa perspectiva da criatividade distribuída na socialidade, materialidade, e temporalidade poderá se somar ao conjunto de referenciais teóricos para estudos sobre criatividade no ensino de ciências, contribuindo para estruturar possíveis episódios de ensino e para compreender aspectos dos processos criativos gerados nos processos de ensinar e aprender ciências.

Ainda, este estudo se constitui como ação de pesquisa dentro do Projeto de Pesquisa intitulado “Rede de Saberes Articulando Ciências, Criatividade e Inovação”, coordenado pelo Prof. Dr. Márcio André Rodrigues Martins, da Universidade Federal do Pampa, Campus de Caçapava do Sul.

1.2 Abordagem metodológica

Este estudo faz uma abordagem qualitativa, descritiva e interpretativa na perspectiva da Análise Textual Discursiva (Moraes; Galiazzi, 2020) para compreender a perspectiva de criatividade distribuída proposta por Vlad Glăveanu. Para isso, optou-se por uma de suas obras para constituir o *corpus* de análise. A obra escolhida é “Criatividade Distribuída: Pensando Além da Criatividade Individual” (Glăveanu, 2014). Neste livro o autor apresenta sua tese de doutoramento na interface entre a Psicologia e a Arte.

¹ Em tradução livre: “Criatividade Distribuída: Pensando Além do Indivíduo Criativo”

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo geral

Analisar a perspectiva distribuída de criatividade a partir da obra “Distributed Creativity: Thinking Outside the Box of Creative Individual” de Vlad Glăveanu (2014) com base na Análise Textual Discursiva (ATD) de Moraes e Galiazzi (2020).

1.3.2 Objetivos específicos

- a) Analisar a obra “Distributed Creativity: Thinking Outside the Box of Creative Individual” de Glăveanu (2014) por meio do isolamento de unidades de análise;
- b) Descrever e interpretar as categorias a partir da perspectiva de seu autor, organizando as argumentações em um novo texto;
- c) Discutir implicações para o ensino de ciências.

1.4 Organização do trabalho

Para o estudo do modelo de criatividade distribuída na perspectiva sociocultural de Vlad Glăveanu, este TCC está organizado em cinco outros capítulos: Quadro Teórico, Procedimentos Metodológicos, Análise, Discussão e Considerações Finais.

O Quadro Teórico é apresentado no Capítulo 2 e está organizado em duas seções: a primeira apresenta de forma breve os modelos de criatividade de Vygotsky, Sternberg, Amabile e Csikszentmihalyi; e, a segunda, o referencial da Análise Textual Discursiva (ATD) para a análise qualitativa da obra de Glăveanu.

Os Procedimentos Metodológicos são apresentados no Capítulo 3, organizado de forma a contemplar as três etapas da ATD: a etapa da desconstrução e unitarização na primeira seção; na segunda, a etapa da categorização; e, na terceira, a etapa da elaboração de um novo texto abarcando a compreensão da análise.

A Análise é apresentada no Capítulo 4, em que se isolam as unidades de análise do material e se apresentam as categorias que emergiram da análise. Esse capítulo tem o apoio do Apêndice A, que contém o passo-a-passo da análise na forma de quadros.

A Discussão é apresentada no Capítulo 5, incluindo discussão das categorias e algumas implicações para o ensino de ciências. A esse capítulo seguem as obras utilizadas como referência para o TCC.

2 REFERENCIAIS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

2.1 Referenciais em criatividade

Esta seção inicia com o conceito de criatividade na perspectiva histórico-cultural desenvolvida por Lev Vygotsky. Em 1930, ele publica o ensaio intitulado “Imaginação e Criatividade na Infância” (Vygotsky, 2012). Nesse ensaio, Vygotsky discute sobre a atividade criativa humana no contexto da realidade vivida como uma criação de algo inovador que passa pela imaginação do ser humano, denominado por ele como ato criativo. Com essa nova concepção, Vygotsky ressignifica o conceito de criatividade, até então entendida pelos pesquisadores da época como característica individual, passando a considerar a cultura e a história do indivíduo como elementos que moldam a imaginação e a criatividade humanas. O ato criativo descrito por Vygotsky (2012) é, então, a produção de algo inovador em função das necessidades de adaptação do ser humano imerso no seu meio.

O autor utiliza a premissa que “Toda obra de imaginação constrói-se sempre de elementos da realidade e presentes na experiência anterior da pessoa” (Vygotsky, 2012, p. 4) para definir atividade criadora ou recombinação da imaginação como aquela que produz criações mentais constituídas por elementos retirados da realidade exterior e recombinações de novas maneiras pela imaginação, podendo, o seu produto final, não ter correspondência com existência real. Outro tipo de atividade humana estruturada conceitualmente por Vygotsky é a atividade reprodutora ou reprodutiva da imaginação, que está relacionada à ação da memória, que consiste em reproduzir mentalmente elementos da realidade existencial, trazendo vestígios sociais e culturais num tempo e contexto em que o indivíduo está inserido.

A atividade criadora ou recombinação da imaginação pode ser diferenciada da atividade reprodutora da imaginação porque utiliza, além da memória, a imaginação criadora. A imaginação criativa é uma ação mental que articula e reúne elementos contidos na realidade factual, tendo a possibilidade de que o produto final criado pode ou não ter uma correspondência com um objeto real. Portanto, o processo criativo da imaginação consiste na capacidade de forjar, pela combinação de elementos conhecidos, novos desenvolvimentos.

Vygotsky escreveu seu ensaio sobre criatividade na perspectiva histórico-cultural na primeira metade do século XX e seus estudos continuam influentes até hoje. Apresentamos, na sequência, algumas das perspectivas teóricas sobre criatividade de pesquisadores da segunda metade do século XX que, assim como Vygotsky, foram além da criatividade individual, tais como a Teoria do Investimento em Criatividade de Robert J. Sternberg, o Modelo

Componencial da Criatividade de Teresa M. Amabile, e a Perspectiva de Sistemas da Criatividade de Mihaly Csikszentmihalyi.

O Modelo de Investimento em Criatividade proposto por Sternberg (1996 *apud* Alencar; Fleith, 2003) considera a interação complexa entre variáveis pessoais e situacionais em função do ambiente. O modelo de Sternberg leva em consideração a interconexão entre seis fatores: *inteligência, estilo intelectual, conhecimento, personalidade, motivação, e contexto ambiental*.

1. A *inteligência* é considerada por Sternberg como fator que influencia na criatividade e se expressa de três formas: como habilidade sintética de definir problemas, habilidade analítica de reconhecer dentre as próprias ideias aquelas que valeriam a pena investir, e habilidade prática-contextual que permite persuadir outras pessoas sobre o valor das próprias ideias.
2. O *estilo intelectual*, como fator que integra o modelo de criatividade de Sternberg, expressa o modo como a pessoa usa, explora ou utiliza a sua inteligência. O indivíduo pode expressar inteligência para a formulação de problemas e criação de novas regras e maneiras de ver o mundo (estilo legislativo). A inteligência pode ser expressa para implementação de ideias, com preferência por problemas que apresentam uma estrutura clara e bem definida (estilo executivo). De outra forma, a inteligência pode ser expressa para emitir julgamentos, avaliar pessoas, tarefas e regras (estilo judiciário).
3. O *conhecimento* é outro fator que integra o modelo de Sternberg. O conhecimento formal é aquele relacionado a uma determinada área ou de um dado trabalho que se adquire através de livros, palestras ou qualquer outro meio de instrução. O conhecimento informal é aquele que se adquire por meio de dedicação a uma determinada área, sendo raramente ensinado explicitamente e, a maior parte das vezes, impossível de ser verbalizado.
4. A *personalidade*, como o conjunto de características inerentes ao indivíduo, é outro fator importante no modelo de Sternberg que possibilita a expressão criativa. O autor relata que há traços, como por exemplo, a predisposição a correr riscos, confiança em si mesmo, tolerância à ambiguidade, coragem para expressar novas ideias, perseverança diante de obstáculos e ainda um certo grau de autoestima. Além disso, todos esses traços de personalidades podem ser mutáveis de acordo com o contexto social e cultural que os agentes criativos estão inseridos.
5. A *motivação* também é considerada por Sternberg como fator que influencia a criatividade. O que motiva o indivíduo a colocar-se em curso para realizar uma tarefa

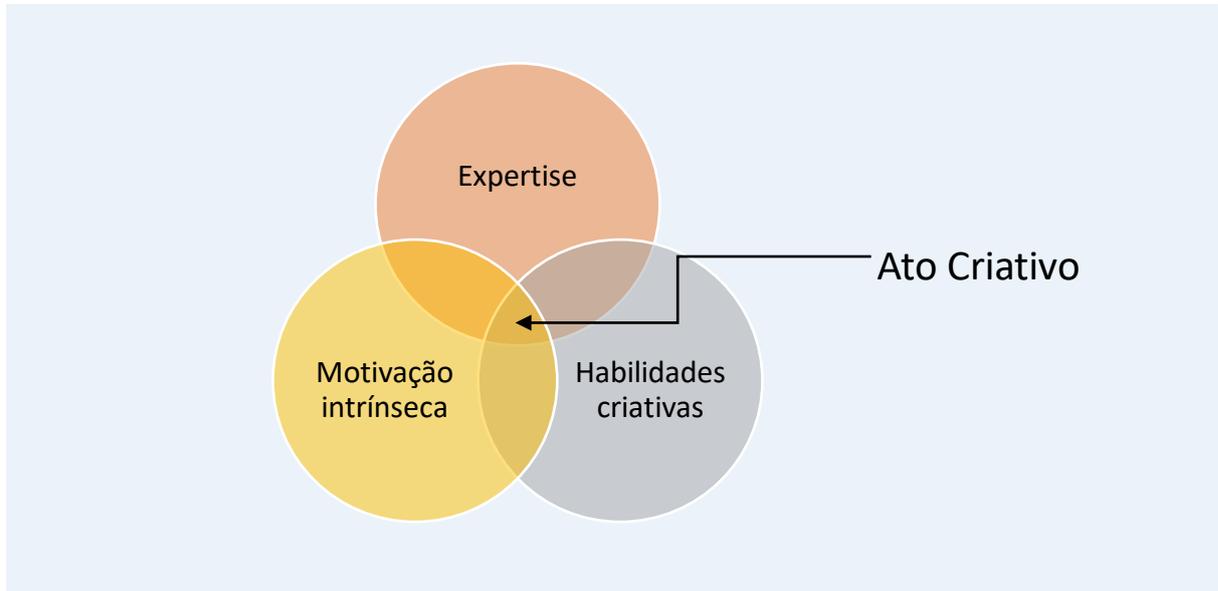
pode ser de ordem interna (intrínseca) ou externa (extrínseca). A motivação intrínseca está ligada com fatores pessoais do indivíduo, proporcionando uma relação imediata com dada problemática. A motivação extrínseca advém de fatores externos, principalmente do contexto social e cultural. Ambos os tipos de motivação estão em relação mútua, alguns exemplos são o desejo de obter domínio sobre um dado problema, o desejo de se obter reconhecimento, o desejo de se alcançar autoestima, o desejo de se alcançar imortalidade, e o desejo de se descobrir uma ordem subjacente nas coisas.

6. O *contexto ambiental* é mais um fator do modelo de criatividade de Sternberg que afeta a produção criativa. Segundo ele, o contexto ambiental afeta a criatividade de três maneiras distintas: no grau em que favorece a geração de novas ideias; na extensão em que motiva e dá o suporte necessário ao desenvolvimento das ideias criativas possibilitando a geração de produtos tangíveis; e, na avaliação que é feita do produto criativo.

Passemos agora para o Modelo Componencial da Criatividade proposto por Amabile (1996 *apud* Alencar; Fleith, 2003). Esse modelo procura explicar como fatores cognitivos, motivacionais, sociais e de personalidade influenciam no processo criativo. O modelo é estruturado em três componentes interconectadas: a *expertise*, as *habilidades criativas* e a *motivação intrínseca* (Figura 01). Essa figura mostra uma região de interconexão entre esses elementos conceituais, representando o ato criativo. Vejamos brevemente cada conceito que é parte do modelo:

1. A *expertise* é um componente do modelo que retrata os vários elementos relacionados no nível de habilidades de domínio, como por exemplo o talento, conhecimento, experiências e habilidades técnicas na área, que influenciam na criatividade.
2. As *habilidades criativas* reúnem traços de personalidade, domínio de estratégias que favorecem a produção de novas ideias, estilo cognitivo e estilo de trabalho, e expressam como estas habilidades interferem nos processos criativos.
3. E a *motivação intrínseca*, que expressa a satisfação e envolvimento que o indivíduo tem na realização de uma tarefa, englobando competência e autodeterminação, considerando também que fatores sociais e culturais estão em mútua relação com esta motivação.

Figura 01 – Modelo Componential da Criatividade de Amabile. A interrelação entre os três componentes representa a criatividade (região de intersecção)



Fonte: Adaptado de Amabile (1997).

O Modelo Sistêmico de Criatividade proposto por Czikszentmihalyi (1999 *apud* Alencar; Fleith, 2003) tem como objetivo focar os estudos da criatividade nos sistemas sociais e não apenas no indivíduo. Esse modelo relaciona de modo interconectado três elementos da expressão criativa: o *indivíduo* (bagagem genética e experiências pessoais), o *domínio* (cultura); e, o *campo* (sistema social).

1. A expressão criativa do *indivíduo* é relacionada com o background social e cultural. As características mais expressivas da criatividade aparecem no indivíduo na forma de curiosidade, entusiasmo, motivação intrínseca, persistência, abertura a experiências, fluência de ideias e flexibilidade de pensamento, sendo importante que o indivíduo esteja inserido em um ambiente que estimule a produção criativa, valorize o processo de aprendizagem, ofereça oportunidades de acesso e atualização de conhecimento.
2. O *domínio (cultura)* compreende o conjunto de regras e procedimentos simbólicos estabelecidos culturalmente. Ou seja, significa o conhecimento acumulado, estruturado, transmitido e compartilhado em uma sociedade ou por várias sociedades.
3. O *campo (sistema social)* inclui todos os indivíduos que atuam como “juízes”; eles têm a função de decidir se algum produto é criativo ou se uma nova ideia deve ser

incluída no domínio. Por exemplo, dentro da física, é necessário passar por revisão de cientistas que pesquisam na respectiva área.

Para finalizar, destaca-se que os modelos de criatividade aqui tratados envolvem fatores sociais e culturais que contribuem para a ação criativa dos indivíduos imersos em suas realidades.

Na sequência, será discutido o referencial de análise adotado para o estudo da Teoria da Criatividade Distribuída na perspectiva sociocultural de Vlad Glăveanu. O modelo de criatividade distribuída foi desenvolvido nas últimas décadas.

2.2 Referencial de análise

A Análise Textual Discursiva (ATD) elaborada por Moraes e Galiazzi (2020) é a referência teórico-metodológica adotada neste estudo para compreender sobre a criatividade na perspectiva sociocultural de Vlad Glăveanu (2014) e inferir sobre possibilidades e limitações desta teoria para interpretar episódios da história da ciência considerando a perspectiva cultural e distribuída da criatividade.

Moraes e Galiazzi (2020) descrevem a ATD como uma metodologia de pesquisa qualitativa que permite a realização de um ciclo de análise fundamentado nos seguintes focos: desconstrução textual e estruturação das unidades de análise (desconstrução e unitarização), reorganização das unidades de análise através do significado e do sentido (categorização) e a produção de um metatexto concebido para ser uma nova compreensão (novo emergente):

1 – Desmontagem dos textos: também denominada de processo de unitarização, implica examinar os textos em detalhes, fragmentando-os no sentido de produzir unidades constituintes, enunciados referentes aos fenômenos estudados.

2 – Estabelecimento de relações: este processo denominado de categorização envolve construir relações entre as unidades de base, combinando-as e classificando-as, reunindo esses elementos unitários na formação de conjuntos que congregam elementos próximos, resultando daí sistemas de categorias.

3 – Captação do novo emergente: a intensa impregnação nos materiais da análise desencadeada nos dois focos anteriores possibilita a emergência de uma compreensão renovada do todo. O investimento na comunicação dessa compreensão, assim como de sua crítica e validação, constituem o último elemento do ciclo de análise proposto. O metatexto resultante desse processo representa um esforço de explicitar a compreensão que se apresenta como produto de uma combinação dos elementos construídos ao longo dos passos anteriores (Moraes; Galiazzi, 2020, p. 33-34).

A seguir, faz-se um detalhamento do ciclo de análise.

2.2.1 Desmontagem dos textos: desconstrução e unitarização

O primeiro passo da análise trata da desmontagem dos textos em unidades de análise. Uma unidade de análise pode ser uma frase, fragmentos de frase, parágrafos, enfim, trechos relevantes do material textual em análise na perspectiva do pesquisador. Segundo Moraes e Galiuzzi (2020), a identificação das unidades de análise é feita com base nos objetivos dispostos na pesquisa.

Primeiramente é realizada a tomada do significado presente na leitura e os sentidos que são permitidos ser construídos. É necessário um envolvimento do pesquisador, um aprofundamento nos significados dos materiais analisados para se ter uma compreensão do fenômeno em análise dentro da perspectiva do pesquisador, cabendo a ele analisar a relevância das unidades oriundas da desmontagem dos textos.

[...] Com essa fragmentação ou desconstrução pretende-se conseguir perceber os sentidos dos textos em diferentes limites de seus pormenores, ainda que se saiba que um limite final e absoluto nunca é atingido. É o próprio pesquisador quem decide em que medida fragmentará seus textos, podendo daí resultarem unidades de análise de maior ou menor amplitude (Moraes; Galiuzzi, 2020, p. 40).

A concretização da fragmentação, segundo os autores, é realizada por uma ou mais leituras do material, nas quais ocorre a identificação e a codificação de cada fragmento selecionado pelo pesquisador, resultando nas unidades de análise. É importante, para o processo, que ao reescrever as unidades, elas consigam expressar com clareza toda a sua construção de sentidos dentro do contexto do processo da análise. Isso irá facilitar a continuidade da análise, quando as unidades forem levadas ao próximo estágio, que é o da categorização.

Os autores ressaltam que, de acordo com a prática em ATD, esta etapa apresenta três momentos distintos:

- 1 – Fragmentação dos textos e codificação de cada unidade;
- 2 – Reescrita de cada unidade de modo que assumam um significado, o mais completo possível em si mesma;
- 3 – Atribuição de um nome ou título para cada unidade assim produzida (Moraes, 1999 *apud* Moraes; Galiuzzi, 2020, p. 41).

Dentro do processo de construção dessas unidades de análise, os autores o referem como um processo gradativo, que ao longo da análise, passa por um refinamento. Dentro desse

processo, é primordial que o pesquisador, visando o projeto de pesquisa, tenha a capacidade de analisar e julgar o processo de construção das unidades de análise.

2.2.2 Estabelecimento de relações: categorização

Moraes e Galiuzzi (2020), se referindo à categorização, mencionam que é um processo caracterizado por uma constante comparação entre as unidades estabelecidas no processo inicial da análise, que vai levar ao agrupamento de unidades semelhantes ou categorias. Seguindo a denominação de Bardin (1977 *apud* Moraes; Galiuzzi, 2020, p. 45), essas “caixas” representam os espaços nos quais as unidades de análise são alocadas e organizadas.

Os elementos que possuem um significado com uma certa proximidade são agrupados e estabelecem as categorias. Outro papel da categoria, além de organizar os elementos similares, envolve nomear e definir as categorias, que vão ganhando maior precisão à medida em que vão sendo produzidas. Este processo é cíclico, ele ocorre de modo gradativo, as categorias vão sendo aperfeiçoadas e delimitadas no decorrer do processo.

Conforme descrito pelos autores, a categorização pode ser constituída por diferentes níveis de categorias, que podem ser categorias iniciais, intermediárias e finais. À medida que o nível da categoria avança, de inicial para final, ela se torna mais abrangente e abstrata, englobando ou agrupando um maior número de unidades.

Segundo Moraes e Galiuzzi (2020), diferentes métodos podem ser empregados na construção das categorias dentro da ATD, cada um com suas características distintas:

- a) Método dedutivo: consiste em construir as categorias antes mesmo de examinar o texto, denominadas categorias *à priori*; essas categorias são derivadas dos fundamentos teóricos utilizados na pesquisa;
- b) Método indutivo: se caracteriza por produzir as categorias durante o processo de análise (e não antes da análise, como no processo dedutivo), resultando no que é chamado de categorias emergentes ou *à posteriori*. Além disso, os métodos dedutivo e indutivo podem ser combinados em um processo misto de análise, em que se inicia com categorias *à priori* embasadas pelo referencial teórico, e gradualmente estas categorias vão se modificando à medida que informações são extraídas do texto de análise;
- c) Método intuitivo: as categorias são moldadas a partir de inspirações e *insights* que partem do pesquisador em relação aos dados e o fenômeno estudado. A compreensão

do todo é possibilitada pela integração dos vários elementos constituintes do texto, permitindo uma nova ordem em um processo auto organizável e complexo. Este método tem a pretensão de exceder a racionalidade linear dos métodos dedutivo e indutivo. É importante ressaltar que tanto o método dedutivo quanto o indutivo envolvem, em certa medida, a intuição por parte do pesquisador, embora de maneira mais limitada dentro da linearidade desses dois métodos que possuem uma racionalidade orientadora.

Uma das propriedades das categorias é que elas devem ser válidas e pertinentes em relação aos objetivos e ao objeto que está sendo analisado:

Um conjunto de categorias é válido quando é capaz de propiciar uma nova compreensão sobre os fenômenos pesquisados. Quando um conjunto de categorias é válido, os sujeitos autores dos textos analisados precisam perceber nestas categorias seus entendimentos sobre os fenômenos (Moraes; Galliazi, 2020, p. 48).

Outra propriedade mencionada pelos autores é a necessidade de homogeneidade das categorias em sua construção, ou seja, elas devem partir de um mesmo princípio e apresentar continuidade em seus conceitos. Cabe ao pesquisador a percepção de como identificar e classificar as categorias que estão sendo analisadas, incluindo a possibilidade de exclusão de categorias que não tenham sustentação dentro da ATD.

O conjunto de categorias construído constituem os componentes necessários para a organização do metatexto que será desenvolvido pelo pesquisador na etapa seguinte do processo, que constitui a captação do novo emergente.

2.2.3 Captando o novo emergente: metatexto

Moraes e Galliazi (2020) apresentam como terceiro passo do processo da ATD a elaboração de um metatexto analítico. Esse metatexto expressa os sentidos contidos e processados a partir de *corpus* de análise. Sua estrutura de composição é elaborada a partir das categorias e subcategorias oriundas da análise realizada. É constituído da descrição e interpretação realizada pela perspectiva do pesquisador, não dependendo apenas de sua validade e confiabilidade.

Todo o processo de Análise Textual Discursiva volta-se à produção do metatexto. A partir da unitarização e categorização constrói-se a estrutura básica do metatexto. Uma

vez construídas as categorias, estabelecem-se pontes entre elas, investigam-se possíveis sequências em que poderiam ser organizadas, sempre no sentido de expressar com maior clareza as intuições e compreensões atingidas (Moraes; Galiazzi, 2020, p. 54).

Os autores mencionam que, ao surgirem as primeiras compreensões iniciais e parciais dentro das categorias de análise, o pesquisador é instigado a produzir “argumentos centralizadores” ou “teses parciais” para cada uma dessas categorias. Além disso, é necessário organizar e elaborar um “argumento central” ou “tese” que englobe a análise como um todo.

As teses parciais devem compor argumentos de validação para sustentar a tese principal. Embora não sejam a parte mais significativa desse processo, elas auxiliam na estruturação do texto, conferindo-lhe coerência e coesão.

A tese geral desempenha um papel fundamental na organização das partes que compõem o texto. Ela não apenas supera a fragmentação ocorrida nos passos anteriores do processo, mas também permite que o pesquisador assuma a posição de autor com participação ativa em seu texto.

O pesquisador, nesta etapa, deve ter uma visão ampla do material em análise e exercitar um estranhamento em relação ao produto que ainda está parcialmente em construção. Nessa fase, o processo ainda está em um nível abstrato, e o pesquisador precisa sintetizar o que foi capturado e compreendido por meio de argumentos aglutinadores, como a “tese geral” presente no texto e as “teses secundárias” relacionadas a cada uma das partes.

Obter originalidade dentro desse processo não se resume a fazer apenas uma síntese. O pesquisador revela aqui toda a sua intuição e inspiração que permeiam a investigação do fenômeno, é a essência da teorização que vai além do que está sendo investigado.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A obra de Vlad Glăveanu (2014), com título em tradução livre “Criatividade Distribuída: Pensando Além do Indivíduo Criativo”, é composta de 6 capítulos², dos quais os capítulos de 1 a 5 farão parte do corpus de análise:

1. Criatividade Distribuída: O Que é?
2. De Teorias Cognitivas à Culturais de “Distribuição”: Um Referencial para Criatividade
3. Criatividade e Socialidade
4. Criatividade e Materialidade
5. Criatividade e Temporalidade

A seguir, apresentam-se os procedimentos para realizar cada uma das três etapas (desconstrução e unitarização; categorização; e, metatexto) da Análise Textual Discursiva (ATD) para os capítulos desta obra.

3.1 Desconstrução e unitarização

A 1ª etapa do método foi realizada pela desmontagem ou fragmentação de cada capítulo da obra em registros significativas para identificar as unidades de análise.

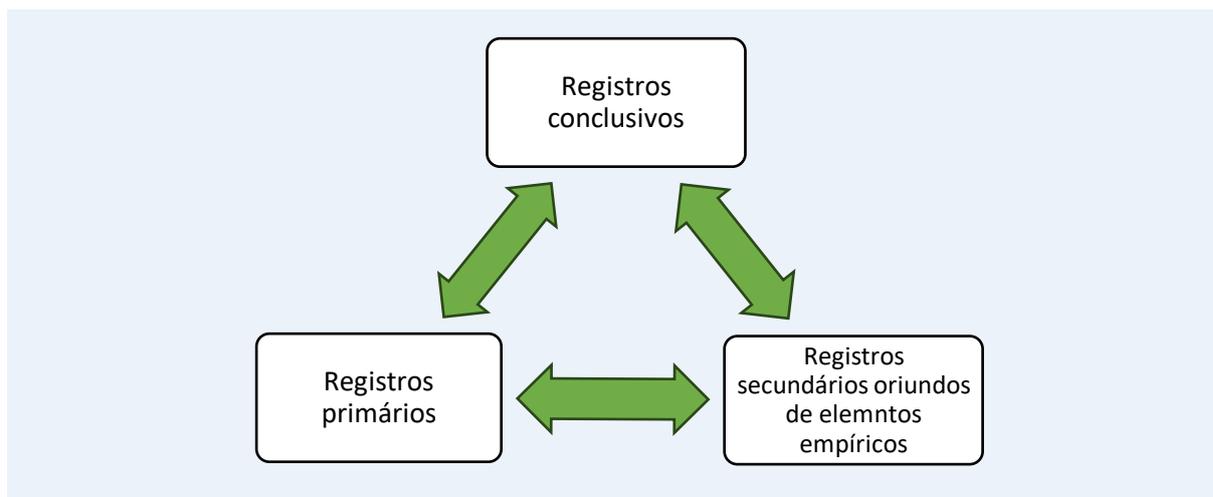
Essa etapa começou com diversas leituras minuciosas, possibilitando a reflexão sobre a maneira de identificar seus elementos constituintes e estruturar os registros. Como esta obra de Glăveanu é uma tese de doutorado, optou-se pela identificação e estruturação de cada capítulo em *registros primários, registros secundários oriundos de elementos empíricos e registros conclusivos*.

² Títulos dos capítulos no texto original:

- 1 Distributed Creativity: What is this?
- 2 From Cognitive to Cultural Theories of ‘Distribution’: A Creativity Framework
- 3 Creativity and Sociality
- 4 Creativity and Materiality
- 5 Creativity and Temporality
- 6 Why do We Need Distributed Creativity?

O processo de desconstrução do texto de Glăveanu e identificação dos registros de análise foi realizado por vários movimentos de “idas e vindas” no texto, uma vez que se necessitava ganhar compreensão sobre as concepções teóricas. De modo que esse processo não se configurou como linear, de forma que se procurou evitar uma representação de linearidade no esquema da Figura 02, preferindo-se uma representação interrelacionada entre os registros.

Figura 02 – Esquema do processo de estruturação dos registros de análise



Fonte: Autor (2023).

Os registros são transcrições textuais do texto de Glăveanu, estruturados e descritos da seguinte maneira:

- a) *Registros primários*: Identificados como sendo teses primárias para discussão conceitual dos elementos que compõem o modelo de criatividade distribuída;
- b) *Registros secundários oriundos de elementos empíricos*: Identificados como sendo elementos empíricos obtidos a partir da pesquisa observacional e/ou teórica do autor;
- c) *Registros conclusivos*: Identificados como conclusões acerca dos registros parciais oriundos de elementos empíricos.

Para se estruturar as unidades de análise, optou-se por utilizar como ponto de partida os registros conclusivos identificados no texto de Glăveanu, reescrevendo-os com palavras próprias de forma a conter todo o significado conceitual que foi extraído por meio das leituras.

Assim, as unidades de análise foram se constituindo em proposições de significado semântico, como ilustra a Figura 03.

Figura 03 – Esquema do processo de estruturação das unidades de análise

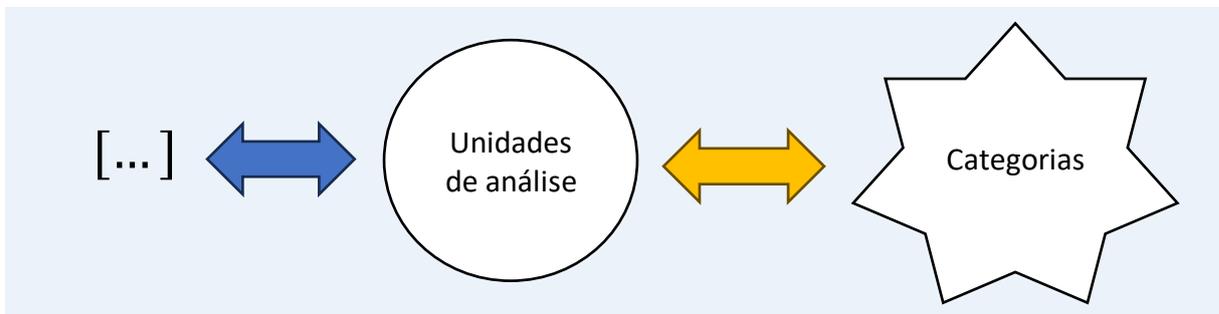


Fonte: Autor (2023).

3.2 Categorização

O processo de encontrar as categorias teve como base o método indutivo. Primeiramente, as unidades de análise que tinham semelhança de significado e sentido foram agrupadas formando subcategorias. O processo de agrupamento fez emergir as categorias finais (Figura 04).

Figura 04 – Esquema do processo de elaboração das categoriais



Fonte: Autor (2023).

3.3 Metatexto

Nesta etapa, elaborou-se um novo texto com a descrição e interpretação das categorias obtidas.

4 ANÁLISE

4.1 Desconstrução e Unitarização

Os Quadros A1, A2, A3, A4 e A5 apresentam a 1ª etapa da Análise Textual Discursiva (ATD) e correspondem aos **registros** primários, secundários e conclusivos identificados como relevantes nos Capítulos 1, 2, 3, 4 e 5, respectivamente, do texto de Glăveanu. Em vista do grande volume de dados que a análise produziu, todos esses quadros estão mostrados no **Apêndice A**. Um total de 50 **registros conclusivos** foram identificados como relevantes no material analisado, como pode ser visto nesses quadros.

O **Apêndice A** também apresenta o Quadro A6 contendo as 50 **unidades de análise** e seus respectivos **códigos**. As unidades de análise foram produzidas a partir da interpretação do significado de cada registro conclusivo correspondente.

Aqui apresentamos as unidades de análise obtidas e seus respectivos códigos (Quadro A6):

Capítulo 1: *Criatividade Distribuída: O Que é?*

1. A distribuição da criatividade depende principalmente da interação mútua entre pessoas, criações, lugares e tempos. Cd. U01VGC1.
2. Analisar a distribuição da criatividade entre pessoas permite a conscientização sobre a importância de todos os agentes dentro da rede de interação social e cultural. Cd. U02VGC1.
3. A criatividade é um fenômeno que se distribui entre os fatores sociais e culturais dinâmicos que edificam uma sociedade, permitindo analisar quais são as influências temporais e materiais no processo de atos criativos. Cd. U03VGC1.
4. O ato criativo distribuído depende essencialmente da interação com artefatos e seu desenvolvimento ao longo do tempo, sendo possível compreender a influência temporal na expressão criativa. Cd. U04VGC1.

Capítulo 2: *De Teorias Cognitivas a Culturais de “Distribuição”: Um Referencial para Criatividade*

5. A extensão da mente no mundo material é limitada de acordo com a acessibilidade e disponibilidade de material e informações apoiadas pela pessoa. Cd. U05VGC2.

6. A execução de qualquer atividade humana emerge a partir de construções mentais advindas de ações cognitivas que são obtidas a partir de internalizações de concepções culturais, interações com pessoas e os suportes materiais. Cd. U06VGC2.
7. Uma abordagem sociocultural permite compreender fenômenos psicológicos que são vistos como fundamentados em atividades sociais práticas e concretas que dependem e se sustentam mutuamente. Cd. U07VGC2.
8. A distribuição da mente no mundo é uma ação dialógica por meio da ação simbólica. Cd. U08VGC2.
9. Quando as interações sociais e culturais são mediadas por artefatos, é possível interpretar como sendo uma característica distintiva da “mente distribuída” do ser humano. Cd. U08VGC2.

Capítulo 3: *Criatividade e Socialidade*

10. A transferência do ofício e/ou valores culturais depende da interação entre pessoas de diferentes épocas e níveis de conhecimento (Socialidade). Cd. U010VGC3.
11. O ato criativo distribuído contempla estados mentais, emocionais e cognitivos de pessoas interagindo ao longo do processo. Cd. U11VGC3.
12. A validação e apreciação social depende de diferentes grupos sociais e profissionais que carregam subjetividade e objetividade (Público). Cd. U12VGC3.
13. Por mais revolucionário que seja o produto do ato criativo, é necessário considerar que a criação ocorre em um contexto de coletividade. Cd. U13VGC3.
14. Os processos de interação e comunicação entre pessoas são parte integrante do que significa criar e contribuir efetivamente para o resultado final. Cd. U14VGC3.
15. A criatividade distribuída socialmente é compreendida como uma característica coletiva entre o grupo de pessoas. Cd. U15VGC3.
16. A construção do conhecimento científico parte diretamente da rede de interação entre os próprios cientistas. Cd. U16VGC3
17. Os “grandes pensadores” são pessoas que ocupam uma posição na rede de interação onde ocorrem as transformações no ato criativo. Cd. U17VGC3.
18. O significado e valor da criatividade requer interação entre os agentes estruturantes e são informados por discursos sociais. Cd. U18VGC3.

19. A construção de significado e valor para algum ativo criativo pode partir da interação com qualquer pessoa (considerando expertise e idades distintas). Cd. U19VGC3.
20. A validação e apreciação social de atos criativos efêmeros relativos à infância ocorrem devido a interação com a família e o ambiente escolar. Cd. U20VGC3.
21. A Perspectiva de Sistemas de Csikszentmihalyi distribui a criatividade entre três campos inter-relacionados (indivíduo, domínio e campo). Cd. U21VGC3.
22. A criatividade de um produto pode ser avaliada de maneira confiável e aceitável a partir do consenso de especialistas. Cd. U22VGC3.
23. Um produto devido ao trabalho criativo não é materializado em sua forma final. Passa por constante reinterpretação e ressignificação ao longo do tempo. Cd. U23VGC3.
24. A ação criativa expressa por indivíduo emerge a partir da adoção de ideias, discursos, propósitos do público, impactando na posição de agentes participantes. Cd. U24VGC3.
25. O eu criativo e o eu (público) são perspectivas que uma pessoa deve assumir ao longo do processo de expressão criativa, com possível finalidade de antecipar a apreciação e validação por outras pessoas. Cd. U25VGC3.
26. Durante o processo de atos criativos, é necessário tomar as posições de criador e observador para proporcionar o entendimento da imersão da criatividade no contexto social. Cd. U26VGC3.
27. Distribuir socialmente a criatividade permite entender a relação entre o eu criativo com o eu observador no processo de apreciação e validação pela sociedade. Cd. U27VGC3.

Capítulo 4: *Criatividade e Materialidade*

28. O suporte material tem como objetivo facilitar e condicionar a ação criativa e isso ocorre durante todo o processo de cristalização das respectivas construções mentais. Cd. U28VGC4.
29. Os significados atribuídos a artefatos referente a expressão criativa cristalizada são co-construídos pelas pessoas em relação a materialidade do mundo. Cd. U29VGC4.
30. A distribuição material da criatividade está contida em um diálogo estreito entre ação e percepção, intenção e materialidade. Cd. U30VGC4.

31. As pessoas que exercem atividades humanas que contém valores culturais de tradições são flexíveis a mudanças devido à alta capacidade do suporte material conduzir para diversos caminhos. Cd. U31VGC4.
32. A expressão criativa essencialmente é uma ação emergente e seus resultados são simultaneamente fundamentos historicamente e estendidos para o futuro. Cd. U32VGC4.
33. A relação entre mente e mundo é baseada em processos de aquisição, transformação e expressão, onde todos são integrados aos atos criativos. Cd. U33VGC4.
34. A capacidade criativa não é um fenômeno psicológico distribuído com liberdade total, mas sim a capacidade em integrar restrições e convenções na criação de um novo fato inteligível. Cd. U34VGC4.
35. A intencionalidade e resistência são fenômenos dinâmicos que através de sua inter-relação contribuem para emergir novos artefatos. Cd. U35VGC4.
36. Alguns objetos da realidade material resistem aos nossos esforços para integrar em um sistema simbólico estável e compartilhado potenciais significados de nossa relação com eles. Cd. U36VGC4.
37. Os objetos emergentes da ação criativa não são externos ao criador, mas fazem parte de um sistema cultural e histórico de um processo utilizado pelo criador. Cd. U37VGC4.
38. Os objetos têm a capacidade de transcender seu uso projetado, escapando de um sistema simbólico e intencional do criador e impor suas próprias condições à atividade. Cd. U38VGC4.
39. A distribuição material da criatividade tem que partir da compreensão da ação intencional, que depende igualmente do indivíduo e do objeto. Cd. U39VGC4.
40. Compreender a ação humana requer conscientizar-se sobre as propriedades e intenções em condições mutáveis, tanto na perspectiva do indivíduo quanto da materialidade. Cd. U40VGC4.

Capítulo 5: *Criatividade e Temporalidade*

41. A distribuição temporal da criatividade na perspectiva do ofício de decoração de ovos tem o principal objetivo de que os decoradores sejam continuadores da tradição possibilitando sua transmissão para gerações futuras. Cd. U41VGC5.
42. As condições materiais para execução do ofício têm cada vez mais sido melhorada e desenvolvida ao longo do tempo, tornando a ação do ofício cada vez mais

complexa e necessitando de mais habilidades e práticas para atingir um alto nível de desempenho. Cd. U42VGC5.

43. A distribuição temporal da criatividade na perspectiva do ofício de decoração de ovos de páscoa permite lembrar as perspectivas culturais e históricas da própria tradição, possibilitando conectar o passado do ofício e predizer como continuará no futuro. Cd. U43VGC5.
44. A ação humana não pode ser desconectada de uma trajetória histórica. Com isso, há quatro maneiras de compreender o desenvolvimento de qualquer ofício de tradição. A análise pode ser realizada através da filogênese, sociogênese, ontogênese e microgênese. Cd. U44VGC5.
45. Numa perspectiva social e temporal da criatividade, pode-se compreender de maneira básica qualquer atividade humana como sendo ação de imitação através de condições para surgimento de inovações. Cd. U45VGC5.
46. Há diversos fatores sociais, políticos, econômicos e culturais para compreender a mutabilidade de um determinado caminho ou utilização de um dado artefato para expressão criativa. Cd. U46VGC5.
47. A ação criativa é desenvolvida ao longo do tempo e é baseada em conquistas anteriores para projetar um futuro. No entanto, não é determinista porque o desenvolvimento não é uma sucessão linear e progressiva entre os estágios do processo. Cd. U47VGC5.
48. Compreender a ação criativa, principalmente na fase infantil, é preciso incluir a concepção de que a criatividade distribuída temporalmente leva em conta o uso simbólico de meios culturais que estamos inseridos, levando em conta a coevolução dinâmica entre pessoa e ambiente. Cd. U48VGC5.
49. A criatividade é um processo que conduz à ruptura, não pela emergência do novo, mas com base no que já foi feito antes, auxiliando a continuidade temporal das coisas num ambiente em constante mudança. Cd. U49VGC5.
50. Compreender a criatividade numa perspectiva de microgênese significa estudar sua atuação dentro da rede distribuída e evolutiva de relações estabelecidas entre pessoas e objetos. Com isso, é possível entender que qualquer ação criativa inesperada ou revolucionária está inserida em uma prática social de maior duração. Cd. U50VGC5.

4.2 Categorização

O Quadro 01 apresenta as subcategorias e categorias resultantes dos agrupamentos.

Quadro 01 – Categorias resultantes dos agrupamentos

(Continua)

Código	Subcategorias	Categorias iniciais	Categorias intermediárias	Categorias finais
U01VGC1, U03VGC1, U04VGC1, U23VGC3, U10VGC3, U11VGC3, U15VGC3, U25VGC3, U02VGC1, U12VGC3, U13VGC3, U14VGC3, U18VGC3, U19VGC3, U20VGC3, U24VGC3, U26VGC3, U27VGC3.	A maneira de compreender a relação das culturas, pessoas, objetos e sociedades para o desenvolvimento de expressões criativas, tem que partir das ideias gerais sobre validação e apreciação de diferentes grupos sociais, aquisição, transformação e utilização de conhecimentos de gerações passadas, considerando o contexto social e cultural dinâmicos (mutável).	Características que fundamentam a distribuição da criatividade no contexto social, cultural e histórico.	1. Distribuição social da criatividade.	1. Expansão do conceito de criatividade
U16VGC3, U17VGC3.	Cientistas notórios na sociedade ocupam uma posição relevante na rede de interação social das suas respectivas áreas de conhecimento por induzirem mudanças drásticas.			
U21VGC3, U22VGC3.	A perspectiva de sistemas proposto por Csikszentmihalyi permite compreender o fenômeno de criatividade distribuída através da relação do domínio, indivíduo e campo levando em consideração um <i>background</i> social e cultural	Contribuição para compreensão da criatividade distribuída.	2. Distribuição material da criatividade.	
U28VGC4, U29VGC4, U30VGC4, U31VGC4.	Os objetos carregam significados, moldam posteriormente a realidade ao serem materializados, resistem as intenções e atribuições de valores sociais e culturais de pessoas externas, condicionam a inferência de novos trajetos e intenções para realização do trabalho criativo.	A relação cultural, ativa e resistiva dos objetos perante fatores externos que influenciam o resultado do trabalho criativo.		
U32VGC4, U37VGC4.	O ato criativo é uma ação emergente que é fundamentada historicamente e estendida para o futuro. Os objetos materializados a partir deste ato estão contidos juntamente com as pessoas em um sistema cultural e histórico intrínseco.	Disposição temporal e contenção em um sistema cultural dos objetos emergentes dos atos criativos.		
U35VGC4, U36VGC4, U38VGC4, U39VGC4, U40VGC4.	A distribuição material da criatividade concebe a capacidade de integrar restrições e convenções; de compreender a relação, dinâmica entre intenção e resistência, transcender as intenções de uso e impor novas condições, dinâmica das propriedades e condições, onde esses fatores contribuem para o resultado do trabalho criativo.	Características que fundamentam a distribuição material da criatividade através da inter-relação entre a vida cultural, ativa e resistiva dos objetos com as intenções, métodos e conhecimento do criador.		

Quadro 01 – Categorias resultantes dos agrupamentos

(Conclusão)

Código	Subcategorias	Categorias iniciais	Categorias intermediárias	Categorias finais
U41VGC5, U42VGC5, U43VGC5, U45VGC5, U46VGC5, U47VGC5, U48VGC5, U49VGC5.	A distribuição temporal da criatividade é fundamentada nas concepções de que as atividades humanas não podem ser desconectadas de um passado histórico, no aumento de complexidade e habilidades e práticas requeridas, na emergência de novos objetos através da imitação de concepções, métodos, doutrinas, diversas fases do uso do raciocínio lógico e a comunicação, onde esses fatores contribuem para o resultado do trabalho criativo.	Características que fundamentam a distribuição temporal da criatividade através da análise da gênese histórica, social, espécie e sua contribuição para extensão temporal das expressões criativas.	3. Distribuição temporal da criatividade.	1. Expansão do conceito de criatividade
U44VGC5, U50VGC5.	A análise que pode ser feita sobre a distribuição temporal da criatividade é de acordo com a filogênese, sociogênese, ontogênese e microgênese. Nessa perspectiva, é possível compreender o fato que os trabalhos criativos estão inseridos em práticas sociais de longa duração.			
U05VGC2, U06VGC2, U07VGC2, U08VGC2, U09VGC2, U33VGC4.	A distribuição da mente na materialidade do mundo está inserida no contexto de que a imaginação e criatividade são processadas e desenvolvidas de acordo com a acessibilidade de informações, interesses, internalização e externalização de informações, ação simbólica e atividades sociais entre pessoas, e pessoas e objetos.	Características que fundamentam a distribuição da mente e suas limitações no mundo material, temporal e social.	4. A distribuição da mente no mundo social, material e temporal.	2. Criatividade e cognição distribuída

Fonte: Autor (2023).

Abaixo, reúnem-se essas categorias, conforme Quadro 01.

Categorias intermediárias ou temáticas resultantes:

1. **Distribuição social da criatividade.** Capítulos 1 e 3.
2. **Distribuição material da criatividade.** Capítulo 4.
3. **Distribuição temporal da criatividade.** Capítulo 5.
4. **Distribuição da mente no mundo social, material e temporal.** Capítulos 2 e 4.

Categorias finais resultantes:

1. **Expansão do conceito de criatividade** Capítulos 1, 3, 4 e 5.
2. **Criatividade e cognição distribuída.** Capítulos 2 e 4.

5 DISCUSSÃO

5.1 Expansão do conceito de criatividade

Estudos culturais sobre criatividade têm tido avanços a partir da segunda metade do século XX, buscando ampliar a concepção tradicional de criatividade que é restrita a características de personalidade. Diferentemente dos estudos culturais em criatividade, estudos tradicionais sobre criatividade quando envolvem o contexto colocam seu foco nas influências do meio sobre alterações no comportamento da pessoa. A cognição que fundamentou e fundamenta esses estudos tradicionais se restringe a processos cerebrais, utilizando-se da metáfora “criatividade na cabeça”.

O primeiro grande estudo sobre criatividade em bases culturais que temos conhecimento foi desenvolvido por Lev Vygotsky, ao explorar a relação entre criatividade e a arte, e, posteriormente, a criatividade e imaginação na infância nos anos de 1930. O ato criativo, para Vygotsky, é compreendido como criação de algo inovador fundamentado na imaginação que internalizou eventos no contexto da realidade vivenciada. Com isso, ele considera que criatividade e imaginação não envolvem apenas capacidades individuais, mas são dependentes do contexto cultural e histórico que os indivíduos estão imersos. Com essa concepção, Vygotsky realiza uma distinção entre a atividade criativa da imaginação e a atividade de reprodução da imaginação. A atividade de reprodução da imaginação consiste em criações mentais referentes a reprodução devido a memória, ou seja, os elementos internalizados na realidade vivenciada trazem vestígios de fatores sociais e culturais num tempo e contexto que o indivíduo está inserido. Enquanto a atividade criadora da imaginação, além da memória, recombina elementos contidos na realidade exterior de novas maneiras pela imaginação, cujo produto final pode não ter correspondência com algo existente na realidade. Portanto, a criatividade e imaginação são utilizadas a partir de uma dependência mútua com o ambiente externo.

Seguindo a linha cultural, mas agora sem localizar a criatividade na cultura, Vlad Glăveanu amplia essa concepção de criatividade distribuindo-a na rede de interações entre pessoas, e pessoas e artefatos em processos dinâmicos de transformação pelo tempo. Essa perspectiva de Glăveanu entende a criatividade atravessada pela dimensão social, material e temporal. Ele fundamenta a sua proposta teórica para ação criativa distribuída, entendendo

criatividade não como um fenômeno, ou aquilo que se mostra a uma pessoa criativa ou a um objeto, por mais aclamados, visíveis ou importantes que sejam. Em vez do

indivíduo, um objeto ou um lugar para ‘localizar’ a criatividade, meu objetivo aqui é distribuí-la entre pessoas, objetos e lugares (Glăveanu, 2014, p. 1, tradução nossa).

Com essa pretensão, ao longo da obra ele constrói argumentos em favor da distribuição da mente e da criatividade no mundo externo utilizando resultados práticos da tradição cultural de decoração de ovos de páscoa através na região de Bucareste, Romênia. Glăveanu utiliza três modelos recentes de criatividade para refletir sobre suas estruturas conceituais e metodológicas: a Teoria do Investimento em Criatividade proposto por Sternberg; o Modelo Componencial proposto por Amabile; e, a Perspectiva de Sistemas proposto por Csikszentmihalyi, já discutidos anteriormente.

5.1.1 Distribuição social da criatividade

Para compreender o fenômeno da criatividade distribuída socialmente tomando como contexto os decoradores de ovos de páscoa na Romênia, Glăveanu utiliza conversas com decoradores, e cita o caso de uma decorada chamada Maria Zinici e sua tradição de decorar ovos na perspectiva familiar. Com a concepção de que mesmo as criações mais aclamadas ou importantes nunca são realizadas individualmente, Glăveanu deixa claro que o objetivo de seu estudo é uma compreensão de criatividade diferenciada da criatividade centrada no indivíduo, ou seja, “pensar fora da caixa” do indivíduo criativo ao distribuir a criatividade no espaço relacional das pessoas, objetos e lugares:

A criatividade do seu trabalho e de outros decoradores de ovos não reside em resultados espetaculares que revolucionam a nossa forma de entender o mundo. É antes parte do constante fazer e refazer da cultura que vemos ao nosso redor nas conversas cotidianas, na interação entre as pessoas, inclusive nas práticas habituais e estabelecidas que dizem ‘manter’, não ‘substituir’ o acervo cultural (Glăveanu, 2014, p. 1).

No sentido empregado pelo autor, a “atividade de Maria e de seus colegas decoradores tem uma lição importante a nos ensinar – torna visível a rede de pessoas, ações e relações que possibilitam a criatividade e que podem ser ofuscadas quando nos concentramos exclusivamente no ‘alto padrão’ deste fenômeno” (Glăveanu, 2014, p. 2).

Ele explora essa proposição ao concluir que o ensino formal do ofício é breve e o que mais importa para os artistas populares é a prática supervisionada contínua:

O trabalho de decoração é um trabalho compartilhado. As diferentes fases desta

atividade (ou seja, desenhar motivos ‘no branco’, ‘no amarelo’, ‘no vermelho’, etc.) tornam-se ideal para distribuir tarefas e dividir a carga de trabalho entre mais pessoas. Diferentes estágios estão associados a diferentes níveis de complexidade; o mais difícil é o início, quando a maior parte do motivo é retratado, enquanto as fases posteriores são baseadas principalmente no ‘preenchimento’ com cera (Glăveanu, 2014, p. 34).

Portanto, para a necessária continuidade da tradição ao longo dos anos, é preciso que haja interações sociais contínuas entre pessoas de diferentes idades e níveis de especialização. Além disso, um fator importante para contribuir com o ato criativo distribuído, segundo o autor, é que: “Não é apenas o caso de os decoradores de ovos aprenderem o ofício com os outros e, por sua vez, ensinarem outras pessoas, mas as opiniões dos outros e o diálogo com eles (na igreja, na feira, no museu local) são cruciais para a ação criativa” (Glăveanu, 2014, p. 35).

A partir dessa noção, o ato criativo fundamentalmente torna-se uma ação que é cocriada entre diversas pessoas através da comunicação. Ou seja, os padrões para avaliar o que é um ovo ornamentado de maneira “boa”, “bonita”, “tradicional” ou “criativa” depende dessa interação entre especialistas e novatos, e até mesmo pessoas de outros domínios.

A cocriação na perspectiva de distribuição social da criatividade é situada como um fenômeno que depende da relação mútua entre pessoas de diferentes idades, expertise e domínio com estados emocionais e cognitivos distintos, permitindo internalizações e externalizações de ideias que favorecem o trabalho criativo.

Na sequência, Glăveanu traz argumentações favorecendo caminhos de compreensão sobre a construção social da criatividade, a partir da ideia de que um trabalho criativo não está completo em sua totalidade sem que ocorra a apreciação e validação social. E, para que isso aconteça, é necessária interação entre pessoas, objetos, processo e o contexto, sendo informados por discursos sociais.

No entendimento de Glăveanu:

O mundo da arte é sustentado por grupos de pessoas que legitimam a sua existência (ou seja, críticos, colecionadores, curadores de museus, galeristas, etc.), mas também é verdade que toda e qualquer pessoa que entra em contato com artefatos artísticos participa dessa construção de significado fazendo julgamentos estéticos. Becker está certo ao afirmar a esse respeito que, de tal perspectiva, a estética se torna uma atividade ao invés de um corpo estático de doutrina (p. 131). A instituição da obra de arte interessou a Bourdieu (1993), que a inseriu em um campo maior de produção cultural. Nesse sentido, ‘toda obra é, por assim dizer, feita duas vezes, pelo autor e pelo observador, ou melhor, pela sociedade à qual o observador pertence’ (p. 224) (Glăveanu, 2014, p. 40).

Ele aponta que a perspectiva de sistemas proposto por Csikszentmihalyi (modelo descrito em seção anterior) oferece um trajeto viável para entendermos como ocorre a validação e apreciação social por agentes externos. O elemento *domínio*, nesse modelo, é compreendido como a prática cultural de pintura de ovos de páscoa; o *campo* seria formado por pessoas mais experientes e que participaram do processo de continuidade da tradição para geração posterior; e, o *indivíduo* é aquele que traz mudanças dentro desse *domínio* cultural, necessitando a aprovação e validação do *campo*.

Glăveanu cita que Teresa Amabile propôs um método chamado Avaliação Consensual (CAT) que permite compreender a gênese histórica e cultural para que ocorra validação e apreciação de uma criação. Segundo ela, esse método proporciona

um esforço para mostrar como a avaliação da criatividade é cultural e historicamente ligada, Amabile defendeu uma definição consensual do resultado criativo que afirma que ‘um produto ou resposta é criativo na medida em que observadores apropriados concordam independentemente que é criativo’ (Glăveanu, 2014, p. 42).

Portanto, a distribuição social da criatividade articula os dois papéis fundamentais de criador e observador e, mais do que isso, os torna intercambiáveis. Entretanto, para que haja a intercambialidade entre essas posições sociais, é preciso conscientizar sobre a distinção entre o “eu” e o “eu criativo”: “o ator criativo continua sendo um agente capaz de selecionar, combinar ou negar certas perspectivas (por exemplo, artesãos podem comentar como os etnógrafos veem o ofício sem necessariamente concordar com suas visões)” (Glăveanu, 2014, p. 44).

Essa mudança nos papéis sociais de ator criativo e de observador não é nova:

Uma das descrições mais eloqüentes do movimento dinâmico entre a posição do eu e a do outro dentro do trabalho criativo foi oferecida pelo filósofo e psicólogo pragmatista John Dewey em seu livro ‘Art as experience’. Dewey definiu a experiência como o encontro entre a pessoa e o mundo no qual o indivíduo age (‘fazer’) e percebe a reação do mundo em relação ao seu fazer (‘sofrer’) (Glăveanu, 2014, p. 45).

Uma das contribuições advindas em admitir uma relação entre criatividade e socialidade é permitir a compreensão de como a ação criativa e sua avaliação não ocorre em momentos separados ou considerá-los sempre realizados por pessoas distintas. Ou seja, essa abordagem possibilita dimensionar “as múltiplas posições que alguém pode assumir em relação à mesma obra, explorando as diferenças entre o si próprio e o outro e fazendo parte tanto do mundo social quanto dos processos de pensamento do criador” (Glăveanu, 2014, p. 46).

Logo, a distribuição social da criatividade esclarece que as criações não são realizadas de forma individual, mas são cocriadas a partir da interação com objetos, pessoas e lugares, carregando estados emocionais e cognitivos. A comunicação entre esses fatores fornece uma explicação para ocorrência da validação e apreciação oriunda de elementos externos ao ator criativo, podendo conscientizar que os trabalhos criativos nunca estão completamente acabados sem essa comunicação. Além disso, possibilita compreender um caminho coerente entre a intercambialidade do papel de criador com o papel de observador, facilitando prever como serão as reações das pessoas ao inserir o trabalho criativo na esfera social.

5.1.2 Distribuição material da criatividade

Como argumentado anteriormente, a criatividade pode ser compreendida como um fenômeno distribuído, principalmente na dimensão social e cultural. Além disso, a materialidade do mundo para construção de significados e estados mentais é de extrema importância no processo de trabalhos criativos.

O ato de ornamentar um ovo não ocorre apenas no espaço relacional entre o decorador e uma gama variada de ferramentas materiais - desde ovos, pigmentos coloridos, cera e chisita ou ferramentas de 'escrita' até a representação física de padrões e seu acúmulo em livros, em casas, etc. - mas as próprias ideias (criativas) são moldadas pela ação distribuída entre pessoas e artefatos. O suporte material facilita e condiciona a ação e este é um papel desempenhado ao longo de todo o processo, desde antes da decoração (quando são testadas diferentes formas de abordar a tarefa) até muito depois da decoração (quando o ovo, no caso do artesanato tradicional, é limpo de cera perto de uma fonte de calor e depois vendido em feiras). O tipo de ovo utilizado determinará em grande parte o procedimento de decoração, incluindo os tipos de motivos representados, com base nas propriedades físicas da casca. Quase todos os artistas folclóricos entrevistados enfatizaram esse aspecto e é sabido em Ciocannesti que os ovos de galinha podem ter um tom de branco melhor, mas são difíceis de trabalhar devido à sua fragilidade e porosidade. Em contraste, os ovos de pato têm cascas mais duras e lisas que permitem a 'escrita' com cera de maneira mais contínua. É por isso que a maioria dos artesãos usa este último, exceto nas festas de Páscoa, quando a norma é trabalhar exclusivamente com ovos de galinha, como antigamente (Glăveanu, 2014, p. 49).

Neste aspecto, a materialidade da tradição é ligada a normas e práticas culturais de longa duração e investidos de significado simbólico. O caso de decoração dos ovos na Romênia traz à tona evidências acerca da "história" por trás das criações inovadoras a partir de cada método, material e objetivo utilizado. Com isso, Glăveanu argumenta que existe um diálogo estreito entre ação e percepção, intenção e materialidade, e a criatividade ocupa uma posição que provém dessa troca constante.

Por exemplo, se a cera não tiver a temperatura certa e, mais importante, se essa temperatura não for mantida constante, ela não se manterá adequadamente na superfície do ovo. Além disso, uma vez que você comete um erro na cera, é praticamente impossível removê-la completamente, pois a cera fica no ovo e evita que a cor pegue em sua superfície. A única forma de superar isso é usar o erro e incorporá-lo a um novo padrão, algo que venha a demonstrar o valor dos acidentes no trabalho criativo (Glăveanu, 2014, p. 51).

Segundo Glăveanu, para uma melhor compreensão da distribuição material da criatividade é que o ponto de partida deveria ser que:

os seres humanos nascem em um mundo de objetos, um mundo no qual ‘as atividades das gerações anteriores são acumuladas no presente’ (Cole 1996, p. 144) na forma de artefatos, normas e formas institucionais. Tomasello (1999) refere-se a essa acumulação como o ‘efeito catraca’ em que as invenções são mantidas, transmitidas e transformadas através das gerações. O que isso também implica é o fato de que ‘todo objeto cultural é um produto da criatividade’ (Lubart 2003, p. 117), algo que é óbvio de uma perspectiva psicológica cultural, onde esses produtos são comumente referidos como artefatos (ver Glăveanu 2011, 2013) (Glăveanu, 2014, p. 52).

A compreensão é, portanto, de que o ato criativo é distribuído materialmente uma vez que a internalização de informações ocorre a partir da interação com artefatos na realidade factual, onde esses artefatos são investidos de significados simbólicos. Ou seja, os objetos na realidade material adquirem uma vida cultural por conta dessa interação.

No entanto, isso não significa que haja uma relação determinística estabelecida entre o novo e os objetos culturais existentes ou que devemos seguir o pensamento reconstrutivo e a explicação de todas as novas ocorrências com base nas condições passadas. A ação criativa é, em essência, ação emergente e seus resultados são simultaneamente fundamentados historicamente e estendidos para o futuro (Glăveanu, 2014, p. 53).

Entretanto, apesar de considerar que os artefatos materializados carregam em si mesmos estados emocionais e/ou cognitivos, não quer dizer que as criações posteriores poderão se enquadrar em um sistema simbólico estável.

Um exemplo para essa colocação é realizar um experimento mental onde concebe-se uma construção mental de um ovo de páscoa pintado e decorado com pernas e braços. Essa construção mental é elaborada a partir de elementos retirados da realidade externa, mas resiste ao enquadramento em um sistema simbólico. Ou seja, não conseguimos dizer com total certeza se esse objeto hipotético é um ovo decorado ou um *Action figure*³.

³ Nomenclatura usada para um objeto articulável, por exemplo, um boneco articulável.

Portanto, as intenções do criador estão permanentemente em estado de tensão em relação ao que o suporte material permite ou proíbe e os limites físicos são constantemente negociados no trabalho criativo. Isto implica que, a intenção e a resistência são ambos fenômenos dinâmicos dentro do processo criativo e sua inter-relação contribuem para a emergência de novos artefatos.

Nesse sentido, Glăveanu argumenta que “podemos dizer que alguns objetos resistem a certos significados ou, ainda mais, resistem aos nossos próprios esforços de domar sua estranheza e ancorar em um sistema simbólico estável e compartilhado” (Glăveanu, 2014, p. 57).

A ideia de distribuição, no caso da criatividade e além, vem desafiar esse foco e mostra que as ferramentas materiais são parte integrante de um sistema psicológico ‘ampliado’ que incorpora elementos do ambiente imediato. Nos termos de Boesch (2007, p. 162), os objetos canalizam nossa ação determinando onde e como podemos nos mover e o que podemos fazer, moldam nosso potencial de ação e autoconceito, indicam nosso status social e regulam as interações sociais (Glăveanu, 2014, p. 58)

Ou seja, os objetos são agentes participativos no processo do ato criativo, possibilitando que “cada objeto transcende seu uso projetado, escapando da intencionalidade de seu criador e impor suas próprias condições à atividade” (Glăveanu, 2014, p. 60).

A tipologia da intencionalidade dos objetos Shweder, que é citada na obra de Glăveanu, acaba sendo um fator de interesse para uma discussão sobre a criatividade, pois torna a intencionalidade um fenômeno relacional, dinâmico e cocriado. Isto quer dizer que, a criatividade distribuída materialmente parte da compreensão da natureza co-construída da ação intencional, dependendo tanto do indivíduo quanto do objeto.

Como a intenção é um fator dinâmico e cocriado, isso implica que o uso de um objeto se torna extremamente contextual e situado a partir da ação. Como exemplo, Um exemplo Glăveanu cita:

as cadeiras permitem sentar, mas se o usuário for um bebê, são necessárias cadeiras especiais com recursos especialmente projetados; ao mesmo tempo, a cadeira pode não permitir que mais de uma pessoa se sente ou pode não ser vista por ela em uma sala escura, caso em que a possibilidade de sentar ‘desaparece’ (Glăveanu, 2014, p. 61)

Portanto, compreender a ação humana não requer um foco apenas no indivíduo ou na materialidade, mas nas maneiras pelas quais são articuladas propriedades e intenções em condições mutáveis. Isto implica que apesar de objetos estarem contidos em um sistema de uso

canônico ou culturalmente normativo, há sempre uma área de possibilidade para ação humana gerar novos resultados.

5.1.3 Distribuição temporal da criatividade

Uma outra perspectiva para analisar a distribuição da criatividade é a partir da dimensão temporal dos trabalhos criativos, que contemplam a interação dinâmica e contextual entre pessoas, objetos e lugares, envoltos de normas sociais e culturais.

A ação criativa na decoração dos ovos de Páscoa insere-se não só num contexto sociocultural-material mais amplo, abordado nos dois capítulos anteriores, mas também temporal. Além disso, os aspectos sociais e materiais desta arte popular só podem ser estudados no seu desenrolar no tempo, pois é precisamente o 'movimento' do passado para o futuro que marca tanto a acumulação histórica como a abertura do artesanato a novos desenvolvimentos. Para captar isso, no entanto, precisaríamos deixar de considerar os momentos de decoração como expressões únicas de um processo criativo individual e localizá-los dentro da prática histórico-cultural da qual fazem parte. Esse foco em como a ação humana pertence a padrões culturais mais amplos de atividade que são, ao mesmo tempo, individuais e sociais, simbólicos e materiais, e inseridos em histórias mais longas, está no cerne do que defino como a psicologia cultural da criatividade (Glăveanu, 2014, p. 65).

A decoração de ovos de Páscoa é um exemplo prototípico para a afirmação acima realizada por Glăveanu. Os artesãos estão profundamente conscientes do passado histórico do seu ofício e se veem principalmente como continuadores, com a responsabilidade de preservar a tradição e transmiti-la às gerações futuras, e não como criadores que moldem o domínio por meio de contribuições individuais.

A distribuição temporal da criatividade neste contexto retratado na pesquisa realizada por Glăveanu deixa evidente que a forma de obtenção de tintas, o uso de materiais, as intenções, o produto final e o processo de aprendizagem do ofício estão contidos num avanço temporal dessa prática de tradição de tal maneira que os “desenvolvimentos também tornam o ofício mais difícil de aprender e substancialmente mais habilidade e prática são necessárias para atingir um alto nível de desempenho” (Glăveanu, 2014, p. 66).

A temporalidade do artesanato abrange séculos se considerarmos a gênese cultural desta tradição, décadas, se considerarmos os percursos individuais, podendo também situar-se no aqui-e-agora da decoração e nas alterações mínimas aplicadas a uma estabelecida rotina de trabalho, muitas vezes com consequências surpreendentes. O que é importante lembrar é que, em todos esses níveis, os marcadores temporais assumem uma forma concreta e incorporada e servem como lembretes de como as coisas foram feitas antes, como o que é feito agora se baseia no passado e, mais importante, como pode continuar no futuro (Glăveanu, 2014, p. 67).

Outra forma de analisar a distribuição temporal da criatividade é partir da relação do desenvolvimento temporal e histórico de qualquer atividade humana:

A ação humana é ação no presente, mas sua trajetória não pode ser desconectada tanto de um passado atualizado quanto de um futuro projetado. O trabalho criativo não foge à regra e o fluxo ininterrupto e irreversível do tempo que marca a sua trajetória não pode ser segmentado analiticamente sem a imposição de fronteiras artificiais que muitas vezes obscurecem mais do que revelam formas temporais de distribuição. A erudição da psicologia cultural opera a esse respeito com as quatro vertentes de desenvolvimento a seguir: (1) filogênese, ou desenvolvimento no nível da espécie; (2) sociogênese, ou o desenvolvimento da sociedade e cultura humanas; (3) ontogênese, ou o desenvolvimento do indivíduo ao longo da vida; e, (4) microgênese, ou o surgimento da ação dentro de contextos aqui-e-agora (Valsiner 1997, p. 169) (Glăveanu, 2014, p. 68).

A partir desta concepção, é de interesse analisar a sociogênese dos atos criativos. De acordo a citação de Glăveanu sobre a sociologia de Tarde, o foco é “em processos dinâmicos e temporais, como progresso e a decadência de certas formas de imitação, o surgimento de inovações e sua imitação e as condições que moldam a disseminação de uma inovação por meio da imitação” (Glăveanu, 2014, p. 69).

Isto pode ser interpretado no contexto da tradição cultural de decoração de ovos de páscoa que certas formas de pinturas, materiais utilizados e até mesmo intenções surgem a partir da interação com outros artistas e seus trabalhos criativos, ou seja, a gênese social desta tradição permite compreender porque alguns processos para este trabalho entram em decadência e outros não, por exemplo o uso de ovo de galinha ao invés do uso de outros tipos de ovos, com outras propriedades físicas (liso, áspero etc.).

Com isso, é possível entender porque a criatividade é um fenômeno em desenvolvimento. Logo, “a ação criativa se desenvolve no tempo e se baseia em suas conquistas anteriores para vislumbrar um futuro para si e para os outros. Este futuro, no entanto, não é pré-determinado, pois o próprio desenvolvimento não é uma sucessão linear e progressiva de um estágio para o outro” (*id., ibid.*, p.71).

Além disso, quando há análise da criatividade na perspectiva de distribuição temporal é possível entender como se forma ao longo do tempo:

Trabalhos criativos em todos os domínios, mesmo aqueles trabalhos que fazem as rupturas mais radicais com o passado, devem ser baseados no que foi feito antes. A criatividade não é assim o processo que conduz à ruptura pela emergência do novo, mas, paradoxalmente, à continuidade (temporal), ajudando as coisas a 'continuar' num ambiente em constante mudança. Como mencionado anteriormente neste capítulo, o

mito do único insight revolucionário que define a ação criativa é essencialmente não-desenvolvimentista (Glăveanu, 2014, p. 75).

Em outras palavras, isto implica que o trabalho criativo distribuído temporalmente tem como objetivo “continuar” em um contexto sociocultural que está em constante mudança, isto mostra como certos domínios de atividades humanas se tornaram culturalmente incorporados na sociedade. Um exemplo prático disso é a Física, sendo uma ciência que foi incorporada culturalmente à sociedade desde a época da antiguidade por possibilitar o entendimento de fenômenos naturais e o uso prático advindo de seus desenvolvimentos que, posteriormente, demonstraram novos caminhos para desenvolvimento científico e tecnológico.

Estudar a criatividade microgeneticamente significa estudar seu desempenho (Sawyer 1998, 2000), sua atualização dentro da rede distribuída e evolutiva de relações estabelecidas entre pessoas e objetos. Essa preocupação com a produção momentânea da ação criativa nas relações é sustentada pela compreensão histórica e ontogenética de como qualquer ação, mesmo quando inesperada ou revolucionária em seus resultados, sempre pertence a uma prática social de maior duração e contribui para vida comunitária (Glăveanu, 2014, p. 76).

5.2 Criatividade e cognição distribuída

5.2.1 Distribuição da mente no mundo social, material e temporal

As ideias trazidas pelo autor se referem a necessidade de uma nova cognição para compreender o fenômeno da criatividade. Uma cognição que não se restringe a processos cerebrais, mas que se estende e se distribui para sistemas socioculturais de normas, crenças e práticas onde se dão as ações humanas concretas no mundo mediadas por artefatos e combinadas com ações simbólicas. É nesse “palco” complexo que se situam as cocriações, não localizadas em pessoas ou artefatos, e não estáticas no aqui-e-agora, mas distribuídas na rede de interações entre pessoas, artefatos e processos que temporalmente os conectam e atuam em suas transformações.

Essas conclusões tem por base que distribuição da mente na materialidade do mundo está inserida no contexto de que a imaginação e a criatividade são processadas e desenvolvidas de acordo com interesses, acessibilidade de informações, internalização e externalização de informações, ação simbólica e interações sociais entre pessoas envolvendo artefatos no ambiente cultural. Estas são as características que fundamentam a distribuição da mente e suas limitações no mundo material, temporal e social.

5.3 Implicações para o ensino de ciências

A perspectiva da criatividade distribuída apresentada na obra de Glăveanu (2014) considerando a socialidade, a materialidade e a temporalidade do fenômeno criativo, representa um avanço para se estruturar cenários em que se possa criar contextos educativos com o objetivo de se incentivar e emergir a criatividade. A perspectiva distribuída de criatividade aqui estudada nos faz acreditar que explorar as dimensões sociais, materiais e temporais em aulas de ciências pode auxiliar a compreender os processos criativos com uso de metodologias específicas, como a metodologia de “invenção de mundos” com a estratégia de dispositivos de ensino-aprendizagem (Martins; Hartmann, 2023).

Beghetto e Kaufmann (2014) discutem diversos contextos de sala de aula para estimular a criatividade. Nesse estudo, os autores identificam dois fatores que favorecem a expressão criativa, que são fatores ambientais e pessoais, bem como quais são os que a restringem. Além disso, eles discutem um modelo de criatividade em termos de nível de expressão criativa, chamado de Modelo de Criatividade Quatro C: “Mini-c”, “Little-c”, “Pro-C” e “Big-C”. O nível “Little-c” concentra criações cotidianas; e, o nível “Big-C”, para criações de gênio. Os dois outros níveis de expressão criativa são descritos pelos autores da seguinte forma:

A criatividade Mini-c refere-se a autodescobertas subjetivas – os insights e interpretações novas e pessoalmente significativas que são um componente do processo de aprendizagem. A criatividade Pro-c é a criatividade de nível especializado, que ainda não atingiu o status de gênio (Beghetto; Kaufmann, 2014).

O uso flexível de espaços, materiais e tempo internos e externos pode promover a criatividade dos alunos, permitindo-lhes usufruir de todo espaço, material e duração de tempo. Com isso, as características pedagógicas e psicológicas necessárias aos alunos, por exemplo, confiança e autodeterminação para realização de tal tarefa, estarão constantemente em ação. Aulas que são mais lúdicas e entusiasmante favorecem que os alunos estejam em certos estados emocionais que possam confluir com a capacidade cognitiva para resolução de uma dada atividade requisitada em sala de aula.

No geral, a pesquisa teórica e prática sobre contextos de sala de aula para criatividade realizada por Beghetto e Kaufmann (2014) enfatizam que incorporar atividades que exigem dos alunos a geração e restrição de ideais e o incentivo a redefinir problemas, analogias, pensar de maneiras diferentes e avaliar suas ideias lhes permite que assumam o controle da sua própria aprendizagem criativa. Com isso, é necessário oferecer oportunidades de escolha, imaginação

e exploração. Isso permite que seja realizadas atividades que necessite que o aluno escolha formas de resolver problemas, utilização da imaginação para conceber produtos, soluções ou resultados tangíveis.

Uma ação interessante da parte do professor para que as características mencionadas acima possam ser expressas no ambiente educacional, é construir um ambiente agradável nas atividades de aprendizagem, trazendo e monitorando mensagens motivacionais que permitam que o aluno não interprete as atividades como uma competição que vale nota, mas, sim, uma atividade formativa e colaborativa para elaboração do conhecimento.

Outra perspectiva importante na concepção do ambiente educacional é estimular a criatividade e aprendizagem dos alunos como meios para outros fins, e não como fins em si mesmos. Ou seja, promover atividades extracurriculares e comunitárias significativas, permitindo-lhes aprofundamento em competência criativa buscando contribuir para a região onde estão inseridos.

Em suma, o professor pode apoiar os alunos na criação e implementação prática de ideias inovadoras, em colaboração com outros professores, alunos e servidores, para que se construa um ambiente educacional que beneficie a expressão criativa.

Além disso, se pode pensar formas para estruturação de episódios para o ensino numa abordagem histórica, em que o mito do gênio ou da criatividade individual pode ser desmistificado. Discutir o desenvolvimento científico da física partindo da explicação histórico-científica permite evidenciar principalmente como a dimensão social, material e temporal estão relacionadas para permitir a ação de conceber novas hipóteses, conjecturas e experimentos imaginativos ou reais para compreensão de um dado fenômeno físico. Se pode discutir, também, como a dimensão temporal do fenômeno da criatividade é formado historicamente e como seu desenvolvimento é dinâmico ao longo do tempo, evidenciando a apropriação das estruturas conceituais e matemáticas de outras teorias científicas para entendimento de fenômenos físicos sucessores aos que são descritos por teorias precedentes. Ainda, a distribuição material permite entender como os próprios fenômenos físicos moldam a percepção do cientista, proporcionando diversos caminhos para interpretação, buscando atingir resultados inteligíveis na realidade factual, e como o suporte material (teoria e experimento) modifica as intenções do cientista no decorrer do processo do trabalho criativo. Por fim, a dimensão social do ato criativo na perspectiva histórica-científica permite compreender a rede de interações de diversos cientistas em diferentes épocas e contextos ambientais, carregando estados emocionais e cognitivos individuais, mas estruturados a partir da comunicação com outros pesquisadores e da interação com hipóteses, conjecturas, experimentos reais ou imaginativos precedentes.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo nesta pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso foi discutir sobre a criatividade distribuída proposta por Vlad Glăveanu. O estudo permitiu compreender através de exemplos sobre a construção do artesanato na Romênia como ocorre o fenômeno distribuído da criatividade nas dimensões social, material e temporal. Isso possibilitou entender de maneira mais ampla quais domínios foram considerados ao analisar os trabalhos criativos cristalizados na realidade factual.

A dimensão social da distribuição da criatividade pode ser compreendida como a intersecção de três domínios: (a) criação como cocriação; (b) construção social da criatividade; (c) eu criativo como outro. Esta forma de distribuição fornece o entendimento que o ato criativo é concebido através da comunicação com outras pessoas, considerando suas particularidades individuais; interação com artefatos culturais; intercambialidade entre o papel de criador e avaliador.

A dimensão material da distribuição da criatividade pode ser compreendida como a intersecção de três domínios: (a) vida cultural dos objetos; (b) criatividade e resistência; e, (c) objetos como agentes. Esta forma de distribuição fornece o entendimento que o ato criativo é concebido através da interação com artefatos culturais estruturados a partir de estados mentais e/ou cognitivos de outras pessoas, carregando vestígios sociais e culturais de tal prática; da conscientização de que objetos materiais podem resistir ao enquadramento em um sistema simbólico e as próprias intenções do criador; e que os artefatos podem impor novas condições e intenções ao criador, participando ativamente no processo criativo.

A dimensão temporal da distribuição da criatividade pode ser compreendida como a intersecção de três domínios: (a) criatividade, tempo e história; (b) criatividade e desenvolvimento; e, (c) criatividade em formação. Esta forma de distribuição fornece o entendimento que o ato criativo é concebido através da continuidade de atividades humanas que estão contidas em tradições culturais e sociais; na gênese histórica e social dessas práticas humanas que culminam em trabalhos criativos.

Portanto, a conclusão obtida a partir da distribuição da criatividade em relação a dimensão social, material e temporal é que o “mundo” simbólico está fundamentalmente e constantemente em interação com o “mundo” externo, que contém os vestígios socioculturais, materiais e temporais de todas as criações humanas em diversas áreas do conhecimento e contribuem para emergência de novos fatos inteligíveis. Nessa perspectiva de criatividade, as dimensões social, material e temporal são relevantes para serem consideradas no processo de

ensino-aprendizagem. O professor, com tal perspectiva, passa a ter um papel social e profissional de extrema importância para auxiliar os alunos no desenvolvimento de características que fomentem suas expressões criativas. Isso porque o professor pode criar e gerenciar contextos de ensino e aprendizagem que estimulem a imaginação e a criatividade dos alunos, contribuindo para sua autonomia.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Eunice M. L. S.; FLEITH, Denise de S. Contribuições teóricas recentes ao estudo da criatividade. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 19, n. 1, p. 1-8, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ptp/a/Bw5kHpvvCYwFPsfxM7n5FMp/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 01 dez. 2023.

AMABLE, Teresa M. Motivating creativity in organizations: on doing what you love and loving what you do. **California Management Review**, v. 40, n. 1, p. 39-58, 1997.

BRASIL, 2018. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Base nacional comum curricular: Educação é a base**. Brasília, DF: MEC, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 08 jun. 2023.

BEGHETTO, Ronald A.; KAUFMAN, James C. Classroom contexts of **creativity**. **High Abilities Studies**, v. 25, p. 53-69, 2014. <https://doi.org/10.1080/13598139.2014.905247> . Acesso em: 01 dez. 2023.

GLĂVEANU, Vlad Petre. **Distributed creativity: thinking outside the box of the creative individual**. Dordrecht: Springer, 2014. 98p.

MARTINS, Márcio André Rodrigues; HARTMANN, Ângela Maria (orgs). **Dispositivos para aprender e criar em ciências e matemática**. São Paulo: Dialética, 2023. 136p.

MORAES, Roque; GALIAZZI, Maria do Carmo. **Análise textual discursiva**. [recurso eletrônico] 3.ed. rev. e ampl. Ijuí: Editora Unijuí, 2020. 264p. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9786586074192/pageid/33>. Acesso em: 08 jun. 2023.

VYGOTSKY, Lev S. **Criatividade e imaginação na infância**. Tradução do russo, introdução e notas de João Pedro Fróis. Lisboa: Dinalivro, 2012. 159p. [Ano da publicação do original 1930].

APÊNDICE A – Processo de Desconstrução e Unitarização

A 1ª etapa da Análise Textual Discursiva se refere ao processo de desconstrução e unitarização. Essa etapa para os Capítulos 1, 2, 3, 4 e 5 está assim estruturada e apresentada neste apêndice:

1. Quadro A1: Registros identificados do Capítulo 1: Criatividade Distribuída: O Que é?
2. Quadro A2: Registros identificados do Capítulo 2: De Teorias Cognitivas a Culturais: Um Referencial para Criatividade.
3. Quadro A3: Registros identificados do Capítulo 3: Criatividade e Socialidade.
4. Quadro A4: Registros identificados do Capítulo 4: Criatividade e Materialidade.
5. Quadro A5: Registros identificados do Capítulo 5: Criatividade e Temporalidade.
6. Quadro A6: Registros conclusivos, Unidades de análise e seus Códigos.

Quadro A1 – Registros identificados do Capítulo 1: Criatividade Distribuída: O Que é?

(Continua)

1. Criatividade Distribuída: O Que é?		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“O caminho que quero trilhar traça a criatividade como um fenômeno não é um retorno a uma pessoa criativa ou a um produto, por mais aclamados, visíveis ou importantes que sejam. Em vez de um indivíduo, um objeto ou um lugar para 'localizar' a criatividade, meu objetivo aqui é distribuí-la entre pessoas, objetos e lugares” (Glăveanu 2014, p.1)</p>	<p>“E, ao fazê-lo, encontrá-lo em atividades inesperadas, como o antigo costume de decorar ovos para a Páscoa nas comunidades rurais romenas do norte do país e no trabalho, por exemplo, de decoradores como Maria Zinici, a quem se conheceram em 2009 em uma feira de Páscoa realizada no Museu do Camponês Romeno em Bucareste. Oriunda de uma família que pratica este ofício há gerações e com filhos e netos que continuam a tradição, Maria é uma das muitas artesãs que se destacam pelo seu artesanato e pela forma como conjuga padrões e motivos tradicionais com inovações no design e técnica” (Glăveanu, 2014, p. 1).</p>	<p>1. “Além disso, não é a criatividade de um indivíduo, mas a ação criativa de muitos, jovens e velhos, trabalhando juntos ou separados, em diferentes momentos e em diferentes ambientes, todos imersos em um ambiente físico e simbólico que permite, mas também restringe sua expressão” (Glăveanu, 2014, p.1).</p>
<p>“A criatividade que me interessa aqui, a criatividade tal como acontece na vida cotidiana e em contextos reais, a criatividade do 'comum'. E isso não quer dizer que irei ignorar criações ou criadores altamente celebrados; pelo contrário, não há oposição entre o 'comum' e o 'extraordinário' a partir da perspectiva desenvolvida nas páginas seguintes. Eles são reunidos por uma característica fundamental: a ação criativa é distribuída entre múltiplos atores, criações, lugares e tempos” (Glăveanu, 2014, p. 2).</p>	<p>“A criatividade do seu trabalho e de outros decoradores de ovos não reside em resultados espetaculares que revolucionam a nossa forma de entender o mundo. É antes parte do constante fazer e refazer da cultura que vemos ao nosso redor nas conversas cotidianas, na interação entre as pessoas, inclusive nas práticas habituais e estabelecidas que dizem “manter”, não “substituir” o acervo cultural” (Glăveanu, 2014, p. 1).</p>	<p>2. “Nesse sentido, a atividade de Maria e de seus colegas decoradores tem uma lição importante a nos ensinar – torna visível a rede de pessoas, ações e relações que possibilitam a criatividade e que podem ser ofuscadas quando nos concentramos exclusivamente no ‘alto padrão’ deste fenômeno” (Glăveanu, 2014, p. 2).</p>

Quadro A1 – Registros identificados do Capítulo 1: Criatividade distribuída: o que é?

(Conclusão)

1.1 Criatividade “Fora da Caixa”		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Para a maioria das pessoas, a essência da criatividade tem a ver com cruzar fronteiras e 'pensar fora da caixa'. Essa frase de efeito é tão popular que corre o risco de perder todo o significado, já que o que as pessoas pensam que está "dentro" e "fora" da caixa varia muito. Para alguns, essa 'caixa' é composta de formas rígidas de pensar e agir, bem como de convenções sociais inflexíveis” (Glăveanu, 2014, p. 2).</p>	<p>“Nesse contexto, distribuir criatividade representa, metaforicamente, a ação de abrir a 'caixa' da mente individual não para examiná-la mais profundamente (e depois fechá-la e colocá-la de volta em seu lugar, dentro da cabeça), mas para desfazer a 'caixa' completamente. Se a criatividade é um fenômeno distribuído, dinâmico, sociocultural e de desenvolvimento, como argumentado neste livro, então não faz sentido discuti-la em termos de fronteiras fixas e domínios estáticos” (Glăveanu, 2014, p. 2).</p>	<p>3. “Os estilos de decoração diferem geograficamente, às vezes até dentro da mesma região, de uma aldeia para outra. O artesanato também faz parte de uma trajetória histórica específica da vida das comunidades rurais e do folclore nacional. Investigar a socialidade, materialidade e temporalidade do trabalho criativo é impossível quando o colocamos na 'caixa' da mente” (Glăveanu, 2014, p. 5).</p>
1.2 Localizando a Criatividade Distribuída		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Além disso, a área de estudos da criatividade precisa ser considerada também fora da psicologia e é certamente um fato que cada vez mais profissionais de vários domínios aplicados são atraídos por esta área de pesquisa” (Glăveanu, 2014, p. 6).</p>	<p>“O paradigma Nós é baseado na ideia geral de que a criatividade ocorre dentro, é constituída e influenciada por, e tem consequências para, um contexto social” (Westwood; Low 2003, p. 236)” (Glăveanu, 2014, p. 8).</p>	<p>4. “A criatividade distribuída é uma perspectiva teórica que expande o que chamei anteriormente de paradigma do Nós e aponta não apenas para o papel das relações sociais, mas também para a interação com artefatos e desenvolvimento ao longo do tempo para a expressão criativa” (Glăveanu, 2014, p. 8).</p>

Fonte: Autor (2023).

Quadro A2 – Registros identificados do Capítulo 2: De Teorias Cognitivas a Culturais de “Distribuição”: Um Referencial para Criatividade

(Continua)

2.1 Estendendo a Mente na Ciência Cognitiva		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“A discussão da criatividade como ação distribuída neste livro ressoa com desenvolvimentos mais amplos ocorrendo na ciência cognitiva e na filosofia da mente. Na verdade, a hipótese de que a mente humana pode ser ‘estendida’ no mundo em vez de simplesmente ser ligada ao cérebro ou ao organismo (Clark 2008) é um avanço relativamente recente” (Glăveanu, 2014, p. 15).</p>	<p>“A chave para seu argumento é o que eles denominaram princípio da paridade, afirmando basicamente que qualquer parte do mundo que funcione como um processo que, se ocorresse dentro da cabeça, seria claramente reconhecido como cognitivo, deveria de fato ser considerado parte integrante da nossa cognição; por exemplo, as informações em um notebook podem ser uma instância óbvia de memória ‘externa’” (Glăveanu, 2014, p. 16).</p>	<p>5. “Tentando antecipar a crítica, Clark e Chalmers afirmaram que, embora a cognição possa se estender para fora da cabeça, isso não significa que a consciência também o faça. Mas o ponto crítico a ser abordado por eles era o quão forte é o acoplamento entre o organismo e as instâncias externas, uma vez que, ao contrário das partes do cérebro de uma pessoa, podemos nos conectar e desconectar dos objetos do mundo. Em um esforço para apoiar sua hipótese, Clark posteriormente (2008) discutiu vários critérios que acabam limitando o que pode ser considerado como verdadeiramente ‘parte’ da mente estendida; por exemplo, um recurso externo deve estar prontamente disponível e as informações dele devem ser mais ou menos automaticamente endossadas pela pessoa” (Glăveanu, 2014, p. 16).</p>
<p>“O trabalho de Gallagher (2013) dá alguns passos importantes na direção de socializar a mente estendida e reconhecer o papel das estruturas institucionais. Achando os relatos clássicos muito conservadores, ele critica o fato de que os processos mentais ‘lá fora’ ainda estão limitados ao tipo de coisas que se encaixam em um modelo cognitivo padrão. Sua ideia de ‘instituições mentais’ ou instituições que não apenas nos ajudam a realizar tarefas cognitivas, mas as tornam possíveis, é certamente interessante, assim como os exemplos que ele toma, como o sistema legal” (Glăveanu, 2014, p. 17).</p>	<p>“Se temos razão em dizer que trabalhar com um notebook ou uma calculadora é uma extensão da mente, parece igualmente correto dizer que trabalhar com a lei, o uso do sistema jurídico na prática da argumentação, deliberação e julgamento jurídicos, bem como os processos cognitivos envolvidos na aplicação da lei para fins de controle do comportamento também ampliam a mente (Gallagher 2013, p. 7)” (Glăveanu, 2014, p. 17).</p>	<p>6. “Talvez o relato mais elaborado de como a mente e a cultura são integradas dentro de um sistema mais amplo seja representado pela contribuição seminal de Edwin Hutchins para as teorias da “terceira onda” da cognição distribuída. Seu estudo etnográfico da navegação no navio da Marinha dos Estados Unidos apelidado de Palau, descrito detalhadamente em ‘Cognition in the wild’ (ver Hutchins 1995a), capturou as múltiplas maneiras pelas quais as tarefas cognitivas (por exemplo, determinar a posição do navio como parte do ‘ciclo fixo’, planejando seu curso, etc.) nunca são realizados por indivíduos isoladamente, mas em relação a outras pessoas e em estreita interação com o mundo material. O que emergiu foi uma visão clara da cognição como um processo cultural, uma “distribuição social do trabalho cognitivo (Hutchins 1995a, p. 228)” (Glăveanu, 2014, p. 17).</p>

Quadro A2 – Registros identificados do Capítulo 2: De Teorias Cognitivas a Culturais de “Distribuição”: Um Referencial para Criatividade
(Conclusão)

2.2 Distribuição na Psicologia Cultural		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“No cerne da psicologia cultural estão os modelos de mediação que relacionam a pessoa com os outros e com os artefatos (tanto materiais quanto simbólicos). Nossa experiência cultural no mundo é assim definida pelas interações com outras pessoas e pelo uso de ferramentas e signos, regulando nossas ações. Nesse sentido, a pessoa jamais pensa ou age fora desse intrincado e dinâmico sistema de relações sociais, materiais e institucionais que compõem a sociedade humana” (Glăveanu, 2014, p. 21).</p>	<p>“Por exemplo, no processo de aprendizagem e prática dos repertórios culturais de um grupo. As atividades de construção de significado e a co-construção do conhecimento são tanto um resultado constante da distribuição quanto seu motor, facilitando novas formas de 'extensão' do indivíduo para a assimilação e transformação da cultura” (Glăveanu, 2014, p. 21).</p>	<p>7. “A tarefa de uma abordagem sociocultural é explicar a relação entre a ação humana, por um lado, e os contextos culturais, institucionais e históricos nos quais isso ocorre, por outro’ (Wertsch 1998, p. 24). Além disso, para Ratner (1996), os fenômenos psicológicos são vistos como fundamentados em atividades sociais práticas e concretas, nas quais ambas as partes dependem e se sustentam mutuamente” (Glăveanu, 2014, p. 21).</p>
<p>“Em primeiro lugar, o ato de pensar, lembrar ou imaginar nunca ocorre completamente dentro da cabeça, pois esses processos sempre encontram maneiras de serem articulados e exteriorizados, mesmo que não imediatamente. Mas, mais fundamentalmente, esses atos ‘interiores’, orientados cognitivamente, são distribuídos porque são culturalmente mediados por sistemas semióticos como a linguagem” (Glăveanu, 2014, p. 22).</p>	<p>“Como bem observado por Fusaroli et al. (2013), a linguagem é um fenômeno relacional e, nesse sentido, uma linguagem completamente 'privada' é inconcebível. Não é apenas que aprendemos a linguagem dos outros, nós a dirigimos para os outros (ou para si mesmo como outro) e a usamos para coordenar a ação, mas as palavras são meios simbólicos que têm um referente 'externo', elas medeiam a relação entre a pessoa e outra coisa, fora dela” (Glăveanu, 2014, p. 22).</p>	<p>8. “Nossas mentes são, de acordo com esses três autores, dialogicamente estendidas e, eu acrescentaria, dialogicamente estendidas por meio da ação (simbólica)” (Glăveanu, 2014, p. 22).</p>
<p>“Lev Vytosky (1978) é considerado um dos primeiros psicólogos a colocar a mediação no centro de seu pensamento sobre os fenômenos psicológicos e a enfatizar o papel dos signos para a atividade humana e o papel de outras pessoas na aquisição e uso desses signos. No entanto, a pessoa nunca é um recipiente passivo de influências ‘externas’. Pelo contrário, ‘a mediação cultural tem um efeito recursivo e bidirecional; a atividade mediada modifica simultaneamente tanto o ambiente quanto o sujeito” (Glăveanu, 2014, p. 22).</p>	<p>“Wertsch et al. (1995) consideram, a esse respeito, a mediação como um processo ativo e transformador. Isso porque, embora os artefatos culturais tenham o potencial de moldar a ação, eles não são capazes de determiná-la de forma mecanicista. É o uso de meios de mediação pela pessoa que atualiza seu potencial dentro de contextos concretos de interação. Além disso, a introdução de novas ferramentas culturais leva à transformação e isso é visto claramente nas atividades de aprendizagem ao longo da vida” (Glăveanu, 2014, p. 22).</p>	<p>9. “Concluindo sobre a mediação na psicologia cultural, podemos concordar com a observação de Cole e Engeström (1993, p. 42) de que, ‘quando alguém toma a mediação através de artefatos como a característica distintiva central dos seres humanos, está declarando sua adoção da visão de que no ser humano a cognição é distribuída” (Glăveanu, 2014, p. 22).</p>

Quadro A3 – Registros identificados do Capítulo 3: Criatividade e Socialidade

(Continua)

3. Criatividade e Socialidade		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“O 'ensino' formal do ofício é breve e o que mais importa para os artistas populares é a prática supervisionada contínua” (Glăveanu, 2014, p. 33).</p>	<p>“O trabalho de decoração é um trabalho compartilhado. As diferentes fases desta atividade (ou seja, desenhar motivos 'no branco', 'no amarelo', 'no vermelho', etc.) tornam-se ideal para distribuir tarefas e dividir a carga de trabalho entre mais pessoas. Diferentes estágios estão associados a diferentes níveis de complexidade; o mais difícil é o início, quando a maior parte do motivo é retratado, enquanto as fases posteriores são baseadas principalmente no 'preenchimento' com cera” (Glăveanu, 2014, p. 34).</p>	<p>10. “A transmissão cultural do ofício requer interações sociais contínuas entre pessoas de diferentes idades e níveis de especialização” (Glăveanu, 2014, p. 34).</p>
<p>“Normalmente, os decoradores colaboram com a família e é frequente que irmãs ou mães e filhos partilhem o trabalho e os lucros. Ao sair deste círculo para pedir novos motivos ou técnicas de decoração podem ser recusados e é comum que outros digam que não há nada de 'novo' para mostrar, ou deixem passar um ano antes de partilharem 'novidades'. Isso não impede que os artesãos tentem descobrir por si mesmos os procedimentos exatos por trás de certos tipos de decoração de que gostam. Isso envolve tentativa e erro e todo um processo de experimentação que pode levar a resultados inesperados” (Glăveanu, 2014, p. 34).</p>	<p>“O valor criativo de um ovo decorado não reside, no entanto, apenas no ato de fazê-lo e na colaboração que ocorre em torno dele, mas relaciona fundamentalmente os criadores com uma série de públicos” (Glăveanu, 2014, p. 34).</p>	<p>11. “O gosto estético dos clientes, vindos de dentro e de fora da Romênia, e suas preferências não podem ser ignorados pelos artesãos que, durante seus anos de prática, aprenderam muito bem que tipo de ovos de Páscoa fazer para quem e como apresentá-los” (Glăveanu, 2014, p. 34).</p>
3.1 Criação como Cocriação		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“O exemplo da decoração de ovos de Páscoa é uma defesa eloquente da distribuição social da criatividade” (Glăveanu, 2014, p. 35).</p>	<p>“Não é apenas o caso de os decoradores de ovos aprenderem o ofício com os outros e, por sua vez, ensinarem outras pessoas, mas as opiniões dos outros e o diálogo com eles (na igreja, na feira, no museu local) são cruciais para a ação criativa” (Glăveanu, 2014, p. 35).</p>	<p>12. “Os padrões para avaliar o que é um ovo ornamentado 'bom', 'bonito', 'tradicional' ou 'criativo' baseiam-se na comunicação entre pessoas, incluindo especialistas e novatos, ou pessoas de outros domínios (por exemplo, etnógrafos ou padres)” (Glăveanu, 2014, p. 36).</p>

Quadro A3 – Registros identificados do Capítulo 3: Criatividade e Socialidade

(Continuação)

3.1 Criação como Cocriação		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Muitas vezes, os artesãos podem trabalhar sozinhos, geralmente à noite, quando todas as tarefas do dia estão concluídas, mas isso não significa que sua ação criativa não seja socialmente distribuída” (Glăveanu, 2014, p. 36).</p>	<p>“Não existem num estado social, mas, no seu trabalho, respondem pelos gostos e preferências dos seus clientes; além disso, eles frequentemente verificam com as pessoas mais próximas o andamento do trabalho e, como vimos na introdução, tentam se 'inspirar' em outros decoradores e seus produtos” (Glăveanu, 2014, p. 36).</p>	<p>13. “Por mais belo e intrincado que seja, seu trabalho nunca é, portanto, totalmente pessoal (no sentido restrito a atributos individuais), mas compartilhado, interpessoal. É o que Barron (1999, p. 49) também argumentou quando considerou a cocriação, a mutualidade e a colaboração como a marca de todos os atos criativos” (Glăveanu, 2014, p. 36).</p>
<p>“É importante reconhecer, portanto, o fato de que a pessoa cria, mas não isoladamente, uma vez que a ação criativa "se estende" ao mundo de outras pessoas” (Glăveanu, 2014, p. 36).</p>	<p>“Esses outros (referidos como audiências no Cap. 2) podem e desempenham papéis múltiplos em relação à expressão criativa de um ator: podem ser colabores avaliando para produzir o resultado, podem criticá-lo e tentar censurar sua transmissão, podem usar de maneiras mais ou menos originais, podem dar conselhos ao criador ao longo da atividade, etc.” (Glăveanu, 2014, p. 37).</p>	<p>14. “Em cada caso, não é simplesmente uma influência 'externa' que é internalizada pelo agente criativo: os processos de interação e comunicação são parte integrante do que significa criar e contribuir efetivamente para o resultado final” (Glăveanu, 2014, p. 37).</p>
<p>“Para entender como isso acontece, podemos tomar exemplos da arte e, em particular, seguir a exploração de Howard Becker (2008) do que ele chamou de 'mundo da arte'. A ideia principal por trás de sua discussão é que a produção artística depende de uma rede de pessoas e é informada por convenções e recursos culturais” (Glăveanu, 2014, p. 37).</p>	<p>“[...] ele propôs uma visão da arte como atividade colaborativa, resultado de uma interação entre a pessoa do 'artista' (que é creditado como autor) e uma multidão de outras pessoas que Becker chamou de pessoal de apoio” (Glăveanu, 2014, p. 37).</p>	<p>15. “O influente trabalho de Becker inspirou e continua a inspirar pesquisas que compartilham a suposição de que indivíduos criativos estão inseridos em contextos de rede específicos, de modo que a própria criatividade, em vez de ser uma característica de personalidade individual, é, ao contrário, um fenômeno coletivo” (Glăveanu, 2014, p. 37).</p>

Quadro A3 – Registros identificados do Capítulo 3: Criatividade e Socialidade

(Continuação)

3.1 Criação como Cocriação		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Curiosamente, essa concepção não foi aplicada apenas à arte (tanto arte fina quanto popular), mas é acompanhada por um movimento semelhante que tenta desconstruir o mito do cientista solitário” (Glăveanu, 2014, p. 37).</p>	<p>“A ciência é um exemplo interessante porque a aura de individualidade e eminência associada a figuras populares como Newton ou Einstein tende a obscurecer o fato de que a produção científica é, de fato, uma forma de atividade profundamente colaborativa” (Glăveanu, 2014, p. 37).</p>	<p>16. “Os cientistas não apenas estão imersos no trabalho de outros por meio dos debates mais recentes em seu campo, mas também costumam fazer parte de equipes de pesquisa, muitas vezes mantendo associações sobrepostas em vários grupos e relacionados a redes globais” (Glăveanu, 2014, p. 37).</p>
<p>“A perspectiva sociológica sobre a criatividade na ciência desenvolvida por Collins (2007) ecoa muitos dos pontos de Becker sobre a arte. Além disso, temos neste caso um foco maior na organização da rede. Nesse relato, ideias e estados emocionais 'fluem' dentro da rede tanto 'verticalmente' (de uma geração para a seguinte) quanto 'horizontalmente' (entre contemporâneos)” (Glăveanu, 2014, p. 38).</p>	<p>“Essas cadeias de comunicação fazem com que algumas ideias se tornem o centro das atenções e do debate, levando a processos emergentes” (Glăveanu, 2014, p. 38).</p>	<p>17. “O que chamamos de 'grandes pensadores' de acordo com Collins são na verdade pessoas que estão naqueles lugares nas redes onde essas transformações acontecem. Nesse sentido, os grandes pensadores são aqueles que levam o crédito pelo que acontece na rede, que passam a simbolizar o que a rede faz” (Glăveanu, 2014, p. 38).</p>
3.2 A Construção Social da Criatividade		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Um dos principais argumentos em defesa da tese da criatividade (socialmente) distribuída prende-se com o fato de nenhum ato criativo está completo sem a sua apreciação e esta apreciação requer a interação com outras pessoas” (Glăveanu, 2014, p. 40).</p>	<p>“Tal entendimento não exclui a ação criativa que não é tornada 'pública' ou parece ocorrer na 'mente' do criador. Os padrões de avaliação, de origem social, são internalizados pelo criador e desempenham um papel ativo no processo criativo” (Glăveanu, 2014, p. 40).</p>	<p>18. “O significado e o valor da criatividade, quando aplicados a qualquer pessoa, objeto, processo, contexto e assim por diante, requerem interação entre si e o outro e são informados por discursos sociais” (Glăveanu, 2014, p. 40).</p>

Quadro A3 – Registros identificados do Capítulo 3: Criatividade e Socialidade

(Continuação)

3.2 A Construção Social da Criatividade		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“No Cap. 2 propus uma estrutura de criatividade na qual o eixo de socialidade do ator-público é parte integrante do ato criativo. Na seção acima, vimos por que a colaboração e o diálogo com os outros (pessoas, grupos, comunidades) moldam o curso da ação e o resultado final” (Glăveanu, 2014, p. 40).</p>	<p>“Aqui, complementarei esse argumento focando nos processos de construção de significado distribuídos entre criadores e seu(s) público(s). Se voltarmos ao exemplo da arte, precisamos observar, como faz Becker, que 'os mundos da arte produzem obras e também lhes conferem valor estético' (Becker 2008, p. 39) e é justamente a interação entre todas as partes envolvidas que gera um senso de valor compartilhado em relação ao que está sendo produzido” (Glăveanu, 2014, p. 40).</p>	<p>19.</p> <p>“Claro que, institucionalmente, o mundo da arte é sustentado por grupos de pessoas que legitimam a sua existência (ou seja, críticos, colecionadores, curadores de museus, galeristas, etc.), mas também é verdade que toda e qualquer pessoa que entra em contato com artefatos artísticos participa dessa construção de significado fazendo julgamentos estéticos. Becker está certo ao afirmar a esse respeito que, de tal perspectiva, a estética se torna uma atividade ao invés de um corpo estático de doutrina (p. 131). A instituição da obra de arte interessou a Bourdieu (1993), que a inseriu em um campo maior de produção cultural. Nesse sentido, 'toda obra é, por assim dizer, feita duas vezes, pelo autor e pelo observador, ou melhor, pela sociedade à qual o observador pertence' (p. 224)” (Glăveanu, 2014, p. 40).</p>
<p>“Desconectar as partes de 'fazer' e 'avaliar' da ação criativa leva a um foco exclusivo no indivíduo fora de seu contexto sociocultural; revela também uma concepção estática que não consegue ver a sua continuidade e, muitas vezes, a sua simultaneidade” (Glăveanu, 2014, p. 41).</p>	<p>“Acima de tudo, esse tipo de perspectiva se baseia na suposição errônea sobre o valor social que localiza a reputação e o impacto no nível social. Isso explica a afirmação de que, se ignorarmos esse aspecto, seremos capazes de reconhecer formas cotidianas de expressão criativa, incluindo a criatividade das crianças” (Glăveanu, 2014, p. 41).</p>	<p>20.</p> <p>“Mas estariam as produções infantis, por mais efêmeras que sejam, fora da apreciação social e da atribuição de valor? Por que o impacto social e a reputação não podem ser observados em níveis mais micro, dentro da ecologia social de famílias e escolas, por exemplo?” (Glăveanu, 2014, p. 41).</p>

Quadro A3 – Registros identificados do Capítulo 3: Criatividade e Socialidade

(Continuação)

3.2 A Construção Social da Criatividade		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Uma perspectiva psicológica cultural sobre a criatividade (ver Cap. 2) assume uma postura tão ampla e tenta criar pontes entre as formas institucionais de reconhecimento social e a validação do próprio trabalho que se dá ao nível interpessoal (e mesmo intrapessoal). O cerne dessa ideia está presente nos modelos sistêmicos, ainda que tendam a se concentrar quase que exclusivamente na produção social da criatividade. A obra de Csikszentmihalyi (1988, 1999) é emblemática a esse respeito e permanece, até hoje, uma fonte fundamental para quem trabalha com a psicologia social da criatividade” (Glăveanu, 2014, p. 41).</p>	<p>“Semelhante a Vygotsky, ele parte da premissa de que não podemos separar os indivíduos criativos e suas obras do contexto social e histórico em que criam e que a ação criativa nunca é resultado de uma única pessoa. Para Csikszentmihalyi, a criatividade é produzida no diálogo entre três fatores inter-relacionados:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. O campo, formado por especialistas que selecionam a partir do que o indivíduo produz aqueles resultados que são considerados dignos de preservação. 2. O domínio, ou a área da cultura, os resultados criativos contribuem e a partir dos quais, através de processos de acumulação e transmissão, se tornam disponíveis para futuros criadores. 3. O indivíduo que traz mudanças dentro do domínio cultural, mudança que o campo irá (no final, se não no início) validar como criativo” (Glăveanu, 2014, p. 41). 	<p>21.</p> <p>“Assim, ao fazer a pergunta 'o que é criatividade?', a resposta de Csikszentmihalyi (1988, p. 326) é 'um fenômeno que resulta da interação entre esses três sistemas' e seria impossível sem qualquer um deles” (Glăveanu, 2014, p. 41).</p>
<p>“Uma das metodologias mais influentes e amplamente utilizadas dentro desta área hoje é a Técnica de Avaliação Consensual (CAT), proposta por Teresa Amabile (1996) como um componente central de sua 'psicologia social da criatividade’” (Glăveanu, 2014, p. 42).</p>	<p>“Em um esforço para mostrar como a avaliação da criatividade é cultural e historicamente ligada, Amabile defendeu uma definição consensual do resultado criativo que afirma que 'um produto ou resposta é criativo na medida em que observadores apropriados concordam independentemente que é criativo’” (Glăveanu, 2014, p. 42).</p>	<p>22.</p> <p>“Ao longo de anos aplicando essa técnica, os pesquisadores concordam que 'a criatividade do produto pode ser avaliada de forma confiável e válida com base no consenso de especialistas'. Um benefício claro dessa abordagem é que ela pode ser aplicada com relativa facilidade e enfatiza o papel do acordo social para a construção do valor criativo. Também é baseado no produto e isso facilita as coisas em termos de coleta e análise de dados” (Glăveanu, 2014, p. 43).</p>

Quadro A3 – Registros identificados do Capítulo 3: Criatividade e Socialidade

(Continuação)

3.2 A Construção Social da Criatividade		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“A distribuição social da criatividade articula os dois papéis fundamentais de criador e observador e, mais do que isso, os torna intercambiáveis” (Glăveanu, 2014, p. 43).</p>	<p>“Pois perceber qualquer novo artefato significa criar uma experiência, nos termos de Dewey. É um trabalho criativo de atribuir significado ao objeto e esse significado tem o potencial de moldar a geração de artefatos futuros, bem como seu uso. Considerando que o espectador não está refazendo o artefato em nenhum sentido literal, perceber ainda significa selecionar, simplificar, abstrair, condensar etc., e isso cria uma forte forma de distribuição do trabalho criativo entre atores e público” (Glăveanu, 2014, p. 43).</p>	<p>23.</p> <p>“É a noção de que os próprios criadores nunca terminam ou completam um produto e a atividade criativa tem uma continuidade no tempo que transcende a pessoa individual do criador. Os artefactos criativos integram-se na arena social e cultural num estado permanente de inacabamento que apela a novas interpretações a cada 'performance' ou 'leitura'. Curiosamente, os próprios criadores são normalmente os primeiros a confrontar seu próprio produto e isso lhes dá a posição única de serem o público de suas próprias criações emergentes” (Glăveanu, 2014, p. 43).</p>
3.3 O Eu Criativo como Outro		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Considere um cenário em que o eu e o outro não são diferenciados um do outro. Nesta situação não há possibilidade de diversidade de ação ou opinião. Além disso, não haveria necessidade de apreciar os resultados criativos, uma vez que as visões nunca divergiriam (o caso 'ideal' para as técnicas consensuais discutidas anteriormente)” (Glăveanu, 2014, p. 44).</p>	<p>“A ação criativa e sua distribuição social são, portanto, facilitadas por esse “confronto” com a alteridade” (Glăveanu, 2014, p. 44).</p>	<p>24.</p> <p>“A própria mente humana é social e isso significa que a diferença na posição social e na perspectiva mencionada acima existe tanto 'dentro' quanto 'fora' da pessoa. Nesse sentido, o ator criativo está ao mesmo tempo incorporando outras vozes que contribuem, em sua polifonia, para a conformação da ação criativa” (Glăveanu, 2014, p. 44).</p>
<p>“O ator criativo continua sendo um agente capaz de selecionar, combinar ou negar certas perspectivas (por exemplo, artesãos podem comentar como os etnógrafos veem o ofício sem necessariamente concordar com suas visualizações)” (Glăveanu, 2014, p. 44).</p>	<p>“A consequência de adotar uma visão da mente social na teoria da criatividade seria reconhecer, junto com Becker (2008, p. 200) que os indivíduos ‘criam seu mundo, pelo menos em parte, antecipando como outras pessoas responderão, emocional e cognitivamente, ao que eles fazem”” (Glăveanu, 2014, p. 44).</p>	<p>25.</p> <p>“O ofício de decoração de ovos ilustra muito bem esta afirmação, pois os artesãos estão sempre preocupados em como seus produtos serão recebidos. Eles podem se colocar na posição de seus clientes e ver seus próprios artefatos através de seus olhos” (Glăveanu, 2014, p. 45).</p>

Quadro A3 – Registros identificados do Capítulo 3: Criatividade e Socialidade

(Conclusão)

3.3 O Eu Criativo como Outro		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Uma das descrições mais eloquentes do movimento dinâmico entre a posição do eu e a do outro dentro do trabalho criativo foi oferecida pelo filósofo e psicólogo pragmatista John Dewey em seu livro 'Art as experience'. Dewey definiu a experiência como o encontro entre a pessoa e o mundo no qual o indivíduo age ("fazer") e percebe a reação do mundo em relação ao seu fazer ("sofrer")” (Glăveanu, 2014, p. 45).</p>	<p>“Se pensarmos em um pintor trabalhando em uma tela, perceberemos uma alternância entre aplicar a cor e recuar para olhar a imagem que surge. Nesse nível micro de ação, duas posições são trocadas: a de ator e a de público, de criador e observador. Em outras palavras, "o artista incorpora em si mesmo a atitude do observador enquanto trabalha" (Dewey 1934, p. 50)” (Glăveanu, 2014, p. 45).</p>	<p>26. “Por que somos capazes de mudar de posição enquanto trabalhamos? Porque nossa ação realizada a partir da posição de um ator criativo não exclui o fato de que também somos membros do público para a criação de outros, na verdade ela depende totalmente disso” (Glăveanu, 2014, p. 45).</p>
<p>“Uma questão central em relação à criatividade e socialidade foi entender como é possível articular a ação criativa e sua avaliação sem torná-los dois momentos separados ou considerá-los sempre realizados por duas pessoas diferentes: atores criativos de um lado e audiências do outro. outro” (Glăveanu, 2014, p. 46).</p>	<p>“As múltiplas posições que alguém pode assumir em relação à mesma obra exploram as diferenças entre si e o outro e fazem parte tanto do mundo social quanto dos processos de pensamento do criador” (Glăveanu, 2014, p. 46).</p>	<p>27. “É justamente a ideia de distribuição que vem nos ajudar a conectar esses dois lados da mesma moeda e observar as continuidades na posição social e no discurso entre indivíduo, grupo e sociedade” (Glăveanu, 2014, p. 46).</p>

Fonte: Autor (2023).

Quadro A4 – Registros identificados do Capítulo 4: Criatividade e Materialidade

(Continua)

4. Criatividade e Materialidade		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Com demasiada frequência, conforme argumentado neste livro, a criatividade foi conceituada como um fenômeno psicológico dependente de habilidades de pensamento, motivação, traços de personalidade e assim por diante. É claro que isso não significa que os pesquisadores da criatividade ignorem o fato de que o trabalho criativo está ancorado na fisicalidade do mundo; afinal, o resultado criativo muitas vezes assume a forma de um objeto ou performance e, como tal, envolve vários recursos materiais e culturais. Mas como exatamente essa materialidade desempenha um papel crucial no próprio processo criativo permanece amplamente inquestionável devido a uma crença comum de que a geração de ideias está no centro da performance criativa e as ideias residem na mente, não ´fora´ dela” (Glăveanu, 2014, p. 49).</p>	<p>“A decoração com ovos de Páscoa é apenas um dos muitos casos que provam o contrário. O ato de ornamentar um ovo não ocorre apenas no espaço relacional entre o decorador e uma gama variada de ferramentas materiais - desde ovos, pigmentos coloridos, cera e chisita ou ferramentas de 'escrita' até a representação física de padrões e seu acúmulo em livros, em casas, etc. – mas as próprias ideias (criativas) são moldadas pela ação distribuída entre pessoas e artefatos” (Glăveanu, 2014, p. 49).</p>	<p>28.</p> <p>“O suporte material facilita e condiciona a ação e este é um papel desempenhado ao longo de todo o processo, desde antes da decoração (quando são testadas diferentes formas de abordar a tarefa) até muito depois da decoração (quando o ovo, no caso do artesanato tradicional, é limpo de cera perto de uma fonte de calor e depois vendido em feiras). O tipo de ovo utilizado determinará em grande parte o procedimento de decoração, incluindo os tipos de motivos representados, com base nas propriedades físicas da casca. Quase todos os artistas folclóricos entrevistados enfatizaram esse aspecto e é sabido em Ciocannesti que os ovos de galinha podem ter um tom de branco melhor, mas são difíceis de trabalhar devido à sua fragilidade e porosidade. Em contraste, os ovos de pato têm cascas mais duras e lisas que permitem a 'escrita' com cera de maneira mais contínua. É por isso que a maioria dos artesãos usa este último, exceto nas festas de Páscoa, quando a norma é trabalhar exclusivamente com ovos de galinha, como antigamente” (Glăveanu, 2014, p. 49).</p>

Quadro A4 – Registros identificados do Capítulo 4: Criatividade e Materialidade

(Continuação)

4. Criatividade e Materialidade		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Nesse sentido, a materialidade da tradição é ligada a normas e práticas culturais de longa duração e investidos de significado simbólico” (Glăveanu, 2014, p. 49).</p>	<p>“O aspecto semiótico da ornamentação é essencial em um artesanato como a decoração romena de ovos. No fundo, cada modelo colocado no ovo tem um determinado significado e conta uma 'história' relacionada com o cotidiano da aldeia ou com os aspectos religiosos da festa. Como é comum a representação de padrões geométricos nos ovos de Páscoa, esses significados podem escapar do observador (que, no entanto, os investe de novos significados) e até do próprio decorador, já que muitos começam a trabalhar antes de aprender as 'mensagens' por trás de cada padrão. Por exemplo, a estrela de oito raios está associada à perfeição e à feminilidade, a rede é um motivo que simboliza a separação entre o bem e o mal, enquanto a cor preta nada tem a ver com morte ou tristeza, mas representa a eternidade e o absoluto” (Glăveanu, 2014, p. 50).</p>	<p>29.</p> <p>“Esses significados não são presos aleatoriamente ao seu suporte material, mas co-construídos pelas pessoas em relação precisamente com a materialidade do mundo” (Glăveanu, 2014, p. 50).</p>
<p>“A capacidade de se referir a algo diferente de si mesmo, de inscrever cultura e significado em ações e objetos, nunca é conquista de uma única pessoa, nem é resultado de um pensamento abstrato” (Glăveanu, 2014, p. 50)</p>	<p>“Por exemplo, um ovo redondo ou alongado exigirá um tipo diferente de motivo, permitirá a representação de padrões de decoração mais ou menos intrincados, determinará a relação espacial entre o ornamento principal e os lados ou o cinto e assim por diante” (Glăveanu, 2014, p. 50)</p>	<p>30.</p> <p>“Na verdade, há um diálogo estreito entre ação e percepção, intenção e materialidade na decoração de ovos e a criatividade é fruto dessa troca constante e depende de seus resultados” (Glăveanu, 2014, p. 50)</p>
<p>“É interessante notar, a esse respeito, que as propriedades materiais podem apoiar, mas também falhar no artesanato e ir contra suas intenções” (Glăveanu, 2014, p. 51).</p>	<p>“Por exemplo, se a cera não tiver a temperatura certa e, mais importante, se essa temperatura não for mantida constante, ela não se manterá adequadamente na superfície do ovo. Além disso, uma vez que você comete um erro na cera, é praticamente impossível removê-la completamente, pois a cera fica no ovo e evita que a cor pegue em sua superfície. A única forma de superar isso é usar o erro e incorporá-lo a um novo padrão, algo que venha a demonstrar o valor dos acidentes no trabalho criativo” (Glăveanu, 2014, p. 51).</p>	<p>31.</p> <p>“Mas não é necessário que os artesãos errem para mudar seus hábitos de trabalho, estes últimos são muito mais flexíveis e podem ser adaptados a novas circunstâncias, bem como deliberadamente transformados. Os decoradores são, neste aspecto, grandes experimentadores e procuram constantemente tirar o máximo partindo do suporte material disponível” (Glăveanu, 2014, p. 51).</p>

Quadro A4 – Registros identificados do Capítulo 4: Criatividade e Materialidade

(Continuação)

4.1 A Vida Cultural dos Objetos		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Nosso ponto de partida deveria ser que os seres humanos nascem em um mundo de objetos, um mundo no qual 'as atividades das gerações anteriores são acumuladas no presente' (Cole 1996, p. 144) na forma de artefatos, normas e formas institucionais. Tomasello (1999) refere-se a essa acumulação como o 'efeito catraca' em que as invenções são mantidas, transmitidas e transformadas através das gerações. O que isso também implica é o fato de que 'todo objeto cultural é um produto da criatividade' (Lubart 2003, p. 117), algo que é óbvio de uma perspectiva psicológica cultural, onde esses produtos são comumente referidos como artefatos (ver Glăveanu 2011, 2013)” (Glăveanu, 2014, p. 52).</p>	<p>“O que é novo é a forma transformada; uma nova forma, gerada a partir de uma antiga' (Barron 1995, p. 313; também Arieti 1976) e 'todo pensamento criativo brota de uma base de conhecimento cultural e é, portanto, por definição, parte de uma tradição cultural – mesmo quando rompe com a tradição' (Feldman 1974, p. 68)” (Glăveanu, 2014, p. 53).</p>	<p>32.</p> <p>“No entanto, isso não significa que haja uma relação determinística estabelecida entre o novo e os objetos culturais existentes ou que devemos seguir o pensamento reconstrutivo e a explicação de todas as novas ocorrências com base nas condições passadas. A ação criativa é, em essência, ação emergente e seus resultados são simultaneamente fundamentados historicamente e estendidos para o futuro” (Glăveanu, 2014, p. 53).</p>
<p>“Uma consequência prática direta de destacar a materialidade do trabalho criativo é formulada por Feldman (1988, p. 288) que observou que 'os artefatos do trabalho criativo estão disponíveis para a pessoa que deseja fazer mais mudanças no mundo' (Feldman 1988, p. 288). A distribuição material da criatividade depende dessa interação entre internalização e externalização conceituada por Vygotsky (1978) em sua psicologia histórico-cultural” (Glăveanu, 2014, p. 53).</p>	<p>“Um benefício de pensar sobre o uso de artefatos culturais como primeiro internalizados pelos criadores e depois materializados em ação (a 'lacuna' temporal aqui pode ser muito curta, pois esses são processos interrelacionados), é que ele mantém a distinção entre pessoa e ambiente sem criar espaços 'internos' e 'externos' estáticos e delineados” (Glăveanu, 2014, p. 53).</p>	<p>33.</p> <p>“Em vez disso, a relação entre a mente e o mundo é baseada em processos de aquisição, transformação e expressão, todos integrais aos atos criativos” (Glăveanu, 2014, p. 53).</p>

Quadro A4 – Registros identificados do Capítulo 4: Criatividade e Materialidade

(Continuação)

4.2 Criatividade e Resistência		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Num sentido muito real, podemos dizer que o ovo e outras ferramentas materiais que os decoradores usam muitas vezes resistem às suas intenções e assim moldam-nas ativamente, revelando novos caminhos de ação enquanto fecham outros. Objetos como o ovo decorado não são apenas feitos, eles participam de sua própria confecção e mudam o decorador também no processo” (Glăveanu, 2014, p. 55).</p>	<p>“As histórias de criadores de grande sucesso estão repletas de luta e oposição às limitações impostas pelas restrições materiais. Seja porque as ferramentas necessárias exigidas pela criatividade de alto nível não estão disponíveis ou porque a normatividade do uso do objeto se impõe, os agentes criativos precisam superar suas circunstâncias atuais e triunfar sobre um ambiente incompatível” (Glăveanu, 2014, p. 55)</p>	<p>34.</p> <p>“A ideia principal que se aplica a este e ao caso dos objetos é semelhante: a criatividade não é sobre liberdade total, nem mesmo principalmente sobre liberdade – é sobre a capacidade de integrar restrições e convenções na criação de um novo artefato inteligível” (Glăveanu, 2014, p. 55)</p>
<p>“As intenções do criador estão permanentemente em estado de tensão em relação ao que o suporte material 'permite' ou 'proíbe' e os limites físicos são constantemente negociados no trabalho criativo” (Glăveanu, 2014, p. 57).</p>	<p>“Considerar o inverso significaria, antes de tudo, limitar a criatividade àquelas circunstâncias em que a resistência material se torna um problema e, em segundo lugar, imaginar as intenções do criador, aquelas de que ele toma consciência no processo, como relativamente estáveis, mesmo pré-determinado. Na realidade, como Klee acertadamente aponta, “o pintor, quando ele é realmente um pintor, forma – ou melhor: ele permite que a forma surja” (Glăveanu, 2014, p. 57).</p>	<p>35.</p> <p>“Por outras palavras, intencionalidade e resistência são ambos fenômenos dinâmicos que, através da sua inter-relação, contribuem para a emergência de novos artefactos” (Glăveanu, 2014, p. 57).</p>
<p>“Por fim, gostaria de acrescentar outra perspectiva sobre materialidade e resistência que não tem a ver com o estágio de criação em si, mas com os processos de criação de significado que ocorrem 'em torno' dos resultados criativos, durante e depois de gerados. Se retornarmos ao modelo teórico geral introduzido no Cap. 2, podemos notar que a diferença fomenta a criatividade, incluindo a diferença entre objeto e seu significado simbólico; mais especificamente, nossas descrições semióticas de um objeto nunca podem capturar totalmente seus atributos ou antecipar sua mudança ao longo do tempo” (Glăveanu, 2014, p. 57).</p>	<p>“Por exemplo, o significado de um certo ornamento na arte popular varia entre as regiões, muitas vezes dentro de uma mesma aldeia (por exemplo, o padrão chamado 'o caminho perdido' ilustra a velha ideia do labirinto, pode ser uma metáfora para a existência humana, ou retratar a circunstância muito mais concreta de estar perdido). No entanto, esse alcance não é ilimitado e os próprios objetos impõem restrições à construção de significado por meio de suas propriedades” (Glăveanu, 2014, p. 57).</p>	<p>36.</p> <p>“Nesse sentido, podemos dizer que alguns objetos resistem a certos significados ou, ainda mais, resistem aos nossos próprios esforços de domar sua estranheza e ancorá-los em um sistema simbólico estável e compartilhado” (Glăveanu, 2014, p. 57).</p>

Quadro A4 – Registros identificados do Capítulo 4: Criatividade e Materialidade

(Continuação)

4.3 Objetos como Agentes		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Na maioria das vezes, os estudos psicológicos de objetos e uso de objetos enfocam a pessoa e suas intenções, objetivos, comportamento, concepções, experiência, etc., em vez de prestar atenção aos próprios objetos” (Glăveanu, 2014, p. 58).</p>	<p>“A ideia de distribuição, no caso da criatividade e além, vem desafiar esse foco e mostra que as ferramentas materiais são parte integrante de um sistema psicológico 'ampliado' que incorpora elementos do ambiente imediato. Nos termos de Boesch (2007, p. 162), os objetos canalizam nossa ação determinando onde e como podemos nos mover e o que podemos fazer, moldam nosso potencial de ação e autoconceito, indicam nosso status social e regulam as interações sociais” (Glăveanu, 2014, p. 58).</p>	<p>37.</p> <p>“Essa posição, no entanto, pode facilmente se tornar mais radical e, em vez de ignorar os objetos como externos ao criador, torná-los o próprio criador” (Glăveanu, 2014, p. 58).</p>
<p>“Bruner enfatiza o fato de que, quando ocorre tal 'distribuição' da agência criativa, surge uma nova oportunidade de expressar um estilo ou individualidade, a possibilidade de uma expressão mais autêntica transcendendo as intenções do criador e permitindo a reação do objeto ser um campo de testes para seleção e reformulação de ideias. Em certo sentido, o objeto a cada momento dá forma material – e, ao fazê-lo, responde e muda – as intenções, objetivos e representações do criador” (Glăveanu, 2014, p. 60).</p>	<p>“Schweder (1990, p. 2) argumentou que ‘um ambiente sociocultural é um mundo intencional’ povoado por ‘objetos intencionais’. Os objetos carregam a marca da intencionalidade de seus criadores e usuários e, como tal, é impossível para nós separá-los da compreensão humana e das atividades humanas” (Glăveanu, 2014, p. 60).</p>	<p>38.</p> <p>“E, no entanto, em um nível fundamental, cada objeto tem o potencial de transcender seu uso projetado, de ‘escapar’ da intencionalidade de seu criador e impor suas próprias condições à atividade” (Glăveanu, 2014, p. 60).</p>
<p>“A tipologia de Schweder é muito interessante para uma discussão sobre criatividade, pois torna a intencionalidade um fenômeno relacional, dinâmico e cocriado” (Glăveanu, 2014, p. 60).</p>	<p>“Os objetos podem ser agentes, mas sempre em relação às pessoas, eles ganham intencionalidade à luz da ação e intenção de seus criadores, usuários, percebedores. Curiosamente, o inverso também é válido: as pessoas tornam-se atores intencionais justamente porque ‘confrontam’ as intenções inscritas ou descobertas nos objetos” (Glăveanu, 2014, p. 60).</p>	<p>39.</p> <p>“Uma discussão cultural de como a criatividade é distribuída materialmente precisa começar a partir dessa compreensão da natureza coconstruída da ação intencional, dependendo igualmente de seus dois 'termos' - indivíduo e objeto” (Glăveanu, 2014, p. 60).</p>

Quadro A4 – Registros identificados do Capítulo 4: Criatividade e Materialidade

(Conclusão)

4.3 Objetos como Agentes		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
“(Gibson 1986, p. 127) discutir as possibilidades significa considerar os potenciais de ação embutidos no ambiente e disponíveis aos criadores para uso ou mudança (lembramos aqui da distinção de Lévi-Strauss entre o bricoleur e o engenheiro, mencionada anteriormente) e, assim, em última análise, reconceituar a agência e intencionalidade” (Glăveanu, 2014, p. 61).	“Isso torna o uso do objeto um aspecto extremamente contextual e situado da ação, mudando não apenas conforme a pessoa ou o objeto, mas também de um contexto para outro. Para dar um exemplo, as cadeiras permitem sentar, mas se o usuário for um bebê, são necessárias cadeiras especiais com recursos especialmente projetados; ao mesmo tempo, a cadeira pode não permitir que mais de uma pessoa se sente ou pode não ser vista por ela em uma sala escura, caso em que a possibilidade de sentar 'desaparece” (Glăveanu, 2014, p. 61).	40. “Compreender a ação humana, portanto, requer não um foco apenas no indivíduo ou na materialidade, mas nas maneiras pelas quais os dois articulam propriedades e intenções em condições mutáveis. Isso é extremamente importante para a criatividade. Se as possibilidades não são simplesmente inscritas em objetos, isso significa que, apesar de certos tipos de uso canônicos e culturalmente normativos, há sempre uma área de possibilidade para a ação humana gerar novos resultados” (Glăveanu, 2014, p. 61).

Fonte: Autor (2023).

Quadro A5 – Registros identificados do Capítulo 5: Criatividade e Temporalidade

(Continua)

5. Criatividade e Temporalidade		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“A ação criativa na decoração dos ovos de Páscoa insere-se não só num contexto sociocultural-material mais amplo, abordado nos dois capítulos anteriores, mas também temporal. Além disso, os aspectos sociais e materiais desta arte popular só podem ser estudados no seu desenrolar no tempo, pois é precisamente o 'movimento' do passado para o futuro que marca tanto a acumulação histórica como a abertura do artesanato a novos desenvolvimentos. Para captar isso, no entanto, precisaríamos deixar de considerar os momentos de decoração como expressões únicas de um processo criativo individual e localizá-los dentro da prática histórico-cultural da qual fazem parte. Esse foco em como a ação humana pertence a padrões culturais mais amplos de atividade que são, ao mesmo tempo, individuais e sociais, simbólicos e materiais, e inseridos em histórias mais longas, está no cerne do que defino como a psicologia cultural da criatividade” (Glăveanu, 2014, p. 65).</p>	<p>“A decoração do ovo de Páscoa é um exemplo prototípico para o que foi dito acima. Representa uma tradição de longa duração não apenas nas aldeias romenas, mas também nas comunidades cristãs da maior parte do mundo. Claro que esta tradição é individualizada dentro de cada país e região em termos de motivos, cores e tipos de simbolismo” (Glăveanu, 2014, p. 65).</p>	<p>41.</p> <p>“Os artesãos estão profundamente conscientes do passado histórico de seu ofício e se veem principalmente como continuadores, com a responsabilidade de preservar a tradição e transmiti-la às gerações futuras, e não como criadores que moldam o domínio por meio de contribuições individuais” (Glăveanu, 2014, p. 65).</p>
<p>“Os próprios artesãos estão atentos e geralmente abertos a inovações. As condições materiais de trabalho certamente melhoraram e hoje eles não precisam mais preparar cores de plantas e minerais, como antigamente, ou fazer seus próprios chisitas (os instrumentos de trabalho)” (Glăveanu, 2014, p. 66).</p>	<p>“Se antes "os modelos eram muito mais simples, agora o ovo está 'lotado' com eles, para que seja mais bonito, ornamentado, atraente de se ver [ochios em romeno], para que as pessoas tenham o que ver, a cada ano para ter mais deles, para ser mais bonito do que os outros ovos" (Maria Istrate)” (Glăveanu, 2014, p. 66).</p>	<p>42.</p> <p>“No entanto, esses desenvolvimentos também tornam o ofício mais difícil de aprender e substancialmente mais habilidade e prática são necessárias para atingir um alto nível de desempenho” (Glăveanu, 2014, p. 66).</p>

Quadro A5 – Registros identificados do Capítulo 5: Criatividade e Temporalidade

(Continuação)

5. Criatividade e Temporalidade		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“A temporalidade inscreve-se na ação criativa, incluindo o processo de aprendizagem tanto anterior como durante o trabalho de decoração (uma vez que a aprendizagem é um processo contínuo para decoradores iniciantes e experientes). Muitos artesãos da aldeia de Ciocanesti aprenderam o ofício quando crianças em família ou com um vizinho” (Glăveanu, 2014, p. 67).</p>	<p>“A frustração inicial de não conseguir criar 'bons ovos' desde a primeira vez e o fato de o ensino formal ser raro no contexto do ofício, baseado principalmente no aprender fazendo, ainda são lembrados pelas pessoas que entrevistei. Aqueles que adquiriram suas habilidades de decoração mais tarde na vida tiveram mais apoio de outras pessoas e também foram encorajados pela expansão sem precedentes dessa tradição” (Glăveanu, 2014, p. 67).</p>	<p>43.</p> <p>“Em conclusão, a temporalidade do artesanato abrange séculos se considerarmos a gênese cultural desta tradição, décadas, se considerarmos os percursos individuais, podendo também situar-se no aqui-e-agora da decoração e nas alterações mínimas aplicadas a uma rotina de trabalho estabelecida, muitas vezes com consequências surpreendentes. O que é importante lembrar é que, em todos esses níveis, os marcadores temporais assumem uma forma concreta e incorporada e servem como lembretes de como as coisas foram feitas antes, como o que é feito agora se baseia no passado e, mais importante, como pode continuar no futuro” (Glăveanu, 2014, p. 67).</p>
5.1 Criatividade, Tempo e História		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Qualquer estudo da criatividade que se concentre em sua distribuição entre pessoas e objetos não pode ignorar a passagem do tempo. De fato, a distribuição da ação criativa no tempo é uma característica essencial que, quando levada em consideração, necessariamente nos afasta de visões restritivas, de ‘criatividade na cabeça’” (Glăveanu, 2014, p. 68).</p>	<p>“Isso ocorre porque a dimensão temporal da criatividade envolve tanto a socialidade quanto a materialidade. Se a criatividade é sobretudo um processo psicológico, reduzido por exemplo à ideação, a sua temporalidade e sociomaterialidade tornam-se secundárias. O momento do insight é apenas isso, um momento, e um equívoco comum o separa pelo longo período que a pessoa leva para alcançá-lo, os muitos insights 'menores' levando à 'grande' ideia (para uma crítica, ver Sternberg e Davidson 1995). É claro que esse estágio de preparação geralmente exige que a pessoa discuta ideias com outras pessoas, leia livros, assista a filmes, experimente, faça esboços ou protótipos, e assim por diante. Além disso, a preparação e o insight não são tão nitidamente divididos quanto nossas estruturas analíticas nos levam a crer. Pelo contrário, as histórias mais importantes de criatividade (ver John-Steiner 1997; Gruber e Bödeker 2005) nunca incluem apenas uma ideia, mas revelam um processo contínuo de preparação-ideação-implementação integrado dentro de um sistema de atividade unitário (ver Seção 5.2 também)” (Glăveanu, 2014, p. 68).</p>	<p>44.</p> <p>“Isso também é apoiado pelo fato de que a ação humana é ação no presente, mas sua trajetória não pode ser desconectada tanto de um passado atualizado quanto de um futuro projetado. O trabalho criativo não foge à regra e o fluxo ininterrupto e irreversível do tempo que marca a sua trajetória não pode ser segmentado analiticamente sem a imposição de fronteiras artificiais que muitas vezes obscurecem mais do que revelam formas temporais de distribuição. A erudição da psicologia cultural opera a esse respeito com as quatro vertentes de desenvolvimento: (1) filogênese, ou desenvolvimento no nível da espécie; (2) sociogênese, ou o desenvolvimento da sociedade e cultura humanas; (3) ontogênese, ou o desenvolvimento do indivíduo ao longo da vida; e, (4) microgênese, ou o surgimento da ação dentro de contextos aqui-e-agora (Valsiner 1997, p. 169)” (Glăveanu, 2014, p. 68).</p>

Quadro A5 – Registros identificados do Capítulo 5: Criatividade e Temporalidade

(Continuação)

5.1 Criatividade, Tempo e História		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Essa perspectiva histórica sobre a criatividade é muito melhor representada na perspectiva sociológica sobre os indivíduos e a sociedade desenvolvida por Gabriel Tarde na virada do século passado. Relevante para nossa discussão sobre criatividade, o pensamento de Tarde aborda a velha questão da estabilidade e mudança e sua inter-relação. Sua premissa a esse respeito é que, "socialmente, tudo é invenção ou imitação" (Tarde 1903, p. 3, grifo nosso). Mais importante ainda, em ambos os níveis de ação individual e social, esses dois não são opostos, mas contínuos um com o outro, uma vez que qualquer inovação humana surge da imitação de outros e torna-se inexistente se não for imitada por outros” (Glăveanu, 2014, p. 69).</p>	<p>“Há dois fatos que não devemos ignorar: primeiro, que o desejo de inventar e descobrir cresce, como qualquer outro desejo, com sua satisfação; segundo, que toda invenção gira em torno da interseção oportuna em uma mente de uma corrente de imitação com outra corrente que a reforça, ou com uma percepção intensa de algum fato objetivo que lança nova luz sobre alguma ideia antiga ou com a experiência viva de uma necessidade que encontra recursos inesperados em alguma prática familiar (Tarde 1903, p. 43)” (Glăveanu, 2014, p. 69).</p>	<p>45.</p> <p>“A sociologia de Tarde é, portanto, focada em processos dinâmicos e temporais, como o progresso e a decadência de certas formas de imitação, o surgimento de inovações e sua imitação e as condições que moldam a disseminação de uma inovação por meio da imitação” (Glăveanu, 2014, p. 69).</p>
<p>“Talvez o programa de pesquisa mais significativo e visível sobre a criatividade dentro de um contexto histórico tenha sido desenvolvido por várias décadas por Dean Keith Simonton, aquele que propôs e usou extensivamente o método da historiometria. Em essência, "a historiometria é a aplicação de métodos quantitativos para arquivar dados sobre personalidades e eventos históricos para testar hipóteses nomotéticas sobre pensamento, sentimento e ação humanos" (Simonton 1999, p. 815). Diferente das psicobiografias ou estudos psico-históricos que são principalmente qualitativos e ideográficos, o interesse de Simonton era quantificar características da pessoa criativa ou do produto e relacioná-las com características igualmente quantificadas do ambiente sociocultural (nas dimensões política, econômica e social)” (Glăveanu, 2014, p.70).</p>	<p>“Por exemplo, Simonton (1975), usando uma amostra de 5.000 indivíduos criativos e criações da cultura ocidental, de 700 a.C. a 1839 d.C. (atribuído a períodos de 20 anos resultando em 127 gerações), focou na relação entre criatividade, por um lado e variáveis sócio-históricas como fragmentação política, instabilidade civil, instabilidade política, guerra, perseguição cultural, por outro” (Glăveanu, 2014, p.70).</p>	<p>46.</p> <p>“Alguns destes últimos tiveram um impacto significativo na expressão criativa (por exemplo, fragmentação e instabilidade política), outros não (por exemplo, guerra e perseguição cultural). Embora esses resultados não sejam desinteressantes, eles fazem muito pouco para nos informar sobre como exatamente os atos criativos são distribuídos ao longo do tempo histórico. Ao lado de algumas escolhas questionáveis sobre o que quantificar e como, também ficamos nos perguntando por que os criadores, em diferentes momentos no tempo, escolheram um determinado caminho ou produziram um determinado artefato (a historiometria é baseada na correlação, não na inferência causal)” (Glăveanu, 2014, p.70).</p>

Quadro A5 – Registros identificados do Capítulo 5: Criatividade e Temporalidade

(Continuação)

5.2 Criatividade e Desenvolvimento		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Se os relatos de criatividade ao longo do tempo histórico são raros na psicologia, muitos dos pesquisadores nesta disciplina se concentrou no desenvolvimento do potencial criativo e da expressão, desde a primeira infância até a velhice. Esse foco na ontogênese é útil para modelos distribuídos de criatividade, pois tanto situa as descrições temporais da ação criativa quanto traz à tona o co-desenvolvimento entre a pessoa e o contexto, seja ele social ou material” (Glăveanu, 2014, p.71).</p>	<p>“Como observa Feldman, “a realização criativa, afinal, nada mais é do que uma mudança de desenvolvimento [...]. A criatividade é essencialmente uma questão de desenvolvimento” (Feldman 1999, p. 170). O inverso também é o caso, uma vez que a aprendizagem criativa é o principal motor do desenvolvimento ao longo da vida (Tanggaard 2014). Há consequências profundas resultantes disso, tanto para a criatividade quanto para nossa compreensão dos processos de desenvolvimento” (Glăveanu, 2014, p.71).</p>	<p>47.</p> <p>“A ação criativa se desenvolve no tempo e se baseia em suas conquistas anteriores para vislumbrar um futuro para si e para os outros. Este futuro, no entanto, não é pré-determinado, pois o próprio desenvolvimento não é uma sucessão linear e progressiva de um estágio para o outro” (Glăveanu, 2014, p.71).</p>
<p>“A criatividade das crianças, e a criatividade em qualquer idade nesse sentido, precisa ser compreendida em termos de nossa capacidade de adquirir, usar e transformar meios de mediação como símbolos e ferramentas (Vygotsky 1978, 2004). A emergência da criatividade na infância é marcada pelo primeiro uso de símbolos, inclusive linguísticos, durante as brincadeiras. Através deles, a criança é capaz de se desligar do aqui-e-agora do ambiente e pensar imaginativamente em termos de cenários 'como se'. ‘A ação na esfera imaginativa, numa situação imaginativa, a criação de intenções voluntárias e a formulação de planos da vida real e motivos volitivos – tudo aparece na brincadeira e a torna o mais alto nível de desenvolvimento pré-escolar’ (Vygotsky 1978, p. 102)” (Glăveanu, 2014, p.73).</p>	<p>“Essa conquista revolucionária facilita o desenvolvimento de uma nova organização comportamental e novas relações com o mundo e requer interação criança-adulto. De fato, de uma perspectiva cultural, o desenvolvimento nunca é um assunto cognitivo intrapsicológico (e o mesmo se aplica à criatividade), mas conceituado como a participação progressiva da criança nas práticas culturais de sua comunidade (Rogoff 2003)” (Glăveanu, 2014, p.73).</p>	<p>48.</p> <p>“É por isso que avançar com a ideia de uma 'queda de criatividade' com os meios de teste de pensamento divergente significa ignorar o fato de que a criatividade se baseia no uso simbólico de meios culturais à medida que as crianças participam de várias comunidades, incluindo a comunidade escolar. Uma descrição temporalmente distribuída da criatividade com foco em toda a vida precisa começar igualmente a partir da coevolução dinâmica entre a pessoa e o ambiente” (Glăveanu, 2014, p.73).</p>

Quadro A5 – Registros identificados do Capítulo 5: Criatividade e Temporalidade

(Conclusão)

5.3 Criatividade em Formação		
Registros principais	Registros secundários oriundos de elementos empíricos	Registros conclusivos
<p>“Mais uma vez, perceber essa história mais longa de ideias criativas depende dos cortes analíticos que fazemos no continuum temporal. Um dos principais modelos do processo criativo, influente até hoje, é o modelo de quatro estágios de Wallas (1926) que distingue entre preparação, incubação, iluminação e verificação. Convergente com relatos de trabalhos criativos de criadores famosos como o matemático francês Henri Poincaré e baseado em visões psicanaliticamente informadas sobre a maturação subconsciente de ideias, esse modelo tem alta validade ecológica” (Glăveanu, 2014, p. 75).</p>	<p>“Por exemplo, Torrance (1988, p. 47) refere-se às seguintes fases da criatividade: sentir dificuldades, problemas, falta de elementos; fazer suposições e formular hipóteses; avaliar ou testar essas hipóteses; e, finalmente, revisitá-los e testá-los novamente, bem como comunicar os resultados” (Glăveanu, 2014, p. 75).</p>	<p>49.</p> <p>“O que se nota aqui, como Weisberg (1993, p. 21) fez, é que 'trabalhos criativos em todos os domínios, mesmo aqueles trabalhos que fazem as rupturas mais radicais com o passado, devem ser baseados no que foi feito antes'. A criatividade não é assim o processo que conduz à ruptura pela emergência do novo, mas, paradoxalmente, à continuidade (temporal), ajudando as coisas a 'continuar' num ambiente em constante mudança. Como mencionado anteriormente neste capítulo, o mito do único insight revolucionário que define a ação criativa é essencialmente não-desenvolvimentista” (Glăveanu, 2014, p. 75).</p>
<p>“Uma abordagem psicológica cultural da criatividade opera em múltiplos níveis temporais, incluindo, como vimos antes, o histórico e o ontogenético. Quando se trata do próprio ato criativo, esta disciplina propõe uma leitura microgenética, na qual a ação ‘ocorre quando a pessoa enfrenta o sempre novo momento da próxima vez na sequência infinita do tempo irreversível’ (Josephs e Valsiner 2007, p. 55). Deste ponto de vista, não há apenas a ação criativa a referir, como uma categoria distinta (ao lado de outros tipos de ação), mas o que necessariamente vem à tona é a criatividade da ação humana no mundo” (Glăveanu, 2014, p. 76).</p>	<p>“Por exemplo, a ação de escrever um romance de ficção científica envolve múltiplas perspectivas, do autor e do público (presente ou imaginário), usa ferramentas materiais e símbolos para recriar a realidade e o faz com base na experiência passada projetada em um mundo potencial, incluindo um mundo do futuro. Se, a nível microgenético, a ação é situada e orientada para o futuro (Boesch 2001), também nunca pode ocorrer da mesma forma duas vezes, uma vez que tanto a pessoa como o contexto nunca são idênticos a si mesmos ao longo do tempo” (Glăveanu, 2014, p. 76).</p>	<p>50.</p> <p>“Estudar a criatividade microgeneticamente significa estudar seu desempenho (Sawyer 1998, 2000), sua atualização dentro da rede distribuída e evolutiva de relações estabelecidas entre pessoas e objetos. Essa preocupação com a produção momentânea da ação criativa nas relações é sustentada pela compreensão histórica e ontogenética de como qualquer ação, mesmo quando inesperada ou revolucionária em seus resultados, sempre pertence a uma prática social de maior duração e contribui para vida comunitária” (Glăveanu, 2014, p. 76).</p>

Quadro A6 – Unidades de análise e seus Códigos

(Continua)

1. Criatividade Distribuída: O Que é?		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
1. “Além disso, não é a criatividade de um indivíduo, mas a ação criativa de muitos, jovens e velhos, trabalhando juntos ou separados, em diferentes momentos e em diferentes ambientes, todos imersos em um ambiente físico e simbólico que permite, mas também restringe sua expressão” (Glăveanu, 2014, p.1).	1. A distribuição da criatividade depende principalmente da interação mútua entre pessoas, criações, lugares e tempos.	U01VGC1
2. “Nesse sentido, a atividade de Maria e de seus colegas decoradores tem uma lição importante a nos ensinar – torna visível a rede de pessoas, ações e relações que possibilitam a criatividade e que podem ser ofuscadas quando nos concentramos exclusivamente no ‘alto padrão’ deste fenômeno” (Glăveanu, 2014, p. 2).	2. Analisar a distribuição da criatividade entre pessoas permite a conscientização sobre a importância de todos os agentes dentro da rede de interação social e cultural.	U02VGC1
3. “Os estilos de decoração diferem geograficamente, às vezes até dentro da mesma região, de uma aldeia para outra. O artesanato também faz parte de uma trajetória histórica específica da vida das comunidades rurais e do folclore nacional. Investigar a socialidade, materialidade e temporalidade do trabalho criativo é impossível quando o colocamos na 'caixa' da mente” (Glăveanu, 2014, p. 5).	3. A criatividade é um fenômeno que se distribui entre os fatores sociais e culturais dinâmicos que edificam uma sociedade, permitindo analisar quais são as influências temporais e materiais no processo de atos criativos.	U03VGC1
4. “A criatividade distribuída é uma perspectiva teórica que expande o que chamei anteriormente de paradigma do Nós e aponta não apenas para o papel das relações sociais, mas também para a interação com artefatos e desenvolvimento ao longo do tempo para a expressão criativa” (Glăveanu, 2014, p. 8).	4. O ato criativo distribuído depende essencialmente da interação com artefatos e seu desenvolvimento ao longo do tempo, sendo possível compreender a influência temporal na expressão criativa.	U04VGC1
2. De Teorias Cognitivas a Culturais de “Distribuição”: Um Referencial para Criatividade		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
5. “Tentando antecipar a crítica, Clark e Chalmers afirmaram que, embora a cognição possa se estender para fora da cabeça, isso não significa que a consciência também o faça. Mas o ponto crítico a ser abordado por eles era o quão forte é o acoplamento entre o organismo e as instâncias externas, uma vez que, ao contrário das partes do cérebro de uma pessoa, podemos nos conectar e desconectar dos objetos do mundo. Em um esforço para apoiar sua hipótese, Clark posteriormente (2008) discutiu vários critérios que acabam limitando o que pode ser considerado como verdadeiramente 'parte' da mente estendida; por exemplo, um recurso externo deve estar prontamente disponível e as informações dele devem ser mais ou menos automaticamente endossadas pela pessoa” (Glăveanu, 2014, p. 16).	5. A extensão da mente no mundo material é limitada de acordo com a acessibilidade e disponibilidade de informações apoiadas pela pessoa.	U05VGC2

Quadro A6 – Unidades de análise e seus Códigos

(Continuação)

2. De Teorias Cognitivas a Culturais de Distribuição: Um Referencial para Criatividade		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
6. “Talvez o relato mais elaborado de como a mente e a cultura são integradas dentro de um sistema mais amplo seja representado pela contribuição seminal de Edwin Hutchins para as teorias da "terceira onda" da cognição distribuída. Seu estudo etnográfico da navegação no navio da Marinha dos Estados Unidos apelidado de Palau, descrito detalhadamente em 'Cognition in the wild' (ver Hutchins 1995a), capturou as múltiplas maneiras pelas quais as tarefas cognitivas (por exemplo, determinar a posição do navio como parte do 'ciclo fixo', planejando seu curso, etc.) nunca são realizados por indivíduos isoladamente, mas em relação a outras pessoas e em estreita interação com o mundo material. O que emergiu foi uma visão clara da cognição como um processo cultural, uma “distribuição social do trabalho cognitivo (Hutchins 1995a, p. 228)” (Glăveanu, 2014, p. 17).	6. A execução de qualquer atividade humana emerge a partir de construções mentais advindas de ações cognitivas que são obtidas a partir de internalizações de concepções culturais, interações com pessoas e os suportes materiais.	U06VGC2
7. “A tarefa de uma abordagem sociocultural é explicar a relação entre a ação humana, por um lado, e os contextos culturais, institucionais e históricos nos quais isso ocorre, por outro' (Wertsch 1998, p. 24). Além disso, para Ratner (1996), os fenômenos psicológicos são vistos como fundamentados em atividades sociais práticas e concretas, nas quais ambas as partes dependem e se sustentam mutuamente” (Glăveanu, 2014, p. 21).	7. Uma abordagem sociocultural permite compreender fenômenos psicológicos que são vistos como fundamentados em atividades sociais práticas e concretas que dependem e se sustentam mutuamente.	U07VGC2
8. “Nossas mentes são, de acordo com esses três autores, dialogicamente estendidas e, eu acrescentaria, dialogicamente estendidas por meio da ação (simbólica)” (Glăveanu, 2014, p. 22).	8. A distribuição da mente no mundo é uma ação dialógica por meio da ação simbólica	U08VGC2
9. “Concluindo sobre a mediação na psicologia cultural, podemos concordar com a observação de Cole e Engeström (1993, p. 42) de que, 'quando alguém toma a mediação através de artefatos como a característica distintiva central dos seres humanos, está declarando sua adoção da visão de que no ser humano a cognição é distribuída’” (Glăveanu, 2014, p. 22).	9. Quando as interações sociais e culturais são mediadas por artefatos, é possível interpretar como sendo uma característica distintiva da “mente distribuída” do ser humano.	U09VGC2
3. Criatividade e Socialidade		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
10. “A transmissão cultural do ofício requer interações sociais contínuas entre pessoas de diferentes idades e níveis de especialização” (Glăveanu, 2014, p. 34).	10. A transferência de ofício e/ou valores culturais depende da interação entre pessoas de diferentes épocas e níveis de conhecimento.	U10VGC3

Quadro A6 – Unidades de análise e seus Códigos

(Continuação)

3. Criatividade e Socialidade		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
11. “O gosto estético dos clientes, vindos de dentro e de fora da Romênia, e suas preferências não podem ser ignorados pelos artesãos que, durante seus anos de prática, aprenderam muito bem que tipo de ovos de Páscoa fazer para quem e como apresentá-los” (Glăveanu, 2014, p. 34).	11. O ato criativo distribuído contempla estados mentais, emocionais e cognitivos de pessoas interagindo ao longo do processo.	U11VGC3
12. “Os padrões para avaliar o que é um ovo ornamentado 'bom', 'bonito', 'tradicional' ou 'criativo' baseiam-se na comunicação entre pessoas, incluindo especialistas e noviços, ou pessoas de outros domínios (por exemplo, etnógrafos ou padres)” (Glăveanu, 2014, p. 36).	12. A validação e apreciação social depende de diferentes grupos sociais e profissionais que carregam subjetividade e objetividade.	U12VGC3
13. “Por mais belo e intrincado que seja, seu trabalho nunca é, portanto, totalmente pessoal (no sentido restrito a atributos individuais), mas compartilhado, interpessoal. É o que Barron (1999, p. 49) também argumentou quando considerou a cocriação, a mutualidade e a colaboração como a marca de todos os atos criativos” (Glăveanu, 2014, p. 36).	13. Por mais revolucionário que seja o produto do ato criativo, é necessário considerar que a criação ocorre em um contexto de coletividade.	U13VGC3
14. “Em cada caso, não é simplesmente uma influência 'externa' que é internalizada pelo agente criativo: os processos de interação e comunicação são parte integrante do que significa criar e contribuir efetivamente para o resultado final” (Glăveanu, 2014, p. 37).	14. Os processos de interação e comunicação entre pessoas são parte integrante do que significa criar e contribuir efetivamente para o resultado final.	U14VGC3
15. “O influente trabalho de Becker inspirou e continua a inspirar pesquisas que compartilham a suposição de que indivíduos criativos estão inseridos em contextos de rede específicos, de modo que a própria criatividade, em vez de ser uma característica de personalidade individual, é, ao contrário, um fenômeno coletivo” (Glăveanu, 2014, p. 37).	15. A criatividade distribuída socialmente é compreendida como uma característica coletiva entre o grupo de pessoas.	U15VGC3
16. “Os cientistas não apenas estão imersos no trabalho de outros por meio dos debates mais recentes em seu campo, mas também costumam fazer parte de equipes de pesquisa, muitas vezes mantendo associações sobrepostas em vários grupos e relacionados a redes globais” (Glăveanu, 2014, p. 37).	16. A construção do conhecimento científico parte diretamente da rede de interação entre os próprios cientistas.	U16VGC3

Quadro A6 – Unidades de análise e seus Códigos

(Continuação)

3. Criatividade e Socialidade		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
17. “O que chamamos de 'grandes pensadores' de acordo com Collins são na verdade pessoas que estão naqueles lugares nas redes onde essas transformações acontecem. Nesse sentido, os grandes pensadores são aqueles que levam o crédito pelo que acontece na rede, que passam a simbolizar o que a rede faz” (Glăveanu, 2014, p. 38).	17. Os “grandes pensadores” são pessoas que ocupam uma posição na rede de interação onde ocorrem as transformações no ato criativo.	U17VGC3
18. “O significado e o valor da criatividade, quando aplicados a qualquer pessoa, objeto, processo, contexto e assim por diante, requerem interação entre si e o outro e são informados por discursos sociais” (Glăveanu, 2014, p. 40).	18. O significado e valor da criatividade requer interação entre os agentes estruturantes e são informados por discursos sociais.	U18VGC3
19. “Claro que, institucionalmente, o mundo da arte é sustentado por grupos de pessoas que legitimam a sua existência (ou seja, críticos, colecionadores, curadores de museus, galeristas, etc.), mas também é verdade que toda e qualquer pessoa que entra em contato com artefatos artísticos participa dessa construção de significado fazendo julgamentos estéticos. Becker está certo ao afirmar a esse respeito que, de tal perspectiva, a estética se torna uma atividade ao invés de um corpo estático de doutrina (p. 131). A instituição da obra de arte interessou a Bourdieu (1993), que a inseriu em um campo maior de produção cultural. Nesse sentido, 'toda obra é, por assim dizer, feita duas vezes, pelo autor e pelo observador, ou melhor, pela sociedade à qual o observador pertence' (p. 224)” (Glăveanu, 2014, p. 40).	19. A construção de significado e valor para algum ativo criativo pode partir da interação com qualquer pessoa (considerando expertise e idades distintas).	U19VGC3
20. “Mas estariam as produções infantis, por mais efêmeras que sejam, fora da apreciação social e da atribuição de valor? Por que o impacto social e a reputação não podem ser observados em níveis mais micro, dentro da ecologia social de famílias e escolas, por exemplo?” (Glăveanu, 2014, p. 41).	20. A validação e apreciação social de atos criativos efêmeros relativos à infância ocorrem devido a interação com a família e o ambiente escolar.	U20VGC3
21. “Assim, ao fazer a pergunta 'o que é criatividade?', a resposta de Csikszentmihalyi (1988, p. 326) é 'um fenômeno que resulta da interação entre esses três sistemas' e seria impossível sem qualquer um deles” (Glăveanu, 2014, p. 41).	21. A perspectiva de sistemas de Csikszentmihalyi distribui a criatividade entre três campos inter-relacionados (indivíduo, domínio e campo).	U21VGC3

Quadro A6 – Unidades de análise e seus Códigos

(Continuação)

3. Criatividade e Socialidade		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
22. “Ao longo de anos aplicando essa técnica, os pesquisadores concordam que 'a criatividade do produto pode ser avaliada de forma confiável e válida com base no consenso de especialistas'. Um benefício claro dessa abordagem é que ela pode ser aplicada com relativa facilidade e enfatiza o papel do acordo social para a construção do valor criativo. Também é baseado no produto e isso facilita as coisas em termos de coleta e análise de dados” (Glăveanu, 2014, p. 43).	22. A criatividade de um produto pode ser avaliada de maneira confiável e aceitável a partir do consenso de especialistas.	U22VGC3
23. “É a noção de que os próprios criadores nunca terminam ou completam um produto e a atividade criativa tem uma continuidade no tempo que transcende a pessoa individual do criador. Os artefactos criativos integram-se na arena social e cultural num estado permanente de inacabamento que apela a novas interpretações a cada 'performance' ou 'leitura'. Curiosamente, os próprios criadores são normalmente os primeiros a confrontar seu próprio produto e isso lhes dá a posição única de serem o público de suas próprias criações emergentes” (Glăveanu, 2014, p. 43).	23. Um produto devido ao trabalho criativo não é materializado em sua forma final. Passa por constante reinterpretação e ressignificação ao longo do tempo.	U23VGC3
24. “A própria mente humana é social e isso significa que a diferença na posição social e na perspectiva mencionada acima existe tanto 'dentro' quanto 'fora' da pessoa. Nesse sentido, o ator criativo está ao mesmo tempo incorporando outras vozes que contribuem, em sua polifonia, para a conformação da ação criativa” (Glăveanu, 2014, p. 44).	24. A ação criativa expressa por indivíduo emerge a partir da adoção de ideias, discursos, propósitos do público, impactando na posição de agentes participantes.	U24VGC3
25. “O ofício de decoração de ovos ilustra muito bem esta afirmação, pois os artesãos estão sempre preocupados em como seus produtos serão recebidos. Eles podem se colocar na posição de seus clientes e ver seus próprios artefatos através de seus olhos” (Glăveanu, 2014, p. 45).	25. O eu criativo e o eu (público) são perspectivas que uma pessoa deve assumir ao longo do processo de expressão criativa, com possível finalidade de antecipar a apreciação e validação por outras pessoas.	U25VGC3
26. “Por que somos capazes de mudar de posição enquanto trabalhamos? Porque nossa ação realizada a partir da posição de um ator criativo não exclui o fato de que também somos membros do público para a criação de outros, na verdade ela depende totalmente disso” (Glăveanu, 2014, p. 45).	26. Durante o processo de atos criativos, é necessário tomar as posições de criador e observador para proporcionar o entendimento da imersão da criatividade no contexto social.	U26VGC3

Quadro A6 – Unidades de análise e seus Códigos

(Continuação)

3. Criatividade e Socialidade		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
27. “É justamente a ideia de distribuição que vem nos ajudar a conectar esses dois lados da mesma moeda e observar as continuidades na posição social e no discurso entre indivíduo, grupo e sociedade” (Glăveanu, 2014, p. 46).	27. Distribuir socialmente a criatividade permite entender a relação entre o eu criativo com o eu observador no processo de apreciação e validação pela sociedade.	U26VGC3
4. Criatividade e Materialidade		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
28. “O suporte material facilita e condiciona a ação e este é um papel desempenhado ao longo de todo o processo, desde antes da decoração (quando são testadas diferentes formas de abordar a tarefa) até muito depois da decoração (quando o ovo, no caso do artesanato tradicional, é limpo de cera perto de uma fonte de calor e depois vendido em feiras). O tipo de ovo utilizado determinará em grande parte o procedimento de decoração, incluindo os tipos de motivos representados, com base nas propriedades físicas da casca. Quase todos os artistas folclóricos entrevistados enfatizaram esse aspecto e é sabido em Ciocannesti que os ovos de galinha podem ter um tom de branco melhor, mas são difíceis de trabalhar devido à sua fragilidade e porosidade. Em contraste, os ovos de pato têm cascas mais duras e lisas que permitem a 'escrita' com cera de maneira mais contínua. É por isso que a maioria dos artesãos usa este último, exceto nas festas de Páscoa, quando a norma é trabalhar exclusivamente com ovos de galinha, como antigamente” (Glăveanu, 2014, p. 49).	28. O suporte material tem como objetivo facilitar e condicionar a ação criativa e isso ocorre durante todo o processo de cristalização das respectivas construções mentais.	U27VGC4
29. “Esses significados não são presos aleatoriamente ao seu suporte material, mas co-construídos pelas pessoas em relação precisamente com a materialidade do mundo” (Glăveanu, 2014, p. 50).	29. Os significados atribuídos a artefatos referente a expressão criativa cristalizada são co-construídos pelas pessoas em relação a materialidade do mundo.	U28VGC4
30. “Na verdade, há um diálogo estreito entre ação e percepção, intenção e materialidade na decoração de ovos e a criatividade é fruto dessa troca constante e depende de seus resultados” (Glăveanu, 2014, p. 50)	30. A distribuição material da criatividade está contida em um diálogo estreito entre ação e percepção, intenção e materialidade.	U29VGC4

Quadro A6 – Unidades de análise e seus Códigos

(Continuação)

4. Criatividade e Materialidade		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
31. “Mas não é necessário que os artesãos errem para mudar seus hábitos de trabalho, estes últimos são muito mais flexíveis e podem ser adaptados a novas circunstâncias, bem como deliberadamente transformados. Os decoradores são, neste aspecto, grandes experimentadores e procuram constantemente tirar o máximo partindo do suporte material disponível” (Glăveanu, 2014, p. 51).	31. As pessoas que exercem atividades humanas que contém valores culturais de tradições são flexíveis a mudanças devido à alta capacidade do suporte material conduzir para diversos caminhos.	U30VGC4
32. “No entanto, isso não significa que haja uma relação determinística estabelecida entre o novo e os objetos culturais existentes ou que devemos seguir o pensamento reconstrutivo e a explicação de todas as novas ocorrências com base nas condições passadas. A ação criativa é, em essência, ação emergente e seus resultados são simultaneamente fundamentados historicamente e estendidos para o futuro” (Glăveanu, 2014, p. 53).	32. A expressão criativa essencialmente é uma ação emergente e seus resultados são simultaneamente fundamentos historicamente e estendidos para o futuro.	U31VGC4
33. “Em vez disso, a relação entre a mente e o mundo é baseada em processos de aquisição, transformação e expressão, todos integrais aos atos criativos” (Glăveanu, 2014, p. 53).	33. A relação entre mente e mundo é baseada em processos de aquisição, transformação e expressão, onde todos são integrados aos atos criativos.	U32VGC4
34. “A ideia principal que se aplica a este e ao caso dos objetos é semelhante: a criatividade não é sobre liberdade total, nem mesmo principalmente sobre liberdade – é sobre a capacidade de integrar restrições e convenções na criação de um novo artefato inteligível” (Glăveanu, 2014, p. 55)	34. A capacidade criativa não é um fenômeno psicológico distribuído com liberdade total, mas sim, a capacidade em integrar restrições e convenções na criação de um novo artefato inteligível.	U33VGC4
35. “Por outras palavras, intencionalidade e resistência são ambos fenômenos dinâmicos que, através da sua inter-relação, contribuem para a emergência de novos artefactos” (Glăveanu, 2014, p. 57).	35. A intencionalidade e resistência são fenômenos dinâmicos que através de sua inter-relação contribuem para emergir novos artefatos.	U34VGC4
36. “Nesse sentido, podemos dizer que alguns objetos resistem a certos significados ou, ainda mais, resistem aos nossos próprios esforços de domar sua estranheza e ancorá-los em um sistema simbólico estável e compartilhado” (Glăveanu, 2014, p. 57).	36. Alguns objetos da realidade material resistem aos nossos esforços para integrar em um sistema simbólico estável e compartilhado potenciais significados de nossa relação com eles.	U35VGC4

Quadro A6 – Unidades de análise e seus Códigos

(Continuação)

4. Criatividade e Materialidade		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
37. “Essa posição, no entanto, pode facilmente se tornar mais radical e, em vez de ignorar os objetos como externos ao criador, torná-los o próprio criador” (Glăveanu, 2014, p. 58).	37. Os objetos emergentes da ação criativa não são externos ao criador, mas fazem parte de um sistema cultural e histórico de um processo utilizado pelo criador.	U36VGC4
38. “E, no entanto, em um nível fundamental, cada objeto tem o potencial de transcender seu uso projetado, de "escapar" da intencionalidade de seu criador e impor suas próprias condições à atividade” (Glăveanu, 2014, p. 60).	38. Os objetos têm a capacidade de transcender seu uso projetado, escapando de um sistema simbólico e intencional do criador e impor suas próprias condições à atividade.	U37VGC4
39. “Uma discussão cultural de como a criatividade é distribuída materialmente precisa começar a partir dessa compreensão da natureza co-construída da ação intencional, dependendo igualmente de seus dois 'termos' - indivíduo e objeto” (Glăveanu, 2014, p. 60).	39. A distribuição material da criatividade tem que partir da compreensão da ação intencional, que depende igualmente do indivíduo e do objeto.	U38VGC4
40. “Compreender a ação humana, portanto, requer não um foco apenas no indivíduo ou na materialidade, mas nas maneiras pelas quais os dois articulam propriedades e intenções em condições mutáveis. Isso é extremamente importante para a criatividade. Se as possibilidades não são simplesmente inscritas em objetos, isso significa que, apesar de certos tipos de uso canônicos e culturalmente normativos, há sempre uma área de possibilidade para a ação humana gerar novos resultados” (Glăveanu, 2014, p. 61).	40. Compreender a ação humana requer conscientizar-se sobre as propriedades e intenções em condições mutáveis, tanto na perspectiva do indivíduo quanto da materialidade.	U39VGC4
5. Criatividade e Temporalidade		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
41. “Os artesãos estão profundamente conscientes do passado histórico de seu ofício e se veem principalmente como continuadores, com a responsabilidade de preservar a tradição e transmiti-la às gerações futuras, e não como criadores que moldam o domínio por meio de contribuições individuais” (Glăveanu, 2014, p. 65).	41. A distribuição temporal da criatividade na perspectiva do ofício de decoração de ovos tem o principal objetivo de que os decoradores sejam continuadores da tradição possibilitando sua transmissão para gerações futuras.	U40VGC5

Quadro A6 – Unidades de análise e seus Códigos

(Continuação)

5. Criatividade e Temporalidade		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
42. “No entanto, esses desenvolvimentos também tornam o ofício mais difícil de aprender e substancialmente mais habilidade e prática são necessárias para atingir um alto nível de desempenho” (Glăveanu, 2014, p. 66).	42. As condições materiais para execução do ofício têm cada vez mais sido melhorada e desenvolvida ao longo do tempo, tornando a ação do ofício cada vez mais complexa e necessitando de mais habilidades e práticas para atingir um alto nível de desempenho.	U41VGC5
43. “Em conclusão, a temporalidade do artesanato abrange séculos se considerarmos a gênese cultural desta tradição, décadas, se considerarmos os percursos individuais, podendo também situar-se no aqui-e-agora da decoração e nas alterações mínimas aplicadas a uma rotina de trabalho estabelecida, muitas vezes com consequências surpreendentes. O que é importante lembrar é que, em todos esses níveis, os marcadores temporais assumem uma forma concreta e incorporada e servem como lembretes de como as coisas foram feitas antes, como o que é feito agora se baseia no passado e, mais importante, como pode continuar no futuro” (Glăveanu, 2014, p. 67).	43. A distribuição temporal da criatividade na perspectiva do ofício de decoração de ovos de páscoa permite relembrar as perspectivas culturais e históricas da própria tradição, possibilitando conectar o passado do ofício e predizer como continuará no futuro.	U42VGC5
44. “Isso também é apoiado pelo fato de que a ação humana é ação no presente, mas sua trajetória não pode ser desconectada tanto de um passado atualizado quanto de um futuro projetado. O trabalho criativo não foge à regra e o fluxo ininterrupto e irreversível do tempo que marca a sua trajetória não pode ser segmentado analiticamente sem a imposição de fronteiras artificiais que muitas vezes obscurecem mais do que revelam formas temporais de distribuição. A erudição da psicologia cultural opera a esse respeito com as quatro vertentes de desenvolvimento: (1) filogênese, ou desenvolvimento no nível da espécie; (2) sociogênese, ou o desenvolvimento da sociedade e cultura humanas; (3) ontogênese, ou o desenvolvimento do indivíduo ao longo da vida; e, (4) microgênese, ou o surgimento da ação dentro de contextos aqui-e-agora (Valsiner 1997, p. 169)” (Glăveanu, 2014, p. 68).	44. A ação humana não pode ser desconectada de uma trajetória histórica. Com isso, há quatro maneiras de compreender o desenvolvimento de qualquer ofício de tradição. A análise pode ser realizada através da filogênese, sociogênese, ontogênese e microgênese.	U43VGC5
45. “A sociologia de Tarde é, portanto, focada em processos dinâmicos e temporais, como o progresso e a decadência de certas formas de imitação, o surgimento de inovações e sua imitação e as condições que moldam a disseminação de uma inovação por meio da imitação” (Glăveanu, 2014, p. 69).	45. Numa perspectiva social e temporal da criatividade, pode-se compreender de maneira básica qualquer atividade humana como sendo ação de imitação através de condições para surgimento de inovações.	U44VGC5

Quadro A6 – Unidades de análise e seus Códigos

(Continuação)

5. Criatividade e Temporalidade		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
46. “Alguns destes últimos tiveram um impacto significativo na expressão criativa (por exemplo, fragmentação e instabilidade política), outros não (por exemplo, guerra e perseguição cultural). Embora esses resultados não sejam desinteressantes, eles fazem muito pouco para nos informar sobre como exatamente os atos criativos são distribuídos ao longo do tempo histórico. Ao lado de algumas escolhas questionáveis sobre o que quantificar e como, também ficamos nos perguntando por que os criadores, em diferentes momentos no tempo, escolheram um determinado caminho ou produziram um determinado artefato (a historiometria é baseada na correlação, não na inferência causal)” (Glăveanu, 2014, p.70).	46. Há diversos fatores sociais, políticos, econômicos e culturais para compreender a mutabilidade de um determinado caminho ou utilização de um dado artefato para expressão criativa.	U45VGC5
47. “A ação criativa se desenvolve no tempo e se baseia em suas conquistas anteriores para vislumbrar um futuro para si e para os outros. Este futuro, no entanto, não é pré-determinado, pois o próprio desenvolvimento não é uma sucessão linear e progressiva de um estágio para o outro” (Glăveanu, 2014, p.71).	47. A ação criativa é desenvolvida ao longo do tempo e é baseada em conquistas anteriores para projetar um futuro. No entanto, não é determinista porque o desenvolvimento não é uma sucessão linear e progressiva entre os estágios do processo.	U46VGC5
48. “É por isso que avançar com a ideia de uma 'queda de criatividade' com os meios de teste de pensamento divergente significa ignorar o fato de que a criatividade se baseia no uso simbólico de meios culturais à medida que as crianças participam de várias comunidades, incluindo a comunidade escolar. Uma descrição temporalmente distribuída da criatividade com foco em toda a vida precisa começar igualmente a partir da coevolução dinâmica entre a pessoa e o ambiente” (Glăveanu, 2014, p.73).	48. Compreender a ação criativa, principalmente na fase infantil, é preciso incluir a concepção de que a criatividade distribuída temporalmente leva em conta o uso simbólico de meios culturais que estamos inseridos, levando em conta a coevolução dinâmica entre pessoa e ambiente.	U48VGC5

Quadro A6 – Unidades de análise e seus Códigos

(Conclusão)

5. Criatividade e Temporalidade		
Registros conclusivos	Unidades de análise	Código
49. “O que se nota aqui, como Weisberg (1993, p. 21) fez, é que 'trabalhos criativos em todos os domínios, mesmo aqueles trabalhos que fazem as rupturas mais radicais com o passado, devem ser baseados no que foi feito antes'. A criatividade não é assim o processo que conduz à ruptura pela emergência do novo, mas, paradoxalmente, à continuidade (temporal), ajudando as coisas a 'continuar' num ambiente em constante mudança. Como mencionado anteriormente neste capítulo, o mito do único insight revolucionário que define a ação criativa é essencialmente não-desenvolvimentista” (Glăveanu, 2014, p. 75).	49. A criatividade é um processo que conduz à ruptura, não pela emergência do novo, mas com base no que já foi feito antes, auxiliando a continuidade temporal das coisas num ambiente em constante mudança.	U49VGC5
50. “Estudar a criatividade microgeneticamente significa estudar seu desempenho (Sawyer 1998, 2000), sua atualização dentro da rede distribuída e evolutiva de relações estabelecidas entre pessoas e objetos. Essa preocupação com a produção momentânea da ação criativa nas relações é sustentada pela compreensão histórica e ontogenética de como qualquer ação, mesmo quando inesperada ou revolucionária em seus resultados, sempre pertence a uma prática social de maior duração e contribui para vida comunitária” (Glăveanu, 2014, p. 76).	50. Compreender a criatividade numa perspectiva de microgênese significa estudar sua atuação dentro da rede distribuída e evolutiva de relações estabelecidas entre pessoas e objetos. Com isso, é possível entender que qualquer ação criativa inesperada ou revolucionária está inserida em uma prática social de maior duração.	U50VGC5

Fonte: Autor (2023).