

# PROCESSOS DE CRIAÇÃO NA ARTE<sup>5</sup>

Monica Tavares

## Preliminares sobre a história da criação artística

A história da criação artística explicita um processo que vai da concepção divina à humana. Com base em Platão, sabe-se que é no “*enthusiasmós*” (inspiração divina, exaltação criadora, possessão pelos deuses) que o artista, fora de si, torna-se o *medium* ou porta-voz da divindade. Neste caso, o artista traria em si o sopro do divino. Todavia, com o decorrer dos séculos, este conceito metafísico torna-se, de certo modo, laico (Plaza, 2001).

A teoria oposta à inspiração tem origem ao se tomar em referência o conceito de arte de Aristóteles, admitido este como *poiesis* ou *téchné*. Tal teoria concebe a criação artística como um “fazer”, um “trabalho”, uma “atividade artesanal” que se desenvolve segundo determinadas regras que podem ser aprendidas (Plaza, 2001). Neste caso, as obras resultam do produto da imaginação criativa orientada para o fazer.

Para Aristóteles, existem dois princípios correlativos – *hylé* (matéria) e *morphé* (forma) – que possibilitam explicar as diferentes categorias do devir. Além destes dois princípios de atividade intrínsecos, que embasam a solução aristotélica ao problema do ser e do devir, aparecem dois outros: o motriz e o final, com os quais fica estabelecida a doutrina das quatro causas (material, formal, motriz e final).

---

5 Este artigo é resultado da participação da autora na mesa “Processos de criação na arte”, realizada no dia 23 de setembro de 2011, no contexto do I Seminário do Grupo Multidisciplinar de Estudo e Pesquisa em Arte e Educação. Este trabalho configura-se como uma releitura de três textos de autoria de Monica Tavares, a partir dos quais foram retirados excertos, contudo estruturados e organizados em uma nova ordem. Os textos de origem são: a) O processo criativo. In: PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 63-86; b) Os métodos heurísticos de criação. In: PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 87-116; c) Ciberespaço e metodologias de criação. *Conexão* (UCS), Caxias do Sul: Educus, v. 3, n. 6, p. 103-127, 2004.

Conforme a doutrina aristotélica, para se obter a explicação dos fenômenos, deve-se conhecê-los mediante as suas causas. A primeira delas, a causa material, designa a matéria de que uma coisa é feita. A segunda, a causa formal, caracteriza que uma coisa havia de ser, o seu modelo, a causa imaginativa. A terceira, a causa motriz, é aquela que por sua ação física produz o efeito; é a causa do que foi mudado; a ação eficiente, física. Em quarto lugar, aparece a causa final, que se entende por aquilo pelo qual o efeito é produzido, a finalidade proposta pelo artista.

Nesta perspectiva, pode-se entender o ato de criar como uma construção em movimento: um processo dinâmico, na condição de sempre poder vir a ser, não se configurando, portanto, como algo previamente acabado (com base em Millet, 1990, p.42-57).

Assim sendo, essa construção-criação dar-se-ia, então, a partir de um suporte (causa material), combinada com uma ideia-modelo imaginativa (causa formal) que operados por uma ação instrumental, física, técnica e eficiente (causa motriz) tem por finalidade gerar um produto dirigido a um fim (causa final). Para Aristóteles, nem a matéria nem a forma podem existir separadamente: na matéria, a coisa está em potência; na forma, ela está em ato. E é daí, como lembra Plaza (2001), que se pode perceber a intraduzibilidade da obra de arte

Ao longo da história, as ideias de “sujeito criador” e de “livre arbítrio” (manifestação de poder individual pelo poder em si) aparecem como produto da Renascença. Naquele momento, o homem toma as rédeas e conduz o ato criativo, surgindo, afinal, a ideia de artista. Ao se tomar consciência do caráter complementar da razão e da sensibilidade impõe-se a noção de “sujeito criador” que opera no âmbito da expressão artística. Enfim, afirma-se a noção de que a subjetividade e a racionalidade se vêm implicadas no ato artístico (Plaza, 2001). E é aqui que se firmam os caminhos para se refletir sobre as alianças entre a arte e a ciência no contexto dos processos de criação.

## **Notas sobre o criativo em arte**

No sentido de apreender o que está implicado no fazer artístico, antes de tudo torna-se primordial compreender a acepção, segundo Pareyson, dos termos “fazer” e “formar”. Para o autor, “‘formar’ significa

'fazer' inventando ao mesmo tempo 'o modo de fazer'". Seguindo esta trilha, a teoria da formatividade concebe a operação artística como um processo de invenção e produção, em que as soluções das ideias se concretizam no fazer, ou seja, entende tal realização como uma "produção que é, ao mesmo tempo e indissolavelmente, invenção" (Pareyson, 1993, p.12-26).

Nesta perspectiva, as soluções das ideias se concretizam no fazer (um puro tentar, sem certezas) e este fazer incorpora um modo de execução de antemão não predeterminado.

Nesta ação continuada, a obra de arte pode ser pensada como uma "matéria formada", que tem como conteúdo a pessoa do artista, não como tema ou assunto, mas no sentido de que o "modo" como ela está formada é o modo próprio de quem a formou (Pareyson, 1984).

Conforme Plaza (2001), o produto criado pode ser pensado a partir de três categorias ou três pontos de vista: a) o ponto de vista da pessoa que cria (em termos de fisiologia, temperamentos, hábitos, valores, emoções, processos mentais, motivações, percepções, pensamentos, comunicações etc.); b) o ponto de vista do ambiente e da cultura em que a obra se insere (condicionamentos culturais, sociais, educativos, influenciados pela demanda exterior, pela encomenda social, ou, até mesmo, pelas perspectivas que o público tem sobre a arte); c) o ponto de vista relativo aos processos mentais que o ato de criar mobiliza (teorias, técnicas, métodos, poéticas, estéticas etc.). No primeiro caso, privilegia-se a categoria do psicológico; no segundo, a categoria do sociológico; no terceiro, a categoria das poéticas e estéticas.

Deste modo, considerando o aqui discutido, seguiremos no pressuposto de que do ponto de vista do artista o criativo somente pode ser observado e analisado quando o mesmo está objetivado (Plaza, 2001).

## **Dos conceitos de criação e criatividade**

Para Moles & Caude (1977, p.32), a criação é o "processo pelo qual se provoca a existência de um novo objeto", nada mais é do que a "criação da novidade".

Já o conceito de criatividade, também resgatado a partir destes autores, é definido como a "faculdade da inteligência que consiste em

reorganizar os elementos do campo de percepção, de um modo original e suscetível de dar lugar a operações dentro de qualquer campo fenomenológico” (Moles & Caude, 1977, p.60).

Pode-se pensar a criatividade como uma aptidão da inteligência que permite a reorganização dos dados, no intuito de associá-los e de combiná-los para a solução de problemas. Esta atitude da inteligência estaria diretamente relacionada à faculdade de criar, de idealizar e de conceber, correspondendo, em sentido amplo, à causa formal aristotélica. Enfim, seria a faculdade de proporcionar soluções adequadas a novos problemas. E em um sentido estrito, a faculdade da produção criadora.

Desta maneira, a criatividade seria a capacidade de formar mentalmente ideias, imagens e coisas não-presentes para dar existência a algo novo, único e original, porém com uma dada finalidade.

O criar estaria, por conseguinte, relacionado com o ato de reorganizar um campo de percepção, constituindo uma nova ordem, uma nova ideia, a partir dos dados já conhecidos. Este ato de reorganizar deve estar provido de originalidade e novidade, ou seja, deve afastar-se da probabilidade máxima de ocorrência. É na medida do grau de originalidade, concebido segundo a dialética banal/original, que Moles & Caude (1977) identificam a criação como invenção. Contudo, a criação não depende apenas do seu grau de originalidade. É importante acrescentar que, segundo os autores, sem a ação concreta potencial não existe a criação. Logo, é a possibilidade concreta de uma ação adequada sobre um fenômeno qualquer que confere valor ao trabalho da criação.

Assim sendo, o esquema criativo mais geral que determina a produção artística se caracteriza por realizar a passagem de um repertório para um produto, na pressuposição de que todo produto artístico constitui-se em uma ordem nova a partir de um dado repertório.

Tomando-se a ideia de criação como algo não metafísico, entende-se, por conseguinte, que qualquer informação nasce de seleções ante alternativas. E é assim que o problema da decisão liga-se intimamente ao problema da criação, da invenção, da originalidade.

## O pensamento criador

Para Arnheim (1989), o desenvolvimento do pensamento criador envolve dois processos cognitivos: a intuição e o intelecto, concebidos como procedimentos da mente para aquisição de conhecimento. O autor lembra que, durante a história, várias correntes existiram, ora colocando estes processos cognitivos como colaboradores, ora como rivais.

Ele defende a proposta de se “[...] livrar a intuição de sua misteriosa aura de inspiração ‘poética’, e atribuí-la a um fenômeno psicológico preciso [...]”. Em suas palavras, faz-se evidente a coexistência destes dois processos:

[...] a mente humana dispõe de dois processos cognitivos: a percepção intuitiva e a análise intelectual. As duas são igualmente valiosas e indispensáveis. Nenhuma é exclusiva para as atividades humanas específicas; ambas são comuns a todas. A intuição é privilegiada para a percepção da estrutura global das configurações. A análise intelectual se presta à abstração do caráter das entidades e eventos a partir de contextos específicos, e os define ‘como tais’. A intuição e o intelecto não operam separadamente, mas, em quase todos os casos, necessitam de cooperação mútua. (Arnheim: 1989, p.16-29).

Nota-se também, nas reflexões de Paul Valéry, a coexistência do intelecto e da intuição no domínio das atividades criativas, não importando a natureza da obra a ser realizada. Para este autor, a intuição não é unicamente um atributo do artista, nem o intelecto um atributo exclusivo da ciência.

Para este pensador<sup>6</sup> – a partir de Plaza (1987) – a criação compreende ao mesmo tempo formações espontâneas e ato consciente. Numa obra de arte, dois elementos estão sempre presentes: aqueles dos quais não se concebe a origem (a geração), que não podem ser expressos em atos, embora possam depois ser modificados por atos; e aqueles que são articulados, podendo ser pensados.

---

6 Ver VALÉRY, Paul. *L’Invention Esthétique*. IN: *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1957. p. 1412-5.

Outrossim, nessa mesma linha diretriz, a qual expõe uma intrínseca relação entre o sensível e o inteligível, é imprescindível lembrar, com base em Duchamp (1975), que o artista passa da intenção à realização por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Para o autor, a luta pela realização da obra é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que não são totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização. A diferença entre o que se quis realizar e o que na verdade se realizou é o que é denominado como “coeficiente artístico” contido na obra. Seria como uma relação aritmética entre o que permanece não expresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente. Este coeficiente pessoal em estado bruto deverá ainda ser refinado pelo público.

Em linhas gerais, as atividades criativas caracterizam-se pelo uso cooperativo (pela sinergia) entre o sensível e o inteligível. Conforme alguns pensadores, estes processos são, também, definidos como as leis da mente, as quais garantem as associações por similaridade (analogia e síntese) e as associações por contigüidade (lógica e análise).

Sabe-se que David Hume (séc. XVIII) foi o primeiro pesquisador a investigar a distinção entre essas duas formas básicas de associação. Entretanto, é com o trabalho de Peirce que se chega a um melhor entendimento sobre estas distintas formas de associação. Para este último autor, nas associações por contigüidade, o sistema de pensamento sucede da experiência e é o mais simples de todos os raciocínios; enquanto nas associações por similaridade, o sistema é governado por operações mentais analógicas e envolve, assim, um grau maior de consciência da linguagem (Pignatari, 1979).

Ao trilhar nesta direção, entendemos, então, que na criação artística as oposições espontâneo/ reflexivo (Paul Valéry), intuitivo / racional (Arnheim), consciente/ inconsciente (Marcel Duchamp), similaridade / contigüidade (Peirce) são mediadas numa unidade dialética, em equilíbrio. Indicam, como lembra (Plaza, 2001), polos extremos de criação, retratados no tipo de artista intuitivo, que trabalha de forma exuberante, “fácil”, compulsiva e “inspirada”; ou no tipo de artista disciplinado e racional, que opera de forma regular, metódica, reflexiva e que burila a obra.

Não esquecendo as possíveis variações que existem entre esses extremos modos de criação, pelo que foi exposto até aqui, é patente que, em qualquer processo de descoberta, tanto na arte como na ciência, a tomada de decisão registra-se como elemento fundamental na conduta a ser seguida. Isto implica que as soluções são regidas pela postura e pelo significado pretendidos através do estilo pessoal e cultural daquele que inventa.

O que não se contradiz ao argumento de se admitir que é na procedência do pensamento que os domínios diversos da ciência e da arte se unem, esteja o primeiro na incessante busca pelo conhecimento, ou se manifeste o segundo na esfera do intraduzível.

### **O processo de criação**

Seja na arte ou na ciência, o ato criativo não é, necessariamente, um processo contínuo. Renova-se sempre e admite *feedbacks* alimentados pela atividade experimentadora e pelas ideias criadoras. Estudos os mais diversos relativos ao processo criativo consideram a existência de fases. Sabe-se que, mesmo se apresentando separadamente, estas fases não se manifestam de modo isolado na prática.

Em conformidade com Wallas<sup>7</sup> (1970, p. 91-7) – segundo Moles (1971, p.161-7) – e Arieti (1976:14-20), admite-se a existência de diferentes fases que, apesar de logicamente separadas, só raramente se mostram distintas na prática. Pode-se, assim, distinguir seis etapas, não estanques, no desenvolvimento do processo – criativo: a apreensão (proposta de um problema); a preparação (constituição do repertório); a incubação (forma “aberta”); a iluminação (forma “fechada”); a verificação (articulação da “fase de ideação e concepção”, inerente ao homem, com a “fase de realização técnica”, inerente aos meios e linguagens utilizados, em que ocorre a manipulação dos elementos através de técnicas visuais); e a comunicação (inserção do “produto” no social). No entanto, ao se mostrarem assim distribuídas, possibilita-se melhor compreensão e entendimento lógico do processo.

---

7 Ver WALLAS, G. The art of thought. In: Vernon, P. E. (org.). *Creativity: selected reading*. Middlexis Eng, Pequin Books, 1970.

Ao se considerar que o processo de criação assim se comporta, continuaremos a nossa argumentação ao perseguir a ideia de não mais se distinguir entre a criação artística e a criação científica, mas, sim, de se buscar os pontos de similaridade entre ciência e arte. Este fato, aqui, se evidenciará pelo entendimento de que estas áreas aplicam os mesmos métodos heurísticos, apesar de trabalharem sobre materiais diferentes, ou melhor, de se diferenciarem em relação aos campos fenomenais sobre os quais operam (Moles, 1971, p. 257-260).

Neste pressuposto, deve-se lembrar, conforme Moles, que, seja na arte ou na ciência, são os métodos heurísticos de criação que orientam o pensamento criador na concretização da “*boa forma*” (Moles, 1971, p. 65). Enfim, é o que trataremos logo a seguir.

### **Os modos de operar**

A depender do percurso estabelecido para o alcance da solução do problema, existem modos específicos de criar, modos peculiares de operar, fundamentalmente determinados pelas idiossincrasias de quem cria e, circunstancialmente, influenciados pelos materiais e campos fenomenais sobre os quais se opera. Daí, não se deve pensar, como diz Moles (1971, p. 257-60), na distinção entre criação científica e criação artística, mas sim deve-se investigar a ideia de uma criação intelectual. Para tanto, cabe estudar os métodos heurísticos de criação, admitidos estes como a trajetória pela qual se chega a um determinado resultado, ainda que essa trajetória não tenha sido estabelecida anteriormente de maneira deliberada e refletida.

Nesta perspectiva, apreender os diversos modos de operar significa investigar os métodos heurísticos envolvidos nos distintos processos de criação, considerados estes como os percursos que a mente realiza para atingir a invenção.

No contexto da heurística (eureka=achar), considerada esta como a ciência que estuda a metodologia do descobrimento, o método é visto não como uma série predeterminada de operações, tal como seria um algoritmo de computador, mas sim como um processo mental que permite fabricar algo novo. Não se deve esquecer que os fatos artísticos são processados levando em conta o livre arbítrio de quem cria. Logo, é possível mudar de

caminho de forma não prevista, ora mudando de método, ora incorporando vários, dando margem a específicas singularidades criativas.

Assim, para se poder ir de A a B, pode-se fazer qualquer trajeto que se particularizará em função das vivências daquele que cria e, logicamente, dos limites dados pelos meios e linguagens utilizados.

Não intencionamos, aqui, retomar o aprofundado estudo acerca das diretrizes operacionais inerentes a cada método de criação; acreditamos, no entanto, que será importante referi-las e caracterizá-las a partir da classificação proposta – métodos do possível, do existente e do pensamento (Plaza & Tavares, 1998, p.XX) – baseada nas categorias peirceanas de primeiridade, secundidade e terceiridade.

Considerando a taxonomia dos métodos criativos, entendemos a existência de três grupos de métodos com caracteres bem definidos, porém interpenetráveis e recorrentes. Esta classificação<sup>8</sup> não pretende impor uma tipologia estanque; ela visa estabelecer um guia de entendimento dos processos criativos, destacando os aspectos dominantes de criação. Logo, a compreensão das diretrizes operacionais de cada método relaciona-se com a busca dos paradigmas de criação.

No primeiro grupo dos métodos<sup>9</sup>, a característica principal refere-se à determinação de formas sintetizadas pela mente e consideradas estas como objetos da introversão. Elas correspondem, portanto, a diagramas mentais – estabelecidos sem referência a outra coisa – que são representados segundo as qualidades materiais do meio produtivo.

Em outras palavras, dá-se a representação de modelos mentais (fase da ideação e concepção, inerente ao homem) que se viabilizam a partir da sinergia com as estruturas e linguagens próprias das técnicas e tecnologias (fase da realização técnica ou tecnológica).

No âmbito das artes, os meios e as linguagens são capazes de fornecer as estruturas necessárias para a concretização de produções

---

8 Esta classificação foi primeiramente proposta pelo Prof. Dr. Julio Plaza, na disciplina “Processo Criativo e Metodologia”, ministrada no Instituto de Artes da Unicamp, 1992. Tendo como objeto de estudo este tema de pesquisa, em 1995, sob orientação do referido Professor, foi por mim defendida a dissertação de mestrado intitulada “Os Processos Criativos com os Meios Eletrônicos”, junto ao Mestrado em Múltiplos Meios, Instituto de Artes da Unicamp.

9 Ver Tavares, 1998b, p.89-103.

estéticas, pois oferecem a possibilidade de criar a própria qualidade. Em tais processos, evidencia-se o enraizamento do icônico (concreto) no simbólico (abstrato). Aqui, as leis da mente dialogam com os dispositivos técnicos e tecnológicos, no propósito de unir o sensível e o inteligível. E isto se faz, transpondo os limites do meio e pelo uso material dos suportes (Plaza & Tavares, 1998, p.123).

De maneira geral, cabe destacar exemplos de poéticas que trabalham com base nestas diretrizes: o cubismo e o construtivismo (vide método do projeto); o dadaísmo (vide método do acaso); a arte permutacional (vide matriz do descobrimento); poesia concreta (vide método dos limites); entre outros<sup>10</sup>.

No que concerne ao segundo grupo de métodos<sup>11</sup>, sua característica principal é determinada pelo conflito e pela experiência vivenciados no contato, na ação/reação com o meio produtivo. Domina a experimentação como atitude criativa, visto que a concepção e a realização dão-se concomitantemente. O artista, impregnado de um conhecimento transmitido pelos sentidos, experimenta no intuito de encontrar novas e outras formas de criar. Destaca-se um processo que vai da teoria à prática, em que a gratuidade e o espírito lúdico conduzem à descoberta e à novidade. Em suma, prevalece a vacuidade da mente ante uma dada situação, ou seja, a tendência de “experimentar para ver no que dá” (Claude Bernard). Nas poéticas essencialmente experimentalistas, que sistematicamente enfatizam a materialidade dos suportes, domina o fático, o contato, sendo que nelas os procedimentos de operação criativa fundam-se sob a dominância do singular.

Referências que bem retratam os percursos de criação deste grupo de método encontram-se nas frases de Picasso, “Eu não procuro, acho”, e mesmo na de J. L. Borges, “Procura-se pelo prazer de buscar”. Em certo sentido, ilustra-se essa diretriz ao se referir a prática artística das vanguardas históricas.

No que tange ao terceiro e último grupo dos métodos<sup>12</sup>, a característica principal é, justamente, o operar com símbolos ou signos de

---

10 Para maiores detalhes, aprofundar leitura das páginas referidas na nota de rodapé 5.

11 Ver Tavares, 1998b, p.112-116.

12 Ver Tavares, 1998b, p.112-116.

caráter convencional. Firmam-se por meio da incorporação e consequente transformação de dados já repertoriados, dando margem ao aparecimento de novas significações, estabelecidas a partir de releituras ou recodificações. Envolvem a relação de diálogo entre vários códigos e linguagens e trabalham no âmbito da metalinguagem e da metacriação, ou seja, na noção de criação a partir de algo, melhor dizendo, de representação da representação.

Enfim, esse grupo de métodos comporta a noção de criação da criação. Predomina o universo da recepção, da intertextualidade, dos intercódigos, das recodificações. Opera-se com dados pré-existentes. Neste caso, é comum a interpenetração de gêneros.

Nesta categoria de métodos, o artista tem como proposta básica pôr a linguagem em movimento e dela gerar uma nova criação que implica renovação crítica do fenômeno anterior, determinando transformações de ordem sintática, semântica ou sugerindo novas significações. As montagens, colagens, bricolagens, imagens híbridas, traduções são exemplos de criações que resultam da prática da metacriação.

### **Como relacionar método e poética?**

Em primeiro lugar, cabe retomar a ideia, já antes referida, de que os fatos artísticos são processados levando em conta o livre arbítrio de quem cria. O artista pode mudar de caminho de forma imprevisível, ora mudando de método, ora incorporando ou combinando vários, provocando uma instabilidade de fronteiras metodológicas.

Ao operar entre método e modo, entre caminho e modalidade operativa, o artista visa construir a sua poética (Plaza & Tavares, 1998, p. XX). Se de um lado, o método opera no sentido do percurso a fazer, de outro, o modo opera tornando aparente as relações entre as causas formal, material, motriz e final (condicionantes de e próprias a cada processo de criação). Daí implica uma poética, que atua no sentido de construir o objeto de arte, como um fazer que se faz à medida que se inventa.

Deve-se ter em mente que neste fazer, estão implicadas simultaneamente duas faculdades: a imaginativa e a operativa. O que implica que a liberdade e os constrangimentos do ato de criar estão incorporados no processo criativo e que a integração dessas duas faculdades se viabiliza implicitamente mediante uma sinergia, dada caso a caso pelas relações

dialéticas entre o que é da ordem do poético e o que é da ordem do técnico ou tecnológico. E é aqui que aparece a metodologia como mediação.

Todavia, o que subjaz a esses processos é a transposição de um dado repertório de elementos para um produto. Nesta passagem, estão inerentes as operações de seleção e combinação, que conduzem aquele que inventa ao alcance da informação. Vale, aqui, relevar que este é um ponto essencial a se considerar no percurso da criação, mediada por qualquer tipo de instrumental.

Neste sentido, as poéticas estariam em função dos aspectos dominantes de cada método, evidenciando-se as diretrizes operacionais de criação que possibilitam estabelecer os mecanismos das descobertas e invenções.

### **Considerações finais**

Este artigo pretendeu apresentar um panorama dos processos de criação na arte. Com base em seus pressupostos, trouxe referências para se pensar a história da criação artística como um processo que vai da concepção divina à humana. Nestas bases, admitiu a obra de arte como “matéria formada”, que tem como conteúdo a pessoa do próprio artista. Destacou a perspectiva de que a produção artística se efetiva por realizar a passagem de um dado repertório para um produto, atentando para o fato de que as atividades criativas caracterizam-se pelo uso cooperativo entre o que é da ordem do sensível e o que é da ordem do inteligível. Ao enfatizar o conceito de criação intelectual, considerou que são os métodos heurísticos de criação que orientam o pensamento criador na concretização da boa forma. Ao supor o método como a trajetória da mente para alcançar a invenção, buscou identificar distintos modos de operar com vistas a caracterizar específicas diretrizes operacionais de criação, as quais trazem, em suma, a busca para se entender os diferentes paradigmas de criação. Enfim, propôs que ao trabalhar entre método e modo, o artista constrói a sua poética como resultado de uma operação, que torna aparente, de um lado, as relações entre as causas formal, material, motriz e, de outro, evidencia os caminhos de criação, as trajetórias da mente, regidos pela postura e pelo significado por ele pretendidos através do seu estilo pessoal e cultural.

## Referências bibliográficas

- ARIETI, Silvano. *Creativity: the magic synthesis*. New York: Basic Books, 1976.
- ARNHEIM, Rudolf. A duplicidade da mente: a intuição e o intelecto. In: ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 13-30.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: Battcock, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74.
- MILLET, Louis. *Aristóteles*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- MOLES, Abraham. *A criação científica*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1971.
- MOLES, Abraham; CAUDE, Roland. *Creatividad y métodos de innovación*. Madrid, Ibérico Europea; CIAC, 1977.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PAREYSON, Luigi. *Problemas de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- PLAZA, Julio. *Processo criativo e metodologia*. São Paulo: 2001. Apostila de curso.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- TAVARES, Monica. O processo criativo. In: PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998a. p. 63-86.
- TAVARES, Monica. Os métodos de heurísticos de criação. In: PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998b. p. 87-116.
- TAVARES, Monica. Ciberespaço e metodologias de criação. *Conexão (UCS)*, Caxias do Sul: Educ, v. 3, n. 6, p. 103-127, 2004.
- VALÉRY, Paul. *L'Invention Esthétique*. IN: *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1957. p. 1412-5.
- WALLAS, G. The art of thought. In: Vernon, P. E. (org.). *Creativity: selected reading*. Middlesex Eng, Penguin Books, 1970.