E SE MACHADO FIZESSE UMA OFICINA LITERÁRIA? TRÊS ABORDAGENS SOBRE O PAPEL DA TÉCNICA NA CRIAÇÃO

Moema Vilela¹

Uma brincadeira comum, que passa pela cabeça do escritor que faz uma oficina, é imaginar grandes mestres da Literatura num desses seminários de criação, ouvindo opiniões escabrosas sobre textos formidáveis que rompem com todo paradigma. Vamos dizer que esteja lá sentado o jovem Joaquim Maria, com um trecho de seu *Dom Casmurro*. Os colegas já não aprovam o título. Apoiados pelo professor, consideram que o personagem pode estar contraditório, confuso, em suma, mal-resolvido. Sem contar que um pouco de comentário é interessante, mas demais cansa, o leitor vai parar de ler o livro. Ou como pergunta a professora de Escrita Criativa Francine Prose: se Franz Kafka mostrasse *A metamorfose*, uma oficina literária diria que ele criou um personagem inverossímil?

São exercícios de imaginação deliciosos, que servem pra analisar, provocadoramente, quão apurada e ampla está sendo a visão de literatura de um grupo de oficina literária. Serve para questionar se uma oficina está sendo espaço de repetição de paradigmas e não o da superação e acolhida de diferentes propostas válidas dentro de uma mesma arte. Ao mesmo tempo, uma *blague* não é uma teoria. Dentro das sistematizações que poderíamos chamar de corpus teórico da Escrita Criativa, como manuais de escritores e de crítica literária, além dos depoimentos dos professores e alunos-escritores, parece haver um grande consenso em defender a importância das técnicas para a produção de ficção competente e o fato de que grandes artistas as subvertam em um ou outro aspecto, mas não em todos de uma vez. Para analisar a questão, vamos trazer três abordagens que circunscrevem o tema, a partir de visões sobre o papel da técnica para a criação literária.

1 Escrita “bem-escrita”

A abordagem que me parece mais comum, partilhada por professores como John Gardner, Luiz Carlos Maciel, Luiz Antonio de Assis Brasil e Charles Kiefer, considera que a técnica é importante para a produção de ficção “competente”, “bem-escrita”, “profissional”. Ao mesmo tempo em que os grandes artistas subvertem as técnicas, estabelecendo novos patamares criativos e criando exceções que levam a arte pra frente, essas exceções, não

¹ Moema Vilela é doutoranda em Escrita Criativa na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

obstante, confirmariam a regra das técnicas básicas. Essa visão pode ser sintetizada, como já defendi junto a meu romance no mestrado em Escrita Criativa pela PUCRS em 2012, na simplicidade da consideração de Luiz Carlos Maciel, autor do manual de roteiro *O poder do clímax*. Para ele, as técnicas de *screenwriting* são fundamentadas em séculos de “respeitável tradição” dramática, geralmente baseadas na estrutura dramática tradicional originalmente exposta por Aristóteles e modificada ao longo dos séculos, e “o mínimo que se pode dizer” é que esses métodos “funcionam” (2003, p. 17): são entendidos como ficção de qualidade, acham leitores, acham críticos favoráveis, movimentam o sistema como produção literária.

Em sua página pessoal, no site da Oficina da PUCRS e em diversos textos, como no livro *Inovação e Qualidade na Universidade – Boas Práticas na PUCRS* (2008), o escritor e professor Luiz Antonio de Assis Brasil elenca quatro benefícios amplamente conhecidos decorrentes das oficinas literárias que se relacionam com a questão do ensino da escrita. Na sua página pessoal, que há anos pode ser consultada em www.laab.com.br, o texto sobre as oficinas literárias diz que, uma vez dentro de uma oficina regular:

a) o aluno se obriga a uma produção constante; b) as conquistas técnicas são mais rápidas, decorrentes da sistematização; c) enquanto o amigo e leitor/ revisor ad hoc pode nos trair, ocultando-nos algo menos bom, os oficinairos e o ministrante comportam-se com liberdade ao avaliar os textos dos alunos e colegas; d) as leituras e análises são organizadas, visando um ganho mais efetivo. (ASSIS BRASIL, 2008)

Os mesmos benefícios, acrescidos de outros, são elencados na tese de doutorado em Escrita Criativa do escritor Amílcar Bettega, ex-aluno de Assis Brasil, que detalha e problematiza o funcionamento desta oficina. Em *Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor*, Bettega defende que os procedimentos da construção do texto ensinados em um laboratório de texto passam a fazer parte do “arsenal técnico” do escritor, que os utiliza, então, de maneira mais eficaz.

Um dos argumentos usados pelos que criticam as oficinas literárias é o de que não há outro meio para aprender a escrever além de “ler e escrever” – o que é uma verdade, defendida inclusive neste ensaio. Ora, isto só vem a comprovar a falta de conhecimento destes críticos, pois o que se faz em uma oficina é precisamente isto: ler e escrever. Com a diferença que as leituras e a própria escrita (quando se trata dos exercícios) são dirigidas e orientadas de forma a facilitar a aquisição do conhecimento, voltadas para que o aspirante a escritor tome consciência de procedimentos próprios da construção do texto. (BETTEGA, 2012, p. 56)

O resultado da experiência se comprovaria nas estantes, no depoimento dos escritores, nos prêmios dos ex-alunos de oficinas, em todas as instâncias que conformam o que, adotando aqui a terminologia de Pierre Bourdieu, podemos chamar de campo literário. Ainda que, como

destaca o escritor e professor brasileiro de Escrita Criativa, não seja necessário a um bom escritor que passe por esse processo, a oficina facilita e acelera a trajetória de muitos – atestado que, a meu ver, coloca a Escrita Criativa junto de muitas outras atividades, especialmente as artísticas e humanas, e também junto de suas irmãs na Letras, como as formações em literaturas nacionais.

2 Técnicas revelam as convenções coletivas e incidem sobre a materialidade do fazer

A mirada de pesquisadores sobre a criatividade, como Fayga Ostrower, permite abordar de outro ângulo a questão do papel da técnica para a criação. Artista plástica e educadora, polonesa naturalizada brasileira, Fayga Ostrower deu aulas durante 16 anos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em grandes instituições artísticas do país. No livro mais conhecido, *Criatividade e processos de criação*, Ostrower apresenta a criatividade como um potencial inerente ao homem, e que não se restringe à arte.

Criar é basicamente formar. É dar uma forma a fenômenos que foram relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. Nas perguntas que o homem faz sobre o mundo e nas soluções que encontra, nas suas ações bem como na própria experiência do viver, o homem sempre forma. (OSTROWER, 2009, p. 11)

Em qualquer tipo de realização são envolvidos princípios de forma, no sentido amplo em que aqui é compreendida a forma, isto é, como uma estruturação, não restrita à imagem visual. Sejam quais forem os modos e os meios, ao se criar algo, sempre se ordena e se configura uma dada materialidade. Também na expressão literária, por consequência, a criação ordena e estrutura uma forma, que por sua vez tem uma materialidade específica, a materialidade do verbal. Se considerarmos que a teórica polonesa considera que o único caminho do artista é conhecer bem a materialidade dada em seu próprio fazer, distinto para cada arte, o escritor também precisa de um aprendizado sobre a matéria de sua criação para manipulá-la com propriedade, liberdade e imaginação.

Mais que isso, o criar de Fayga Ostrower só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam. A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida. No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois pólos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura. Tendo em vista

que, para Fayga Ostrower, a natureza criativa se elabora em contexto cultural, as técnicas revelam esse universo coletivo, que envolve toda criação e está para além de uma determinação unicamente individual. Considerando a técnica como um método que também revela a convenção cultural, é por meio dela que o artista poderia entender os referenciais básicos a que é sujeito em sua criação – e esse entendimento, subscrevendo a teoria de Ostrower, não precisa ser completamente racional e consciente.

Nessa visão dela, a técnica é o conhecimento de uma materialidade particular, elaborada em contexto cultural, revelando um universo coletivo de expectativas – logo, também efeitos de sentido. Ser espontâneo nada teria a ver com ser livre de influências, mas significaria ser coerente consigo mesmo, integrando-se em sua personalidade e realizando suas potencialidades específicas. Ao amadurecer, explica Ostrower, verifica-se no indivíduo uma definição maior e mais seletiva na sua atitude interior perante o mundo. Podemos responder à vida espontaneamente porque a partir de nossa seletividade podemos estabelecer ordenações novas, dar forma aos fenômenos e criar significados, pois ao criar sempre delimitamos. Ser espontâneo está ligado também a ser livre. A liberdade da criação não é a liberdade de expressão, mas de aceitar as delimitações afetiva e convictamente, desdobrando-as para poder redefini-las. Os limites são meios e modos de identificar um fenômeno.

Isso tudo está embebido em valores culturais. O que ela chama “estilo” é forma de cultura, visões de vida que reúnem conhecimentos e técnicas disponíveis naquele momento histórico. Quando os estilos mudam, é porque se alteraram os valores coletivos.

Pode-se dizer, de modo geral, que dos valores existentes em um contexto cultural não só decorrem certas possibilidades de indagação como também desses valores decorre a forma das perguntas. Conseqüentemente, a resposta que o indivíduo dará, se apóia nas mesmas possibilidades. (OSTROWER, 2009, p. 125)

3 Ricardo Piglia: a memória é a tradição

Em *Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico*, o escritor e teórico Ricardo Piglia considera que, embora nem todo escritor escreva crítica literária, todo escritor é um crítico, no sentido de que trabalha, necessariamente a relação da escrita com a reflexão e com a teoria. Nesta fala, conferência de abertura do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina, Piglia frisa que tal declaração não quer dizer que o escritor possa dizer alguma coisa sobre o que ele mesmo escreve. Quer dizer que ele tem uma percepção da criação que está além da sua produção – e que diz respeito a uma série de

hipóteses sobre a literatura, sobre sua relação com outros textos, sua hierarquia de escritores, seu modelo de clássicos e seu modelo de forma.

É bastante comum que exista que eu chamaria de escritos póstumos de escritores, isto é, a prática da literatura dá lugar a uma sorte de escritura privada, na qual o escritor, via de regra, anota suas observações sobre a literatura – numa espécie de laboratório do escritor – onde essa relação múltipla dele com os outros textos e com seu próprio trabalho funciona como um espaço em que combinam a reflexão, o projeto, as tentativas e as falhas. A meu ver, o modelo máximo desses laboratórios de escritores é o *Diário* de Kafka. A rigor, poderíamos dizer que a primeira providência de quem deseja ser escritor é ler o *Diário* de Kafka, no sentido de que é a prova mesma dessa relação de trabalho com sua própria obra e de vínculo com o mundo num determinado momento. (PIGLIA, 1996, p. 48)

Piglia aponta dois mitos que afastam essa compreensão: o mito do escritor espontâneo e o mito do crítico como escritor fracassado. O primeiro supõe que o escritor que escreve bem não pensa, mas vive, e que quem reflete vive menos e tem uma relação menos direta com o real e com a experiência, logo, tem menos paixão e a paixão é a receita da boa literatura. Para o autor de *Crítica e Ficção e Formas Breves*, a ideia de escritor inocente ou ingênuo é um mito. Não só não há escritor que seja assim, ele escreve, como se o escritor diz que se sente assim, tal construção supõe uma teoria muito restrita do que é a experiência que é ela mesma uma forma de ver a relação dele com a escrita que se sustenta, “usando uma metáfora bancária”, como um “fundo” sobre o qual este escritor trabalha sua obra. Já o segundo caso, do crítico como escritor fracassado, seria “uma figura muito ligada à tensão entre escrita e crítica jornalística” (ibid., p. 49-50) ligada a um ressentimento histórico entre a figura da mediação da obra de arte para as massas dentro de um mercado, o crítico sendo aquele que, por um poder específico, faz valer uma leitura que não é a mesma do autor. Desvencilhando-se dessas duas figuras, Piglia define o lugar do escritor-crítico como um lugar desdobrado, porém único, sobre a qual é possível buscar pontos em comum a partir dos escritos de escritores que são críticos, como Nabokov, Eliot, Borges, Gombrowics (ibid., p. 50).

Por fim, Piglia parte para outra formulação que pode se encaixar bem nesta reflexão da técnica e do ensino da Escrita Criativa, ao considerar que, “para um escritor, a memória é a tradição” (PIGLIA, 1996, p. 50). Uma memória impessoal, feita de citações, de fragmentos e imagens dos textos que ele lê e que o marcam e retornam como lembranças pessoais. “Por isso, na literatura, os roubos são como lembranças: nunca suficientemente deliberados, nunca inocentes demais” (idem, 51). Ao tomar consciência dessa memória e em trabalhar com ela, está um elemento do processo de escrita que conecta o escritor individual a uma compreensão coletiva e a essa história que é o objeto da crítica e da teoria – só que por um viés particular.

4 Algumas perguntas, agora feito conversa

Se há consenso em defender a importância das técnicas para o aprimoramento da produção de ficção e o fato de que grandes artistas as subvertam em um ou outro aspecto, mas não em todos de uma vez, e se nos manuais, nos livros de teoria literária sobre Escrita Criativa, no testemunho de professores e alunos, nas cartas do passado de escritores aos discípulos há um grande consenso sobre o fato de que a escrita é “ensinada” dentro desses termos, qual é a polêmica? Que autores e pensadores propõem uma resposta diferente à afirmação de que uma oficina não é garantia de criação de um gênio literário (1) e a de que uma oficina é um lugar onde se aprende e se treina a escrever ficção que encontra leitores (2)? Se essas afirmações, adaptada para cada caso, é verdadeira para diversos campos do conhecimento, por que nos perguntamos isso especificamente para a escrita? Por que dizer que é polêmico ensinar a escrever literatura, se não se discute que nos cursos de artes visuais se ensine a pintar ou a grafar, e no curso de música a compor, e no curso de cinema a fazer um filme?

Quando os escritores e professores de Escrita Criativa se perguntam: “um grande escritor se encaixa nessas teorias?”, imagino que julguem que uma resposta a essa pergunta é a própria teoria, uma tentativa de sistematização dos fatos. Por isso, a problematização não é uma negação do valor da oficina, mas uma pergunta constante dentro da prática para que esta se regule como instituição de ensino, de criação e difusão de um saber, que, como todas as práticas e instituições, necessita de constante aprimoramento e autocrítica pra continuar oferecendo alguma coisa à sociedade e a seu campo de saber. Se a pergunta “a escrita pode ser ensinada” não trazer elementos novos para a questão, será que não é hora de colocar, ativamente, outras em seu lugar de proeminência?

Referências

BETTEGA, Amilcar. *Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor*. 2012. 301 fls. Tese (Doutorado em Escrita Criativa) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis; MOREIRA, Maria Eunice. A Escrita Criativa na Faculdade de Letras. In. BRASIL, Luiz Antonio de Assis; MOREIRA, Maria Eunice. *Inovação e*

Qualidade na Universidade – Boas Práticas na PUCRS. Porto Alegre: Edipucrs, 2008, p. 71-84.

GARDNER, John. *The art of fiction*. New York: First Vintage Books Edition, 1985.

MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clímax*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia - Revista de Literatura*. Florianópolis, n 33, p. 47-59, ago./dez. 1996.

PROSE, Francine. *Para ler como um escritor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2009.