

A interface entre Teoria Literária e a Escrita Criativa: um estudo

Stéfanie Garcia Medeiros (PUCRS)²⁹
Luiz Antonio Assis Brasil (PUCRS)³⁰
Bernardo Bueno (PUCRS)³¹
Ángela María Cuartas Villalobos (PUCRS)³²
Gabriela Richinitti (PUCRS)³³
Gabriel Eduardo Bortulini (PUCRS)³⁴
Harini Abja Kanesiro (PUCRS)³⁵
Luís Roberto Amabile (PUCRS)³⁶
María Elena Morán Atencio (PUCRS)³⁷
Marina Soares Nogara (PUCRS)³⁸
Moema Vilela Pereira (PUCRS)³⁹

Resumo

O artigo contempla uma discussão recente no domínio Letras e que envolve os possíveis pontos de contato entre a Escrita Criativa e a Teoria da Literatura, tendo em conta que as duas disciplinas se abrigam sob a mesma área acadêmica. Para melhor desenvolver os argumentos, o artigo é dividido em cinco tópicos, sendo eles: Um ímpeto interno; A leitura; A leitura direcionada; As oficinas literárias e a prática institucional; A Escrita Criativa como disciplina acadêmica. Tomando como ponto de partida os referenciais tanto de teóricos da Literatura, como de professores de Escrita Criativa e escritores envolvidos com oficinas literárias, é possível dizer que uma das conclusões, a partir das referências estudadas, está em entender o texto literário como uma obra em construção, não como produto findo, e, para tanto, são úteis, talvez necessários, os aportes teóricos, estabelecendo com eles um diálogo produtivo para ambos os âmbitos: uma interface entre Teoria Literária e Escrita Criativa.

Palavras-chave

Teoria Literária. Escrita Criativa. Oficina Literária.

²⁹ Escritora. Mestre e doutoranda em Letras, área de concentração Escrita Criativa, na PUCRS.

³⁰ Escritor. Doutor em Letras. Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

³¹ Escritor. PhD em Creative and Critical Writing pela University of East Anglia (Reino Unido). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras e coordenador da graduação em Escrita Criativa na PUCRS.

³² Escritora e tradutora. Mestra e doutoranda em Escrita Criativa na PUCRS.

³³ Escritora. Graduada em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre e doutoranda em Letras, área de concentração Escrita Criativa, na PUCRS.

³⁴ Escritor. Mestre e doutorando em Escrita Criativa na PUCRS.

³⁵ Graduada em História pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Escrita Criativa pela PUCRS.

³⁶ Escritor. Doutor em Letras – Teoria da Literatura e Escrita Criativa, pela PUCRS. Professor nos cursos de Escrita Criativa e Letras da PUCRS.

³⁷ Roteirista e escritora. Formada no curso regular da EICTV, Cuba, é Mestre e Doutoranda em Letras, área de concentração Escrita Criativa, na PUCRS.

³⁸ Estudante de graduação em Escrita Criativa na PUCRS.

³⁹ Escritora. Doutora em Letras. Professora dos cursos de Escrita Criativa e Letras na PUCRS.

1 Introdução

O êxito do processo de estabelecimento da Escrita Criativa na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)⁴⁰ levou-nos a refletir sobre como a Teoria Literária dialoga com a prática da escrita. Num primeiro momento, a relação é óbvia: ficcionistas constroem seu trabalho a partir da tradição literária. O ponto mais prático, entretanto, do dia a dia da escrita, obriga-nos a pensar em certos aspectos da Teoria Literária que influenciam, de maneira mais direta, o escrever: questões sobre a motivação da criação literária, a influência e importância da leitura, a aplicação de conceitos teóricos em oficinas literárias e o lugar da Escrita Criativa enquanto disciplina.

Para discutir os tópicos acima, foi criado, no contexto do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), um projeto de pesquisa intitulado Teoria da Escrita Criativa: uma Interface com a Teoria Literária. O grupo, formado por professores, mestrandos, doutorandos e alunos de graduação em Escrita Criativa, conduziu uma investigação bibliográfica, seguida da elaboração de fichas de leitura e de encontros para sua discussão. Os livros foram selecionados entre aqueles nitidamente voltados para o ofício de escrever e categorizados em livros teóricos, ensaios, manuais de escrita e transcrições de entrevistas ou palestras de escritores. O corpus inicial foi de 32 livros, voltados, em sua maioria, para a prática da ficção. Por uma questão de espaço disponível para este artigo, nem todos são aqui referenciados. Entendemos que é uma seleção – uma amostra – que há de crescer conforme o trabalho do grupo se desenvolve.

Apresentamos, a seguir, o resultado de nossa reflexão inicial, no escopo de trazer elementos que possam colaborar para a reflexão acerca de uma interface entre a Teoria Literária e a Escrita Criativa.

2 Um ímpeto interno

Uma das máximas da Escrita Criativa – e isso se repete desde oficinas até ensaios teóricos – é de que a vocação⁴¹ não pode ser ensinada, mas as técnicas sim. De

⁴⁰ A saber: o início da Oficina Literária em 1985, a criação de uma área de concentração em Escrita Criativa no mestrado e no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras em 2012 e a criação da graduação em 2016, além de cursos de extensão à distância e disciplinas eletivas.

⁴¹ Muitas vezes, o termo talento é usado no lugar de vocação, como se pode ver nas citações futuras. Relembramos Assis Brasil (2019, p.20): “talento costuma ser um termo pouco preciso, relativo e, de certa forma, elitista. Vocação, por outro lado, embora tampouco seja preciso, diz mais respeito à uma predisposição ao ato artístico, que pode ou não ser levado adiante”.

acordo com John Dufresne (2004), por exemplo, escrever é uma habilidade, e ninguém nasce com habilidades: elas são aprendidas, e, portanto, a escrita pode ser, como ofício, ensinada e aprendida. “O que não pode ser ensinado, é claro, é talento e paixão”, salienta Dufresne (2004, p. 5).

Louise Doughty (2007) elabora um raciocínio semelhante ao dizer que, ao terminar de ler um manual de criação literária, ninguém será mais ou menos talentoso. Para ela, pensando em termos de mecânica da ficção, pode-se aprender a encaixar as peças: "Nobody can teach talent [...] Nuts and bolts can be taught, though, and there is more nuts and bolts to novel-writing than many novelists care to admit"⁴².

Como esses, são inúmeros os textos que partem do mesmo princípio: há técnicas que, sem dúvida, podem ser ensinadas e, nesse sentido, a Escrita Criativa pode ajudar. No entanto existe também um aspecto vocacional que não se ensina, ao menos numa oficina ou num curso universitário. Ademais, diferentemente da técnica, há pouco consenso sobre o que pode ser considerado vocação ou talento.

Tomemos o caso de Honoré de Balzac. Ao se debruçar sobre a trajetória do autor, José-Luís Diaz (2007, p. 9) considera que a fase formativa de Balzac (que viveu de 1799 a 1850) durou de 1818 a 1842, “um processo, [...] uma gênese lenta”. O estudo de Diaz se intitula “*Devenir Balzac*” e lança mão da correspondência do escritor para mostrar como, dados seus fracassos iniciais, ele chegou a pensar que era pouco vocacionado para escrever literatura. Numa carta de 1822, confessa à irmã, Laure: “Todas as minhas tristezas decorrem do pouco talento que reconheço em mim” (apud DIAS, 2007, p. 49).

Não só ele. Nessa época, ele escreveu diversos romances sob pseudônimo, nenhum dos quais alcançou êxito, tanto que, por volta de 1825, Balzac desistiu da literatura e se lançou na carreira de editor e jornalista. Somente em 1829, depois de também fracassar como editor, ele retomou a atividade literária, agora assinando com seu nome e produzindo nas décadas seguintes a série de romances denominada “*Comédia Humana*”. Ou seja, um sujeito, a princípio pouco vocacionado, tornou-se o autor de uma das mais conhecidas séries literárias do ocidente. Entre eles encontram-se obras-primas, como “*Ilusões perdidas*”.

Balzac, podemos dizer, tinha o que Haruki Murakami chama de “um ímpeto interno que não lhes permite ficar sem escrever romances” (2017, p. 17). Em “*Romancista*

⁴² “Ninguém pode ensinar talento [...] Os mecanismos básicos podem ser ensinados, entretanto, e há mais mecanismos básicos na escrita de romances do que muitos romancistas admitem”. Tradução nossa.

como vocação”, um ensaio pessoal que, relembrando sua trajetória, mistura reflexões sobre o ofício da escrita, Murakami afirma que o ato de escrever um ou mesmo alguns romances talvez não ofereça grandes dificuldades. Mais: para alguns, “escrever um excelente romance uma vez não é muito difícil”. O que Murakami aponta como uma tarefa que exige “uma enorme perseverança” é escrever vários romances ao longo dos anos.

[...] penso que aqueles que atuam, ou melhor, sobrevivem como romancistas profissionais por vinte, trinta anos, conquistando determinado número de leitores, possuem algo como uma essência forte e notável de romancista. Um ímpeto interno que não lhes permite ficar sem escrever romances. Não é qualquer um que consegue. [...] Para isso, como eu já disse, é preciso algo como uma competência especial. Acho que talento não seja exatamente a palavra (MURAKAMI, 2017, p. 17).

Também num ensaio pessoal sobre o mesmo tema, Margaret Atwood (2002), questiona se esse ímpeto, essa competência – isto é, essa vocação – teria origem na infância: “the childhoods of writers are thought to have something to do with their vocation, but when you look at these childhoods they are in fact very different. What they often contain, however, are books and solitude, and my own childhood was right on track.”⁴³

Com um raciocínio semelhante, o escritor brasileiro Amílcar Bettega (2012) também se afasta da visão romântica de vocação em “*Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor*”. Ele a relaciona com uma habilidade inerente que deve ser desenvolvida pelo desejo e pela prática. Existiria, na formação do escritor, um elemento de desejo, de teimosia do espírito, uma incapacidade para não fazer que constituiria, em parte, a ideia da vocação. E essa incapacidade para não fazer se alia, no percurso de formação relatado por Bettega, com o ato da leitura. Segundo ele, todo escritor é, antes de mais nada, um leitor, e se aproxima da visão que Proust tem da leitura como um exercício subjetivo, do eu consigo mesmo, em oposição à de Descartes, que considera a leitura como uma conversa que o leitor tem com o espírito do autor.

A leitura, diz Bettega, é uma atividade subjetiva e solitária, como a escrita. As duas são experiências ativas, criadoras, nas quais intervêm todo o arcabouço e a bagagem que o sujeito (o leitor e o escritor) traz de forma consciente e inconsciente. Nesse

⁴³ “... acredita-se que a infância dos escritores tem algo a ver com sua vocação, mas quando você olha para essas infâncias, elas são na verdade muito diferentes. O que muitas vezes eles contêm, no entanto, são livros e solidão, e minha própria infância estava no caminho certo”. Tradução nossa.

sentido, tanto escrita como leitura seriam formas de autoconhecimento, de encontro consigo próprio. Para ele, se os livros transmitem alguma “verdade”, ela precisa ser construída pelo leitor, e o leitor é uma pessoa que, como o escritor, está à procura de algo, porque a vida é insuficiente, porque há uma sensação de falta. Essa procura é motivada por um prazer que nunca é completo, sempre é uma promessa e sempre leva o leitor a buscar novas experiências estéticas. Bettega identifica três tipos de prazer na leitura: o prazer fechado em si mesmo, do leitor; o prazer que traz uma sensação de falta, que quer mais (e acaba desembocando na escrita), e o prazer da escrita.

Portanto, ainda segundo Bettega, o escritor é o leitor que, na busca pela experiência estética, não pode evitar escrever, mas, mesmo que na formação do escritor exista um elemento de desejo, também existe a técnica, a arte. Para ele, a técnica, os mecanismos da escrita, podem ser aprendidos por imitação, como uma consequência da leitura. Existem também, como existem nas outras artes, formas conscientes e eficientes de passar a técnica para o aspirante a escritor. E seria essa a função das oficinas literárias. Assim, tanto a vocação, essa incapacidade para não fazer, como o aprendizado consciente da escrita nos levam inevitavelmente ao tópico da leitura e das oficinas literárias, que entraremos a examinar a seguir.

3 A leitura

Muito do que buscamos compreender com a pergunta norteadora “como se formam escritores?” exige a reflexão sobre o que Tim Mayers (2009, p. 22) chama de “creative writing lore”. O conceito de lore se refere ao “acúmulo de tradições, práticas e crenças em termos que os praticantes entendam como a escrita é produzida, aprendida e ensinada”.⁴⁴

Retomando o conceito de lore da Escrita Criativa, talvez a resposta mais comum à pergunta “como se forma um ficcionista?” seja “um ficcionista se forma lendo os clássicos” ou “eu me tornei ficcionista lendo e escrevendo”. Isso pode ser constatado em cartas, diários, depoimentos, ensaios, colóquios, decálogos, textos acadêmicos, entrevistas, aulas magistrais, entre outras fontes numerosas e heterogêneas, produzidas por escritores ou críticos. A resposta já é reconhecida como uma verdade autoevidente.

⁴⁴ Tradução nossa.

No entanto, quando olhado de perto, o lugar-comum estimula novas perguntas. Se um escritor se forma lendo, como deve ser conduzida essa leitura? O leitor-escritor em formação deve ter liberdade de escolha ou ajustar-se a um roteiro sistemático? Um roteiro determinado por quem? A leitura é um ato subjetivo e individual ou um fenômeno coletivo, de diálogo interpessoal ou histórico? Quais são as consequências da resposta a essa nova pergunta? O que é, exatamente, um bom leitor? O que é um bom leitor que aspira a ser escritor? Existe diferença entre eles?

A pergunta pelo papel da leitura na formação do escritor surge em textos tão antigos como a *“Arte poética”*, de Horácio [circa 14/13 a.C.], e convoca questões mais amplas: a relação do escritor com a tradição e a importância dessa relação para sua formação. As visões sobre a qualidade da relação variam com o momento histórico em que a crítica ou o trabalho artístico se inserem. Uma é a relação ideal com a tradição (ou o próprio conceito de tradição ou cânone) aos olhos de um modernista e, outra, aos olhos de um romântico ou de um autor contemporâneo, por exemplo. Portanto, se o lugar-comum *“o bom escritor deve conhecer a tradição”* é reconhecido pelo senso comum ou especializado como *“verdadeiro”*, não acontece a mesma coisa com as perguntas que derivam dessa constatação.

A relação com a tradição no processo de formação de um escritor (ou de uma geração/coletividade de escritores e escritoras) pode ser estudada pelo menos sob duas perspectivas. Por um lado, do ponto de vista da consciência do aprendiz sobre sua própria historicidade e lugar no coletivo, ou seja, como um assunto ético, político e, por vezes, extratextual. Por outro lado, da perspectiva da relação do aprendiz com a linguagem, como um assunto estético que, por sua vez, pode ser estudada considerando diferentes aspectos, como: i) a dimensão material, rítmica e fonética da linguagem; ii) a dimensão formal da linguagem, por exemplo, o estudo da gramática; iii) a dimensão *“macro”* da linguagem na escrita literária, como a preocupação com os recursos e técnicas narrativas ou poéticas; iv) os métodos de uso e ensino da ferramenta da leitura em função da assimilação destes e outros aspectos do ofício. É claro que essa é apenas uma divisão *“didática”* e incompleta.

Porém, faz algum sentido a pesquisa de ditos métodos de uso e ensino da ferramenta da leitura em função da assimilação da arte da escrita literária? A pergunta é válida se consideramos que não existe apenas o mito de que a arte da escrita só se aprende lendo e escrevendo, como um ato individual e desregrado, mas também o de que a escrita literária não pode ser ensinada em absoluto.

Dado o impacto do surgimento e crescimento das oficinas de escrita de meados do século XX até hoje, a crença em que a escrita literária pode ser ensinada não é uma novidade. Um pressuposto de boa parte da “*Arte poética*”, de Horácio, é justamente essa possibilidade. Por isso, ele dedica vários capítulos da sua epístola aos preceitos da escrita, à técnica, ao uso da língua e, inclusive, a tópicos como o primeiro leitor, o trabalho do guia ou professor de escrita, a pertinência da publicação, a oposição entre trabalho e talento, o mito do poeta louco e o tempo da criação.

Especificamente sobre a apropriação da tradição na formação do poeta, Horácio (1778, p.83) começa fazendo um chamado ao estudo dos gêneros poéticos e dos mestres latinos e gregos: “Pois com que fundamento por poeta / Quero ser respeitado, se não posso, / E se não sei usar dos diferentes / Caracteres e estilos dos poemas? / Por que torpe vergonha de aprendê-los / Hei de ter, e não já de ser um néscio?” O autor continua, mais adiante, comparando o trabalho do poeta com atividades como a arte marcial ou os jogos populares: quem não é destro em armas e quem não sabe jogar contenta-se com ver; no entanto, é comum que quem não sabe nada sobre versos se atreva a fazê-los, presumido. Mas se for necessário compor, porque assim o exige o gênio, continua Horácio, é preciso ter cautela, confiar em primeiros leitores sábios, sinceros e experientes, e limar o livro até por nove anos, antes de pensar em publicá-lo. Depois ele continua, no capítulo XXXVII (p. 104), levantando a questão da oposição entre técnica e talento:

Altercou-se, se vem da natureza,
Ou d’arte os bons versos: no meu juízo
Tao pouco val ter arte, e nao ter veia,
Como ter rica veia, e nao ter arte:
É necessário que ambas se socorram,
E se unam de amizade em laço estreito.
O atleta que quer com veloz curso
O prêmio merecer, desde menino
Muito se exercitou: sofreu calores,
Sofreu frios, e soube refrear-se
De Vênus e de Baco. O que na fruta
Toca pítias canções, para ser destro,
Primeiro sofreu mestre, e longo estudo.
Só para ser poeta nesta idade,
Basta dizer: Eu faço nobres versos.

O mesmo “altercado” e a mesma crença daquela “idade” são problematizados nos textos e debates contemporâneos sobre a Escrita Criativa. O livro “*Para ler como um escritor*”, de Francine Prose (2008), é uma tentativa de resposta à pergunta “pode-se ensinar a escrever ficção?”. A resposta da autora é sim, mas não fazendo nem lendo teoria

ou crítica literária. A autora propõe a leitura atenta (close reading) como método de formação do escritor e deixa, depois de cada capítulo, listas de leitura pertinentes para os tópicos estudados: as palavras, as frases, os parágrafos, as personagens, os detalhes, entre outros, advertindo que a escolha bibliográfica foi guiada por seu gosto subjetivo e não por uma busca consciente de construir/preservar um cânone ou um percorrido ideal de leitura para aspirantes a escritores.

A ideia norteadora de Prose é que o ensino acadêmico da Escrita Criativa nos Estados Unidos tem deixado de lado a leitura por prazer, e isso, em sua visão, é um grande obstáculo no processo de formação de escritores. Desse modo, através de exemplos, ela aponta para um caminho de aliança entre a leitura por prazer e a assimilação de técnicas e recursos para a criação de bons textos, entendendo-os como aqueles que provoquem a fruição estética e deixando de lado considerações históricas, políticas ou éticas.

Na mesma linha, em “*Can it really be taught?*”, Katharine Haake (2007, p. 24) defende que os professores de Escrita Criativa deveriam treinar os alunos a encontrarem suas próprias estratégias de leitura que devem ir ao encontro dos seus interesses como escritores. No entanto, ao contrário de Prose, ela considera que “não é o texto em particular, mas o problema do texto que vai iluminar a escrita para nossos estudantes” e que se deveria examinar a leitura como princípio do ensino da escrita, já que ela pode tanto impedir como estimular a aprendizagem. Além disso, o princípio deveria ser ampliado para outras narrativas talvez mais gratificantes que a própria leitura.

3.1 A leitura direcionada

Quando perguntado acerca do que pode seriamente ajudar a aprimorar a escrita, é certo que qualquer escritor, como mencionado anteriormente, apontará, entre as suas sugestões, a leitura, não apenas como um exercício objetivo, mas como uma prática de vida, ou seja, algo que integre a sua rotina diária. Essa enfática recomendação, no entanto, pode ser mais bem precisada na forma de uma leitura direcionada, ou seja, uma leitura que se ampare em teorias e/ou critérios acerca do que se entende como uma boa escrita.

A leitura direcionada parte do princípio de que é necessário tornar-se consciente das estratégias narrativas de um determinado autor para apropriar-se delas a seu modo e reivindicar seu uso quando acreditar ser pertinente. Barthes (1972) está certo ao dizer que existe algo de bruto no estilo, mas o estilo não se reduz a uma pedra

rudimentar, é algo em movimento, que pode ser lapidado de forma mais ou menos lúcida. É sob essa perspectiva que podemos enxergar alguns dos manuais de Escrita Criativa.

O argumento principal de Adam Sexton (2005) em *“Masterclass in fiction writing: techniques from Austen, Hemingway, and other greats”* é a ideia do escritor como um leitor que procura soluções ficcionais nos escritos de outros autores. Cada um dos nove capítulos do livro mobiliza um escritor principal e outros exemplos mais circunscritos para examinar um tópico específico de escrita ficcional e termina com sugestões de leitura que ilustram especialmente bem o tópico examinado anteriormente. No caso de Sexton, esses tópicos são, na ordem em que aparecem no livro: a estrutura clássica da narrativa, a importância da caracterização, a trama, a descrição, o diálogo, o ponto de vista, estilo e voz, a articulação dos elementos de construção de uma narrativa e a consequente criação de um mundo ficcional convincente. Talvez o mais interessante de se assinalar, a partir do manual de Sexton, seja o fato de que os critérios que balizam as leituras que ele propõe são critérios escolhidos, ou seja, que refletem uma determinada concepção de escrita.

4 As oficinas literárias e a prática institucional

De uma forma ou de outra, todos os autores de *“The portable MFA in creative writing”*⁴⁵ (2006) creem que as regras de escrita devem ser ensinadas (do contrário, serão descobertas no decorrer da prática) para só então serem flexibilizadas ou mesmo rompidas de maneira consciente e ordenada. Como consequência, defendem que o ensino da escrita é possível e útil. Nenhum escritor aprende o ofício inteiramente sozinho e esta é, talvez, a primeira lição que tomam. Cursos e oficinas podem acelerar esse aprendizado, evitando que se perca uma grande quantidade de trabalho em erros primários e tentativas malsucedidas – que podem, inclusive, desmotivar para sempre aquele que se aventura no longo e instável caminho da Escrita Criativa.

Tim Tomlinson (2006), em *“Introduction: The MFA vs. the Portable MFA”*, salienta que as oficinas de escrita oferecem a grande e inestimável vantagem de criar uma comunidade de leitores críticos e bem treinados que vai verter luz sobre os problemas e as virtudes de um texto. Além disso, os espaços de troca e reflexão que se constroem nas

⁴⁵ O título faz referência aos “Masters in Fine Arts”, oferecidos nos Estados Unidos, e busca ser “um substituto” deles. O livro deriva das oficinas práticas que os membros de The New York Writers Workshop (coletivo de escritores e professores) tem ministrado durante mais de quinze anos, abrangendo conceitos básicos e técnicas avançadas de ficção, não ficção, poesia e dramaturgia.

oficinas oferecem ao escritor um recurso valioso: o tempo necessário para escrever e aprimorar seus manuscritos.

Nesse mesmo sentido, Amilcar Bettega (2012) examina a força que as oficinas literárias vêm tomando no mundo inteiro. Além disso, analisa na obra sua própria experiência como escritor, já que começou a formar-se e passou a publicar a partir da participação em uma oficina, argumentando que, pela experiência de encontro com outros escritores e outros autores lidos pelos colegas, as oficinas vão constituindo uma consciência familiar, de lugar próprio no universo das letras, fundamental na formação do escritor⁴⁶. Segundo o autor, mesmo que haja críticos desse formato, as oficinas são uma realidade, e é necessário entendê-las para estudar o seu alcance. Bettega defende que aquilo que costuma fundamentar as críticas é uma profunda ignorância sobre o que acontece dentro delas. Uma crítica comum é que só seria possível aprender a escrever por meio da leitura e da escrita.

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. Procedimentos estes que, em alguns casos, a pessoa já intuía, mas que uma vez tornados conscientes e instrumentalizados, passam a fazer parte do seu arsenal técnico, do qual ele poderá fazer uso de maneira muito mais eficaz. (BETTEGA, 2012, p. 56)

Noemi Jaffe (2017) propõe, em “*Os princípios gerais da Escrita Criativa*”, que ler é reler e escrever é reescrever. Ou seja, assim como defende Bettega, a autora coloca a leitura e a escritura atentas como fundamento de todo o trabalho realizado. O que a crítica sugere como único método de aprendizado possível é justamente o que é feito nas oficinas como consenso quase universal.

Identificamos, em nossa pesquisa e experiência, a grandes traços, três tipos de oficinas, no que diz respeito à abordagem do trabalho prático:

1) As que contam com um programa teórico-prático, em que os exercícios práticos estão intimamente ligados ao assunto tratado no encontro. A Oficina de Criação Literária da PUCRS (1985 —), conduzida por Luiz Antonio de Assis Brasil, se encaixa

⁴⁶ Em seu ensaio, Bettega explica passo a passo como funciona a oficina do professor Luiz Antonio de Assis Brasil, que vem funcionando de forma ininterrupta há mais de trinta anos na PUCRS, e analisa seus efeitos, defendendo que ela tem contribuído efetivamente para a formação de escritores que, com o tempo, ganharam destaque, publicações dentro e fora do Brasil e têm conseguido participar do circuito literário nacional com sucesso, produzindo obras de qualidade.

nesta categoria. Organizada em dois semestres, a oficina contempla, embora com uma visão prática, o estudo de conceitos e fundamentos básicos da narrativa, que funcionam como fio condutor para o trabalho minucioso de escrita, leitura e análise dos textos produzidos semanalmente pelos alunos.

2) As que trabalham quase exclusivamente com produção textual livre, em que cada participante submete seus textos (geralmente existe uma combinação prévia sobre se serão contos, poemas ou fragmentos de narrativas longas) para serem lidos e debatidos em profundidade pela turma, sob orientação do professor. Eventualmente, quando detectada alguma necessidade específica, são lidos textos teóricos ou críticos. Esse é o caso da oficina literária do escritor Charles Kiefer, ou, mais recentemente, da oficina *Escrevelendo*, do citado Amilcar Bettega.⁴⁷

3) As que trabalham com produção textual através de gatilhos específicos oferecidos e a posterior leitura e debate em profundidade dos textos resultantes. Nesse tipo de oficina, trabalha-se em torno da ideia de restrição não como limitação, mas como expansora de limites. Um exemplo seriam as oficinas ministradas pela escritora e professora Noemi Jaffe⁴⁸. A proposta compartilha com o primeiro grupo a vinculação dos exercícios sugeridos com algum assunto da ordem das teorias sobre criação ficcional. Às vezes, o gatilho está relacionado com as estratégias narrativas; por exemplo, a exigência de um texto com um ponto de vista específico e inusitado, como propõe Jaffe em sua oficina *Cinco Princípios Essenciais da Escrita Criativa*, ao discutir sobre originalidade. Em outras oportunidades, o gatilho diz respeito à escrita como exercício, como é o caso da oficina *Escrita Vagabunda*, em que Jaffe convida os estudantes a flunar por São Paulo para posteriormente escrever.

Para além dos medos e das apreensões que as oficinas de Escrita Criativa suscitam, como o risco de esterilizar a originalidade por meio de regras e visões monocromáticas daquilo que deve ou não deve ser escrito, os ótimos resultados literários de oficinas como a de Assis Brasil e Raimundo Carrero, este último em Recife, e a consolidação da Escrita Criativa como área acadêmica, dentro e fora do nosso país, parecem demonstrar que a oportunidade de cursar uma oficina de criação literária oferece muito mais vantagens do que riscos.

⁴⁷ As duas oficinas acontecem em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

⁴⁸ A autora explica sua ideia de oficina literária no vídeo “Quem tem Google não precisa de imaginação”, da Casa do Saber (2014). Disponível em: <https://youtu.be/0XmnPoDSzGw>. Acesso em: 12 ago. 2019.

5 A Escrita Criativa como disciplina acadêmica

Retomemos o conceito de *lore*, mencionado anteriormente (Mayers, 2009, p. 220): “o acúmulo de tradições, práticas e crenças em termos que os praticantes entendam como a escrita é produzida, aprendida e ensinada”. Uma das crenças discutidas é a que trata os escritores como as pessoas mais adequadas a ensinarem Escrita Criativa, algo que, segundo Mayers, não tem fundamentação, além de contradizer o conhecimento pedagógico adquirido pelos Estudos de Composição. Como exemplo, cita atletas que eventualmente se tornaram técnicos de sucesso, enquanto muitos outros fracassaram nessa função.

Segundo o autor, pelo fato de a Escrita Criativa como área acadêmica quase sempre ter sido alocada em departamentos de Inglês, ela deve ser entendida a partir das suas conexões e desconexões com os estudos dessa área (no nosso caso, de Letras), principalmente a partir de sua relação com as duas grandes áreas Literatura e Estudos de Composição. Escrita Criativa estaria distante e próxima de ambas. Mayers acredita, portanto, que os English Studies deveriam adotá-la como uma terceira área.⁴⁹

Mayers defende uma interação cada vez maior entre a Escrita Criativa e outras áreas dentro dos departamentos de Inglês. A partir disso, ela pode cada vez mais ampliar o seu alcance, talvez visando a uma área de conhecimento ainda maior, com diferentes formas de escrita e de pensamentos. Priscila Uppal (2007, p. 47), como Mayers, defende a importância do ensino teórico e da aproximação com outras áreas das Humanidades como parte do aprendizado dos cursos dessa área. A autora também propõe um modelo que se ampare mais no processo, no percurso do que no produto. “É preciso uma sala de aula de Escrita Criativa que seja realmente criativa”.

Em conformidade com essa visão, o escritor e professor Paul Dawson (2005, p.21) defende, em seu livro *“Creative Writing and the New Humanities”*, que a Escrita Criativa deve ser entendida enquanto uma disciplina. Ou seja: “a body of knowledge and a set of pedagogical practices which operate through the writing workshop and are inscribed within the institutional site of a university”⁵⁰.

Sobre a questão, Dawson (2005, p. 38) estende seu argumento enfatizando que a palavra “literatura”, sob o prisma dessa área, é entendida enquanto processo ao

⁴⁹ Vale notar que o Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS conta com três áreas de concentração: Teoria da Literatura, Linguística e Escrita Criativa.

⁵⁰ “Um conjunto de conhecimentos e práticas pedagógicas que funcionam através da oficina de escrita e estão inscritos dentro do campo institucional de uma universidade.” Tradução nossa.

invés de produto. Assim sendo, a lógica por trás do estudo da Escrita Criativa não é o “escrever” em oposição ao “ler”: o objeto de estudo é o exame do processo de composição de um trabalho publicado ou de um manuscrito de um aluno, e não o seu tratamento como artefato literário: “That is, the distinction is not between what students produce, but what they study: text as process rather than text as product”.⁵¹

6 Conclusão

O percurso até aqui contemplou um itinerário que contempla a experiência de 35 anos da PUCRS no terreno da Escrita Criativa, que nos permitiu chegar a algumas fundamentadas reflexões acerca da relevância da Teoria Literária como suporte e interação. Esse caminho buscou apresentar e discutir os aportes que trouxessem alguma novidade sobre a antiga disputa entre o ímpeto criativo e a construção paulatina da competência literária. Por outro lado, avaliou-se a necessária interação entre a tradição (ou *lore*) na formação do escritor, bem como o papel do ensino que, embora não passe pela teoria nem pela crítica, é capaz de construir conhecimento. A solução parece estar nas leituras indicadas aos futuros escritores, orientadas por determinadas concepções estéticas e teóricas. Estudando as oficinas de criação literária, tanto as acadêmicas como as livres, verificamos que todas, em maior ou menor grau, utilizam algum referencial teórico, seja como deflagrador da escrita, seja como meio de constatação de seus processos criativos.

Por último, e como ponto crucial deste estudo, entendemos a Escrita Criativa como integrante do sistema acadêmico, chegando à conclusão de que ela pode integrar-se na grade curricular de Letras, onde já existem, tradicionalmente, disciplinas afins, como Produção Textual (o que os americanos chamam de Composição). Dando um arremate, junta-se aqui a relevância do processo como mais relevante do que o resultado (como defendido por Dawson no item anterior), e esse processo passa, naturalmente, pelas considerações de natureza teórica, próprias da academia. Nosso estudo aponta, portanto, para uma clara interface entre Teoria Literária e a Escrita Criativa, um diálogo tanto necessário quanto frutífero para o crescimento das duas áreas, uma interação que merece ser explorada e discutida em estudos futuros.

⁵¹ “Isto é, a distinção não é entre o que os alunos produzem, mas o que estudam: texto como processo e não como produto.” Tradução nossa.

Bibliografia

ASSIS BRASIL, L. A. de. **Escrever ficção**. Colaboração de Luís Roberto Amabile. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ATWOOD, M. **On writers and writing**. Cambridge: CUP, 2002. Livro eletrônico.

Página | 122

BARTHES, R. **Nove ensaios críticos: o grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1972.

BETTEGA, A. **Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor**. 2012. 310 f. Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Université Sorbonne Nouvelle, Porto Alegre; Paris, 2012.

DAWSON, P. **Creative Writing and the New Humanities**. New York: Routledge, 2005.

DOUGHTY, L. **A Novel in a Year: A Novelist's Guide to Being a Novelist**. London: Simon & Schuster, 2007. Livro eletrônico.

DUFRESNE, J. **The Lie That Tells a Truth: A Guide to Writing Fiction**. New York: Norton & Company Ltda. 2004.

HAAKE, Katharine. Against Reading. In: RITTER, Kelly; VANDERSLICE, Stephanie. **Can it really be taught?: resisting lore in creative writing pedagogy**. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers, 2007. p.14-27.

HORÁCIO. Arte poética. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). **Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. - século XVIII)**. Chapecó: Argos, 2014.

JAFFE, N. **Viagem literária: escrita criativa**. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.viagemliteraria.org.br/wp-content/uploads/2017/07/APOSTILA_VL-2017_M%C3%93DULO-ESCRITA-CRIATIVA.pdf. Acesso em: 22 nov. 2019.

MAYERS, T. **One Simple Word: From Creative Writing to Creative Writing Studies**. College English: National Council of Teachers of English, v. 71, n.3, p. 217-228, jan. 2009.

MURAKAMI, Haruki. **Romancista como vocação**. São Paulo: Alfabeta, 2017.

OFICINA DE CRIAÇÃO LITERÁRIA, 1985-, Porto Alegre. Porto Alegre, RS: Escola de Humanidades-PUCRS, 1985-. Ministrada por: Luiz Antonio de Assis Brasil. Disponível em: <http://www.pucrs.br/humanidades/oficina-de-criacao-literaria/#apresentacao>. Acesso em: 22 nov. 2019.

PROSE, F. **Para ler como um escritor: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los**. Rio de Janeiro: Zahar. 2008.

QUEM tem Google não precisa de imaginação. Produção de Casa do Saber. Apresentação de Noemi Jaffe. [S. l.]: Casa do Saber, [2014]. Disponível em: <https://youtu.be/0XmnPoDSzGw>. Acesso em: 12 ago. 2019.

SEXTON, A. **Master class in fiction writing**: techniques from Austen, Hemingway, and other greats. United States of America: McGraw-Hill Education. 2005.

THE NEW YORK WRITERS WORKSHOP MEMBERS. **The portable MFA in creative writing**: improve your craft with the core Essentials taught to MFA students. Ohio: Writer's Digest Books. 2006.

TOMLINSON, T. Introduction: The MFA vs. the Portable MFA. In: THE NEW YORK WRITERS WORKSHOP MEMBERS. **The portable MFA in creative writing**: improve your craft with the core Essentials taught to MFA students. Ohio: Writer's Digest Books. 2006.

UPPAL, Priscila. Both sides of the desk: experiencing creative writing lore as a student and as a professor. In: RITTER, Kelly; VANDERSLICE, Stephanie. **Can it really be taught??:** resisting lore in creative writing pedagogy. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers, 2007.

Bibliografia de consulta

ALARCÓN, D. (editor). **The secret miracle**: the novelist handbook. New York: Holt Paperbacks, 2010.

ANDRÉ, A. **Devenir Écrivain**: Un peu beaucoup passionnément. Paris: Leduc. S, 2007.

BIASI, P.-M. **A genética dos textos**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

BORDINI, M. da G. (org.). **A liberdade de escrever**: entrevistas sobre literatura e política. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.

BORGES, J.L. **El aprendizaje del escritor**. 2.ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

BRANDE, D. **Becoming a writer**: the classic inspirational guide. 2 ed. Londres: McMillan, 1996.

CAMERON, J. **The artist's way**: a spiritual path to higher creativity. New York: Tarcher Perigee, 2016.

DILLARD, A. **The Writing Life**. New York: Harper Perennial. 1990.

DURAS, M. **Writing**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

GOLDSMITH, K. **Uncreative Writing**: Managing Language in the Digital Age. New York: Columbia University Press, 2011.

GUIBERT, R. **Former des écrivants**. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAUSS, D. **Alone With All That Could Happen**: rethinking conventional wisdom about the craft of fiction writing. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2008.

Página | 124

KING, S. **Sobre a escrita**: a arte em memórias. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

KOHAN, S.A. **Como escrever diálogos**: a arte de desenvolver o diálogo no romance e no conto. 2.ed. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2017.

LUKEMAN, N. **The first five pages**: A writer's guide to staying out of the rejection pile. New York: Fireside, 2000.

MORLEY, D. **The Cambridge Introduction to Creative Writing**. New York: Cambridge University Press, 2007.

ORIOLO-BOYER, C.; BILOUS, D. (org). **Ateliers d'écriture littéraire**. Paris: Éditions Hermann, 2013.

SABATO, E. **O escritor e seus fantasmas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARTRE, J.-P. **As palavras**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SMITH, P. **Devoção**. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOUZA, R.T. de. **Ética do escrever**: Kafka, Derrida e literatura como crítica da violência. Porto Alegre: Zouk, 2018.

TRUBY, J. **The anatomy of story**: 22 steps to becoming a master storyteller. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

INTERFACING LITERARY THEORY AND CREATIVE WRITING: A STUDY

Abstract

The article explores a recent discussion in the literary field involving the possible points of contact between Creative Writing and Literary Theory, taking into account that the two disciplines belong to the same academic area. To further develop the arguments, this article is divided into five topics, which are as follows: An internal impulse; Reading; Guided reading; Literary workshops and institutional practice; Creative Writing as an academic discipline. Taking as a starting point the references of both literary scholars and Creative Writing teachers, as well as writers involved in literary workshops, it is possible to say that one of the answers, based on the confluence of the references studied, is to understand the text literary as a work in progress, not as a finished product, and, for that, the contributions from theory are not only useful, but necessary, establishing a productive dialogue between the two fields: an interface between Literary Theory and Creative Writing.

Keywords

Literary Theory. Creative Writing. Literary Workshop.

Recebido em: 03/01/2021

Aprovado em: 17/12/2020