

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS**

**MARIA TERESA ALMEIDA WEBER**

**FAZERES POÉTICOS: CRIAÇÃO E EXPERIÊNCIA**

Porto Alegre  
2018

**MARIA TERESA ALMEIDA WEBER**

**FAZERES POÉTICOS: CRIAÇÃO E EXPERIÊNCIA**

Trabalho de Conclusão de Curso a ser apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Porto Alegre

2018

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço em primeiro lugar à minha família, meus pais, Mariluce e Jorge, minha avó Amélia e meu irmão João, que sempre foram meu porto seguro e meus maiores apoiadores.

Agradeço especialmente à minha orientadora Rita Lenira, pela leitura cuidadosa, pelo diálogo e por ter acreditado neste trabalho.

Agradeço ao Diego e ao André, não só por terem aceitado fazer parte desta conversa, mas também por terem ampliado meu olhar acerca da poesia e da arte.

Agradeço à Anamaria, à Simone e ao Felipe por terem quebrado meu galho na bolsa do IsF, me possibilitando mais horas de dedicação a este trabalho.

Agradeço ao Pedro, meu maior leitor, e a todos os amigos do GEAP, por partilharem comigo a crença de que a poesia é uma coisa que merece ser levada a sério. Mesmo que em muitos momentos não tenhamos sido nem um pouco sérios.

Agradeço à minha prima Ana Lúcia, por ser um exemplo de professora, por ter me ajudado na escrita e por sempre ter acreditado em mim.

Agradeço à minha colega de casa e grande amiga, Júlia, por bater na minha porta para eu acordar cedo e me fazer um café, essas pequenas coisas que nos ajudam a atravessar os dias.

Agradeço, por fim, à minha namorada Fabiana, por todo carinho, por todas horas de escuta, por toda ajuda com o IsF e com a escrita deste trabalho. Enfim, por ser minha companheira de vida, nos momentos bons e ruins.

## **Arte Poética**

*Escrever um poema  
é como apanhar um peixe  
com as mãos  
nunca pesquei assim um peixe  
mas posso falar assim  
sei que nem tudo o que vem às mãos  
é peixe  
o peixe debate-se  
tenta escapar-se  
escapa-se  
eu persisto  
luto corpo a corpo  
com o peixe  
ou morremos os dois  
ou nos salvamos os dois  
tenho de estar atenta  
tenho medo de não chegar ao fim  
é uma questão de vida ou de morte  
quando chego ao fim  
descubro que precisei de apanhar o peixe  
para me livrar do peixe  
livro-me do peixe com o alívio  
que não sei dizer*

**Adília Lopes**

## RESUMO

Este trabalho analisa propostas de exercícios de escrita poética retirados de dois manuais: Os *Writing Experiments* da poeta estadunidense Bernadette Mayer e o *Almanaque Rebolado*, da Oficina Experimental de Poesia, grupo sediado na cidade do Rio de Janeiro. Ambos os manuais são lidos sob a perspectiva da experiência que a realização da proposta pode desencadear naquele que a escreva. Assim, esta monografia se divide em três partes principais: uma breve reflexão acerca do conceito de experiência e poesia e como estes se relacionam com o fazer da escrita poética; a análise dos Experimentos de Bernadette Mayer; e a análise do Almanaque Rebolado. A conclusão do texto também introduz brevemente uma discussão sobre a aplicação pedagógica das propostas. O objetivo é uma maior compreensão dos motivadores da escrita poética a partir do uso de manuais, procurando facilitar o futuro uso deste tipo de recurso por professores e interessados na escrita de poesia em geral.

**Palavras-chave:** poesia, escrita poética, experiência, Bernadette Mayer, Almanaque Rebolado

## ABSTRACT

This work aims at analyzing writing exercises from two manuals: *Writing Experiments* from Bernadette Mayer, and *Almanaque Rebolado* from Oficina Experimental de Poesia. Both manuals are read from the perspective of the experience contained in performing the suggested writing. This way, this monography is divided in three main parts: a brief reflection concerning the concepts of experience and poetry and how they relate to the act of poetic writing; the analysis of the *Writing Experiments* from Bernadette Mayer; and the analysis of *Almanaque Rebolado*. The conclusion of the text also briefly introduces a discussion on the pedagogical application of the proposals. The objective is a bigger comprehension of what motivates the poetic writing through the use of manuals, intending to facilitate future use of this kind of resource by teachers and people interested in writing poetry in general.

**Key words:** poetry, poetic writing, experience, Bernadette Mayer, Almanaque Rebolado

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2 EXPERIÊNCIA E POESIA .....</b>	<b>10</b>
<b>3 BERNADETTE MAYER: EXPERIMENTOS DE ESCRITA.....</b>	<b>17</b>
<b>3.1 Experimento 1.....</b>	<b>18</b>
<b>3.2 Experimento 2.....</b>	<b>20</b>
<b>3.3 Experimento 3.....</b>	<b>22</b>
<b>3.4 Experimento 4.....</b>	<b>24</b>
<b>3.5 Experimento 5.....</b>	<b>25</b>
<b>4 ALMANAQUE REBOLADO – OFICINA EXPERIMENTAL DE POESIA.....</b>	<b>28</b>
<b>4.1 Oficina 1: “corte e engorda” .....</b>	<b>28</b>
<b>4.2 Oficina 2: “métodos de cartografia verbal” .....</b>	<b>33</b>
<b>4.3 Oficina 3: “beijo grego   tradução pt-pt” .....</b>	<b>35</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>41</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>43</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>45</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Ao refletirmos sobre nossa realidade, percebemos que estamos vivendo momentos de incertezas, mudanças no cotidiano, rupturas culturais, sociais e tecnológicas que, muitas vezes, geram dúvidas e medos. Como podemos, então, coexistir e interagir na pós-modernidade? Quais são os recursos que temos para subjetivar e objetivar nossa realidade? Desde a Grécia Antiga até os Românticos, desde os modernos e concretos até os dias de hoje, a poesia se vale do verso, da palavra e da imagem numa tentativa de dar conta, entre outras coisas, do que somos e do que queremos dizer. A poesia foi e continua sendo uma forma potente de expressão artística. Mas o que exatamente leva o/a poeta a escrever?

A partir da minha própria experiência enquanto acadêmica de letras e poeta; das trocas com o Grupo Estudos e Ações em Poesia (GEAP), do qual faço parte; da disciplina de Seminário de Criação Literária cursada com o professor Diego Grandó no segundo semestre de 2016 e da experiência que tive trabalhando com poesia durante meu estágio docente em Literatura, pude perceber através de diversos ângulos o quanto de trabalho e empenho envolve o fazer poético. Com o GEAP e nas aulas do Professor Diego, pude trocar experiências, referências, leituras e reflexões com outras pessoas aqui da cidade de Porto Alegre que também se interessam pelo fazer poético. No estágio, tive a oportunidade e o privilégio de introduzir um novo pensamento sobre poesia para uma turma de segundo ano do Ensino Médio<sup>1</sup>, mostrar que a poesia não está só em livros antigos e não fala só sobre amor. Baseada nestas experiências, pude me dar conta da necessidade de uma reflexão mais aprofundada acerca das ferramentas de que dispomos para fazer poesia, seja por interesse pessoal ou ainda para aplicação em sala de aula.

O presente estudo pretende mostrar possibilidades e alternativas para a criação do fazer poético, como uma ferramenta da linguagem, que estimula as pessoas a expressarem algo do seu eu interior, interagirem melhor consigo mesmas, com o outro e com mundo em geral, promovendo um diálogo enriquecido pela

---

<sup>1</sup> O estágio foi realizado na Escola Estadual Professor Julio Grau, na cidade de Porto Alegre. O projeto foi realizado junto a uma das turmas do segundo ano do Ensino Médio e trabalhou com a leitura e escrita de poesia, pretendendo introduzir a discussão do tema junto aos alunos, que anteriormente vinham estudando o Parnasianismo e Simbolismo, mas estavam tendo dificuldades com a compreensão e o gosto pelo tema.

experiência estética, e quiçá capaz de promover uma convivência mais harmoniosa. Baseado na análise de dois diferentes manuais de poesia, este trabalho faz uma revisão bibliográfica de algumas oficinas de criação poética, procurando esclarecer o funcionamento de algumas ferramentas e enriquecer a reflexão sobre a experiência que está contida no ato de escrever poesia.

Creio que é possível, a partir da poesia, reorganizar a palavra no mundo, para tanto assumimos que os gêneros textuais ultrapassam os conceitos tradicionais, assim o texto deixa de ser ideia, conceito, revisão ou explicação. E assume-se como imagem, passa a ser a realidade do objeto aliada à sua existência em nós. Em acordo com o pensamento de Jorge Larrosa Bondía (2002), um dos teóricos abordados neste TCC, entendemos que ao fazer coisas com as palavras é que alguém dá sentido ao que é e ao que lhe acontece. Importa perceber, então, que os limites da prosa e da poesia vão além de métodos e procedimentos adotados tradicionalmente, que não existe necessariamente uma figura de musa que inspira a escrita, mas que o esforço e o empenho investidos no fazer são capazes de proporcionar uma experiência transformadora, capaz de alterar a ordem das coisas tanto dentro quanto fora de si.

Isto posto, esta revisão bibliográfica apresenta-se em três capítulos: o primeiro discorre sobre os conceitos de experiência e poesia, enquanto o segundo o terceiro analisam duas propostas distintas de oficinas de escrita. Além destes, o trabalho também contém considerações iniciais e finais, anexos e referências utilizadas.

O primeiro capítulo traz uma breve discussão acerca dos conceitos de experiência e poesia. No que tange a experiência, primeiro é trazida a perspectiva histórica do filósofo John Dewey (1980), que em seu trabalho olhou com bastante atenção para a arte enquanto uma fonte de experiências transformadoras. É do autor a perspectiva de que há dois tipos de experiência na vida de uma pessoa: de um lado está tudo aquilo que nos acontece (experiência), e do outro, está aquilo que realmente nos transforma (*uma* experiência). Partindo das ideias de Dewey, o capítulo se debruça especialmente no ponto de vista do professor Jorge Larrosa Bondía (2002) e da professora Silvina Rodrigues Lopes (2012). Enquanto Larrosa nos fala sobre a experiência e o saber da experiência, de como as palavras são potentes agentes dentro de nós, Lopes detém-se na relação da experiência com a literatura na pós-modernidade, criando o laço em que o capítulo procura delimitar o que é poesia, adotando a perspectiva do poeta mexicano Octavio Paz (2012).

Na sequência, o trabalho apresenta algumas propostas de experiência de escrita da poeta Bernadette Mayer, através da versão traduzida de parte dos *Experimentos* pela poeta brasileira Marília Garcia para o segundo volume da revista *Grampo Canoa*<sup>2</sup>, objetivando entender o que poderia motivar alguém que se proponha viver estas experiências de escrita. Foram analisados cinco experimentos diferentes. Tanto nas propostas da poeta em si quanto na análise, o foco de cada proposta é bastante distinto. Optei por sempre escolher trechos bastante diversos como forma de enriquecer o trabalho, mostrando que o escopo da poesia é tão amplo quanto se queira. Desta forma, abaixo da transcrição de cada um dos experimentos como aparecem na revista *Grampo Canoa*, segue a reflexão desencadeada pela proposta. A íntegra do material consultado consta nos anexos.

Na terceira parte, são analisadas propostas de oficinas de escrita do *Almanaque Rebolado*, resultado de uma parceria entre a Oficina Experimental de Poesia (OEP) e o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Bem como no capítulo anterior, o objetivo desta análise é a reflexão acerca das experiências de escrita poética que podem ser disparadas através das oficinas e como estas se inserem na discussão já posta neste trabalho. Diferentemente dos *experimentos* de Mayer, o *Almanaque Rebolado* traz exemplos e uma breve reflexão acerca de cada uma das orientações de escrita, o que facilita o enriquecimento da discussão. Para este capítulo foram investigadas três oficinas, também com premissas bastantes distintas entre si. Como os textos do *Almanaque Rebolado* eram bastante extensos para serem transcritos na íntegra, optei por trazer uma síntese de cada proposta, com imagens do livro, quando necessário. O restante do material em sua íntegra está disponível em anexo.

Por fim, o trabalho encerra com uma breve discussão do que pude descobrir através destas análises e também colocando algumas questões para que o debate não se encerre, propondo que este trabalho seja lido também visando um desdobramento futuro em materiais para uso em sala de aula ou em oficinas de escrita.

---

<sup>2</sup> GRAMPO CANOA. São Paulo: Luna Parque, v. 2, abr. 2016. Semestral.

## 2 EXPERIÊNCIA E POESIA

A partir da poesia, se reorganiza a palavra no mundo. O texto deixa de ser ideia, deixa de ser conceito, revisão ou explicação e passa a ser imagem, passa a ser a própria ideia de realidade que temos do objeto aliada à sua existência em nós. O ato de ver faz elucidar a relação do eu com a coisa. Assim, dentro da palavra poética, o significante e o significado se transformam. E mais do que em qualquer outro momento, as palavras atuam, de acordo com o filósofo Jorge Larrosa Bondía (2002, p.21), “como potentes mecanismos de subjetivação”. Estas palavras são, então, o eu e o que está fora de mim ao mesmo tempo. De algum modo, ao fazer coisas com as palavras, a pessoa faz coisas com o seu próprio ser. Ao fazer coisas com as palavras é que alguém pode dar sentido ao que é e ao que lhe acontece.

Portanto, quando olhamos para a poesia enquanto uma dessas formas que a palavra assume, a pergunta que se procura responder ao longo desta monografia é: *o que a pessoa faz quando faz poesia?* Se em todo momento fazemos coisas com as palavras e as palavras fazem coisas conosco, o que é essa coisa que a poesia faz? Ainda de acordo com Bondía (2002, p.21):

quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata, é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.

Considerando que em seu texto o filósofo espanhol fala sobre o uso das palavras *lato sensu*, aqui interessa investigar especialmente o funcionamento de alguns mecanismos de linguagem ligados à escrita poética. Assim, o presente capítulo traz algumas ideias acerca dos conceitos de experiência e poesia, propondo uma reflexão que prepare o leitor para a análise que segue nos capítulos seguintes.

Dentro da rotina, dentro do acordar, trabalhar, alimentar, divertir, dormir e outra vez acordar, o que constitui experiência? Todos os dias, muitas coisas nos ocorrem, mas não seria possível dizer que todas elas constituem uma experiência significativa para o sujeito que as vivencia. Para dar início à reflexão sobre o que seja esta experiência que aqui interessa entender, atentamos ao estudo do filósofo John Dewey em seu livro *Art as Experience*, originalmente publicado em 1934.

Segundo Dewey (1980), a experiência é algo que nos ocorre de forma contínua, e que ao fim de seu curso atinge algum tipo de realização. Seja o que for, do banal ao

extraordinário, o que caracteriza a experiência para o filósofo estadunidense não é o ato em si, mas o que ele acarreta: ao fim daquilo que se experiencia, encontra-se alguma completude, alguma unidade. Nas palavras de Dewey (1980, p.35):

nós temos *uma* experiência quando o material experienciado é levado a cabo. Então, e só então, ela é integrada e demarcada na corrente geral da experiência, a par de outras experiências. Um trabalho é concluído de maneira satisfatória; um problema recebe a sua solução; um jogo é jogado até o final; uma situação, seja a de fazer uma refeição, jogar uma partida de xadrez, conversar, escrever um livro ou tomar partido em uma campanha política é tão inteira que a sua conclusão é uma consumação e não um cessar. Tal experiência é completa e carrega em si sua própria qualidade de individualização e autossuficiência. É *uma* experiência.<sup>3</sup>

Se a vida de uma pessoa não é um caminho uniforme e ininterrupto, feito água que corre no leito do rio, a experiência é aquilo que se destaca, que destoa do que veio antes e do que virá depois. Cada experiência é única, e o corpo envolvido é heterogêneo: o movimento do rio é o que o faz diferente da lagoa, que é cercada de si mesma, homogênea. Deste modo, “nestas experiências, cada parte corre em liberdade, sem costura e sem espaços em branco, em direção ao que segue. Ao mesmo tempo, não há nenhum sacrifício de identidade das partes” (DEWEY, 1980, p.36)<sup>4</sup>. Um momento vivido leva ao momento seguinte e também carrega consigo algo do que veio antes, cada um adquirindo sua distinção neste processo.

Isto posto, entendemos que há uma característica dominante em cada experiência que faz dela o que é, cria sua singularidade. Esta característica é inerente ao fluxo, à corrente, ao passar do tempo e às tentativas de registro do que acontece. A conclusão a que se chega ao fim da experiência não é uma coisa separada e independente, é a consumação de um movimento. O culminar neste processo, por sua vez, sempre ocorre de maneira única, dependente do processo que o acarretou, resultando do fluxo de fatos e sentidos que constituem cada experiência.

Esta singularidade a que se refere Dewey é entendida como uma qualidade estética, qualidade esta que é essencial à arte. Ainda de acordo com o filósofo,

---

<sup>3</sup> Tradução da autora. No original em Inglês: “... we have *an* experience when the material experienced runs its course to fulfillment. The and then only is it integrated within and demarcated in the general stream of experience from other experiences. A piece of work is finished in a way that is satisfactory; a problem receives its solution; a game is played through; a situation, whether that of eating a meal, playing a game of chess, carrying on a conversation, writing a book, or taking part in a political campaign, is so rounded out that its close is a consummation and not a cessation.”

<sup>4</sup> Tradução da autora. No original em Inglês: “In such experiences, every successive part flows freely, without seam and without unfilled blanks, into what ensues. At the same time there is no sacrifice of the self-identity of the parts.”

“porque a experiência é a conclusão de um organismo na sua luta e nas suas conquistas em um mundo de coisas, ela é o gérmen da arte” (Ibidem, 1980, p. 19)<sup>5</sup>. Desta maneira, tudo aquilo que constitui uma experiência significativa contém arte em si e, portanto, tem qualidade estética. Já aquilo que é monótono, enfadonho, não possui tal qualidade e não contém em si potencial artístico. Assim, é possível afirmar que o fazer poético exige empenho, que para que se atinja a singularidade – a qualidade estética a que se refere Dewey –, é necessário um olhar atento por parte do poeta ou da poeta, é preciso refletir sobre o fazer, dedicar-se à experiência. Pois uma experiência só termina, entende o filósofo, quando as energias investidas em sua conclusão tiverem feito o seu trabalho.

Larrosa Bondía traz em sua discussão a centralidade da palavra no que constitui a experiência, uma vez que entende que:

o homem é um vivente com palavra. E isto não significa que o homem tenha a palavra ou a linguagem como uma coisa, ou uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem é enquanto palavra, que todo humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio desse vivente, que é o homem, se dá na palavra e como palavra. (BONDÍA, 2002, p.21)

De forma que deveríamos tratar com bastante atenção aquilo que fazemos com as palavras, porque elas são o que somos. Assim, de acordo com o filósofo espanhol, entendemos que a luta pelas palavras implica muito mais do que palavras. Se pensamos com palavras, estas criam, além dos sentidos, as próprias realidades. Para Bondía (2002, p.21), vivemos em uma sociedade em que “tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça”. O excesso de informação, a obsessão pela opinião, o excesso de trabalho são, de acordo com autor, fatores que impedem a experiência de se manifestar. Este ponto de vista tem origem no pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin, que em seu texto *Experiência e pobreza* já trazia esta noção de que a modernidade (agora pós-modernidade) acarreta em uma grande pobreza de experiência. De acordo com Benjamin (2010, p.118), “não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências”, ainda mais em uma realidade com esta, que já se configurava na modernidade e se acentua atualmente. Portanto, é necessário haver uma interrupção, é preciso “parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar”

---

<sup>5</sup> Tradução da autora. No original em Inglês: “Because experience is the fulfillment of an organism in its struggles and achievements in a world of things, it is art in germ.”

(BONDÍA, 2002, p.24). Viver em um ritmo acelerado demais nos impede de conectar os acontecimentos de forma significativa e, por conseguinte, transformá-los em experiência.

Aliando o pensamento de Dewey, ao de Jorge Larrosa, este tempo rápido demais, impede atingirmos a completude que a experiência exige. O que sugere Bondía (2002), então, é que nos tornemos *sujeito da experiência*, alguém que é um território de passagem, que se encontra aberto e disposto. Alguém que “se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura.” (Ibidem, 2002, p.24). Quando fala em passividade, o autor não vê o termo como uma coisa negativa, pelo contrário, aproxima-o da ideia de paixão, algo como “uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial” (Ibidem, 2002, p.24). Para que esse sujeito seja capaz de viver experiências, é preciso que abrace esse caráter existencial e estético da experiência, é preciso correr o risco. O poeta ou a poeta, por isto, precisa ser um “sujeito da experiência”.

Se o conceito de experiência tem relação com o ato de provar, de experimentar, é preciso que a pessoa empenhada em escrever um poema se permita observar o que lhe cerca e que pode conter o potencial para gerar experiência e, conseqüentemente, arte. Ainda de acordo com Bondía (2002, p.26), “é experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação”. De maneira que é possível afirmar que apenas quem se sujeita à experiência está aberto à arte.

Mais além, o filósofo espanhol traz o conceito de *saber da experiência*, que seria o produto daquilo que o sujeito da experiência expressa produtivamente. Se a experiência é a mediação do que nos acontece com a vida, o saber da experiência é o que assimilamos e devolvemos ao mundo. Nas palavras de Bondía (2002, p.27) o saber da experiência é “o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que lhe vai acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece”. Assim, o saber da experiência está sempre ligado ao sujeito que o produz, logo, é finito. Se a experiência, como já havia posto Dewey, é singular, cada sujeito da experiência é uma pessoa única e produz um saber que também é único. Ninguém é capaz de aprender pela experiência do outro, por isso

importa o fazer. Considerando que o ato de ler é diferente do ato de escrever, importa também fazer poesia, além de ler poesia.

Deste modo, é possível aproximar a reflexão desenvolvida até este momento a partir do pensamento de John Dewey e Jorge Larrosa Bondía com as ideias trazidas pela professora portuguesa Silvina Rodrigues Lopes em sua obra *Literatura, defesa do atrito*, em que a autora discute a situação da literatura enquanto experiência e seu lugar na pós-modernidade. Para Lopes (2012), a literatura é entendida como algo capaz de provocar experiências como consequência da ruptura que a sua singularidade causa. De acordo com a autora, cada vez mais o termo “cultura” parece abrigar todo tipo de coisa a que se chama de “produção literária”:

desde as obras, em verso ou prosa, cujo apelo é inseparável de uma indecifrável radical, até àquele tipo de produto, também em verso ou prosa, que tanto corresponde ao apenas lúdico como à disponibilização de informação ou à consolidação das opiniões e sentimentos comuns. (LOPES, 2012, p.13)

No entanto, colocar toda essa sorte de coisas no mesmo espectro, reduzindo a experiência aos limites do apenas lúdico e informacional, tem consequências devastadoras, pois induzem a comportamentos que vão de encontro à liberdade do ser humano, desenvolvendo apenas um senso de conformidade. É preciso, então, lutar contra aquilo que a autora chama de “império da necessidade”: “a redução da vida à esfera do econômico e do social” (Ibidem, 2012, p.14). Para tanto, a professora portuguesa sugere:

através da construção de formas discursivas ou outras, preservar o potencial de mudança, de diferenciação infinita, acolher o exterior sem o reduzir a um “ser como”, sem anular nele o excedente, a sua mudez e as possibilidades infinitas de relação que nela se abrem. (Ibidem, 2012, p.14)

Pois, ao lutar contra estes processos globalizantes da sociedade em que vivemos, estamos também lutando em favor da liberdade, dando atenção ao que é singular, – em acordo com as ideias já apresentadas até aqui – ao que é, portanto, da ordem da experiência. Contudo, o grande desafio que se coloca é como enfrentar essa batalha. Para Lopes (2012), este combate se dá a partir da relação com o outro. De acordo com ela, “é na relação com o outro, no ser-em-comum, que se afirma o não-comum da singularidade” (Ibidem, 2012, p.13). Assim, a literatura entra como ferramenta de combate pela liberdade, dado que é um artifício através do qual é possível preservar o potencial de mudança através da criação discursiva.

É preciso frisar, no entanto, que aquilo que a autora entende por literatura não é da mesma ordem do que aquilo que é produzido pela indústria da cultura. A literatura como forma artística existe como produto da experiência, “é uma força activa, desencadeadora do sentir-pensar” (Ibidem, 2012, p.19). Assim sendo, se a experiência é esta força transformadora que se vê cerceada pela comodidade da pós-modernidade, a literatura e, em termos aqui sinônimos, a poesia, devem agir contra a ordem pela qual o “império da necessidade” se organiza, de maneira que o fazer poético se estabelece com um grande potencial de catalisar experiências e mudar a ordem das coisas a partir da transformação dos sujeitos.

Se existe na literatura, na arte e na poesia esse potencial tão grande, importa delimitar o que neste trabalho se entende por poesia. Em acordo com o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, entendemos que o fazer poético é revolucionário por natureza; ação que contém em si aquilo que Dewey (1980, p. 19) chamou de “gérmen da arte”. Assim sendo, a partir da poesia, a pessoa adquire consciência de ser algo mais do que a passagem e assume a postura de *sujeito da experiência*, devolvendo ao mundo o poema. Para Paz (2012, p.25) “a chamada “técnica poética” não é transmissível porque não é composta de receitas, e sim de invenções que só servem a seu criador”. No entanto, ao devolver o poema pronto para o mundo, a poesia necessita de um interlocutor. Logo, é possível afirmar que Paz entende a poesia de maneira semelhante à ideia de experiência discutida neste trabalho, ou seja, que cada poema contém a singularidade e a potência a que se referiram Dewey e Lopes. Nas palavras do poeta:

Objeto magnético, ponto de encontro secreto de muitas forças contrárias, graças ao poema podemos ter acesso à experiência poética. O poema é uma possibilidade aberta a todos os homens, qualquer que seja o seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição. Pois bem, o poema é apenas isto: possibilidade, algo que só se anima em contato com um leitor ou um ouvinte. Há um traço comum a todos os poemas, sem o qual eles nunca seriam poesia: a participação. (Ibidem, 2012, p.33)

A poesia quando contém essa postura de invenção, conceito tão caro a Octavio Paz, funciona, então, como uma antena que transmite experiência, sendo uma fonte densa de pensamento, não só no sentido temático, como também no estético, a partir da materialidade do poema. Segundo Paz (2012, p.33):

Tal como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história. O leitor luta e morre com Heitor, hesita e mata com Árjuna, reconhece os rochedos natais com Odisseu. Revive uma imagem, nega a sucessão, reverte o tempo. O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, se encarna num

instante. A sucessão se transforma em presente puro, manancial que se alimenta a si mesmo e transmuta o homem. A leitura do poema tem grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; e o poema faz do leitor imagem, poesia.

Levando em conta que tanto Bernadette Mayer quanto os participantes da Oficina Experimental de Poesia – cujos manuais de escrita serão tema dos próximos capítulos – escolheram a poesia como ofício, podemos entendê-los como os tais leitores descritos por Paz: pessoas que foram atravessadas pela vitalidade desta linguagem. Tanto a autora estadunidense quanto o coletivo carioca, ao elaborar conselhos para aspirantes a poetas, colocam a experiência como centro da questão, matéria prima da maior importância para quem quer se arriscar escrevendo versos. Propõem risco, deslocamento, alteridade; que quem crie saia de si para fazê-lo, entre em si mais profundamente que antes ou, ainda, que entre numa zona nebulosa de uso da língua em que eu e outro, ser, estar, tudo se borra e se refaz de um jeito novo, pulsante, em palavras no papel.

### 3 BERNADETTE MAYER: EXPERIMENTOS DE ESCRITA

Bernadette Mayer nasceu na cidade de Nova Iorque, no ano de 1945. Ao longo de sua carreira, já publicou 28 livros e segue atuando na vanguarda da poesia contemporânea. Participou da segunda onda de poetas da New York School of Poetry<sup>6</sup>, onde teve contato com nomes importantes da poesia estadunidense, como John Ashbery. Desde o início de sua carreira, Mayer vem sendo conhecida por fazer um uso inovador da linguagem, abordando não apenas a escrita, mas também outros campos de atuação poética, como a fotografia e a performance. Dentro de seu trabalho, destaca-se também sua atuação como editora e como professora. No ano de 2015, Mayer foi beneficiada com uma bolsa da Fundação Guggenheim.

Em seu trabalho, a escritora procura desafiar as convenções, criando uma tensão entre os usos da forma e do fluxo de consciência. Sua escrita borra os limites da prosa e da poesia, partindo de métodos e procedimentos inventados pela poeta, como a combinação de uma escrita automática com uma metódica repetição de estruturas. A partir de seus *Writing Experiments* (Experimentos de Escrita), desenvolvidos em conjunto com os participantes do projeto da oficina de escrita de poesia da Igreja de St. Mark (1971-75), é possível observar como a poeta se relaciona com a potência de transformação do fazer poético em textos que exploram a materialidade da linguagem a partir do que *as coisas são*, propondo um grande número de diferentes experiências.

Este capítulo procura analisar alguns dos Experimentos propostos por Mayer, objetivando elucidar teoricamente o funcionamento de alguns disparadores de experiência de escrita. Para a presente análise, foi utilizada a versão traduzida de parte dos Experimentos pela poeta brasileira Marília Garcia para o segundo volume da revista *Grampo Canoa*<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Grupo de poetas alinhados a *New York School of Painting*, atuantes durante as décadas de 1950 e 1960. Alguns dos principais nomes deste grupo eram Frank O'Hara, John Ashbery e Kenneth Koch, sendo fortemente influenciado por pintores como Jackson Pollock, Willem de Kooning e Jasper Johns. O grupo de poetas ficou conhecido pela presença de uma espécie de sagacidade urbana em sua poesia.

<sup>7</sup> GRAMPO CANOA. São Paulo: Luna Parque, v. 2, abr. 2016. Semestral.

### 3.1 Experimento 1

**“Escolha ao acaso uma palavra (um substantivo é fácil): deixe a cabeça pensar livremente até que surjam ideias. Em seguida, pegue algumas dessas ideias, observe-as e tome notas. Experimente usar uma palavra não conotativa, tal como “então”.”**

É necessário olhar para os experimentos de Bernadette Mayer com olhos de quem procura algo além do que as palavras parecem dizer à primeira vista. Ao propor experimentos com palavras buscando um resultado de ordem poética, a poeta e professora sugere a criação de tensões na maneira como se percebem a linguagem e a língua. Bem como os poetas responsáveis pelo Manifesto Concreto aqui no Brasil - Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos (1958) - as propostas de Mayer tomam as palavras para além de sua função comunicativa. Segundo o Manifesto Concreto (1958),

a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida, sem personalidade, sem história - tómulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a ideia.

O que os teóricos brasileiros propõem e que vai ao encontro das propostas de Mayer é que se reinvente a língua a partir da poesia. Desta forma, ao sugerir que se escolha uma palavra, especialmente uma de sentido não conotativo, a poeta parece pretender deixar com que a cabeça pense livremente sobre o que os signos representam buscando novidade nas associações. Caso a escritora ou escritor do experimento opte por um substantivo, a imagem já se apresenta de imediato, o que acaba por cercear a novidade de associações desejada.

O que Mayer sugere, portanto, é a continuidade do que já se dizia a respeito da linguagem poética desde os escritos dos formalistas russos, de que “na realidade, a linguagem poética opera uma troca essencial nas relações entre o significante e o significado, assim como entre o signo e o conceito”<sup>8</sup> (JAKOBSON, 2008, p.10). É um exercício que parte do fluxo de consciência e que abraça a função poética para dar voz à essa consciência, a fim de efetivar as trocas a que se refere Jakobson, apoiado na noção de “estranhamento”, que é uma característica da linguagem literária e que

---

<sup>8</sup> Tradução da autora. No original em espanhol: “en realidad el lenguaje poético opera un cambio esencial en las relaciones entre el significante y el significado, así como entre el signo y el concepto”.

rompe com o uso comum. Então, de onde as palavras derivam? E para onde desviam? De acordo com o poeta brasileiro Antônio Cícero (2017, p.33):

O que a poesia pode fazer e efetivamente faz é usar a linguagem de um modo que, do ponto de vista da linguagem prática ou cognitiva aparece como *perverso*, pois se recusa, por exemplo, a aceitar a discernibilidade entre significante e significado, que constitui uma condição necessária para usar as palavras como signos, e as toma como coisas concretas.

O resultado da experiência é, portanto, uma perturbação da linguagem, e uma vez que esta é perturbada, seu uso deixa de ser convencional. Ainda segundo Cícero (2017, p.40), “o poema se desenvolve a partir de uma decisão ou de algum acaso inicial”, mas ao fim, “[o poeta] reduz o poema ao que deve ser e apenas ao que deve ser” (Ibidem, 2017, p.41). Ser apenas o que deve ser, no entanto, não quer dizer que a poesia seja simples, mas sim que a experiência poética está atrelada à busca de singularidades que acontecem a partir da troca. De acordo com a professora Silvana Rodrigues Lopes (2012, p.14) “é na relação com o outro, no ser-em-comum, que se afirma o não comum da singularidade”.

Voltando a Bernadette Mayer, chama atenção a sugestão de que se escolha palavras não conotativas, como “então”<sup>9</sup>. Partindo da ideia de poema proposta por Octavio Paz (2005, p.104), em que a palavra *imagem* é usada para designar “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema”, uma palavra como “então” coloca-se como um desafio ao poeta, especialmente considerando a polissemia<sup>10</sup> que o advérbio contém em língua inglesa. Quando o experimento sugere palavras não conotativas, o resultado que interessa vem justamente da amplitude de significados contidos neste advérbio. A que tempo segue? A que tempo antecede? Quais são os enunciados que une? As respostas se abrem diante da multiplicidade de significados, criando um vasto campo de possibilidades expressivas.

Assim, a potência de experiência do experimento acima descrito é associada à escolha de palavras feita pelo poeta no momento da escrita. Quanto mais polissêmico for o termo, maiores são as possibilidades de criação de imagens. Em acordo com Jorge Larrosa Bondía (2002), entendemos que a experiência está relacionada ao que

---

<sup>9</sup> É interessante aqui observar a ambiguidade da palavra sugerida na língua inglesa, “so”. Além do significado que se traduz para o português, do advérbio de tempo “então”, a palavra em inglês também pode adquirir o significado do advérbio de intensidade “tão”.

<sup>10</sup> A tradução do advérbio para a língua portuguesa pode provocar um efeito de redução ou perda de polissemia.

é existencial e estético, uma vez que as palavras produzem sentidos e criam realidades. Ao trazer a polissemia e o uso de palavras não conotativas como motivadores da proposta, o que Bernadette Mayer parece buscar é a ampliação do alcance destes sentidos e realidades.

### 3.2 Experimento 2

**“Fazendo uso de expressões específicas de determinado assunto ou ideia, escreva sobre outro assunto (afaste-se aqui o máximo possível de metáforas e analogias); por exemplo, use termos científicos ou filosóficos para falar sobre a neve ou sobre o tédio.”**

Neste segundo experimento analisado, a sugestão de Bernadette Mayer é para que a poeta ou o poeta opere uma troca em sua escrita: pegar os significantes de uma determinada área e empregá-los junto aos significados de outra área. À primeira vista Mayer parece solicitar o uso de uma ferramenta comum da poesia, o uso de metáforas e analogias, o que não se confirma com a leitura da ordem entre parênteses.

Segundo Paz (2005, p.104), as imagens de que se constitui um poema:

foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas elas têm em comum a característica de preservar a pluralidade de significados da palavra sem romper a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem - ou cada poema feito de imagens - contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir.

No entanto, dentro dos parênteses, a poeta estadunidense adverte que se deve afastar-se ao máximo das metáforas e analogias. Se Luiz de Camões no século XVII já escrevia que “amor é fogo que arde sem se ver”, é possível afirmar que ainda há novidade no uso das metáforas e analogias dentro do fazer poético? Não desconsiderando a resposta positiva, à Bernadette Mayer interessa o resultado da negativa. O desafio contido neste experimento consiste em criar uma imagem, isto é, manter os “muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir” (Ibidem, 2004, p.104) ao mesmo tempo em que se foge do uso comum da língua.

Uma possível leitura de um produto deste experimento teria como consequência o imediato estranhamento por parte do leitor e, desta forma,

evidenciaria a pretensão poética de tal produto. Em seu texto “A teoria do método formal”<sup>11</sup> Boris Eichenbaum<sup>12</sup> (2008), autor do formalismo russo, cita o artigo “Potebnia” do também russo Viktor Shklovsky (1919) em que este diz que a imagem não é o suficiente para que se possa distinguir a língua poética da prosaica. Segundo Shklovsky (1919), citado por Eichenbaum (2008, p.46):

A língua poética difere da língua prosaica pelo caráter perceptível de sua construção. Pode-se perceber este aspecto, seja pelo aspecto acústico, seja pelo aspecto articulatório, seja pelo aspecto semântico. Às vezes não é a construção, mas sim a combinação de palavras, sua disposição que é perceptível. A imagem poética é um dos meios que servem para criar uma construção perceptível, que alguém pode experimentar em sua própria substância, mas não mais do que isso...<sup>13</sup>

Desta forma, a tensão que se criaria entre o leitor e o texto produto do experimento aqui proposto por Mayer pode atuar como uma forma de evidenciar o método utilizado na construção do texto poético. A proposta de método surge da ciência e é aproveitada pelos formalistas russos para a análise da Teoria da Literatura. Esta, contudo, não pertence a uma ciência estanque em determinado tempo histórico, é constantemente atualizada de acordo com as necessidades do momento em que a sua necessidade de uso se apresenta, partindo do “desejo de criar uma ciência literária autônoma a partir das qualidades intrínseca dos materiais literários”<sup>14</sup> (Ibidem, 2008, p.33). Logo, o que permanece através de diferentes tempos históricos na noção de método é a sua qualidade de replicação. A concepção de método aqui, no entanto, não se refere apenas ao fazer analítico do texto pronto, mas também ao conjunto de ordens que se apresenta no momento da criação do objeto literário. Uma vez que a literatura é considerada como “uma série específica de fatos”<sup>15</sup> (Ibidem, 2008, p.33), o que constitui a especificidade e a possibilidade de replicação antes mencionadas é

---

<sup>11</sup> Tradução da autora. No original em espanhol: “La teoría del “método formal””.

<sup>12</sup> Como o texto consultado é uma tradução do russo para o espanhol, neste trabalho optei por manter a grafia dos nomes como aparecem na obra consultada.

<sup>13</sup> Tradução da autora. No original em espanhol: “La lengua poética difiere de la lengua prosaica por el carácter perceptible de su construcción. Se puede percibir, sea el aspecto acústico, sea el aspecto articulatorio, sea el aspecto semántico. A veces no es la construcción sino la combinación de palabras, su disposición, la que es perceptible. La imagen poética es uno de los medios que sirven para crear una construcción perceptible, que uno puede experimentar en su sustancia misma; pero no más que eso...”

<sup>14</sup> Tradução da autora. No original em espanhol: “[...] deseo de crear una ciencia literaria autónoma a partir de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios”.

<sup>15</sup> Tradução da autora: No original em espanhol: “una serie específica de hechos”.

justamente aquilo a que se chama de método, fazendo com que esta noção possa ser aplicada também ao momento do fazer da literatura.

Da parte de quem escreve o texto, então, a busca pelas trocas entre significantes e significados de distintas áreas vem como motivadora da experiência proposta. Ao falar de experiência e literatura, Silvina Rodrigues Lopes (2012, p.14) enfatiza que é preciso “preservar o potencial de mudança através da criação discursiva” a fim de que a literatura possa atuar como uma forma artística de fato. A constante reinvenção da literatura enseja, pois, seu papel formador a partir da experiência. Fora do que é cotidiano, das nossas vivências rotineiras, se estamos diante da literatura, verificamos sua existência desde a experiência que nos propicia.

### 3.3 Experimento 3

**“Parta de uma ideia ou de um objeto, qualquer um que lhe interesse: depois passe alguns dias olhando e observando (tomando notas) o que lhe vem à cabeça sobre essa ideia ou objeto, tente criar uma situação ou um contexto em que tudo o que aconteça com eles tenha uma “relação”.”**

Neste terceiro experimento analisado, chama atenção o fato de que a poeta estadunidense sugere que a escritora ou escritor passe alguns dias olhando e observando o que vem à cabeça acerca de um mesmo objeto. O tempo dedicado se faz, portanto, crucial para que se atinja o resultado desejado, ou seja, para que se vivencie uma experiência. Em tempos de pós-modernidade, a perenidade parece não ter lugar, tudo passa em um instante. Deste modo, passar alguns dias dedicando atenção a um mesmo objeto faz com que o ato de observar torne-se embrião da experiência a ser registrada na escrita.

Em seu texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, o filósofo Jorge Larrosa Bondía (2002) atenta para a oposição existente entre a informação e a experiência. Segundo o filósofo, o excesso de informação não deixa espaço para a experiência. Ao contrário, estar informado garante que nada nos aconteça, pois o saber da experiência é diferente do saber das coisas e esta informação em excesso pertence ao campo do saber das coisas. De acordo com o autor “uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (BONDÍA, 2002, p. 22). O sujeito moderno é um sujeito informado e

opinante, obcecado pela novidade. E para que se crie oportunidade para a experiência, é preciso haver interrupção. Para que alguma coisa nos aconteça, é preciso:

[...] parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (Ibidem, 2002, p.24)

A partir da reflexão proposta por Bondía, entende-se, pois, que o tempo rápido demais com que nos são dados os fatos impede a conexão significativa entre os acontecimentos. É preciso permitir-se ser um sujeito da experiência, é preciso estar exposto e disponível para a vivência da experiência. A palavra experiência, segundo aponta o autor, tem desde sua raiz relação com o fato de provar, experimentar, é uma atitude que depende da receptividade. Deste modo, o experimento de escrita aqui proposto por Bernadette Mayer vem ao encontro do que sugere o filósofo espanhol. Ao propor que se passe alguns dias observando o objeto ou ideia escolhida, Mayer pede que o sujeito do experimento se coloque como um sujeito da experiência, que se permita o tempo necessário para estabelecer conexões significativas a partir da observação e que esteja aberto ao que a reflexão pode trazer.

Ainda que Mayer esteja interessada também nas implicações da língua e de sua forma, procurando criar tensões e renovações de significado, para que se atinja tal finalidade, é necessário submeter-se à experiência que vem atrelada à observação. Se a experiência transforma os sujeitos, transforma também o que é o produto destes sujeitos. Para que se possa realizar a etapa final do experimento: “criar uma situação ou um contexto em que tudo o que aconteça com eles tenha uma “relação””, é preciso deixar com que as pequenas ações envolvidas no processo de observação revelem os padrões que tecem entre si. É um trabalho que exige dedicação e que carece do tempo das coisas para que se mostrem e do tempo do eu para que se olhe para o que foi revelado.

### 3.4 Experimento 4

**“Considere a palavra e a letra como formas -- isto é, pensando na distorção concreta de um texto; por exemplo, usar muitos o’s ou fazer um arranjo visual agradável com letras finas (lllftiii, etc.)”**

Para além da concepção da poesia enquanto imagem como a concebe Octavio Paz (2012), ou seja, na alusão a imagens que o texto traz em suas relações de significados, ou ainda para além da importância que o poeta mexicano dá ao ritmo no texto escrito em verso, aqui Bernadette Mayer sugere que se tome a forma das palavras e das letras literalmente como uma imagem. Já na ordem do experimento a poeta diz “considere a palavra e a letra como formas”, sugerindo que o desafio aqui encontra-se não nas diferentes relações entre significante e significado possíveis, mas sim na própria forma da palavra enquanto objeto no mundo, desatada dos sentidos atribuídos aos morfemas que contém.

A experiência aqui sugerida traz em sua bagagem a tradição da poesia de vanguarda, talvez seja um eco de Cummings e Pound, estadunidenses como Mayer. Ou ainda, talvez se trate também de uma conversa com a poesia concreta brasileira, hoje já fixada no cânone de nossa literatura. A poesia concreta é fortemente apegada ao efeito visual e estético que procura causar, o que parece ser também o objetivo de Mayer no experimento aqui analisado. De acordo com o poeta Emmanuel Santiago (2017):

Propondo-se a explorar a palavra em todas as suas dimensões: semântica, fonética e gráfica (resultando numa poesia “verbivocovisual” — expressão cunhada por James Joyce e repetida como um mantra pelos seus autores), a poesia concreta desenvolveu uma enorme gama de possibilidades técnicas e formais, incorporando materiais e procedimentos das mais diversas modalidades de comunicação.

A experimentação da poesia concreta suprimiu as barreiras do verbal, fazendo com que a poesia se aproximasse das artes visuais, atribuindo o seu valor estético não à mensagem que transmite, mas sim à imagem formada pela forma impressa no papel ou na tela. Enquanto os formalistas russos, em especial Jakobson, sugerem que a linguagem poética pretende chamar atenção para si mesma, através da força dos recursos empregados no seu fazer, em como seus elementos constitutivos fortalecem o significante, a poesia concreta amplia essa concepção e estende a função poética às próprias letras. De acordo com Santiago (2017) “isso resulta num emprego lúdico da linguagem, que está na origem do efeito estético obtido pela poesia”.

No entanto, para Jakobson, este efeito possui menor valor dentro da linguagem poética, e deveria ser deixado em segundo plano. Apesar do momento histórico em que escreveu o teórico russo, a prevalência da dicotomia presente entre significante e significado ainda se faz presente tanto no fazer poético atual quanto em sua análise e a escrita em verso parece ser mais recorrente na literatura contemporânea do que a poesia de inspiração concreta. Desta forma, se por um lado os concretos decretaram a morte do verso e por outro a poesia contemporânea afirma sua resistência, é importante observar que existe um outro lugar onde ambas perspectivas coexistem.

Nas palavras do poeta Antonio Cícero (2017, p.40):

O poeta contemporâneo sabe que a poesia é compatível com uma infinidade de formas e temas. Ele tem o direito de usar qualquer das formas tradicionais do verso, o direito de modificá-las e o direito de inventar novas formas para os seus poemas. Nenhuma opção lhe é verdade a priori; em compensação, nenhuma opção lhe confere garantia alguma de que sua obra venha a ter qualquer valor.

O poema surge de uma decisão do poeta ou da poeta (como acatar a proposta de Bernadette Mayer, por exemplo) e o seu compromisso se dá apenas para com aquilo que decidiu. Diz Octavio Paz (2012, p.22) que “cada criação poética é uma unidade suficiente. A parte é o todo”, portanto é de responsabilidade de quem cria determinar o que seja o todo. A motivação, por sua vez, se encerra no contrato entre quem escreve e o que é escrito e é no ato de fazer que está contida a experiência.

### 3.5 Experimento 5

**“Experimente roubar e plagiar de todas as formas possíveis.”**

Olhar para os textos que se admira em busca de inspiração é uma prática de longa data para os que escrevem. Começamos por ler muitos textos de uma autora ou autor que apreciamos e quando percebemos, nosso estilo é uma cópia escancarada desta autora ou autor. Desde o século XX práticas de apropriação e criação de processos automatizados de escrita já pertencem à gama de possibilidades da escrita poética, um bom exemplo disso é o grupo francês OULIPO, que utilizava métodos matemáticos e de replicação para a criação de suas obras. Dentro desta perspectiva podemos entender que a construção do texto se torna mais importante do que a mensagem a ser transmitida. A partir desta tradição, surge a proposta de

Bernadette Mayer para que, de maneira ainda mais radical do que os franceses do OULIPO, se “experimente roubar e plagiar de todas as formas possíveis”.

Em tempos de acesso ilimitado à internet, a quantidade de material disponível supera as capacidades de assimilação e criação de qualquer indivíduo. Em seu livro *Uncreative Writing*, o poeta e professor Kenneth Goldsmith discorre exatamente sobre essa questão: qual é o lugar do que escrevemos em um mundo onde já se disse de tudo e onde tudo está a apenas um clique de distância? Nas palavras do autor:

Com uma quantidade sem precedentes de textos disponíveis, nosso problema não é precisar escrever mais. Ao invés disso, precisamos aprender como negociar com a vasta quantidade de textos já existentes. Como eu posso atravessar esse mato de informação -- como eu lido com a informação, analiso, organizo e a distribuo -- é o que distingue a minha escrita da sua. (GOLDSMITH, 2011)<sup>16</sup>

O uso da tecnologia no campo da escrita poética faz com que este campo explore maneiras de escrever que eram anteriormente consideradas como algo de fora do campo da prática de escrita literária, como o uso de processadores de texto e de banco de dados, apropriação de outros textos, uso de linguagem de programação, etc. Além do método aqui destacado por Mayer, o plágio intencional.

Desta forma, é possível entender que o roubo ou plágio a que se refere Mayer neste experimento não consiste simplesmente em trocar o nome do autor de um determinado texto, mas sim nutrir-se das ideias de outrem. O plágio aqui não tem a intenção de poupar alguém do trabalho da escrita, o que procura fazer é colocar um novo sujeito no lugar de autor, visando que este reflita sobre quais processos levaram à escrita do texto roubado.

De acordo com a professora Silvana Rodrigues Lopes (2012), entendemos que a literatura enquanto forma artística faz parte de um conjunto de práticas que reordenam o mundo continuamente. A partir da relação com o outro, criamos a singularidade, estabelecemos o que é comum e o que é não-comum. A questão é que não devemos limitar a destinação do poema, pois, segundo Lopes (2012, p.16) “todo poema é por condição sem destinatário”. Manter a liberdade do texto poético é condição necessária para a existência do poema, uma vez que “o que não se destina aos outros, o que não se recebe como uma mensagem que se pode descodificar, mas

---

<sup>16</sup> Tradução da autora. No original em inglês: “With an unprecedented amount of available text, our problem is not needing to write more of it; instead, we must learn to negotiate the vast quantity that exists. How I make my way through this thicket of information -- how I manage it, parse it, organize and distribute it -- is what distinguishes my writing from yours.

como um segredo irrevelável, vem romper a estreiteza das exigências sociais, escavar vazios através dos quais o em-comum se limita”. Se todo poema não possui destinatário, a liberdade de seu uso também deveria ser livre, de forma que o plágio poderia ser entendido como uma prática enriquecedora e não como um ato moralmente questionável.

No campo da Literatura Comparada, há muito tempo se discute a noção de "intertextualidade", termo cunhado por Julia Kristeva, que entende o texto como "um mosaico de citações". A partir deste conceito, a proposta de Mayer para que se roube e plagie é, na verdade, um exercício de intertextualidade levado ao extremo, um uso escancarado do diálogo que se estabelece entre textos na literatura.

A reflexão a partir dos trechos propostos pela poeta Bernadette Mayer aqui analisados procura ilustrar o tamanho do universo de possibilidades existentes dentro da criação poética. Para fins do estudo, procurei escolher trechos bastante diversos e não similares entre si, como amostra para demonstrar que qualquer assunto ou mote pode ser utilizado como disparador da escrita poética. Os Experimentos de Mayer são apenas alguns exemplos do que pode estar contido no potencial de criação poética. São ferramentas diversas e bastante úteis para quem procura algum caminho por onde começar a escrita de um poema.

## **4 ALMANAQUE REBOLADO – OFICINA EXPERIMENTAL DE POESIA**

A Oficina Experimental de Poesia (OEP) foi criada no ano de 2011 a partir da iniciativa de dois poetas, Heyk Pimenta e Marcelo Reis de Mello, da cidade do Rio de Janeiro. Desde então, mais de 100 pessoas já passaram pelas reuniões do grupo, que são semanais, abertas e gratuitas. Atualmente, os encontros da OEP acontecem no Centro Cultural Municipal João Nogueira, o Imperator. Nos encontros, escritores, pesquisadores, professores, profissionais do meio editorial e o público interessado em geral conversam e trocam vivências sobre poesia.

O *Almanaque Rebolado* foi publicado no dia 17 de dezembro de 2016, na cidade do Rio de Janeiro e foi escrito por alguns dos membros da OEP. É um guia experimental, uma publicação artístico-pedagógica, fruto de uma parceria entre a OEP e o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. A publicação tem como objetivo compartilhar diversas ferramentas para escrita literária, destinada a toda e qualquer pessoa que queira se arriscar pelos caminhos da escrita criativa. Funciona como uma espécie de manual em que o leitor encontra propostas de reflexão, jogos, exercícios de escrita e planos para a realização de oficinas em torno da poesia; além de trazer publicações de alguns textos literários de autoria do grupo.

No presente capítulo serão analisadas três propostas de oficina de escrita trazidas pela OEP no *Almanaque Rebolado*. O objetivo desta análise é a reflexão acerca das experiências de escrita poética que podem ser disparadas através das oficinas propostas pelo grupo carioca e como estas se inserem na discussão já posta anteriormente neste trabalho.

### **4.1 Oficina 1: “corte e engorda”**

Nesta oficina, o grupo trabalha com uma proposta de escrita, edição e reescrita de poemas a partir de outros textos. O enunciado começa falando sobre a ideia de cortar como ferramenta de escrita. É uma ideia introdutória que depois se desenrola para propostas semelhantes que partem desta mesma premissa: começar com um texto preexistente -- de qualquer gênero, tanto poético quanto não poético -- para chegar ao poema. Assim, ao propor o diálogo com outros textos e com outros gêneros do discurso a partir de três momentos distintos, é possível afirmar que a oficina trabalha com diferentes abordagens da intertextualidade.

A noção de intertextualidade foi primeiramente apresentada pela filósofa búlgaro-francesa Julia Kristeva (1969) segundo quem “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto)” (*apud* Samoyault, 2008, p.16). Kristeva parte de um conceito que já havia sido anteriormente discutido pelo autor russo Mikhail Bakhtin, que traz a ideia de que todo texto se constrói sempre a partir de outros textos, é sempre produto do repertório de leituras e vivências de que dispõe o autor (*apud* Samoyault, 2008, p.16). Segundo Bakhtin, citado em Samoyault (2008, p.16) “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. A intertextualidade é, portanto, compreendida como um processo dialógico em que o texto -- em especial o texto poético, neste caso -- apresenta-se sempre como resposta a outros textos, uma vez que a literatura se escreve a partir de sua relação com o mundo, mas também de sua relação consigo mesma.

Deste modo, é importante reconhecer na intertextualidade dinâmicas dialógicas que vão além daquelas estabelecidas desde longa data pela Teoria da Literatura, como o pastiche, a paródia e a citação, por exemplo. As diferentes relações e tensões que se criam entre os diferentes textos continuam sempre a se atualizar e ressignificar, a intertextualidade evolui conforme o texto evolui. De acordo com a professora francesa Tiphaine Samoyault (2008, p.9):

é impossível pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena.

Os textos comportam-se como rizomas, espalhando-se para todas as direções e as relações entre eles são tanto horizontais quanto verticais. Ainda segundo Samoyault (2008, p.9) “a retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida”. Uma vez que a obra é colocada no mundo, está aberto para influenciar e sofrer a influência de outros textos. Da mesma forma, o próprio conceito de intertextualidade está aberto para diferentes interpretações, está também em diálogo com os textos a que se presta observar.

Dito isto, a proposta inicial da oficina é transformar um trecho de um texto jornalístico em um texto poético<sup>17</sup>. Como primeira etapa, a OEP sugere o “corte”: a

---

<sup>17</sup> Este recurso já havia sido explorado anteriormente dentro da poesia brasileira no trabalho de Manuel Bandeira, que se utilizou do método para escrever o *Poema tirado de uma notícia de Jornal*:

exclusão sistemática de palavras e trechos do texto. O almanaque recomenda a retirada de “advérbios, preposições, pronomes, adjetivos, verbos, alguns substantivos abstratos” (OEP, 2017, p.79) deste primeiro texto escolhido como base do trabalho: um parágrafo da reportagem intitulada “Carmen Lúcia recusa convite de Temer para Reunião com Renan Calheiros”, “retirada do Jornal do Brasil do dia 26 de outubro de 2016” (Ibidem, 2017, p.79). O resultado dessa primeira alteração é uma sequência de palavras rearranjadas de maneira inusitada e que, com o cuidado daquele ou daquela que escreve, recompõem-se em novos sentidos, geralmente evocados por descrições curtas das imagens ou por combinações de palavras de campos semânticos distintos. Assim, esta mudança de sentidos que resulta dos cortes e da reordenação das palavras, evidencia em seu processo o uso da intertextualidade enquanto uma ferramenta de escrita: o poema produto desta primeira etapa da oficina contém o parágrafo da reportagem sobre Carmen Lúcia e Renan Calheiros, ainda que agora não seja mais possível reconhecê-lo.

Dando seguimento à oficina, a esse primeiro poema deve-se, então, adicionar uma segunda etapa, a “engorda”, processo que vai em direção contrária ao corte: agora, a poeta ou o poeta deve encontrar os silêncios do texto e “engordá-los”, aumentando os versos breves construídos até então a fim de possivelmente mudar “o ritmo, sentido e a visualidade do poema” (OEP, 2017, p.80). Segundo a professora Silvina Rodrigues Lopes (2012, p.14), a criação de novas formas discursiva procura “preservar o potencial de mudança, de diferenciação infinita” das coisas. É papel da arte (aqui entendida também como literatura e poesia) estimular a mudança do mundo. Logo, este momento de adição de conteúdo poético ao texto previamente editado vai ao encontro do pensamento de Lopes. De acordo com a autora portuguesa, define-se o que é literário a partir de duas características principais “1. a não-resolução do conflito entre o pragmático e o não-pragmático (traduzida conseqüentemente na suspensão do sentido); 2. o desencadear de um movimento do pensamento sem assunto ou tema pré-determinado” (LOPES, 2012, p.15) Assim, é possível afirmar que o novo texto, após a “engorda”, não só já perdeu seu caráter informativo de notícia como também foi acrescido de valor literário.

---

“João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro da/ Babilônia num barracão sem número/ Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro/ Bebeu/ Cantou/ Dançou/ Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado”

Figura 1 – primeira versão do poema

agora vamos limpar o campo e dispor o que temos:  
 acordo com o jornal  
 apesar dos ataques  
  
 feitos  
  
 o entorno  
 causa embaraços  
 é, passaria [mas a impressão cedeu]  
 à jato  
 um ministro que não impôs

Fonte: Almanaque Rebolado (2017)

Figura 2 – segunda versão do poema

acordo com o jornal dos pássaros  
 apesar dos tanques  
  
 feitos  
  
 o entorno e sua traqueia  
 engolem o bairro  
 é, passaria [mas a impressão cedeu]  
 agora nos escondemos  
 o ministro cospe pó

Fonte: Almanaque Rebolado (2017)

Após estas duas primeiras etapas, em que não só o grupo propõe os exercícios como também os ilustra, o Almanaque traz mais alguns exercícios poéticos relacionados aos processos de “corte” e “engorda”. As sugestões incluem, por exemplo, a escrita de um breve texto sem verbos, ou sem adjetivos, ou então sem substantivos abstratos, propondo que a poesia explore outros elementos de linguagem que não os seus mais habituais e ao mesmo tempo sugerindo o corte e a redução de textos.

É importante ressaltar que, além da criação, a edição de um poema é uma parte bastante importante do processo criativo. De acordo com a escritora estadunidense Natalie Goldberg (1986), em seu livro *Writing down the bones*, a primeira coisa que se deve fazer ao editar algo que se tenha escrito é procurar por onde há energia no texto. A autora reforça essa opinião trazendo um conselho de William Carlos Williams para Alen Ginsberg: “Se apenas uma linha do poema possuir energia, então corte o resto fora e mantenha apenas aquela uma linha”<sup>18</sup> (GOLDBERG, 1986, p.159). Esta uma linha, de acordo com Goldberg (1986) é que é o poema, pois cada verso deve conter vitalidade. É importante que o autor ou autora seja crítico de seu trabalho, olhe para ele com honestidade, procurando aquilo que funciona e abrindo mão daquilo que não funciona. Da mesma forma, o olhar do editor também está presente no *Almanaque Rebolado*, quando mais de uma vez dentro da oficina o grupo sugere o corte daquilo que está sobrando no texto.

Dando continuidade, a proposta refere-se à engorda do texto criado, novamente propondo um movimento contrário ao do primeiro processo: adição de adjetivos e descrições detalhadas de elementos importantes da narrativa, ou uma escrita que se proponha a descrever e aumentar acontecimentos não tão centrais no texto jornalístico consultado de início. Por fim, a oficina ainda sugere maneiras de acentuar as sensações oferecidas pelo poema, como, por exemplo, tecer trechos que misturem palavras de diferentes campos semânticos ou diferentes áreas do saber (especificações científicas em meio a uma narração sentimental, por exemplo), ou ainda incluir no poema elementos ou breves narrativas que pareçam levemente desconectadas da ideia central.

Em acordo com o conceito de experiência proposto por Jorge Larrosa Bondía (2002), apresentado anteriormente, é possível observar nesta proposta do *Almanaque Rebolado* que é atingir a vivência de uma experiência significativa a partir destes exercícios de escrita propostos na oficina “corte e engorda”. Se a experiência é algo de caráter existencial e estético, a busca por um bom texto poético ativa a experiência através dos sentidos e da estruturação do texto. As palavras produzem sentidos e criam realidades, são capazes de transformar as pessoas implicadas no seu pensamento. É necessário trabalhar com as palavras porque:

---

<sup>18</sup> Tradução da autora. No original em inglês: “If only one line in the poem has energy, then cut the rest out and leave only that one line”.

Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos. (BONDÍA, 2002, p.21)

Fazer coisas com as palavras, é, portanto, um exercício criador de experiências. E, a partir do uso da intertextualidade é possível correlacionar também diferentes experiências. Se a poesia se comporta como rizoma, se espalha em seus sentidos e diálogos, as experiências que propõe também se espalham. De modo geral, a utilização de recursos recorrentes na poesia, especialmente a moderna, faz parte da proposta apresentada, o que fica ainda mais evidente nas oficinas apresentadas a seguir.

#### **4.2 Oficina 2: “métodos de cartografia verbal”**

A proposta da OEP para esta oficina concentra-se na exploração do uso de analogias para desenvolvimento dos poemas. Para além da forma e do conteúdo, esta oficina procura explorar os diferentes resultados contidos na escolha de diferentes palavras para a escrita poética. Assim, para que se estabeleçam as relações desejadas, o primeiro conselho desta oficina vem de Drummond e diz que devemos conviver com nossos poemas. Devemos observar as palavras para estabelecer conexões. Para tanto, a OEP pergunta, por exemplo, “como ir da palavra *pão* à palavra *verme* com três palavras como ponte?” (OEP, 2017, p.39) A partir do exemplo, a oficina ilustra o funcionamento das analogias, isto é, como estabelecer relações de semelhança entre coisas distintas. Em seu texto *Arte poética II*, a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner (1963) diz que “a poesia é minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real”. Assim, é trabalho do poeta achar o fio condutor que liga uma coisa na outra.

Segundo Octavio Paz (1974), o uso da analogia faz parte da tradição da criação poética e vem sendo amplamente utilizado desde o Romantismo. É um mecanismo eficaz não apenas para a escrita como para o próprio entendimento da vida e da realidade. A analogia refere-se a uma “visão do universo como um sistema de correspondências e à visão da linguagem como o dobre do universo” (PAZ, 1974, p.12). Para o poeta mexicano, um dos grandes temas da poesia é justamente o diálogo que se estabelece entre a analogia e a ironia, em que a primeira é o que “torna o mundo habitável” (Ibidem, 1974, p.93). A partir da analogia podemos esclarecer o

que as coisas são em oposição ao que não são, e estabelecer diálogo e mediação entre estas coisas. Ainda de acordo com Paz (1974, p.99),

“a analogia é a ciência das correspondências. Só que é uma ciência que não vive senão graças às diferenças: precisamente porque isto *não é* aquilo, é capaz de lançar uma ponte entre isto e aquilo.” Dito isto, no texto explanatório da oficina, a OEP traz a ideia de que o poema é “semelhante ao sonho e pensa por imagens, precisa se mover mais intuitivamente na linguagem” (OEP, 2017, p. 39) e, para tanto, o grupo sugere exercitar este movimento a partir do pensamento análogo.

Para começar a fazer o exercício, a oficina sugere que se pegue um objeto cotidiano qualquer, como um pregador de roupa, por exemplo, e a partir dele fazer uma lista de “palavras imanentes”, ou seja, “palavras que a maioria das pessoas concorde que podem ser extraídas diretamente, à primeira vista, do objeto” (Ibidem, 2017, p.39). A partir desta observação, a/o poeta começa a conviver com o seu poema, começa a atentar para onde o pensamento análogo pode conduzir suas escolhas de palavras. O texto da oficina também chama atenção para o fato de que as analogias podem se desdobrar em diferentes formas, a partir do som, do sentido e da aparência dos significados. Em seguida, o exercício pede que se desdobre essa primeira lista em outras listas, repetindo o processo de livre-associação até que se tenha algumas “camadas analógicas” (Ibidem, 2017, p.40), a este método, o grupo chama “cartografia verbal”. Por fim, deve-se “usando apenas as palavras do seu mapa verbal, podendo acrescentar somente verbos, pronomes, artigos e preposições” (Ibidem, 2017, p.41) fazer os seguintes testes: “a. escreva um poema sobre o objeto que serviu de base para o mapa; b. escreva um poema de dor de cotovelo; c. reescreva um poema seu ou de outra pessoa, tentando dizer as mesmas coisas; d. faça todos os anteriores” (Ibidem, 2017, p.41).

Por consequência, a partir destes testes e após algum tempo de convivência com a lista e com a reflexão sobre as analogias encontradas, a pessoa que escrever deve tornar-se mais íntima do seu próprio pensamento poético. Ainda de acordo com o pensamento de Octavio Paz temos que:

Ao mundo moderno do tempo linear e suas infinitas divisões, ao tempo da mudança e da história, a analogia opõe, não a unidade impossível, mas a mediação de uma metáfora. A analogia é o recurso da poesia para enfrentar a alteridade. (PAZ, 1974, p.100)

De maneira que, a partir da poesia somos capazes de entender a nós mesmos e aos outros. A partir da reflexão acerca da analogia, podemos melhor compreender o poder

de transformação da poesia. Se, de acordo com Silvina Lopes Rodrigues (2012), entendemos que a singularidade surge da relação com o outro, isto se dá por causa do exercício de alteridade que a poesia contém. Descobrimos o que somos em oposição ao que não somos a partir do potencial de experiência da literatura e do contato com a força potente da linguagem.

Por fim, após a reflexão acerca desta proposta, a OEP traz um segmento cujo título é justamente “transformando em oficina”, em que o conteúdo anteriormente discutido é posto em forma de plano de aula para que possa ser reproduzido por outras pessoas. Esta proposta conta com um planejamento previsto para durar duas horas e conta com oito etapas diferentes em que são explorados os mesmos artifícios expostos no texto anterior, buscando a produção e discussão de poemas a partir do uso de analogias. São propostas desdobradas da análise anterior em que, dentro da oficina, o grupo deve discutir questões sobre os objetivos e funcionamento da poesia, além de fazer alguns exercícios de escrita baseado naqueles previamente analisados: observar objetos de uso cotidiano expostos no centro da sala e criar um mapa a partir deles utilizando o método de “cartografia verbal”; e escrever um poema a partir do mapa feito de palavras feito por outra pessoa. Assim, a partir do material que antecede o plano de aula, a pessoa que se proponha a aplicar a oficina já deve ter algum acúmulo sobre a discussão do que são analogias e os recursos de escrita que são propostos.

### **4.3 Oficina 3: “beijo grego | tradução pt-pt”**

Esta última oficina *do Almanaque Rebolado* aqui analisada procura refletir acerca da tradução poética propondo um exercício de escrita a partir de uma tradução do português para o português, aceitando todas as possíveis variantes que uma mesma língua contenha e considerando os processos tradutórios intratextuais. O texto começa indagando quem lê sobre o que é escrever um poema, se quando escrevemos “a gente traduz o que tá sentindo ou passa a sentir mais coisas quando escreve” (OEP, 2017, p.109). Desta forma, o objetivo da oficina é explorar o potencial criativo do exercício de tradução, procurando refletir sobre as diferentes coisas que dizemos a partir de diferentes modos de dizer.

Para justificar o ponto de vista defendido pelo grupo, de que um exercício de tradução é também um exercício de criação, a OEP traz uma citação de Octavio Paz

que diz que “tradução e criação são operações gêmeas” (Ibidem, 2016, p.109). De acordo com o poeta mexicano em seu famoso ensaio *Traducción: literatura y literalidad* (1971), todos os grandes períodos de criação poética do Ocidente são uma mistura de tradução com imitação, todos contém em si outras tradições. A nova poesia surge da criatividade adquirida a partir da leitura e da tradução de textos mais antigos, todo povo se constrói a partir do diálogo consigo e com os outros, dentro dos percursos da história. Os sentidos que se criam entre uma língua e outra são análogos, o passado e o futuro da poesia são intertexto um do outro. Pois, de acordo com Paz (1971, p.7) “a poesia, sem deixar de ser linguagem, é algo para além da linguagem”<sup>19</sup>.

Por outro lado, como exemplo destes diferentes dizeres que se estabelecem nas diferentes línguas, a OEP traz um poema de Drummond traduzido para o inglês e para o espanhol e, com base nestes textos, analisa as diferenças que se criam como consequência da tradução. O grupo procura mostrar que o processo implicado no ato de traduzir não é somente uma mudança de sentidos, mas também uma mudança na sonoridade e no ritmo do texto. Em seu ensaio *Da Tradução como Criação e como Crítica*, o poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos cita o ensaísta alemão Albert Fabri para dizer que “não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que não é linguagem” (CAMPOS, 2015, p.2). Achar um elo equivalente entre um significante e um significado não basta para que se obtenha uma boa tradução, é preciso encontrar também os sentidos que estão nas entrelinhas do texto.

---

<sup>19</sup> Tradução da autora. No original em espanhol: “La poesía, sin cesar de ser lenguaje, es un más allá del lenguaje.”

Figura 3 - Poema das sete faces

<p>Poema das sete faces (Carlos Drummond de Andrade)</p> <p>Mundo mundo vasto mundo, se eu me chamasse Raimundo, seria uma rima, não seria uma solução. Mundo mundo vasto mundo. Mais vasto é meu coração.</p> <p>Eu não devia te dizer, mas essa lua mas esse conhaque botam a gente comovido como o diabo.</p>	<p>Seven-sized poem (trad. Elizabeth Bishop)</p> <p>Universe, vast universe, if I had been named Eugene that would not be what I mean but it would go into verse faster. Universe, vast universe, my heart is vaster.</p> <p>I oughtn't to tell you, but this moon and this brandy play the devil with one's emotions.</p>	<p>Poema de siete caras (trad. Fruela Fernández)</p> <p>Mundo mundo vasto mundo si me llamara Raimundo, sería una rima, no una solución. Mundo mundo vasto mundo, más vasto es mi corazón.</p> <p>No debería decírtelo, pero esa luna pero ese coñac nos ponen locos como el demonio</p>
--	--	--

Fonte: Almanaque Rebolado (2017)

Após sugerir a leitura dos três poemas, o texto da oficina reflete acerca de algumas escolhas de tradução feitas pelas versões em inglês em espanhol:

“botam a gente comovido como o diabo” é a mesma coisa que nos ponen locos como el demonio”? quais as diferenças? e qual a diferença para “play the devil with one’s emotion”? você consegue entender porque elizabeth bishop traduz o nome “raimundo” por “eugene”? e a palavra “mundo”, geralmente traduzida como “world”, por “universe”? (OEP, 2017, p.109)

Com base nessas perguntas, o grupo procura fazer com que a leitora ou o leitor do texto comece a perceber que uma outra língua é uma outra maneira de ver as coisas e que traduzir um texto implica em transformar pontos de vista sobre o mundo, mesmo quando a tradução for de alcance interno, ou seja, envolva a própria língua. Ainda de acordo com Haroldo de Campos (2015) “numa tradução dessa natureza [poética], não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma”. Por este motivo, o poeta brasileiro entende que traduzir poesia não é apenas achar palavras equivalentes, mas sim recriar, ou ainda, transcriar o texto. Para Campos, o que se faz quando se versa um poema de uma língua para outra, é criar um outro texto, baseado naquele primeiro, que contenha os mesmo jogos e sentidos do primeiro, mas que já é outra coisa. Contudo, esta discussão é apenas introduzida a partir das perguntas, o momento de análise a partir do pensamento do próprio Campos é proposta pela OEP no momento seguinte.

Isto posto, a oficina começa a falar sobre quais são os mecanismos envolvidos na transposição de significados que ocorre durante a tradução. Para introduzir o assunto, o texto traz a perspectiva da poeta canadense Anne Carson, que entende a

tradução “como uma espécie de cataclismo, ou catástrofe” (OEP, 2017, p.111). Desta maneira, o poema é entendido como um organismo singular, “um ecossistema com relações de evolução, predação, cooperação, etc.” (Ibidem, 2017, p.111). E, se o poema é tido como um ecossistema único, fica clara a impossibilidade de sua tradução exata. Se não é possível igualar a Floresta Amazônica ao Deserto do Saara, também não é possível comparar poemas escritos em duas línguas distintas. O poeta, deve, portanto, causar uma série de abalos nesse ecossistema para que consiga recriar o poema original. Tal motivo leva a OEP a explicitar o conceito anteriormente discutido nesta análise de “transcrição”<sup>20</sup>: “uma manutenção da forma do poema utilizando informação vinda de outro idioma. Ele [Campos] chama isso de isomorfismo: uma igualdade de relações mais do que de sentido” (Ibidem, 2017, p.112). Munido dessas ferramentas criadas por Campos, a poeta ou o poeta deve sentir-se mais capaz de enfrentar a tarefa da tradução.

De acordo com o que diz Walter Benjamin (2008) em *A Tarefa do Tradutor*, “é mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original”. Ao longo dos anos muitas foram as tentativas de resolver este problema da incapacidade de se traduzir algo que diga o mesmo que o original. É preciso, então “encontrar na língua para a qual se traduz a intenção, a partir da qual o eco do original é despertado” (BENJAMIN, 2008, p.75). Desta forma, a solução encontrada por Haroldo de Campos para o problema posto por Benjamin é a transcrição. Este mesmo mecanismo é sugerido pelo grupo carioca para os exercícios de escrita propostos nesta oficina.

Portanto, após a reflexão, a OEP sugere exercícios de tradução para o mesmo idioma: “imaginemos, agora, que o português tem tantos idiomas quanto você quiser. Existe, dentro do português, um idioma das aranhas, feito de canto, ninho, teia e outros insetos?” (OEP, 2017, p.113). Após demonstrar com alguns exemplos, é chegado o momento de testar as ferramentas oferecidas a partir de um poema de Manuel Bandeira. Em um primeiro momento, a oficina sugere que se estude o poema e depois traduza-o de acordo com duas regras: manter as relações de estrutura do

---

<sup>20</sup> De acordo com Haroldo de Campos, um texto quando é traduzido, precisa ser recriado, ou seja, a tradução não pode considerar apenas o conteúdo, o sentido das palavras, precisa levar em consideração também a forma, uma vez que esta é ligada ao conteúdo. O conceito de transcrição se faz especialmente importante quando se trata de poesia, uma vez que grande parte do que a poeta ou o poeta quer dizer está ligado à forma com que escolhe dispor as palavras.

poema e apresentar nos dois primeiros versos imagens opostas, preparar para o quarto verso no terceiro e apresentar um novo elemento unificador. Após, deve-se traduzir para “o idioma das coisas que estão na sua geladeira” (Ibidem, 2017, p.114).

Figura 4 - a realidade e a imagem

### a realidade e a imagem

o arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva  
e desce refletido na poça de lama do pátio.  
entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,  
quatro pombas passeiam.

Fonte: Almanaque Rebolado

Por fim, a oficina sugere que a poeta ou o poeta continue praticando o exercício, procurando sempre novos materiais para analisar e traduzir. De acordo com a OEP, “quanto mais métodos de tradução forem empregados, mais o poema será, de fato, uma tradução” (Ibidem, 2016, p.115). Deste modo, as instruções da oficina corroboram com a visão contemporânea de tradução poética, em que, de acordo com Octavio Paz (1971), “a tradução implica em uma transformação do original”<sup>21</sup>. Então, se pensarmos, em acordo com Jorge Larrosa Bondía (2002), que fazer coisas com as palavras é fazer coisas consigo mesmo, é “dar sentido ao que somos e ao que nos acontece”, trabalhar com a tradução de poesia também é trabalhar com a tradução de como nos entendemos enquanto sujeitos. A partir de uma experiência existencial e estética de tradução, podemos também transcriar a forma como percebemos o mundo.

---

<sup>21</sup> Tradução da autora. No original em espanhol: “la traducción implica una transformación del original”.

Bem como a oficina discutida anteriormente, esta também contém o segmento “transformando em oficina”, em que o grupo traz um plano de aula já desenvolvido para que seja possível replicar os exercícios e reflexões antes analisados. Este plano tem previsão de duração de uma hora e meia e culmina na tradução de um poema contemporâneo.

Diferentemente das propostas da poeta Bernadette Mayer examinadas no capítulo anterior, em que tínhamos apenas o enunciado do exercício, o *Almanaque Rebolado* traz também exemplos de textos que seguem as instruções sugeridas e uma reflexão acerca de cada proposta. Desta maneira, a execução dos exercícios propostos se desenvolve de maneira mais didática, possibilitando que o material seja utilizado como base para a introdução de pessoas que estejam interessadas na prática da escrita poética, mas que ainda não possuem experiência. Enquanto o texto de Mayer continha apenas um enunciado a ser seguido, o texto da OEP traz também explicações acerca de conceitos, reflexões acerca de diferentes assuntos implicados na escrita poética, além de diferentes modelos de oficina para serem aplicadas. Ambas propostas, no entanto, são capazes de disparar experiências significativas no âmbito da criação poética.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quase no fim da minha trajetória no Curso de Letras, destacando especialmente as experiências e leituras realizadas nas disciplinas de Literatura Comparada, Estágio de docência em Português II, Escrita Poética e o Trabalho de Conclusão de Curso, consigo, com propriedade, acreditar mais ainda na importância do fazer poético como um significativo recurso criador de experiências. A pós-modernidade carece de um olhar atento e de uma postura atuante, é necessário que nos coloquemos diante da vida como sujeitos da experiência. Se dispomos de ferramentas para gerar transformação, é necessário também usá-las.

Desta maneira, este estudo teve como objetivo mostrar a potência da experiência poética e de quantos recursos dispomos para ativar essa força. A poesia como forma artística aparece justamente quando podemos verificar a sua existência a partir da experiência. Na contemporaneidade, muito se questiona o que é a arte ou quando estamos diante de um objeto de arte, mas a partir deste trabalho pude entender que arte é quando há. Assumir uma postura de busca por experiências de qualidade estética é um movimento imprescindível em meio a uma sociedade pós-moderna, em que vários registros se misturam e não há mais espaço para as divisões marcadas entre alta e baixa cultura, erudito e popular, língua culta e coloquial.

No primeiro capítulo do trabalho, foram apresentadas as principais referências discutidas, conceitos e importância da experiência e como essa atravessa poesia e, sobretudo, a escrita poética. Partindo do pensamento de John Dewey e apoiado em Jorge Larrosa Bondía e Silvina Rodrigues Lopes, procurei em um primeiro momento destacar a importância da experiência em um mundo em que “tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça” (BONDÍA, 2002, p.21). Na sequência, analisei alguns dos *Writing Experiments* propostos por Mayer, objetivando entender o que poderia motivar alguém que se proponha viver estas experiências de escrita. Logo trouxe a análise de três propostas de escrita trazidas pela Oficina Experimental de Poesia no *Almanaque Rebolado*. O objetivo da realização desta análise foi propor a reflexão acerca das experiências de escrita poética ocorridas através das oficinas, mostrando que diversos são os meios pelos quais se pode abordar o fazer poético. Apresento também, anexos, a íntegra do material analisado, como uma forma de enriquecer os conceitos e as experiências aqui discutidas e as referências ora citadas e utilizadas que embasaram o estudo.

Desta forma, espero que no futuro esse material possa ajudar não apenas acadêmicos interessados na discussão da poesia como também professores que estejam dispostos a levar a escrita poética para a sala de aula. Entendo que as aulas de literatura como hoje são apresentadas muitas vezes colocam os alunos apenas como espectadores de um objeto que está distante de si, quando acredito ser de imenso valor proporcionar experiências práticas dentro da sala de aula. Em meu estágio, trabalhei com exercícios de escrita e pude perceber que o fazer foi de grande importância para despertar nos alunos o gosto pela poesia, fazendo com que os adolescentes buscassem a partir de sua prática ampliar também seu repertório de leitura de poesia e o gosto pela discussão do assunto.

Este momento causa-me certa inquietação, frustração e euforia, um misto de querer fazer mais, tentar melhorar um pouquinho o mundo através das palavras e poesia, embora seja utópico, mas seguirei acreditando no fazer poético e no quanto isso pode melhorar a vida das pessoas. Creio, portanto, que aqui seja um marco significativo, para seguir minha trajetória nas Letras, seja como professora, poeta, provavelmente professora-poeta, com desafios de disseminar o gosto pela escrita e pela leitura através da poesia, seguindo também meus próprios estudos e leituras, e realizando oficinas com atividades de minha autoria, para posterior publicação de uma obra com tais vivências.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Ana Carolina et al. **Almanaque Rebolado**. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

BANDEIRA, Manuel. "**Libertinagem**". **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 12 ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 19, p.20-28, jan. 2002. Trimestral.

BRANCO, Lucia Castello (Org.). **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição/organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CICERO, Antonio. **A poesia e a crítica: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DEWEY, John. **Art as experience**. Nova Iorque: Perigee Books, 1980.

EICHENBAUM, Boris. La teoría del "método formal". In: TODOROV, Tzvetan: **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

GOLDBERG, Natalie. **Writing down the bones: freeing the writer within**. Londres: Shambhala Library, 2010.

GOLDSMITH, Kenneth. It's Not Plagiarism. In the Digital Age, It's 'Repurposing.'. 2011. Disponível em: <<https://www.chronicle.com/article/Uncreative-Writing/128908>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

GRAMPO CANOA. São Paulo: Luna Parque, v. 2, abr. 2016. Semestral.

JAKOBSON, Roman. Hacia una ciencia del arte poética. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2012.

MODO DE USAR & CO. Bernadette Mayer. 2011. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2011/04/bernadette-mayer.html>>. Acesso em: 18 out. 2017.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1974.

\_\_\_\_\_. **Traducción: literatura y literalidade**. Barcelona: Tusquets, 1971. Disponível em: <file:///C:/Users/maria/OneDrive/TCC/traduccion-literatura-y-literalidad.pdf>

PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. Manifesto Concretista. 1956. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/Textos em PDF/Manifesto Concretista.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2017.

POETRY FOUNDATION. **Bernadette Mayer**. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poets/bernadette-mayer>>. Acesso em: 18 out. 2017.

\_\_\_\_\_. **New York School**. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/new-york-school>>. Acesso em: 19 out. 2017.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Emmanuel. Os paradoxos da poesia concreta. 2017. Disponível em: <<https://www.revistaamalgama.com.br/08/2017/os-paradoxos-da-poesia-concreta/>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

## ANEXOS

## ANEXO 1 – BERNADETTE MAYER

## BERNADETTE MAYER

*tradução de marília garcia*

---

## EXPERIÊNCIAS

Escolha ao acaso uma palavra (um substantivo é fácil): deixe a cabeça pensar livremente até que surjam ideias. Em seguida, pegue algumas dessas ideias, observe-as e tome notas. Experimente usar uma palavra não conotativa, tal como “então”.

De forma sistemática, exclua alguns tipos de palavras ou frases de um texto seu ou de outra pessoa; por exemplo, exclua todos os adjetivos de um poema seu ou todas as palavras que comecem com S nos sonetos de Shakespeare.

De forma sistemática, desorganize a língua: por exemplo, escreva um texto feito todo com locuções preposicionais ou acrescente um gerúndio a cada linha de um texto em prosa ou poema já existente etc.

Reescreva o texto de alguém. Pode ser de alguém que você admire.

Forme um conjunto de palavras (faça uma lista ou escolha um conjunto já pronto); a partir dessas palavras, e só com elas, faça um texto ou o que for possível fazer. Deixe que elas determinem sua própria forma e/ou: utilize certas palavras de maneira fixa, como: a mesma palavra em cada linha ou num lugar específico de cada parágrafo, etc. Desenhe palavras.

Nunca dê ouvidos aos poetas ou a outros escritores; nunca explique seu próprio trabalho (experiência de comunicação).

Crie situações de múltipla escolha ou de preenchimento de espaços em branco e brinque com as palavras como se fossem “objetos” vazios de sentido, talvez apenas um som ou um bloco de sentido, podendo significar qualquer coisa.

De forma sistemática, exclua os elementos de algum texto feito por você até reduzi-lo a uma versão “básica” ou leia-o ao contrário (linha por linha ou palavra por palavra). Leia um romance ao contrário.

Fazendo uso de expressões específicas de determinado assunto ou ideia, escreva sobre outro assunto (afaste-se aqui o máximo possível de metáforas e analogias); por exemplo, use termos científicos ou filosóficos para falar sobre a neve ou sobre o tédio.

Experimente roubar e plagiar de todas as formas possíveis.

Parta de uma ideia ou de um objeto, qualquer um que lhe interesse: depois passe alguns dias olhando e observando (tomando notas) o que lhe vem à cabeça sobre essa ideia ou objeto, ou tente criar uma situação ou um contexto em que tudo o que aconteça com eles tenha uma “relação”.

Faça um poema como se as palavras fossem objetos tridimensionais no espaço. Imprima as palavras em cartões caso necessário.

Corte, cole etc. (Justaponha os *cut-ups* em tiras na horizontal, misture tudo, faça infinitas combinações).

Escreva exatamente como você pensa, o mais perto que você puder, ou seja, coloque a caneta sobre o papel e não pare mais.

Tente gravar um áudio, ou seja: falar diretamente no gravador sem texto, talvez em algumas horas específicas do dia.

Tome notas do que acontece em alguns dias ou horas (qualquer período que você determinar); em seguida, busque as relações, conexões, sincronias; faça algo a partir disso (por escrito).

Convide um ou dois amigos para escrever *por* você, fingindo *ser* você.

Utilize (escolha, escreva) uma forma fixa e/ou tente destruí-la; por exemplo, uma sextina.

Escolha ou escreva uma história, um mito, siga reescrevendo sem parar ou então deixe o texto de lado e, tentando lembrar do que escreveu, reescreva cinco ou dez vezes (de memória); veja o que acontece. Ou trabalhe a partir da proliferação contínua de uma frase ou de um verso, tirados de uma coluna ou lista, e repita a cada vez de maneira diferente até encontrar uma versão que funcione bem. Guarde todas as etapas do exercício.

Experiências de datilografar *versus* escrever com a mão tais como gravar/criar sistemas/modos. Faça aquela que você nunca costuma fazer.

Produza um tipo de repetição.

Escolha um trabalho seu já pronto e insira nele (ao acaso ou de propósito) um parágrafo tirado, por exemplo, de um livro sobre teoria da informação ou de um catálogo qualquer. A seguir, estude as possibilidades de refazer o trabalho ou reescrever a "fonte".

Experimente escrever a cada dia usando um pronome pessoal diferente e em vários tempos verbais.

Explore as possibilidades de listas, palavras-cruzadas, charadas, dicionários, gramáticas de bom uso da língua.

Escreva o que não pode ser escrito. Por exemplo, escreva um índice (Leia um índice como um poema.)

Possibilidades de sinestesia em relação à língua e às palavras: a palavra e a letra como sensações, as cores evocadas pelas letras, as sensações produzidas pelo som de uma palavra separada de seu conteúdo etc. *E* o efeito deste fenômeno em você; por exemplo, escreva na água, num veículo em movimento.

Tente escrever num estado de espírito que pareça o menos propício.

Considere a palavra e a letra como formas – isto é, pensando na distorção concreta de um texto; por exemplo, usar muitos *o's* ou fazer um arranjo visual agradável com letras finas (lllftiii, etc.)

Considere (fazer) experiências a partir da memória (sensorial) relacionada à escrita: por exemplo, registre todas as imagens sensoriais que sobraram do café da manhã, estude quais sensações te comoveram, quais escaparam.

Escreva a partir de uma projeção visual (mental ou mecânica) sem pensar na palavra em seu sentido corrente, sem artifícios. Escreva no cinema, etc.

Faça experiências de escrita por um longo período. Por exemplo, para um projeto específico, faça um planejamento de quantas palavras você vai escrever por dia ou então em que momento específico do dia (à tarde?) ou da semana você vai trabalhar ou se você vai trabalhar apenas nos feriados etc.

Escreva em um pedaço de papel que já tenha alguma coisa impressa ou escrita, por exemplo, em seu livro preferido de poesia ou prosa (sobre o texto impresso, no espaço em branco).

Tente eliminar toda conotação de um texto e vice-versa.

Experimente escrever em grupo, trabalho colaborativo: um grupo em que cada um escreva individualmente a partir do texto do outro durante um longo período (8 horas, digamos); um grupo colaborando com o mesmo trabalho, frase a frase,

ou linha a linha; uma pessoa tem as “informações” enquanto a outra escreve; escrever e deixar instruções para outro escritor preencher o que você “não consegue” descrever; organizar um livro ou um texto estruturando sua própria linguagem em torno da escrita dos outros; um grupo trabalhando e escrevendo a partir do registro dos sonhos dos outros.

Sempre use um dicionário, básico ou etimológico (de rimas etc.); consulte, experimente usar obras de referências em que as ocorrências da palavra “palavra” sejam: palavra como notícia, palavra como mensagem, palavra como informação, palavra como história, palavra como ordem ou comando, palavra como vocábulo, unidade do discurso, palavra como instrução, promessa, voto, contrato e daí por diante.

Trabalhe a partir de sonhos: anote os sonhos diariamente, experimente traduzir ou transcrever um pensamento de sonho, tente se aproximar do tempo e das incongruências próprias do sonho, trabalhe com o sonho até que um poema ou uma canção ou uma frase que seja útil surja daí, considere o sonho uma estratégia para resolver um problema (problema artístico ou outro), considere o sonho como uma forma de consciência (estado alterado), usando-o (escreva com ele) como uma forma “alerta” da atividade mental, transforme os personagens do sonho em personagens ficcionais e aceite a “linguagem” do sonho (palavras ditas ou ouvidas no sonho) como um presente. Faça uso delas.

Trabalhe duro para mudar a língua e para nunca ficar famoso.

*Bernadette Mayer e os participantes do projeto da oficina de escrita de poesia da Igreja de St. Mark. (1971-75)*

## ANEXO 2 – ALMANAQUE REBOLADO

### métodos de cartografia verbal

nem só de forma e conteúdo vive o poema. na maioria dos casos, de palavras também. "convive com teus poemas, antes de escrevê-los." opinião do drummond. levar a convivência a sério, com o material. como ir da palavra *pão* à palavra *verme* com três palavras como ponte?

pão » pato » fígado » intestino » verme  
 pão » pele » epiderme » paquiderme » verme  
 pão » massa » carbono » decomposição » verme  
 pão » avó » infância » tênia » verme

sabe o que foi isso? analogia. tente aí também, vai, da palavra *pão* à palavra *verme*. palavras que remetam vagamente umas às outras.

há muitas formas de se pensar analogicamente. se um poema é, como já disseram, semelhante ao sonho e pensa por imagens, precisa se mover mais intuitivamente na linguagem. bolar modos analógicos de levantamento e desenvolvimento de material, pra não ficar refém das associações diretas, queridinhas da lógica.

nas cadeias acima, repare que nos primeiros casos o som, o sentido e a aparência dos significados e dos significantes fazem as associações. no terceiro caso, combinações lógicas. no quarto caso, memória.

você pode bolar vários métodos pra pensar analogicamente. o que segue agora é um deles, de levantamento de vocabulário a partir de objetos.

pegue um objeto simples – por aqui eu peguei um pregador, desses de roupa. faça uma lista de palavras "iminentes", isto é, palavras que a maioria das pessoas talvez concorde que podem ser extraídas diretamente, à primeira vista, do objeto. vamos começar com cinco. daqui em diante, evite os verbos e os advérbios, sejamos descritiv\_s. no meu caso:

**pregador**

madeira  
hastes  
arame  
pressão  
vinco

agora faça uma lista de duas palavras extraídas de modo analógico de cada palavra "imaneente". lembre-se de usar todo tipo de associação possível: pelo som, pelo sentido, pela memória, pela semelhança das palavras etc. assim, ó:

objeto	analógicas a	imaneentes	analógicas b
pregador	tronco	« madeira »	mamadeira
	hélices	« hastes »	corolas
	alarme	« arame »	farpa
	frouxidão	« pressão »	bomba
	zinco	« vinco »	tinta

agora, considere cada palavra *analógica* como uma palavra *imaneente*, ignorando as palavras do campo imaneente anterior, e expanda o seu mapa verbal, assim:

anl 2a	anl 1	anl 2b
martelo	« mamadeira »	chupeta
árvore	« tronco »	ronco
flor	« corolas »	carro
hélio	« hélices »	pélvis
mesa	« farpa »	veneno
incêndio	« alarme »	câmera
granada	« bomba »	prédio
calça	« frouxidão »	cadarço
quarela	« tinta »	parede
metal	« zinco »	telhado

repita o processo quantas vezes quiser para ficar com mais camadas analógicas. eu não recomendaria passar de três, mas é você quem experimenta e produz. você deve ter uma porção

de palavras aí (se você fez duas camadas, 36, contando com o nome do objeto). agora, **usando apenas as palavras do seu mapa verbal, podendo acrescentar somente verbos, pronomes, artigos e preposições** (encare isso como um treino, não trapaceie, vai por mim), faça os seguintes testes:

- a. escreva um poema sobre o objeto que serviu de base para o mapa;
- b. escreva um poema de dor de cotovelo;
- c. reescreva um poema seu ou de outra pessoa, tentando dizer as mesmas coisas;
- d. faça todos os anteriores.

tente usar o máximo de palavras possíveis de todas as colunas. salte de coluna em coluna para formar metáforas, associações, assuntos. muitas das opções parecerão muito bobas ou aleatórias demais, mas nesse curto-circuito algo de realmente incrível pode aparecer. foi o lorca quem disse: "a poesia é a união de duas palavras que nunca se supôs que se pudessem juntar e que formam uma espécie de mistério."

você pode bolar outros jeitos de cartografar, partindo de um objeto, de uma cidade, um sentimento, um bicho, um pacote de biscoito. você pode tentar ser mais intuitivo na hora de mapear também. se a gente leva a sério o fato de que as imagens pensam, um pensamento bastante diferente da razão lógica, então será fácil compreender que fazer esses mapas desenhando pode desencadear linhas de raciocínio que nos são negadas na linha reta da prosa utilitária. veja aí uns exemplos nas próximas páginas: mapa da palavra "intestino" fazendo com que as palavras caiam moles (modelo bomba), mapa da palavra "carbono" formando cadeias de carbono (modelo planejamento), mapa da palavra "pele" aderindo as palavras a camadas dérmicas (modelo galáctico). invente os seus.

**bibliografia:**

gostou do assunto? quer assuntar mais? o octávio paz, em os filhos do barro e em o arco e a lira fala bastante sobre analogia. as artes poéticas da sophia de mello breyner andresen (todas disponíveis na internet), também. lá o vocabulário é aliança. tem um ensaio famoso de mikhail bakhtin sobre "forma, conteúdo e materialidade": por aqui, encontrei numa edição do livro questões de estética. o livrinho o que é comunicação poética, do décio pignatari, também traz umas questões boas pra trabalhar. pra quem ficar obsessivo, colecionar os famosos dicionários analógicos é uma.

# INVESTINO

INTERIOR  
 BARRIGA DELGADO  
 BALEIA DELEGADO  
 FINO  
 DELICADO  
 SIRI  
 REDE  
 INTERNET  
 TELEFONE  
 RINDERONTE  
 CUBAS  
 LUBO  
 UFO  
 FOFO

TESTE  
 TETANO  
 FERRO  
 PREGO  
 SAPÓLIUM  
 SAPO  
 RÃ  
 CODO  
 A'GUA  
 TÔNICO  
 FONG  
 OSSO  
 CÁLCIO  
 LEITE

COCO  
 TETA  
 TETRA  
 LOMBRIGA  
 BRIGA  
 SOLO  
 CARA  
 PESCOÇO  
 COCEIRA  
 ALERGIA  
 BOLOTA  
 XOXOTA  
 JOTA  
 MOTO  
 FOTO  
 LVE  
 PRISMA  
 DISCO  
 ANZOL  
 PEIXE  
 PRAIA  
 AREIA  
 INSOLAÇÃO





## transformando em oficina

abaixo segue um modelo de plano de aula pra trabalhar com algum grupo essa questão imanente/analógica do material da poesia.

**duração: 2h**

### **1. debate: com o que se faz um poema (10min)**

- » debate usual: forma/conteúdo
- » pensar uma terceira dimensão: a materialidade.

### **2. explicação: multiplicidade, amplitude, possibilidade e potência da palavra (10min)**

- » aqui você pode desdobrar um poema de sua preferência, investigando sua capacidade de formulação de imagens, de pensamento, de sons, etc;
- » pra essa parte, dá uma lida no *abc da literatura* do pound, pode dar umas ideias boas.

### **3. intervalo + pulga na orelha (10min)**

- » perguntar: para que serve a máquina do poema? você pode inventar outra pergunta, que gere um comando, que sugira uma tarefa para a escrita de um poema qualquer;
- » é importante que as respostas sejam curtas, com uma ou duas orações no máximo, e que sejam livres;
- » estimule respostas não teóricas

#### **4. respostas: para que serve a máquina do poema? (10min)**

» peça para que leiam as respostas coletivamente, são divertidas.

#### **5. estudo de objeto (20min)**

» espalhe objetos de uso cotidiano no centro da sala e peça que cada participante escolha um deles;  
» ensine o método de cartografia verbal pensando palavras imanentes e analógicas a partir de um objeto;  
» peça que cada participante faça o mapa do objeto que escolheu.

#### **6. escrita: mapa d\_ amig\_ + máquina do poema (20min)**

» \_s participantes devem trocar os mapas que realizaram;  
» cada um\_ deve "realizar" a tarefa proposta por si mesm\_ (para que serve a máquina do poema?) a partir do mapa de palavras que recebeu de outr\_ participante;  
» ex.: minha resposta foi "para quebrar a cabeça contra o asfalto". devo realizar isso que eu mesmo respondi com as palavras contidas no mapa recebido, que pode ser de um pregador, de uma lâmpada, de uma campainha, de um copo de guaravita etc.

#### **7. intervalo (10min)**

#### **8. análise dos poemas (30min)**

## corte e engorda

cortar é uma ferramenta e tanto. não garanto nada, mas leia o parágrafo abaixo, retirado de reportagem do jornal do brasil do dia 26 de outubro de 2016 com o título: "carmen lúcia recusa convite de temer para reunião com renan calheiros" e veja o que pode acontecer:

"ainda de acordo com o jornal, apesar do planalto não gostar dos ataques feitos por renan a moraes, o entorno de temer admite que o ministro causa embaraços ao governo. mas a demissão de moraes é tema delicado, pois passaria a impressão de que temer cedeu às pressões de renan e que teria a intenção de interferir na lava jato ao exonerar um ministro que não impôs obstáculos à operação."

com o primeiro corte olha o que saiu:

~~ainda de acordo com o jornal, apesar do planalto não gostar dos ataques feitos por renan a moraes, o entorno de temer admite que o ministro causa embaraços ao governo. mas a demissão de moraes é, passaria a impressão de que temer cedeu às pressões de renan e que teria a intenção de interferir na lava jato ao exonerar um ministro que não impôs obstáculos à operação.~~

agora vamos limpar o campo e dispor o que temos:

acordo com o jornal  
apesar dos ataques

feitos

o entorno  
causa embaraços  
é, passaria [mas a impressão cedeu]  
à jato  
um ministro que não impôs

ok, não é um baita poema. mas já é difícil imaginar de onde ele veio. o que eu fiz: tirei advérbios, preposições, pronomes, adjetivos, verbos, parte dos substantivos abstratos. qual foi o

resultado disso: agora o que sobrou do texto se parece mais com um poema do que com uma reportagem. você pode fazer isso com seus próprios poemas, com cartas que escreveu e nunca enviou, com qualquer texto que encontrar.

vamos fazer uma segunda operação, super importante. dificilmente um texto cortado vai já ficar um poemão fantástico. depois de cortar, pro texto emagrecer, é preciso intuir onde é que está silencioso demais, onde é preciso um pouco de engorda. aumentar os versos é também uma ferramenta, muda o ritmo, o sentido e a visualidade do poema. aproveita, esquece o sentido que poderia haver na primeira etapa e coloca a criatividade e as ferramentas que você tem para trabalharem. lá vamos nós:

acordo com o jornal dos pássaros  
apesar dos tanques

feitos  
o entorno e sua traqueia  
engolem o bairro  
é, passaria [mas a impressão cedeu]  
agora nos escondemos  
o ministro cospe pó

já estava difícil reconhecer o texto cru no primeiro corte. agora o poema mudou completamente. algumas partes foram aumentadas e também houve novos cortes. ficaram apenas o jornal, o entorno, a impressão e o ministro. outros agentes apareceram, assim como verbos e outros tipos de palavras.

o corte pode diminuir as frases, deixá-las mais enxutas, mais diretas ou mesmo mais silenciosas, mais fragmentadas etc. ele irá limpar um pouco seu texto, que, mudado, colocará outras questões, apontará para outros lados e obrigará \_ poeta a se valer de outras ferramentas e a acessar outros arquivos na memória para resolver os novos impasses.

**1. até agora cortamos textos que já existiam. este exercício é diferente, a faca já virá embutida.**

a. escreva um texto sem usar nenhum pronome. segue aqui uma listinha pra você lembrar o montão de pronome que existe. dica: talvez você precise usar substantivos e nomes pra substituí-los e vai ter que repetir esses substantivos e nomes a cada vez que um mesmo agente/personagem reaparecer no texto.

personais: eu, você, eles etc.

possessivos: seu, dele, nossa etc.

demonstrativos: essa, aqueles, este etc.

indefinidos: nenhum, algumas, cada, todos, várias, qualquer etc.

interrogativos/relativos: quantos, qual, que, onde, quem etc.

b. escreva um texto sem usar verbos. esse tipo de texto será muito rico em descrições e imagens, mas os acontecimentos ficarão mais miúdos. o estado e a ação das coisas não vão aparecer.

c. escreva um texto sem adjetivos. esse é ótimo pra gente escrever poesia. porque uma das ferramentas mais usadas no poema é a hiper adjetivação: as coisas ficam belas ou mortas, as pessoas são psicopatas ou arrumadinhas e por aí vai. nesse exercício você não poderá qualificar nada. pra explicar como as coisas são, terá que contar o que aconteceu.

d. escreva um texto sem substantivos abstratos. agora é a virada da poesia. como ficamos achando muito tempo que os poemas eram pra falar de amor e coisas grandiosas ou para filosofar, vamos aprender na marra que dá pra fazer de outros jeitos. aqui você não poderá falar de amor ou tristeza, de raiva ou inteligência. nem de pensamentos ou sentimentos. tudo será muito material e palpável. só as coisas e pessoas ganharão espaço.

**2. vamos testar agora engordar os textos.**

a finalidade vai ser testar como aumentar os versos ou partes inteiras dos poemas. é quase o contrário do que foi pedido no exercício 1, em vez de secar, a ideia é ver onde está seco demais e molhar.

a. escolha um dos personagens ou coisas do poema. toda vez que for falar dele, encha de adjetivos, qualifique exageradamente. ex.: "eu tinha um sonho" poderia ficar "eu tinha um sonho flutuante e comestível". aqui é muito legal se os adjetivos vierem pra confundir, forem palavras inesperadas, esquisitas, que não atribuiríamos, por exemplo, ao sonho.

b. em todo poema acontecem algumas coisas: você encontra alguém, cai algo em algum lugar, um sentimento aparece etc. escolha um desses acontecimentos que não são a parte mais importante do poema, agora dê mais importância para ele. como? falando mais dele, descrevendo-o mais detalhadamente, explicando melhor porque aquilo está ali. imagina o seguinte: você é roteirista de uma novela. aí aquela personagem que só aparece às vezes começa a ter muitos fãs e todos passam a assistir a novela só para ver o que ela fará. o que você faz? dá mais espaço para ela na novela. aumenta as falas, as cenas com ela. coloca essa personagem num diálogo mais próximo com a trama principal, valoriza o passe dela.

### **3. tente dar uma guinada nas sensações que o poema oferece.**

seu texto está lá, ele é legal, algumas pessoas leram, falaram que era legal, que estava tudo ok. ótimo. parabéns. o que pode ser maneira fazer agora: fazer um novo trecho que mude a sensação d\_ leitor\_. por exemplo: é um poema que conta como era mágica a árvore que havia no quintal da sua madrinha, cheio de coisas de criança e espertezas de adolescente, a história do amadurecer de alguém se relacionando com uma árvore muito grande e frondosa. tá na cara, é um tipo de poema que vai ser comovente, que mexe com as lembranças das pessoas, todo mundo tem uma árvore dessa na própria história. como é possível colocar o poema em outros trilhos?

a. escrever uma estrofe só com palavras de outra área do saber. a ciência, por exemplo. no exemplo da árvore, seria um trecho só com informações científicas sobre um tipo de besouro que costuma viver nessa árvore.

b. escrever uma estrofe no início do poema com uma narrativa que aparentemente não tenha a ver com o enredo que depois será apresentado. se fosse na nossa árvore: colocar estatísticas de desmatamento ou que o aumento do desemprego fez com que a cidade onde sua madrinha mora se tornasse uma cidade dormitório, ou ainda que no século VIII havia multidões que migravam quando descobriam que um espírito estava morando em uma árvore da região.

## beijo grego | tradução pt-pt

### 1. essa absurda casa de máquinas

o que é criar, escrever, configurar um poema? o que é unir palavras que produzem em nós um efeito, um afeto, uma comoção? quando a gente escreve carta pra crush a gente fala o que sente ou inventa que sente? a gente traduz o que tá sentindo ou passa a sentir mais coisas quando escreve?

o poeta mexicano octávio paz achava que "tradução e criação são operações gêmeas". falar, gesticular, sorrir, dar um abraço, são formas que ao mesmo tempo criam uma situação específica e traduzem alguma coisa naquele gesto singular. \_ tradutor\_ é um \_inventor\_? \_inventor\_ é um \_tradutor\_?

olha o poema do drummond na página seguinte e volte pra cá.

sabemos que dizer "se eu me chamasse raimundo" e "si me llamara raimundo", apesar da semelhança, não significa a mesma coisa. e, acima de tudo, não é a mesma coisa. muda o ruído, muda a melodia, o trabalho dos músculos da garganta e da boca (por exemplo: na versão em português desse verso, os sons de **s** e **x** são repetidos três vezes, enquanto na outra versão o som de **m**, livre dos chiados, é predominante).

mas repare também no último verso: "botam a gente comovido como o diabo" é a mesma coisa que "nos ponen locos como el demonio"? quais as diferenças? e qual a diferença para "play the devil with one's emotions"? você consegue entender por que a elizabeth bishop traduz o nome "raimundo" por "eugene"? a palavra "mundo", geralmente traduzida como "world", por "universe"?

vamos supor que o poema de drummond seja uma casa de máquinas. quando você lê o poema, você acessa os seus efeitos. impactar-se com a rima que ele faz para dizer que os poemas são maiores que as rimas se obedecem ao coração, isto é, impactar-se com essa ironia, com seu "mais vasto é o meu coração", é ter consigo o efeito do poema. é como apertar o botão e chegar o

Poema das sete faces  
(Carlos Drummond de Andrade)

Mundo mundo vasto mundo,  
se eu me chamasse Raimundo,  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo.  
Mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer,  
mas essa lua  
mas esse conhaque  
botam a gente comovido como o diabo.

Seven-sized poem  
(trad. Elizabeth Bishop)

Universe, vast universe,  
if I had been named Eugene  
that would not be what I mean  
but it would go into verse  
faster.

Universe, vast universe,  
my heart is vaster.  
I oughtn't to tell you,  
but this moon  
and this brandy  
play the devil with one's emotions.

Poema de siete caras  
(trad. Fruela Fernández)

Mundo mundo vasto mundo  
si me llamara Raimundo,  
sería una rima, no una solución.  
Mundo mundo vasto mundo,  
más vasto es mi corazón.

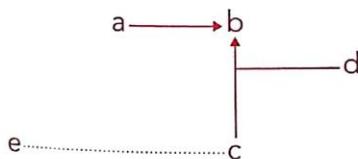
No debería decírtelo,  
pero esa luna  
pero ese coñac  
nos ponen locos como el demonio

elevador, ligar o chuveiro elétrico e tomar banho quente, apertar o botão de acendimento automático do fogão e cozinhar uma cenoura. não é, ainda, no entanto, perceber o intrincado de relações que compõem o poema, essa absurda casa de máquinas.

## 2. tradução como forma

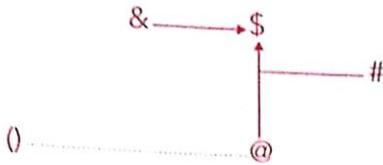
anne carson concebe a tradução como uma espécie de cataclismo, ou catástrofe. isso significa que o poema pode ser compreendido como um "mini mundo", um ecossistema com relações de evolução, predação, cooperação etc. o que é "traduzível" nesse mini mundo? a tradução precisaria, para carson, causar uma série de "desastres naturais" para "destruir" o original e recriá-lo em outra língua, em outro mini mundo. haroldo de campos considera que essa operação, que precisa "trair" o original para "recriá-lo" em outra língua, se chama transcriação.

toda tradução, nesse sentido, é transcriação. como assim? é que, compreendendo que um poema é mesmo um sistema intrincado de relações, a que chamamos por enquanto de casa de máquinas, temos que um poema pode ser representado assim:



onde **a**, **b**, **c**, **d** e **e** são elementos que compõem esse texto, como palavras, chavões, jogos de ambivalência, teses sobre a vida, sobre o amor, sobre a política etc., como também ruídos, aliterações, metáforas etc. os outros símbolos são sinais de relação entre esses elementos. esse aí é o nosso minimundo, ou a nossa casa de máquinas.

agora, digamos que esse "original" seja traduzido: digamos que alguém tenha penetrado as suas estruturas e queira "recriar" o poema em outra língua. digamos que à sua disposição, então, não terá mais os elementos a, b, c, d e e, não terá mais o universo a que pertencem esses elementos, mas apenas outro. pode ser que o poema traduzido "recrie" essa casa de máquinas da seguinte forma:



onde:

a = &

b = \$

c = @

d = #

e = ()

se não temos os mesmos elementos, podemos ter, ao menos, as mesmas relações entre eles. é isso que haroldo de campos sugere ser a "transcrição": uma manutenção da forma do poema, utilizando uma informação vinda de outro idioma. ele chama isso de isomorfismo: uma igualdade de relações, mais que de sentido. pense de novo naquelas traduções de drummond: fez sentido? por exemplo:

	raimundo	está para	mundo
assim como	eugene	está para	mean
	coração	está para	solução
assim como	universe	está para	verse

nas palavras do haroldo, é o seguinte: "admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. teremos... em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema."

### 3. traduzindo no mesmo idioma

já reparou que alguns grupos criam uma espécie de idioma dentro do idioma? repara só: s adolescentes refazem cotidianamente,

com gírias e estrangeirismos, o português e o sentido das palavras; qualquer grupo marginalizado logo precisa fazer algo parecido para sobreviver; \_s acadêmic\_s também não facilitam, e às vezes você pode ser muito inteligente, mas ir mal nas provas por não falar "academiquês"; \_s artistas e \_s crític\_s falam também uma língua própria, assim como cada casa tem um uso bastante específico para pelo menos uma palavra; e as "piadas internas" acabam servindo, entre os grupos de amig\_s, para a criação de vocabulário fechado a outr\_s falantes de português.

imaginemos, agora, que o português tem tantos idiomas quanto você quiser. existe, dentro do português, um idioma das aranhas, feito de canto, ninho, teia e outros insetos? dos plásticos, com garrafas pet, intoxicação, reciclagem e permanência? um idioma dos grãos, dos tecidos, das luzes, das gorduras, dos ferros de passar, dos cachorros de rua, dos boletins de ocorrência, dos cadernos escolares, das palavras de ordem, das fofocas na vila?

#### **vamos fazer um teste:**

"águas. onde só os tigres mitigam a sua sede."

["da noite", hilda hilst]

"vermes. quando os tristes hospitais redimem o abjeto."

["da noite", hilda hilst, traduzido para "o sol",  
de charles baudelaire, trad. ivan junqueira]

"via pública. usos indevidos dos documentos desaparecem  
a vítima de furto."

["da noite", hilda hilst, traduzido para boletim de ocorrência  
de jéssica di chiara salgado, nº 924/01304-2016, Rio de Janeiro]

"cajueiro. onde só as araras fazem justiça aos tapuias."

["da noite", hilda hilst, traduzido para verbete "Aracaju" do site  
wikipedia, em <https://pt.wikipedia.org/wiki/aracaju>]

quer tentar também? vou dar umas coordenadas pra você fazer  
isso com um poema do manuel bandeira.

## a realidade e a imagem

o arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva  
e desce refletido na poça de lama do pátio.  
entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,  
quatro pombas passeiam.

você deve estudar o poema – toda tradução é também uma espécie de “crítica” ou “leitura parcial” do original.

mas vamos combinar o seguinte: vamos fingir que o “original” é já uma tradução: dessa forma, também ele é uma espécie de crítica ou leitura parcial de si mesmo, e, portanto, não possui maior ou menor valor com relação às suas traduções.

segue um estudo possível do poema. tente adivinhar outras coisas, essa leitura que faço não é a única possível, nem existe uma leitura “mais acertada”.

estrofe: 1 | versos: 4

vocabulário:

- a. arranha-céu; ar puro; lavado; chuva
- b. chão; pátio; lama; poça; seco; separa
- c. refletido; realidade; imagem
- d. pombas; passeiam

relações:

- x. o arranha-céu sobe e desce, vai da limpeza (a) à sujeira (b);
- y. a realidade é limpa (pela chuva), a imagem é suja (pois é poça);
- z. no chão seco, que antes separava, um elemento invasor unifica as imagens: as pombas são os únicos seres vivos do poema. além disso, duas pombas pousadas sobre a poça são consideradas 4 com os seus respectivos reflexos: realidade e imagem se tornam, graças às pombas, uma só coisa.

agora tente traduzir tentando, com outros elementos (outras palavras), manter as relações.

estrofe: 1 | versos: 4

regra: os 2 primeiros versos devem apresentar as imagens opostas, o terceiro verso deve preparar o quarto, que apresenta um novo elemento unificador

traduza para o idioma das coisas que estão na sua geladeira.

#### 4. e depois?

assina, gat\_, e publica. se você vai chamar, depois, de tradução ou não, já não é comigo. tenho para mim que quanto mais métodos da tradução forem empregados, mais o poema será, de fato, uma tradução. de qualquer forma, você pode sair fazendo isso com os seus poemas favoritos, com os poemas mal feitos pel\_s outr\_s, e com aqueles poemas da sua adolescência, feitos pr\_ crush, e que iam pro lixo. joga no lixo não. faz de novo, faz melhor.

*bibliografia:*  
 minha principal referência teórica aqui é o ensaio de walter benjamin intitulado "a tarefa do tradutor" – está disponível online, em quatro traduções distintas, e também no livrinho escritos sobre mito e linguagem. pra quem achar a leitura pesada, há um livro da susana kampff lages chamado walter benjamin: tradução e melancolia, que situa o debate e as leituras contemporâneas desse ensaio. tem também um ensaio canônico de octávio paz, chamado tradução: literatura e literalidade. nay rather de anne carson, infelizmente não traduzido, também foi citado nesse texto, e traz umas ideias muito lúdicas no final. no brasil, a referência aos ensaios de haroldo de campos, reunidos no volume haroldo de campos – transcrição, são incontornáveis.