
Ensino da literatura, poéticas e teorias

volume 1





**Ensino da literatura,
poéticas e teorias:
volume 1**

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente

Andrei Cunha — UFRGS

Primeira Secretária

Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira

Rejane Pivetta — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

**Ensino da literatura,
poéticas e teorias:
volume 1**

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2021 da organização:
Adauto Locatelli Taufer,
Ana Cláudia Munari Domingos
e Wellington Furtado Ramos.
Copyright © 2021 dos capítulos:
suas autoras e autores.

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Betina Rodrigues da Cunha — UFU
João Cezar de Castro Rocha — UERJ
Maria Elizabeth Mello — UFF
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA
Rachel Esteves de Lima — UFBA
Regina Zilberman — UFRGS
Rogério da Silva Lima — UNB
Socorro Pacífico Barbosa — UFPP
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPP

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204
CEP 90540-000
Porto Alegre, RS, Brasil
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223
www.bestiario.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

E59	Ensino da literatura, poéticas e teorias, vol 1 [recurso eletrônico] / organizado por Adauto Locatelli Taufer, Ana Cláudia Munari Domingos, Wellington Furtado Ramos. - Porto Alegre : Class, 2021. 552 p. ; PDF ; 3,3 MB. Inclui bibliografia e índice ISBN: 978-65-88865-81-1 (Ebook) 1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Taufer, Adauto Locatelli. II. Domingos, Ana Cláudia Munari. III. Ramos, Wellington Furtado. IV. Título. CDD: 869.94 CDU: 82-4(81)
2021-3511	

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

Projeto gráfico & diagramação

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius
Larissa Rezende (estagiária)

Equipe de revisão

Bruna Santiago dos Reis
Douglas Rosa
Erick Vinícius Mathias Leite
Flávia Malaquias

Como citar este livro (ABNT)

TAUFER, Adauto Locatelli; DOMINGOS, Ana Cláudia Munari; RAMOS, Wellington Furtado (org.). *Ensino da literatura, poéticas e teorias: volume 1*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021.



O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os organizadores deste volume não se responsabilizam pelo conteúdo dos artigos ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Sumário

- 7 **Apresentação:
Literatura para (re)existência**
Aduino Locatelli Taufer
Ana Cláudia Munari Domingos
Wellington Furtado Ramos
- 11 **A literatura na escola:
concepções e práticas**
Luzimar Silva de Lima
- 25 **A subjetividade da leitura literária
na formação do sujeito-leitor**
Valdivina Télia Rosa de Melian
Andreia Nascimento Carmo
- 39 **A voz e a vez do leitor
no ensino-aprendizagem da
leitura literária: multimodalidade
e descentramento geográfico**
Lucília Souza Lima Teixeira
- 55 **Literatura e formação de leitores:
do texto literário ao livro didático**
Cleane da Silva de Lima
- 74 **A formação do
professor de literatura –
um desafio (com todas as Letras)**
Chirley Domingues
- 90 **A leitura ficcional literária:
uma prática multidimensional/
interdisciplinar no letramento
acadêmico da contemporaneidade**
Marilene Ferreira Cambeiro
Aline Marques
Julia Bastos
Teresa Paladino
- 105 **Literatura e ensino: a extensão
universitária como contribuição
à formação inicial docente**
Alcione Maria dos Santos
- 118 **Literatura, uma questão
de significados e sentidos**
Roberto Clemente dos Santos
- 131 **O método recepcional como
proposta de ferramenta para
a prática docente no uso de
textos de escritores africanos
de Língua Portuguesa**
Caio César Tabajara Silva Santos
- 151 **A articulação do professor na
formação de leitores dentro
e fora da educação básica**
Rosalina Albuquerque Henrique
Fábio Matos Carneiro
- 162 **Literatura brasileira e teoria
pós-colonial: uma proposta
de educação para as relações
étnico-raciais**
Andreia Lívya de Jesus Leão
- 177 **O diálogo possível: contribuições
da filosofia enunciativo-discursiva
para o ensino de literatura
na perspectiva pedagógica
histórico-crítica**
Sâmella Priscila Ferreira Almeida
Maria Amélia Dalvi
- 192 **Um experimento com *Hamlet*
em uma escola pública
de Santa Maria/RS**
João Pedro Wizniewsky Amaral
- 215 **Configurações dos monstros
na obra infantil de Madame
Chrysanthème**
Alexandre de Castro Gomes
- 230 **Contos de fadas feministas:
uma análise das princesas
Disney ao longo dos anos**
Bruna Vieira Dorneles
- 245 **“Nossos lábios se encontraram”:
o que as cenas de beijo revelam
nas distopias juvenis**
Cássia Farias
- 265 **O desenvolvimento feminino em
contos de fadas com personagens
transfigurados: animalização em
“A Bela e A Fera” e “Pele de Asno”**
Karen Schuler

- 280 **Não se assuste: um olhar para a experiência de leitura em um livro infantil de poesia e ilustrações**
Sabrine Amalia Antunes Schneider
- 291 **Princesas feministas? Um estudo acerca do contrato comunicativo nos livros infantis e juvenis**
Raquel Monteiro de Rezende
Janayna Rocha da Silva
- 306 **Ricardo Azevedo no ensino médio da rede estadual de São Paulo**
Dayse Oliveira Barbosa
- 321 **BNCC e leitura literária: poucas matrizes, muitas diretrizes**
Débora Ventura Klayn Nascimento
- 339 **Considerações sobre transformações no ensino de literatura e currículo escolar**
Daniele Gualtieri Rodrigues
- 352 **Ensino de literaturas e culturas africanas e afro-brasileira na educação básica e superior**
Agnaldo Rodrigues da Silva
Sidnei Boz
- 368 **Literatura e ensino: perspectivas dos documentos oficiais no ensino médio para a formação do leitor**
Danielle Ferreira de Souza
- 386 **O teatro no contexto da BNCC e do DRC-MT: um olhar para as abordagens possíveis em sala de aula**
Sidnei Boz
Agnaldo Rodrigues da Silva
- 401 **A escrita poética no contexto acadêmico: processo de criação do livro *Fabulário***
Ana Claudia Costa dos Santos
- 416 **As narrativas implícitas e explícitas: uma análise comparativa das formas de produção literária**
Brunna Luiza Lima de Sousa
- 431 **Personagens de Clarice Lispector – concepção e expressão**
Cátia Castilho Simon
- 452 **Espécie de colaboração: orientar em Escrita Criativa**
Márcia Ivana de Lima e Silva
- 467 **Uma história possível da Escrita Criativa no Rio Grande do Sul**
Diego Grandó (PUCRS-PNPD/Capes)
- 485 **9 meses: o retrato literário da gravidez na adolescência**
Mariana Rissi Azevedo
- 499 **Escrita Criativa: o que a escrita devolve à imagem**
Altair Teixeira Martins
- 516 **Lúcido blackout: uma experiência psicoativa com a Escrita Criativa**
Fernanda Vivacqua Boarin
- 536 **Práticas da Escrita Criativa: o que é ler como uma escritora, um escritor?**
Moema Vilela
- 551 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

Espécie de colaboração: orientar em Escrita Criativa

Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)

É claro, sou grato a eles [os leitores], pois acho que a escrita é uma espécie de colaboração. Ou seja, o leitor faz sua parte do trabalho; enriquece o livro.

JORGE LUIS BORGES

Pensar sobre o processo criativo literário é bastante antigo. No Romantismo, com o desenvolvimento da imprensa e a consequente facilidade de impressão de várias cópias de livros, os escritores passaram a abrir suas obras com Prefácios e Manifestos. O objetivo era apresentar suas intenções de criação, suas influências e, de uma certa forma, “guiar” a leitura, já que a abrangência de exemplares não permitia mais conhecer pessoalmente os leitores. Um belo exemplo é o Prefácio a *Cromwell*, de Victor Hugo, que se tornou mais estudado e conhecido do que a própria peça, por ser considerado um manifesto do drama romântico e, posteriormente, batizado de *Do grotesco e do sublime*. No Brasil, temos o caso de “Lede”, de Gonçalves de Magalhães, apresentação de *Suspiros poéticos e saudades*, que se tornou mais significativo do que a obra poética que inaugura o Romantismo brasileiro. Na esteira desta prática, surgem escritores que formulam textos para pensar sua criação e sua produção, não mais como abertura de uma obra específica, mas como ensaio que pode se estabelecer como teoria sobre sua obra ou sobre literatura em geral.

O exercício de pensar a própria obra e escrever sobre o processo de criá-la pode ser um ato solitário, sem propósito de divulgação e/ou publicação. No entanto, é justamente a partir daí que surgem textos reveladores que merecem ser compartilhados com outros artistas, com leitores e estudiosos, porque ampliam o quadro referencial, não apenas de criação como de teoria. O trabalho em Escrita Criativa engloba a parte artística (texto literário, canção, fotografia, vídeo) e a parte teórica, que pode ser desenvolvida como ensaio ou como Memorial de criação.

Foi Carl Seashore que, em 1922, na Universidade de Iowa, nos EUA, passou a aceitar obras criativas como Trabalho de conclusão de curso de Graduação, convicto de que é possível, ao mesmo tempo,

ensinar, aprender e testar a criatividade artística. A prova de seu legado está no formato dos cursos de música, de artes, de atores, de fotografia, entre outras artes, que mantêm este formato até hoje, pois nos institutos de artes, a noção de criação é parte do currículo desde o princípio (de UM ponto de vista específico, será que isto explicaria o afastamento dos cursos de Letras dos cursos de Música e de Artes Visuais?). Não demorou muito para que outras universidades dos países de língua inglesa também introduzissem a Escrita Criativa na graduação como trabalho de conclusão. Em 1946, a University of British Columbia, no Canadá, criou o curso de Escrita Criativa, dentro do Departamento de Inglês, que, em 1965, devido ao grande êxito, tornou-se Departamento de Escrita Criativa. Em 1966, a Universidade da Carolina do Norte, também nos EUA, em Chapel Hill, criou o Programa de Escrita Criativa, formalizando a prática que ocorria desde os anos 1920.

Nos dias de hoje, o número de cursos em Escrita Criativa nas universidades dos países anglófonos é impressionante: mais de 270 nos EUA, mais de 150 no Reino Unido, mais de 80 no Canadá, que também tem cursos em língua francesa.

No Brasil, o pioneirismo cabe ao escritor Luiz Antonio DE Assis Brasil, que, a partir da Oficina de Criação Literária, iniciada em 1985, criou, na PUCRS, em 2011, os cursos de Mestrado e Doutorado em Escrita Criativa no Programa de Pós-Graduação, e, mais recentemente, o curso de graduação. No PPG-Letras da UFRGS, foi criada, em 2015, a Linha de Pesquisa Estudos Literários Aplicados: Leitura, Ensino e Escrita Criativa, institucionalizando a prática que já ocorria desde 2006, e conferindo, pois, *status* acadêmico ao trabalho criativo.

A história desta Linha em nosso Programa começa dez anos antes, quando fiz Estágio Pós-doutoral na Université du Québec à Montréal (UQÀM), no Canadá, onde participei do grupo de pesquisa *Figura*, coordenado pelo professor e escritor Bertrand Gervais, e ministrei a disciplina “Littérature Brésilienne II: Roman et contes”. Ligada ao grupo, pesquisei sobre criação literária, a partir da voz dos próprios escritores, e organizei duas disciplinas: “Teorias do processo criativo” e “Correspondência e vida literária”.

Mas a verdade é que a gestação desta pesquisa pós-doutoral é muito anterior. Começa em outubro de 1982, no segundo semestre do curso de Graduação em Letras, na UFRGS, quando passei a integrar a equipe de organização do Acervo Literário de Erico Verissimo,

coordenado pela professora Maria da Glória Bordini, em projeto financiado pelo CNPq. Durante todo o trabalho de organização dos itens do ALEV, sempre olhava para os preciosos manuscritos e pensava: deve haver alguma forma de estudá-los... Eis que em 1991, já mestre e pensando num projeto de doutorado, conheço Philippe Willemart, professor da USP, coordenador do Laboratório do Manuscrito, responsável por trazer a Crítica Genética ao Brasil. Com sua gentileza e disponibilidade, me apresentou o trabalho do geneticista, as possibilidades de estudo do manuscrito, abrindo definitivamente meu caminho para a pesquisa sobre criação. Sob a orientação da professora Maria da Glória, ingressei no Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, com o projeto sobre a gênese de *Incidente em Antares*, através do estudo dos manuscritos, constantes do ALEV.

O estudo dos manuscritos ensinou-me o quanto de pesquisa e de elaboração requer a criação de uma obra literária. Durante tal processo, é impressionante a quantidade e a variedade de documentos que são gerados: cadernos de notas, rascunhos, mapas, fichários, diários, para citar os mais frequentes. Uma obra, portanto, é fruto de muito trabalho, muita pesquisa, muita escritura e, principalmente, reescritura. É uma ideia que se materializa em arte e que precisa “fazer sentido”, ou seja, precisa ser coerente com as lógicas estética e ideológica que a própria obra estabelece, por isso a pesquisa e a reescritura.

O contato com este material me fez acreditar que a arte produz conhecimento. Como diz Ítalo Calvino (1990), habituei-me a “ver na literatura uma busca do conhecimento, para mover-me no terreno existencial necessito considerá-lo extensível à antropologia, à etnologia, à mitologia” (CALVINO, 1990, p. 39). Um conhecimento específico, ligado ao prazer estético, mas não apenas, pois somos capazes de estudar determinadas civilizações, como os gregos, ou determinado momento histórico, como as transformações políticas e sociais da Rússia no final do século 19, através de textos literários e de quadros. Produz conhecimento, porque envolve pesquisa e reescritura. Produz conhecimento, porque pode mudar o modo como vemos o mundo e como nos relacionamos com aqueles que nos cercam.

A partir dessas reflexões, passei a encarar a produção artística como uma forma de produto acadêmico, até porque considero que toda a teoria, no fundo, é uma ficção. Ficção por inventar conceitos através de linguagem elaborada, como tentativa de entender um objeto, explicando-o para explicar o mundo. A observação da vida

concreta leva à possibilidade de criar uma teoria como forma de compreender o homem e o mundo. Não raro, o discurso teórico se vale de figuras de linguagem para construir seu referencial conceitual, como a definição de poema de Octavio Paz (1982): “o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal” (PAZ, 1982, p. 15); ou a caracterização de narrativa de Walter Benjamin (1993): “Muito diferente [da informação] é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1993, p. 204), no ensaio, em que se vale da metáfora do “camponês sedentário” e do “marinheiro comerciante”, para construir sua tipologia do narrador.

Comecei, então, a acolher os projetos de Escrita Criativa como trabalhos de pesquisa, tendo como base o formato já consolidado nos programas nos EUA, na Europa e no Canadá. De certo modo, os próprios autores se tornam responsáveis por seu acervo, na medida em que guardam e organizam seus documentos, dando-lhes algum sentido dentro de seu processo de criação. Assim, ao lado do trabalho com manuscritos de escritores consagrados, dos acervos do Instituto de Letras ou de outros, passei a incentivar dissertações e teses em Escrita Criativa, mesmo antes de a Linha de pesquisa ser formalizada. O orientando concebe uma obra artística e escolhe um aspecto desta obra para ser desenvolvido teoricamente. Ou seja, o produto final é a produção ficcional, um capítulo teórico e/ou memorial de criação.

Como obra ficcional, o autor pode conceber uma coletânea de contos ou de poemas, um romance, uma novela, um cd, um fotolivro, uma tradução, ou, ainda, qualquer realização artística que queira propor, pois não há limites para a arte. A CAPES aceita que a obra criativa não faça parte da versão definitiva que é entregue ao Repositório Digital da Universidade, para não impossibilitar a publicação, já que as editoras exigem trabalhos inéditos.

O capítulo teórico está intimamente ligado ao produto criativo. É desenvolvido a partir da pesquisa empreendida para construir a obra ficcional, podendo abordar um tema, um aspecto formal ou histórico. A escolha teórica está atrelada ao item escolhido, abrindo-se como pesquisa com caminhos peculiares, fazendo com que cada trabalho apresente um formato individualizado. A potência do ensaio está na articulação da teoria com os aspectos estéticos selecionados e com a realização artística.

O Memorial de criação apresenta os caminhos percorridos pelo autor para a produção de sua obra. Escrito em primeira pessoa, retoma acertos e erros do percurso, revelando as cicatrizes do processo. É um olhar para a trajetória e para o objeto, na tentativa de reconstituir a realidade na qual a obra se construiu, explorando as diversas dimensões temporais e espaciais do processo de criação. Torna-se um convite para que o leitor entre no ateliê do autor e acompanhe sua caminhada rumo ao trabalho concluído, afastando completamente a ilusão de que uma obra nasce pronta, sem esforço, sem pesquisa, sem retomadas, sem avanços e recuos.

Henry James (1995) nos ajuda a pensar sobre a experiência criativa:

A experiência nunca é limitada e nunca é completa; ela é uma imensa sensibilidade, uma espécie de vasta teia de aranha, da mais fina seda, suspensa no quarto de nossa consciência, apanhando qualquer partícula do ar em seu tecido. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa – muito mais quando acontece de ela ser a mente de um gênio – ela leva para si mesma os mais tênues vestígios de vida, ela converte as próprias pulsações do ar em revelações. (JAMES, 1995, p. 29)

É esta teia de aranha que o autor expõe no Memorial, tentando compor e recompor a atmosfera de sua mente, em busca das revelações possíveis até mesmo para si próprio. Por estar suspensa, a teia precisa ser observada e descrita para que mostre o caminho percorrido pelo autor, para que ele tome consciência dos vestígios e das pulsações que se acumulam, evidenciando o processo criativo para si e para o leitor.

Meu primeiro orientando de Mestrado em Escrita Criativa, Altair Martins, publicou o romance *A parede no escuro*, fruto de sua dissertação, defendida em 2006, vencedor da 2ª edição do Prêmio São Paulo de Literatura 2009, na categoria Estreante. Ana Santos defendeu sua dissertação em 2017, apresentando uma coletânea de textos que deslizam por diversos gêneros textuais, transformando-os em poesia. A obra *Fabulário* ganhou o Prêmio Minas Gerais de Literatura de 2017, na categoria Poesia. Lucas Furtado Esteves defendeu sua dissertação em 2018, apresentando o roteiro como gênero literário: uma análise do discurso narrativo do texto cinematográfico.

No Doutorado em Escrita Criativa, defendido em 2013, Altair Martins escreveu o romance *Terra avulsa*, publicado pela Record. Em

2017, Diego Grando fechou a tese *Spoilers*, cuja temática dos poemas são as diversas dimensões do tempo, livro vencedor do Prêmio Açorianos de Literatura de 2018. Richard Belchior apresentou um trabalho, que discute canção, poesia e percussão, realizando o cd *Mais tambor menos motor*, com seu nome artístico Richard Serraria, vencedor do Prêmio Açorianos de Música em 2018. Maria Marta Orofino elaborou sua tese, unindo áreas normalmente distantes e oferecendo um método de intervenção de literatura no campo da saúde. Marcelo Juchem, por sua vez, aproximou literatura e fotografia, discutindo o processo de criação do fotógrafo Tiago Santana para a concepção de *O chão de Graciliano* e criando um fotolivro.

Outra perspectiva em Escrita Criativa está ligada à tradução literária, ou seja, uma tradução original com memorial de tradução e estudo teórico. Marie-Helène Paret Passos, com tese defendida em 2008, traduziu para o francês “Uma estória de peixes”, conto inédito de Caio Fernando Abreu, aproveitando o acervo do escritor que à época estava depositado no Instituto de Letras da UFRGS. Guilherme da Silva Braga apresentou a dissertação “O escaravelho de Poe e a teoria do escopo: uma abordagem comunicativa para a tradução do criptograma de *The Gold-Bug*”, defendida em 2013. Carla Cardoso Fonseca traduziu para o espanhol a obra infanto-juvenil *Um time muito especial*, de Jane Tutikian, em sua dissertação defendida em 2015.

Atualmente, André Roca, Felipe Pergher, Luiz Gonzaga Lopes e Vitor Necchi dedicam-se à escrita de romances. Ana Santos elabora um conjunto de poemas. Virgínia Schabbach escreve um texto dramático, a partir da obra de Virgínia Woolf. E Carlos Ossanes discute a autoria coletiva, a partir de uma série dramática e uma série cômica, produzindo um vídeo adaptado de texto literário.

Um aspecto importante a refletir é a formação das bancas examinadoras para as diversas instâncias do processo de aprovação das dissertações e das teses. Era necessário convidar colegas que comungavam com a mesma perspectiva em relação à importância do trabalho criativo; que também viam a criação ficcional como obra acadêmica, fruto de muita pesquisa e de muito labor, e, portanto, igualmente produtora de conhecimento. Disso decorre que as primeiras bancas acabaram por ter quase sempre a mesma composição, já que estávamos diante de algo novo, polêmico para alguns, passível de não aceitação. Colegas da PUCRS e da UFRGS foram parceiros deste desafio de legitimar a Escrita Criativa; também eu fiz parte de muitas bancas,

formando, pois, uma comunidade que crê na potencialidade teórica da criação artística, que crê na arte como produtora de conhecimento, portanto, como obra acadêmica. Hoje esta comunidade se ampliou consideravelmente, facilitando bastante a formação das bancas.

Orientar trabalhos em Escrita Criativa significa acreditar numa concepção bastante ampla de produção acadêmica. Significa perceber o trabalho criativo como produtor de conhecimento, em diversas dimensões, a saber, teórica, histórica, conceitual, entre outras, sem mencionar a dimensão estética, implícita na realização artística. Quando acompanho a concepção desses trabalhos, tenho consciência de que estou diante da obra em processo, *opera in fieri*, e que me transforma numa leitora privilegiada, uma espécie de colaboradora, talvez aquela de que fala Jorge Luis Borges. Henry James (1995) alerta para o paradoxo da condição do autor: “A vantagem do artista, o seu luxo, assim como seu tormento e sua responsabilidade, é a de que não há limites para o que ele quiser tentar como executante – não há limites para seus possíveis experimentos, esforços, descobertas, conquistas” (JAMES, 1995, p. 27). Jamais imponho minhas ideias, pois também tenho ciência de que a obra tem autor, mas tento colaborar, incentivando o que acho que funciona e alertando para o que talvez não funcione.

Prefiro pensar nesses termos, pois considero que não há certo ou errado, há o que funciona ou não funciona, convence ou não convence, dentro das regras próprias da obra que está em construção. Borges (2000) é enfático sobre o método “tentativa e erro”:

Se alcancei a felicidade de escrever quatro ou cinco páginas toleráveis, após escrever quinze volumes intoleráveis, logrei esse feito não só através de muitos anos, mas também através do método de tentativa e erro. Acho que cometi não todos os erros possíveis – porque os erros são inúmeros -, mas muitos deles. (BORGES, 2000, p. 114)

A par da severa autocrítica, que provavelmente explica a excelência de sua obra, a humildade de Borges ensina o quanto o erro é importante para a verificação daquilo que funciona ou do que não funciona. Acompanhar o processo criativo de um artista implica prestar atenção nos detalhes, estimular a criatividade e apoiar a empreitada, pois há momentos em que predomina a sensação de que os impasses nunca se resolverão. Umberto Eco (1985) descreve à perfeição como desatar os nós criativos:

Quem escreve (quem pinta, esculpe, compõe música) sempre sabe o que está fazendo e quanto isso lhe custa. Sabe que deve resolver um problema. Pode acontecer que os dados iniciais sejam obscuros, pulsionais, obsessivos, não mais que uma vontade ou uma lembrança. Mas depois o problema resolve-se na escrivadinha, interrogando a matéria sobre a qual se trabalha - matéria que possui suas próprias leis naturais, mas que ao mesmo tempo traz consigo a lembrança da cultura de que está embebida (o eco da intertextualidade). (ECO, 1985, p. 13)

A arte é alógica, nem lógica nem ilógica, ou seja, apresenta suas próprias regras, que vão se conformando, na medida em que ela está sendo elaborada. Nesse sentido, procuro ser uma interlocutora qualificada, interrogando a matéria que está sendo trabalhada, a partir de referenciais estéticos, históricos e emocionais, até porque, como alerta Luiz Antonio de Assis Brasil (2019), “a questão humana é trazida ao assunto” (ASSIS BRASIL, 2019, p. 18). A questão humana da orientação envolve, inclusive, o fato de que não sou escritora, mas sou uma leitora experiente e capacitada. Costumo comparar meu papel como orientadora de trabalhos criativos com a função de *sommelier*, de enólogo e/ou de enófilos; ou, ainda, a função de degustador de alimentos e de pratos. Raramente esses profissionais (talvez nenhum deles) produzem vinhos, cervejas e outras bebidas alcóolicas; tampouco cozinham e/ou fabricam alimentos. No entanto, conhecem profundamente o processo de produção de seu objeto de apreciação, reconhecem seus ingredientes e são capazes de julgar a qualidade do que experimentam. Minha tarefa é muito semelhante: me sinto uma *sommelier* literária e artística.

A interlocução qualificada pressupõe também discutir a tradição literária num sentido bem amplo: ajudar a perceber o quanto de adesão ou de rompimento com o passado a arte em processo apresenta e o que tal atitude artística representa. Ninguém é uma nômade isolada no universo, um artista menos ainda, e todos nós temos nosso quadro referencial de precursores, de influências mesmo. Além disso, já estão pré-dadas regras que compõem o *minimum minimorum* de cada gênero artístico, de modo a orientar a atitude de adesão ou de ruptura. Ou seja, precisamos conhecer a tradição para entendê-la e decidir o que queremos dela e com ela. Paul Valéry (2007) explica magistralmente esse aspecto da criação:

Sabemos, contudo, que o verdadeiro sentido de tal escolha ou de tal esforço de um criador está freqüentemente *fora* da própria criação e resulta de uma preocupação mais ou menos consciente do efeito que será produzido e de suas conseqüências para o produtor. Assim, durante o trabalho, o espírito vai e volta incessantemente do Mesmo para o Outro; e modifica o que é produzido por seu ser mais interior, através dessa sensação particular do julgamento de terceiros. (VALÉRY, 2007, p. 183 – grifo do autor)

O olhar à tradição acompanha o artista durante todo o processo. Mas não é um olhar isolado ou subserviente, pois ele não perde de vista a própria obra. Atento a si mesmo e ao outro, realiza seu trabalho, perseguindo um sistema que faça sentido para sua proposta e, ao mesmo tempo, converse com o que lhe precede ou lhe envolve, com o que está fora dele. Assis Brasil (2019) me “acompanha” na tarefa de orientação, ao aconselhar sobre a construção da narrativa, mas que vale para outros gêneros artísticos:

Como ficcionistas, temos de organizar tudo para que a obra seja compreensível. Para tanto, a ideia que deve presidir a elaboração do enredo é a de *sistema*. Nele, todos os elementos são conectados entre si, um explica o outro, todos são indispensáveis, ou seja, nenhum sobra; e mais: um sistema é mais do que a soma das partes que o compõem. (ASSIS BRASIL, 2019, p. 165-6 – grifo do autor)

Faz parte da tarefa de orientadora entender e respeitar o processo de criação de cada autor, “pois que a obra verdadeira consiste não em sua forma definitiva mas na série de aproximações para atingi-la” (CALVINO, 1990, p. 91), como nos ensina o autor de *Cidades invisíveis*. Em entrevista à Kátia Regina Souza (2019), compartilhei minha experiência de orientação:

– Nunca encontrei um escritor que fique feliz, satisfeito sobre o processo em si – revela Márcia Ivana. - É sempre muito angustiante, é sempre muito doloroso; descartar é muito doloroso. Se dar conta de que “Ah, isso aqui não é tão bom assim, vai ficar na gaveta”. Principalmente o início do processo é muito travado. Às vezes se começa pela metade, e só depois se dá conta do que precisa ser o início. Não há uma regra dentro do processo de criação, nem do próprio escritor. (SOUZA, 2019, p. 53)

Mais adiante, Kátia (2019) complementa:

Nota-se algo peculiar na escrita de Bensimon: neste caso [*O clube dos jardineiros de fumaça*], ela partiu do lugar, e não do enredo ou das personagens, ao contrário de outros autores com quem conversamos. Reforça, assim, o que foi dito por Márcia Ivana: não há um modo correto de se escrever um romance, um roteiro, uma peça publicitária, uma música. O importante é encontrar o processo criativo ideal para você e começar. (SOUZA, 2019, p. 62)

Orientar (não apenas em Escrita Criativa) significa incentivar, es- cutar, participar, provocar, apontar, repartir, mas, acima de tudo, res- peitar o andamento criativo, ciente de que o trabalho pronto inclui a caminhada do autor para atingi-lo. Cada trabalho é único, assim como único é seu processo de concepção e de criação. Cabe à orien- tadora acompanhar o artista em seu percurso, ajudando-o a criar ou a encontrar sua própria voz, como afirma Alfred Alvarez (2006):

O que estou dizendo é que escrever é literalmente uma arte viva e também criativa. Simplesmente não acontece de os escritores “pararem, inertes, como um espelho de natureza”, criando assim uma imitação da vida; o que criam é um momento de vida em si. (...) Mas é um pacto de mão dupla: o escritor se faz ouvir e o leitor lhe dá ouvidos – ou, mais precisamente, o escritor trabalha para criar ou encontrar uma voz que irá alcançar o leitor, fazendo-o apurar ouvidos e prestar atenção. (ALVAREZ, 2006, p. 19)

E complementa quase ao final do capítulo:

E aqui há um paradoxo: encontrar a própria voz como escritor significa – ou é equivalente a – sentir-se inteiramente livre dentro da própria pele. É uma grandiosa libertação. No entanto, a única maneira de se chegar a isso é por meio de minuciosa – a mais mi- nuciosa – atenção aos detalhes. (ALVAREZ, 2006, p. 45)

É dentro deste paradoxo que se instala a orientação: estimular a li- berdade, sem perder de vista o sistema de que fala Assis Brasil (2019). Amplio aqui a noção de sistema, pensando não apenas no aspecto in- trínseco à obra, mas também na dimensão institucional, pois o tra- balho criativo está ligado a um programa de pós-graduação que obe- dece e faz obedecer regras, como cumprir créditos com disciplinas, cumprir prazos e submeter o trabalho a bancas. A atenção aos deta- lhes é fundamental para o sucesso no percurso, tanto que peço que o autor anote todos os seus passos, mesmo aqueles que são descartados

ou que pareçam insignificantes, pois eles contam a história do processo e podem ser reincorporados em algum momento. O registro escrito garante que as etapas serão lembradas, mesmo que escapem à memória quando o trabalho estiver concluído, como afirma Assis Brasil (2019): “Escrever tem a vantagem de estarmos utilizando nosso instrumento de trabalho, a palavra escrita, e ainda de não correremos o risco de esquecer” (ASSIS BRASIL, 2019, p. 176).

O binômio Inspiração X Transpiração, eternizado na célebre frase do inventor norte-americano Thomas Edison “O gênio é 1% de inspiração e 99% de suor”, “resolve-se na escrivainha”, como diz Eco (1985), ou seja, é um falso dilema, na minha opinião, pois uma obra é fruto de muita composição, muita articulação, para que uma ideia se materialize. No século 20, proliferou a organização de acervos, não apenas literários, o que acarreta a valorização do ateliê do artista e do material a ele relacionado. O estudo dos cadernos de notas, dos esboços, dos manuscritos, enfim, dos documentos de processo de uma obra devolve à criação a perspectiva de trabalho, de feitura. Não há mais *Musas* ou *Geist* a guiar o artista, mas, ao contrário, a consciência de sua árdua tarefa de construção. Tal engenharia ou arquitetura pode envolver pesquisa bibliográfica, fichário, consulta a especialistas, sem mencionar o número de reescrituras e reelaborações que uma obra pode ter. O estudo de tais documentos tem o nome de Crítica Genética: método que procura desvendar o processo de criação, de constituição, de uma obra. Prefiro pensar neste binômio como “estado de sensibilidade”: momento em que a inspiração encontra o artista trabalhando; momento em que a ideia começa a tornar-se materialidade.

De todo o modo, a dissertação ou tese em Escrita Criativa envolve muito trabalho, muita dedicação, muito empenho e muita exposição. O romancista Márcio Souza assim responde à questão “Por que escrevo?”, lançada por José Domingos de Brito (1999):

Escrever é minha profissão, é meu trabalho. Escrevo porque minha sobrevivência depende disso. Eu vivo do meu trabalho literário. Não tenho outra fonte de renda. Me tornei escritor profissional em 1976 quando da publicação do meu romance *Galvez, Imperador do Acre*. Sempre fui um profissional em tudo que fiz. Como filho de operário não vejo outra significação para o meu trabalho do que a necessidade de assegurar minha subsistência. A visão burguesa segundo a qual a literatura não é uma profissão,

parece-me tão exótica quanto o frio polar para um amazonense. É por isso que eu luto pela dignidade do trabalho de escritor que, aqui no Brasil, é considerado como fruto de horas de lazer ou como uma moeda sem valor de capital social no tráfico de influências. É por isso também que em cada uma das minhas obras me comprometo cada vez mais junto aos meus leitores para recriar o Brasil contemporâneo. (BRITO, 1999, p. 112)

Em minha pesquisa “Teorias do processo criativo”, investigo as concepções de criação, de obra de arte, de autor e de recepção, a partir de ensaios, de correspondências, de depoimentos e de entrevistas dos próprios escritores, pintores, cineastas, músicos, criadores em geral. Procuo, assim, rastrear uma poética do processo criativo, que se possa detectar a partir de tais reflexões. Todos os autores já pesquisados, e suspeito que quase a totalidade dos que se manifestam sobre criação, defendem a ideia de que criar é uma tarefa que requer pesquisa, fichários, anotações e reelaborações, distanciando-a totalmente da perspectiva da “iluminação divina” e assumindo-a como um trabalho, reforçando seu caráter humano, literalmente tocado pela mão do homem. Alguns autores conseguem viver de sua realização artística, alçando sua tarefa à condição de profissão, como o romancista Márcio Souza, propósito de grande parte dos artistas. Profissional ou não, criar dá trabalho. Um trabalho que pressupõe conhecimento de mundo e sensibilidade; supõe avanços e recuos, reforço e negação, em busca da obra que estará o mais perto possível daquilo que o autor considera ideal. No caso da literatura, a luta vã com as palavras, como diria Carlos Drummond de Andrade, é apontada como a verdadeira tarefa, cujo resultado só pode ser observado no texto escrito e, depois, lido.

Pioneira como orientadora de Escrita Criativa no PPG-Letras/UFRGS, acostumei-me a ver esta tarefa ser tratada com estranheza, por isso a dificuldade inicial na formação das bancas examinadoras. Hoje parece estranho não considerar o trabalho artístico como produção acadêmica. Busco apoio em Ítalo Calvino (1990) novamente, e sempre, trazendo sua definição da função da literatura, que aqui amplio para a função da arte:

numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda comunicação a uma crosta uniforme e

homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita. (CALVINO, 1990, p. 58 – grifo do autor)

A diferença é muito produtiva, pois amplia o quadro referencial de realizações acadêmicas, funcionando, inclusive, como panorama da arte na atualidade, razão pela qual nossa Linha abriga projetos em narrativas contemporâneas brasileiras. Para mim, esta é também a função da universidade: acolher e incentivar o diverso, questionando o já-dado e “exaltando a diferença”.

Em termos oficiais, a CAPES reconhece a produção artística, assim como o trabalho de tradução, como produção acadêmica. Esta visibilidade emparelha o Instituto de Letras ao Instituto de Artes que sempre teve como possibilidade de projeto de pesquisa a criação artística em todos os níveis acadêmicos. É o encontro das artes. Além disso, a produção de obras criativas pode ser encarada como a faceta mais visível do Curso de Letras. É a possibilidade de entregar um produto democrático à sociedade, diferente da produção científica mais tradicional, que acaba por ficar restrita à comunidade acadêmica e, na maioria das vezes, não sai da estante física ou virtual. Como a obra é fruto de pesquisa e de elaboração e já foi lida e discutida por diversos profissionais da área (a orientadora e os professores das bancas), o autor sente-se seguro para buscar editoras. Assim, a publicação faz seu trabalho circular, dando-lhe visibilidade e garantindo que a dissertação e/ou a tese sairão da estante para as mãos do público, abrindo-se à ampla interlocução.

A orientação me coloca na condição de leitora privilegiada, pois acompanho o trabalho criativo no momento mesmo em que surge. Talvez eu seja este alguém que o autor busca mobilizar, como declara Ana Cristina César (2016):

Do ponto de vista pessoal, do ponto de vista de como é que nasce um texto, você, quando está escrevendo, o impulso básico de você escrever é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é esse alguém. (...) A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro. (CÉSAR, 2016, p. 294)

Esta “mobilização do outro” pode ser comparada ao “pacto de mão dupla” de que fala Alvarez, momento em que o orientando/artista se faz ouvir e eu lhe dou ouvidos:

Criar vozes na mente do leitor, imagens no olho da mente, presenças imaginárias com vidas próprias, é uma habilidade intrincada e sutil, que exige autoconhecimento e despojamento – até mesmo modéstia -, assim como a fascinação do artesão pelo trabalho como se ele fosse algo com vida própria, independente daquele que o faz e de seu ego escandaloso. (ALVAREZ, 2006, p. 149)

A arte é o local do encontro. Mesmo havendo incomunicabilidade entre os sujeitos, a arte é a possibilidade de lidar com a eterna carência do ser humano que não encontra resposta no outro nem em si mesmo, mas que segue buscando através das manifestações artísticas, tentando dar conta da incompletude inerente à condição humana. Não é objetivo da arte entregar soluções fáceis ou mostrar atalhos; ao contrário, ela quer construir caminhos, elaborar perguntas, mobilizar. Nesse sentido, meu papel como orientadora é acompanhar esta descoberta do outro e de mim mesma através da arte. Pensando a partir de Ana C., de Alvarez e de Borges, me proponho a participar, com o objetivo de enriquecer, muito mais do que a obra final, o processo, mobilizada pelo desejo do encontro, do pacto e da colaboração.

Referências

- ALVAREZ, A. *A voz do escritor*. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- ASSIS BRASIL, L.A. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 5.ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras Escolhidas, volume 1).
- BORGES, J. L. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRITO, J.D. (org). *Por que escrevo?* São Paulo: Escrituras, 1999.

- CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3.ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CÉSAR, A.C. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ECO, U. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- GRANDO, D. *Spoiler*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2017.
- JAMES, H. *A arte da ficção*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.
- MARTINS, A. *A parede no escuro*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- MARTINS, A. *Terra avulsa*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- PASSOS, M-H. P. *Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinaridade*. Vinhedo: Horizonte, 2011.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. 2.ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SANTOS, A. C. *Fabulário*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2019.
- SERRARIA, R. *Mais tambor menos motor*. 2017. (Cd independente).
- SOUZA, K. R. *Questões fundamentais de escrita criativa*. Porto Alegre: Metamorfose, 2019.
- VALÉRY, P. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.