

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

YAN PATRICK BRANDEMBURG SIQUEIRA

**OFICINA LITERÁRIA
DE ESCRITA CRIATIVA**

VITÓRIA

2016

YAN PATRICK BRANDEMBURG SIQUEIRA

OFICINA LITERÁRIA DE ESCRITA CRIATIVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré

VITÓRIA

2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S618o Siqueira, Yan Patrick Brandenburg, 1990-
Oficina literária de escrita criativa / Yan Patrick Brandenburg
Siqueira. – 2016.
128 f.

Orientador: Paulo Roberto Sodré.
Disserta o (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Escrita criativa. 2. Escritores. 3. Forma o profissional. 4.
Oficina literária. I. Sodré, Paulo Roberto, 1962-. II. Universidade
Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e
Naturais. III. Título.

CDU: 82

Yan Patrick Brandenburg Sigueira

“Oficina literária de escrita criativa”

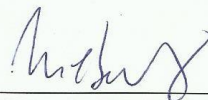
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 16 de março de 2016.

Comissão Examinadora:



Dr. Paulo Roberto Sodré
Orientador e Presidente da Comissão - UFES



Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Membro Titular Interno - UFES



Dr.ª Andréia Penha Delmaschio
Membro Titular Externo - UFES

Aos meus pais – que sempre acreditaram.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador, Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré, pelo incentivo e acurado olhar lançado na elaboração deste trabalho: obrigado, Paulo, por fazer parte de minha formação desde a graduação, até o apoio (e puxões de orelha) com a escrita – tanto acadêmica, quanto ficcional.

Aos entrevistados, Deny Gomes, Marcelino Freire, Marcelo Spalding, Luiz Antonio de Assis Brasil, João de Mancelos, Roberto Klotz, Noemi Jaffle, Isabel Furini e Alexandre Lobão: obrigado pelo tempo prestado e paciência em responder às questões propostas que se tornaram essenciais para a pesquisa. Agradeço também aos escritores Oscar Gama Filho, Sergio Blank e Sandra Medeiros, além de Roberto Taddei, Antonio Fernando Borges e Valdir Alvarenga, que igualmente me cederam um pouco de seu tempo.

Aos meus pais, Iraci Brandenburg e Washington Siqueira: obrigado, mãe e pai, por nunca me faltarem em nada – e, por mais que significasse contrariar suas opiniões, apoiarem minhas decisões.

Um escritor se forma com muita leitura e escrita, por ouvir os outros e também por uma oficina literária.

Luiz Antonio de Assis Brasil

RESUMO

A Escrita Criativa tornou-se conhecida a partir de Oficinas Literárias, que têm se espalhado desde 1970 pelo Brasil, e, atualmente, por meio do advento de vários *sites* que compartilham técnicas de escrita. Luiz Antonio de Assis Brasil esclarece que o termo “Escrita Criativa” é usado para o exercício de escrita com domínio da criatividade e que, na cultura letrada atual, designa a escrita de uma obra literária de qualquer gênero, declinada num ambiente de ensino e aprendizagem, seja informal, seja acadêmico. Assim, o propósito de uma oficina que pretende ensiná-la seria o de usar técnicas e motivações específicas no campo da criatividade para desencadear a escrita de literatura. Neste sentido, além de discutir conceitos de “Oficina Literária” e de “Escrita Criativa” a partir dos estudos de diferentes teóricos e de entrevistas de oficinairos, pretende-se descrever e analisar o funcionamento dessas práticas de fomento à escrita no Brasil, investigando os conceitos que gerenciam uma oficina literária, suas possíveis metodologias, seus objetivos e seu alcance, e, assim, procurando reduzir o que se considera ainda uma insuficiência no número de estudos na área de Escrita Criativa.

Palavras-chave: Oficina Literária brasileira. Escrita Criativa brasileira. Formação de escritor.

ABSTRACT

The Creative Writing became known from Literary Workshops, which have spread since 1970 in Brazil, and currently, through the advent of several sites that share writing techniques. Luiz Antonio de Assis Brasil clarifies that the term "Creative Writing" is used for the writing exercise with creativity domain and that the current literacy, designates the writing of a literary work of any genre, declined a teaching and learning environment, is informal, is academic. Thus, the purpose of a workshop that aims to teach it would be to use specific techniques and motivations in the field of creativity to trigger the writing of literature. In this sense, in addition to discussing concepts of "Literary Workshop" and "Creative Writing" from the studies of different theoretical and workshop instructors interviews, it intends to describe and analyze the functioning of these development practices to writing in Brazil, investigating concepts that manage a literary workshop, its possible methodologies, objectives and scope, and thus seeking to reduce what it considers a shortfall in the number of studies in Creative Writing area.

Keywords: Brazilian Literary Workshop. Brazilian Creative Writing. Writer training.

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A – Entrevista com Deny Gomes (07/09/2014)	88
ANEXO B – Entrevista com Marcelino Freire (17/09/2014)	94
ANEXO C – Entrevista com Marcelo Spalding (24/11/2014)	100
ANEXO D – Entrevista com Luiz Antonio de Assis Brasil (01/12/2014)	105
ANEXO E – Entrevista com João de Mancelos (12/11/2015)	108
ANEXO F – Entrevista com Roberto Klotz (03/11/2015)	112
ANEXO G – Entrevista com Noemi Jaffle (04/11/2015)	118
ANEXO H – Entrevista com Isabel Furini (18/11/2015)	121
ANEXO I – Entrevista com Alexandre Lobão (13/12/2015)	124

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. ANTES DA OFICINA.....	19
1.1. CONCEITOS DE OFICINA LITERÁRIA	20
1.2. RUMO À CRIATIVIDADE	30
2. DURANTE A OFICINA.....	45
2.1. O OFÍCIO, A TÉCNICA E A FORMA	45
2.2. METODOLOGIAS DE OFICINA LITERÁRIA	48
3. DEPOIS DA OFICINA	59
3.1. OS LIMITES E O ALCANCE DE UMA OFICINA LITERÁRIA.....	59
3.2. OS BENEFÍCIOS DE UMA OFICINA LITERÁRIA	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS.....	79
ANEXOS	86

INTRODUÇÃO

A Escrita Criativa e seus cursos, denominados Oficina Literária, cada vez mais ganham espaço em estudos acadêmicos e em domínios midiáticos: uma rápida pesquisa na *internet* comprova o fato. Esses cursos têm chamado a atenção de novos escritores empenhados em dominar as técnicas literárias. Vários *blogs* são criados e livros são escritos com o objetivo de divulgar a ideia de que qualquer um pode ser escritor, desde que encare a sério tal propósito.

Nos últimos anos, um exemplo de como as práticas oriundas de Oficinas Literárias progrediram é a criação do Curso de Graduação de Formação de Escritores pelo Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Desde 2010, e com duração de três anos, o curso oferece habilitação para que o aluno possa ser capacitado a redigir narrativa, poesia, textos técnicos, além de roteiros para cinema, televisão e dramaturgia. Uma iniciativa ainda nova e que responde a anseios tanto de professores, como de seus alunos:

A nova habilitação de Letras nasceu de uma forte demanda interna, por parte dos alunos, e de uma antiga preocupação dos professores, estimando que tal curso poderá lançar em novos nichos mercadológicos profissionais da escrita realmente capazes. É uma iniciativa única no Rio de Janeiro, sendo poucos os cursos dessa natureza em universidades estrangeiras (DEPARTAMENTO, 2010).

Italo Moriconi, na apresentação do livro de Francine Prose, *Ler como um escritor*, defende que nesses cursos a literatura interessa como arte, e vale por si mesma (MORICONI, 2008, p. 9). Ela é lida com o objetivo de serem compreendidas as técnicas utilizadas pelo autor, de maneira consciente ou não, na construção de sua obra. Assim, entendendo a composição do texto, obtém-se, além do aperfeiçoamento dos critérios de avaliação artística de uma obra literária, a capacidade de aprender tais mecanismos de escrita. Moriconi manifesta que já “não era sem tempo” a criação desses cursos de graduação pelo país. Afinal, estamos vivendo um momento propício para isto: a formação de novos escritores e seu reconhecimento por meios não tradicionais, com o advento da *internet*, o que também possibilita pensar novas formas de ler literatura e de tentar compreendê-la.

Por sua vez, Luiz Antonio de Assis Brasil, em seu texto *Histórico das oficinas literárias*, esclarece que o primeiro programa notório de escrita criativa foi o “Program in Creative Writing”, iniciado pela Universidade de Iowa, em 1936, sob a direção de Wilbur Schramm, sucedido em 1941 por Paul Engle. Desse programa, em que também foram oferecidos seminários, palestras e *workshops*, já participaram, como alunos, autores como João Gilberto Noll, Affonso Romano de Sant'Anna e Charles Kiefer. Desde então, registra-se que várias universidades americanas têm implementado os cursos de Escrita Criativa em seus currículos. A França gerou os *Ateliers d'Écritures*, iniciados nos finais dos anos de 1960 com Elisabeth Bing; anos mais tarde, Claudette Oriol-Boyer, da Universidade de Grenoble, diretora da revista TEM (*Texte en Main*), tornou-se referência para o desenvolvimento de oficinas, com destaque às destinadas ao público escolar.

Na América Latina, Assis Brasil chama a atenção para o trabalho da Universidade do Texas em El Paso (México), que criou um curso de Maestría en Creación Literaria, que mescla conteúdos da Teoria Literária com exercícios de produção de textos de seus participantes. Outros países, como Paraguai, Uruguai e Cuba também possuem seus próprios “Laboratórios de Escrita”. Na Argentina, as oficinas, ou *Talleres de Escritura*, são ministradas por conhecidos escritores como Ricardo Piglia, autor de *O laboratório do escritor* (1994).

Em relação ao Brasil, Berenice Lamas e Marli Hintz (2002, p. 11) afirmam que as oficinas têm seu início, geralmente, ligado às instituições públicas. Cyro dos Anjos, em 1962, na Universidade de Brasília, iniciou o ciclo nacional das oficinas literárias. Seguiram-se outros casos como de Judith Grossmann, em 1966, na Universidade Federal da Bahia. Já em 1975, aconteceu no Rio de Janeiro uma importante oficina regida por Silviano Santiago e Affonso Romano de Sant'Anna, o que impulsionou que outras oficinas se realizassem pelo país.

Considerando o fator histórico, e para fins de registro, Amilcar Bettega Barbosa apresenta detalhadamente, e de forma cronológica, o surgimento das oficinas no Brasil no contexto universitário:

Em 1966, foi criada na Universidade Federal da Bahia, uma «Oficina de Criação Literária», primeiro como atividade extracurricular, depois como disciplina opcional (desta experiência resultou a publicação de um romance

escrito coletivamente). Houve ainda nos anos 60 uma experiência na Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas é a partir da década de setenta que as oficinas começam a se multiplicar nas universidades brasileiras. Apenas para citar algumas universidades que nos anos 70 e 80 desenvolvem experiências nessa área, temos: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília (SP) 1972; Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Moura Lacerda (Ribeirão Preto, SP), 1975; PUC-RJ, sob a orientação do escritor e crítico Silviano Santiago, também em 1975; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1977; Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 1978; Universidade Federal do Espírito Santo, em 1981; Faculdade de Comunicação Hélio Alonso (RJ), em 1981; Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cabo Frio (RJ), 1982; Universidade Gama Filho RJ, em 1983 (BARBOSA, 2012, p. 46).

Em 1985, no Rio Grande do Sul, ocorreu a instituição da Oficina de Criação Literária que funciona, de modo ininterrupto, no âmbito do Curso de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PPGL-PUC/RS), tornando-se, atualmente, uma das mais populares e procuradas no país. Outras oficinas também são oferecidas e popularmente conhecidas, como a organizada por Raimundo Carrero, em Recife, escritor que lançou livros como *A preparação do escritor* (2009), que disserta sobre o aprendizado do ofício da escrita. Cunha e Silva Filho (2015) situa outras oficinas ministradas pelo país, como a de Charles Kiefer, no Rio Grande do Sul; de Marcelino Freire e de João Silvério Trevisan, em São Paulo; de Silviano Santiago e de Esdras do Nascimento, no Rio de Janeiro. Registra-se também a oficina de poesia ministrada pelo professor Paulo Henriques Britto, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Experiência semelhante ocorre no Instituto Superior de Educação Vera Cruz, localizado em São Paulo, onde desde 2011 é oferecida com o Curso de Pós-Graduação de “Formação de escritores”, com duração de dois anos. Com a coordenação atual de Roberto Taddei e Márcia Fortunato, o curso se divide em dois núcleos: o de “ficção” e o de “não-ficção”. No site da instituição, explica-se que o primeiro eixo visa à produção de textos em prosa nos gêneros conto, novela, romance, crônica, ensaio e literatura para crianças e jovens. Já o segundo consiste em desenvolver habilidades para a escrita de memórias, biografias, críticas, ensaios, crônicas, artigos e reportagens¹.

¹ Apesar de a “crônica” e de o “ensaio” serem trabalhados em ambos os eixos (ficção e não-ficção), não há explicações sobre a diferença de tratamento desses gêneros.

Outros exemplos de cursos de Escrita Criativa, também oferecidos em São Paulo, são os coordenados por Sonia Belloto, autora de *Você já pensou em escrever um livro?* (2006), por meio da escola de Escrita Criativa denominada “Fábrica de textos”; há também os cursos ministrados por Noemi Jaffe, pela “Casa do Saber”, um centro de debates que oferece vários tipos de cursos e palestras; e, por fim, o “Centro Cultural B_arco”, em Pinheiros, São Paulo, que também oferece vários cursos com diferentes professores como Marcelino Freire e Paulo Nogueira.

Acerca das oficinas ministradas em São Paulo, Dimas Gomez realizou um trabalho de investigação que resultou no livro *Oficineiros e suas oficinas: proseando pela Pauliceia* (2015). Sua preocupação era apurar os procedimentos e dinâmicas utilizadas pelas oficinas literárias ministradas naquela cidade. Para isso, durante dois anos, participou de uma série de cursos e entrevistou, nessa ordem, Heitor Ferraz, Luiz Bras, Daniela Osvald, Roberto Taddei, Ricardo Lísias, Marcelino Freire, Carla Caruso, João Silvério Trevisan e João Carrascoza.

Há, ainda, as oficinas de Alexandre Lobão, Oswaldo Pullen e Roberto Klotz realizadas de forma esporádica em Brasília. Marcelo Spalding oferece cursos por meio da plataforma digital, e também quando convidado por diversas instituições. Isabel Furini iniciou suas oficinas em 1999, ministrando-as até o início de 2015, na instituição “Solar do Rosário”, em Curitiba. No Espírito Santo, destaca-se, além do pioneirismo de Oscar Gama Filho, no início da década de 1970, ao organizar os primeiros encontros de oficina na Aliança Francesa de Vitória, o trabalho da professora Deny Gomes pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) na década de 1980; o resultado dessas oficinas pode ser conferido nas publicações *Ofício da palavra* (1982, em parceria com a Profa. Neida Lúcia Moraes, pelo Departamento Estadual de Cultura), *Traços do ofício* (1983), e *Toques* (1984). Outra oficina em terras capixabas se deu com o poeta Waldo Motta, cuja metodologia se torna possível verificar a partir da publicação de *Poiesis* (1996), uma coletânea de textos produzidos pelos participantes.

Esse é um breve panorama de cursos, ao menos dos mais divulgados, espalhados pelo país, e que servem como objeto de investigação para esta Dissertação, seja por meio das entrevistas com osicineiros, ou a partir da análise das publicações oriundas das oficinas e outras entrevistas dos participantes dessas oficinas e textos disponíveis no meio digital.

Como vimos, apesar da diversidade, a área de estudos em Escrita Criativa ainda é recente no Brasil: a Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul foi a primeira a criar essa área de estudo, que funciona ao lado da Linguística e da Teoria da Literatura. Sua linha de pesquisa específica “Leitura, Criação e Sistema Literário” é responsável por investigar a gênese de textos literários e não literários, sua relação com outras linguagens e, apoiada em teorias críticas da literatura e em documentos de escritores sobre o processo de criação, a inclusão do escritor no sistema literário. A linha já conta com diversos trabalhos defendidos, que, em sua maioria, como pode se verificar a partir do acervo digital do *site* da instituição, tratam da escrita de uma obra ficcional como parte fundamental de seu desenvolvimento, a qual é acompanhada por uma seção teórica de caráter ensaístico sobre a própria criação realizada. Essas obras literárias são produzidas a partir de gêneros diversos e são novelas, como *Amor à guilhotina e como tudo começou* (2011), de Juliana Teixeira Grönhäuser; romances, como *A morte veio visitar meu avô e esqueceu quem ela era* (2013), de Moema Vilela Pereira, ou mesmo obras de caráter híbrido, como a dissertação de mestrado *Versões de Mariana – o romance e o livro de contos: uma aproximação* (2013), de Luís Roberto de Souza Júnior. Algumas vezes, a seção teórica desses trabalhos conta com depoimento ou reflexão do escritor sobre a própria experiência como afinando: este é a colaboração de Amilcar Bettega Barbosa em *Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor* (2012).

Entretanto, diferentemente da perspectiva criativo-teórica desses trabalhos realizados, esta Dissertação opta por uma linha de investigação que se ocupa da Oficina Literária (OL)² propriamente dita, observando-a como objeto de análise. Neste sentido, segue parcialmente a Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, intitulada *Oficina literária: o artesanato do texto* (1992), de Maria de Assiz Cretton. Nessa pesquisa são abordados os conceitos de “criação”, “invenção”, “criatividade” e “imaginação”, para, em seguida, investigar o processo criativo, em que se defende a predominância do trabalho artesanal da literatura no lugar da inspiração. A autora também aborda a poesia de João Cabral de Melo Neto, de quem são estudados os poemas de cunho metalinguístico que enfocam a produção literária, como o “Catar feijão”, de *A educação pela pedra* (1965). Também são investigadas na Tese as metodologias de oficina adotadas em diferentes países, como maneira de compreender

² Para efeito de praticidade, utilizaremos doravante a sigla OL.

as peculiaridades que foram assumidas em cada lugar e de inserir aquelas aproveitadas no Brasil. Por fim, Cretton insere a OL em um processo mais amplo, que chama de “pedagogia de criatividade”, responsável por relacionar ensino e criação.

Esta Dissertação adota, portanto, apenas alguns conceitos estudados por Cretton, como a “criatividade”, e busca em estudiosos contemporâneos algumas atualizações e recentes pesquisas sobre esse e outros conceitos relacionados ao tema da OL. Como a autora, usaremos também a investigação das metodologias das oficinas, todavia, não estudaremos o processo criador individual de um escritor, tampouco faremos a análise metalinguística de alguma obra literária, mas debateremos os métodos de realização das oficinas de Escrita Criativa.

Abordaremos o conceito de “criatividade” como forma de debater os estereótipos que rondam o processo criativo. A respeito do assunto, Zélia Maria de Oliveira (2012, p. 33) aponta que uma das tendências que herdamos da Antiguidade é a associação entre a criatividade e a loucura. Além dessa concepção de origem da criatividade, as ideias de dom, de talento natural, de herança genética, ou de inspiração divina para criar são apenas alguns mitos apontados pela pesquisadora, os quais podem inibir a compreensão da criatividade e do modo como desenvolvê-la. E é essa a compreensão que parece necessário observar para a realização do trabalho de uma OL.

Fora isso, compreendemos que a função de uma oficina de EC, além de ensinar as técnicas literárias, é também a de *desbloquear* a criatividade dos oficinandos, e comprovar, nem sempre intencionalmente, que qualquer um, se incentivado, pode desenvolver a competência linguística, seja por interesses pessoais ou para exercer atividades profissionais e/ou acadêmicas. Essa competência, junto ao talento, se existir, é que pode “tornar” alguém um escritor (DI NIZO, 2008, p. 31).

A Dissertação será dividida em três capítulos: 1. *Antes da oficina*, em que abordaremos conceitos de Escrita Criativa, de Oficina Literária e de Criatividade no campo teórico da Psicologia, como forma de compreender de que modo ela pode ser impulsionada ou desenvolvida; 2. *Durante a oficina*, em que adentraremos a maneira como esses cursos se organizam; para tanto, estudaremos como se dá o conhecimento da técnica literária e como se realizam algumas práticas e metodologias adotadas por diferentes oficinairos; 3. *Depois da oficina*, em que discutiremos o alcance de uma oficina no ambiente cultural e literário e debateremos até que ponto um escritor pode ser considerado

“formado”, após a conclusão de um curso de Escrita Criativa. Por fim, os Anexos expõem as entrevistas, organizadas em ordem cronológica de sua realização, com os seguintes oficinairos: Deny Gomes (Espírito Santo), Marcelino Freire (São Paulo), Marcelo Spalding (Rio Grande do Sul), Luiz Antonio de Assis Brasil (Rio Grande do Sul), João de Mancelos (Portugal), Roberto Klotz (Brasília), Noemi Jaffle (São Paulo), Isabel Furini (Curitiba) e Alexandre Lobão (Brasília). Na apresentação dos anexos, consta uma curta biografia dos entrevistados, ressaltando ora os trabalhos de OL realizados, ora os livros publicados por eles. A escolha por esses oficinairos se deu com o objetivo de sondar as diferentes organizações de oficina de distintas regiões, ressaltando, desse modo, suas desigualdades e/ou semelhanças. Já a entrevista com João de Mancelos, único entrevistado fora do Brasil, deu-se com o objetivo de enriquecer alguns pontos na discussão deste trabalho, pois utilizamos vários argumentos desse autor para elucidar alguns conceitos expostos no primeiro capítulo.

Embora saibamos que uma OL, como prática sociocultural, pode incentivar a vida literária, “entendendo-se esta como a inserção no circuito que engloba as editoras, a crítica, os agentes literários, o jornalismo literário, as livrarias, a escola e o leitor” (ASSIS BRASIL, 2007, p. 45), nosso objetivo é levar a reconhecer que uma OL faculta antes a orientação de escritores, questionando e atualizando noções polêmicas como *inspiração, talento, criatividade*. Reconhecemos igualmente que, nos encontros de uma OL, técnicas literárias são descritas, e considera-se que o escritor não deve esperar idealistamente o impulso das *Musas*, mas deve escrever assídua, árdua e profissionalmente, a partir do conhecimento consistente do ofício: domínio de recursos e de técnicas literárias em suas diversas modalidades e gêneros.

Enfim, esta Dissertação apresenta uma reflexão quanto ao que Luiz Antonio de Assis Brasil considera uma “insuficiência” da literatura ou dos estudos na área de Escrita Criativa no Brasil. Como afirma Dimas Gomez (2015, p. 128), há uma tradição de compilar e debater a respeito de oficinas em outros países, enquanto que em território nacional parece existir pouca discussão sobre o assunto e, especialmente, são escassos os debates sobre suas metodologias e seus dispositivos teóricos. Analisar OL e apresentar uma possível contribuição a sua recepção e à compreensão de seus objetivos depende, antes da observação de suas práticas, estratégias e métodos, de conceituações fundamentais, que ajudam a observar melhor sua natureza, seus propósitos e seus resultados.

1. ANTES DA OFICINA

Escrita Criativa³ é o termo usado para o exercício de escrita com domínio da criatividade (BUCHHOLZ, 2014). Em entrevista realizada por e-mail, Luiz Antonio de Assis Brasil (2015) esclarece que essa expressão, na cultura letrada atual, é aceita como a escrita de uma obra literária de qualquer gênero. É diferente, por exemplo, da escrita administrativa e jurídica. Além disso, a EC é sempre declinada num ambiente de ensino e aprendizagem, seja informal, seja acadêmico. Dessa maneira, o método dessa oficina seria o de usar técnicas e motivações específicas no campo da *criatividade* para desencadear a criação do texto literário; e a palavra “oficina” pode ser entendida como a organização de encontros ou de determinado ambiente para ser exercido e praticado um ofício: neste caso, o ofício de escrever criativamente (LAMAS; HINTZ, 2002, p.13).

Ressalta-se que “criar” é diferente de “inventar” ou “produzir” um texto literário, e diferentes concepções apontam para interpretações da EC. Leyla Perrone-Moisés (2006, p.100-101) argumenta que, por sua ligação com os setes dias em que o Deus judaico-cristão criou o mundo, o termo “criação” é de origem teológica e supõe “tirar algo do nada”, portanto, indica que o escritor criaria algo novo e fruto da sua vontade. “Inventar” apresenta-se mais ligado ao engenho humano: o escritor que inventa acredita mais na habilidade dos recursos humanos do que na inspiração. Das três concepções, a de “produção” é a mais materialista. Distante ainda mais de conotações místicas, idealistas ou sobrenaturais, o texto se torna mais um *produto* do mundo industrial.

Quando aborda a escolha desses termos, Maria da Graça Aziz Cretton (1992, p. 19) explica que, para um trabalho de oficina, de fato, o termo mais apropriado seria o de “invenção” por realçar a habilidade e o trabalho artesanal. Assinala, por outro lado, que é de opinião corrente o uso do substantivo “criação” para referenciar a “criação artística” – assim, é comum chamar de “Laboratórios de criação literária” as disciplinas acadêmicas cujo objetivo é incentivar os participantes a escreverem textos literários; no entanto, esse fato não indica que se pretende realçar o caráter *divino* ou até *absoluto* da palavra “criação”. Salieta também que há um problema na adoção de “invenção” por ser ela mais ligada ao uso nas áreas de ciências e de tecnologias. Mantendo, assim, o uso do vocábulo “criação”, a autora argumenta que o termo de uso comum entre os que

³ Para efeito de praticidade textual, usaremos a abreviatura EC para Escrita Criativa.

realizam a *criação* artística e os que desenvolvem a *invenção* científica seria “criatividade”, termo que abordaremos adiante. Vejamos, primeiramente, o que se entende por OL.

1.1. CONCEITOS DE OFICINA LITERÁRIA

Quanto ao conceito de Oficina Literária⁴, João de Mancelos (2010, p. 156) a define como o “estudo crítico, a transmissão e o exercício de técnicas utilizadas por escritores e ensaístas de diversas épocas, culturas e correntes, para a elaboração de textos literários ou mesmo não literários”. Curiosamente, percebe-se que o foco de uma oficina, segundo Mancelos, apesar de seu título (Oficina Literária), não é estritamente *literário*, já que é possível também desenvolvê-la com estudantes que possuem dificuldade na escrita de Trabalho de Conclusão de Curso, Dissertação de Mestrado ou Tese, ou ainda com alunos de Ensino Fundamental e Médio com dificuldades de “desbloquear” a escrita.

Ou seja, as práticas de uma OL podem ser usadas tanto para o escritor, quanto para o “escrevente”. Roland Barthes (1982, p. 32) propõe essa tipologia e, entre ambas, admite que há em comum apenas o uso da palavra. O trabalho do escritor seria “com” e “na” palavra, enquanto o escrevente torna a palavra apenas um meio para exercer uma atividade, seja a de testemunhar, a de explicar ou a de ensinar. Usando os pressupostos da gramática francesa, Barthes explica que o primeiro é um homem intransitivo, pois sua ação é imanente no próprio objeto, enquanto o último, por utilizar a palavra sem a preocupação estética do primeiro e apenas como instrumento de comunicação, é transitivo ao exercer uma atividade noutro objeto que não é o centrado na linguagem. Para o filósofo francês, ainda existiria um terceiro tipo, o “bastardo”: o escritor-escrevente, fundado na condição paradoxal de que quem escreve oscila entre os dois papéis. De todo modo, não é esse tipo de oficina (para *escrevente*) que nos interessa, mas aquela que lida estritamente com o propósito literário de uma escrita.

⁴ Igualmente para efeito de praticidade textual, usaremos a abreviatura OL para Oficina Literária.

Outras definições de OL são dadas por Yves Reuter, em *L'enseignement de l'écriture* (1989), e por Glória de Bertero, em *El taller literario: surgimento em la Argentina* (1988), ambas citadas no trabalho de Cretton:

Yves Reuter: “Atelier d’écriture” é um espaço-tempo institucional, no qual um grupo de indivíduos, sob a direção de um “expert”, produz textos, refletindo sobre as práticas e as teorias que organizam esta produção, a fim de desenvolver as competências escriturais e meta-escriturais de cada um de seus membros.

Gloria de Bertero: “Taller literario” é a reunião de vocações que querem aproximar-se do ato de escrever, criando; ou receber uma crítica profissional válida do coordenador capacitado para o ofício de escritor, com talento para corrigir e respeito pela criação do “tallerista” (CRETTON, 1992, p. 56).

Enquanto a experiência francesa aponta para o desenvolvimento da competência de escritura, ou seja, a *competência linguística* de seus participantes, Bertero evidencia que, na Argentina, uma oficina é formada por uma reunião de *vocações* – ambos os conceitos necessitam de ser pensados. Apesar da divergência em alguns pontos, Cretton acentua que ambas as definições carregam o caráter coletivo da experiência, a importância de o coordenador ser um especialista e/ou escritor, e as principais dinâmicas envolvidas: a criação e a crítica.

O escritor brasileiro Amilcar Bettega Barbosa, em uma tentativa de resumir as principais atividades utilizadas e os propósitos possíveis de uma OL, também fornece uma conceituação:

As oficinas literárias, também chamadas de Oficinas de Escrita Criativa, são grupos formados com a proposta clara e objetiva de discutir o processo de criação do texto literário, suas técnicas, suas dificuldades, suas particularidades, e isso a partir da troca de experiências, da leitura e da discussão tanto de textos de autores consagrados como dos próprios participantes da oficina, sempre na tentativa de olhar friamente para um texto e tentar ver, por trás de sua fachada, os andaimes da criação literária (BARBOSA, 2012, p. 10).

No caso brasileiro, os participantes são chamados de *oficinandos* e o orientador é chamado de *oficineiro*, termo que também serve para afastar da OL o ambiente e a prática docente estrito senso de uma sala de aula. Prefere-se a atuação de um *orientador*, não a de um *professor*, que proporá exercícios a serem realizados em tempo acordado entre os *oficinandos* dentro e fora da “sala de aula”.

Nota-se que existem diferentes tipos de oficinas literárias, e sua diferenciação se faz necessária antes de apresentar outros conceitos. No que tange aos objetivos e à escolha de seus conteúdos, José Hildebrando Dacanal (2011, p. 16) enumera quatro tipos. O primeiro é organizado a partir da leitura de autores clássicos da Literatura Portuguesa (Gil Vicente, Camões, Eça de Queiroz, Fernando Pessoa etc.) e Brasileira (Machado de Assis, Guimarães Rosa etc.); do estudo sistematizado da teoria literária (*A poética* de Aristóteles e a *Estética* de Hegel seriam fundamentais); do aprendizado sobre a Gramática (além da sintaxe, da semântica e da etimologia, também seriam importantes os estudos da História da Língua Portuguesa, da Estilística e da Retórica); do conhecimento sobre a formação e o desenvolvimento das principais leituras do Ocidente; além da intensiva produção de textos de natureza variada que são submetidos a uma “correção morfológica, sintática e semântica e a uma acurada análise estilística e retórica” (DACANAL, 2011, p. 18).

Se oficinas são assim organizadas, segundo o autor, demonstram-se eficientes na possível “formação” de seus participantes. Contudo, a organização desse primeiro tipo de OL não é consensual, como afirma Dacanal. João Silvério Trevisan (2007), um dos oficinairos de mais longa data no Brasil, quando apresenta o funcionamento de sua oficina, esclarece que os autores “não serão escolhidos necessariamente apenas por sua importância, mas por sua funcionalidade instigadora, em momentos precisos da oficina”. Ou seja, os textos literários são diversos, e servem a propósitos específicos, sem a necessidade de o oficinairo se ater à escolha de algum escritor contemplado no cânone ou observar as características de um período literário. De todo modo, é esse primeiro tipo de oficina, geralmente ministrado por escritores ou professores preocupados com os aspectos metodológicos e formais, e com uma rica diversidade de conteúdo, que nos interessa. Contudo, antes de aprofundar na compreensão dela, cabe ressaltar o que a diferenciaria dos outros três tipos de oficina.

Um segundo tipo de oficina ensinaria *macetes* para quem quisesse ser um bom ficcionista, pois acredita em segredos para “padronizar” a escrita e produzir uma obra literária. Um terceiro tipo teria como *marketing* a competência de ensinar alguém a escrever contos, romances, dramas ou poemas. Esses dois tipos de oficina são caracterizadas como uma “fraude” pelo professor Dacanal, no livro *Oficinas literárias: fraude ou negócio sério?* (2011). Ainda, um quarto tipo se baseia em um debate aberto:

um grupo se reúne informalmente para discutir um tema específico, seja, por exemplo, um autor ou uma obra em especial. Apesar dessa classificação geral, Dacanal não cita um oficinairo representante de cada um desses tipos, o que dificulta a compreensão de suas ponderações a respeito.

Voltando ao segundo e ao terceiro tipos de oficina, esses seriam uma fraude porque “venderiam” um produto que nunca existiu. Segundo Dacanal (2011, p. 20): “o artista nasce artista”. Explica ainda que qualquer professor, aplicando os métodos tradicionais, consegue ensinar a escrever bem, mas nenhum gênio pode ensinar alguém a escrever uma grande obra literária. O talento é, portanto – e de acordo com Dacanal –, imprescindível, seja dado pelas musas, por Deus, pela força do destino ou pela herança genética; assim, ninguém se tornaria escritor sem possuí-lo, do mesmo modo como nenhum professor pode ensinar a escrever literatura para um aluno que não possua essa característica. Contudo, esse é o tipo de concepção que separa as pessoas em dois tipos: as talentosas e as não talentosas, como se o talento, entendido como essa capacidade de desenvolver uma habilidade com maior facilidade, não pudesse ser desenvolvido. Ou, ainda pior, poder-se-ia entender que caso o talento inexistisse ou o indivíduo não nascesse com essa “capacidade” acima da média, ela não poderia ser praticada até alcançar-se sua destreza. O argumento de que “o artista nasce artista” reduz completamente a discussão por não compreender que habilidades podem ser desenvolvidas. Ninguém nasce escritor, torna-se. Enfim, para melhor debater essas suposições, é necessário, em primeiro lugar, pensar nos reais objetivos de uma OL, até mesmo como forma de tentar conceituá-la.

Mancelos (2008, p. 1) elucida que o objetivo de uma OL não seria a transmissão de técnicas fáceis de produção de uma obra literária, ou a receita detalhada de como se deve produzir um conto, ou romance, ou demais gêneros. O propósito não é o êxito imediato, nem o mercado editorial, mas a qualidade artística dos textos produzidos – o que vai de encontro ao segundo e ao terceiro tipos de oficina. O aprendiz de uma OL deveria ser um leitor tão atento aos detalhes que Mancelos chega a afirmar que “Deus está nos pormenores”, frase alusiva ao escritor Gustave Flaubert.

Semelhante opinião é a do escritor e oficinairo Alexandre Lobão que acredita que o objetivo das oficinas é somente um:

mostrar que escrever não é (apenas) um dom e mais, mostrar que existem técnicas que ajudam a vencer o medo de escrever, organizar seu texto e produzir trabalhos de melhor qualidade. Além disso, a troca de experiências nestas oficinas ajuda a estimular tanto a imaginação quanto o lado crítico dos participantes, dando a eles instrumentos para melhor entender os trabalhos de outros escritores e, com isso, também aprimorarem os seus (LOBÃO, 2010).

Dessa forma, percebe-se como alguns oficinairos questionam a existência do “dom” ou, ao menos, acreditam na possibilidade de qualquer pessoa “melhorar” a qualidade de um texto literário. Em entrevista, João de Mancelos (2015), quando questionado sobre o que considera como um texto de qualidade artística, responde que:

Sempre que me perguntam o que constitui um bom texto literário, penso nos clássicos e nas qualidades artísticas que os fizeram resistir ao tempo, oferecendo-se, sempre renovados, geração após geração. Desde logo, estas obras apresentam personagens memoráveis, como D. Quixote ou Lolita. De facto, grandes protagonistas fazem grandes histórias. Os enredos são cativantes: incluem surpresas e situações de suspense. Frequentemente, decorrem conflitos íntimos, dilemas, desafios que levam o herói a confrontar os seus próprios medos. Os locais são descritos em pormenor e com grande realismo, fazendo o leitor sentir que se encontra ali, ao pé das personagens e não em frente às páginas do livro. Por fim, o estilo é sempre cuidado, revelando o talento, o esforço e a exigência do autor (MANCELOS, 2015).

Apesar do consenso de que a partir dos encontros centrados no debate sobre os textos produzidos é exequível a melhora dessas produções, poucos escritores abordam diretamente o que consideram uma melhor *qualidade* literária. Ainda assim, neste trabalho de revisão dos textos produzidos na oficina realizado pelo oficinairo, pode-se inferir que há uma avaliação de questões como o trato com a linguagem, a fuga aos lugares-comuns, clichês ou estereótipos – mesmo que sejam também não consensuais a identificação e conceituação desses termos.

Nelson de Oliveira (2008, p. 16) explica que se é difícil ensinar a alguém escrever bem, pode-se, por outro lado, ensinar a não escrever mal. Para isso, aconselha a quem quiser ajudar outros escritores, deve evitar a leitura descompromissada e saber se expressar como um leitor crítico ao apontar os vícios, os exageros e os lugares-comuns, além de sugerir alternativas, indicar outros caminhos e recomendar leituras. Oliveira (2008, p. 46), quando fala sobre os lugares-comuns, cita as representações engessadas do amor romântico, da luta de classes e do sentimento religioso. Já Raimundo Carrero (2012)

apresenta os lugares-comuns no plano da linguagem com exemplos de frases feitas como “tenho uma ideia na cabeça”, ou “numa manhã ensolarada”. Sentenças como essas deveriam ser evitadas por representarem o que há mais de trivial e banal, e, para Carrero, o “escritor” é aquele que foge a essas proposições “batidas”.

A respeito dessa não regularidade na leitura das produções dos oficinandos, buscando-se atingir uma melhor qualidade, Oliveira, entrevistado por Dimas Gomez (OLIVEIRA, 2015, p. 732), ressalta que a subjetividade na “avaliação” dos trabalhos, ao contrário do que se poderia pensar, não gera conflitos; na verdade, torna-se uma experiência enriquecedora. Para ele, a literatura “não é uma ciência exata”, e os elementos podem agradar a um e, ao mesmo tempo, e sem maiores discussões, desagradar a outro. De todo modo, no momento de “revisão” dos textos produzidos, entram em debate as escolhas do oficineiro, seu repertório de leitura, tanto literária como teórica – o que poderá mudar a visão sobre essas avaliações qualitativas.

Todavia, se é difícil traçar um consenso sobre os critérios de avaliação entre os escritores do que seja um texto literário “pior” ou “melhor”, a prática de revisão é um ponto comum entre as oficinas. Cada oficineiro gerencia seu trabalho guiado pelo seu próprio fazer literário e com o objetivo de atingir, na maioria dos casos, essa “melhor qualidade” nos textos dos oficinandos. Como explica Marcelino Freire, em entrevista, a oficina literária tem como objetivo principal não o resultado (publicação, prêmios literários etc.), mas o processo – e o escritor está em um processo permanente de maturação (SALLES, 2014, p. 39-40).

José Castello (2012) busca o “escrever bem” em suas oficinas de modo diferenciado: não deseja que seus “alunos” sejam “formados”, no sentido convencional e acadêmico que esse termo em geral tem, mas, sim, “deformados”: quer que eles fujam às regras, que não busquem os padrões e as fórmulas fáceis. De certo modo, Castello enfatiza o que subjaz à proposta de outras oficinas – a literatura só é possível reinventada –, e reitera a afirmação de Danacal quanto à impossibilidade de ensinar “macetes” para “escrever melhor”, já que busca exatamente a fuga desses padrões. Castello esclarece que o aprendiz precisa:

Não de alguém que nos organize, mas de alguém que nos desorganize. Não de alguém que nos leve ao medo de errar, mas, ao contrário, que nos estimule a ser mais audaciosos e a valorizar os nossos erros. A literatura não é uma

questão de “escrever bem”, mas de “errar bem”. Cada um “erra” à sua maneira, no seu estilo, no seu tom. Este “erro” não é qualquer coisa, mas algo que só com muita luta se conquista (CASTELLO, 2012).

O autor de *Ribamar* (2010) objetiva uma prática de OL mais relacionada à descoberta interior, independente de modelos engessados do que seja “escrever bem”. Essa deformação não significa “escrever mal”, mas encontrar sua própria voz como escritor. Sobre a “voz”, entende-a como algo “que trazemos inscrito no espírito. É algo que nos torna diferentes de todos os outros; mas não melhores, nem, ao contrário, piores” (CASTELLO, 2012). É necessário um grande esforço para encontrá-la, e, para tanto, o oficinasman precisaria não de um professor que o “molde”, mas de um mestre que o “desafie”. Escrever, portanto, depende mais da *deformação*, da investida nos próprios erros e desvios na busca de sua singularidade como escritor do que da formação, definida por Castello como essa procura de “fórmulas” e padronizações para adornar ou enfeitar a escrita – e isso, afinal, não seria o propósito de sua OL.

Embora se compreenda o propósito de José Castello, a busca de uma singularidade literária, é necessário observar que *deformar* deveria implicar, antes, o domínio, por parte dos oficinasmanos, dos recursos e das técnicas do fazer literário, das leis dos gêneros, dos grandes modelos literários, para, então, lançarem mão dessa *formação* de modo pessoal e atualizado, ou seja, *deformá-la*. Talvez na OL de Castello esteja suposta uma pré-formação dos oficinasmanos que, *formados*, precisariam ser *deformados*.

A esse propósito, a opinião de que para “escrever bem” é necessário “escrever bonito”, ou seja, de que a literatura, ou ao menos um “bom” texto literário, é reconhecida a partir daquilo que sugere ser “belo”, ou até mesmo “correto”, traz implicações debatidas por Terry Eagleton em seu *Teoria da literatura: uma introdução* (2006, p. 15). Segundo o autor, os julgamentos de valor têm muita relação com o que se considera como literatura, contudo, não no sentido estrito de que há necessidade de “escrever bonito” para produzir um texto literário. Afinal, como resume Eagleton (2006, p. 24), a literatura depende dos juízos sobre ela, e esses julgamentos provêm não só de avaliações subjetivas, mas são conduzidas pela estreita relação de grupos sociais, que supõem o que é literário ou não, com as ideologias dominantes, seja para afirmá-las, ou questioná-las. Com isso, o julgamento do que é literatura ou não acarreta também em compreender

que as “diferenças locais, ‘subjettivas’, de avaliação, funcionam dentro de uma maneira específica, socialmente estruturada, de ver o mundo” (EAGLETON, 2006, p. 24).

Aparentemente, Castello pensa assim, pois sua opinião é direcionada a questionar o pressuposto de que escrever literatura implica em “escrever corretamente”, segundo as instruções da Gramática ou de certa tradição literária, em parte conservadora, e, como afirma o crítico britânico, a conceituação de literatura é muito mais ampla e instável.

De qualquer modo, e para não estender mais o assunto com outros conceitos (ideologia, grupos sociais, valor etc.), nesse tipo de grupo de trabalho são necessárias a leitura e a prática escrita de textos literários: dois processos pertinentes em um ambiente que objetiva a tomada de consciência crítica dos participantes sobre as próprias produções. Quanto à atividade escrita, uma OL se vale de vários exercícios que tentam, além de desenvolver a criatividade e a competência linguística do participante, ampliar o conhecimento técnico sobre literatura.

Sob outra perspectiva, Alexandre Lobão (2015), ao apresentar seu “Workshop de escrita de ficção”, chama a atenção para o fato de que a maioria dos cursos de EC do país está voltada para a estética literária do texto; todavia, poucos se preocupam com as ferramentas da “arte de contar”:

Os escritores latinos em geral têm sua capacidade literária mais desenvolvida do que seu lado técnico, aquele que seria voltado para o *storytelling*. Isto não é nenhuma característica diferenciada de nossa parte, mas sim porque as universidades e as academias no Brasil estão muito mais voltadas para o aspecto literário do que para a eficiência do contar.

A não ser em raros casos, os workshops realizados no Brasil não envolvem as técnicas de escrita de ficção, sendo muito mais voltados para o lado da estética da escrita, ou seja, seu lado literário. O foco deste workshop é em prover ferramentas práticas, úteis e simples para organizar o trabalho de produção de um livro (LOBÃO, 2015).

Lobão, portanto, destina-se ao estudo pontual de ferramentas para a construção de premissas, o desenvolvimento e a sustentação da trama, a definição das personagens e construção das cenas. Baseando-se em trabalhos de J. K. Rowling, Dan Brown, Stieg Larsson, James Patterson, – escritores que venderam milhões de exemplares com seus *best-sellers* – o oficinairo pretende demonstrar como se estruturaram as obras desses autores. Durante dois dias, são estudadas técnicas e artifícios para prender a atenção dos

leitores e dicas sobre o mercado editorial. Sendo assim, Lobão se destina mais ao estudo de “montagem” do enredo do que à “qualidade literária” do que é produzido.

Quando entrevistado, o escritor esclarece que, apesar da unanimidade de utilização do termo “Oficina Literária”, é possível traçar, mesmo que de forma geral, diferenças entre três abordagens: a Oficina de Escrita Criativa; a Oficina Literária e o Workshop de Escrita de ficção:

- Oficina de Escrita Criativa: Oficina (apresentação e exercícios) com foco em desenvolver a criatividade de escritores e roteiristas.
- Oficina Literária: Oficina com foco no estudo de grandes obras da literatura e na beleza estética de autores consagrados.
- Workshop de Escrita de Ficção: Oficina com foco em apresentar ferramentas de trabalho que ajudam escritores a produzirem obras de ficção (LOBÃO, 2015).

De fato, a maior parte das oficinas realizadas no Brasil, ou ao menos as investigadas nesta pesquisa, são mais destinadas à qualidade dos textos e com poucas preocupações quanto ao ensino de ferramentas para se “contar uma história”. Assim, as técnicas são estudadas a partir de obras, em sua maioria, do cânone literário ou de autores contemporâneos que se destacam pela sua “qualidade” literária, sem a preocupação de verificar os procedimentos utilizados pelos escritores “que vendem muito”. Por outro lado, sabe-se que essas diferenciações – entre obras literárias e *best-sellers* – são muito estreitas. *O nome da rosa* (1980), de Umberto Eco, ou *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, são exemplos de excelentes livros de literatura que alcançaram a notoriedade de um *best-seller*, dada pelo número de exemplares vendidos e pelas diversas traduções, e também são lembrados, sobretudo, pela sua qualidade literária. Quanto ao número de exemplares vendidos, Lobão cita a Câmara Brasileira do Livro (CBL) que determina a quantidade 20.000 exemplares para considerar um livro como *best-seller*. Contudo, o que o escritor parece diferenciar em seu trabalho de oficina é privilegiar o enredo (organização da trama, pontos de virada, criação de personagens etc.) em detrimento da preocupação com o texto em si mesmo (recursos estilísticos etc.), ignorando talvez – e salvo melhor observação nossa – que o enredo, como qualquer outra categoria narrativa, é eminentemente linguagem, texto tensionado esteticamente.

O propósito deste trabalho é investigar as Oficinas Literárias de Escrita Criativa, ou seja, aquelas com um propósito híbrido, expostas por Lobão. Assim, serão estudadas as oficinas com práticas voltadas tanto para o desenvolvimento da criatividade quanto para a apreciação da “estética” do texto literário.

Se a preocupação desse tipo de oficina que investigamos não é, a princípio e imediatamente, o êxito editorial – leia-se: sucesso comercial –, isso não quer dizer que não se discuta, na OL, o mercado literário. João de Mancelos explica que o “conhecimento do mercado editorial é relevante para que o escritor aprendiz possa conhecer não apenas o processo de publicação, mas também as editoras com coleções onde o seu original se possa inserir. É necessário estar ciente de que é difícil publicar” (2015). As preocupações dele quanto ao mercado se dão de forma a conscientizar o afinando de que, dependendo de sua proposta, poderá ter dificuldades em encontrar uma editora que o publique. Do mesmo modo, Oliveira (2015, p. 755) cita que um dos objetivos de sua oficina é “abrir os olhos desses novos autores para o território que estão pisando”. Ou seja, tentar informar das muitas e inúmeras tentativas de publicação por quais passará até conseguir a publicação de um livro.

Isso posto, e a despeito da variedade de posições e opiniões, entendemos que Oficina Literária é um grupo que se reúne com o objetivo de promover a leitura, a discussão e a produção do texto literário, a fim de se compreender técnicas de escrita, obtendo uma melhor qualidade nas produções. O texto em debate pode ser produzido pelos participantes e/ou escolhido pelo afinador. Os horários dos encontros são pré-definidos e, geralmente, com número de horas para cada curso; os afinandos têm de lidar com prazos para a entrega das atividades propostas e, sobretudo, com a crítica a seus textos e aos dos demais participantes, experimentando uma dupla atividade: a de produtor de textos e a de crítico. Apesar de suas diferenças metodológicas, da variação dos conceitos relativos à literatura e a suas técnicas ou das diferentes maneiras de apresentá-los e apreciá-los, desde o método expositivo ao prático, que se utiliza de exercícios e de dinâmicas de grupo, demonstra-se que, numa OL, escrever literatura é uma atividade que pode ser desenvolvida ou ao menos estimulada.

Nas palavras de Assis Brasil (2011), uma oficina é “a experiência corajosa de ir, com a bagagem mais íntima, ao encontro de outros que, por sua vez, trazem e partilham a sua própria intimidade”, isto é, seus escritos ainda, muitas vezes, amadores, e o que eles

podem revelar de sua visão de mundo e de literatura. É nesse lugar que as práticas de escritura se desenvolvem a partir de um orientador, cuja experiência e presença organizam o *mister* de escrever individual ou coletivamente, para, em seguida, os autores dos textos produzidos para a oficina realizarem leituras em voz alta e observações críticas a respeito do que foi produzido pelos outros colegas. Já os textos de autores consagrados são utilizados para demonstrar algum “andaime da criação”, como a utilização de certa técnica literária. Infere-se que as escolhas desses textos variam de acordo com a proposta doicineiro, assim como seu objetivo e seu tempo disponível.

Seja para tornar-se um escritor ou um leitor melhor, entre tantos outros objetivos de uma OL, é certo que nessa atividade, ou a propósito dela, entram alguns conceitos e tópicos mais abrangentes que atuam como pano de fundo para se compreenderem sua estrutura, seu funcionamento, seus propósitos e seu alcance. Um deles é o desenvolvimento da criatividade dos oficinados. Como se trata de um conceito chave, passaremos a examiná-lo com o propósito de apurar o que nos parece fundamental na concepção de uma OL.

1.2. RUMO À CRIATIVIDADE

O conceito de criatividade, em seu princípio histórico, foi apreendido de forma mística. Todd Lubart, em *Psicologia da criatividade* (2007, p. 11), explica que a ideia de que o artista, para criar, seria possuído por um espírito ou de que as Musas ditariam em seus ouvidos os versos a serem escritos era vigente em Platão e durou até a modernidade, em alguns escritores como Rudyard Kipling. Nessa abordagem, a inspiração é associada ao estado irracional, até incontrolável, e, muitas vezes, o artista é, entre tantos outros, um escolhido com habilidades acima da média. Uma segunda concepção surgiria com Aristóteles, que apresentou uma ideia contrária às origens sobrenaturais da criatividade. Para o filósofo grego, a origem dela estaria no interior do indivíduo, em suas associações mentais, e não em interações ou intervenções de divindades.

Ainda para Lubart (2007, p. 12), o debate sobre a criatividade retornaria no século XVIII, quando ela passou a ser concebida como uma forma excepcional de genialidade

determinada por fatores genéticos e por condições ambientais. O autor explica que um dos primeiros pesquisadores a defender essas ideias e a tentar compreendê-las de forma empírica foi Francis Galton (1822-1911), o qual defendia que as capacidades mentais e características psíquicas eram de origem genética.

A partir da década de oitenta do século XX apareceram várias abordagens, como a psicológica, ou a biológica, que tentam mapear, desmitificar e compreender o desenvolvimento da criatividade. A teoria humanística é uma delas e pode colaborar na conceituação do termo para este trabalho, pois o entende como uma forma de o ser humano atingir sua autorrealização (OLIVEIRA, 2012, p. 35). Essa “psicologia humanista” também considera que não basta o impulso interno para se autorrealizar, afinal, julga indispensável um ambiente que propicie liberdade de escolha e de ação, com reconhecimento e estimulação do potencial para criar de cada indivíduo (ALENCAR; FLEITH, 2003, p. 1). Rollo May ([1975]1982, p. 31), um dos representantes dessa vertente, apoia-se na conceituação da criatividade como a capacidade de criação de algo novo. Esse processo, que traria ao mundo algo que não existia antes, poderia ser expresso em diversas e distintas atividades.

Além da concepção como “criação de algo novo”, Fayga Ostrower ([1977]1987, p. 9) acrescenta que a criatividade é uma atividade consciente e inconsciente. A artista plástica reconhece que a percepção consciente da criação é dada, por outras teorias, como uma repressão à própria criatividade, que teria como característica ser “espontânea” e não facilmente “manipulada”. Considerando isso como uma meia-verdade, explicita que o processo criativo é, por um lado, intuitivo, mas se torna consciente na medida em que é expresso pela intenção de seu criador de criar. Como May, Ostrower defende que a criatividade é um processo inerente ao humano e não um dom inato somente a um grupo de privilegiados.

Segundo Eunice Soriano de Alencar e Denise de Souza Fleith (2003, p. 1), até os anos de 1970, o objetivo das teorias sobre a criatividade era o de traçar o perfil da pessoa criativa com programas e técnicas que favorecessem a expressão criativa. Já a partir de 1980, conforme aponta Lubart (2007, p. 17), nota-se o desenvolvimento da abordagem múltipla sobre a criatividade. Desse ponto de vista, a criatividade requer uma combinação de traços particulares ao indivíduo, como as capacidades intelectuais e traços de personalidade, e sua relação com o contexto ambiental. Essa correspondência

varia de acordo com a teoria proposta, como o “Modelo componencial da criatividade”, de Teresa Amabile, em *Creativity in Context* (1996); a “Perspectiva de sistema”, de Mihaly Csikszentmihalyi, no livro *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention* (1996), e o “Investimento em criatividade”, proposto em *Investing in Creativity* (1993), de Robert Sternberg e Todd Lubart, que reitera alguns pressupostos de Amabile para o desenvolvimento de sua própria teoria.

Zélia Maria de Oliveira (2012, p. 36) realiza algumas ponderações sobre essas três vertentes: na primeira, os fatores cognitivos, motivacionais, sociais e de personalidade influenciam no processo criativo. O modelo proposto por Amabile seria composto por três componentes: habilidades de domínio, processos criativos relevantes e motivação intrínseca, que envolveria as razões pelas quais uma pessoa desenvolveria uma determinada tarefa. As pessoas mais criativas parecem ser aquelas que possuem essa motivação e trabalham por interesse, prazer, satisfação ou desafio. A teoria da “Perspectiva de sistema” focaliza não o indivíduo isolado, mas os sistemas sociais, e constrói a criatividade como um fenômeno mediado por um produto que ocorre entre o criador e sua audiência. Isto é, a criatividade não é individual nem ocorreria no interior de um indivíduo, mas na interação entre ele e seu contexto sociocultural. Por fim, a teoria do “Investimento em criatividade” tem esse nome porque considera como fatores essenciais o incentivo e o investimento em criatividade com a conscientização das instituições de ensino e a especialização do processo pedagógico desenvolvido pelos professores. Nessa visão, investir é uma prática intencional que pode ocorrer quando o professor estimula o desenvolvimento criativo dos alunos, tendo, como consequência, maior produtividade, ou, ao menos, uma aprendizagem em que ocorra o prazer de estudar.

Com essa breve explanação, percebe-se que não há um consenso entre as definições de criatividade. Contudo, essas abordagens tentam sistematizar e ampliar os recursos necessários para o desenvolver da criatividade, apontados pelas teorias antecessoras. Assim, fundamentadas na “Teoria Geral dos Sistemas”, de Ludwing Von Bertalanffy, pesquisas mais recentes como as de Lubart e Guignard, contidas em *Creativity: From Potential to Realization* (2006), reforçam que esses recursos se originam no entrelaçamento de atributos cognitivos, conativos e ambientais (OLIVEIRA, 2012, p. 36). Como apontam Alencar e Fleith, no artigo “Contribuições teóricas recentes ao estudo da criatividade” (2003), a criatividade é vista como um fenômeno sociocultural

que sinaliza uma rede complexa de interações entre o indivíduo e a sociedade na qual se insere.

Quando busca uma definição consensual da “criatividade”, Lubart (2007, p. 16) a define como a capacidade de realizar uma produção que seja ao mesmo tempo nova e adaptada ao contexto em que ela se manifesta. O autor francês explica: uma produção é nova quando realiza algo ainda não feito ou quando o assunto abordado pode ser considerado inédito; por outro lado, para ser considerada criativa, deve satisfazer diferentes dificuldades ligadas a certas situações e problemas em que as pessoas se encontram. A importância entre esses dois critérios não é a mesma, e varia de acordo com a natureza da produção. Assim, nas produções artísticas, a “novidade” parece ser mais importante do que a “adaptação”, pois esta é, geralmente, mais ligada às produções, por exemplo, dos engenheiros. Por fim, não há uma norma consensual para a avaliação se uma produção é criativa ou não. Qualquer juízo sobre a criatividade implica um consenso social e pode variar conforme não somente a cultura e a época em que é produzida, mas avaliada (LUBART, 2007, p. 17).

Ainda sobre o conceito de “criatividade”, vale citar o trabalho da pesquisadora espanhola Maite Alvarado, que nos instrui sobre o uso do termo “escrita de invenção”, em vez de Escrita Criativa. Para Alvarado (2013, p. 153), uma das participantes de um grupo de escritores argentinos chamado Grafein e responsável pelos primeiros trabalhos de oficina no país, a noção de *criação* criou mais problemas do que soluções, pois o pressuposto de que a criatividade é “livre e espontânea” leva a uma ideia incômoda de que em uma OL os oficinandos escrevem livremente, mas não “trabalham”. É esse estereótipo, explica Alvarado, que se deseja recusar. Além disso, o trabalho da autora propõe uma experiência de escritura orientada ao distanciamento e desnaturalização da língua. Por isso, prefere-se o termo “invenção” para evidenciar a possibilidade de uma “escrita nova”, isto é, que não vem naturalmente, que não é “dada” ou “inerente”, como comumente se pensaria pelo uso da criatividade. Diferente de Alvarado, preferimos manter o conceito de criatividade e discutir os estereótipos que rondam o conceito, também como forma de discorrer alguns pontos que consideramos importantes tratar na OL.

Além do conceito de criatividade, é necessário abordar sobre o processo criativo. Lubart (2007, p. 93) explica que a noção desse processo remete à sucessão de pensamentos e de

ações que culminam nas criações. Em seu estudo, apresenta o modelo tradicional proposto por Graham Wallas que dividiu o processo em quatro etapas: a preparação, a incubação, a iluminação e, por fim, a verificação. Valeremos desse modelo de processo criativo de caráter geral, e dividido em etapas sucessivas, exemplificando-o a seguir, para adiante expor como uma OL pode colaborar para que o oficinando encontre seu próprio método de trabalho, o qual, na verdade, dificilmente será compreendido da forma ordenada como pretende Wallas, mas, sim, ocorreria de forma simultânea e até mesmo desordenada.

A primeira etapa se dá com uma análise inicial a fim de se definir o “problema”, compreendido como a tarefa que um indivíduo busca cumprir. Esse conceito, conforme explica Lubart (2007, p. 96), é abrangente e abarca as criações do artista, os fenômenos estudados pelos cientistas e, inclusive, os conflitos da vida cotidiana. Assim, no primeiro momento, o problema é reconhecido e estudado para se verificarem suas possíveis falhas, e, quando possível, uma pesquisa aprofundada ocorre – essa primeira etapa é caracterizada por uma “desordem” até que a questão seja claramente definida. Após a definição e a análise das informações coletadas sobre o problema, inicia-se o trabalho inconsciente; nessa etapa, o da “incubação”, o descanso é desejável, pois o cérebro, após o trabalho intenso com os materiais selecionados, faria as associações necessárias para dar continuidade ao processo. Em seguida, ocorreria a “iluminação”, etapa em que uma nova ideia emerge e o processo criativo, novamente, torna-se consciente, como na primeira fase. Wallas acreditava que essas ideias, vindas com o que chama de *iluminação súbita*, não ocorrem quando se está fatigado ou se insiste em trabalhar, mas quando se faz uma “pausa”. Desse modo, faz parte do processo criativo um tempo dedicado ao repouso. Ao término dessas etapas, inicia-se a verificação que consiste em avaliar, redefinir, desenvolver a ideia, ou, se necessário, voltar à outra etapa do processo que se tornou inconsistente, após a nova apuração.

Apesar da dificuldade em se traçarem parâmetros gerais que norteariam o processo criativo do escritor, Raimundo Carrero apresenta um interessante processo dividido em quatro etapas. Em seus livros *Os segredos da ficção* (2005) e *A preparação do escritor* (2009), obras que apresentam um pouco de seu trabalho como oficineiro, o escritor as nomeia da seguinte maneira: o impulso, a intuição, a técnica e a pulsação.

Para Carrero (2005, p. 59) ninguém fica inspirado, impulsiona-se. Ou seja, enquanto os “inspirados” esperam pelas musas, o escritor escreve porque lê, estuda, e reúne os materiais necessários até se sentir pronto e *impulsionado*. Sobre os materiais reunidos, Carrero os classifica em dois tipos: o de conteúdo material e o literário. O primeiro compreende anotações, planos, esboços, notícias, recortes, desenhos de personagens – ou seja, todo o conjunto, muitas vezes fruto de pesquisas, que o escritor monta para produzir o conteúdo literário. O segundo é, portanto, a diluição de toda a pesquisa na produção literária: é a escolha, por exemplo, do foco narrativo, do número de capítulos da história ou da extensão do poema (CARRERO, 2009, p. 26). Dessa forma, o escritor não aguarda, mas busca o texto – mesmo que todas essas decisões se alterem no decorrer do processo; afinal, o escritor não começaria sua obra com uma compreensão totalmente infalível de seus propósitos (SALLES, 2014, p. 47).

Com isso exposto, Carrero acredita que o próximo passo para escrever é *escrever*. Isto é, num primeiro impulso, após certo planejamento inicial, resultado da pesquisa e da reunião de materiais, deve-se escrever sem preocupações com o estilo, com a elaboração da linguagem e, até mesmo, com a correção gramatical. Dessa maneira, uma dica que Carrero dá é a de não se preocupar com a qualidade do texto em sua primeira escritura. O escritor pernambucano explica que, em algum momento, enquanto o escritor lê, e estuda, alcançará a *eclosão*: o movimento psicológico que surge após os estudos e a reunião do conteúdo necessário (CARRERO, 2009, p. 139). Assim, se as palavras não prestam, o interessante é deixar para substituí-las depois, pois, primeiro, elas “precisam existir. Precisam se mexer. Sem críticas. Nessa hora não existe crítica” (2009, p. 32). Entretanto, é evidente que o processo de Carrero não se pauta em uma regra geral, como se na primeira escritura não existisse a preocupação com a qualidade estética do texto. Esse tipo de julgamento existe – e o que parece indicar é um tipo de conselho ao escritor iniciante de não se preocupar em demasia com a primeira versão. Afinal, a literatura exige paciência, e a criação é um gesto inacabado.

Na segunda etapa, insere-se a *intuição*, momento em que o escritor volta a ler seu texto e percebe que pode corrigir frases, melhorar a construção de suas personagens ou trabalhar as imagens de seu poema. É neste ponto que sugere a realização das primeiras correções: quando o escritor se torna seu primeiro leitor. Ao final desse percurso, a técnica deve ser usada a partir daquilo que o texto pede. Assim, indaga-se o escritor se é necessário, por exemplo, utilizar o recurso do fluxo de consciência ou se a solução

estrutural estaria na reelaboração do foco narrativo. Nessa fase, introduzem-se a leitura e o estudo sistemático de outros textos literários e/ou de teóricos que abordem o assunto, haja vista que o escritor deve se preocupar também com a tradição literária. Ao escritor iniciante ele aconselha por meio da fase que chama de *eclosão* a começar pela história e pela escrita propriamente ditas, deixando manifestar-se livremente a criatividade; depois da primeira versão é que o escritor deve preocupar-se com a qualidade estética e a metodologia da construção de sua literatura. Apesar dessa separação entre “eclosão” e “intuição”, as atividades (escrita e reescrita/revisão) não são tão separadas, mas, sim, processos cíclicos, como veremos logo a seguir.

A última etapa, e que possui a conceituação mais abstrata, é a pulsação narrativa, definida como “o princípio e o fim de toda obra de arte, porque é o espírito do verdadeiro artista” (2005, p. 168). Ela implica ritmo, ora rápido, ora devagar, conforme as eventuais necessidades de expressão daquilo que se escreve; abrange o manuseio que o escritor tem de sua própria linguagem; indica o andamento dado pelos sinais de pontuação que podem caracterizar uma “singularidade” na escrita. Carrero, assim, parece usar o conceito de *pulsção* em lugar daquilo que Ariano Suassuna, em *Introdução à estética* (2008), chamaria de *forma* – concepção essa que será explorada no segundo capítulo da Dissertação. Sob outro ponto de vista, ainda tentando exemplificar melhor o termo, a pulsação é o que Umberto Eco (1985, p. 36) chamaria de “respiração”, pois, para ele, um grande romance, assim como a poesia, é aquele em que o autor sabe em que momento deve acelerar, frear e dosar esses movimentos em um ritmo constante para conduzir e seduzir o leitor. Essa é, portanto, segundo Carrero, a última etapa do processo criativo do escritor: o momento em que se busca organizar a linguagem conforme o andamento necessário das cenas na produção da obra literária de ficção. Contudo, como seu trabalho como oficinheiro é muito mais voltado para prosadores, ao menos no que se percebe em seus livros, essa última etapa é pouco descrita no que diz respeito aos poetas, o que limita sua abrangência.

No campo da Psicologia, o primeiro modelo do processo criativo, que consiste na sua divisão em etapas sucessivas, foi questionado e adaptado por outros teóricos, como Teresa Amabile. As críticas se pautam no fato de que as fases do processo criativo não são ordenadas, mas simultâneas, e, inclusive, ocorreriam de forma cíclica e dinâmica (LUBART, 2007, p. 105). Além disso, Lubart (2007, p. 106) alerta para as dificuldades em se traçar um processo criativo geral, pois há diferenças fundamentais entre

diferentes áreas, ou até entre produções da mesma área: na literatura, por exemplo, pode-se imaginar que diferentes processos interferem na escrita de um haicai e de um romance. Do mesmo modo, pode-se repensar o processo criativo traçado por Carrero: as etapas são concomitantes ou, dependendo do caso, até mesmo dispensáveis. Ou seja, enquanto escreve, o escritor pode buscar aprofundar-se na técnica (ou partir dela), voltar e revisar o texto antes de terminá-lo, ou, ainda, preocupar-se com a qualidade ou a revisão gramatical do texto desde o primeiro momento de sua produção.

Cíntia Moscovich (2012), em seu texto “A oficina de criação literária na formação do escritor”, relata a tomada de consciência de seu processo criativo como um dos principais benefícios de frequentar a “Oficina do Assis”. A escritora explica que passou a não ter pressa de escrever e descreve seu método de escrita dividido em duas etapas: a primeira, de total abstração, quando a “ideia é voltada para dentro” e ela se permite conhecer mais das personagens em seus detalhes; já na segunda, inicia-se a escrita, o “trabalho braçal”, a procura das melhores palavras para “traduzir” aquilo que estava no pensamento. A maturação desse processo, relata Moscovich, foi um dos aspectos desenvolvidos na oficina. Outros, como a capacidade de “enxugar” o texto, são igualmente importantes e, mesmo após anos de frequência à oficina, ainda empregáveis: “dentro da sala de aula, vindo da boca do Assis, todos naquele embate para se entender o que faz literatura ser literatura, o conselho ‘provoquem os sentidos do leitor’, compôs, e continua compondo, um sentido transcendental” (MOSCOVICH, 2012, p. 22). Deste modo, percebe-se que o que uma oficina pode oferecer ao oficinando é a compreensão de seu próprio processo criativo e individual como escritor, sem definição de etapas gerais ou até mesmo concomitantes; talvez, seja esse um dos propósitos mais plausíveis quanto ao desenvolvimento da criatividade.

Sob outro ponto de vista, Amabile, em *Creativity in Context* (2006), apresenta o “modelo de componentes” e propõe pensar não em etapas, mas em três elementos gerais que influenciam o processo criativo, que seriam “as diferenças individuais de motivação (interesse e engajamento na tarefa), de competência (conhecimento e domínio técnico) e de cognição (capacidade de ultrapassar as ideias bem determinadas)” (LUBART, 2007, p. 102). Assim, de modo geral, Amabile (apud ALENCAR; FLEITH, 2003, p. 4) defende que aspectos de diferentes campos, como o motivacional, o cognitivo, o social e os traços de personalidade, estimulam ou inibem o desenvolvimento do processo criativo.

Lubart (2007, p. 50) aborda a motivação e a divide em dois tipos: a intrínseca e a extrínseca. A primeira se refere aos desejos internos que são satisfeitos com a tarefa cumprida. Essa motivação pode levar o indivíduo a buscar mais informações sobre a área estudada, incentivá-lo a se arriscar mais e a tentar romper com os estilos de produção de ideias habitualmente empregados. Dessa forma, a criatividade estaria de acordo com uma realização natural da tarefa e não teria em vista nenhuma “recompensa” ao final do processo, como remuneração financeira, bem material ou reconhecimento social. Por outro lado, a motivação é extrínseca quando o que estimula o cumprimento da tarefa é a recompensa recebida ao final do processo e, portanto, fora do trabalho em si. Alencar e Fleith (2003, p. 5) advertem sobre esse segundo tipo de motivação, pois há o risco de minar o processo criativo. Para as autoras, a utilização da recompensa, ou outros fatores de motivação, como a competição, podem levar o indivíduo a buscar respostas mais rápidas que não são, necessariamente, as melhores ou as mais criativas. Contudo, se a motivação extrínseca é acompanhada de um alto índice de informatividade, poderá ser útil ao desenvolvimento da criatividade.

Sendo a personalidade um dos aspectos do processo criativo, cabe ressaltar algumas de suas particularidades, como a autodisciplina, a persistência, o não-conformismo, a automotivação e o desejo de correr riscos. Alencar e Fleith (2003, p. 4) destacam dois desses traços que mais contribuem para a criatividade: a tolerância à ambiguidade e a perseverança diante de obstáculos. Ser tolerante, explicam as autoras, significa compreender que as ideias precisam de tempo para amadurecer e que certas soluções, muitas vezes, são apenas alcançadas por meio de inúmeras tentativas sucessivas. A importância da perseverança surge na determinação do indivíduo diante dos obstáculos que pode encontrar durante seu processo criativo. Em outros termos, a tranquilidade diante das adversidades e a consciência de que, às vezes, as melhores soluções podem não aparecer tão facilmente seriam os dois traços de personalidade mais marcantes para o desempenho criativo do oficinando.

Quando alguns oficineiros dissertam sobre o desenvolvimento do processo criativo, é comum que, de certa forma, filiem-se à abordagem psicofisiológica da criatividade. Segundo Oliveira (2012, p. 35), essa teoria se baseia na diferenciação dos dois hemisférios do cérebro e sua repercussão na criatividade do indivíduo. Renata Di Nizo (2008, p. 14-15) trabalha com essa dualidade quando discute sobre as dificuldades inerentes à leitura e à produção de textos referentes à criatividade. Cita o trabalho do

neurologista Roger W. Sperry, que diferencia as funções cerebrais dos hemisférios direito e esquerdo: o primeiro é responsável pela criatividade e pelo trabalho com a intuição e a imaginação; já o último lida com a lógica. O lado esquerdo é o responsável pelo receio perante o papel em branco: no caso de um ambiente escolar, preocupando-se demais em errar, ou em agradar ao professor, os alunos não produzem – ou, se produzem, ainda não usufruem plenamente de sua capacidade criadora.

Em *Criatividade: atividades de criação literária* (2003, p. 17-18), Cinara Ferreira Pavani e Maria Luiza Bonorino Machado orientam que, para a realização plena do processo criativo, oriundo do lado direito do cérebro, a consciência precisa estar livre de censuras. Para ter acesso ao conhecimento livre da crítica racional e, portanto, mais ligada ao intuitivo, uma pessoa necessita estar em sintonia com seu próprio interior. É necessária uma *motivação interna*, uma compulsão por escrever. Essa pulsão contém a intensidade psíquica que torna possível vir à tona a ideia, o conteúdo ou o sentimento que dará a consequente execução da EC. Assim sendo, a pessoa criativa é aquela que consegue captar do inconsciente os elementos capazes de auxiliá-la na elaboração da atividade de escrita.

Di Nizo (2008, p. 30) parte da teoria das inteligências múltiplas, de Howard Gardner, para afirmar que qualquer um pode desenvolver uma nova competência. Diferente da teoria criada por Alfred Binet, que media a inteligência das pessoas por meio de um teste de Quociente intelectual (QI), responsável por testar as habilidades das áreas verbal e lógica. Gardner propôs que a inteligência é a capacidade de desenvolver uma aptidão. Para ele, a inteligência, ao contrário do resultado baseado em único padrão, como orientaria Binet, é a habilidade de resolver problemas na vida real, de fazer algo ou oferecer um serviço valorizado em sua cultura. Dessa maneira, Albert Einstein, físico e teórico criador da teoria da relatividade, não é mais inteligente do que o tenista Gustavo Kuerten: eles apenas teriam desenvolvido habilidades em campos diferentes.

Apesar dessas elucubrações dos profissionais de OL e pesquisadores citados, a ligação da criatividade ao hemisfério direito já fora questionada. Oliveira (2012, p. 35) cita os trabalhos de Eurice Soriano Alencar e Denise de Souza Fleith, em *Criatividade: múltiplas perspectivas* (2003), e de Solange Muglia Wechsler, em *Criatividade: descobrindo e encorajando* (2002), e esclarece que, segundo essas autoras, na verdade, o ato criativo envolve ambos os lados do cérebro. A fase inicial ocorreria no hemisfério

direito, e as fases posteriores, no esquerdo. Para o pleno desenvolvimento da criatividade, é necessária a integração dos dois lados.

Além das características referentes aos processos conativo e cognitivo do indivíduo, conforme se abordou no contexto de conceituação histórica da criatividade, existem também aspectos sociais relativos ao desenvolvimento ou à inibição da criatividade, que foram estudados a partir da década de 1980: “Neste sentido, para se compreender porque, quando e como novas ideias são produzidas, é necessário considerar tanto variáveis internas quanto variáveis externas ao indivíduo” (ALENCAR; FLEITH, 2003, p. 2).

Ao concordar e também reconhecer a criatividade como um fenômeno sociocultural que conta com uma complexa rede de interações do indivíduo com a sociedade, Oliveira (2010) adverte também para o fato de que nem todos realizam esse potencial por não terem oportunidades de desenvolvê-lo. Ademais, enumera alguns fatores que, apesar de serem de diferentes espécies, influenciam no desenvolvimento da criatividade; são eles: a família, a escola, o ambiente de trabalho, o contexto sociocultural e a saúde. A seguir, de forma breve, veremos cada um deles.

Baseando-se, principalmente, no trabalho do psicólogo cognitivo Mark Runco, em *Creativity, Theories and Themes: Research, Development, and Practice* (2007), Oliveira (2010) explica que as experiências familiares são a base para a formação de uma pessoa e, de modo ainda mais particular, na fase da infância. Isso ocorre porque a família pode apresentar atitudes estimuladoras, como dar liberdade e independência com regras e limites justos, orientar sobre o respeito à individualidade e tecer críticas construtivas e não destrutivas. Em contrapartida, existem também fatores inibidores dos pais ou responsáveis, como o autoritarismo e a crítica constante. Contudo, importa frisar que se a criança reside em um lar em que as regras de conduta são rígidas e há pouco diálogo, isso não significa, obrigatoriamente, que não é possível o desenvolver da criatividade. Na verdade, alguns lares desestruturados podem, inclusive, encorajar algumas crianças a serem criativas, como forma de compensar suas próprias frustrações.

O ambiente escolar conta, por sua vez, com uma complexa rede que vai desde a formação dos professores, a interação professor-aluno, passando também o currículo escolar, entre outros fatores que podem desencadear ou inibir a criatividade dos alunos. Já o mercado de trabalho, cada vez mais, necessita de pessoas criativas para melhorar a

qualidade de produtos e de serviços disponíveis. Como fatores estimuladores ou inibidores do potencial criativo dentro do ambiente de trabalho, Oliveira enumera os seguintes: “o ambiente físico, o sistema de comunicação empresarial, a existência de desafios, a estrutura organizacional, o estilo de trabalho e de participação, os recursos tecnológicos e materiais, os salários e benefícios, o suporte da chefia, do grupo e da organização e o treinamento”. Somente um treinamento não é suficiente; necessário é criar um espaço em que a criatividade seja incentivada, e não suprimida. No mercado de trabalho, a criatividade é vista como uma valorosa moeda, uma necessidade organizacional de sobrevivência e adaptabilidade a um mundo em mudança constante.

Nessa perspectiva, ainda segundo Oliveira (2010), a sociedade não apenas possui uma função passiva de recepção das produções das pessoas criativas, mas também determina que espécie de “novidade” será valorizada. Um caso citado pela pesquisadora é o de Van Gogh, cujas pinturas só foram reconhecidas após sua morte. No campo literário, pode-se citar o escritor Lima Barreto, que, da mesma forma, teve suas obras literárias reconhecidas tardiamente. Dessa maneira, presume-se que a criatividade é dependente do contexto sociocultural e este pode incentivar ou inibir sua difusão. Além disso, vale citar o conjunto de práticas que uma cultura pode exercer:

a) incentivar ou inibir a criatividade, dependendo da situação, das pessoas e de seus elementos constituintes; b) favorecer maior ou menor quantidade de atividades criativas; c) levar homens e/ou mulheres às artes; d) indicar formas que vão tomar a expressão criativa em cada área; e) modular a atividade criativa; f) permitir o afastamento das normas tradicionais pela expressão criativa; g) fazer com que a expressão criativa demonstre algumas características daquela cultura (OLIVEIRA, 2010).

Há, ainda, a relação da criatividade com a saúde do indivíduo. May (1982, p. 31) chama à atenção para a não patologização das pessoas criativas, e cita que se Van Gogh enlouqueceu, se Edgar Allan Poe era alcoólatra, ou se Virginia Woolf sofria de depressão grave, as coincidências desses fatos não significariam, necessariamente, que a criatividade desses artistas tenha sido originada de suas neuroses. Assim, a criatividade é um potencial que poderia ser desenvolvido pela maioria das pessoas, e, via de regra, não estaria relacionada com nenhum quadro de neurose. Na verdade, é uma expressão de saúde mental e emocional.

Outras pesquisas recentes, no entanto, como a realizada por Lubart em seu livro *Psicologia da criatividade* (2007), apontam, novamente, para a relação entre a criatividade e algumas perturbações mentais como as psicoses maníaco-depressivas e a esquizofrenia. Apesar disso, e como Lubart também parece afirmar, a associação ainda é controversa.

Assim sucintamente exposto, verifica-se como fatores de campos sociais diferentes podem estimular ou inibir a criatividade de um indivíduo. Não basta, portanto, compreender as relações cognitivas ou conativas; é necessário também relacionar a criatividade com o contexto sociocultural em que é desenvolvida: o indivíduo criativo necessita também de condições sociais para prosperar em suas habilidades.

Uma OL pode funcionar como um desses elementos que incitam a criatividade dos escritores, principalmente pela sua “pedagogia da criatividade” que relaciona ensino e criação (CRETTON, 1992, p. 14). Entretanto, e voltando para a função de despertadora de criatividade da OL, independentemente de o oficinando possuir talento ou não, é necessário o conhecimento técnico e a disciplina para desenvolver a aptidão para escrever (DI NIZO, 2008, p. 33).

Com esse intuito, vários exercícios são praticados. Di Nizo (2008, p. 113-125) sugere vinte e quatro atividades que podem ser utilizadas em oficinas, e também em sala de aula, para a experiência da criatividade e a prática da escrita. Uma delas é a “hipótese fantástica”, que permite trabalhar com a sintaxe e propicia a criação de uma história no gênero da literatura fantástica. Pede-se ao oficinando ou aluno que escolha um sujeito qualquer ou um objeto, por exemplo, “bicicleta”. Depois, um verbo, como “voar”. Em seguida, unem-se os dois em uma mesma sentença hipotética: “o que aconteceria se uma bicicleta voasse?”. Um dos livros que pode sugerir que nele foi usada essa técnica é o romance *As intermitências da morte*, de José Saramago. A obra é, possivelmente, escrita a partir da seguinte hipótese: “o que aconteceria se a morte tirasse férias?”.

Um exemplo de exercício pode ser conferido na fala de Marcelino Freire que discute sobre um tipo de bloqueio oriundo do receio “do que os outros vão pensar”. Para minimizar esse problema, Freire propõe uma atividade de escrita aos participantes:

Tem um exercício que eu evito fazer, mas quando necessário, eu faço. Eu peço que eles matem alguém, matem um vizinho, matem alguém da família.

Esse eu não faço mais porque eu tenho medo do que a pessoa tem na cabeça, eu tenho medo que alguém, de fato, mate mesmo ou morra ali naquela semana o pai querido ou a mãe querida e vão dizer que eu sou um bruxo, só quando eu preciso apelar um pouco faço esse exercício. Eu não discuto porque não tenho família, mas eles vêm muito bloqueados quanto a esse tipo de coisa. Não vou escrever esse texto “porque minha mãe pode pensar isso”, “porque meu pai pode pensar aquilo”. Bloqueio também é um problema muito sério (FREIRE, 2014).

Quando entrevistada, Deny Gomes falou sobre alguns exercícios utilizados para estimular a produção dos alunos e explicou que as “pessoas gostavam mais de escrever a partir de lembranças, usar a memória”. Da coletânea *Ofício da palavra* (1982), reunião de textos dos participantes de sua oficina, verificam-se outras estratégias que serviriam para fomentar a criatividade dos participantes: a recriação de um texto literário, com a mudança de um aspecto técnico (foco narrativo, sequência temporal etc.), de uma narrativa oral feita pela própria Gomes; a elaboração de uma paródia a partir do poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias; a produção de textos a partir de temas como “Um retrato” e “Ser poeta”; até criações coletivas feitas em grupos de cinco pessoas e com o tema livre.

Outras práticas podem ser conferidas em inúmeros textos de Assis Brasil. Em *O experimentalismo do texto* (1988, p. 144-145), o escritor sugere a criação de uma sequência de diálogos entre dois personagens, sem a intermediação de um narrador. No segundo momento, insere-se o narrador para uma “iluminação” de explicação das ações das personagens. No terceiro e último momento, solicita-se ao afinando ou aluno a redução pela metade tanto do diálogo, quanto da narração. Outro exemplo é a mudança de ponto de vista: pede-se ao aluno que escreva uma ação, como alguém entrando no quarto de sua amada para uma conversa. Logo depois, em outra produção, altera-se o ponto de partida da narrativa e o narrador será a própria amada à espera de seu namorado. Essas práticas podem ser alteradas e adaptadas, mas exemplificam como uma oficina de EC compreende a realização constante de exercícios de escrita, que têm como objetivo demonstrar o efeito e o sentido do uso de diferentes aspectos técnicos da arte literária e, em primeiro lugar, desencadear a criatividade dos afinandos.

Outro caso interessante é o do escritor José Castello que, em *A aventura da criação literária* ([s.d.]), prefere substituir o nome de suas oficinas literárias por “oficinas da imaginação”. Explica que não é possível ensinar outra pessoa a escrever literatura,

assim como também não é possível ensinar alguém a ser criativo. Contudo, a criatividade poderia ser incentivada, atiçada e até despertada. Para Castello, ao “preferir a imaginação, o que se trabalha não é a língua, nem a história da literatura, e muito menos o ‘escrever bem’, ou qualquer outro valor fixo. Trabalha-se, ao contrário, a diversidade, a irregularidade, o desvio e o susto”. Como explica Assis Brasil, em uma OL é importante que o aluno tenha consciência de que também pode criar. Percebe-se, portanto, certa influência de teóricos como Rollo May e Ostrower Fayga no trabalho dos oficinairos quanto ao que diz respeito à capacidade humana de criar, ignorando fatores como funções genéticas herdadas que dividiriam as pessoas entre aquelas com capacidade de criar de outras não igualmente capazes.

A tarefa de “destravar” alguém pode ser um dos maiores desafios de uma oficina. Para superar essa dificuldade, o oficinando precisa acreditar em sua capacidade de criar (PAVANI; MACHADO, 2003, p. 19). Parece inviável a tentativa do desenvolvimento da técnica literária sem que o oficinando sinta-se, em certa medida, criativamente livre. É necessário vencer esse anseio, fazer com que o participante escreva de forma livre e criativa – só assim ele poderá perceber, aquilatar e escolher as técnicas que poderão melhorar seu texto literário.

2. DURANTE A OFICINA

Como procuramos demonstrar, uma OL pretende reunir pessoas que têm em comum, como vimos, “a experiência corajosa de ir, com a bagagem mais íntima, ao encontro de outros que, por sua vez, trazem e partilham a sua própria intimidade” (ASSIS BRASIL, 2011). Por “bagagem mais íntima” podemos compreender não só os conflitos pessoais dos opinandos, mas também – ou principalmente – os escritos imaturos e o conhecimento muitas vezes irrisório ou ingênuo que têm do que sejam literatura e mundo. Nesse lugar, portanto, as práticas de escritura são desenvolvidas por um orientador, cuja experiência e conhecimento do ofício de escritor lhe permitem expor observações teóricas e críticas a respeito do que será produzido pelos participantes. Os bastidores da criação literária passam então a se desvelar e a compor também os debates, à medida que os textos produzidos pelos opinandos são discutidos e criticados, tendo em vista a avaliação da utilização adequada de formas e técnicas literárias.

Os objetivos pontuais e práticos de uma OL, nesse sentido, implicam o (re)conhecimento de conceitos atuantes na composição ou estruturação dos textos dos opinandos, quer sejam líricos, dramáticos, quer sejam narrativos. Como se trata de um elemento chave no desenvolvimento de uma OL, passaremos a examinar alguns deles, fundamentais para a criação artística de um texto, com o propósito de apurar o que os opinandeiros podem desenvolver durante a realização de uma oficina.

2.1. O OFÍCIO, A TÉCNICA E A FORMA

Para compreender até que ponto uma OL pode transmitir conceitos teóricos aos seus opinandos, além do desenvolvimento de sua criatividade, cabe diferenciar três conceitos para se pensar a criação artística: o ofício, a técnica e a forma. Ariano Suassuna (2008, p. 262) define o *ofício* como o campo mais modesto e ligado aos materiais da própria arte que orientam o fazer artístico com regras básicas de funcionamento. Cita, como exemplo, que o pintor deve saber que o verde chamado de

“verde veronês” só pode ser usado puro, pois suas combinações resultam em pigmentações que, com o tempo, podem se tornar um castanho fosco. Na literatura, o ofício pode ser entendido como o conhecimento do idioma – Carrero (2005, p. 129) cita as regras gramaticais como parte do ofício do escritor –, dos gêneros literários e de suas possibilidades de combinação. Na poesia, o ofício pode ser o conhecimento rítmico ou da métrica. Se o poeta deseja escrever um soneto, é imprescindível que saiba que há dois tipos consagrados, o italiano (formado, como se sabe, por quatorze versos divididos em dois quartetos e dois tercetos, com esquema rítmico e rítmico variado) e o inglês (quatorze versos divididos em três quartetos e um dístico).

A *técnica* revelaria o ofício mais vivo e pode ser entendida como o que se chama comumente de “escolas” (SUASSUNA, 2008, p. 266). Apesar de o termo ser considerado “antipático”, Suassuna serve-se dele para simplificar a diferença entre o ofício e a técnica. Assim, há técnicas que predominam no período denominado Barroco e no Simbolismo, que são diferentes das utilizadas pela maior parte de nossos modernistas e contemporâneos. Se no campo do ofício as regras são mais normativas por exporem os fundamentos da arte, no campo da técnica o artista pode enxergar as diferentes possibilidades de manejo da criação literária.

É na *forma* que se apresentam a intuição e a imaginação criadora (SUASSUNA, 2008, p. 266). Nesse sentido, forma não significa a aparência que se reveste de conteúdo, mas o princípio mais ativo da arte. É ela que, se desenvolvida, permite o manuseio tanto do ofício quanto da técnica, e exprime uma marca pessoal do escritor. Machado de Assis vai além da escola literária realista, como é didaticamente “encaixado” em termos da periodologia literária, e se tornou célebre pela forma irônica com que tratou suas personagens, e a maneira como interfere na narrativa, dialogando com seu leitor. Por outro lado, José Saramago fez da abolição da pontuação sua marca e expressão de sua *forma*. Se, no campo do ofício, ele escreveu o romance *Ensaio sobre a cegueira*, valendo-se de uma narração alegórica comum em outros de seus livros, o que identifica sua escrita são as marcas que se dão no “aspecto gráfico” do texto: ao extinguir os sinais de pontuação, por exemplo, no diálogo de suas personagens, deixando a cargo do leitor realizar as inferências de entonação das frases, Saramago fez da renovação do *ofício* do escritor sua marca pessoal, a expressão de sua forma.

Essa marca pessoal do escritor remete a outro conceito: o de estilo. Conforme aponta Carlos Ceia, há várias concepções para pensar nessa definição. Entre as descritas pelo estudioso, parece importar, ao menos para o trabalho de uma oficina, o estilo de um autor, identificado a partir de traços linguísticos únicos, ou um estilo de uma época, quando um período histórico compreende normas coletivas compartilhadas de escrita. Desse modo, em ambos os casos, estilo parece acusar mais as características de uma obra literária no que diz respeito a sua forma de expressão do que a suas ideias (SHAW, 1978, p. 187). Nota-se, dessa maneira, semelhança quanto aos conceitos de técnica (estilo periodológico), e de forma (estilo pessoal) adotados por Suassuna; contudo, em sua investigação, o autor de *O auto da Compadecida* (1956) não cita nem diferencia essas noções.

Mantendo, ainda, como exemplo de ofício a forma clássica do soneto, Wilberth Salgueiro (2002, p. 198-200) expõe alguns casos de sua radicalização que podem evidenciar outras ocorrências do que Suassuna considera como “forma”. Salgueiro enumera poetas que, ao não aderirem ao formato consagrado, primam, em seu lugar, pelo ponto de vista formal, uma ruptura do paradigma estético. Isso ocorre em “Metassoneto ou o computador irritado” de José Paulo Paes, ou no videoclipe “soneto” de Arnaldo Antunes. Neste último, temos ao mesmo tempo: a voz do poeta recitando dois poemas, o som de ruídos e folhas sendo amassadas conciliados à imagem de um fundo branco permeado de palavras que se movimentam. Ao combinar esses diferentes elementos multimidiáticos, Antunes possibilita apreender somente uma parcela de sentidos e, concomitantemente, realiza uma paródia do soneto, uma das mais clássicas formas fixas da literatura ocidental (SALGUEIRO, 2002, p. 243).

Quando Cecília Almeida Salles (2014, p. 109) explicita algumas abordagens do movimento criador, apresenta o conceito de “recurso criativo” e define-o como os meios de concretização de uma obra com um caráter intimamente relacionado à natureza da matéria-prima com a qual o artista estaria lidando. Salles cita o caso de um gravador: a técnica da gravura é a mesma disponível, em tese, para todos os gravadores, mas o uso de determinado recurso é singular. Quando Antunes utiliza recursos digitais para produzir seu soneto, evidencia, como demonstra Salles (2014, p. 112), que os recursos criativos disponíveis estão diretamente ligados ao momento histórico no qual o artista vive. É assim que a *forma* dita por Suassuna reside, principalmente, no campo das possibilidades das escolhas dos materiais e recursos criativos do artista.

A dificuldade em visualizar o ofício da literatura pode ser oriunda de certa especificidade relativa aos materiais de trabalho do escritor. Isso fica claro no texto de Juliana Teixeira Grönhäuser (2011, p. 10), quando observa que ocorre uma distinção do ensino de criação literária em relação às demais artes. O ensino da arte literária seria menos concreto devido a sua ferramenta de trabalho: a língua, usada para falar e para escrever qualquer outro tipo de texto não literário. Em outras manifestações artísticas, os instrumentos são mais palpáveis, como na pintura, em que é possível manipular as tintas e suas possibilidades de combinação. A respeito disso, Henry James (2011, p. 20) esclarece que, em certo momento, o artista literário seria obrigado a dizer para seu discípulo: “faça como puder!”. Por mais que se queira ilustrar as técnicas de escrita, lendo textos teóricos ou literários, a afirmação de James indica que em algum momento da criação há um elemento que não pode ser ensinado: essa é a “forma”.

Pode-se dizer, em síntese, que saber o que é uma rima está no campo do “ofício”; já a maneira como ela pode ser utilizada, segundo algumas “escolas” ou tendências, revela-se no campo da “técnica”; por fim, a utilização da técnica de maneira própria estaria no campo da “forma”. Neste sentido, uma oficina é responsável por transmitir conceitos técnicos que podem melhorar o trabalho do oficinando, fazendo-o enxergar outras possibilidades de criação da literatura. Para Assis Brasil (2011), é possível aprender a boa técnica, e ela é a única chave capaz de libertar um talento. Essa é, pois, a razão de as OL serem desenvolvidas metodologicamente a partir desses pressupostos. A respeito disso, vale lembrar a epígrafe de Michael Chekhov na abertura de seu livro *Para o ator* (apud SALLES, 2014, p. 111): “A técnica de qualquer arte é, por vezes, suscetível de abafar, por assim dizer, a centelha de inspiração num artista medíocre; mas a técnica nas mãos de um mestre pode avivar a centelha e convertê-la numa chama inextinguível”.

2.2. METODOLOGIAS DE OFICINA LITERÁRIA

Dimas Gomez, entrevistado por Maria Fernanda Moraes (2013), orienta sobre três tipos de oficinas literárias: a de origem baseada no que chama de “aula francesa”, mais expositiva, nos moldes de uma aula tradicional; a de “*close reading*”, que busca entender o texto pelo texto; e a “oficina avançada”, mais preocupada com o projeto que os participantes eventualmente tenham em mira. Gomez esclarece também que há diversos pontos de contato entre essas três tendências. Assim, é possível verificar, a

partir do modo como um oficinairo conduz seu trabalho, aspectos de cada uma dessas vertentes, em nada excludentes. Considera-se que essa classificação não se dá *a priori*, como se estivessem totalmente apartadas em seu método individual, mas funciona como uma ferramenta para entender melhor os modos distintos de trabalho de um oficinairo. O que nos interessa agora, portanto, é pensar não na escolha desses conteúdos, mas na maneira como diferentes oficinairos podem gerenciar e organizar seus métodos de ensino e prática de OL.

Baseado no primeiro tipo está o trabalho de Paulo Nogueira, em que, durante os encontros, concentra-se em expor conceitos como personagem, foco narrativo, diálogo, e até construção de cenas e noções de coesão estética e narrativa. Sobre sua metodologia, há as seguintes observações no *site* da organização B_arco Centro Cultural⁵:

- Em todas as aulas serão passadas lições de casa: textos de até 1000 caracteres sobre o respectivo tema estudado;
- Os trabalhos serão enviados por e-mail ao professor, e analisados por ele também em mensagens através do correio eletrônico;
- Haverá ainda a exibição de um trecho de um filme, com um protagonista emblemático que refletirá a descoberta, o amadurecimento e a concretização de uma vocação literária (B_ARCO, 2015).

A cada encontro, os oficinandos devem produzir um exercício proposto, cujo papel é o de incentivá-los a escrever, utilizando-se estes da técnica exposta durante as aulas. Os exercícios prontos devem ser enviados por e-mail, e cabe ao ministrante respondê-los com suas ponderações críticas. Nesse caso, prefere-se não o debate em grupo sobre os textos produzidos, o que permitiria que todos colaborassem na reflexão dos textos produzidos. Nogueira, um exemplo de modelo mais “tradicional” de oficinairo, prefere que os encontros sejam utilizados para exposição das técnicas literárias.

Noemi Jaffe ordena suas oficinas por tópicos e elabora breves aulas, usando também o método expositivo, intercaladas com exercícios de escrita que são divididos entre aqueles produzidos no momento da “aula” e outros realizados em casa pelos participantes. Igual organização é a de Isabel Furini, que ministra as oficinas dividindo-as entre aulas expositivas e exercícios feitos durante os encontros. A primeira oficinaira explica:

⁵ B_arco é um centro cultural localizado em São Paulo, que oferece vários cursos de Oficinas Literárias.

Geralmente, organizo em tópicos narrativos, como tempo, espaço, personagem, foco narrativo, diálogos, conflito, clímax, etc. Mas posso fazer outras abordagens, como humor, várias aulas só sobre o tratamento de tempo, realismo fantástico etc. Às vezes organizo por autor também. Tudo varia muito, conforme as dinâmicas e as necessidades do grupo.

As aulas são metade explicativas, com exemplos de usos do recurso que está sendo estudado e metade práticas, com exercícios que os alunos fazem na hora. Além disso, sempre dou lição de casa (crônicas, contos breves ou longos) (2015).

Gomez situa oficinairos como Ricardo Lísias e Heitor Ferraz como outros exemplos dessa vertente mais expositiva, de que se tem pouco material disponível para consulta sobre suas oficinas. Contudo, uma similaridade entre ambos é que possuem alguma formação na área de estudos literários. O primeiro é formado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); o segundo é jornalista, formado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), mas possui Mestrado em Literatura pela Universidade de São Paulo (USP). É possível, talvez, deduzir que a configuração de uma oficina em sua forma mais expositiva, a qual confere importância ao estudo da teoria literária, seja mais frequente naquelas que têm condutores com formação acadêmica em estudos literários.

Carlos Ceia, em seu *E-dicionário de termos literários*, explica que o *close-reading*, prática mais utilizada no segundo tipo de oficina, é uma técnica de leitura atenta e fechada que preconiza a análise minuciosa dos textos literários em detrimento de seu contexto de produção. I. A. Richards, professor da Universidade de Cambridge, na primeira metade do século XX, seria um dos precursores desse método, quando pedia aos seus estudantes para lerem e analisarem um texto sem nenhuma indicação de autoria ou do contexto em que fora produzido. O objetivo era excluir fatos biográficos e/ou históricos da recepção do texto, de modo que o leitor deveria preocupar-se exclusivamente com aspectos internos à composição da obra literária. A análise pretendida por Richards era, portanto, ao menos na primeira leitura, isenta de pressupostos contextuais ou extraliterários. A prática de uma oficina que se vale desse método consiste em analisar um texto literário produzido pelos participantes, ou de outro autor, em que os aspectos extrínsecos ao texto são excluídos. Importam, por exemplo, a escolha vocabular, o ritmo, a harmonia e a estrutura interna do texto.

Uma prática que pode corresponder à utilização do *close-reading* é que, durante a discussão dos textos produzidos, a opinião do autor do texto está em segundo plano. Como é relatado por Mario Tobelem, em *El libro de Grafein: teoría y práctica de un taller de escritura* (1994, p. 18), a partir de um exercício proposto, o autor dispõe de cópias do texto produzido para todos os oficinandos e, sem tecer nenhuma espécie de comentário ou explicação, realiza sua leitura em voz alta para, em seguida, abrir-se espaço para os comentários críticos dos participantes. Isso é configurado como aspecto positivo não só para o trabalho em si, por eliminar eventuais obstáculos para se discutir sobre os textos, como para o autor, que obtém uma reflexão real e não direcionada a partir de sua própria visão de seu texto e, também, para o grupo, pois, desse modo, sentir-se-ia como em uma espécie de “propriedade comum” dos textos produzidos devido à liberdade e abertura ao debate.

Marcelino Freire é um dos escritores que ministram oficinas que se utilizam do *close-reading*. Percebe-se em seus depoimentos como a “palavra” está no centro de tudo: em seu trabalho, a construção da linguagem é o mais importante. Diferente do primeiro tipo de oficina, eminentemente expositivo, Freire procura trabalhar o texto literário a partir da escrita dos participantes e em sala de aula, conforme, novamente, informa o B_arco (2015): “Todo o trabalho será feito, principalmente, em cima dos textos apresentados pelos participantes, realizando um acompanhamento de cada projeto literário”. Sobre seu trabalho como oficineiro, ele ainda acrescenta:

As pessoas acham que precisam de um vocabulário elevado, pensar em palavras como “efêmera”, “inefável”, “leve brisa matinal”, “orvalho”. Nunca vi gostar tanto de outono! [risos] Nós não temos outono! De onde vem esse outono? Eu digo a eles: “Eu quero a tua palavra! Qual é a tua palavra?”. O poeta inaugura um olhar para as coisas, e eu quero que as pessoas consigam lançar esse olhar (FREIRE, 2013).

Nelson de Oliveira (2008, p. 47), ao apresentar seu método de trabalho como oficineiro, resgata alguns desses aspectos. Em sua metodologia, a análise dos textos produzidos pelos oficineiros é dividida em dois momentos: o comentário analítico e a análise interpretativa. Após a leitura realizada em grupo para a familiarização com o texto, a primeira etapa é iniciada com uma investigação dos elementos da estrutura narrativa (narrador, personagem, ação, tempo e o espaço) ou da poética (eu-lírico, ritmo, versos, estrofes, figuras de linguagem, presença ou não de efeitos sonoros ou visuais); feito

isso, procura-se interpretar o texto e, quando possível, sua relação com a estrutura constatada anteriormente. Oliveira explica que essa análise deve ser centrada apenas no que o texto proporciona, e outros comentários, como o conhecimento da biografia do autor, devem ser ignorados.

Quanto entrevistado, Oliveira (2015, p. 937) apresenta outros detalhes de sua oficina. Afirma que a metodologia não mudou e é a mesma desde 2000. Seus exercícios são muito centrados em curtas-metragens, canções, pinturas ou fotografias. Ou seja, em sua maioria, as produções ocorrem tendo como elementos desencadeadores as diversas expressões artísticas. Após as discussões centradas nos textos, são os elementos dali retirados que ensejam a introdução de um ensaio acadêmico ou de um texto teórico que os elucidem ou os problematizem – desse modo, sempre se parte daquilo que os oficinasandos produziram. Com isso, apesar de certas diferenças particulares, a prática do *close-reading* é ponto comum a vários oficinairos.

Como terceiro tipo está o trabalho desenvolvido, por exemplo, por Assis Brasil. Um aspecto diferencial é a duração da OL, que se estende por um ano letivo. No *site* da instituição que o abriga, explica-se que a oficina é dividida em dois semestres letivos e que cada um consta de trinta encontros de quatro horas de duração. Nos primeiros seis meses, trabalham-se os conceitos básicos da narrativa com o objetivo de se demonstrar o arsenal técnico que o escritor pode utilizar. Já na segunda etapa, ocorre a prática escrita de contos e o debate sobre essas produções, além de seminários de leitura de contos de autores consagrados. Percebe-se que existe um trabalho técnico, mas, como o tempo é maior, os participantes também têm mais liberdade de escrever a partir do segundo semestre, quando já “iniciados” na parte teórica – ou no *ofício* – com o conhecimento sobre o tempo narrativo, o espaço, a construção dos diálogos etc.

Esse terceiro tipo de oficina, diferente do formato das outras duas anteriores, tende a desenvolver-se mais a longo prazo, e abarca o conceito de projeto literário. Ricardo Lísias, em uma vídeo-aula realizada pela Casa das Rosas, em São Paulo, entende *projeto* a partir de duas concepções: a primeira é mais simples, pois o compreende como um “conjunto de intenções”, uma espécie de “mapa” que expõe o planejamento de uma obra específica; já o segundo significado seria o de “projeto estético maior” de um autor.

João Anzanello Carrascoza (2015, p. 2272), ao ser entrevistado por Gomez, fala sobre a importância da primeira concepção de “projeto”, quando cursou a oficina de João Silvério Trevisan. Relata que um dos grandes aprendizados foi a consciência de organizar os textos em um universo ficcional próprio. Assim, para um livro (projeto específico) ter sua organicidade, o escritor deveria observar que cada texto, se for um livro de contos, por exemplo, é uma “vértebra de uma espinha dorsal”. Ou seja, uma história se junta à outra e, devido às suas similaridades, quando reunidas, deveriam fazer sentido para compor um livro.

O segundo conceito de projeto remete ao que define Cecília Salles (2014, p. 46) como o “projeto poético”: um conjunto de princípios éticos e estéticos, de caráter geral, e que norteiam o fazer artístico. A partir de seus fios condutores ligados aos fundamentos característicos de seu criador, esses princípios direcionam o momento singular de cada obra. Ou seja, preocupar-se com o “projeto” pode implicar duas posturas do escritor: a atenção dada ao projeto de um livro específico produzido pelo afinando, independentemente de um projeto autoral que englobe sua obra como um todo; a consciência desse “projeto maior” para dimensionar mais claramente o propósito de cada um de seus livros específicos, e desenvolvê-lo mais coerentemente em termos “de princípios éticos e estéticos”.

Roberto Taddei apresenta outro exemplo de uma oficina literária avançada. Sua oficina de romances e novelas, oferecida também pelo B_arco, destina-se aos que já passaram por uma OL introdutória. Além disso, aconselha-se que o afinando já tenha, logo no primeiro dia de aula, um *projeto* de novela ou de romance. Em entrevista a Wladyr Nader, Taddei (2011) explica que o método dessa oficina segue, estritamente, o modelo de *workshop* da Universidade de Iowa. Explica que o grupo é formado, em média, por dez ou quinze pessoas que passam um semestre trocando os próprios textos, lendo-os, discutindo-os e escrevendo críticas uns para os outros. Sobre a dinâmica dos encontros, expõe:

A cada semana, três oficinairos entregam textos de até 50 páginas para os demais integrantes do grupo. Todos têm uma semana para ler, fazer anotações nas margens dos textos e escrever uma crítica de uma ou duas páginas. Passada essa semana, todos se reúnem e passam três horas discutindo os textos dos colegas. Uma hora para cada texto. O autor do texto, que está presente nas discussões, não pode falar. A ideia é que o texto tem que valer por si, por isso o autor fica calado. No máximo, ao final da

discussão, ele tem o direito de pedir algum esclarecimento, de perguntar a respeito de alguma questão que não tenha ficado clara. Depois disso, os demais 14 alunos devolvem a cópia do texto para o autor com todas as anotações feitas durante as leituras, além das críticas escritas. O professor também faz a mesma coisa. Assim, o autor volta para casa com pelo menos outras 15 opiniões diferentes a respeito do próprio texto. Ele tem, agora, uma semana para digerir todos os comentários, críticas e elogios. Depois disso, tem um encontro reservado com o professor para tirar dúvidas e pedir conselhos (TADDEI, 2011).

Percebe-se que a subjetividade, os gostos pessoais e a formação acadêmica do oficinairo são fatores substanciais para se compreender sua forma de trabalho, como vimos. Sobre esse aspecto, Louise Menand (2009) chama a atenção para a variedade nas escolhas pedagógicas do oficinairo:

Será que isso significa que a escrita criativa pode, de fato, ser ensinada? O que normalmente é dito é que você não pode ensinar a inspiração, mas você pode ensinar o ofício. O que contava como ofício para James, porém, foi muito diferente do que foi contado como ofício para Hemingway. O que conta como ofício para Ann Beattie (que leciona na Universidade de Virginia) deve ser diferente do que conta como ofício para Jonathan Safran Foer (que leciona na Universidade de Nova York). Não existe um "ofício de ficção", como tal (MENAND, 2009, tradução nossa).⁶

Menand (2009) compara o trabalho de John Gardner, que deu aulas em Iowa, com o de Wallace Stegner, professor em Stanford. Enquanto Gardner era um professor extremamente pessoal e ministrava suas aulas longe do espaço acadêmico, até mesmo em coquetéis, Stegner odiava a informalidade. Certamente, esses aspectos, somados às escolhas metodológicas e teóricas, repercutem nos conteúdos abordados. Menand afirma ainda que os professores são os “livros” que os alunos leem mais de perto, são modelos vivos daquilo que certo perfil de oficinairo deseja: tornar-se um escritor publicado.

Essas três tendências não são regras e servem para demonstrar, e simplificar, três métodos de trabalho do oficinairo: o *expositivo*, desenvolvido como numa aula; o *textualista*, conduzido a partir do exame minucioso de técnicas de construção textual; e

⁶ “Does this mean that creative writing can, in fact, be taught? What is usually said is that you can’t teach inspiration, but you can teach craft. What counted as craft for James, though, was very different from what counted as craft for Hemingway. What counts as craft for Ann Beattie (who teaches at the University of Virginia) must be different from what counts as craft for Jonathan Safran Foer (who teaches at N.Y.U.). There is no ‘craft of fiction’ as such” (MENAND, 2009).

o *avançado*, orientado para o desenvolvimento de um projeto literário, seja em forma de um livro específico ou no reconhecimento do “projeto poético” global do oficinando.

Essas vertentes, como vimos, não são excludentes e podem, aliás, ser geridas concomitantemente – o que leva a um quarto tipo de oficina, a de caráter *integral*. Um exemplo disso é a oficina de Rodrigo Petrônio (2011). Sua metodologia consiste em, logo no primeiro encontro, expor conceitos que considera fundamentais, como *poesia*, *poeta*, *poema* e *poética*, entre outros (aula expositiva). Ainda assim, há uma preocupação com o exercício escrito dos alunos (*close-reading*), para o desenvolvimento de um projeto que pode vir a tornar-se um livro futuramente (oficina avançada). Petrônio também indica que pretende apontar os principais vícios de estilo (pleonasmos, redundâncias etc.) e erros gramaticais na linguagem dos oficinandos (*close-reading*). Numa só oficina, com duração de cinco encontros, é possível verificar a ocorrência, em seu planejamento, das três tendências expostas.

Apesar dessas diferenças metodológicas, algumas semelhanças podem ser encontradas quanto ao papel desempenhado pelo oficineiro. John Gardner, em *On Becoming a Novelist* (1983, p. 81), aconselha que é de responsabilidade do oficineiro gerir uma atmosfera de cooperação, e não de competição, e trabalhar de forma meticulosa na abordagem dos textos produzidos pelos oficinandos. Com um aspecto mais pragmático, Cyro dos Anjos, citado por Cretton (1992, p. 88), apresentou as atividades que configuram, ao menos em seu próprio exercício, o papel desse orientador que o chama de mestre-escritor, entendendo por “mestre” uma concepção prática, de pessoa exercitada em um ofício, como um mestre-ferreiro, ou mestre-carpinteiro:

Discutirá, pois, o mestre, com o aluno, quais as variedades que a frase comporta, com vistas à expressão adequada. Exercitá-lo-á no manuseio das palavras, no toque leve que dê a frase a energia, a plasticidade, a sutileza, o matiz desejado. Convidá-lo-á a deslocar esse ou aquele vocábulo, a suprimir aquele outro, a limpar a escrita, com a extirpação das adiposidades, a alijar toda carga inútil. Pedir-lhe-á concisão, quando se mostrar prolixo, e explicitação, quando conciso em demasia.

Outros aspectos metodológicos se referem à organização e à escolha dos conteúdos. Para Marcelo Spalding, um dos papéis de um oficineiro de EC é levar a “teoria literária aos alunos. Sem o hermetismo da teoria, focando no aspecto prático. Mas tem que levar”. Spalding se utiliza de textos de Aristóteles, Edgar Allan Poe, Julio Cortázar,

Roland Barthes, Italo Calvino e de tantos outros, para apresentar aos participantes as técnicas literárias. Noemi Jaffen utiliza-se de autores como Walter Benjamin, Henri Bergson, James Wood, Maurice Blanchot, especialmente quando considera que o nível dos alunos é mais avançado.

Contudo, apesar da colocação de Spalding, a inserção da teoria de forma tão direta não é um consenso. Marcelino Freire costuma “diluir” a teoria na prática da oficina, pois afirma que “não estamos na academia”, portanto, esse ponto não seria fundamental. Freire explica que pede a leitura de ensaios, cita também a utilização de alguns textos de Cortázar; contudo, considera mais instigante a conversa centrada no próprio texto e a teoria como pano de fundo.

Percebe-se como há um maior número de oficinairos que trabalham a narrativa, se comparados ao daqueles que ministram oficinas de poesia ou de dramaturgia. Poucos, como é o caso de Marcelino Freire, parecem “migrar” entre os gêneros. Paulo Henriques Britto (s/d), em entrevista para o *site* “Berlinda”, demonstra seu trabalho com a “forma” e sua preocupação com a técnica literária, apresentando a seus oficinandos os diferentes gêneros poéticos:

Outra coisa é conhecer as formas. Mesmo para escrever verso livre, é preciso conhecer o verso formal. E assim, os meus alunos para fazer poesia têm de passar primeiro por uma espécie de serviço militar da forma [risos]. Mas alguns reagem mal. Certa vez uma aluna disse-me que esperava criatividade dessa oficina, em vez disso só tinha a técnica. Ora, eu digo: o pianista que toca belos concertos, começa por aprender e exercitar todos os dias escalas e arpejos; o ator tem de fazer seus exercícios, a bailarina precisa de ginástica especial para fortalecer os músculos, etc... a criatividade está em você, só você tem. Isso nem eu nem ninguém pode ensinar. O que eu posso ensinar, sim, é a técnica (BRITTO, [s.d.]).

Diferente de Britto, centrado no estudo da métrica e das formas poéticas, e de boa parte dos oficinairos que observamos, Waldo Motta realizou uma série de oficinas no Espírito Santo – que resultaram na publicação na coletânea *Poiesis* (1996), reunião de trabalhos de oficinandos de duas OL de momentos distintos: uma promovida em 1993, outra em 1995 –, movido pelo seu próprio fazer poético. Incentivando os oficinandos a escreverem poesias, as oficinas de Motta se caracterizaram pela sua pesquisa de mitos, símbolos, fórmulas e técnicas derivadas da Numerologia, da Astrologia, do tarô, da

Cabala, da Bíblia – entre outras fontes de vertentes religiosas e/ou esotéricas. Esse é um exemplo, portanto, da variedade de metodologia, de utilização de conteúdos temáticos de uma OL e a prova de como um oficinairo imprime à OL seu próprio traço como escritor. Combinados a esses materiais, praticamente inexistentes em outras oficinas, Motta abordava textos de vários poetas:

Não estudamos autores e obras, estilos e movimentos, exceto ao necessitar de referências em abono ou ilustração de minhas ideias e propostas. Nessas ocasiões, utilizados textos de C. Drummond de Andrade; Cecília Meirelles, Emily Dickinson, J. L. Borges, além de textos teóricos sobre números, símbolos, contos de fadas, escatologia, etc.

Fiz interpretações de sonhos e de fatos relatados pelos oficinados, ensinei a conversão de palavras em números e chaves de leitura e interpretação. Alguns temas foram sugeridos: Destino, Nome/Palavra/Verbo, Sonho; outros foram surgindo, livres (MOTTA, 1996).

Além dos casos citados, uma oficina pode trabalhar ainda de forma mais intensa com a reescrita dos textos pelos oficinados, como realiza a francesa Claudette Oriol-Boyer, que considera a reescrita como a verdadeira aposta de uma oficina. Em seu atelier, acredita-se que a reescrita é o princípio do trabalho textual e, a partir dela, conjugam-se os saberes teóricos necessários aos participantes (apud CRETTON, 1992, p. 71).

Por vezes uma oficina também pode estar menos interessada na aquisição teórica ou na capacidade crítica de leitura de seus oficinados, e mais preocupada com o desenvolvimento da criatividade. O atelier de Elisabeth Bing é um desses casos, em que a abordagem foi, de início, muito mais “reparadora”. Segundo Cretton (1992, p. 69), Bing desejava vencer os bloqueios da escrita oriundos do que chama de “terrorismo ‘escolar’”, das imposições de normas e de modelos praticados pelo sistema escolar, para, enfim, fazer os participantes escreverem livre e criativamente. Esse trabalho, o qual influenciou numa mudança de perspectiva na formação dos professores franceses, seria desenvolvido em um “clima de confiança”, resgatando a infância e as lembranças da própria história do escrever de seus participantes.

Compreende-se que as metodologias são diversas, porque são variadas as motivações e as circunstâncias de quem propõe e de quem demanda uma OL, e que outras podem ser desenvolvidas a partir dos critérios de escolha do oficinairo, das expectativas do

oficinando e do tempo disponível de ambos. Procurou-se aqui inventariar as atividades mais comuns usadas nas oficinas. Podemos inferir, portanto, que as possibilidades são inesgotáveis.

3. DEPOIS DA OFICINA

São várias as críticas destinadas às práticas de Oficina Literária: uma das principais é considerar que, caso o escritor não possua “talento”, uma oficina será inútil. Subjacente a esse discurso, prevalece um aspecto que divide os participantes em dois tipos: os talentosos e os não-talentosos, como se somente o talento fosse suficiente para o escritor obter algum reconhecimento (ASSIS BRASIL, 2011). É comum pensar que escritores somente se formam “lendo e escrevendo” na solidão do seu domicílio, de maneira que a participação em uma OL seria dispensável.

Outra crítica é referente ao caráter uniformizador da escrita de seus participantes, que, disciplinados pelo escritor-orientador, não desenvolveriam seus próprios estilos e projetos pessoais; há também a consideração de que não existe outro meio para aprender o ofício além de “ler e escrever”; assim, uma oficina não alcançaria ser responsável por formar escritores. E se, de fato, assim o é, quais seriam, então, os possíveis benefícios de se frequentar uma oficina?

Não obstante o fato de essas ressalvas poderem fazer parte do primeiro e do segundo capítulos desta Dissertação, na medida em que se apontam problemas concernentes à decisão de uma pessoa de iniciar ou de continuar ou não a frequentar uma OL, pareceu-nos igualmente adequado expô-las neste capítulo final, uma vez que as ressalvas dizem respeito também aos resultados de uma oficina: apresentar à sociedade ou, ao menos, ao grupo cultural ligado especialmente às Letras – e as ressalvas, claro, derivam justamente de pessoas ligadas à produção literária – o que se consideraria um “bom” escritor.

Nesse sentido, examinemos como são recebidas as OL nas diversas opiniões a respeito de suas funções, finalidade e possíveis benefícios.

3.1. OS LIMITES E O ALCANCE DE UMA OFICINA LITERÁRIA

Acerca da primeira ressalva, que questiona, por exemplo, que nem Dante ou Cervantes, nem Machado de Assis ou Eça de Queirós teriam frequentado uma OL, fato que a

tornaria dispensável, Assis Brasil (2015), em “Histórico das oficinas literárias” admite que a troca de juízos e de conselhos entre escritores sempre existiu, e o que uma OL permite é a regularização e institucionalização desses encontros e avaliações. Vários escritores trocaram cartas em que um avaliava o trabalho do outro, buscava conselhos e críticas, de modo a “testar” o texto com os olhos de um outro leitor:

É rigorosa e solar verdade; a conclusão de que um autor faz-se *ex nihilo*, porém, é falaz. Tanto Eça quanto Flaubert pensaram sobre suas composições; o autor de *Os Maias* submetia seus textos a colegas (Ramalho Ortigão foi um deles) e, em função disso, refazia a escrita, acertava a forma e refletia muito sobre o que escrevera. [...] Essas trocas de juízos e de conselhos são conhecidas de todos. Qualquer escritor com carreira antiga recebe originais para parecer - às vezes sem os pedir; quando calha, o escritor dá conta de sua leitura e responde, com eventuais sugestões ou críticas. Outrossim, o escritor recebe cartas (ou e-mails) comentando seu livro. Às vezes até ocorre um encontro pessoal. Ora, tudo isso é atividade típica de uma oficina: a diferença é que esta não possui o método das outras, as regulares (ASSIS BRASIL, 2015).

Assis Brasil demonstra ainda que as práticas de uma oficina são tão antigas – vale lembrar a motivação de Horácio ao escrever a “Epístola aos Pisões”, no século I a. C., ou a de António Ferreira, a “Carta XII, a Diogo Bernardes”, no século XVI – quanto a própria literatura; o que os cursos de hoje em dia oferecem é a sistematização do que sempre ocorreu: a troca de conselhos e de leituras críticas entre escritores. São conhecidas, a título de exemplos mais recentes, as cartas trocadas por Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, no período entre 1924 até 1945, e publicadas no livro *Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade* (2003), organizado por Silviano Santiago. Percebe-se nessa “conversa” que os poetas trocavam avaliações constantes de suas produções, por diversas vezes, antes de publicá-las, sugerindo inclusive algumas modificações.

Assis Brasil esclarece ainda que o simples fato de frequentar uma oficina não transforma ninguém em escritor, assim como frequentar uma escola de dança tampouco é capaz de transformar alguém em bailarino. Uma oficina não forma escritores; se formar leitores, já é suficiente.

Nisso também acredita Marcelino Freire (2013): “O que acontece muito é que as pessoas querem publicar, não querem escrever. Quando elas percebem que escrever requer leitura, treino, disciplina, entrega, um encontro com a sua voz, aí algumas se

assustam, desistem”. A afirmação de Freire é direcionada à quebra de expectativas do participante: nas entrelinhas, o escritor aconselha a paciência, a revisão, a intensa leitura e disciplina, e não a publicação, o “evento” ou toda a mídia em torno ao escritor, procurada por muitos.

Com a mesma ideia se posiciona Marcelo Spalding, ex-aluno da oficina de Assis Brasil, e também oficinheiro literário, que, quando questionado sobre o aspecto de formação de escritores por uma OL, esclarece:

Olha, acho que nada "forma" escritores. Cursos de Letras formam escritores? E cursos de jornalismo? Uma oficina, ou um curso, podem ajudar o escritor a estudar técnicas, reparar na construção, conhecer um pouco a teoria literária, receber críticas construtivas e profissionais do seu texto. Mas naturalmente que um curso não forma um escritor, é preciso mais, é preciso leitura, é preciso dedicação e, é claro, é preciso talento. Agora, só com talento ninguém vira escritor. Assim como só com técnica, também não (SPALDING, 2014).

Spalding equilibra os dois polos: é necessário o talento, e também a técnica, que pode ser aprendida em uma OL. Ambos, caso estejam isolados, são insuficientes. Quando entrevistado, ele reitera: “Existem os gênios? Sim, existem. Mas se eles não tiverem condições sociais, técnicas e até emocionais de escreverem, não serão descobertos como grandes escritores” (SPALDING, 2014). Novamente, a questão sequer é questionar se a “genialidade” existe, mas perceber que, sozinha, ela é insuficiente.

Assis Brasil igualmente responde ao questionamento do aspecto uniformizador de uma OL, e explica que ninguém até hoje provou essa especulação. Cita o próprio trabalho realizado na PUC-RS, que publica anualmente os trabalhos dos participantes. As publicações, assim, são

editadas sob a denominação genérica de Contos de oficina: quem tiver o cuidado de lê-las sem prevenção, verá que ali estão presentes todas as temáticas e todos as opções técnicas imagináveis: há humor, há política, há sátira, há conflito íntimo, há conflito social; por outro lado, esses temas expressam-se na utilização dos mais variados narradores e procedimentos formais. Há textos lineares e fragmentados. Há experimentalismos e "bons comportamentos". Há contos curtos e contos longos. Se têm algo em comum, é a correção e a limpeza textual - o que, pelo sabido, ainda é uma virtude. É ler e conferir, já que os livros estão disponíveis para consulta (ASSIS BRASIL, 2015).

Alguns depoimentos de ex-alunos da oficina de Assis Brasil também apontam para esse aspecto da diversidade. Carol Bensimon (2008) relata que, ao contrário dos livros escritos por Assis Brasil, que trabalham o regionalismo, ela opta por lugares não nomeados em suas narrativas. Luisa Geisler (2012) acredita que a relação entre o oficinheiro e o oficinando estaria no mesmo patamar: “não se pode colocar a opinião de um professor no pedestal; senso crítico importa, e muito. Existem autores que escrevem da forma exatamente contrária da recomendada por oficinas e são maravilhosos. O grande lance das oficinas, no meu ponto de vista, sempre foram as críticas”. Assim, uma oficina deve não “formatar” seus participantes, mas incentivá-los a “dizer o que querem dizer” da melhor forma possível. A técnica é usada, ou ao menos deveria ser, segundo o que aconselham os professores de EC, como forma de liberar o possível talento dos participantes.

Sobre esse mesmo aspecto padronizador, Spalding defende que o trabalho de uma boa oficina é demonstrar que a arte é plural e está sempre se “reinventando”: “para fazer uma torta, antes tem que aprender a receita do bolo, mesmo que depois você, com a prática, a experiência e o talento, não use ovos para fazer o bolo”. Infere-se da comparação comezinha que o propósito de uma oficina é desenvolver a escrita dos participantes, fazer com que, em contato com textos de outros escritores, aprendam a técnica literária (“a receita do bolo”) que poderá ser aplicada como bem entenderem em suas próprias criações.

Ainda em relação à questão “Pode-se ensinar alguém a escrever literatura?” ou, ainda, “Um curso é suficiente para tal?”, propondo uma resposta, Renata Di Nizo, em *Escrita criativa: o prazer da linguagem*, entende que a escrita literária pode, sim, ser ensinada: “A boa notícia é que a escrita pode ser ensinada e aprendida. Mas só a persistência no aprendizado garante a perícia. De fato, ninguém – mesmo aqueles dotados de potencialidade inerente – chega ao sucesso sem treino. [...] O talento não basta por si só. É necessária a prática contínua” (2008, p. 30).

Francine Prose apresenta, por sua vez, outras reflexões sobre esse questionamento:

É uma pergunta sensata, mas por mais vezes que me tenha sido feita, nunca sei realmente o que responder. Porque se o que as pessoas querem dizer é “pode o amor à linguagem ser ensinado?”, “pode o talento para a narração de histórias ser ensinado?”, então a resposta é não (2008, p. 13).

Prose também entende que uma oficina pode ser útil e, se realizada por um bom professor, pode-se aprender a *editar* o trabalho literário. O estímulo, a troca de ideias e a avaliação dos participantes são promissores, entretanto, o “amor” e o “talento” não podem ser ensinados. E se “talento” e “aptidão” não se ensinam, o que se pode ensinar são as técnicas de maestria para o texto literário e, acima de tudo, a leitura “com os olhos de um escritor”, o que considera fundamental.

Além de ser incentivado a editar o próprio texto literário, demonstra-se ao aluno que ler – e ler com os olhos de um escritor – é essencial. Acerca da crítica sobre a formação de escritores, Assis Brasil orienta:

Ninguém discute que um bailarino, um pintor, um escultor, possa prescindir de um período de aquisição de conhecimentos numa escola. Não percebo por que, quanto à literatura, ainda persiste, em certos meios minoritários, essa concepção elitista e messiânica.

Contudo, quando ouço isso sob a forma de uma questão, peço que substituam a pergunta "Ensina-se a escrever?" Por outra: "Como se forma um escritor?". A primeira, recuso-me à resposta; quanto à segunda, respondo: um escritor se forma com muita leitura, muita imaginação, muita escritura, muito escutar os outros e, se possível, na frequência de uma oficina de criação literária (ASSIS BRASIL, 2015).

Acerca disso, Barbosa (2012, p. 58) apresenta ideia similar quando ratifica que todos consideram normal os jovens pintores aprenderem no ateliê de seus mestres, os músicos passarem anos aprendendo sobre seu ofício, ou, ainda, alguém cursar uma escola de teatro ou de cinema – por que a literatura seria diferente? Mancelos (2010, p. 157-159) concorda: do mesmo modo que um professor de música pode ensinar aos seus discentes técnicas de composição, um professor ou um oficineiro de literatura pode ensinar as técnicas que lhe são pertinentes.

Essas questões, decerto, estão intimamente relacionadas com um aspecto fundamental da criação literária: preconcebe-se que um escritor nasce pronto, bastando-lhe o talento e a leitura solitária de grandes autores, como vimos. O talento e a vocação literária, inatos para alguns, seriam suficientes. Esses dois conceitos merecem atenção.

Originada do latim *talentum*, o sentido de talento como “aptidão” se desenvolveu ligado à parábola do semeador no evangelho de São Mateus, em que representa a capacidade de semear e colher o fruto (RIBEIRO, 2008, p. 73). Nesse evangelho canônico, narra-se a história de um semeador que deixou cair sementes em vários tipos de terreno, como lugares pedregosos ou cheios de espinhos, em que não houve possibilidade de gerar frutos; contudo, quando a semente caiu em boa terra, cresceu, multiplicando a colheita por trinta, sessenta e até cem. Em sentido corrente, o talento é considerado como uma aptidão, uma capacidade inata ou adquirida. Nessa acepção, uma pessoa talentosa seria capaz de desenvolver ou adquirir alguma habilidade de maneira mais fácil, podendo se tornar um douto no assunto com um investimento menor de tempo do que a maioria.

Da mesma forma, a vocação, do latim *vocare*, que quer dizer chamado, é vista como uma disposição natural e espontânea que orienta uma pessoa no sentido de uma atividade (HOUAISS, 2001). A diferença entre os conceitos de vocação e talento está em compreender que enquanto aquela é a atração que o indivíduo sente por uma atividade na qual ele pode ou não ser apto a exercê-la, este é a capacidade de praticar ou aprender essa atividade com um menor esforço. Uma vocação pode, portanto, ser também um beco sem saída, pois, sozinha, não garantiria a competência na execução de uma atividade (ABBAGNANO, 2007, p. 1007).

Como forma de aquisição de uma capacidade acima da média, o talento é entendido de duas maneiras distintas: ou ele seria inato, o que, na visão de alguns, estaria mais próximo ao conceito de “dom”, ou seria uma aptidão adquirida. Na segunda opção, o talento se relaciona muito mais com a vocação. André Bueno, ao ser entrevistado por Patrícia Pereira, explica que a ideia de uma vocação é interligada à propensão a uma determinada atividade, e, se essa inclinação for incentivada, pode ocasionar o surgimento de uma pessoa talentosa. Cita-se o caso de dois alunos de piano que

iniciam no mesmo período, cumprem o mesmo número de aulas, mas depois de um certo período, um demonstra um talento incomum e o outro continua desempenhando apenas o básico. Por que um é melhor que o outro? "Para os chineses, porque um deles tem uma propensão maior para tocar piano. Isso não impede o outro aluno de aprender por meio de um esforço contínuo, mas cada pessoa tem uma propensão que a favorece, como forma de talento especial ou tendência", afirma Bueno (2012)

O filósofo resgata a ideia oriunda do termo *Shi* (traduzido por “propensão”) recorrente na China antiga. Lá, acreditava-se que em todas as coisas do mundo existiria uma constituição própria que lhe garantiria uma manifestação de seu jeito de ser em particular. Bueno cita o caso de um pedaço de madeira que pode ser talhado, mas não derretido. Esse material pode ser usado para acender uma fogueira, no entanto, é inviável para cumprir as mesmas funções do barro ou do metal. Assim também seriam os seres humanos: como no exemplo citado dos pianistas, em maior ou menor grau, e em cada indivíduo, há uma tendência a exercer determinada atividade que pode ser estimulada por meio da prática. Seria essa a razão que responderia aos diferentes níveis em determinadas habilidades: sua propensão para fazê-lo.

John Sloboda, Jane Davidson, Michael Howe e Derek More, em uma pesquisa com jovens músicos que ocorreu na Inglaterra, em 1992, e que originou o artigo “The Role of Practice in the Development of Performing Musicians”, evidenciam a importância da prática para desenvolver a competência musical. Ao examinar duzentos e cinquenta e sete estudantes de música, os pesquisadores dividiram os jovens em cinco grupos de acordo com o nível que apresentavam. Assim, no mais alto escalão estavam os jovens estudantes de uma escola de música, admitidos por audições, e, de outro lado, aqueles que haviam começado a praticar e a estudar um instrumento, mas que abandonaram os estudos. A capacidade de aprender mais facilmente não se tornou possível de verificar, como era de se esperar, no primeiro grupo. Os pesquisadores perceberam que aqueles que demonstravam melhor aptidão para tocar um instrumento, e, conseqüentemente, estariam no grupo superior, apenas praticavam muito mais do que todos os outros. Foram estudados os grupos de acordo com o número de horas a que se dedicavam para a prática do instrumento, e percebeu-se que, em média, era necessária uma quantidade de 1.200 horas para se chegar ao nível mais alto. Os alunos de alto nível chegariam a esse patamar primeiro por terem praticado mais todos os dias: enquanto eles se dedicavam aos estudos cerca de duas horas por dia, os outros praticavam apenas quinze minutos. Dessa forma, nessa pesquisa, o talento, entendido como uma forma de “aprender mais rápido”, não foi possível verificar.

O exemplo da aptidão musical aponta para outro fator: quantas horas os escritores se dedicam a escrever a mesma obra até considerá-la de nível satisfatório? Décio Pignatari (2005, p. 10) se serve de alguns exemplos de poetas que passaram anos se dedicando ao mesmo livro: “Dante, vinte anos, para a *Divina Comédia*; Joyce, dezessete, para a

‘proesia’ do *Finnegans Wake*; Pound, quarenta para *Os Cantos*; Goethe, cinquenta e cinco, para o *Fausto*; Mallarmé, trinta, para o *Lance de Dados*”. Vale citar, a propósito, a conhecida frase de Paul Valéry: “um poema nunca está acabado, somente abandonado” (HAY, 2007, p. 26).

Essa dedicação árdua não só pode indicar, mesmo que de forma geral, a dificuldade de se encontrar a “facilidade inata” (primeira concepção de talento) quanto à criação literária, como também apontar que o escritor é aquele para quem o texto raramente está acabado de forma satisfatória. E são vários os escritores que, mesmo após a publicação, sentem o que Mário de Andrade chamou de a “doença estética da imperfeição” (apud SALLES, 2013, p. 38). Para o poeta, a arte é uma doença que leva o artista a tentar alcançar, por meio da criação, algo que só existe como uma miragem. Essa plena insatisfação com a própria obra de arte levaria o escritor a sempre fazer outra como forma de saciar o que a anterior não conseguiu. A respeito disso, a crítica geneticista de literatura Louise Hay (2007, p. 26) ilustra duas formas básicas que levariam um escritor a terminar uma obra e publicá-la: a realização, que pode não durar muito, como aponta Mário de Andrade, ou o abandono, como comenta Valéry em sua célebre frase. Hay (2007, p. 26) oferece como exemplo o caso de Kafka, que diz “é impossível dizer tudo e impossível não dizê-lo”, frase que mostra a incapacidade do artista de atingir totalmente seu objetivo e de alcançar plenamente a satisfação com sua criação artística.

Percebe-se que é comum o uso do termo vocação para indicar uma propensão a uma determinada atividade ou profissão. Entretanto, a vocação vai para além disso, e envolve toda a pessoa. A vocação não se restringe a uma escolha profissional, apesar de também poder sê-lo, e tende a responder a algumas perguntas, como “o que gosto de fazer?” ou “o que quero fazer da vida?”. Para o filósofo Julián Mária (apud BRANDÃO), caso essas respostas sejam possíveis, percebe-se que se trata mais de uma descoberta do que de uma escolha. Descoberta porque a vocação não pode ser fabricada, nem modificada, pois é um chamado “que vem ao encontro do homem”, cabendo-lhe a escolha se aderirá ou não a ele.

Contudo, a vocação nem sempre pode ser considerada como algo “descoberto” apenas, como se não pudesse ser também “produzido”. Há um caso francês, que teria ocorrido a partir do século XX, narrado no livro de Charles Suad, *La vocation*, em que é demonstrado como pode ocorrer a interiorização de um projeto de vida. Por meio de

uma pesquisa nos seminários de formação de padres realizados em Vendaia, comunidade francesa conhecida por ser uma das maiores formadoras desses profissionais dedicados à Igreja Católica, Suad conclui que os padres induzem uma vocação nos jovens com o objetivo de conservar os preceitos cristãos e a estabilidade cultural e religiosa nas populações das comunidades rurais (SUAD, 1978, apud GARCIA, 2007). Nesse sentido, a vocação demonstra como populações com um menor nível escolar e de baixa fonte de renda – o que acarreta um restrito número de possibilidades profissionais e uma grande dificuldade de ascensão social – são mais suscetíveis às exigências materiais e simbólicas de uma carreira clerical. Além desses fatores, essa vocação é estimulada pela alta valorização da Igreja Católica e de suas práticas religiosas.

De outro ponto de vista, a vocação pode ser compreendida de duas formas: ou ela seria uma decisão voluntária e o indivíduo “decide” que a seguirá, ou, pelo contrário, seria caracterizada por uma “descoberta” compulsória. Judith Schlanger (1992, p. 78) afirma que não é contraditório, conforme cada caso estudado, entender a vocação ora do ponto de vista de uma decisão voluntária, ora como uma necessidade interior. Resume que, no primeiro caso, trata-se de uma vontade a longo prazo: a escolha da vocação ocorreria porque se reconhece nela uma tarefa, uma “missão” que se deseja cumprir. Escolhe-se, portanto, uma vida orientada numa prioridade que está acima das outras. Como necessidade, a vocação impõe-se: ela surge e, nessa perspectiva, aquele que a possui não tem escolha, pois a vocação faz parte de sua personalidade e reside no que há de mais íntimo no indivíduo. Para Schlanger (1992, p. 78), a vocação assumida é também interiorizada, e, ambas, tanto a escolha como a descoberta, realizam-se em um mesmo ato. Assim, como explica a escritora francesa, a vocação pode ser entendida como existencial (decisão) e imanente (descoberta).

Novamente, os estudos na área de música colaboram para pensar a literatura. Pauline Adenot (2010, p. 2), musicóloga, autora de *Les musiciens d'orchestre symphonique: de la vocation au sés enchantement* (2008), informa que o surgimento do termo “vocação” no universo artístico é datado do final do século XIX, consagrando-se devido ao desenvolvimento do individualismo e da importância do trabalho. Para a autora, “a vocação não depende de nenhum mérito, já que ela obedeceria a um impulso interior, como se fosse inata. Ela se impõe ao indivíduo com toda sua força. É o caso da vocação artística ou da vocação religiosa” (ADENOT, 2010, p. 5). O que Adenot diferencia é

que, enquanto as vocações estritamente profissionais, como a do professor ou a do advogado, parecem não pertencer à esfera interior do indivíduo, a vocação artística, assim como a religiosa, empurra aquele que a possui para a realização de sua ação. Em ambos os casos, a vocação é vista como predestinação. Adenot ressalta, portanto, que a vocação é, muitas vezes, mesmo com a dificuldade de retorno econômico ou de realização pessoal, abraçada pelos artistas.

Schlanger (1992, p. 79) esclarece que um indivíduo pode possuir uma vocação motivada a partir de seus gostos pessoais ou de seu talento. O primeiro tipo é intitulado “vocação generalizada”, pois implica uma atração ou preferência por uma atividade que, enquanto gosto ou tendência, torna-se um tema praticamente universal, embora varie com as determinações socioculturais e históricas. Caso se trate de determinar uma vocação a partir da concepção de talento, e, neste caso, intitula-se de “vocação extraordinária”, há o problema da desproporcionalidade, porque as aptidões implicam no reconhecimento de indivíduos mais ou menos aptos em exercer determinada prática. Em outros termos, a vocação poderia ser motivada a partir do que “quero fazer” (generalizada) ou daquilo do que “sei fazer” (extraordinária). Apesar de não debater casos em que as duas classificações poderiam coincidir, Schlanger serve-se dessa tipologia para discutir a dissonância entre uma vocação sem aptidão, ou, pelo contrário, de um talento sem vocação. Para a escritora, a “aptidão sem desejo e a competência sem prazer constituem o desaire íntimo da vocação” (1992, p. 81). Isto é, possuir um talento, seja ele inato ou desenvolvido, sem que haja uma vocação para impulsionar o artista, pode ser um dos piores infortúnios. Do mesmo modo, como explica Abbagnano (2007, p. 1007), uma vocação não dotada de aptidão é um “beco sem saída”.

Nessa lógica, a vocação não coloca em primeiro lugar a pessoa do artista, mas antecipa seu trabalho. Isso quer dizer que se alguém quer ser pintor, realiza-se exercendo a atividade de pintar; se quer escrever, realiza-se escrevendo – de forma que “o querer ser é inseparável do querer fazer” (SCHLANGER, 1992, p. 76). A vocação artística é, portanto, exercício, é atividade, e, perante a inatividade daquele que se denomina como assim, segundo Judith Schlanger (1992, p. 76), não se deveria falar de vocação, pois ela é energia dirigida a um objetivo.

E como se configuram o talento e a vocação na visão dos escritores ou oficinairos? Stephen Koch (2008, p. 40) define os conceitos de talento e de vocação deixando claro

que o último é essencial para o desenvolvimento do primeiro. Para o autor, o talento se define como a posse de uma “habilidade literária”:

O que é o talento literário? Uma fluência ágil. Um jeito com as palavras. Uma imaginação que acende facilmente, sempre pronta a ver, ouvir e sentir. Um ouvido para a música da linguagem, uma tendência para se deixar absorver nos misteriosos movimentos de seu significado de sonoridade. Uma sensibilidade em relação ao público leitor. Habilidade para organizar conceitos verbais com coerência, eficácia e razoável rapidez. Aptidão para captar formas e figuras sutis da imaginação vívida e destreza para fixá-las na página (KOCH, 2008, p. 39).

Apesar de considerar essa competência “quase inerente”, Koch acredita que somente o talento não basta se o escritor não possuir uma vocação. É necessária a insistência: “o talento é insignificante”, diz Koch (2008, p. 40), citando James Baldwin. Essa obsessão, quase uma “loucura pela arte”, é diferente do talento e é muito mais difícil de perder. Koch (2008, p. 41) vale-se de depoimentos de vários escritores como Katherine Anne Porter e John Irving para concluir que os escritores consideram sua atividade como uma necessidade física: todos têm um compromisso firmado consigo mesmos para escrever. Para alguns, esse comprometimento é mais forte do que as relações de trabalho ou as relações humanas. Isso vai além da força de vontade; é algo que, simplesmente, não se consegue deixar de fazer, como comer e beber. Quanto a isso, ao responder sobre os motivos que o levam a escrever, Luiz Vilela é um exemplo da necessidade vital desse ato:

Escrevo ficção por uma necessidade de contar histórias, não importa a quem nem para quê. Uma necessidade que surgiu na adolescência e que com o tempo se tornou tão vital quanto comer e dormir, e, em certas circunstâncias, até mais. Hoje, não consigo me imaginar vivendo sem escrever. Parar de escrever seria uma espécie de morte – seria realmente morrer. Assim, sabendo ou não sabendo por quê, escrever ficção é o que eu faço e é o que eu certamente farei até o fim de minha vida (VILELA, 2012, p. 6).

Alguns oficinairos acreditam na concepção de talento compreendido como inato; e, ainda assim, creem que possam estimulá-lo. Deny Gomes acrescenta que quase sempre

esse tipo de talento requer um orientador, alguém que incentive e faça as críticas necessárias. Ademais, o pretendido por uma OL, retomando alguns conceitos já expostos, é, como explica João de Mancelos, a transmissão de técnicas, as ferramentas de trabalho. É estimular, e não criar pessoas talentosas – e as oficinas, ao menos aquelas investigadas, não possuem tamanha pretensão. O que nos parece mais viável é concordar com Noemi Jaffe e repugnar a concepção de talento inato, entendendo-se que tudo é passível de aprendizado, desde que existam a dedicação e o interesse.

Desse modo, o que uma OL pode oferecer aos almejantes a escritor? Pode-se inferir, portanto, que uma OL pode ajudar a desenvolver esse talento. Sérgio Rodrigues expressa opinião semelhante:

Nenhum curso ou oficina jamais vai transformar um não-escritor em escritor, mas pode – nos casos de não-picaretagem, naturalmente, e para isso é preciso pesquisar bem o mercado antes de fazer a matrícula – ajudar a lapidar talentos, além de propiciar uma convivência com seus pares que seja muito produtiva (2009).

É nesse sentido, de que sem formação e sem estudo o talento é insuficiente, que uma OL ganha importância. Os mais talentosos escritores, se não forem, de certa forma, persistentes em seu talento para a escrita, perdem-se ou não atingem toda sua capacidade. A teimosia é fundamental. Com o crescimento dos cursos de EC, o perfil de escritor tem se alterado, e essa “vocação literária” é cada vez mais visível no perfil dos oficinasandos. Assis Brasil, em matéria para o jornal *O Estado de São Paulo* (2014), comenta que “o crescimento foi espantoso. Quando comecei, as pessoas procuravam a oficina para melhorar o texto; hoje procuram-na com a decisão de tornarem-se escritores”.

Muitas vezes, como afirma Mario Vargas Llosa (2006, p. 5-6), essa vocação independe de seus resultados sociais, políticos ou financeiros que possam ser alcançados pelo caminho da escrita. O escritor é aquele que se sente “chamado”, quase “obrigado”, a praticar o ofício de escrever como se fosse uma “missão”, pois, assim, sente-se realizado, ou sem a sensação de estar desperdiçando a própria vida. Essa vocação vai além de um passatempo para cobrir as horas vagas. O escritor peruano narra um

episódio de encontro com o amigo José María, para usar da metáfora da solitária e descrever esse desejo de tornar-se escritor:

Um dia, enquanto conversávamos num bistrozinho de Montparnasse, ele me surpreendeu com a seguinte confissão: “Fazemos tantas coisas juntos. Vamos ao cinema, a exposição, corremos livrarias, discutimos horas a fio sobre política, livros, filmes e amigos comuns. E você acha que faço essas coisas pelos mesmos motivos que você, por gostar disso. Mas está enganado. Faço tudo por ela, pela solitária. A minha sensação é a de que já não vivo para mim e minha vida, mas para este ser que carrego aqui dentro, do qual não sou mais que um criado” (LLOSA, 2006, p. 12-13)

Vargas Llosa (2006, p. 15) admite que em casos raros, como em Rimbaud, os poetas podem ser já “formados” com pouca idade. Todavia, não acrescenta que não se poderia fazer a exceção tornar-se regra. O mais comum é o progresso lento que denomina de “gestação do gênio literário”, alcançado por leituras, pela persistência e, sobretudo, pela paciência com o fazer literário. Essa predisposição, que comumente é chamada de “talento”, não nasce pronta e, como foi observado na experiência sobre a aptidão musical, depende de disciplina e de perseverança, ou do desenvolvimento da vocação literária. Dessa forma, uma OL pode ser também compreendida como o lugar de encontro de pessoas que compartilham essa vocação, já que, via de regra, ninguém as obrigaria a frequentar um curso desse tipo, assim como não há uma obrigação de escrever – ao menos para aquele que começa a rabiscar os primeiros livros. A vocação, portanto, pode importar mais que o talento, pois, tendo o primeiro, o escritor, a partir da prática de escrita e de leitura e, sobretudo, treinando a paciência, pode desenvolver o segundo. Pode ser interessante concordar com Vargas Llosa, quando lembra a frase de Flaubert: “escrever é uma maneira de viver”. O escritor seria aquele, portanto, que não escreve para viver, mas vive para escrever.

Enfim, rejeita-se a ideia de vocação literária compreendida como apenas uma habilidade inerente, ou uma aptidão natural, e, em seu lugar, entram as concepções de “necessidade” e de “vontade” de escrever. Em literatura, como se verificou com os supracitados depoimentos de escritores, é muito difícil conceber uma habilidade inata, mas, sim, desenvolvida. E este ponto é necessário ressaltar: numa sociedade como a nossa, em que 70% das pessoas não leram sequer um livro em 2014, segundo dados de uma pesquisa da Federação do Comércio do Rio de Janeiro sobre os hábitos culturais,

feita em setenta cidades de nove regiões metropolitanas, o que poderia motivar alguém a escrever? O escritor é aquele para quem a literatura é uma obsessão, é uma vocação – usamos, portanto, este termo para apontar a necessidade de escrever e de se expressar por meio da escrita. Ninguém ordena que escreva, o escritor apenas escreve porque tem que escrever. Mas, afinal, citando Paulo Leminski, “tem que ter por quê?”. O instante apenas existe. Até que um dia esteja mudo – mais nada.

3.2. OS BENEFÍCIOS DE UMA OFICINA LITERÁRIA

O público que frequenta uma OL é diverso e nem todos estão interessados em se tornar escritores. João de Mancelos explica que, em seus cursos, “apresentam-se estudantes de diversas faixas etárias, profissões, níveis culturais e interesses literários. Em comum, todos possuem o gosto pela escrita e, concomitantemente, pela leitura” (2015). Marcelo Spalding expressa opinião semelhante sobre o perfil de seus oficinas: “é muito variado, mas um ponto em comum é a paixão pela literatura” (2014).

Com essa variedade, Barbosa (2012, p. 58) acredita que hoje o problema não é sequer se uma oficina pode ensinar alguém a escrever. Para ele, outra pergunta seria mais interessante: que impacto a prática de uma OL pode causar na criatividade de seus participantes? Acredita que o ensino de EC poderia ser também interessante não só para escritores, mas para tantos outros campos e diferentes posições no mercado de trabalho em que é necessário o exercício da criatividade. Há ainda aqueles que procuram uma oficina sem “grandes propósitos” e estão interessados em apenas “conhecer mais da literatura” ou encontrar seus pares.

Se uma oficina é ineficaz para formar um escritor, pode-se pensar em quais seriam os pontos positivos de frequentar-se uma delas. Assis Brasil, em “Histórico das oficinas literárias”, aponta quatro benefícios para aquele que deseja tornar-se um escritor: primeiro, o aluno se obriga a uma produção constante; segundo, as conquistas técnicas são mais rápidas, decorrentes da sistematização da OL com seus encontros e prazos determinados; terceiro, enquanto outro amigo e leitor/revisor escolhido para esse fim poderia “traí-lo”, ocultando-lhe alguma crítica, os oficinas e o ministrante comportam-se com liberdade ao avaliar os textos dos participantes; por último, as

leituras e análises são organizadas, visando a um ganho crítico mais efetivo. Um exemplo para visualizar essas questões reside no relato de Daniel Galera, em entrevista concedida à *Folha de São Paulo*:

Quando, em algum momento de 1999, o professor Assis Brasil [que coordena oficinas de texto na PUC-RS] colocou nesses termos para seus alunos o desfecho ideal de todo conto, eu sabia exatamente do que ele estava falando. Sabia porque, aos 20 anos, já tinha lido centenas de contos. Mas eu sabia sem saber. Tinha a experiência, mas não a consciência da experiência. Sabe lá quanto tempo eu levaria para chegar sozinho a uma fórmula tão elegante para definir o instante em que o subtexto, tão essencial ao conto moderno, vem à tona. Talvez nunca chegasse. Foi esse tipo de coisa que a oficina de literatura do Assis me deu de bandeja (GALERA, 2009).

O depoimento de Galera apresenta o que pode ser considerado um dos principais benefícios de se frequentar uma OL: a consciência da técnica literária e o curto caminho para obtê-lo. Quando Galera afirma que já conhecia exatamente o que Assis Brasil estava apresentando em sua aula, é evidente que antes de frequentar o curso ele já tinha uma ampla experiência como leitor.

Além de cursar uma OL, é útil destacar outro ponto fundamental para o escritor: a leitura intensa e atenta de grandes autores. Este aspecto é exposto no artigo de Cunha e Silva Filho, “Oficinas literárias: validade, fins, limites”:

Por outro lado, há que se fazer menção de um dado determinante na carreira de um escritor: sem um potencial inato, sem vocação incoercível a essa atividade literária, sem muita leitura atenta e observadora da escrita dos grandes autores consagrados, tanto nacionais quanto estrangeiros, a melhor oficina literária pouco fará. O máximo em resultado seria uma visão teórica segura dos mecanismos da narrativa, do conhecimento das técnicas antigas e contemporâneas (SILVA FILHO, 2015).

O que Cunha e Silva Filho apresenta é a importância da leitura, e que as práticas de uma oficina pouco podem colaborar, caso o aluno disposto a frequentá-la disponha de uma “bagagem” literária limitada. Como no caso de Galera, a oficina complementou e orientou sua formação, uma vez que teorizou, esclareceu conceitos e incentivou a disciplina para escrever.

Michel Laub, ex-oficinando de Assis Brasil, também se manifesta a respeito dos eventuais benefícios para quem se interessar por ingressar numa oficina e resume-os em dez motivos:

1. Para quem está num nível ainda básico de texto, é a chance de queimar rapidamente etapas iniciais e obrigatórias do aprendizado.
2. Para quem nunca estudou letras nem gostou de ler crítica, é a chance de ter contato, mesmo que resumido, com as principais técnicas, discussões e correntes da história da literatura. Parece burocrático, mas evita a tentação de reinventar a roda.
3. Para quem só teve o texto avaliado pela mãe e pela irmã, é a chance de ouvir opiniões de gente com algum distanciamento e alguma afinidade com a literatura.
4. Para quem é indisciplinado ou tem dificuldade de se concentrar, é a chance de passar um tempo escrevendo regularmente, o que é sempre benéfico.
5. Para quem está ansioso por mostrar seu trabalho, é a chance de evitar jogá-lo sem filtro num blog ou livro pago do próprio bolso, o que no futuro será fonte de culpa e horror.
6. A oficina treina e melhora a leitura, o que é condição básica para fazer ficção.
7. Para muita gente esta é a primeira chance de conviver ao vivo com quem gosta de escrever. Isso pode ser importante em muitos aspectos, dos mais solenes – troca de experiências, leituras e opiniões – aos mais dramáticos e divertidos – contatos futuros, informações sobre o meio literário e editorial, observação do comportamento alheio em guerras de ego, etc.
8. Uma oficina decente faz exercícios com diversos estilos, narradores, registros e eventualmente gêneros. Isso pode ajudar a descobrir uma vocação escondida.
9. Ainda no item 8: a oficina não dá talento a ninguém, e sim melhora a técnica, que é o instrumento para levar o talento à página em branco. Não imagino como possa acontecer o contrário, isto é, as aulas castrarem o potencial de alguém.
10. Ainda no item 9: há um momento, depois de terminado o curso e passado algum tempo, em que o aluno precisa se libertar do que aprendeu em aula. Mas até para isso a oficina é útil: ela dá os instrumentos para que este aluno encontre sua própria voz, se ela existir em algum lugar (LAUB, 2009).

Por fim, não é coerente afirmar a necessidade de que um escritor passe por uma oficina. Todavia, também é incoerente negar seus benefícios ao escritor, como vimos: primeiro, como um lugar de encontro entre iguais, interessados em melhorar seus textos e em aprender mais sobre o universo literário; segundo, pode ser considerada um “atalho”, um caminho mais curto e qualificado, adquirindo conceitos e técnicas que o escritor,

sozinho, poderia levar anos para aprender, ou até mesmo sequer as teria aprendido. Exemplos como os escritores Michel Laub, Carol Bensimon, que frequentaram a oficina de Assis Brasil; Marcelino Freire, que frequentou a de Raimundo Carrero, e que viria mais tarde a dar suas próprias oficinas, demonstram que uma oficina pode desenvolver, por falta de outra palavra, o *talento* do escritor.

Uma das práticas cruciais em uma oficina é, como observamos, o desbloqueio da criatividade de seus participantes. Talvez, para aqueles que não desejam se tornar um escritor, seja essa, além da possível melhora da atividade escrita, como também da leitura crítica, um dos principais benefícios de se frequentar uma oficina. Afinal, como aponta Di Nizo (2008, p. 34), hoje em dia, falar e escrever não são escolhas, mas habilidades requisitadas em qualquer função.

Fora questões postas, e com experiências adquiridas pela Oficina Literária da PUC-RJ, Assis Brasil (1998, p. 145) acredita que um dos aspectos capitais da elaboração das oficinas é a de dessacralização do texto literário. Isto é, não há mais a figura do gênio criador romântico, em que a escrita surge como inspiração de processos mentais inconscientes. O texto agora pode ser alterado, montado e reconfigurado até que se chegue a um produto final. A oficina permite que seus participantes abandonem visões estigmatizadas da literatura, gerando benefícios pessoais e coletivos:

Se por vezes, no plano individual, não se atinge o objetivo determinante da Oficina, no plano coletivo obtém-se uma sensível melhora do nível de leitura e do perfil do leitor médio, o que é uma grande conquista em um país onde a leitura é vista com tanta secundariedade. Como escreveu um aluno, na avaliação final: “posso não ter-me tornado um escritor, mas seguramente me humanizei, e conclui que a literatura é o melhor meio de conhecer e compreender a existência; minha vida pode ser dividida em antes e depois da Oficina. Cresci também como pessoa” (ASSIS BRASIL, 1988, p. 148).

Como demonstra o depoimento, a oficina também é uma forma de incentivo à leitura. Em suas práticas, vários autores são lidos, textos são discutidos: o debate é fundamental como forma de identificar as técnicas de escrita, particulares ou não, de certos escritores. Dessa forma, como aponta Barbosa (2012, p. 59), a OL também pode ser útil como uma alternativa ao ensino tradicional da Literatura como ele é feito regularmente nas escolas e nas universidades. Para o autor de *Lados do círculo*, um outro estímulo da oficina é o incentivo ao mercado literário:

Uma oficina de criação literária oferece também uma boa base e possibilidade de familiarização com a literatura a todos aqueles que querem (ou que vão descobrir isso ao longo do curso) direcionar-se para os diversos tipos de atividades ligadas à economia do livro. Estes profissionais poderão tornar-se, mais tarde, editores, tradutores, revisores, críticos literários, professores de literatura, agentes literários, ou então irão exercer qualquer outra função dentro desta economia, com a possibilidade inclusive de reinventá-la através de sua atuação (BARBOSA, 2012, p. 59).

Não só para formar escritores, ou leitores, uma oficina pode ser útil, de algum modo, a outras atividades dentro da vida literária. Além disso, como prática que carrega benefício para ambos os grupos (almejantes a escritores ou não), está na OL o encontro entre afins: interessados em aprender mais sobre literatura, seja para escrever profissionalmente ou não. Uma oficina possibilita a ambos o encontro de pessoas com interesses comuns: o literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao dividirmos esta Dissertação em três capítulos: 1. *Antes da oficina*; 2. *Durante a oficina*, e 3. *Depois da oficina*, nossa ideia foi a de demonstrar os momentos e os modos como se configura em geral uma Oficina Literária, considerada uma prática sociocultural. O objetivo foi o de reconhecer que a OL, em que pesem as ressalvas que lhe são feitas, valoriza a orientação de escritores, por meio de encontros que colocam em debate técnicas e recursos literários, o que asseguraria ao oficinando um mais conhecimento consistente do ofício de escrever.

Procuramos, então, discutir no primeiro capítulo os conceitos de Escrita Criativa e de Oficina Literária, buscando uma definição própria, e, por fim, debater o estímulo à criatividade e suas implicações em uma oficina. A criatividade é entendida como um fenômeno sociocultural, ao percebermos que há questões a serem tratadas desde os aspectos individuais, como as características de personalidade, até as oportunidades que são oferecidas aos escritores (oficinandos) em seu meio. Buscou-se, feitas as exposições, demonstrar que a criatividade do oficinando pode ser estimulada a partir da prática constante de leitura e de escrita.

No segundo capítulo apresentou-se a diferenciação entre os conceitos de *ofício*, de *técnica* e de *forma*, com o objetivo de exemplificar os conteúdos abordados em uma oficina. Nesse item, demonstrou-se que o ofício e a técnica abrangem os assuntos possíveis de serem transmitidos, enquanto na forma reside aquilo que somente o oficinando pode realizar – isso se demonstra na máxima de Henry Miller: “Faça o melhor que puder!”. Ou seja, por mais eficiente que seja o método do oficineiro, há sempre uma parte da literatura não passível de ser ensinada. Em seguida, diferenciaram-se quatro abordagens metodológicas: a expositiva, a textualista, a avançada e, por fim, e a de caráter integral. Esse capítulo organizou e tentou sistematizar os procedimentos mais utilizados pelos oficineiros, ao menos os dos abordados nesta pesquisa.

Para discutir os resultados de uma oficina, o terceiro capítulo ordenou as opiniões de oficineiros e de oficinandos em resposta aos pressupostos de que não é possível ensinar a escrever literatura e de que, sem talento, é impossível alguém vir a ser um escritor. Contra essas suposições, abordou-se o conceito de *talento* e o de *vocação*, e considerou-

se o segundo como potencial elemento para desenvolver o primeiro. Ademais, a compreensão de talento, entendido como uma capacidade inata, é muito difícil de se identificar na história da literatura com os inúmeros escritores que passam anos a escrever suas obras até as considerarem passíveis de publicação. Sendo assim, a segunda definição de talento, uma capacidade desenvolvida, torna-se mais próxima da natureza e do objetivo da produção literária defendida em geral pelosicineiros. Nesse ponto, abordaram-se os benefícios de se frequentar uma Oficina Literária, tanto para o almeiante a escritor quanto para aquele que procura uma oficina para outros fins profissionais – sem contar com os que pretendem apenas, por exemplo, a interação social.

As entrevistas, reunidas nos anexos, pautaram-se em perguntas – geralmente de caráter informal, sem preocupação com resultados estatísticos e afins – com o objetivo de compreender como cadaicineiro gerenciava o seu trabalho. Os entrevistados foram escolhidos a partir de ampla pesquisa na *internet* em que se tentou mapear e identificaricineiros de diferentes regiões brasileiras e um de Portugal. Notamos, contudo, a dificuldade desse empreendimento, de que resultaram limites difíceis de contornar; isso significa, por exemplo, que outrosicineiros igualmente importantes podem ter sido ignorados por falta de acesso.

Discutir sobre Oficina Literária é reconhecer que o escritor, longe de ser um “gênio inspirado”, pode/deve passar por uma formação para o desenvolvimento profissional de seu projeto literário. É também aceitar uma concepção de produção literária mais próxima de outras expressões artísticas, como a pintura e o cinema que dispõem de cursos similares para a aprendizagem e a apuração de técnicas, por meio da figura de um “mestre” ou de um “professor orientador”, oicineiro, capaz de motivar o grupo deoficinandos. Por fim, no lugar de concepções como “talento” ou “genialidade”, acredita-se em uma visão do escritor como aquele para quem a produção artística é fruto de um trabalho árduo, vinculado ao estudo, à dedicação e, sobretudo, à paciência com a maturação de sua obra.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. Vocação. In: _____ (Coord.). **Dicionário de Filosofia**. Tradu o da 1  edi o brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão e tradu o de novos textos de Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.1006.

ALENCAR, Eunice Soriano de; FLEITH, Denise de Souza. Contribui es teóricas recentes ao estudo da criatividade. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 19, n. 1, p. 1-8, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ptp/v19n1/a02v19n1.pdf>> Acesso em: 01 ago. 2015.

ALVARADO, Maite. **Escritura e invención en la escuela**. Ciudad Aut noma de Buenos Aires, México: Fondo de Cultura Econ mica, 2013.

ALVARADO, Maite; PAMPILLO, Gloria. **Oficinas de cria o literária**: com as mãos na massa. São Paulo: Livros do Tatu, 1990.

ADENOT, Pauline. A questão da voca o na representa o social dos músicos. Tradu o de Clotilde Lainscek. **Proa: Revista de Antropologia e Arte** [on-line], Campinas, ano 2, v. 1, n. 2, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/paulineadenotPT.html>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Histórico das oficinas literárias**. Disponível em: <<http://www.laab.com.br/oficina.html>>. Acesso em: 15 abr. 2015

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. O forjador de escritores. **Bravo!**, São Paulo, n. 134, 2008. Disponível em: <<http://www.laab.com.br/bravo.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2015. Entrevista concedida a Arlete Lorini.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Oficina de cria o literária: o experimentalismo do texto. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, n. 23, p. 141-148, 1988. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/16972/11002>>. Acesso em: 16 maio 2014.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Oficina Literária: um lugar na escola. **Revista Onda Jovem**, São Paulo, n. 18, p. 32-35, 2010. Disponível em: <<http://www.ondajovem.com.br/acervo/18/oficina-literaria>>. Acesso em: 15 maio 2015.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. O autor, sua forma o e a inclusão na vida literária. In: AGUIAR, Vera Teixeira; PEREIRA, Vera Wannmacher (Coord.). **Pesquisa em Letras**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. p. 45-48.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. 2014. Entrevista concedida a Yan Siqueira por endereço eletrônico, 1 dez. 2014. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo "D" desta Disserta o.

BARBOSA, Amilcar Bettega. **Da leitura   escrita**: a constru o de um texto, a forma o de um escritor. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Gradua o em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/Universit  Sorbonne

Nouvelle, Porto Alegre/Paris, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10923/4096>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

BARTHES, Roland. Escritor e escrevente. In: _____. **Crítica e verdade**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 31-39.

B_ARCO. **Oficina de criação literária, com Marcelino Freire**. Disponível em: <<http://barco.art.br/oficina-de-criacao-literaria-terca-feira-2>> Acesso em: 15 maio 2015.

B_ARCO. **Oficina de narrativa – teoria e prática, com Paulo Nogueira**. Disponível em: <<http://barco.art.br/oficina-de-narrativas-teoria-e-pratica-intensivo/>>. Acesso em: 15 maio 2015.

B_ARCO. **Oficina de romances e novelas, com Roberto Taddei**. Disponível em: <<http://barco.art.br/oficina-de-romances-e-novelas/>>. Acesso em: 15 maio 2015.

BENSIMON, Carol. O forjador de escritores. **Bravo!**, São Paulo, n. 134, 2008. Disponível em: <<http://www.laab.com.br/bravo.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2015. Entrevista concedida a Arlete Lorini.

BUCHHOLZ, Sofia Bragança. **Manual de escrita criativa**. 2013. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/xerife4500/manual-de-escrita-criativa>>. Acesso em: 01 ago. 2014.

BRANDÃO, Sílvia Regina Rocha. **A vocação humana: uma abordagem antropológica e filosófica**. Disponível em: <http://www.hottopos.com/vidlib7/sb.htm#_ftn1>. Acesso em: 5 jun. 2015.

BRITTO, Paulo Henriques. **Paulo Henriques Britto: a criatividade não se ensina**. Entrevista concedida ao site *Berlinda*. Disponível em: <<http://www.berlinda.org/pt/reportagens/leituras/paulo-henriques-britto-a-criatividade-nao-se-ensina/>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

CARRASCOZA, João Anzanello. **Oficineiros e suas oficinas: proseando pela Pauliceia**. Amazon Digital Services. 2015. Disponível em: <<http://www.amazon.com.br/Oficineiros-suas-oficinas-Proseando-Pauliceia-ebook/dp/B017E7VRCQ>>. Acesso em: 28 dez. 2015. Entrevista concedida a Dimas Gomez.

CARRERO, Raimundo. **A preparação do escritor**. São Paulo: Iluminuras. 2009.

CARRERO, Raimundo. **Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever narrativas**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

CARRERO, Raimundo. **Verdadeira tempestade de lugares-comuns**. 2012. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/verdadeira-tempestade-de-lugares-comuns/>>. Acesso em: 8 nov. 2015.

CASTELLO, José. **A aventura da criação literária**. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/sitedobg/Home/sobre-literatura/o-desafio-da-aventura-literaria>>. Acesso em: 15 maio 2015.

CASTELLO, José. **Oficinas de deformação**. 2012. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/oficinas-de-deformacao-444907.html>> . Acesso em: 8 nov. 2015.

CEIA, Carlos. Escola de Cambridge. In: _____ (Coord.). **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=1007:escola-de-cambridge&task=viewlink>. Acesso em: 15 maio 2015.

CEIA, Carlos. Estilo. In: _____ (Coord.). **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1029&Itemid=2>. Acesso em: 15 maio 2015.

CRETTON, Maria da Graça Aziz. **Oficina literária: o artesanato do texto**. Tese (Doutorado em Teoria literária) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

DACANAL, José Hildebrando. **Oficinas Literárias: fraude ou negócio sério?** 2. ed. Porto Alegre: Soles, 2011.

DAVIDSON, Jane; HOWE, Michael; MORE, Derek; SLOBODA, John. The Role of Practice in the Development of Performing Musicians. **British Journal of Psychology**, Great Britain, n. 87, p. 287-309, 1996. Disponível em: <http://www.researchgate.net/publication/232562324_The_role_of_practice_in_the_development_of_performing_musicians>. Acesso em: 23 nov. 2015.

DEPARTAMENTO de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. **Formação de escritores**. 2010. Disponível em: <<http://www.letras.puc-rio.br/formacaoescritores.php>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

DI NIZO, Renata. **Escrita criativa: o prazer da linguagem**. São Paulo: Summus, 2008.

ECO, Umberto. **Pós-Escrito a O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FREIRE, Marcelino. 2014. Entrevista concedida a Yan Siqueira, Vitória, 17 set. 2014. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo "B" desta Dissertação.

GARCIA, Letícia Cortellazzi. **A vocação: conversão e reconversão de padres rurais**. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1391/1188>>. Acesso em 6 jun. 2015.

GARDNER, John. **On Becoming a Novelist**. New York: Harper & Row, 1983.

GALERA, Daniel. **Relato de um escritor aprendiz**. Entrevista concedida à *Folha de São Paulo*. 2009. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br/gerarpdf/3,98.html>>. Acesso em: 30 maio 2015.

GEISLER, Luiza. **Com dois livros premiados, Luisa Geisler quer sair de casa**. Entrevista concedida a Luciano Trigo ao *Globo*. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2012/09/16/1209/>>. Acesso em: 30 maio 2015.

GREGÓRIO, Sérgio Biagi. Talento. In: _____ (Coord.). **Dicionário de Filosofia**. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/sbgdicionariodefilosofia/talento>>. Acesso em: 05 jun. 2015.

GRÜNHÄUSER, Juliana Teixeira. **Amor à guilhotina e como tudo começou**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em

Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10923/4071>>. Acesso em: 30 maio 2015.

GOMES, Deny (Org.). **Ofício da palavra: textos de Oficina Literária**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/Ufes, 1982.

GOMES, Deny. 2014. Entrevista concedida a Yan Siqueira, Vitória, 7 set. 2014. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo "A" desta Dissertação.

GOMEZ, Dimas. **Oficineiros e suas oficinas: proseando pela Pauliceia**. Amazon Digital Services. 2015. Disponível em: <<http://www.amazon.com.br/Oficineiros-suas-oficinas-Proseando-Pauliceia-ebook/dp/B017E7VRCQ>>. Acesso em: 28 dez. 2015.

HAY, Louise. **A literatura dos escritores: questões de crítica genética**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

JAFFLE, Noemi. 2015. Entrevista concedida a Yan Siqueira por endereço eletrônico, 4 nov. 2015. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo "G" desta Dissertação.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Tradução de Daniel Piza. Osasco: Novo Século, 2011.

FURINI, Isabel. 2015. Entrevista concedida a Yan Siqueira por endereço eletrônico, 18 nov. 2015. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo "H" desta Dissertação.

KOCH, Stephen. **Oficina de escritores: um manual para a arte da ficção**. Tradução de Marcelo Dias Almada. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

KLOTZ, Roberto. 2015. Entrevista concedida a Yan Siqueira por endereço eletrônico, 3 nov. 2015. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo "F" desta Dissertação.

LAMAS, Berenice Sica; HINTZ, Marli Marlene. **Oficina de criação literária: um olhar de viés**. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

LAUB, Michel. **Dez motivos para um escritor iniciante cursar uma (boa) oficina literária**. Disponível em: <<https://michellaub.wordpress.com/2009/09/07/dez-motivos-para-um-escritor-iniciante-cursar-uma-boa-oficina-literaria/>>. Acesso em 24 nov. 2015.

LUBART, Todd. **Psicologia da criatividade**. Tradução de Márcia Conceição Machado Moraes. Porto Alegre: Artmed, 2007.

LOBÃO, Alexandre. **Oficinas Literárias, Oficinas de Escrita Criativa, Oficinas de Criação de Texto, Oficinas...** 2010. Disponível em: <<http://dicasdoalexandrelobao.blogspot.com.br/2010/02/oficinas-literarias-oficinas-de-escrita.html>>. Acesso em: 3 nov. 2015.

LOBÃO, Alexandre. 2015. Entrevista concedida a Yan Siqueira por endereço eletrônico, 13 dez. 2015. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo "I" desta Dissertação.

MANCELOS, João de. **A escrita criativa também se ensina**. 2008. Disponível em: <<http://www1.eeg.uminho.pt/gestao/veiriz/Rede2020v4n2.pdf>>. Acesso em: 16 maio 2014.

MANCELOS, João de. **Manual de escrita criativa**. 2. ed. Lisboa: Colibri, 2015.

MANCELOS, João de. **O ensino da escrita criativa em Portugal: preconceitos, verdades e desafios**. 2010. Disponível em: <<http://www.exedrajournal.com/docs/02/14-JoaodeMancelos.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

MANCELOS, João de. 2015. Entrevista concedida a Yan Siqueira por endereço eletrônico, 12 nov. 2015. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo "E" desta Dissertação.

MAY, Rollo. **A coragem de criar**. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MENAND, Louis. **Show or tell: Should Creative Writing be Taught?** 2009. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2009/06/08/show-or-tell?currentPage=1>>. Acesso em: 15 maio 2015.

MORAES, Bernardo. A teia criativa: notas sobre influências, referências e originalidade. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de (Coord.); DOVAL, Camila Canali; SILVA, Camila Gonzatto da; SILVA, Gabriela (Org.). **A escrita criativa: pensar e escrever literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. p. 53-56.

MORAES, Maria Fernanda. **Por trás das oficinas de escrita criativa**. 2013. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/52665>>. Acesso em: 22 maio 2015.

MORICONI, Italo. Apresentação. In: PROSE, Francine. **Para ler como escritor: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los**. Tradução de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.p. 7-11.

MOSCOVICH, Cíntia. A Oficina de Criação Literária na formação do escritor. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de (Coord.); DOVAL, Camila Canali; SILVA, Camila Gonzatto da; SILVA, Gabriela (Org.). **A escrita criativa: pensar e escrever literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. p. 22-24.

MOTTA, Waldo (Org.). **Poesis**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1996.

NEVES, Reinaldo Santos. **Mapa da literatura brasileira no Espírito Santo**. Disponível em: <<http://www.estacaocapixaba.com.br/literatura/mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-espírito-santo/7/>>. Acesso em: 06 jul. 2014.

OFICINA de escrita criativa. **Proposta**. 2010. Disponível em: <<http://www.oficinadeescritacriativa.com.br/propostas.asp>>. Acesso em: 2 jun. 2014.

OFICINA *online* de Ricardo Lísias: aspectos do romance contemporâneo. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cMEm4fgUmZw>>. Acesso em: 31 maio 2015.

OLIVEIRA, Nelson de. **A oficina do escritor: sobre ler, escrever e publicar**. Cotia: Ateliê, 2008.

OLIVEIRA, Nelson de. **Oficineiros e suas oficinas: proseando pela Pauliceia**. Amazon Digital Services. 2015. Disponível em: <<http://www.amazon.com.br/Oficineiros-suas-oficinas-Proseando-Pauliceia-ebook/dp/B017E7VRCQ>>. Acesso em: 28 dez. 2015. Entrevista concedida a Dimas Gomez.

OLIVEIRA, Zélia Maria de. **Fatores influentes no desenvolvimento do potencial criativo**. 2010. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/rrtv9r>>. Acesso em: 5 de jun. 2015.

OLIVEIRA, Zélia Maria de. **Criatividade**: concepções e procedimentos metodológicos na pós-graduação *stricto sensu*. Tese (Doutorado em Educação) – Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <http://www.bdt.d.ucb.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1727>. Acesso em: 5 jun. 2015.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAVANI, Cinara Ferreira; MACHADO, Maria Luiza Bonorino. **Criatividade**: atividades de criação literária. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

PEREIRA, Patrícia. **Conhece-te a ti mesmo**. Disponível em: <<http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/18/artigo71479-2.asp>>. Acesso em 6 jun. 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 100-110.

PETRÔNIO, Rodrigo. **Oficina de escrita criativa com o poeta Rodrigo Petrônio**. Disponível em: <<http://poetasilverioduque.blogspot.com.br/2011/03/oficina-de-escrita-criativa-com-rodrigo.html>>. Acesso em: 15 maio 2015.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Cotia, 2005.

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

RIBEIRO, João. **Curiosidades verbais**. 3. ed. Rio de Janeiro: ABL: Biblioteca Nacional, 2008.

RODRIGUES, Sérgio. **Oficina literária ensina a escrever?** 2009. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/sem-categoria/oficina-literaria-ensina-a-escrever/>>. Acesso em: 10 maio 2015.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. **Forças e formas**: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90). Vitória: Edufes, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SHAW, Harry. **Dicionário de termos literários**. Tradução de Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

SILVA FILHO, Cunha e. **Oficinas literárias**: validade, fins, limites. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br/colunas/letra-viva/oficinas-literarias-validade-fins-limites,212,2197.html>>. Acesso em: 18 maio 2015.

SPALDING, Marcelo. **Oficina literária é como uma aula de piano, se aprendem técnicas**. 2014. Disponível em: <<http://www.artistasgauchos.com.br/portal/?cid=5118>>. Acesso em: 10 mai. 2015. Entrevista concedida a Yan Siqueira.

SPALDING, Marcelo. **Para que servem oficinas literárias**. 2014. Disponível em: <<http://www.artistasgauchos.com.br/portal/?cid=5109>>. Acesso em: 10 maio 2015. Entrevista concedida a Renata Fabiane Costa Mello.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TADDEI, Roberto. Entrevista concedida a Wladyr Nader. Disponível em: <<http://escritablog.blogspot.com.br/2011/11/entrevista-roberto-taddei.html>>. Acesso em: 15 maio 2015.

TOBELEM, Mario. **El libro de Grafein: teoría y práctica de un taller de escritura**. Buenos Aires: Santillana, 1994.

TREVISAN, João Silvério. **Diretório da oficina literária de João Silvério Trevisan**. 2007. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/institucional/Diretorio-OficinadeJoaoSilverioTrevisan.htm>>. Acesso em: 15 maio 2015.

VARGAS LLOSA, Mario. **Cartas a um jovem escritor**: “toda vida merece um livro”. Tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

VILELA, Luiz. Perdição segundo Luiz Vilela. 2012. **Suplementg**, Secretaria de Estado de Cultura de Belo Horizonte, n.1.340, p. 3-6, 2012.

ANEXOS

As entrevistas realizadas e aqui transcritas, a partir de edição de nossa responsabilidade, pretendem sondar aspectos da prática de Oficinas Literárias, de maneira a problematizarem, complementarem e exemplificarem conceitos, observações e opiniões expostos ao longo dos capítulos.

A metodologia na formatação dessas entrevistas se pautou em perguntas gerais sobre Oficina Literária e, sobretudo, sobre as experiências dosicineiros. Nossa intenção foi a de promover uma conversa informal, de modo que os entrevistados pudessem ficar à vontade e, de certa maneira, conduzir mais livremente a entrevista, revelando dados de sua trajetória e de suas reflexões acerca de OL. Com esse propósito, conversamos presencialmente ou por meio de correio eletrônico com profissionais que vêm se dedicando à orientação e à formação de escritores: Deny Gomes, que ministrou oficinas no Espírito Santo; Marcelino Freire, oficineiro de São Paulo; Marcelo Spalding, do Rio Grande do Sul, inclusive em formato *online*; Luiz Antonio de Assis Brasil, também do Rio Grande do Sul; João de Mancelos, de Portugal; Roberto Klotz, de Brasília; Noemi Jaffe, de São Paulo; Isabel Furini, do Paraná e Alexandre Lobão, de Brasília. Embora não se tenha pretendido abarcar oficineiros de todos os estados brasileiros, dada a inviabilidade desse tipo de investigação quantitativa num curso de Mestrado, a escolha dos entrevistados procurou focar diferentes regiões brasileiras. Uma exceção é a entrevista de João de Mancelos, que reside em Portugal, entrevistado com o objetivo de enriquecer a pesquisa e explorar melhor alguns conceitos de seus textos sobre as oficinas. Também foram entrevistados os escritores Oscar Gama Filho, Sandra Medeiros e Sérgio Blank que ministraram oficinas no Espírito Santo. Contudo, optamos por não restringir o estudo a esta região, como era a proposta inicial desta Dissertação. Conversamos igualmente com Roberto Taddei, Valdir Alvarenga, ambos de São Paulo, e Antonio Fernando Borges, do Rio de Janeiro; no entanto, não houve tempo hábil para transcrever e organizar essas últimas entrevistas e as reservaremos para trabalhos futuros.

As entrevistas com Deny Gomes e Marcelino Freire foram inseridas neste trabalho por meio da gravação e da transcrição editada do áudio, realizadas por nós. O restante das entrevistas ocorreu por e-mail, tendo por base as respostas dos oficineiros orientadas a

partir de um breve questionário. Para efeito de concisão e de objetividade, optamos por editar as entrevistas, registrando nos Anexos apenas aspectos pontuais aproveitados na argumentação da Dissertação. Futuramente, pensamos em publicar na íntegra as entrevistas. Vale ressaltar ainda que preservamos a linguagem coloquial de boa parte dos entrevistados, demonstrando o à-vontade dos oficinairos na produção de suas respostas.

Desse modo, pretendeu-se sondar e observar, tanto quanto possível, o percurso dos oficinairos, além de outros especialistas – como é o caso de João de Mancelos –, indicado na breve apresentação curricular dos entrevistados. Não se objetivou, portanto, um recorte temporal preciso sobre determinada região, mas a verificação das metodologias e dos referenciais teóricos de oficinairos de diferentes lugares e gerações, ressaltando suas constâncias e/ou diferenças.

ANEXO A – Entrevista com Deny Gomes (07/09/2014)

7

A entrevista com Deny Gomes foi realizada em sete de setembro de 2014, em Vitória, Espírito Santo. Deny Pacheco Gomes nasceu em São Luís - MA, em 1938. Desde a infância viveu no Espírito Santo, em Vitória, cidade que considera como sua terra natal. Licenciada em Letras Neolatinas, pela PUC/RJ (1959), foi professora titular de Teoria da Literatura, na UFES, por mais de vinte anos. Sobre sua trajetória como oficinaira, ressalta-se que em 1978, Gomes participou, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de um Laboratório de Criação Literária coordenado por Geir Campos e Antonio Torres, entre outros escritores, e, no ano seguinte, coordenou, juntamente com a Professora Maria da Graça Aziz Cretton, um curso semelhante na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Voltando a Vitória, implantou na Universidade Federal do Espírito Santo, em 1981, a Oficina Literária, atividade de extensão que, várias vezes, funcionou em espaços fora da universidade. É uma das pioneiras dessa prática, de forma sistematizada, no Espírito Santo. Como poeta, publicou *O desejo aprisionado* (1987) e *Promessas do tempo* (1994).

⁷ Fotografia, sem indicação de autoria, extraída do site da Ufes. Disponível em: <http://www.ufes.br/conteudo/abertas-inscri%C3%A7%C3%B5es-para-o-projeto-oficinas-liter%C3%A1rias-deny-gomes>. Acesso em: 16 jan. 2016.

Yan Siqueira (YS): Gostaria que comentasse como ocorreu seu primeiro contato com as oficinas e seu objetivo em realizá-las.

Deny Gomes (DG): O meu objetivo era estimular a escrever e a criticar o que escreviam. Porque escrever, você não escreve para você. Você escreve para ser lido. Se você tem a intenção de se comunicar com a palavra, não poderia se comunicar consigo próprio. Então, eu comecei a pensar; e eram diferentes as aulas de Teoria da Literatura, sempre trabalhando com textos de grandes autores, nacionais, estrangeiros em tradução. Mas, eu queria fazer uma coisa que tivesse uma maior proximidade do texto com os escritores. Aí, houve esse convite para fazer uma oficina. Antes disso, eu tinha ido para o Rio de Janeiro fazer o Mestrado. Lá chamava Laboratório de Criação Literária. E era no MAM [Museu de Arte Moderna]. Comecei a fazer com uma professora que estava terminando um curso de Letras pela PUC-Rio, e daí a gente vai conversando aqui, conversa de lá, surge logo a ideia: qual vai ser o produto final daquele trabalho? Vamos publicar um livro. Estamos trabalhando aqui com a palavra escrita. Daí veio a ideia que foi o primeiro, foi o *Aimberé* com Paulo Veríssimo, que era um dos participantes; eu sugeri esse título e tal. E resolvemos publicar. Em seguida, vim a Vitória para fazer um lançamento aqui no Departamento de Letras [da Ufes – Universidade Federal do Espírito Santo]. E foi botar fogo na pólvora. “Ah, você vai fazer uma também aqui para nós”, e tal. Aí, vim. Era Maria Filina [Salles de Sá de Miranda], a professora que era a sub-reitora de Extensão. Conversei com ela, disse do que iria precisar, além da liberação do Departamento de Letras; eu não podia deixar totalmente de dar aula. Pelo menos uma turma no Departamento de Letras e o restante da minha carga horária seria na [Pró-]Reitoria de Extensão. Então, obtive a informação de que o Oscar Gama [Filho] já tinha feito um laboratório parecido. Lembro que ele ficava muito zangado quando ele ia a algum lugar e falavam que eu era a criadora das oficinas literárias do Espírito Santo. Já era. O criador era ele.

E, daí, começamos a oficina. Só o fato de sair daquela rotina acadêmica rígida, de dar prova, de dar nota, não sei o quê, aquilo me abriu os horizontes. Achei uma beleza trabalhar daquela maneira, porque as pessoas escreviam, e eu trabalhava feito uma doida, porque era eu que pegava os originais, datilografava, passava no estêncil. Naquele tempo não tinha xerox; rodava no mimeógrafo, dava para as pessoas e a gente ia discutir, comentar, e a gente trocava ideia sobre os textos. Tive uma experiência de criação que eu não tinha tido nos cursos de Teoria [da Literatura], onde, inclusive, o

propósito, a dinâmica, é outra: a ideia é dar aula, discutir um conteúdo, depois, cobrar, verificar se ficou alguma coisa. E quando resolvemos publicar esse *Traços do ofício* foi uma aventura, uma alegria enorme. E, a partir daí, continuamos. Às vezes, o grupo é que decidia o que era o trabalho final. Fizemos sarau de poesia no [Teatro] Carlos Gomes, na antiga Casa da Cultura, na frente da Capitania dos Portos [no centro de Vitória], fizemos até nas residências dos participantes. E foi uma experiência muito, muito boa. Gostei muito de ter trabalhado com aquele grupo.

Eu fiquei trabalhando com oficina literária. Depois, aqui, trabalhamos com Neida [Lucia de Moraes], que era do DEC [Departamento Estadual de Cultural]; o Departamento Estadual de Cultural se prontificou a liberar a Neida para trabalhar com a gente. Comigo.

YS: Como eram os debates nas oficinas?

DG: Eu queria ser democrática. Sempre ouvir a opinião, o pensamento, os objetivos das pessoas que estavam participando. A outra coisa que eu via era um sentido maior da cultura do Espírito Santo; quem sabe ali não havia três ou quatro novos escritores? Pessoas que seguiriam uma carreira, que publicariam? E vários se projetaram a partir dali. Fizemos, além dessa parte mais ou menos acadêmica, encontros nas casas das pessoas, recitais que a gente organizava. O que menos me agradava era ir para dentro da universidade de novo. Gostava muito de ir às escolas, visitar faculdades fora de Vitória, como Colatina, Cachoeiro [do Itapemirim], Alegre, que me chamavam, e eu estava indo pra onde me convidasse. As pessoas publicavam depois da experiência da oficina.

YS: Pelo que observei, havia diversidade de pessoas e de perfis de participantes, por exemplo, da comunidade e de diferentes cursos da Ufes. Como eram as reuniões?

DG: Chegavam a ser vinte pessoas. As reuniões eram à noite. Quase sempre à noite. Ou eram na Casa da Cultura, que ficava em frente à Capitania dos Portos, ou lá [no Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo] no Parque [Moscoso], ou no DEC, na Reta da Penha; dificilmente, ocorria na própria Ufes, porque eu queria sair daquele ambiente. O projeto [de Extensão] era da Ufes, mas eu não queria que tivesse carteira, quadro negro, giz, nada disso. Era conversa, leitura, discussão; escreve, publica, vamos fazer, vamos fazer! Foi muito bom. Na Ufes, fizemos uma vez no antigo Cine Metrópolis um recital de poesia que foi uma beleza. E as pessoas ficavam muito empolgadas, muito

entusiasmadas; a casa enchia, a plateia adorava. Havia um entusiasmo muito grande. Fizemos também na Livraria Logos, quando eles tiveram uma filial lá em Jardim da Penha. Fizemos também na Academia Espírito-santense de Letras.

YS: E quanto aos exercícios que você fazia para os participantes escreverem?

DG: Às vezes, a gente pedia sugestões de tema. Outras, líamos, por exemplo, "A casa tomada", do [Julio] Cortázar, um dos contos mais importantes dele, aquela sensação de ameaça atrás da porta, se tem alguém... Aquilo me emocionava profundamente. E depois vieram os livros do Antônio Calado. A gente lia bastante. Também saíamos: fomos para bares depois que acabava a reunião; daí, era papear, namorar, e por aí vai. Uma prática era apresentar um conto sem final e pedir que escrevessem um desfecho.

YS: Era sempre narrativa?

DG: Eu fazia narrativa e poesia. E poesia é difícil. Quem escreve poesia não admite que alguém interfira no texto. Há um sentido de preservação do texto, da poesia. Se poema estiver muito bem estruturado, principalmente, se for um poema dentro dos padrões clássicos, dentro das rimas, métricas, se você mexer numa palavra, você pode estragar o poema todo. Já no romance, no conto, é diferente. A crônica é a mais lida. Acho que é porque é a mais solta. Quase sempre, a crônica é o relato de um fato ocorrido no tempo e pressupõe uma sequência temporal. E qualquer assunto pode ser tema de uma crônica.

Nunca fiz foi teatro. Eu fiz muito por demanda. A partir do interesse dos participantes. Romance eu fiz pouquíssimas vezes, porque demanda muito tempo para madurar a leitura e a crítica. Então, eu fazia crônica, conto, poesia. Um dos cursos foi de crônicas; outro, de contos. Mas surgia muito a questão do tema ou também o tema livre. Cada um escrevia sobre o que quisesse. Daí, traziam os textos e eu tirava cópia no mimeógrafo e a gente lia, que era hora da briga.

Tinha gente que não aceitava mexer nos textos. Eu dizia que se a pessoa estava ali, era para dar a cara a tapa. Era o objetivo. E havia umas pessoas que não aceitavam, outros ficavam muito assustados, amedrontados, sensíveis. Tinha moça que chorava quando se fazia uma crítica. Mas era muito bom. Era um clima diferente. Uma relação diferente da de aula quando você chega e só explana sobre algum assunto. É uma coisa de chegar e conversar e propor.

YS: E nada de notas também, certo?

DG: Não tinha prova. Nota. Nada. A oficina era assim, espontânea. Qual é a proposta? Publicar? Se é para publicar, que seja um texto com uma linguagem que preste, não pode ser cheio de erro, porque o português é muito difícil. Tem muita norma. Muito princípio que tem que ter. Temos que ir devagar.

YS: Ocorriam visitas de outros escritores para falarem de suas criações?

DG: Iam mais as pessoas mais ligadas à Ufes. O Oscar Gama Filho, por exemplo, o Renato Pacheco e o Waldo Motta foram alguns.

YS: E qual seria o propósito de uma oficina literária?

DG: Primeiro de tudo, estimular a criação literária, porque se as pessoas não estiverem estimuladas a escrever, elas não vão escrever bem. É o caso das célebres redações do ENEM [Exame Nacional do Ensino Médio], quando o professor chega: "Vamos escrever sobre o Onze de Setembro". Mas, por outro lado, se for sugerido, "Você se lembra de alguma coisa quando você era pequena, algo que achou muito engraçado? Então, conta aí". É outra maneira; estimula a pessoa a ir trabalhando com a memória e com a criação. Se você não recorrer à memória, a história velha da forma e conteúdo, e se elas não estiverem expressas numa forma atraente, fica cansativo.

YS: Você acha que é possível "ensinar" a ser criativo a partir de uma oficina?

DG: Criativo você é ou não é. Agora, você pode estimular a criatividade; às vezes, até a pessoa deixa de criar porque não conhece o processo, o objetivo daquilo. Por exemplo, alguém que nunca leu uma peça de teatro será muito difícil de escrever uma; tem que assistir, ler; é a mesma coisa de um instrumento musical, você pode até tocar de ouvido, mas é muito mais perfeito, são muito mais prazerosas a execução e a audição da música se a pessoa tem uma noção, um embasamento. A literatura tem uma grande dificuldade porque o meio da expressão da literatura é muito mais usado fora da literatura do que dentro dela. E não é só o som da palavra, é a maneira, o modo, a forma como se expressa aquele conteúdo, porque há certos textos que você lê com vontade de chorar, não é? Já outros dão vontade de cair na gargalhada. É a voz, é a expressão humana, que importa.

YS: E o talento existe?

DG: Existe. Acho que o talento é o que difere; é sua quantidade, sua especificidade. É como a voz humana, como que tem menino, criança da roça, que canta afinado, bonito, tem um ouvido bom? É um dom. É sinal de dom, porque é uma benção, é inata, e pode ser desenvolvido; mas o talento é, na minha opinião, algo natural e que pode ser desenvolvido. E tem uma coisa: quase sempre requer um orientador, alguém que troque ideia, alguém que estimule, que faça a crítica; daí, entra já na oficina. A convivência ajuda.

ANEXO B – Entrevista com Marcelino Freire (17/08/2014)

A entrevista com Marcelino Freire ocorreu em 17 de Outubro de 2014, em Vitória, quando ele ministrou uma Oficina Literária na Universidade Federal do Espírito Santo com seu projeto “Quebras”. Freire é autor, entre outros, dos livros *Angu de sangue* (2000) e *Contos negreiros* (2005 – Prêmio Jabuti de 2006). Em 2004, idealizou e organizou a antologia de microcontos *Os cem menores contos brasileiros do século*. É um dos integrantes do coletivo EDITH, pelo qual lançou, em julho de 2011, o livro de contos *Amar é crime*. No final de 2013, publicou seu primeiro romance, intitulado *Nossos ossos*, editado também na Argentina e na França, e com o qual ganhou o Prêmio Machado de Assis de 2014. Começou seu trabalho como oficinheiro em 2003 e, atualmente, ministra uma oficina com duração de seis meses no Centro Cultural Barco, em São Paulo, além de viajar ministrando oficinas em diferentes regiões do país.

Yan Siqueira (YS): Você participou da oficina literária do professor Raimundo Carrero em ano? Como foi esse primeiro contato?

Marcelino Freire (MF): Eu havia deixado um banco em que eu trabalhava com produções de textos, e, na mesma semana, vi um anúncio no jornal que ia começar uma

⁸ Fotografia, sem indicação de autoria, extraída do blog de Bruno Meira. Disponível em: <http://www.filesdooficio.com.br/desce-uma-gelada-ai/licoes-para-a-vida-com-marcelino-freire/>. Acesso em: 16 jan. 2016.

oficina literária com Raimundo Carrero. Eu já conhecia alguns livros dele e fiquei muito animado. Nada melhor do que começar uma oficina, além de conhecer o escritor Raimundo Carrero. Eu fiz parte da primeira turma da oficina dele, uma turma pioneira de uma oficina pioneira em Pernambuco. Ele foi o primeiro a coordenar uma oficina de literatura por lá. Ele dava essa oficina em uma livraria particular, chamava-se Síntese, Livraria Síntese, que não existe mais.

Eu aprendi com Carrero uma grande paixão com a literatura, e era um cara muito apaixonado. Aprendi a ler com Raimundo Carrero no sentido em que ele mostrava as entrelinhas. Ele falava muito da construção do romance, exemplificava muitos livros, como o do Autran Dourado, *Uma poética de romance*, e aprendi muito. Isso era muito bom, porque escritor é muito sozinho, né? E quando a gente participa de uma oficina, a gente testa a nossa voz, a gente testa nosso texto, a gente vê outros pontos de vista que não são os pontos de vista dos amigos; também testa como nosso texto bate no ouvido do outro. Eu percebia que a oralidade que eu escrevia não era a mesma oralidade que eu compunha nos meus contos, e isso me chamava muito a atenção, eu fui reforçando essas diferenças. A oficina foi muito boa para isso, o Carrero me ensinou muito a questão do enxugar o texto, de pensar bastante na hora em que se coloca o adjetivo, o advérbio, ou uma expressão muito drástica; ele ia apontando isso na leitura do Machado de Assis, por exemplo.

Comecei a ministrar oficinas no ano de 2003, e isso em função de uma antologia que eu organizei, chamada de *Cem menores contos brasileiros do século*, os cem menores, e não melhores. Eu pedi a cem escritores brasileiros que escrevessem contos de até cinquenta letras, sem contar o título. Nisso, eu fui convidado por uma instituição em Porto Alegre para fazer uma oficina de microcontos. Falei que eu nunca fiz uma oficina, que já participei de oficinas, mas que eu nunca fiz uma, e o que eu posso fazer é conversar sobre a concisão, coisas que eu percebo na literatura que eu li bastante, que eu executei na minha própria escrita; então, eu disse, o que eu posso fazer é uma grande conversa.

Isso chamou muita atenção e, a partir dali, as pessoas que sabiam que eu estava fazendo oficina em Porto Alegre me convidaram para fazer a oficina em Recife, Fortaleza, Salvador. Quando eu vi, estava viajando com várias oficinas, daí fazendo sem parar, até que o lugar mais fixo que estou há muito tempo, desde 2006, fazendo uma oficina que

tem uma duração de seis meses, é no Centro Cultural B_arco. E desde 2006 eu coordeno a literatura do espaço. Esse grupo começou com a minha oficina. Uma vez por mês, recebemos um escritor convidado. E toda vez que vem um escritor de fora e passa por lá, eu chamo para a minha oficina.

YS: Em sua oficina semestral, como é o trabalho com o gênero literário?

MF: Eu trabalho o gênero do participante; então, depende se ele vem com contos, se ele vem com poesias ou romance; a nossa conversa começa a partir do que ele quer fazer. E, muitas vezes, ele descobre que é melhor naquilo que ele não quer fazer. Tem muito cara que aparece acreditando que a prosa é a sua fortaleza maior, e acaba virando um poeta. Tem gente que já publicou por aí. Então, o gênero é o participante que determina e a oficina inteira é o participante que faz; sou apenas um mediador de conflitos e de provocações. Então, eu trabalho muito provocando, dando exercícios, querendo que cada um encontre seu repertório, sua voz literária, encontre sua personalidade literária (“Escrevam com as palavras que têm”), que consiga garimpar do seu repertório particular, que mostre sua visão de mundo. Bato muito nessa tecla, porque o sistema literário, se você deixar, ele escreve por você, e isso tem que ser evitado.

YS: Fale um pouco dos exercícios que você costuma fazer.

MF: Tem momentos muito pontuais na oficina, mas tudo depende das necessidades dos problemas apresentados ali na turma. Tem um exercício meu que acorda muita gente, que é um exercício que eu peço que eles escrevam um texto, qualquer coisa, um poema, o que eles quiserem, mas que seja proibido para alguém ler. Pode ser um texto proibido para os funcionários da alfândega lerem, um texto proibido para os pedófilos lerem, um texto proibido para os corintianos lerem, um texto proibido para o meu pai ler. Aí eles falam... Quando percebem que é um texto muito interessante e que eles podem provocar algo ou tirar um pouquinho de algum lugar, muitos se soltam nesse momento, e é um momento que eles percebem que são livres.

Escrever é um jogo, e a gente sempre se esquece disso. Colocam muita gravata na hora de escrever: “Vou fazer literatura”. Você coloca eles na frente do computador, achando que vai resolver o problema da humanidade, e é muita seriedade, uma pessoa muito solene, e isso atrapalha qualquer jogo. E eles se descobrem nesse exercício. Esses exercícios são muito sistemáticos.

Tem um exercício que eu evito fazer, mas quando necessário, eu faço. Eu peço que eles matem alguém, matem um vizinho, matem alguém da família. Esse eu não faço mais porque eu tenho medo do que a pessoa tem na cabeça, eu tenho medo que alguém, de fato, mate mesmo ou morra ali naquela semana o pai querido ou a mãe querida e vão dizer que eu sou um bruxo; só quando eu preciso apelar um pouco faço esse exercício. Eu não discuto porque não tenho família, mas eles vêm muito bloqueados quanto a esse tipo de coisa. Não vou escrever esse texto “porque minha mãe pode pensar isso”, “porque meu pai pode pensar aquilo”. Bloqueio também é um problema muito sério. Muito bloqueio tem aquelas “não sei como vou terminar meu romance, como vou terminar meu poema, como vou organizar o meu livro”, eles acham que a gente vai resolver a vida deles.

Um texto quando toca a todos é um texto que está na atualidade, quando tem problemas, as pessoas ficam constrangidas. Então, você fica administrando esse tipo de comportamento, de atitude, de resposta. Outra coisa também é que as pessoas querem escrever e não querem ler e muitos na oficina se tornam mais leitores do que escritores. Por exemplo, nas oficinas aparecem aqueles desejos antigos que ficaram lá pendurados na 8ª série, pendurados em uma redação na escola, um desejo antigo de uma professora que plagiava os textos, ou de uma família que não lê e elogiava o discurso que ele fazia no Natal. Quando eles veem que a literatura dá muito trabalho, como marceneiro tem muito trabalho para fazer o que ele quer, um arquiteto tem muito trabalho para fazer o que ele quer, aí eles ficam assustados: “Ah, tem que ler?”. E há também os que leem muito, e eles ficam muito exigentes, ficam muito bloqueados, querem ir direto para a obra-prima. Tem todos os casos; tem os casos também dos que querem publicar, mas não querem escrever; a pessoa quer publicar um livro, colocou na cabeça, e eu falo que tem que escrever, tem esse trabalho, e é muito negligente quando se quer a literatura, é muito negligente no sentido que um bailarino tem que treinar muito para ser um bom bailarino, ensaiar, estudar, e um escritor também tem que fazê-lo.

YS: Você utiliza alguma teoria literária, algum texto teórico de apoio para desenvolver suas oficinas?

MF: Toda minha teoria parte da fala das necessidades apresentadas ali, e trago nas oficinas mais longas poemas, livros, contos para serem lidos e abordar melhor os aspectos daquele tema. A teoria é muito diluída; não estamos na academia. Eu até peço

que eles leiam muitos ensaios, muitos livros de leitura acompanhando contos, mas uma teoria diluída é uma coisa que está na conversa e isso é muito instigante. Outro lugar que solta muito a escrita não é a técnica, é a vida, e eu sempre proponho que a gente saia para beber uma hora. Depois, indo para a oficina, a gente se solta, relaxa todo mundo, e no outro encontro já estão mais amigos, já estão aceitando mais as críticas e as observações. Eles têm que pensar sempre; eu sempre falo isso de que estamos falando do *texto*: “Eu nunca vi vocês na minha vida; eu não tenho nada contra vocês, não é nada pessoal”. Tem uma menina na minha oficina que falou assim: “Você nunca gosta dos meus textos”; respondi assim: “Eu acho que sou a pessoa que mais gosta dos seus textos; eu estou preocupado com eles. Acho que as outras pessoas gostam de *você* e não do seu *texto* , e isso é complicado”.

YS: Quais obras você indicaria para quem deseja “aprender a escrever”?

MF: *Os segredos da ficção* [de Raimundo Carrero]. Eu acho um livro bem pontual. Ensaaios também; sugiro que eles leiam muitas entrevistas dos escritores, como cada um escreve a pontuação; tem uns livros com teorias, como o do Cortázar, em *Valise de Cronópio*, teorias famosas. Ricardo Píglia tem uns ensaios muito bons; outro cara também que eu leio bastante é o Alberto Manguel, escritor argentino. Agora, eu digo: “Vão ler poesia”. Eu leio muita poesia; eles têm muita reserva de poesia; e eu leio muita poesia nas minhas oficinas, aí as pessoas falam coisas como: “Poesia? Mas vou escrever prosa”. Eles acabam descobrindo coisas fantásticas; eu também acabo aprendendo nas oficinas, conversamos sobre muitas coisas. Também vou aprendendo a formular coisas e a pensar sobre a literatura, encontrar seleções do meu próprio trabalho. A partir do momento que vou formulando e pensando no texto deles, eu também estou pensando no meu texto, e eu aprendo muito. Na verdade, sou um vampiro, gosto de ver as pessoas descobrindo suas obsessões, e isso é muito bom. É na oficina que você pode exibir toda sua obsessão.

YS: Se você pudesse resumir o objetivo principal da oficina, qual seria?

MF: A oficina literária tem como objetivo principal não o resultado, mas o processo, e o escritor é um processo permanente. Quando termino as oficinas literárias, as pessoas querem saber o resultado prático, se aquilo vai virar um livro, e considero que o processo é mais importante. Voltando ao banco em que eu trabalhei, o resultado é para

gerente de banco; então, é o processo, o processo é mais instigante, o processo é milagroso.

ANEXO C – Entrevista com Marcelo Spalding (24/11/2014)

A entrevista com Marcelo Spalding foi concedida por e-mail em vinte e quatro de novembro de 2014. Spalding é formado em Jornalismo e em Letras; é Mestre e Doutor em Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Trabalha na UniRitter como professor, editor-executivo da Editora UniRitter e coordenador do Pós-Graduação em Produção e Revisão Textual, além de ministrar Oficinas Literárias *online*. Como escritor, é autor dos livros *As Cinco Pontas de uma Estrela* (2002); *Vencer em Ilhas Tortas* (2005); *Crianças do Asfalto* (2007); e *A Cor do Outro* (2008). Criador do Movimento Literatura Digital e autor de uma das primeiras dissertações sobre minicontos do Brasil, intitulada de *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea* (2008) e uma das primeiras teses sobre literatura para *tablets* do mundo, com *Alice do livro impresso ao e-book: adaptação de Alice no país das maravilhas e de Através do espelho para ipad* (2012).

Yan Siqueira (YS): Como entrou em contato com a Escrita Criativa e as Oficinas Literárias? O que e/ou quem o influenciou a exercer essa atividade?

⁹ Fotografia, sem indicação de autoria, extraída do *blog* do escritor. Disponível em: <http://www.marcelospalding.com/?pg=2503>. Acesso em: 16 jan. 2016.

Marcelo Spalding (MS): Eu escrevo desde muito jovem; aos 11 anos ganhei um prêmio de um concurso do ZH [Zero Hora], nosso jornal diário local [Porto Alegre], e desde então não parei mais de escrever, tanto ficção quanto não-ficção. Aos 16 anos, escrevi um livro, *As 5 pontas de uma estrela*, e o publiquei no ano 2000, por conta própria. Quando esgotou a primeira edição (sim, consegui essa façanha), procurei um editor, Walmor Santos, para fazer a segunda edição, e ele me sugeriu frequentar a Oficina de Criação Literária do Prof. Luiz Antonio de Assis Brasil, um romancista muito conhecido no RS [Rio Grande do Sul]. Sua oficina é um curso de extensão da PUC-RS e tem quase 30 anos. Me inscrevi, fui aceito e fiz a oficina. Sobre esse período, costumo dizer que foi uma experiência traumática: eu reaprendi a escrever. Entrei na oficina muito cru, achando que era o melhor escritor do mundo, e ali descobri uma infinidade de gente apaixonada pela literatura e disposta a não apenas ler, mas também produzir literatura.

YS: Qual seria o objetivo maior de uma oficina literária?

MS: O objetivo maior de uma oficina literária é aprender técnicas de criação literária, assim como em uma aula de piano se aprendem técnicas para se tocar piano. Com a diferença que piano pode se aprender “do zero”, e ninguém entra em uma oficina para aprender a escrever “do zero”, pois a alfabetização é parte importante do currículo escolar. Outro erro comum é achar que a Oficina vai dar talento para alguém: não vai. Pode desbloquear (isso acontece muito), mas talento e inspiração devem ser inerentes ao escritor. Em geral quem se inscreve em uma oficina dessas já tem inspiração, desconfia do seu talento e com as técnicas descobrirá que o “talento” é o menos importante, e sim a construção, o trabalho e retrabalho.

YS: Como você organiza suas oficinas literárias?

MS: Há alguns anos inovei e criei a Oficina Literária Online. No começo a ideia era atender a algumas pessoas do interior do Rio Grande do Sul que reclamavam da falta de oficinas em suas cidades, mas o projeto cresceu e hoje tem alunos de todo o país. Bem, nessa oficina as aulas estão postadas em um ambiente virtual, divididas por temáticas bem práticas (narrador, tempo, espaço, figuras de linguagem). E o grande diferencial da oficina é que além do material didático multimídia feito especialmente para a oficina, eu leio e comento pessoalmente os textos produzidos ao longo do curso.

YS: Quais procedimentos ou exercícios você considera fundamentais para uma oficina?

MS: O mais importante em uma oficina é a escrita e a leitura crítica. Em oficinas presenciais, essa leitura crítica em geral é feita em grupo, o que tem vantagens e desvantagens. Na oficina online, é texto a texto, dando a mim mais liberdade, inclusive, de apontar problemas no texto. Afora isso, noto que é fundamental ter boas provocações, bons desafios para que os escritores experimentem técnicas novas, escrevam sobre assuntos ou com temáticas que não fariam se não fosse a oficina. Um exemplo é um exercício em que a mesma cena deve ser escrita pela perspectiva de três narradores diferentes; outro é o que transforma uma música em um conto. E não posso deixar de mencionar o texto feito só por diálogos, que também é uma sensação entre os participantes da oficina.

YS: E quanto à utilização de textos teóricos?

MS: Tenho a opinião de que um dos papéis do professor de oficina é levar a teoria literária aos alunos. Sem o hermetismo da teoria, focando no aspecto prático. Mas tem que levar. Dessa forma, utilizo [Roland] Barthes, [Italo] Calvino, [Edgar Allan] Poe, [Julio] Cortázar, Aristóteles e tantos outros para apresentar aos participantes as técnicas literárias.

YS: Em termos de pesquisa acadêmica, para quem deseja começar seus estudos na área de Escrita Criativa, quais obras considera fundamentais para a leitura?

MS: Há alguns livros interessantes, como *A arte da ficção*, do David Lodge, e *Cartas a um jovem escritor*, do [Mario] Vargas Llosa. Sem contar os mais teóricos, Cortázar, Calvino, Barthes, e a *Poética* do Aristóteles, claro.

YS: De modo geral, qual seria o perfil dos participantes interessados na oficina?

MS: O perfil é muito variado, mas um ponto em comum é a paixão pela literatura (não necessariamente a literatura canônica). Em muitos se vê o desejo de mudar de rumo, advogados cansados da profissão, senhoras e senhores aposentados, estudantes em dúvida sobre o futuro profissional. Como eu acredito que escrever bem, de forma criativa, é útil para qualquer tipo de pessoa, na vida pessoal e profissional, acho o máximo essa procura por pessoas tão distintas.

YS: Ocorre, de alguma forma, uma seleção em algum momento para entrar na oficina?

MS: Normalmente não há uma seleção, não.

YS: Você tem ideia de quantos escritores são "formados" por ano neste trabalho?

MS: Não tenho ideia, pois há MUITAS oficinas presenciais Brasil afora, inclusive Mestrado e Doutorado aqui na PUC-RS. Mas eu não usaria a palavra "formados", e sim "participantes", "frequentadores". Quem faz uma graduação, especialização, mestrado ou doutorado em criação literária se "forma" nisso, mas oficinas não têm essa ambição.

YS: As oficinas com suas atividades diversificadas acabam por dinamizar a escrita, muitas vezes praticada de forma "irregular" em ambiente escolar. Você considera que o ensino de Escrita Criativa pode ser utilizado em sala de aula? Se sim, como seria essa utilização?

MS: Sim, o ensino de literatura nas escolas é antiquado e até atrapalha o gosto pela leitura. Nossos jovens deveriam ser estimulados a escrever mais, e não só redação dissertativa: deveriam criar poemas, letras de música, contos, ficções. Por que eles não podem criar sua própria história de vampiro? Acredito que o uso da escrita criativa como forma de estimular a leitura e a escrita é fundamental e aos poucos vai substituir a abordagem histórico-metodológica do ensino de literatura tradicional.

YS: Uma das principais críticas quanto à prática de uma Oficina Literária se dá pelo argumento de que "escrever não se ensina"; portanto, se a pessoa não possuir "talento nato", de nada servirá tal prática. Qual sua opinião sobre isso?

MS: É difícil medir talento e criminoso dizer para alguém que a pessoa não tem talento. Fosse assim Van Gogh e Fernando Pessoa, que não foram reconhecidos em suas épocas, não teriam a repercussão que têm hoje. Acho que a sociedade pós-moderna, ao mesmo tempo que idolatra o gênio, desconfia dessa coisa de meia dúzia de seres especiais. Existem os gênios? Sim, existem. Mas se eles não tiverem condições sociais, técnicas e até emocionais de escrever, não serão descobertos como grandes escritores. Por outro lado, muita gente que gosta de leitura tem boas histórias para contar e muita técnica pode produzir livros interessantíssimos e até, quem sabe, ganhar um lugar na literatura brasileira. Se bem que hoje em dia poucas pessoas escrevem para fazer história, as pessoas escrevem porque sentem necessidade; querem ser lidas, compartilhar ideias, valores, provocar emoções. Se der certo, deu; se não der, não deu.

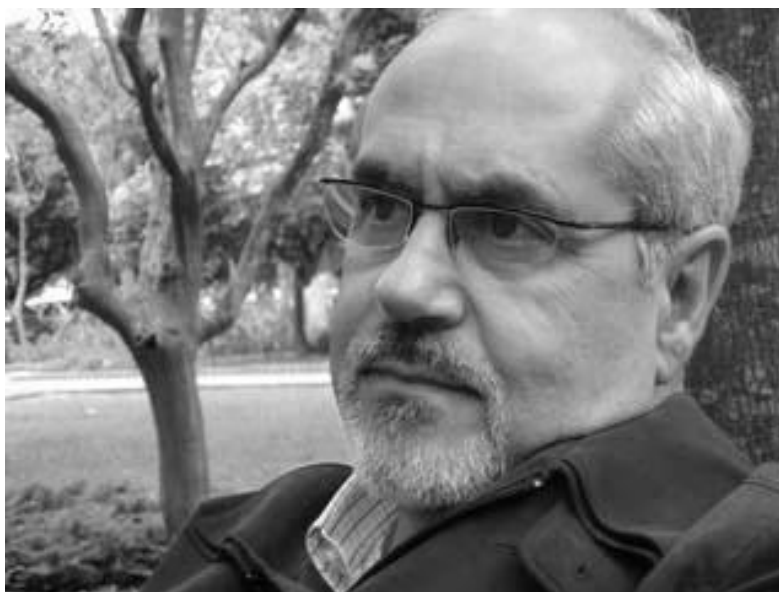
Outra crítica que se faz a Oficinas Literárias é que elas padronizariam a forma de escrever. Isso é uma grande bobagem, pois uma boa oficina demonstra que a arte é plural, está sempre se reinventando, ainda que não se exima de apresentar técnicas consagradas. É como dizia o Assis [Brasil]: para fazer uma torta, antes tem que aprender a receita do bolo, mesmo que depois você, com a prática, a experiência e o talento, não use ovos para fazer o bolo.

YS: Qual a importância de se ter uma Oficina Literária em uma cidade ou estado?

MS: Acho que a existência de uma vida literária é fundamental para uma cidade preservar sua cultura. Não se faz cinema com uma pessoa só, raramente se faz música com uma pessoa só, mas se faz literatura com uma pessoa só. Dessa forma, é importante que um município estimule a existência do que [Antonio] Candido chama de “sistema literário”, e aí incluem-se não só oficinas, mas também saraus, feiras, concursos, grupos literários. Nesse sentido, o Rio Grande do Sul é abençoado.

YS: Você considera que uma Oficina pode influenciar o mercado literário de sua região? Você debate sobre isso em algum momento da Oficina?

MS: Na verdade, não saberia dizer, porque desde que comecei a escrever, esse sistema funciona muito bem em Porto Alegre. Acho fundamental que haja um curso de extensão da universidade, por exemplo, focado na Escrita Criativa. Que se promova um bom concurso literário, que se fomente a produção local. No que eu puder ajudar, estou à disposição.

ANEXO D – Entrevista com Luiz Antonio de Assis Brasil (01/12/2014)

10

Luiz Antonio de Assis Brasil nos concedeu a entrevista por e-mail em 1º de dezembro de 2014. Nascido em Porto Alegre, 1945, Assis Brasil é escritor e professor titular, desde 1975, da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Ministrante da Oficina de Criação Literária do Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da PUC-RS, desde 1985, com quarenta e quatro antologias publicadas, dentre as quais a mais recente é a *Naufrágios urbanos* (2015). É também Coordenador-Geral do DELFOS – Espaço de Documentação e Memória Cultural da PUC-RS. Como escritor, Assis Brasil possui dezenove livros publicados e, com alguns deles, foi vencedor de concursos literários como o Prêmio Machado de Assis de 2001 com *Pintor de retratos* (2001) e o Portugal Telecom de 2004 com *A margem imóvel do rio* (2003), além de ser finalista do prêmio Jabuti em 2007 com *Música perdida* (2006).

Yan Siqueira (YS): Sendo um dos precursores do ensino de criação literária no Brasil, como entrou em contato com a Escrita Criativa e com as Oficinas Literárias? Quem ou o que o levou a exercer essa atividade?

¹⁰ Fotografia de Douglas Machado, extraída do site do escritor. Disponível em: <http://www.laab.com.br/fotografias.html>. Acesso em: 16 jan. 2016.

Assis Brasil (AB): Quando iniciei esse trabalho, há 30 anos, na PUC-RS (onde ainda o desenvolvo), eu contava apenas com minha dupla condição de escritor e professor; o processo “pedagógico” foi uma construção intelectual que considero ainda inacabada. A cada ano, a oficina se altera e, espero, para melhor. Na altura, havia pouquíssima coisa publicada sobre o tema. Aqui no Brasil, a obra fundamental foi *Uma poética de romance [matéria de carpintaria]*, de 1972, de Autran Dourado, em que ele reflete sobre a construção de alguns de seus romances. Havia também *Dependência e independência da criação literária*, um livro anterior, semiartesanal, sem data – creio ser de 1966 –, organizado por Dante Moreira Leite (isso não está explícito) e publicado pelo Departamento de Cursos do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP. Posso referir, também, um livro de Carmelo M. Bonet, *A técnica literária e seus problemas*, traduzido da edição argentina por Miguel Maillat e publicado pela Mestre Jou, de 1968. Afora isso, sabia-se das experiências de criação literária nos Estado Unidos, especialmente do exitoso programa da Iowa University; mas, tempos pré-internet, era muito custoso saber pormenores. Então foi, como se diz, “com a cara e a coragem” que comecei a oficina. Conteí com o irrestrito apoio da minha universidade. Nesse sentido, posso me considerar com muita sorte, pois, estivesse eu em outra universidade, a oficina não existiria.

Mas a academia de nosso país já dera alguns passos interessantes: a Professora Judith Grossman, na UFBA [Universidade Federal da Bahia], foi a precursora, quando, já na década de 1960, trabalhou com criação literária. Na década de 1970 tivemos a famosa Oficina Literária Afrânio Coutinho, no Rio de Janeiro, que não era exatamente uma oficina como conhecemos hoje, mas se aproximava. A UFRJ [Universidade Federal do Rio de Janeiro] já admitira um romance como conclusão de doutorado, que é a obra literária *Variante Gotemburgo*, de Esdras do Nascimento. Foi o primeiro de uma série que só tende a aumentar. Eu mesmo constituí o segundo caso brasileiro, com o romance *Cães da província*, doutoramento defendido em 1987, na PUC-RS. Assim, o momento era aquele, era 1985, era um jovem (nem tanto) professor que pretendeu juntar sua didática com o desejo de partilhar com os iniciantes o que eu, a duras penas, tinha acumulado como conhecimento técnico.

YS: O que é a Escrita Criativa? E qual seria o objetivo maior de uma Oficina Literária?

AB: Bem pesadas as circunstâncias, toda escrita é criativa; pois se é para escrever o que já se disse, não tem sentido escrever. Claro que estou sendo algo cínico, pois a questão não pode ser reduzida a essa patética *boutade*. A expressão Escrita Criativa (tradução servil de *Creative Writing*), na cultura letrada atual, é aceita como a escrita de obra literária, seja do gênero que for; distingue-se, portanto, da escrita administrativa, jurídica, a escrita dos ofícios, (embora até possam ser obras “literárias”; vide [o relatório administrativo municipal de] Graciliano [Ramos, que o tornou conhecido graças a sua qualidade literária]); e mais: a EC é sempre declinada num ambiente de ensino e aprendizagem, seja informal, seja acadêmico.

Uma oficina literária tem por objetivo maior propiciar um ambiente de convivência entre pares, sob a orientação de um escritor sênior. É essa convivência – que ultrapassa a situação de professor-aluno – que constitui o cerne de uma oficina. Essa convivência propicia o ler-se reciprocamente, avaliar-se reciprocamente. Claro, hoje em dia, devido à concorrência (e carreirismo de alguns), criam-se situações de tensão, difíceis de serem administradas. Eu não estava preparado para essa realidade; mas quem quer ser bom professor deve adaptar-se e encontrar soluções.

YS: Uma das principais críticas quanto à prática de uma Oficina Literária se dá pelo argumento de que “escrever não se ensina”; portanto, se a pessoa não possuir “talento nato”, de nada servirá tal prática. Qual é sua opinião sobre isso?

AB: São afirmativas equivocadas, românticas, e pior: completamente superadas pela realidade, a qual nos mostra a expansão geométrica das oficinas literárias pelo mundo, inclusive pelo mundo acadêmico formal. Esquecem, também, que o aprendizado e o ensino das artes são tão antigos quanto estas. Ninguém discute que um bailarino, um pintor, um escultor, possa prescindir de um período de aquisição de conhecimentos numa escola. Não percebo por que, quanto à literatura, ainda persiste, em certos meios minoritários, essa concepção elitista e messiânica.

Contudo, quando ouço isso sob a forma de uma questão, peço que substituam a pergunta "Ensina-se a escrever?" Por outra: "Como se forma um escritor?". A primeira, recuso-me à resposta; quanto à segunda, respondo: um escritor se forma com muita leitura, muita imaginação, muita escritura, muito escutar os outros e, se possível, na frequência de uma oficina de criação literária.

ANEXO E – Entrevista com João de Mancelos (12/11/2015)

11

A entrevista com João de Mancelos ocorreu por e-mail em 12 de novembro de 2015. Mancelos é professor universitário: na Universidade Católica Portuguesa (Viseu), lecionou Introdução aos Estudos Literários, Literatura Norte-Americana, e Escrita Criativa. Na Universidade de Aveiro, ensinou Escrita Criativa, e Português Língua Estrangeira. Atualmente, na Universidade da Beira Interior, é professor de Laboratório de Guionismo (roteiro), Teoria da Narrativa Cinematográfica, e Escrita de Guiões. Escreveu diversos livros de poesia, conto e ensaio, entre os quais estão *Línguas de fogo* (2001), *As fadas não usam batom* (2.^a ed. 2004), *O que sentes quando a chuva cai?* (2006); *Introdução à Escrita Criativa* (4.^a ed. 2013), *Manual de Escrita Criativa* (2.^a ed. 2015), *Uma canção no vento: a poesia de Eugénio de Andrade* (2013), *Manual de guionismo* (2013), *Magia negra: a obra de Toni Morrison* (2014), *O pó da sombra* (2014), e *Todas as cores da América: A literatura multicultural* (2015).

Yan Siqueira (YS): Como entrou em contato com a Escrita Criativa e as Oficinas Literárias? Quem ou o que o levou a exercer essa atividade?

¹¹ Fotografia, sem indicação de autoria, extraída do site da Universidade de Aveiro. Disponível em: <http://uaonline.ua.pt/pub/detail.asp?c=42775>. Acesso em: 16 jan. 2016.

João de Mancelos (JM): O meu primeiro contato com essa área foi como escritor de livros de poesia, conto e ensaio. Interessava-me saber como escrever de forma mais perfeita e, como tal, lia assiduamente manuais de Escrita Criativa. Mais tarde, viria a estudar essa área na Universidade de Luton, em Inglaterra. Posteriormente, lecionei a unidade curricular de mestrado “Técnicas de Escrita Criativa”, enquanto docente na Universidade Católica Portuguesa, em Viseu; na atualidade, sou professor de Guionismo na Universidade da Beira Interior. Orientei também cursos online de Escrita Criativa Geral, e Escrita Criativa para Literatura Infanto-Juvenil, no grupo editorial LeYa, a maior empresa do género em Portugal. Mais tarde, vim a orientar teses de mestrado e doutoramento nessa área. No entanto, já muito antes de ensinar essas cadeiras eu realizava oficinas, a convite de universidades, bibliotecas e livrarias.

YS: Qual seria o objetivo maior de uma Oficina Literária?

JM: Sem dúvida, levar à produção de um texto ficcional com qualidade artística. O aspeto comercial é secundário, pelo que não prometo aos meus alunos êxito, nem isso me parece relevante.

YS: O que seria um texto com qualidade artística?

JM: Sempre que me perguntam o que constitui um bom texto literário, penso nos clássicos e nas qualidades artísticas que os fizeram resistir ao tempo, oferecendo-se, sempre renovados, geração após geração. Desde logo, estas obras apresentam personagens memoráveis, como D. Quixote ou Lolita. De fato, grandes protagonistas fazem grandes histórias. Os enredos são cativantes: incluem surpresas e situações de suspense. Frequentemente, decorrem conflitos íntimos, dilemas, desafios que levam o herói a confrontar os seus próprios medos. Os locais são descritos em pormenor e com grande realismo, fazendo o leitor sentir que se encontra ali, ao pé das personagens e não em frente às páginas do livro. Por fim, o estilo é sempre cuidado, revelando o talento, o esforço e a exigência do autor.

YS: Como você organiza suas oficinas literárias?

JM: Realizo sobretudo cursos de 12 a 16 aulas de duas horas cada, mais do que oficinas de uma única sessão de duas horas. Normalmente, começo por explicar uma determinada técnica (por exemplo, como criar personagens credíveis); em seguida, ilustro-a com um ou mais excertos de obras maiores da literatura, sejam elas clássicos

ou recentes; depois, proponho um exercício; por fim, este é comentado pelos alunos e por mim, num ambiente construtivo e encorajador.

YS: Quais procedimentos e exercícios você considera fundamentais em uma oficina?

JM: Todos eles são fundamentais. Desprezo as oficinas em que se fazem apenas exercícios, porque são absolutamente inúteis, quando não mesmo perniciosas. Não basta fazer; é necessário saber como fazer, ou seja, aprender as técnicas para criar personagens, tecer diálogos realistas, desenvolver enredos, gerar suspense, descrever espaços de forma credível, investigar acerca de uma época etc.

YS: Em termos de pesquisa acadêmica, para quem deseja começar seus estudos na área de Escrita Criativa, quais obras considera fundamentais para a leitura?

JM: Considero fundamental a leitura dos grandes clássicos da literatura, sobretudo dentro do gênero que o escritor-aprendiz pretende exercer, bem como o estudo de manuais de escrita criativa, em particular os mais recentes. Um bom escritor deve começar por ser um excelente leitor. Foi no sentido de ajudar os aspirantes a escritores, que escrevi e publiquei três livros: *Introdução à Escrita Criativa* (4.^a edição em 2013), *Manual de Escrita Criativa* (2.^a edição em 2014), e *Manual de Guionismo* (1.^a edição em 2013), todos lançados pela Edições Colibri.

YS: De modo geral, qual é o perfil dos participantes da oficina?

JM: É consideravelmente heterogêneo: quer nas oficinas, quer nos cursos, apresentam-se estudantes de diversas faixas etárias, profissões, níveis culturais e interesses literários. Em comum, todos possuem o gosto pela escrita e, concomitantemente, pela leitura. Alguns desejam exercer a atividade de escritor a um nível profissional, enquanto outros optam pela publicação mais esporádica.

YS: Uma das principais críticas quanto à prática de uma Oficina Literária se dá pelo argumento de que “escrever não se ensina”; portanto, se a pessoa não possuir “talento nato”, de nada servirá tal prática. Qual sua opinião sobre isso?

JM: É evidente que o talento não se ensina, mas nunca nenhum professor de Escrita Criativa prometeu isso. Não fazemos engenharia genética. O talento é um pré-requisito essencial e não pode ser transmitido. O que se ensina são as técnicas, ferramentas

fundamentais para bem fazer, acompanhadas por exemplos extraídos de grandes obras e de exercícios práticos.

YS: Quanto ao mercado literário, você debate sobre isso em algum momento da Oficina?

JM: O conhecimento do mercado editorial é relevante para que o escritor aprendiz possa conhecer não apenas o processo de publicação, mas também as editoras com coleções onde o seu original se possa inserir. É necessário estar ciente de que é difícil publicar, devido à concorrência dos clássicos, das traduções de *best-sellers* estrangeiros, e do baixo nível cultural e literário dos portugueses. Quanto maior o desafio, maior o esforço. Assim, um autor que deseje singrar nas letras necessita de perseverança, paciência e aquilo a que chamo os “três tês”: talento, trabalho, técnica.

ANEXO F – Entrevista com Roberto Klotz (3/11/2015)

12

Roberto Klotz concedeu por e-mail a entrevista em três de novembro de 2015. Publicou *Pepino e farofa* (2009) – aventuras culinárias resultantes de cinquenta anos de inexperiência na cozinha; *Quase pisei!* (2009) – crônicas de caminhadas bem-humoradas, e *Cara de crachá* (2011) – contos onde um funcionário carimba por 35 anos na mesma repartição. Conquistou trinta prêmios literários. Foi jurado em vários concursos e desafios literários. Ministra oficinas literárias esporádicas em Brasília e, por vezes, realiza iguais trabalhos na Câmara dos Deputados.

Yan Siqueira (YS): Como entrou em contato com a Escrita Criativa e as Oficinas Literárias? Quem ou o que o levou a exercer essa atividade?

Roberto Klotz (RK): Meu primeiro texto aconteceu em 2003, depois de exercer a Engenharia Civil por 25 anos. Para me instruir comecei a ler os clássicos da literatura brasileira e alguns da universal. Estudei a Gramática. Dediquei-me a figuras de linguagem. Li vários livros sobre a escrita. Assisti a dezenas e dezenas de entrevistas com escritores. Submetia e criticava escritos na comunidade “Bar do Escritor”, da extinta rede social “Orkut”. Em 2007, vim a conhecer a oficina literária da Câmara dos

¹² Fotografia, sem indicação de autoria, extraída do blog *Rubem: revista da crônica*. Disponível em: <https://rubem.wordpress.com/2014/07/28/klotz-e-o-humor-do-funcionario-publico/>. Acesso em: 16 jan. 2016.

Deputados, em Brasília, ministrada gratuitamente pelo Prof. Marco Antunes, com quatro horas semanais todas as sextas-feiras. Nos últimos três anos, nas ausências, sou o substituto.

YS: Como funcionam essas oficinas na Câmara dos Deputados?

RK: As oficinas na Câmara dos Deputados são gratuitas e abertas ao público. O professor não segue um livro, embora tenha uma programação. A oficina gerou uma antologia de contos e recentemente houve uma publicação comemorativa dos 45 saraus literários.

Há um professor, funcionário da câmara e criador do Núcleo de Literatura, Marco Antunes, que é o responsável por tudo. Vive a literatura intensamente. É apaixonado pela literatura e conseguiu ser remunerado pelo trabalho que faz. Sou o seu substituto (não remunerado) nas ausências. Não sou funcionário da casa. Agora que a aposentadoria do Marco Antunes está próxima, ele está treinando um funcionário concursado para ser o substituto.

Ministrei oficinas em feiras literárias, bibliotecas e algumas em espaços alugados para essa finalidade. As minhas oficinas não são periódicas. Eu desenvolvia um tema específico dentro das *short-stories* para ministrar as aulas de fim de semana a grupos pequenos.

No momento, estou finalizando um livro – *Guia dos escritores* – com assunto amplo. Será meu material para oficinas de maior duração.

YS: Qual seria o objetivo maior de uma Oficina Literária?

RK: Mostrar que a escrita, muito mais que um dom, pode e deve ser desenvolvida com a técnica.

YS: Como você organiza suas oficinas literárias?

RK: Nas oficinas produzidas para a Câmara dos Deputados, podemos aprofundar as matérias, porque não há limitação de tempo tampouco contrapartida financeira. Podemos, por exemplo, discutir a teoria de [Vladimir] Propp por mais de 20 horas.

Nas oficinas remuneradas, há necessidade de objetivo específico, pois há limitação de tempo e conseqüentemente de programa.

Particularmente trabalho com *short-stories* – gêneros conto e crônica. Por considerar que a oficina é um lugar onde se pratica um ofício, acho fundamental oferecer as ferramentas para depois observar os alunos empregando-as. O exercício é fundamental para avaliar o aprendizado, como também o aluno só é escritor se praticar o ofício. Além do mais, é o pequeno momento em que o aluno pode ter um texto avaliado (sinceramente) por alguém que tenha conhecimento da área.

YS: Quais procedimentos e exercícios você considera fundamentais em uma oficina?

RK: Estes são os tópicos que considero fundamentais para um escritor (retirado do livro que estou finalizando):

- Planejar antes de começar – Estabeleça começo, meio e fim. Planeje durante uma caminhada. Só depois abra a folha de papel em branco. Inicie com as palavras como uma criança, sem medo de errar, sem constrangimentos com normas regras ou sequência lógica. Escreva rapidamente despreocupado de vírgulas, palavras ou letras fora de ordem. Incentive que o fluxo de ideias domine seus movimentos. Quando se está escrevendo deve-se continuar tanto quanto possível; haverá muito tempo para complementar com informações e consultas.
- Credenciamento – Significa caracterizar a personagem para que suas ações sejam coerentes com as consequências. Por exemplo, se ele for policial e acertar um tiro improvável é necessário informar ao leitor que o policial treina tiro sistematicamente ou que é sortudo por natureza. Outro exemplo: para um chefe explodir de raiva no departamento deve ser mostrado em cenas anteriores que se descontrola e tem pavio curto.
- Conflito – É uma divergência de ideias, uma desavença entre partes ou uma quebra da rotina. O segredo da narrativa é ter um conflito. Uma história sem conflito é uma história desprezível. O conflito não precisa ser uma tragédia, pode ser sutil, como um rápido telefonema recebido durante um jantar romântico. O conto, por definição, é uma narrativa com um só conflito. O romance é uma história que permite vários conflitos. Normalmente, há um conflito central ou principal.
- Mostre em vez de dizer – Esse parece ser um dos mais óbvios conselhos ao escritor, entretanto dos mais difíceis de executar. O leitor não gosta de

“mulher bonita”. O leitor prefere a descrição da beleza: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado” – extraído de *Iracema* de José de Alencar.

- Pesquisa / apontamentos – A pesquisa evita que escrevamos bobagens. Consulte livros, pergunte e pesquise na Internet. É mais seguro para criar nomes para personagens, descrever cenários que não conhecemos e até é possível resgatar flashes históricos. Quem sabe, você descobre quantas moedas de ouro descansavam na algibeira de Joaquim Silvério dos Reis enquanto outro Joaquim era esgoelado na praça.
- Tenha meta e prazo – Estipule prazos sempre que escrever um conto uma crônica ou um romance. Você se lembra de que era capaz de produzir um texto em cinquenta minutos quando o professor de português exigia uma redação?
- Sentido da palavra – Procure a palavra mais adequada para a frase ganhar o sentido que você quer. Encontrar o sentido adequado ajuda no subtexto. Observe quantas palavras podem ser usadas (empregadas) para fazer (definir) melhor o sentido de dizer:

O salário está defasado – disse o professor.

O salário está defasado – falou o professor.

O salário está defasado – reclamou o professor.

O salário está defasado – exagerou o professor.

O salário está defasado – externou o professor.

O salário está defasado – gritou o professor.

O salário está defasado – insistiu o professor.

O salário está defasado – mentiu o professor.

- Voz alta – Procure ler o texto em voz alta para detectar problemas sonoros como: “ruas imbricadas por ruelas repletas de crueldade”. Ao lermos em voz alta detectamos cacofonias, trava-línguas e rimas indesejadas. Percebemos

também erros na estrutura frasal como períodos muito longos, sem sujeito ou sem o verbo principal. Pode apontar se os diálogos estão convincentes.

- Crítica – A família e os amigos não são os melhores críticos nem conselheiros. Se quiser uma opinião verdadeira jamais pergunte se a pessoa gostou, pois é óbvio que responderá que sim.
- Pergunte o que entendeu da obra. O que achou significativo? O que tiraria? O que faltou? Do que não gostou? Ouça atentamente a resposta sem interromper, sem se defender ou se justificar. É sinal de maturidade ouvir críticas e filtrar o que for relevante.
- Ansiedade – Não mostre o texto recém-nascido. Deixe-o repousar. Releia, se possível em voz alta. Um texto sempre pode ser melhorado. Em vez de presentear o seu ego, procure presentear o leitor com um texto lapidado.

YS: Em sua oficina ocorre a utilização de textos teóricos?

RK: Sim. Tenho um vasto arquivo com aberturas geniais, descrições de personagens e cenários além de contos e crônicas. A leitura de textos mais alongados sempre é lição de casa para não causar impressão de desperdício de tempo dos alunos e do professor.

YS: Em termos de pesquisa acadêmica, para quem deseja começar seus estudos na área de Escrita Criativa, quais obras considera fundamentais para a leitura?

RK: Citarei alguns:

- Syd Field, *Manual do roteiro*;
- Maria Esther Mendes Perfetti e João Scortecci, *Informações importantes para quem quer escrever e publicar um livro: guia profissional do livro*;
- Dad Squarisi e Arlete Salvador, *A arte de escrever bem*;
- Christopher Vogler, *A jornada do escritor*;
- Francine Prose, *Para ler como um escritor*.

YS: De modo geral, qual seria o perfil dos participantes da oficina?

RK: Cerca de 80% mulheres e 20% homens. O grupo é dividido em:

- Adolescentes que leem vorazmente. Estão resolvidos a iniciar e finalizar um romance no próximo mês;

- Adultos até 35 anos. Buscam a realização (ou felicidade), insatisfeitos na carreira;
- Adultos aposentados. Buscam a realização com alguma ocupação prazerosa.

YS: Uma das principais críticas quanto à prática de uma Oficina Literária se dá pelo argumento de que “escrever não se ensina”; portanto, se a pessoa não possuir “talento nato”, de nada servirá tal prática. Qual sua opinião sobre isso?

RK: De fato, se ensina a escrever aos de tenra idade. Mas para que os outros tenham vontade e prazer de ler o que os autores escrevem é necessário um pouco mais que dom. Os ingleses e os americanos não questionam isso há 200 anos. Lá estão as melhores escolas de escrita.

YS: Quanto ao mercado literário, você debate sobre isso em algum momento da Oficina?

RK: O mercado de trabalho do escritor é extremamente limitado. O escritor vive de artigos na mídia, palestras, oficinas e quase nada dos livros que escreve. Não acredito na existência de mercados locais, talvez regionais. O mercado editorial é sempre abordado para atender à curiosidade dos iniciantes.

ANEXO G - Entrevista com Noemi Jaffe (04/11/2015)

Noemi Jaffe foi entrevistada por e-mail em quatro de novembro de 2015. Nascida em São Paulo, 1962, é uma escritora e crítica literária brasileira. Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), é professora da Pontífice Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Também trabalha como crítica literária para o jornal *Folha de São Paulo*. Começou suas atividades como oficina em 2008 e, atualmente, dá aulas de Escrita Criativa na Casa do Saber. Publicou *A verdadeira História do Alfabeto* (2012), *O que os cegos estão sonhando* (2012), *Quando nada está acontecendo* (2011), *Todas as coisas pequenas* (2005), *Folha explica Macunaíma* (2001) e *Do princípio às criaturas* (2008).

Yan Siqueira (YN): Como entrou em contato com a Escrita Criativa e as Oficinas Literárias? Quem ou o que a levou a exercer essa atividade?

Noemi Jaffe (NJ): Foi um desenvolvimento natural de um trabalho que eu vinha exercendo há cerca de 25 anos na área de Educação, dando aulas de literatura e redação para o Ensino Médio. Quando parei de dar aulas para eles, me interessei em dar aulas em cursos livres e fui criando o curso autonomamente, até chegar a algumas visões que,

¹³ Fotografia, sem indicação de autoria, extraída do site da Cultura FM. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/noemi-jaffe-e-uma-das-representantes-do-brasil-na-feira-do-livro-de-frankfurt>. Acesso em: 16 jan. 2016.

hoje, compõem uma espécie de metodologia heterodoxa. Comecei a ministrar oficinas em 2008.

YN: Qual seria o objetivo maior de uma Oficina Literária?

NJ: Desautomatizar a escrita e a relação com a língua e o estilo.

YN: Como você organiza suas oficinas literárias?

NJ: Geralmente, as aulas duram duas horas, mas podem durar até quatro, quando faço oficinas em outros estados, por exemplo. Geralmente, organizo em tópicos narrativos, como tempo, espaço, personagem, foco narrativo, diálogos, conflito, clímax etc. Mas posso fazer outras abordagens, como humor, várias aulas só sobre o tratamento de tempo, realismo fantástico etc. Às vezes organizo por autor também. Tudo varia muito, conforme as dinâmicas e as necessidades do grupo.

As aulas são metade explicativa, com exemplos de usos do recurso que está sendo estudado, e metade prática, com exercícios que os alunos fazem na hora. Além disso, sempre dou lição de casa (crônicas, contos breves ou longos).

O produto final é extremamente importante.

YS: Quais procedimentos e exercícios você considera fundamentais em uma oficina?

NJ: O exercício instantâneo é muito importante, quase tanto quanto o feito em casa, porque obriga o aluno a se confrontar consigo mesmo, com o tempo e com os colegas, aceitando a leitura e a escuta alheia, coisas fundamentais para um escritor.

YS: Em sua oficina ocorre a utilização de textos teóricos?

NJ: Sim, uso vários textos teóricos, especialmente quando o nível dos alunos é mais avançado. Lemos Walter Benjamin, [Henri] Bergson, James Wood, [Maurice] Blanchot e inúmeros outros autores.

YS: De modo geral, qual é o perfil dos alunos interessados na oficina?

NJ: São profissionais de outras áreas, em geral, interessados em praticar a escrita de formas menos rígidas e engessadas.

YS: Uma das principais críticas quanto à prática de uma Oficina Literária se dá pelo argumento de que “escrever não se ensina”; portanto, se a pessoa não possuir “talento nato”, de nada servirá tal prática. Qual sua opinião sobre isso?

NJ: Discordo completamente. Não sei por que razão, na escrita, mais do que em outras áreas, criou-se esse mito do “talento nato”. Tudo é passível de aprendizado, quando a pessoa se interessa e se dedica. Um instrumento, um esporte, uma habilidade. Por que a escrita não seria? As oficinas não transformam as pessoas em escritores, mas aprimoram as habilidades da relação com a língua e ajudam no conhecimento do estilo próprio.

YS: Quanto ao mercado literário, você debate sobre isso em algum momento da Oficina?

NJ: Sim, converso sobre isso bastante com os alunos e procuro ajuda-los em suas jornadas, na medida do possível. Não sei se uma oficina influencia o mercado, mas acho que, como há muitas, elas acabam influenciando sim, formando mais leitores e autores qualificados.

ANEXO H - Entrevista com Isabel Furini (18/11/2015)

14

Isabel Furini foi entrevistada por e-mail em dezoito de novembro de 2015. Furini é escritora, poeta, palestrante, colunista do *Paraná Imprensa* e idealizadora do Concurso Poetizar o Mundo. Em 2014, foi nomeada “Embajadora de la Palabra” pela Fundação Cesar Egido Serrano (Espanha); em 2015, recebeu Comenda Ordem de Figueiró pela Academia Virtual de Letras, Artes e Cultura do Brasil. Foi premiada em concursos de poesia no Brasil e na Espanha. É autora do livro de poemas, como *Os corvos de Van Gogh* (2013). Além de vencer vários concursos literários, publicou *O livro do escritor* (2009); *Eu quero ser escritor* (2011); *O grande poeta* (2012) e *Escrevendo crônicas – Dicas e truques* (2013). Começou a ministrar oficinas em 1999 no espaço cultural Solar do Rosário, localizado no Centro Histórico de Curitiba, e manteve o funcionamento dessa atividade até o primeiro semestre de 2015.

Yan Siqueira (YS): Como entrou em contato com a Escrita Criativa e as Oficinas Literárias? Quem ou o que a levou a exercer essa atividade?

Isabel Furini (IF): Nos anos de 1990, tive a sorte de publicar alguns livros, isso chamou a atenção de algumas pessoas que manifestaram seu interesse em aprimorar a escrita. Nessa época, eu ministrava cursos de Filosofia Oriental, Oratória e outros, e

¹⁴ Fotografia, sem indicação de autoria, extraída do *blog* da escritora. Disponível em: <http://isabelfurini.blogspot.com.br/>. Acesso em 16 jan. 2016.

inicie um grupo experimental para escrever textos de ficção. Os alunos ficaram motivados, elogiaram a oficina. Um ano mais tarde iniciei a primeira oficina no Solar do Rosário, em Curitiba. Foi no ano 1999, e mantive essa oficina funcionando até o primeiro semestre de 2015. Muitos de meus alunos publicaram livros ou participaram de coletâneas. Foi uma profunda alegria saber que alguns foram premiados em concursos literários.

YS: Qual seria o objetivo maior de uma Oficina Literária?

IF: Oficinas de Criação Literária têm vários objetivos: ler, escrever e aprimorar os textos são os mais significativos. É importante que as pessoas aprendam a ler as entrelinhas, ou seja, que aprendam a analisar os textos literários e que escrevam sem medo. Não é suficiente ler superficialmente, é preciso ler com atenção. Escrever bastante, aprimorar o texto, selecionar os melhores. O trabalho do escritor é um trabalho de discernimento. [Friedrich] Nietzsche disse que todas as pessoas podem escrever, mas poucos sabem separar um parágrafo bom de um parágrafo ruim.

YS: Como você organiza suas oficinas literárias?

IF: As oficinas são organizadas de acordo com o gênero que será abordado. Cada encontro está dividido em duas partes: exposição e exercícios práticos. Durante a exposição os participantes podem fazer perguntas, algumas vezes surgem debates. Durante a parte prática os participantes escrevem. Depois os textos são lidos em voz alta. Análise e comentários dos textos escritos em sala de aula também fazem parte dos encontros.

YS: Quais procedimentos e exercícios você considera fundamentais em uma oficina?

IF: Cada pessoa tem seu jeito de escrever, seu estilo, ou sua própria voz literária. Pois bem, a oficina não pretende mudar essa voz, só procura que o aluno possa descobrir a sua potencialidade. Os pontos fortes e fracos são analisados. Cada participante aprimora o texto com o objetivo de autossuperação. Algumas técnicas, entre elas a descrição, os planos temporais, os diálogos, têm estruturas complexas que precisam de compreensão e estudo.

YS: Em sua oficina ocorre a utilização de textos teóricos?

IF: Sim, os textos teóricos ajudam a compreender a técnica ficcional, depois cada pessoa escolherá o seu próprio caminho. A liberdade individual é fundamental para deixar fluir a criatividade. Textos como: *Para ler como um escritor*, de Francine Prose; *A Louca da Casa*, de Rosa Montero; *A criação literária*, de Massaud Moisés; *Cartas a um jovem escritor*, de Vargas Llosa, e outros.

YS: De modo geral, qual é o perfil dos participantes da oficina?

IF: Os grupos são heterogêneos compostos por pessoas com profissões diferentes, que sentem o desejo de escrever e procuram oficinas literárias.

YS: Uma das principais críticas quanto à prática de uma Oficina Literária se dá pelo argumento de que “escrever não se ensina”; portanto, se a pessoa não possuir “talento nato”, de nada servirá tal prática. Qual sua opinião sobre isso?

IF: Uma oficina de criação literária não é muito diferente das aulas ministradas em uma academia de música ou de artes plásticas. Todos sabem que não são todos os alunos de música que conseguirão realizar recitais, nem são todos os alunos de artes plásticas que conseguirão a técnica e o reconhecimento de Poty Lazzarotto. Pois bem, ninguém pode criar um Machado de Assis, uma Clarice Lispector, nem um García Lorca. O objetivo das oficinas não é esse, o objetivo das oficinas de Criação Literária é orientar para que qualquer pessoa possa escrever e aprimorar os seus textos. Ou seja, o treinamento proporcionará ferramentas para o aprimoramento dos trabalhos. Mas para ser um escritor reconhecido é preciso talento como em qualquer arte.

YS: Quanto ao mercado literário, você debate sobre isso em algum momento da Oficina?

IF: Muitos autores querem publicar seus livros. Existe essa preocupação em alguns dos participantes. Outros só frequentam oficinas para ter mais conhecimento, ou para escrever a história familiar. Como falei antes, os grupos são heterogêneos.

ANEXO I - Entrevista com Alexandre Lobão (13/11/2015)

15

Alexandre Lobão, entrevistado por e-mail em vinte e oito de novembro de 2015, é um escritor de produção eclética, com onze livros publicados para diferentes faixas etárias e áreas, como a de jogos de computador (no Brasil e no exterior). Contista, roteirista de quadrinhos e cinema, com trabalhos premiados em vários concursos. Realiza palestras e oficinas sobre criação de histórias e uso de tecnologia em sala de aula para crianças, jovens e adultos. Nascido no Rio de Janeiro, é um dos escritores da Casa de Autores, instituto criado para estimular a leitura no Brasil. Começou a atuar como palestrante em 2006, e a realizar oficinas em 2010. Seus contos foram premiados no Concurso Monteiro Lobato, em 2004, no Concurso Machado de Assis, de 2006, e no concurso “FC do B”, de contos de Ficção Científica, nas edições de 2006/2007, 2008/2009 e 2010/2011. Além destas premiações, o autor tem atuado como jurado em diversos concursos literários desde 2009.

Yan Siqueira (YS): Como entrou em contato com a Escrita Criativa, as Oficinas Literárias e os *Workshops* de ficção? Há diferença entre esses conceitos para você?

¹⁵ Fotografia, sem indicação de autoria, extraída do *site* do escritor. Disponível em: http://www.alexandrelobao.com/Imprensa/Alexandre_Lobao-Imprensa.asp. Acesso em: 16 jan. 2016.

Alexandre Lobão (AL): Muitos anos se passaram desde que Raimundo Carrero, na década de 1970, realizou a primeira Oficina de Escrita Criativa no Brasil. Atualmente os termos são utilizados indistintamente no Brasil, muitas vezes para descrever eventos bastante distintos. O termo “Oficina de Escrita Criativa” é o mais extensivamente utilizado, e entrei em contato com ele há pouco menos de uma década atrás, através das “oficinas” apresentadas por Sonia Beloto e James McSill. Antes disso, até mesmo a literatura sobre o tema era escassa no Brasil.

Se coubesse a mim definir, eu definiria estes termos como:

- Oficina de Escrita Criativa: Oficina (apresentação e exercícios) com foco em desenvolver a criatividade de escritores e roteiristas.
- Oficinas Literárias: Oficinas com foco no estudo de grandes obras da literatura e na beleza estética de autores consagrados.
- Workshop de Escrita de Ficção: Oficina com foco em apresentar ferramentas de trabalho que ajudam escritores a produzirem obras de ficção.

YS: Na apresentação de sua oficina em seu *site*, você informa que utiliza autores de *best-sellers* como J. K. Rowling e Dan Brown com o propósito de identificar as técnicas do que chama de a “arte de contar histórias”. Gostaria que comentasse mais sobre isso.

AL: Há toda uma linha de estudos de ferramentas de produção de textos que vão muito além da estética do texto. Embora tais ferramentas tenham sido objeto de estudo nos Estados Unidos e Inglaterra desde a década de 1950, infelizmente, no Brasil, elas são pouco conhecidas e divulgadas. O resultado disso é uma grande diferença de “qualidade” (sentida instintivamente pelos leitores) em livros de autores daqueles países, o que resulta, em termos, por exemplo, 10 milhões de livros vendidos de um *best-seller* de Dan Brown no Brasil, contra os 20.000 exemplares vendidos, para que a CBL [Câmara Brasileira do Livro] considere um livro como *best-seller*. Cabe um livro inteiro sobre a tal *qualidade*, entre aspas, e não é o caso de estender o assunto aqui, mas vale dizer que falo aqui apenas do lado técnico da escrita: coesão, coerência, ritmo, desenvolvimento da trama, etc.

YS: Qual seria o objetivo maior de uma Oficina Literária?

AL: Para mim, toda Oficina Literária deveria ensinar ferramentas objetivas que um escritor possa usar em seu trabalho. Se faço uma oficina de pintura, por exemplo, saio

efetivamente sabendo pintar um pouco mais, não só conhecendo mais teorias sobre o assunto. Uma oficina que só discuta literatura não é “oficina”, é um ciclo de debates ou algo semelhante.

YS: Como organiza suas oficinas literárias?

AL: As oficinas que apresento são fruto de um aprendizado prático, onde fui burilando os resultados até chegar a este ponto. Obviamente, cada nova oficina é sempre uma nova experiência, onde as lições aprendidas nas anteriores são testadas para potencializar o aprendizado dos participantes.

A metodologia que sigo é simples: ciclos de palestras que mostram cada ferramenta a ser utilizada, seguidas de exercícios práticos para fixação dos conceitos. Em alguns casos, onde os exercícios não são possíveis, fazemos debates. Os assuntos também são organizados de forma que o participante siga o processo de produção de um livro, começando pelas ferramentas que ajudam a organizar e validar a ideia para o livro (como a premissa estruturada), evoluindo para as ferramentas de estruturação da trama da história a ser seguida, cenas, personagens, até as ferramentas de revisão direcionada do texto.

YS: Quais procedimentos e exercícios você considera fundamentais em uma oficina?

AL: Os exercícios fundamentais, nessas oficinas, são aqueles que apresentam ferramentas simples e úteis, que serão realmente utilizadas pelo escritor porque ele vê um benefício imediato em sua atualização. No meu caso, as ferramentas que restaram deste aperfeiçoamento contínuo foram: Premissa Estruturada, Ficha / Mapa Mental / Entrevista com personagens, Estruturação da cena, criação dos pontos de virada da trama, e os filtros de revisão direcionada.

YS: Ainda quanto à organização, em sua oficina ocorre a utilização de textos teóricos?

AL: Em minhas oficinas eu privilegio as ferramentas práticas e as teorias que as embasam. As referências teóricas são indicadas como complementos, para aqueles que desejam se aprofundar no tema após o evento.

YS: Em termos de pesquisa acadêmica, para quem deseja começar seus estudos na área de Escrita Criativa, quais obras considera fundamentais para a leitura?

AL: Para quem deseja começar seus estudos nesta área, existem algumas obras que considero fundamentais para a leitura. Como toda “lista de melhores”, esta é altamente pessoal, e tem a ver com o modo como escrevo, mas não deixa de ser um interessante ponto de partida para quem quer se aprofundar no assunto. Acho que os livros a seguir oferecem uma visão bastante completa das ferramentas essenciais a todo escritor:

- *Writing Fiction for Dummies*, de Randy Ingermanson e Peter Economy;
- *Techniques of the Selling Writer*, de Dwight V. Swain;
- *Para ler como um escritor*, de Francine Prose;
- *Os segredos da ficção*, de Raimundo Carrero;
- *Breve manual de estilo e romance*, Autran Dourado;
- *A jornada do escritor*, de Christopher Vogler;
- *Oficina de escritores: um manual para a arte da ficção*, de Stephen Koch;
- *Manual de roteiro*, Syd Field;
- *Sobre a escrita*, Stephen King.

Além desses, em 2016 estarei lançando *A bíblia do escritor*, uma obra de fôlego que inclui os pontos centrais de tudo o que aprendi nas últimas duas décadas, com tópicos daqueles e de outros livros, além de detalhes aprendidos de erros e acertos na profissão.

YS: De modo geral, qual é o perfil dos participantes da oficina?

AL: Não há um perfil geral. Há normalmente mais mulheres que homens; mais pessoas a partir de 50 anos; menos pessoas com menos de 20 anos. Geralmente há dois ou três roteiristas por turma. Mas tudo isso varia muito: já tive uma turma com um terço de participantes com 18 anos ou menos.

YS: Uma das principais críticas quanto à prática de uma Oficina Literária se dá pelo argumento de que “escrever não se ensina”; portanto, se a pessoa não possuir “talento nato”, de nada servirá tal prática. Qual é sua opinião sobre isso?

AL: Só um comentário: quem falou isso não sabe realmente escrever. Escrever é uma profissão como qualquer outra. Quando ensinamos pessoas a serem médicos, sabemos que alguns serão excepcionais e outros serão medíocres – mas todos serão médicos, e

saberão as regras básicas de seu ofício. O mesmo se dá com escritores: quem se dedica mais, lê mais, tem mais gosto pela coisa, obviamente se destaca.

YS: Quanto ao mercado literário, ocorre o debate sobre isso em sua oficina?

AL: Sempre concluo as oficinas com uma apresentação sobre o mercado literário, com um “chá de realidade”, para que os escritores, sendo formados, tenham noção de que escrever é uma profissão, e que as editoras esperam que eles se comportem como profissionais. É essencial que o escritor iniciante vá ao mercado, sabendo o que esperar, para não se iludir achando que “será descoberto” por uma editora e ficará famoso de uma hora para outra. Todo mundo que “é descoberto” só o foi porque suou muito, e muito tempo, para que isso acontecesse.