

A criação literária e seus antecedentes

Literary creation and its background

SANDRO MARTINS COSTA MENDES*

Universidade Federal do Pampa – Jaguarão – RS – Brasil

Resumo: O presente artigo tem o objetivo de entender o que é a criação, buscando estabelecer o momento em que começamos a criar determinado texto, determinada obra. Valendo-se do pensamento de Ostrower (2010), Bakhtin (2011) e Bordini (1996), a presente pesquisa aponta que a criação só é possível pela existência anterior, no criador, de elementos sensíveis, racionais e culturais. Assim, o artigo estabelece a percepção como antecedente da criação, e, por isso, apresenta propostas de exercícios e relatos de oficinas que se baseiam na provocação da criação. Levando em conta a experiência do autor no ensino e na prática de escrita criativa, esta pesquisa defende o estímulo à criação de forma indiscriminada. Para tanto, baseia-se também no relato de escritores (PAMUK, 2011 e ECO, 2013) que teorizam sobre sua criação literária, e acrescenta reflexões sobre a escrita criativa em literatura e em roteiro cinematográfico do próprio autor.

Palavras-chave: escrita criativa; percepção; criação.

Abstract: This article aims at understanding what creation is about since the beginning of the creation of a fictional text. Based on thoughts by Ostrower (2010), Bakhtin (2011) and Bordini (1991), this research points out that creation is only possible considering some background elements, such as the author's sensitivity, rationality and culture. Thus, this article establishes perception as a background element of creation and, according to that, presents exercises proposals as well as literary creation workshop testimonials, which are both based on the provocation of creation. Taking into account our creative writing experience in both teaching and practice, this research argues in favor of the encouragement of a freely indiscriminate creation. For those purposes, this article is based on writers' testimonials (PAMUK, 2011 and ECO, 2013) who propose theories about their own literary creations. Furthermore, this article also includes some of its own author thoughts on literary and screenplay creative writing.

Keyword: creative writing; perception; creation.

* Doutor em Letras, área de concentração Escrita Criativa (PUCRS). Professor Adjunto da Universidade Federal do Pampa (Unipampa). <sandromcm@gmail.com>.



Introdução

Buscarei pensar sobre a criação baseado em autores que se interessaram em entender o caminho criativo. Para isso, Fayga Ostrower, Maria da Glória Bordini, Cecília Almeida Salles, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes serão cruciais para que se estabeleça os antecedentes da criação.

Chamo de antecedentes as condições que irão permitir a criação. Para Bordini (1991), são os elementos que fertilizam o solo do qual o escritor se utiliza. Para Ostrower (2010) e Bakhtin (2011), é aquele material moldável que permitirá ao escritor, ao criador, moldar um mundo, dar forma a ele.

Igualmente, irei me valer das reflexões de dois autores de ficção: Orhan Pamuk (2011) e Umberto Eco (2013) que recentemente pensaram sobre suas próprias escritas. Além disso, trarei reflexões próprias, oriundas de alguns poucos anos de professor de literatura e de escrita criativa. Apresento, rapidamente, algumas oficinas que criei e que dialogam com os autores aqui citados.

A minha principal intenção neste texto é debater sobre o surgimento da ideia criativa. Justifico este meu interesse pela minha atividade profissional como professor de literatura no Ensino Médio (por pouco mais de um ano) e como professor de produção textual, literatura, roteiro e língua espanhola em universidades (desde 2005). Sempre que trabalhei a escrita criativa em currículos (excetuando a disciplina de roteiro) foi através de algum pequeno espaço entre outros conteúdos programáticos, momento em que minha intenção foi incentivar a criação em alunos que, em algumas vezes, nem haviam cogitado a possibilidade de criar,

ou mesmo acreditavam ser uma atividade impossível para eles. Por isso, minhas forças se voltavam a mostrar-lhes que qualquer um poderia ter histórias cativantes a contar, e que não era difícil encontrarmos uma ideia para criação de um texto ficcional.

Mesmo quando tive a oportunidade de ministrar cursos longos, oficinas e disciplinas voltadas inteiramente à escrita criativa, sempre parti de exercícios que permitissem o surgimento de ideias.

Começo meu artigo, então, discutindo sobre a importância da percepção para a criação. Nesse momento, utilizarei Ostrower, Bordini e Bakhtin e farei referência a oficina Sinestésica, criada para a exploração da percepção como fonte de criação. Em seguida, acrescento a memória, descrevendo a criação de oficina que utiliza-se, justamente da memória para chegar à percepção. Nessa seção, Gagnebin (2009), Bosi (2010) e Tuan (1980) fundamentam a criação da citada oficina. Na seção 3, discuto sobre outros elementos, apontados por Ostrower, para criação: a consciência e a cultura. Por fim, faço referência à leitura como fator importante para a fertilização do solo criador. Acrescento à leitura de ficção, apontada por Pamuk e Barthes (2005), a leitura teórica, base de uma oficina de escrita criativa que criei em 2015, e também importante elemento que utilizei em minha tese em Escrita Criativa.

1 Percepção e criação

A escritura de um texto começa quando? No momento em que formulamos a primeira frase em nossa mente? Ou quando uma imagem surge em nosso pensamento? No momento em que escrevemos essa primeira frase ou descrevemos a primeira imagem? Ou ela começou quando nos

surgiu o desejo de escrever sobre algum tema em específico?

Pretendo mostrar que todas as hipóteses apresentadas acima podem ser defendidas. Além dessas, posso pensar que é possível a criação começar quando percebo, quando uso minha percepção. Quando toco em alguma coisa, talvez algo viscoso que não identifico, e isso me proporciona uma sensação de curiosidade e medo, e posso querer recriar em um texto. Ou pode ser ainda quando vejo dois carros parados, um atrás do outro, bem diferentes e com cores diferentes, mas que, ao estarem juntos por acaso, oferecem uma inusitada combinação de cores e imagino essa combinação em uma cena familiar. Posso ouvir a voz rouca de uma mulher e pensar no quão interessante seria ouvir uma série de histórias contadas por ela. Ou posso começar com a bendita ou maldita bolachinha que comi em visita à casa de alguém e lembrei a bolachinha que comia na casa da vovó.

Com base nesse pensamento, criei, em 2007, em um curso de audiovisual que ministrei, exercícios para despertar ideias para a escrita de roteiro. Chamei esses exercícios de Oficina Sinestésica. A oficina consistia em fazer os alunos experimentarem uma sensação, a audição, por exemplo, e, logo em seguida, transportarem aquela percepção à criação de uma imagem. Ou ainda, tateavam pela sala, com os olhos fechados, e depois transformavam a sensação tátil em descrição de um som. Essa oficina surgiu quando percebi que no audiovisual se dava sempre muito valor ao visual e se negligenciava outras sensações, esquecendo, inclusive dos sons. Os exercícios iniciais foram baseados em técnicas de teatro (SPOLIN, 1998), exercícios relativos à música

(SCHAFFER, 1991; 2011), atividades de criação poética (TREVISAN, 2001) e sobre a predominância do olhar, da visão, nos dias atuais (AUMONT, 2012; LIPOVETSKY e SERROY, 2010; 2011). Escrevi sobre essa oficina no I Encontro de Escrita Criativa na PUCRS, em 2012.

Segundo Fayga Ostrower (2010), a criação nos é permitida por sermos um ser sensível-consciente e cultural. E a percepção tem a ver com a sensibilidade. A sensibilidade é a porta de entrada das sensações, afirma a autora. Ostrower também defende que, boa parte da sensibilidade se liga e permanece no inconsciente, mas outra parte chega ao consciente. Chega de forma articulada, é a nossa percepção. Segundo Ostrower, “a percepção é a elaboração mental das sensações” (p. 12). Assim, quando sentimos algo e essa sensação chega ao nosso consciente, teremos a percepção desse algo.

Com ideia análoga, Mikhail Bakhtin (2011) fala de *enformar*. Trabalhando com as ideias de percepção em relação ao *eu* (esse *eu* é o eu do autor-criador¹) e ao *outro*, ele estabelece as diferenças de como *eu* me vivencio e como vivencio o *outro*. Começa por centrar essa percepção na visão, afirmando que, ao olhar o *outro*, tem-se um excedente de visão em relação a esse *outro*, visto que pode enxergá-lo por inteiro e ainda ver o cenário atrás dele, por exemplo (e o *outro* não pode enxergar-se por inteiro ou mesmo se ver no cenário que o contorna). Mas além da visão, Bakhtin ressalta que podemos sentir pelo tato, podemos tocá-lo, beijá-lo e abraçá-lo,

¹ Bakhtin diferencia *autor-pessoa de autor-criador*. *Autor-criador* é elemento da obra, é quem dá forma ao objeto estético. *Autor-pessoa* é elemento do acontecimento ético e social da vida, ou seja, é o escritor, o artista, a pessoa física.

“afagando-o todo por completo, o corpo e a *alma que há nele*, em todos os momentos da sua existência” (p. 39 – grifos do autor). Já para o *eu* não existe o excedente de visão. Posso apenas perceber. Eu me vivencio desde dentro.

Ao afirmar que a criação de um texto começa quando percebemos algo ou alguém (*o outro*, como frisa Bakhtin), estou evidenciando ideia que defendo: determinado personagem não aparece apenas quando surge em determinado texto que estamos criando, mas sim, que ele já nos habita. Exemplificando: estou escrevendo um conto e nesse conto o narrador diz estar triste por ter sido abandonado por sua amada. Pois bem, posso ter começado essa história apenas descrevendo esse homem sozinho e triste e querendo falar sobre ele. Pode ser que a vontade de falar sobre um homem sozinho e triste tenha vindo da observação de um quadro que minha mãe fez com a figura de um homem sentado num banco de praça, em meio a uma tempestade de vento. Nesse caso, a fonte de criação foi essa imagem pictórica. Comecei a escrever o conto e tinha apenas esse personagem. Porém, em determinado momento, resolvo falar sobre a mulher que ele perdeu. A partir daí, passo a criar esse personagem feminino, mas isso não quer dizer que esse personagem feminino já não tivesse seu elemento de criação, dentro de mim. Ele poderá vir muito facilmente, pois estará dotado de características de mulheres que conheci, de que ouvi falar ou mesmo a que assisti como personagens em filmes. Volto a Bakhtin, que afirma que não podemos criar um personagem inteiramente apenas usando elementos estéticos. Sempre é preciso que se transponham valores da vida para esse outro plano de

valor, que é o objeto estético². Assim, Bakhtin diz:

O artista nunca começa desde o início precisamente como artista, isto é, desde o início não pode operar apenas com elementos estéticos. Duas leis guiam uma obra de arte: a lei da personagem e a lei do autor, uma lei do conteúdo e uma lei da forma. Onde o artista opera desde o início com grandezas estéticas tem-se uma obra feita, vazia, que não supera nada e, no fundo, não cria nada de axiologicamente ponderável. A personagem não pode ser criada do início ao fim a partir de elementos puramente estéticos, não se pode “fazer” a personagem, esta não seria viva, não iríamos “sentir” a sua significação estética. O autor não pode *inventar* uma personagem desprovida de qualquer independência em relação ao ato criador do autor, ato esse que a afirma e enforma. O autor-artista *pré-encontra* a personagem já dada independentemente do seu ato puramente artístico, não pode gerar de si mesmo a personagem – esta não seria convincente. É claro que temos em mente uma personagem *possível*, ou seja, ainda não tornada herói, ainda não enformada esteticamente, pois a personagem de uma obra já está vestida de uma forma artisticamente significativa, isto é, do dado do homem-outro; ela é *pré-encontrada* pelo autor como artista e só em relação a ela o acabamento estético ganha peso axiológico (2011, p.183-184 – grifos do autor).

Igualmente como faço com o personagem, faço-o com temas, reações, cenários, climas, maneiras de falar, sentimentos experimentados, entre outros. Tudo já está em mim, tudo já percebi. E quando sinto que preciso fazer uma

² Objeto estético é um conteúdo enformado pelo autor-criador numa certa composição concretizada num certo material, conforme elucida Faraco (2011).

pesquisa, ou buscar novas ideias, é porque tudo o que está em mim ainda não basta. Quando sinto que tudo que está em mim ainda não basta, é porque, mais uma vez, estou acessando essas informações em mim, mesmo que agora seja para perceber que não as tenho todas. Portanto, no momento da criação, estou me valendo do meu saber, de tudo que já percebi.

Acontece que facilmente posso ser criticado por essa ideia. Primeiro, por ser óbvia, pois não podemos escrever sobre algo que não sabemos, não conhecemos, não supomos existir, dirão muitos. Segundo, poderão me dizer que todo mundo percebe, todos têm percepção, e se a escrita criativa começa apenas com a percepção, se um texto começa no momento em que eu percebi seus detalhes, todo mundo estaria apto a escrever criativamente, todos já seriam escritores criativos. Assumo as críticas e entendo que sim, é uma ideia óbvia que só podemos escrever sobre o que conhecemos, e quando tentamos escrever sobre o que não conhecemos, sobre o que não vivenciamos, não percebemos (e isso acontece algumas vezes: escritores que adentram em mundos desconhecidos de si) acabamos por fantasiar (ou travestir) aquilo que conhecemos. Em outras palavras, tentamos escrever algo novo, mas estamos escrevendo algo velho (para nós), fantasiado de novo. Por exemplo, se sou jovem e tento escrever sobre como agiria uma pessoa idosa (sem ter feito uma pesquisa teórica sobre o assunto ou pesquisa junto a idosos ou sem conhecer algum idoso), corro o risco de criar um personagem idoso que pensa, age e reage como um jovem.

E sobre a segunda crítica, de que dessa maneira todos seriam escritores criativos, lembro uma frase citada por amigos desenhistas, que dizem que todo mundo

desenha na infância, e que o desenhista profissional apenas não parou de desenhar. Provavelmente, todos nós criamos histórias quando crianças. Todos nós ousamos com a língua, criando e experimentando novas formas, novas palavras, novos sons. O escritor criativo é aquele que não para de fazer isso. Orhan Pamuk (2011) afirma que, “quando me identifico com cada um dos meus heróis, meu estado de espírito se assemelha ao que eu sentia quando brincava sozinho na infância” (p. 54). Pamuk diz ainda:

Durante os 35 anos em que tenho ganhado a vida escrevendo romances, muitas vezes me senti afortunado por ter uma profissão que envolve brincar como eu brincava na infância. Apesar de todos os seus desafios e do grande trabalho que demanda, ser romancista sempre me pareceu uma atividade prazerosa (2011, p. 54).

Pamuk comenta que se esforça para se identificar com seus protagonistas, não importando se esses protagonistas se parecem com ele. Ele ainda acrescenta:

O processo de identificação é infantil, mas não é inteiramente ingênuo, porque não pode ocupar toda a minha mente. Enquanto parte de minha mente está criando gente de ficção, falando e agindo como meus heróis e em geral tentando se colocar na pele de outra pessoa, outra parte está cuidadosamente avaliando o romance como um todo – supervisionando a composição, imaginando como o leitor vai ler, interpretando a narrativa e os atores e tentando prever o efeito de minhas frases. Todos esses cálculos sutis, envolvendo o aspecto planejado do romance e o lado sentimental-reflexivo do romancista, revelam uma autoconsciência que está em direto contraste com a ingenuidade da

infância. Quanto mais o romancista consegue ser, ao mesmo tempo, ingênuo e sentimental, melhor ele escreve (2011, p. 54).

O depoimento de Orhan Pamuk reforça a ideia, exposta acima, de que o escritor criativo mantém o exercício que todos nós um dia já fizemos, e que ainda podemos ter guardado em nós, de criar (personagens, mundos). Mas, além disso, Pamuk ressalta outras questões importantes, de que vou começar a tratar logo abaixo: o trabalho do escritor leva em conta (ao mesmo tempo em que escreve a história) elementos racionais, estéticos e culturais.

Desse modo, a criação não é apenas percepção. Ostrower (2010) diz que, junto à sensibilidade, temos a consciência e a cultura. Segundo Maria da Glória Bordini (1991), um escritor produz seu material dentro de condicionantes. Para a autora, a criação literária é, antes de tudo,

o resultado de um conjunto de condições prévias e/ou concomitantes, histórico-sociais, mas igualmente histórico-pessoais, que entram na composição do solo do qual se alimenta o ato criativo cada vez que este se renova (1991, p. 78).

Essa afirmação vem corroborar ideia expressa acima de que nos valemos de elementos existentes em nós para a criação. Muitas vezes, acessamos a essa percepção através da memória.

2 Memória e percepção

Podemos pensar que a percepção tem a ver com o momento presente, e que pouco guardamos das percepções na memória, ou que só guardaríamos as mais importantes. Por outro lado, não são poucos os exemplos na literatura mundial,

ou em outras artes, de obras criadas a partir da memória de uma sensação. Muitos teóricos que tratam do tema relacionaram a memória com o presente: a memória serve como instrumento de apropriação das mudanças do presente. Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 55) afirma que

a rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente [grifo da autora].

Ecléa Bosi (1994, p. 81) trata da memória como função social: “a faculdade de lembrar exige um espírito desperto, a capacidade de não confundir a vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora”. A autora diz mais:

Não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais. Aturada reflexão pode preceder e acompanhar a evocação. Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reaparição (BOSI, 1994, p. 81).

Gagnebin (2009) trabalha com o conceito de *rastro*. É um conceito que muito tem a ver com o tato, pois podemos perceber em alguns objetos a memória do tato de outras pessoas. Bosi também se refere ao conceito, porém de forma prática, fazendo referência a objetos de uso cotidiano: “os metais se arredondam,

se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam” (BOSI, 2010, p. 441). Para Gagnebin (2009), a noção de rastro mantém junto a presença da ausência e a ausência da presença. A autora se pergunta porque a reflexão sobre a memória se utiliza tanto do conceito, e responde que “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44).

Ao realizar oficinas com memória sensorial na Universidade Federal do Pampa (Unipampa), campus Jaguarão, onde leciono, pedi a estudantes que pensassem o cheiro de sua cidade ou a cor de seu bairro. Tive algumas surpresas que em outros lugares de aplicação da oficina não havia encontrado. Como na Unipampa há estudantes vindos de diversas regiões do Brasil (Amazônia, Nordeste, centro do Brasil...), muitos vieram conversar comigo depois da oficina dizendo que foi um pouco difícil para eles lembrar suas cidades e familiares, e muitos disseram terem ficado tristes. Ainda assim, ou exatamente por isso, escreveram bastante e tiveram diversas ideias sobre o que poderiam desenvolver como história.

Unir a memória, a percepção e o ambiente me levou a conhecer e estudar a obra *Topofilia* (1980), de Yi-Fu Tuan. *Topofilia* é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar, o ambiente físico. O autor afirma que

duas pessoas não veem a mesma realidade. Nem dois grupos sociais fazem exatamente a mesma avaliação do meio ambiente. A própria visão científica está ligada à cultura – uma possível perspectiva entre muitas.

À medida que prosseguirmos neste estudo, a abundância desnordeadora de perspectivas, nos níveis tanto individual como de grupo, torna-se cada vez mais evidente; e corremos o risco de não notar o fato de que, por mais diversas que sejam as nossas percepções do meio ambiente, como membros da mesma espécie, estamos limitados a ver as coisas de uma certa maneira (TUAN, 1980, p. 6).

Tuan ressalta a diferença de percepção da visão para os outros sentidos. Ainda que demonstre o mesmo predomínio do olhar citado acima, tende a pensar essa diferença não em relação ao estímulo da sociedade atual (a tela global a que Lipovetsky e Serroy citam e que baseou a criação da Oficina Sinestésica), mas a outras questões. Tuan diz que a resposta para o mundo através da visão difere, em muitos aspectos, da resposta através dos outros sentidos. Ele lembra do ditado “ver para crer”, que demonstra ser a visão algo “objetivo” e, ao mesmo tempo, revela nossa desconfiança aos outros sentidos. Sobre uma informação ouvida, tendemos a pensar em “boato” ou “rumor”. Dá o exemplo de quando vemos uma favela de dentro de um ônibus com a janela fechada: é diferente de quando estamos ali, sentindo o cheiro do lugar. Acrescenta ainda que:

uma pessoa que simplesmente “vê” é um espectador, um observador, alguém que não está envolvido com a cena. O mundo percebido através dos olhos é mais abstrato do que o conhecido por nós através dos outros sentidos. Os olhos exploram o campo visual e dele abstraem alguns objetos, pontos de interesse, perspectivas. Mas o gosto do limão, a textura de uma pele quente, e o som do farfalhar das folhas nos atingem como sensações. Os objetos distantes somente podem ser vistos como “distante” - como não provocando

nenhuma resposta emocional forte —, embora possam estar bem próximos de nós (TUAN, 1980, p. 12).

Desta forma, Tuan colabora com a impressão que já havia expresso neste texto, de que, ao utilizarmos nossas sensações outras (que não a visão), estamos vivenciando a experiência de uma forma forte e por muitas vezes nova para nós, já que centramos nossa percepção na visão.

3 Além da percepção

Bordini (1991) acrescenta que um escritor necessita de matéria e motivação. Umberto Eco (2013) conta, na obra *Confissões de um jovem romancista* que, certa vez, uma amiga que trabalhava em uma pequena editora lhe propôs escrever um conto policial, em um projeto com autores não oriundos da escrita criativa (filósofos, sociólogos, políticos, etc.). Eco rejeitou a proposta. Respondeu que, se fosse para escrever um policial, teria de ser em quinhentas páginas e a história passaria num mosteiro medieval. Ele não sabe bem a razão de ter dado essa resposta, mas assim que chegou em casa, buscou anotações antigas sobre nomes de monges que havia coletado. Eco se dá conta que ter guardado esses nomes era uma demonstração de que, “na região mais recôndita” de sua alma, “a ideia de um romance já vinha crescendo” (p. 13). Através dessa passagem, podemos perceber que Umberto Eco teve certa motivação, através do pedido da amiga, mas que a *matéria* (Idade Média, mosteiro) ele já guardava de muito (pois sua tese e estudos posteriores que realizou foi sobre o tema Idade Média), sendo que, além disso, a verdadeira motivação ele já tinha “na região mais recôndita” de sua alma. No dia

em que decidiu escrever, surgiu a imagem de um monge, que lia um livro misterioso, sendo envenenado. Essa imagem poderia ser considerada por alguns como o início da criação do romance de Umberto Eco³. O gosto pelo tema medieval, antes apenas canalizado para as pesquisas de Eco, também se fez presente em seu querer escrever ficção.

Bordini (1991), ao dizer que o criador necessita de matéria e motivação, afirma que as duas provêm da mesma fonte, que seria a história vivida, depositada, tanto no consciente e memória pessoais, quanto acumulada nas tradições familiares, profissionais, econômicas, políticas e culturais dos países. Do mesmo modo, Ostrower (2010) afirma que os processos criativos se dão em dois níveis de existência humana: o nível individual e o cultural. Ostrower ainda defende que a motivação humana de criar reside na busca de ordenações e de significados. Como ser consciente, o homem é impelido a formar. A ideia de Ostrower é: criar é formar. O ato criador abrange a capacidade de compreender, e esta a de relacionar, ordenar, configurar e significar. O homem é um ser formador, de acordo com Ostrower, sendo capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele os configura em sua experiência do viver e lhes dá um significado.

Fernando Castets, um dos roteiristas do filme *O filho da noiva* (*El hijo de la novia*), dirigido por Juan José Campanella, declarou, em um evento em Porto Alegre⁴,

³ O romance em questão é *O nome da rosa*, editado no Brasil pela Record.

⁴ Declaração feita durante o evento FRAPA (Festival de roteiro audiovisual de Porto Alegre), ocorrido nos dias 4, 5 e 6 de agosto de 2015. A declaração foi feita durante *master class* ministrada por ele, no dia 6.

que o conceito de um filme não aparece formulado no momento da criação. Ele comentou que, em um programa de entrevistas na Espanha, cerca de dois anos depois de sair o filme *O filho da noiva*, o entrevistador pediu para ele definir a obra em duas frases. Castets resumiu: “um homem que, preocupado com o urgente, esqueceu do essencial”. A racionalização sobre a obra veio nesse momento, bem depois da criação. Mas o tempo todo, a história foi sobre *isso*, Castets apenas não tinha formulado, ou percebido, ser este o conceito.

Quando escrevemos, temos consciência de alguma coisa, mas não toda. O criador não precisa racionalizar⁵ no momento da criação. A criação é, já, uma forma de racionalização⁶. Mas é algo que terá uma formulação conceitual posterior. O artista organiza sua expressão, através de um mecanismo expressivo, diferente do da fala, porque é um expressivo simbólico. Está se manifestando sobre algo, mas através de metáforas, alegorias, símbolos. Pode apresentar esse algo, essa ideia, de forma quase comum, ordinária, mas é, na verdade, uma construção rica, complexa, racional, lógica, pensando posição, oposição, síntese, antítese, tese. Todas essas questões me parecem não serem formuladas de forma separada, mas aparecem em bloco. Quando o pintor coloca um traço vermelho, e depois um marrom no quadro, por exemplo, poderá estar expressando medo, fúria, a mesmice, medo do tédio. Não podemos acreditar que ele apenas parou defronte do quadro e disse *vou expressar minha fúria, por isso vou*

colocar uma linha vermelha começando a 45° do canto da página e num semicírculo encontrarei a borda superior... Ele pintou e aquela pincelada expressou o que ele sentia. A racionalização é posterior.

Um artista escultor pode olhar uma pedra e já retirar mentalmente seu excesso e antever a forma que ele irá esculpir. Ou pode ir esculpindo e encontrando aos poucos uma forma. Essa minha alusão dialoga com o exemplo citado por Cecília Salles:

Ao falar da descoberta poética guardada pelo olhar artístico, não podemos deixar de nos lembrar de dois relatos. Um atribuído a Michelangelo: ele, passeando na rua, parou e ficou olhando para uma pedra. Quando alguém lhe indagou o que estava olhando, respondeu: “Estou vendo um anjo sentado”. Conta-se também que um artista popular, quando perguntado como fazia seus ursos de madeira, respondeu: “Pego a madeira e tiro tudo que não é urso” (SALLES, 2011, p. 97 – grifos da autora).

Quando começo uma cena, não preciso saber como ela irá acabar, ainda que eu a tenha planejado. Ela pode sair diferente. Quando começo uma cena, ela vai se construindo. Essa construção, as perguntas e as respostas, as novas respostas que chegam vão se moldando, opondo, unindo, integrando umas às outras e é por isso que a criação é algo vivo. Não quer dizer que estamos recebendo um espírito que nos diz como deve sair. A criação se dá naquele momento. Se não acreditarmos nisso, não podemos acreditar no improvisado, por exemplo, de um compositor e cantor que, de uma palavra qualquer, cria a letra e a melodia de uma canção durante sua execução. Pode até já existir uma estrutura musical previamente

⁵ Uso a palavra “racionalizar” no sentido de “procurar compreender ou explicar (algo) de maneira racional, lógica, coerente” (HOUAISS, 2009).

⁶ É o enformar, dar forma, apontado por Ostrower.

criada e a que se vai respeitar, porém, algumas ideias, rimas, construções líricas ou narrativas podem não estar prontas de antemão. Na narrativa, acontece da mesma maneira. Posso planejar a história, estabelecer o que o personagem vai fazer, a maneira como vai se expressar, o que ele vai ser. Ainda assim, não poderei prever todas as falas e deverei contar com alguns “imprevistos na narrativa”. João Ubaldo Ribeiro, em um programa de televisão⁷, disse que um personagem de determinado romance seu estava destinado, na sinopse, a ser homossexual, porém, acabou não sendo, e outro, que o autor pensava ser hétero, revelou-se homossexual, em algum momento da história. Os convidados e a apresentadora do programa riram bastante da afirmação.

Por outro lado, já vi alguns escritores⁸, críticos e público afirmando que depoimentos como esse, ou seja, de autores que dizem se surpreender pelos personagens, ou não terem o controle total deles, é apenas uma brincadeira, pois se fôssemos acreditar nesses depoimentos, iríamos ter que afirmar que o personagem tem vida própria. Ouvei escritores afirmando, categoricamente, que isso é uma mentira de outros escritores, pois o escritor é quem “manda” no personagem e não o contrário. Sobre essa polêmica, penso que é lógico que o personagem não tenha vida própria, ele não se autoconstrói. Mas o criador vai descobrindo, moldando, construindo esse

personagem aos poucos. Não recebemos ou concebemos uma cartilha dizendo exatamente como o personagem será e vai se portar. Planejamento, criação de estrutura, perfil dos personagens são um momento de criação. Assim como é criação construir os diálogos, as descrições de espaço, o desenvolvimento das ações. Quando João Ubaldo afirma que o personagem se modificou e não respeitou o que o autor havia previsto, está afirmando, na verdade, que, ao desenvolver as cenas e a narrativa, outros elementos de criação, que ainda não existiam em seu planejamento inicial, contribuíram para que houvesse a mudança do personagem e da história. Talvez tenha sido a construção de uma situação específica, algum diálogo, a interação com outro personagem, que foi mostrando ao autor que não seria coerente, ou verossímil, ou mesmo que seria mais surpreendente o personagem seguir para outro caminho. A meu ver, aqueles que criticam declarações como as de João Ubaldo demonstram acreditar que a criação vai até o planejamento do texto. Este, o planejamento, é um momento de criação, mas a escritura da história, das falas, das situações também o é. A criação não se concentra ou se estanca no planejamento: a criação é do momento da ideia até o ponto final (da versão final).

4 Leitura e criação

Antes de sermos escritores, somos leitores. Orhan Pamuk (2011) conta sua experiência como leitor, principalmente na adolescência, e o quanto essa experiência foi importante para o caminho que o levou a escrever. Barthes (2005) diz que não entende como existe leitor que não é escritor, que todo leitor gostaria de escrever

⁷ O programa era o Sem Censura, da TVE (tevé educativa), mas sou incapaz de lembrar o ano.

⁸ Em evento do PPGL da PUCRS, Luiz Rufatto veio conversar sobre sua criação e em determinado momento disse que tem o controle total de seus personagens e riu de quem diz se surpreender com algo “realizado” pelo personagem. O autor também comenta sobre esse controle sobre os personagens em uma entrevista ao Jornal Literário Rascunho, disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/luiz-rufatto/>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

também, ou deveria gostar. Barthes define escritor como aquele que tem desejo de escrever. Pergunta-se ele

se *Escrever* decorre do *ler*, se há uma relação de constrangimento entre os dois atos, como se pode ler sem se sentir obrigado a escrever? Por outras palavras, pergunta monstruosa: como pode haver muito mais leitores do que escritores? Como se pode ser feliz lendo, e até constituir-se como grande Amador da leitura e, apesar disso, nunca passar ao *Escrever*? (BARTHES, 2005, p. 29).

Fazendo mais uma vez a relação com a leitura, Barthes (2005) afirma que o ponto de partida para a criação de um romance não seria, para ele, o romance como gênero, mas sim um ou dois romances que seriam exemplares, excepcionais (para cada pessoa, de acordo com suas leituras). No caso de Barthes, esses romances são *Em busca do tempo perdido* e *Guerra e paz*. Diz ainda que quando estamos no momento de querer escrever um romance, não se deseja uma obra medíocre e, por isso, o desejo da criação se apodera do citado romance excepcional. Mas isso não quer dizer que deverá ser igual. Partir de um ideal não impede que se inove, ou mesmo se rompa com o gênero.

Ainda assim, não será improvável que escritores aleguem terem criado um texto e não conseguiram “enquadrar” em algum gênero. Já ouvi essa frase em alguns escritores novos, e nesse caso poderia ser um desconhecimento dos gêneros e das possibilidades dentro dos gêneros, e em outros casos poderia ser uma tentativa forçada de criação de um novo gênero. Bakhtin (2011) diz que não devemos acreditar no escritor quando ele quer falar de como criou ou de como foi a criação, pois é só através do próprio texto criado

que temos noção de como a criação se deu e não, portanto, pelo que o autor declara após a criação, pois quando faz isso, já não é mais criador e sim leitor ou crítico de sua própria criação. Barthes (2005) comenta algo parecido. Ele usa a expressão *Querer-Escrever* (pulsão – querer – e atividade – escrever) para definir a vontade e o escrever. Diz que só uma única vez uma palavra significou isso e foi em baixo latim, a palavra *scripturire*. O querer-escrever depende apenas do discurso daquele que escreveu. O que Barthes diz é que o querer-escrever deve ser a junção da vontade e do fazer, ou seja não é querer escrever (ter vontade de escrever) e sim querer-escrever (ter vontade e fazer). Assim,

só é percebido como discurso daquele que *conseguiu* escrever. Dizer que se quer escrever, eis, de fato, a própria matéria da escritura; portanto, somente as obras literárias dão testemunho do *Querer-Escrever* – e não os discursos científicos. (2005a, p. 16-17 – grifo meu).

Quando se trata de textos teóricos, entendo que estes têm, também, forte influência na criação. No I Encontro Nacional de Escrita Criativa da PUCRS, foi apresentado um artigo⁹, por colega professora da Unipampa, sobre a influência na escrita criativa de determinado projeto de extensão que eu e ela coordenávamos. O citado projeto, chamado Balbúrdia, consistia em um evento quinzenal, com duração de uma hora, onde um tema escolhido era apresentado sob diversos pontos de vista, desde a cultura popular até o pensamento teórico, em áreas como letras, história, sociologia e filosofia, entre outros.

⁹ <<http://www.pucrs.br/eventos/criticaliteraria/download/anais-seminario-critica-2012.pdf> p.192>.

No artigo, do qual sou coautor, fizemos referência à teoria, embasados mais uma vez em Bordini (1991), que aponta “matrizes textuais da criação literária” e traz o conceito de *submolduras*, afirmando que a criatividade se desenvolve vinculada à vida, e esta seria “moldura mais ampla”. As submolduras seriam “seções de existência em que o sujeito se encontra ocasionalmente, no plano intelectual tanto quanto no da prática” (BORDINI, 1991, p. 174). Ainda que o criador esteja inserido na região da Literatura (ou mesmo, também, na região do cinema, como no meu caso), terá de visitar outras áreas, pois Bordini afirma que a criação literária convive com várias regiões especializadas, as quais informam sobre o homem em sua dimensão psicológica, histórica, cultural e social. Bordini, então, aponta a Arte, a Linguagem e a Literatura como as submolduras mais importantes para o escritor de literatura.

Quando pensamos o projeto “Balbúrdia”, já inserimos a submoldura teórica, o que permitia, ao entrecruzar com as submolduras principais apontadas por Bordini, constante deslocamento de subjetividades e pontos de vista. Da mesma maneira, quando o escritor busca informações teóricas sobre os temas escolhidos para uma história, essa teoria irá ser relacionada com as outras submolduras.

Em 2015, transformamos o projeto Balbúrdia em oficina de Escrita Criativa¹⁰. Em cada encontro, provocávamos os participantes com textos e ideias sobre cada tema, em diversas áreas, como já dito, e depois, dedicávamos um tempo para a escrita de textos próprios.

¹⁰ Apresentei o resultado de um dos temas discutidos no Balbúrdia, o tema Fronteira, no DUO VII, evento realizado em Porto Alegre de 28 a 30 de outubro de 2015.

Conclusão

Apresentei, neste texto, o que entendo por criação. Desde minha dissertação em 2003, convivo com a citação de Bordini que diz que a criação literária é, antes de tudo, resultado de condições prévias. A essas condições prévias, chamei aqui de antecedentes da criação. Essas condições, histórico-sociais e histórico-pessoais, são a base para a criação e se renovam a cada momento em que a criação se dá. Somei a essa ideia o entendimento de Fayga Ostrower de que o homem é ser sensível-consciente e cultural. Ostrower indica a percepção como momento em que recebemos as informações do mundo que servirão para, mais adiante, dar forma, dar significado.

Sempre quis entender o ato de criação com a finalidade de poder reproduzi-lo. Convivo com criação musical e literária desde a infância, e como professor, quis propiciar aos meus alunos o prazer que regularmente sentia quando criava um poema ou uma música. Talvez por perceber que minha maior dificuldade era encontrar um tema para escrever, foi que comecei a desenvolver estratégias de busca de temas.

Stephen Koch (2008) afirma que “embora não seja possível fazer as ideias surgirem à força, pode-se persuadi-las a se apresentar. Assim que você detecta algum fragmento empolgante, seu impulso talvez seja o de ignorá-lo. Parece tão... tão pequeno, tão insignificante. Não fique frustrado. O que importa não é o tamanho das ideias, mas sua ressonância” (p. 8). Então, antes de trabalhar com narrador, construção de personagem, cronologia, ambientação ou trama, foquei na busca por ideias para a escrita. Em minha tese, fiz levantamento de manuais de roteiros, e percebi que muito pouco, ou quase nada, dedicavam espaço à ideia.

No presente artigo, aproveitei para pensar o processo criativo, o caminho percorrido pela criação, não apenas o instante em que a ideia ganha luz (alcança a página ou a tela), não apenas o momento em que é articulada mentalmente como imagem ou frase, mas também para refletir sobre o tempo em que a informação que alimentará a ideia se instala em nós, quase silenciosamente, quieta e disfarçada, até que uma junção de fatores nos faça querer dar forma, articular e levar às páginas ou telas.

Por fim, acredito que esse artigo reflete preocupação acadêmica bastante relacionada com o curso de Pós-Graduação em Escrita Criativa e com minha prática profissional, visto que comunga o sujeito criador, escritor, com o sujeito professor, incentivador da escrita.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 16.ed. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6.ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. I e II.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Érico Veríssimo*. 1991. v. 1. Tese (Doutorado em Letras) – Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Porto Alegre, 1991.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan.-mar. 2011.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *O ecrã global*. Lisboa: Arte & comunicação, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MENDES, Sandro Martins Costa. Oficina sinestésica de criação de roteiro. In: XXVIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária, XXVII Seminário de Crítica do RS e I Encontro Nacional de Escrita Criativa, 2012, Porto Alegre. *Criação e críticas literárias: perspectivas e desafios*, 2012.

O FILHO DA NOIVA. Direção: Juan José Campanella. Roteiro: Juan José Campanella e Fernando Castets. Pol-Ka producciones; Patagonik Film Group; JEMPSA; Tornasol Films, 2001, 1 DVD (124 min), NTSC, Color.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 25.ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. O romance no novo mundo. In: MACHADO, Cassiano Elek (Org.). *Pensar a cultura*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. *O gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SILVA, Renata Silveira da; MENDES, Sandro Martins Costa. Balbúrdia: projeto de extensão transforma-se em fonte de criação literária. In: XXVIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária, XXVII Seminário de Crítica do RS e I Encontro Nacional de Escrita Criativa, 2012, Porto Alegre. *Criação e críticas literárias: perspectivas e desafios*, 2012.

_____. Projeto Balbúrdia: Escrita Criativa no espaço de fronteira. In: DUO VII Dialogue Under Occupation. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. p. 514-522.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TREVISAN, Armindo. *A poesia: uma iniciação à leitura poética*. Porto Alegre: Uniprom, 2001.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.

Recebido: 30 de agosto de 2016.

Aceite: 29 de setembro de 2016.