

Criação Literária – questões contemporâneas

Artigo

Léa Masina

Bacharel em Direito e em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Literatura Brasileira, Doutora em Literatura Comparada, crítica literária e Professora Aposentada do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Resumo: Este trabalho consiste em uma abordagem do processo de criação literária com vistas a examinar mudanças de paradigmas que se impõem à escrita e à leitura no século XXI. Serão relacionadas questões que afetam o processo criativo e as concepções de literatura e arte, tais como: tecnologia e influxo da mídia; globalização e multiculturalismo; apropriações textuais e interdisciplinaridade; memória subjetiva e canônica. Propõe-se refletir sobre a qualificação de textos literários, procedimentos do orientador e formação de escritores-leitores.

Palavras-chave: Escrita literária. Novos paradigmas. Processos criativos em literatura.

Gostaria de iniciar este texto referindo a importância do conceito de “performance”, a partir da obra de Paul Zumthor (1915-1995), a meu ver necessário para a compreensão do processo de criação literária. Em seu livro *Escritura e nomadismo* (2005), por meio de entrevistas, Zumthor ocupa-se de questões que ajudam a pensar o processo criativo e a interdisciplinaridade. Dentre essas, expõe conceitos como: inteligência poética, liberdade criativa, relações entre teoria e ficção, oralidade e palavra, nomadismo, alteridade e, sobretudo, performance. Esses conceitos, que se situam no cerne de seu pensamento, serão desenvolvidos em outras obras também traduzidas no Brasil, dentre as quais *Performance, recepção, leitura* e *A letra e a voz*. Ao aproximar performance e poesia, o medievalista francês contribuiu para ampliar a noção de interdisciplinaridade, dialogando com antropologia, sociologia, história, filosofia, linguística e teoria literária. Com certeza, a psicanálise está representada, ainda que indiretamente, nos estudos de Zumthor.

A importância do trabalho desse medievalista e professor europeu (que nasceu na Suíça e viveu principalmente na França, na Holanda e no Canadá) consiste na inclusão e especial atenção que confere à linguagem (e à poesia) para configurar o que se pode designar a cosmovisão do escritor. Em *Estrutura e Nomadismo*, ele



declara o quanto e de que maneira radical sua eterna necessidade de poesia lhe foi vital (ZUMTHOR, 2005, p. 36-7). Como ocorre no poema, o impulso performático, de representação que transforma o outro, encontra-se no grito do homem primitivo ante a ameaça de algo que o assusta ou o extasia. Ou no afã de comunicar-se. Ele permanece em nós como herança dos primevos, obrigando o homem a criar linguagens para expressar-se, nomear o mundo e os seus sentimentos.

Para compreender Zumthor, remonto a Ferdinand de Saussure (1857-1913), também natural de Genebra, considerado o iniciador da Linguística moderna. Em seus estudos e nas obras que publicou, Saussure forneceu elementos para a compreensão de algumas dicotomias, dominantes a partir de então, e que embasam os estudos de teoria literária e os estudos culturais. Duas dessas dicotomias nos interessam de modo especial: a distinção entre língua e fala, que Saussure expõe em seu *Cours de Linguistique Générale* (1916), e a divisão do signo linguístico em significante e significado.

Afirma ele que a *langue* é de natureza social e que a *parole*, fala, é de uso individual. Quanto à divisão do signo linguístico, o significante, em um primeiro momento, refere-se à fonética, ao som concreto que se pode ouvir, ao passo que o significado é o conteúdo veiculado pelo significante. Ou seja: só temos acesso ao significado através do significante. Esses estudos, depois desenvolvidos, deram origem a disciplinas como a Fonética, a Semiologia e a Semântica, além de outras também consideradas científicas.

Embora a referência a Saussure seja obrigatória neste momento, não pretendo prolongá-la. Quero acentuar a importância dos conceitos de *fala* e *significante*, eis que a criação literária, por ser escrita, resulta de uma fala que busca articular-se por meio da grafia dos sons, eis que esses formam palavras adquiridas pela vivência social. Assim, surge o poema, inicialmente como um modo oral de expressar a poesia e comunicá-la, provocando a reação do ouvinte. Essa explosão verbal é performática e, portanto, transformadora. O poema como forma de linguagem nasce, pois, para ser falado e ouvido. Só mais tarde, será escrito e lido. Creio que o poema representado em sua oralidade e, depois, grafado, preservando a intenção inicial do autor, preenche a noção de performance que Paul Zumthor descreve como necessidade de ar no vazio. Estamos falando, portanto, de escrita literária, por natureza, performática.

Partindo do pressuposto de que o escritor iniciante domina determinado código cultural e literário que lhe permite comunicar-se por escrito de modo claro e correto (está inserido em uma *langue* que lhe permite o desempenho de sua *parole*), a primeira tarefa imposta ao orientador de processos de criação literária é possi-

bilitar que a expressão escrita ocorra em total liberdade. Será o autor, portanto, que irá inventar a forma desejada, que imita e transforma a partir do diálogo com a vida e com o vasto cânone literário herdado e dominante em sua comunidade discursiva. Nesse sentido, ele dispõe de uma memória dupla: a sua, pessoal, subjetiva, e a adquirida pela leitura sistemática dos autores consagrados pela cultura a que pertence.

É preciso fazer, aqui, uma ressalva: essa afirmação, absoluta e dominante até fins do século XX, vem sendo questionada por diversos teóricos pós-modernos e contemporâneos. Em 2011, o professor e pesquisador Fredric Jameson, da Duke University, ao proferir a palestra inaugural do evento *Fronteiras do Pensamento*, em Porto Alegre, intitulada *A estética da singularidade*, trouxe novas ideias sobre as mudanças que se observam com relação à arte. Segundo ele, crítico de formação marxista, as transformações sociais advindas do domínio tecnológico afetam até mesmo o comportamento do artista. Esse, que antes absorvia o acervo cultural de sua comunidade, agora sofre o influxo dominante da mediação tecnológica, em que o espaço substitui o tempo. O exemplo principal do crítico é o da *instalação* que, nas artes plásticas, substitui a obra de arte: ela é para ser apreendida enquanto movimento e não como algo duradouro e permanente, capaz de sobreviver ao tempo. A instalação volatiliza o objeto de arte e combina esse procedimento com o seu deslocamento no espaço. O exemplo aplica-se à literatura, se pensarmos na efemeridade das publicações em blogs e sites e mesmo em livros que jamais serão reeditados. Jameson fala em flutuação e dissolução dos objetos que chamamos arte. E se preocupa com a mercantilização da cultura. Para ele, as fronteiras entre a produção econômica e a arte, já no pós-modernismo, estão desaparecendo, e a cultura invade todas as esferas da vida diária. (2011).

Ainda segundo Jameson, há uma singularidade que caracteriza a estética atual, por radicar na substituição do tempo pelo espaço e na ausência de uma finalidade para a arte. Além disso, tratam-se de novas formas de absorção e transformação criativas. O exemplo mais expressivo que o crítico apresenta é a cozinha molecular: nela ocorre uma abstração do natural, com nova textura e nova fórmula. Além disso, os pratos produzidos são para o consumo e não se repetem nem geram receitas, eis que apenas sua imagem é preservada. Jameson alude também à aceitação, pelo artista, do caráter efêmero do seu produto e à sua condição de pouca durabilidade, ou seja, ele aceita o caráter transitório da arte contemporânea. A meu ver, esse tipo de absorção acontece quando o escritor prefere absorver teorias em lugar de parodiar ou parafrasear os livros, ou simplesmente beber a água do cânone. E, nesse sentido, as colocações de Jameson transcendem o que previu Walter Benjamin no seu conhecido ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.



Entretanto, a arte percorre um longo caminho até que o tempo seja de fato abolido pelo advento de novas mídias. E esse caminho é o que nos interessa, quando a ficção está sendo substituída pela não ficção ou mesclada a ela, quando a simples história realista pouco se sustenta e sequer desperta o interesse do leitor. E aqui situa-se uma questão crítica para o processo criativo: na falência dos paradigmas consagrados, na dissolução do conhecido, os escritores – e os orientadores de oficinas criativas – não possuem o respaldo teórico-crítico que lhes permita assumir ou rejeitar tantas mudanças. Também os escritores estão testando limites, e seu *locus de* enunciação situa-se em limiares pouco convencionais. Por outro lado, não se pode dar as costas ao cânone e ao conhecimento e simplesmente preconizar aos novos escritores o que vem ocorrendo na literatura contemporânea, eis que isso seria repetir o procedimento normativo que repugna à criação literária. Então, o que fazer?

Retornemos a Saussure: se, na literatura, é pelo significante que se tem acesso ao significado, na literatura, sobretudo no poema, o significante se multiplica. A palavra se pulveriza, se distende ou se intensifica e torna-se porosa, predisposta a múltiplas leituras. Disso decorre a possibilidade que o texto oferece de ser lido e interpretado de muitas maneiras por diversos leitores em tempos distintos. Essa premissa é útil na prática dos seminários ou oficinas de criação literária, eis que o orientador e os demais participantes acessam apenas o significante. É sobre ele que o grupo (de 7 pessoas, mais o orientador) atua, corrigindo, sugerindo, acolhendo e criticando. Ao fazê-lo, o texto poderá transformar-se porque o significado de cada som, palavra ou silêncio será alterado para dar conta do que o escritor deseja efetivamente escrever. Esse ajuste diz muito da capacidade intelectual, da percepção estética e do fazer literário de cada um. E do respeito por esses processos.

Segundo teorias formalistas em voga nos anos 70 do século passado, mas úteis ainda quando se trata de lidar com a palavra literária, esta se diferenciaria das demais pela presença de um elemento diferencial: a literariedade. Essa consistiria em um trabalho especial que ocorreria no cerne da linguagem. Partia-se do princípio de que, na palavra literária, a função poética da linguagem seria dominante. Essa função consistiria em deslocar o entendimento convencional e provocar a sensação de estranhamento por parte do leitor, favorecendo a interpretação e a reflexão, em suma, pela quebra da previsibilidade rotineira da linguagem. Bons resíduos dessas teorias textualistas são importantes para a interpretação e o trabalho de elaboração do poema; mas a tendência que melhor dá conta do processo criativo e da escrita literária consiste em apreender o significado poético na dinâmica entre autor, texto e leitor, ou seja, em seu aspecto performático. O texto nada mais é do que uma representação, um teatro.

Desse modo, em vez de preocupar-se em moldar a pulsão do escritor, sugerindo formas e ensinando-lhe as regras de compor herdadas da tradição – conto, poema, crônica, romance, novela, etc. –, deve-se estimular o escritor a escrever o que e como deseja, mesmo que isso implique dissociações significativas ou deslizamentos formais. Ele deve criar a sua forma, que pode espelhar-se no que já leu e transformar esse material. Todos nós dispomos de uma biblioteca íntima que é memória e paradigma e que se modifica à medida que o processo de leitura e conhecimento se amplia. Jorge Luis Borges, ao escrever seus contos, reconciliou a forma do ensaio com o poema e a narração inventiva, renovando o conto – que herda, em parte, de Voltaire – e transformando-o pela criação de códigos de leitura quase poéticos, que convivem com um discurso aparentemente racional, oriundo do ensaio. Borges torna-se, assim, um referencial para os escritores do século XXI e um exemplo de escritor contemporâneo, que dialoga com o cânone para desconstruí-lo pela ironia; ele o devora e o metaboliza para construir uma obra marcante pela inventividade e pela renovação.

Retornemos a Zumthor: “Gosto de narrar, e este prazer do relato perpassou o livro; mas a narração só foi concretamente possível graças ao enorme saber acumulado de que disponho neste campo” (2005, p. 40). E aqui surge uma questão que se mantém e é contemporânea: o reconhecimento de que a liberdade de criação é relativa, eis que o escritor está imerso em uma cultura e em uma língua que recebe. Além disso, o escritor visa comunicar-se e ser compreendido. A tão decantada originalidade literária precisa ser relativizada, eis que a literatura trata sempre dos mesmos assuntos: vida e morte, e a condição humana ocupando o espaço entre os dois pólos da existência. O que varia, então, é o modo como o escritor percebe a si e ao mundo e também a forma de linguagem que escolhe ou cria para expressar percepções e estranhamentos.

De qualquer modo, diversos estudos e a experiência diária com escritores e leitores do século XXI sugerem com clareza que uma das fortes tendências da literatura contemporânea é a avidez pela apropriação textual. Nos estudos de Literatura Comparada, aprende-se a ler relações intertextuais quando o mesmo texto é recontado por muitos escritores em diferentes tempos, gerando novos significados. É como se um palimpsesto fosse raspado e reescrito através dos séculos. Os exemplos são vários, a ponto de Jorge Luis Borges afirmar que são os novos autores que criam seus predecessores (1999, p. 96). De qualquer modo, podem-se reconhecer, no novo diálogo canônico, as marcas do arcaico. Talvez os psicanalistas relacionem essas heranças com questões relacionadas à *transgeracionalidade*. Não restam dúvidas de que a imersão em um grupo cultural transmite valores e modos de expressá-los, o que torna fantástico, para o leitor de hoje, a leitura de um mundo mais vasto, para além do Ocidente. Isso é possível devido a relações multiculturais e à intervenção da mídia, que facilita o acesso e o contato, em

tempo real, com outras culturas e acontecimentos. Hoje livros recentes são traduzidos diretamente do idioma original para o português, pois os estudos da tradução possibilitam a simultaneidade linguística ou a tradução direta, sem mediação eurocêntrica, de idiomas antes intraduzíveis, como o coreano, o árabe e o norueguês, para citar exemplos recentes.

Neste mundo *hipermoderno*, ou da *modernidade líquida*, são muitos os textos que soam em pautas diversas de uma mesma partitura, a ponto de os escritores contemporâneos abrigarem conscientemente textos alheios dentro dos seus. Pelo efeito da ressemantização que ocorre no processo da leitura, afasta-se, de imediato, a velha questão do plágio. Peter Esterházi, escritor húngaro, radicaliza esses procedimentos de apropriação textual, reproduzindo e recombinaando em seu romance *Os verbos auxiliares do coração* (2011) textos de diferentes autores que o leitor pode ou não reconhecer. Será o leitor, portanto, que irá validar a nova proposta e o seu resultado. E o velho plágio, já descriminalizado, passa a ser lido como homenagem aos predecessores nesse diálogo entre discursos. Tudo exige que o orientador de grupos de criação literária se esforce para ser um hábil leitor, capaz de identificar a presença de outros textos no texto que examina e orienta. A escuta, assim como para o psicanalista, é muito válida, ainda que seja um procedimento interno a partir do texto escrito.

Antonio Candido, um dos críticos literários brasileiros mais importantes, autor da *Formação da literatura no Brasil: momentos decisivos* (1959), uma das obras com que orientou grande parte do pensamento brasileiro e latino-americano do século XX na literatura, afirmou que o fato literário é dinâmico e passa a existir na relação autor-obra-público. Ou seja, a literatura acontece como um fenômeno quando a obra é lida. E nesse sentido, retornamos à noção de performance.

Para entender a complexidade dessa equação tão simples, é preciso lembrar que o século XIX privilegiou a biografia do autor em suas abordagens literárias, buscando correspondências entre vida e obra; o século XX descobriu o valor do texto, da linguagem, e sedimentou os estudos sociológicos, históricos, ampliando o leque de possibilidades interpretativas e ousando formular teorias como a “morte do autor” ou “a morte do sujeito”. E coube ao século XXI dar maior importância ao leitor, sendo ele o elemento configurador do literário: é literário o que o leitor lê como literário. Isso passa a ocorrer a partir das teorias da recepção, ainda no século XX. No entanto, em qualquer abordagem teórica, os três elementos estão presentes, o que não pode ser esquecido quando se trabalha com a criação literária. Ali está o escritor, com suas circunstâncias e subjetividade; o texto, com suas peculiaridades de linguagem e capacidade de sintetizar o mundo; o leitor, com suas preferências de época, sua subjetividade, seu momento.

Um exemplo desse procedimento de validação da leitura acontece na obra de Carlos Drummond de Andrade, no célebre poema *Sinal de apito*. Esse poema, escrito sob o peso iconoclasta do Modernismo brasileiro de 1922, consiste na cópia das regras de um semáforo, que Drummond desloca para o livro, no qual toma a forma de poema. E passa a ser lido como poema. O mesmo ocorre no campo das artes plásticas, com a cidadíssima instalação de Marcel Duchamp que coloca um mictório em uma exposição de arte. O deslocamento do objeto para o museu e sua recontextualização o transformam em arte porque esse foi o modo de expressão buscado pelo artista para desconstruir preconceitos e dissolver o sublime da arte. Assim, o mictório de Duchamp se sujeita à legitimação do público, a quem caberá interpretar o ato criativo interagindo com o deslocamento no espaço. Talvez esse seja um exemplo adequado para entender o conceito de instalação a que alude Fredric Jameson.

Tudo isso não se dá por acaso, pois, como diz Eric Hobsbawm em *Era dos extremos: o breve século XX* (1995), foi nesse século que fermentaram as transformações mundiais que, em tempos diversos, afetaram as artes em geral. Os capítulos finais do livro interessam de forma especial porque embasam questões de natureza social iniciadas nos anos 50, nos Estados Unidos e na Europa, que ocupam o mundo do final do século até os primórdios do século XXI. Hobsbawm descreve questões relativas à produção das artes e suas relações com a política mundial. As artes não são uma abstração, elas acontecem em um tempo e em um momento, sob circunstâncias históricas e sociais específicas. Essas, se não as determinam, lhes servem de alicerce, fornecendo-lhe temas e adubando seu poder transformador, porque afetam a cosmovisão do escritor e do leitor.

É possível pensar que, no Brasil, a descrição de Hobsbawm sobre a transformação nas artes a partir dos anos 50 está se concretizando agora. E tem a ver com o avanço da tecnologia e sua disseminação, transformando usos e costumes e alcançando um número quase absoluto de adeptos em todo o mundo. Hobsbawm refere-se às primeiras alterações advindas da difusão do rádio, dos discos em elapês, a multiplicação dos sons e das imagens nas tevês. Cabe acrescentar, agora, o crescimento desmesurado dos meios de comunicação, com os satélites, os computadores, a internet e as redes sociais – que já integram as reflexões de Jameson. Com seu poder de penetração e transformando-se em prática comum, esse avanço tecnológico, que engloba as artes plásticas, a música, a pintura, a arquitetura, o cinema, o teatro, afeta categorias literárias antes estáveis e fixas, como o tempo e o espaço. Hoje, assistimos a tudo em tempo real. E as distâncias reais deixam de existir quando nos comunicamos e frequentamos o mundo virtual, em que se entra e sai com um toque no micro. Ou seja, o espaço suplanta o tempo.

Tais práticas aceleram o processo de globalização, que se confunde no amplo espectro da pós-modernidade. E as mudanças rápidas e constantes que ensinam as mídias transformam o ritmo da recepção (leitura) e da produção (escrita), afetando o próprio conceito de arte com que convivemos até meados do século XX. Cria-se um novo ritmo de leitura, no qual a informação tende a ocupar o lugar da reflexão, o que modifica o modo de ler e escrever. Se, antes, a imersão em um texto e, provavelmente, a interiorização profunda e demorada do texto lido era natural e esperada, agora, importa a rapidez da informação e a possível mercantilização do objeto. A expressão “obra de arte” já não se encontra mais em pauta, eis que vivemos um tempo do descartável, de mobilidade e fluidez, em que líquidos escorrem, transbordam, inundam, em oposição à fixidez dos sólidos. Ao mesmo tempo, vivemos uma era de violência, terrorismo e individualismo exacerbados (BAUMAN, 2001). Disso decorrem inúmeros mal-estares que afligem o sujeito da *modernidade líquida* ou da *hipermodernidade*. É óbvio que esse quadro afeta diretamente a literatura, que não quer mais ser a representação real desse mundo, mas fantasmagoria e performance (TFOUNI; SILVA, 2008).

O processo de criação literária, por sua vez, sofre as consequências dessa liquidez, submetido que está à mídia, sob o efeito das redes sociais, nas quais a superficialidade da informação e a presença da imagem preponderam sobre o texto. O texto escrito tende a ser rapidamente lido e descartado, comunicando impressões, aludindo a fatos, exprimindo sentimentos sem maiores preocupações com a ficcionalização e com a qualidade formal da linguagem. Que, por sinal, capta e transforma em texto a oralidade, combatendo a supremacia da escrita literária “cultura”, tornada obsoleta.

Se antes o tempo consagrava a arte (“o tempo dirá se um livro permanece”), hoje a duração deixou de ser um valor, sendo espacializada na mídia, substituída pelo imediatismo e pelo caráter vendável e transitório da arte, por sua mercantilização. Um texto, por exemplo, que era objeto de um intenso trabalho até chegar a uma possível publicação, pode ser escrito e lido de modo rápido e sistemático em blogs, sites, redes sociais, satisfazendo a necessidade de expressão e, não raro, de satisfação do escritor e do leitor. O que ocorre, porém, muitas vezes, é a migração do blog para o texto do livro, e isso não deixa de ser uma inquietante contradição. Será que o blog, o site, as redes sociais – em alguns casos – agora desempenham o papel que o jornal desempenhava nos tempos de Machado de Assis e José de Alencar? Ou seja: será que servem de “borrão” para experimentar o texto, testá-lo junto aos leitores, função essa que um grupo de criação literária, concebido para ser uma comunidade discursiva, pode e deve exercer?

Isso me faz pensar: o que era sólido e pesado na velha ordem das coisas (cânone, instituições, formas literárias, papéis sociais, fronteiras, identidades) dilui-se, tor-

na-se líquido e leve, ao desfazer-se e escorrer conforme a síntese de Bauman (2001). A chamada alta literatura ainda mais se restringe (aliás, já era restrita) a uma elite; e a produção editorial, antes tímida e artesanal, tende a assumir características empresariais. O livro de um escritor popular pode ser lançado, concomitantemente, em múltiplos países. Tudo isso afeta o escritor, que passa a desejar não apenas dar vazão às suas pulsões e sentimentos, percepções diferenciadas e articuladas de modo único na linguagem, mas, não raro, a corresponder a interesses imediatos do editor. E ganhar dinheiro escrevendo livros, o que, no Brasil, ocorre a poucos, mas já acontece. Os roteiros de novela, com as consultas ao IBOPE, são um exemplo atrativo do que vem ocorrendo com as artes. E o autor tem a opção da escolha e o direito de ousar.

Voltando a Zygmund Bauman: coube-lhe sistematizar as transformações do mundo moderno contemporâneo. Seus livros mais conhecidos no Brasil são *O mal-estar da pós-modernidade* (1998), e *A modernidade líquida* (2001). Neste último, Bauman resume o que se vive e vem ocorrendo rapidamente nas sociedades atuais. Segundo ele, as principais características da *modernidade líquida* seriam o desapego, a provisoriedade e o acelerado processo da individualização. Ele insiste que vivemos uma contradição entre um tempo de liberdade e um tempo de insegurança, o que sintetiza a palavra alemã “*Unsicherheit*”. Embora a leitura de Bauman (também em livros mais recentes) seja quase catastrófica – eis que aponta a fluidez, a rapidez e a transitoriedade contaminando todas as relações –, é preciso levar em conta o seu *locus de enunciação*. Ele é um professor e um sociólogo polonês que pesquisou e escreveu seus textos teóricos vinculado a Universidades de Varsóvia, Canadá, Estados Unidos, Austrália e Grã-Bretanha. Sua visão, embora lúcida, pode e deve ser relativizada, pois não inclui experiências com o antes chamado Terceiro Mundo, no qual o Brasil se inclui: onde, em muitas áreas, há usos e costumes que desconhecem a moderna tecnologia, como, por exemplo, regiões onde ainda subsiste a lavoura arcaica.

No entanto, e de modo geral, convergem os pensamentos de sociólogos, filósofos e estudiosos da literatura no sentido de acentuar mudanças no mundo, decorrentes do capitalismo tardio, da mobilidade, do consumo voraz e exagerado. Essas mudanças não pretendem um aprimoramento futuro, um *telos*, mas substituir a velha pela nova ordem, esgarçando, com isso, o tecido social. Porém, “quanto mais o desejo social é de um preenchimento, mais o sujeito sente o mal-estar do vazio” (TFOUNI; SILVA, 2008, p. 5-6). E, com isso, a obra de arte cede lugar à instalação, que exige do seu “leitor/espectador” um sentimento ou emoção efêmera e repentina, ainda que absolutamente performática.

O desconforto geral com essas mudanças é descrito, através de outras vias, pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, sobretudo no ensaio *O que é o contemporâneo*

(2013). O desconforto que Agamben registra tem a ver com questões de identidade, pertencimento, subjetividade, incapacidade para criar vínculos. E, no caso da literatura, particularmente, a competência ou incompetência para conviver com o cânone e, a partir dele, desconstruir paradigmas. Como, há muito tempo, previu Roland Barthes, na *Aula* que pronunciou no Colégio de França em 1977, o escritor precisa trapacear com a língua se quiser criar: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (1966, p. 16).

Isso posto, voltemos à questão do cânone e de sua rigidez original. Os escritores contemporâneos leem o cânone para desconstruí-lo, mas dele se alimentam. Quase todos releem o cânone para retomar seus resíduos, cacos, fragmentos. Mais uma vez, tomo por base a metáfora digestiva já desgastada pelo século XX ao tratar a intertextualidade. Ela alude a um *bucho ruminante*, a um *canibalismo amoroso*, a *apropriações textuais*, como *paródia*, *paráfrase*, *estilização*. Ou textos que hospedam outros textos. O resultado será sempre um diálogo interno que se fortalece pelo poder inovador e poético da palavra e pelo domínio que tiver o escritor das estruturas e da sintaxe narrativas. Essas, se apreendidas e internalizadas, irão necessariamente aparecer no texto que escreve. Esse cruzamento, esse entrelaçamento interno e transformador, é móbil e transitório, até que o escritor construa sua própria medida (transitória também). E embora a questão do estilo individual já não ocupe os teóricos contemporâneos, os escritores buscam construí-lo pela linguagem e a partir das propostas formais que mais bem se sustentam em tempos de *modernidade líquida*.

Acredito, no entanto, que escrever é plantar uma semente no âmago do cânone, tomar posse do corpo do cânone, inserir-se nele. Escrever é um ato fálico, mesmo se praticado por mulheres. Escrever é querer perpetuar-se. Instada a falar sobre mulher e criação literária, Virginia Woolf, cuja obra é um referencial na passagem do século XX para o XXI, escreve que a mulher precisa apenas de dinheiro e um teto todo seu para morar. A mulher, na era vitoriana, não tinha o direito de fazê-lo, nem mesmo vivendo na Inglaterra, e a história dos movimentos feministas registra essas exclusões. Em *Orlando* (1928), Virginia rompe com as instâncias literárias de tempo e espaço, além da verossimilhança tradicional e da representação realista, atravessando os séculos com um ou uma personagem, cujo sexo varia e que toma diferentes formas, vivendo questões cruciais que tipificam a inquietude da escritora e a mobilidade do seu pensamento *avant la lettre*. O escritor novo não tomará *Orlando* como modelo de invenção. Mas, com certeza, encontrará no livro elementos que o auxiliarão a construir os seus próprios paradigmas, fugindo de formas gastas surgidas de um mundo que tende a transformar-se rapidamente, reciclando o velho e dando lugar ao novo, ou a essa

impensável convivência sem supremacias. Mesmo ciente de que a ordem do dia é a liquidez desmedida, acredito que cabe ao orientador de processos criativos estimular a leitura de livros exemplares. Eles servirão de adubo para o que está por vir.

São muitos os teóricos que nos apoiam quando se trata de abordar impactantes questões contemporâneas que obrigam a mudanças na tarefa de orientação e apoio ao novo escritor. Essas teorias, que sustentam o trabalho prático, devem permanecer como substrato, sob a pena de serem apreendidas como normas. Assim, nos seminários e oficinas de escrita literária, sempre convém acolher e respeitar diferentes linguagens, múltiplas formas e propostas criativas.

Conforme ocorre com os psicanalistas, a empatia entre orientador e escritor tem de existir; ela será o fundamento de um trabalho livre e confiante. É preciso investigar também, por meio de entrevista prévia, a porosidade ou a resistência do escritor para a crítica e sua capacidade de exercê-la em grupo. Isso porque se, por um lado, a literatura é o espaço da liberdade, em que o real, a fantasia, o sonho e o imaginado se entrecruzam, sua materialização, por outro lado, sofre transformações que precisam ser acolhidas, eis que afetam a concepção da arte que parece trocar o perene pelo transitório. Em grupos, o acolhimento de cada texto exige atenção e rigor, pois há uma linha tênue que separa a criação literária da exposição de sentimentos ou da exposição da subjetividade. Se o texto não repercute no grupo como literário, quase sempre é por não atingir a qualidade verbal a que se acostumaram os leitores qualificados. Mais uma vez, a materialidade da palavra se impõe com todas as suas nuances significativas, assim como a força melódica da frase, os silêncios, a capacidade ou a incapacidade de performatizar. Como diz Roland Barthes, não se pode descuidar daquilo que é *le plaisir du texte* (2010). No mesmo sentido, em *A era das incertezas*, Eric Hobsbawm alude ao reconhecimento e à valorização, a partir da segunda metade do século XX, da literatura latino-americana, assim como daquela proveniente da Europa Oriental e de países da África e da Ásia.

A possibilidade de ler textos de outras culturas, expressando novos modos de sentir e pensar, altera os rumos dos processos criativos. Culturas diferentes geram formas narrativas e poéticas que podem parecer estranhas para o leitor ocidental. Soube que contos árabes, pouco traduzidos no Brasil pela dificuldade da língua, de modo geral não possuem epílogo, terminam simplesmente sem aviso ou consequência, como a vida. Vê-se, pois, que as formas e as linguagens traduzidas são revolucionárias em meio ao conservadorismo das literaturas que se herdaram já legitimadas. Primeiro, pela França; depois da Segunda Guerra, legitimadas pelos Estados Unidos, na esteira da produção e da valorização da imagem, do cinema e do som (com a música pop, o rock'n'roll e o surgimento de arte



para diferentes classes sociais). No Brasil atual, a proliferação do *funk* e de *raves* na periferia das grandes cidades é um exemplo de apropriação cultural; essa ocorre quando há condições sociais propícias e porosidade para aceitar e transformar o que vem de fora.

Do ponto de vista da literatura, observa-se um aumento expressivo das práticas de tradução. Ao contrário dos projetos ufanistas do passado, quando a tradição do nacional era o que distinguia e justificava uma cultura, hoje se reconhece, de modo especial em países antes colonizados, que os livros estrangeiros traduzidos (ou lidos pela elite cultural nas línguas originais, sobretudo o francês) constituíram a esmagadora fonte de leitura dos letrados. Atualmente, há uma quantidade imensa de autores traduzidos para o português (húngaros, búlgaros, coreanos, norte-americanos, africanos, sul-americanos, etc.) a atestar que o cânone ocidental e suas fronteiras, antes limitadas e arbitrárias, estão a se expandir. Junto, o reconhecimento de que a condição colonial de muitos países impedia seus escritores de publicar e exportar livros traduzidos.

Além de tudo, o mapa geográfico do ocidente e do oriente se transformou, e as próprias fronteiras transformaram-se em *limiaries*. A situação se intensifica em função da mobilidade dos escritores, das diásporas e dos multiculturalismos, independentemente das questões problemáticas que o termo sugere. Os estudos pós-modernos trouxeram novas questões à literatura, assim como os estudos culturais, intensificando contatos e dirimindo distâncias entre as classes sociais produtoras e consumidoras de literatura.

Finalmente, as modificações tecnológicas que afetam instâncias literárias como tempo, espaço, personagens e narrador serão mais bem esclarecidas a partir da noção do que seja o contemporâneo. Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, escrito em italiano em 2006 e publicado no Brasil em 2013, expõe uma série de conceitos que auxiliam a pensar a própria função do escritor e, de modo decorrente, das oficinas e seminários criativos.

Para Agamben, o contemporâneo se resume em um desconforto íntimo com relação a tempo, espaço, identidade, subjetividade. Ele acentua, didaticamente, o exemplo da moda, que está sempre mudando. Ante uma nova vitrine de roupas ou um desfile de modas, a pessoa pode sentir-se chocada e desconfortável, eis que lhe ocorrem os sentimentos concomitantes de “já não mais” e “ainda não”. Ele inicia esse instigante ensaio, indagando de quem somos contemporâneos e o que isso significa. Usando um arsenal teórico-filosófico bastante consistente, que inclui Nietzsche, Michel Foucault, Walter Benjamin e Roland Barthes, aponta a impossibilidade do homem contemporâneo de acertar contas com o seu tempo. E conclui que o sentimento de desconexão e dissociação fazem parte

desse conjunto em que nada coincide com o esperado, o previsto e o desejado, pois a discronia e a não coincidência o caracterizam. Para ele, “a contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2013, p. 59). O belíssimo poema do russo Ossip Mandelstam, *O século*, ilustra a relação do poeta com o tempo. Segundo ele, “o poeta, que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos séculos-fera, soldar com seu sangue o dorso quebrado do tempo” (AGAMBEN 2013, p. 60).

As propostas de Agamben são, antes de tudo, inquietantes. E obrigam o orientador de oficinas de criação literária a enxergar o escuro não como ausência de luz ou não visão, mas como produto de nossa retina, o que, metaforicamente, implica uma atividade e uma habilidade particulares. “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém de seu tempo” (AGAMBEN, 2013, p. 64). Reduzindo a termo, como dizem os advogados, é necessário ter coragem para abrir mão dos confortáveis paradigmas com os quais convivemos e nos criamos, e com os quais nos movimentamos com segurança e desenvoltura.

O novo requer a compreensão de uma multiplicidade de propostas que, apesar do aparente paradoxo, vão ao encontro das teses de Fredric Jameson sobre a *estética da singularidade*. Significa dizer que cada escritor e cada leitor precisam construir seus próprios paradigmas. A mudança no ritmo da leitura e da escritura resulta, em grande parte, dos mecanismos de transformação advindos do mundo virtual, através da internet e das redes sociais, e que se incorporam rapidamente ao comportamento de leitores e escritores. A exposição do indivíduo nas redes sociais tem a ver com a solidão e o mal-estar contemporâneo e a necessidade de contar. O Facebook (ou *fake book*) nada mais é do que ficção, algo que se inventa, como se inventam milhares de amigos virtuais. E talvez se deva a esse desconforto de época a atração dos escritores pela não ficção, pela autoficção que transforma e revivifica o velho – os diários, as cartas e as memórias. No entanto, o contemporâneo escreve-se no presente enquanto mantém um vínculo com o arcaico, a origem, *arké*. No caso da literatura, um vínculo com o cânone original, que não está situado apenas “num passado cronológico: mas é contemporâneo ao devir histórico e não para de operar nesse [...] como a criança na vida psíquica do adulto” (AGAMBEN, 2013, p. 69).

É importante, nesse pequeno ensaio, destacar a atenção do filósofo para a *demência* dos séculos que nos antecederam – sobretudo XIX e XX –, que tudo prometeram e legaram o caos. Progresso tecnológico e guerra. Progresso social e fome. Vive-se a era da crise, que já não acolhe sequer a história e que bane as noções de finalidade, *happy end*, epílogo, epifania. E nos obriga a rever conceitos



sem jamais esquecer o sorriso demente do século e do nosso *saeculum*, tempo que nos cabe viver. Em síntese, conclui Agamben:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são para quem deles experimenta a contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2013, p. 62-63).

Para concluir: as mudanças estão apenas começando. Convém permanecer alerta e revisar convicções intelectuais, banir dogmas, aceitar o acaso: seja em criação literária e literatura, em antropologia e história, sociologia e psicanálise. Propostas formuladas para o milênio anterior permanecem como resíduos, fragmentos, cacos que precisamos colar sem a ambição de construir séries contínuas e objetos perfeitos. O poema *O ferrageiro de Carmona*, de João Cabral de Melo Neto, que compara a flor forjada em ferro ao poema (a flor de ferro fundido seria o corolário de uma orientação diretiva nos processos criativos) ilustra e fecha este artigo, conferindo-lhe uma unidade dentro da diversidade teórica:

Um ferrageiro de Carmona,
que me informava de um balcão:
“Aquilo? É de ferro fundido,
foi a fôrma que fez, não a mão.

Só trabalho em ferro forjado
que é quando se trabalha ferro
então, corpo a corpo com ele,
domo-o, dobro-o, até o onde quero.

O ferro fundido é sem luta
é só derramá-lo na fôrma.
Não há nele a queda de braço
e o cara a cara de uma forja.

Existe a grande diferença
do ferro forjado ao fundido:
é uma distância tão enorme
que não pode medir-se a gritos.

Conhece a Giralda, em Sevilha?
De certo subiu lá em cima.
Reparou nas flores de ferro
dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado.
Flores criadas numa outra língua.
Nada têm das flores de fôrma,
moldadas pelas das campinas.

Dou-lhe aqui humilde receita,
ao senhor que dizem ser poeta:
O ferro não deve fundir-se
nem deve a voz ter diarreia.

Forjar: domar o ferro à força,
não até uma flor já sabida,
mas ao que pode até ser flor
se flor parece a quem o diga.”

Literary Creation – contemporary questions

Abstract: This paper aims at the analysis of the development of literary creation focusing on the examination of the paradigm changes that occur to the writing and reading processes in the 21st century. Issues that affect the creative process and the current conceptions of literature and art are discussed, such as technology and media influences, globalization and multiculturalism, textual acquisitions and interdisciplinarity, subjective and canonic memory. A further critic reflection on the qualification of literary texts, orientation procedures and the formation of writers as readers as well is presented.

Keywords: Creative processes in literature. New paradigms. Performatic literary writing.

Creación Literária – cuestiones contemporáneas

Resumen: Este trabajo es una aproximación al proceso de creación literaria con el fin de examinar los cambios de paradigma que son necesarios para la escritura y la lectura en el siglo XXI. Son cuestiones que afectan al proceso creativo y a las concepciones de la literatura y del arte, como la tecnología y la influencia de los medios relacionados; la globalización y el multiculturalismo; créditos y la interdisciplinariedad de texto; memoria canónica y subjetiva. Propone una reflexión sobre las habilidades de los textos literarios, los procedimientos de orientación y formación de los lectores-escritores.

Palabras clave: La escritura literaria. Los procesos creativos en la literatura. Nuevos paradigmas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2013.

BARTHES, Roland. **A aula**. São Paulo: Cultrix, 1996.

- _____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. **A cultura líquida no mundo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: _____. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1999. (v. II).
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira** (Momentos Decisivos). São Paulo: Martins, 1959. 2 v.
- ESTERHÁZY, Peter. **Os verbos auxiliares do coração**. São Paulo: Cosac Naify, 2011
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAMESON, Fredric. **A estética da singularidade**. Palestra no evento “Fronteiras do Pensamento”, proferida em Porto Alegre, em 23 de maio de 2011.
- MASINA, Léa. **Guia de leitura: 100 autores que você precisa ler**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- SELDEN, Raman et al. **La teoría literaria contemporánea**. Barcelona: Planeta/Ariel, 2010.
- TFOUNI, Fabio Elias; SILVA, Nilce da. “A modernidade líquida: o sujeito e a interface com o fantasma.” **Revista Mal-estar e Subjetividade**, v.8, n.1, p. 111-194, 2008.
- WOOLF, Virginia. **Orlando**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2005.

Copyright © Psicanálise – Revista da SBPdePA

Revisão de português: Antônio Paim Falcetta

Léa Masina
Rua Marquês do Herval, 315/1002
Moinhos de Vento
90570-240 Porto Alegre – RS – Brasil
e-mail: leamasina@gmail.com