

OFICINA DE ESCRITA CRIATIVA

OFICINA DE ESCRITA CREATIVA

CREATIVE WRITING WORKSHOP

João Luiz Peçanha COUTO¹

Resumo

O universo ficcional não é uma espécie de Olimpo, no qual o acesso seja liberado apenas a pessoas especiais. Apropriar-se da língua e de suas variantes de uso, além de constituir-se em exercício de cidadania, significa utilizá-la com propriedade na comunicação oral (fala) e escrita (criação e leitura de textos). Este artigo pretende divulgar exercícios que proponham produções de textos de ficção em prosa, tendo-se sempre em mente que em geral um bom leitor é um pré-requisito importante para um bom escritor, na maioria das vezes.

Palavras-chave: Narrativa. Mitos. Escrita Criativa.

Resumen

El universo ficcional no es una especie de Olimpo, en el que el acceso sólo se libera a personas especiales. En el caso de que se trate de una persona que no sea de su familia o de su familia, Este artículo pretende divulgar ejercicios que propongan producciones de textos de ficción en prosa,

¹Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Membro dos Grupos de Pesquisa "Aprendizagem em Rede - GRUPAR", da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e "Identidades em trânsito: estéticas transnacionais", da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: joaoluizpecanhacouto@gmail.com;

Este artigo foi criado a partir dos dados constantes do artigo de minha autoria "Oficinas de Criação Literária: Desenvolvendo o olhar poético" (2008), acrescido de observações e experiências feitas em oficinas de Escrita Criativa desenvolvidas a posteriori.

teniendo siempre en mente que en general un buen lector es un prerequisite importante para un buen escritor, la mayoría de las veces.

PALABRAS CLAVE: *Narrativa. Mitos. Escritura creativa.*

Abstract

The fictional universe is not a kind of Olympus, in which the access is only released to special people. To take ownership of the language and its variants of use, besides constituting itself in the exercise of citizenship, means to use it with propriety in oral (speaking) and written communication (creation and reading of texts). This article intends to divulge exercises that propose productions of texts of fiction in prose, having always in mind that in general a good reader is an important prerequisite for a good writer, most of the time.

KEYWORDS: Narrative. Myths. Creative Writing.

INTRODUÇÃO

Tua memória, pasto de poesia, tua poesia, pasto dos vulgares, vão se engastando numa coisa fria a que tu chamas: vida, e seus pesares (...).

(Carlos Drummond de Andrade)

As Oficinas de Escrita Criativa (OEC) em geral são espremidas em poucas horas, uma vez que tais encontros sempre acontecem no espaço de até quatro horas de duração, e objetivam propor exercícios, subsidiados por algum material teórico, com vistas a se alcançar algum resultado prático.

As OEC que desenvolvo há mais de dez anos nasceram da necessidade de estimular o exercício da escrita, voltada exclusivamente para a produção de prosa literária, em autores de língua portuguesa. Muito embora eu não pregue desprezar os poemas enquanto interfaces efetivas para a compreensão de uma realidade (menos dura ou sensível) dentro da realidade (a

cotidiana), as OEC jamais pretenderam basear suas produções na chamada Lírica.

A poesia serviu de base para muitos dos exercícios desenvolvidos nas OEC. No entanto, a exclusão voluntária do formato do poema justificou-se pelo fato de sua confecção demandar uma capacidade de síntese, de concisão e de sublimação da realidade que dificilmente seria alcançada com as poucas horas disponíveis do exercício.

A linguagem da poesia é mais convencional e impõe uma atenção maior, sobretudo porque ela se manifesta geralmente, nos nossos dias, em peças curtas e mais concentradas, que por isso mesmo são menos acessíveis ao primeiro contato. (CANDIDO, 2004, p. 17)

Além disso, minha participação em oficinas semelhantes, algumas voltadas para a literatura, outras para a dramaturgia, forneceu subsídios especificamente para o debate em torno de textos em prosa.

A definição do público-alvo das OEC (alunos do ensino superior em sua maioria) deveu-se ao desejo de se alcançar um universo participante que, pelo menos em teoria, detivesse maior estofamento vivencial e emocional, fatores importantes para uma boa ficção, onde o conhecimento e a intimidade com a alma humana podem fazer a diferença entre o sublime e o mediano, entre o belo e o dispensável.

Eu poderia questionar a necessidade de um exercício como este, que estimula a prática da escrita, em alunos de cursos superiores, uma vez que, para ingressarem no ambiente acadêmico da universidade, estes alunos passariam por processos seletivos que supostamente separariam o joio do trigo. No entanto, nossa estrutura educacional atual desmente isso: diversos processos seletivos são estruturados não com o objetivo de estabelecer diferenças, mas semelhanças. Assim, imbuídos ou não da intenção de democratizar o acesso ao ensino superior, esses certames acabam por igualar

qualitativamente o aluno de formação precária ao aluno bem preparado, gerando classes díspares, mais do que o esperado, e uma parcela de universitários despreparada para desempenhar suas funções dentro de um ambiente de ensino, pesquisa e extensão. Como resultado desse processo, vemos universitários com sérios problemas de comunicação escrita; textos que, para serem compreendidos, mereceriam não um trabalho linguístico, mas arqueológico; e, se aí inserirmos uma linha do tempo mais esticada, futuros profissionais que não dominam a língua escrita e, considerando-se que alguns deles poderão vir a atuar no magistério, perpetuarão essa dificuldade com a língua junto aos seus alunos.

Assim, é temerário imaginarmos o resultado de se excluir o domínio da língua, e os benefícios comunicativos daí decorrentes, de nossa experiência humana.

PRIMEIROS QUESTIONAMENTOS

Qual seria a importância de exercícios práticos de escrita para alunos ou profissionais da área da Educação? Por que seria necessária maior convivência destes com os percalços da criação literária? Literatura e mediação pedagógica não nasceram do mesmo barro, pois não? Ora, a matéria-prima fundamental do educador é o próprio homem e a forma com que ele lida com o seu processo de conhecimento. Uma mediação eficiente demanda, antes de mais nada, que se compreenda as dificuldades de aprendizagem do aluno. Por sua vez, um mediador que considere sua classe como apenas algumas dezenas de cérebros, de boca aberta, como filhotes de pássaro, para o conhecimento formal com que o todo-poderoso detentor de tudo irá brindá-los, deve procurar com urgência uma forma de atualizar a sua prática. Desta forma, é inadmissível, ou pelo menos pesaroso, considerar-se que profissionais que formam pessoas não conheçam o mais intimamente possível seu material de trabalho. Um bom fazedor de vasos não pode ignorar a tessitura da argila.

Neste ponto, questiono-me a respeito da palavra mediação que, quando adjetivada, remete ao termo mediato. Lembro que o texto ficcional se diferencia, por exemplo, do jornalístico em vista deste elaborar um reflexo imediato da realidade, uma vez que tenta retratá-la como é objetivamente (sic), sem distorções, apenas narrando acontecimentos. Por seu lado, o texto ficcional apresenta uma análise crítica do real, refratando-o conforme o olhar do autor, configurando-se, portanto, em uma leitura mediata do real. Deste modo, quanto mais se caracteriza esta mediação entre o narrador ficcional e o seu objeto (o real), tanto mais eficiente é a ficção que produz.

Um ponto importante do trabalho desenvolvido nas Oficinas de Escrita Criativa é o de desmistificar o ato da escrita. Um exemplo prosaico: quando são pedidos trabalhos em grupo, no ambiente universitário, sempre se faz uma "divisão intelectual do trabalho": o grupo formado designa alguns "peões", que teriam a atribuição de coletar os dados e conceitos, e muitas vezes apenas um componente, o "iluminado", que transformaria aquela massa disforme de referências em um texto passível de entendimento e digno de boa nota. Isso ocorre porque se considera o ato de escrever como algo "para poucos", quando deveria ser uma prática regular nesses ambientes. Assim, a maioria considera a composição de um texto claro e bem construído algo inalcançável, muitas vezes por ausência de estímulo para a prática do texto escrito propriamente dita. Na verdade, compor um texto, seja ou não ficcional, é compor um olhar específico sobre algo; é o sujeito conseguir abordar o objeto de forma criativa e diversa das demais abordagens já utilizadas, servindo-se para isso da língua escrita. Não se trata de uma atividade de deuses, mas de seres pensantes que conseguem desenvolver um olhar crítico sobre algo e dispor suas próprias considerações de forma legível. Qualquer semelhança com o ato de mediar seria mera coincidência?

Como já foi dito, para se desenvolver um bom texto, há que se ter um olhar criativo sobre o objeto tratado. Ao leitor, pouco interessará um texto que aborde um objeto de forma idêntica à de outro texto já produzido. Como veremos mais adiante, todas as histórias já foram escritas. Por isso, o que vale, o que faz a diferença hoje é o "como", é a forma de expressar a realidade, é o tipo de abordagem que o texto traz para quem o lê. Isso indica a necessidade de alterar o seu ponto de observação da realidade e desenvolver um novo olhar para o que não é novo (a realidade).

A leitura de um poema ou romance, a nossa reação quando ficamos frente a frente com qualquer obra de arte ou nossa surpresa frente a uma atitude inesperada de alguém, faz com que vislumbremos a poesia naquele objeto. Mas poesia seria só isso? A poesia é o que nos tira os pés do chão, o que leva o homem para um "lugar" especial, no qual a realidade objetiva perde seu sentido, ou veste-se de um sentido que jamais julgamos que pudesse possuir. Ferreira Gullar nos dá mais uma pista:

Introduzo na poesia
a palavra diarreia.
Não pela palavra fria
Mas pelo que ela semeia.

Quem fala em flor não diz tudo.
Quem me fala em dor diz demais.
O poeta se torna mudo
Sem as palavras reais.
(GULLAR, 1981, p. 218)

Poesia, portanto, não é apenas um amontoado de palavras bonitas, rimadas ou não, em forma de versos. Poesia é qualquer fato, circunstância, obra de arte ou atitude, própria

ou de outrem, que consiga tirar o ser humano de um estado objetivo de consciência.

A realidade, o cotidiano, as pessoas e as relações que cercam nossa vida podem ser os mesmos, se não procurarmos observá-los de formas diferentes. Um olhar diverso para o cotidiano é necessário. O que chamamos de poesia pode existir num belo pôr do sol ou num mendigo que se senta em frente a uma loja de CDs e chora ao escutar "As time goes by" (HUPFELD, 1941), pois lembrou-se de que, num passado remoto e infinitas vezes mais feliz e promissor, viu Casablanca com o amor de sua vida ao lado.

Assim, nas oficinas é dado um exercício que se presta a desenvolver o que chamo de "olhar poético"; desenvolver uma forma de apreensão mais atenta e delicada do real que nos cerca. No exercício, os participantes são instados a perceberem diariamente detalhes que possam desviar a realidade de sua face objetiva. Costumo chamar este exercício de "encontrar vida na vida", o que significa descobrir significados não rotineiros, ou transgressores, no real massacrante do cotidiano. Um funcionário do metrô com o olhar perdido, um reflexo do sol na superfície vítrea de um edifício "inteligente", uma música ao longe, tudo pode ser matéria para o olhar poético, que se apropria do comum e o trata como algo novo e subversor da realidade objetiva.

O exercício do olhar poético pode promover mudanças no olhar do professor, redirecionando-o para o seu material de trabalho, que é a realidade, seja da sala de aula, de um aluno em particular ou da comunidade onde estão inseridos seus agentes.

Nas oficinas, é fundamental que se estimule uma discussão a respeito do conceito de beleza para o ser humano, uma vez que ficção, beleza e poesia não podem ser tratados separadamente. O que chamamos "belo"? De onde vêm nossos conceitos estéticos e por que eles existem como uma sombra, conforme a sociedade e as épocas focadas? A ideia não é fechar questão em torno destes questionamentos, mas apenas

incentivá-los. Para isso, projeto diversas imagens e peço que os alunos escolham no máximo três que mais tenham chamado sua atenção. As imagens são “belas” (pôr do sol, filhotes, crianças, lindos campos floridos) e “feias” (pessoas miseráveis, fugitivos de guerra, esfomeados).

Lembro que o ser humano sempre amou o mesmo, ou quase o mesmo belo, desde que no mesmo espaço de tempo. Desta forma, o Renascimento coroou mulheres obesas como o ideal de beleza. As magras também já estiveram no topo do ranking, que está sendo disputado por outras categorias ainda não ancoradas no Olimpo do belo, se é que isso existe.

Por outro lado, há estudos que relacionam a harmonia de feições à beleza. Isso significa que uma pessoa, vista com metade da face escondida por um espelho (com sua face de um lado duplicada no espelho e, por isso, idêntica à outra), seria o protótipo de beleza humana. Harmonia entre as diferenças.

Quando vemos a fotografia de um pôr do sol ou de um campo de flores amarelas sob um céu azul, afirmamos que ali há poesia. Assim, poesia e “belo” seriam então coisas irmãs, unidas por uma congruência humana e, por isso mesmo, parcial. Afinal de contas, o que é poesia? Há poesia no urubu que espera o menino africano morrer para ter sua refeição, assim como há uma poesia, talvez mais óbvia, no fragmento de um poema de amor. Um semáforo quebrado ou uma bigorna podem conter poesia e beleza. Conforme o olhar de quem os observa, ressalte-se.

O PODER DO TEXTO

Bons livros aliviam qualquer solidão, pontifica o senso comum. Vou além: bons livros (bons textos) alteram nosso nível de consciência da realidade. Um texto bem produzido pode representar a diferença entre um sucesso e um fracasso.

Partindo-se do pressuposto de que o público é o vértice fundamental da relação estabelecida entre o autor e sua obra, ele não pode ser matéria desprezada no momento da produção

textual. A relação entre o autor e sua obra só se sacramenta e se justifica frente à existência do sujeito leitor.

Assim, a importância e o poder inseridos no texto superam quaisquer outras variáveis numa obra de arte, seja literária ou dramática. Para confirmar esta importância, proponho aos participantes que escutem uma música instrumental e anotem o que sentiram – a que sentimentos aquela melodia os remeteu. Um pouco antes do final da OEC, proponho a audição da mesma música, agora acrescida de letra e com arranjo diferente, de forma que eles não possam identificar uma e outra. Peço então que os alunos anotem novamente suas impressões a respeito da “nova” música e, sem exceção, as duas impressões diferem entre si. Esta constatação os leva a entender a importância do texto para a compreensão e a emoção humanas.

MITOS DRAMÁTICOS

Dramaticamente, todas as histórias já foram escritas. Se observarmos as histórias que lemos ou conhecemos, bem como os filmes que já vimos, vamos perceber que a maioria das histórias se encaixa em padrões dramáticos que se repetem desde que o mundo é mundo. São o que se designa por “9 mitos dramáticos” (COMPARATO, 2000, p. 183), que descrevo abaixo:

AMOR PERDIDO

Trata-se da história de um par que, por razões diversas, se separa e, após várias reviravoltas, tende a se unir. O chamado “final feliz” é quase sempre alcançado. Ex.: o drama shakespeariano “Romeu e Julieta”.

HISTÓRIA DE ÊXITO

É o personagem que existe dramaticamente para buscar um êxito, seja profissional ou pessoal. Ex.: o filme “Cidadão Kane”, de Orson Welles, e os romances “Moby Dick”, de Herman Melville, e “O velho e o mar”, de Ernest Hemingway.

GATA BORRALHEIRA

Como a história que nomeia o próprio mito, trata-se de um personagem humilde que, sob algum enfoque, transforma-se em ilustre. Ex.: o filme "Uma linda mulher" (por isso mesmo chamado de "a Cinderela dos anos 90") e "O patinho feio", conto de Hans Christian Andersen.

TRIÂNGULO

A relação de um par sofre a interferência de um terceiro elemento, que pode ser um personagem ou uma situação e que se configura atraente para um dos componentes do par original. Em geral, trata-se de um dos mitos mais preferidos pelos autores. Ex.: o filme "Casablanca", de Michael Curtiz, e o romance "Dom Casmurro", de Machado de Assis.

REGRESSO

Aqui, emerge a parábola bíblica do filho pródigo. Um personagem retorna à casa ou ao seu lugar de origem, após anos distante. Ex.: o filme "Amargo Regresso", de Jermone Hellman, e o romance "Lavoura Arcaica", de Raduan Nassar".

VINGANÇA

Uma injustiça cometida há muito tempo é reparada por um protagonista sedento de vingança. Ex.: filmes como o sangrento "Desejo de matar" e o romance "O conde de Montecristo", de Alexandre Dumas.

CONVERSÃO

Um bandido torna-se herói ou algo (uma situação, uma sociedade) injusto torna-se justo. Trata-se, em geral, de uma conversão também para o próprio público. Ex.: o filme "Os sete samurais", de Akira Kusawa, e o romance "Os três Mosqueteiros", de Alexandre Dumas.

SACRIFÍCIO

Um herói sacrifica-se por uma causa nobre ou por alguém, sempre ressaltando grandes feitos epopéicos. Ex.: o filme "Guerra nas estrelas", de George Lucas, e o poema-epopéia "Os lusíadas", de Luís Vaz de Camões.

FAMÍLIA

Trata da relação intra ou inter-familiar e suas transformações. São dramas de relacionamento. Ex.: o filme "Hannah e suas irmãs", de Woody Allen, e o romance "Cem anos de solidão", de Gabriel García Márquez.

Essa classificação não deve configurar-se como prisão para a criatividade. Lembro que criar ficção significa saber que regras servem para serem quebradas.

Após explicar e exemplificar cada um dos nove mitos, eu solicito aos participantes para que se lembrem de livros, filmes e peças de teatro que tenham visto ou lido. A surpresa é quando todos concluem que os conteúdos dramáticos das histórias levantadas não fogem dos mitos anteriormente explicados. Isto não significa que não vale mais a pena criar ficção, mas que o que torna um texto ficcional mais ou menos eficiente é a forma com que o autor o constrói, não o seu conteúdo.

Como já foi dito, o ser humano se emociona com o mesmo conteúdo dramático. Assim, sem nos prendermos a receitas de bolo, há arquétipos dramáticos que comovem o homem há mais de dois mil anos. Aristóteles (1995) foi um grande observador das tragédias gregas (curioso lembrar que só chegaram a nós 34 delas) e introduziu o conceito moderno de ação dramática como uma imitação de uma ação do real, compilando algumas semelhanças percebidas naquelas tragédias. Não me atreverei a listá-las todas. Uma delas é a sua divisão da ação dramática em três atos:

Ato I: descrição da situação inicial e criação do conflito que moverá a história.

Ato II: potencialização do conflito do Ato I e busca de sua resolução.

Ato III: resolução do conflito.

Antes do exercício prático, lembro aos alunos a etimologia do termo "protagonista": proto + agon, ou seja, aquele que sofre primeiro, que sente mais profundamente a necessidade dramática de mudar uma dada situação.

Campbell (1995) traçou algumas características básicas para a constituição do que chamou de "herói mitológico". O protagonista, ou herói², ganhou uma análise e uma jornada que o faria transformar-se em personagem, além de verossímil, que construísse sua identificação com o público. Mais tarde, Vogler (1997) apropriou-se do conceito de herói mitológico e construiu sua análise a partir da analogia entre os mitos de Campbell, a estrutura dramática de Aristóteles e os heróis e/ou histórias contadas pelo cinema estadunidense, traçando o que chamou de "A jornada do herói mitológico". Nela, o protagonista/herói passaria por fases distintas de provação e sofreria transformações que permitiriam que sua identificação com o público fosse fluida e espontânea. A seguir, resumirei em ordem, grosso modo, os passos da jornada do herói mitológico:

Mundo Comum: o protagonista é mostrado no seu lugar de origem, com sua vida estável e suas relações formadas. Em maior ou menor grau, há alguma insatisfação do protagonista com algum aspecto de seu cotidiano, mas esta insatisfação não se mostra poderosa o bastante para retirá-lo desta aparente conformação. Sob a ótica de Aristóteles, trata-se do início do primeiro ato.

² Optei por considerar os dois conceitos idênticos, muito embora herói e protagonista apresentem diferenças importantes. O herói remete à Épica e, portanto, àquele ser que suplanta o mundo e quaisquer adversidades em sua jornada. O herói é a perfeita encarnação do mocinho infalível. Já o protagonista é um personagem mais real, uma vez que, mesmo tentando, e às vezes conseguindo, alterar o mundo, sofre as ações deste. Em resumo, o protagonista é mais real e apresenta, digamos, três dimensões (altura, comprimento e profundidade), ao passo que o herói só possui as duas primeiras.

Chamado à Aventura: ao protagonista é apresentado um desafio de grande risco, que faz com que ele não possa mais permanecer naquela situação inicial. Aqui fica definido o objetivo dramático do protagonista.

Recusa do Chamado: o medo, em geral, impede que o protagonista se lance à aventura, que representa o desconhecido. A esta recusa segue-se um evento importante que o impelirá a vencer o seu medo do “obscuro” e cumprir seu objetivo dramático.

Encontro com o Mentor: o protagonista conhece ou encontra com um elemento (personagem, coisa, lembrança etc.) que de algum modo o prepara para enfrentar seus medos e o suposto "mundo desconhecido". O Mentor, muitas vezes, pode ser relacionado com o pai ou a origem do protagonista.

Travessia do Primeiro Limiar: é o momento do comprometimento do herói com o início de sua aventura. Não há mais como ele voltar atrás, pois, à semelhança de Pinóquio, entra na "barriga da baleia". Aristotelicamente, aqui se inicia o segundo ato aristotélico.

Testes, Aliados e Inimigos: os desafios do mundo desconhecido são apresentados ao herói e a ele será permitido estabelecer as novas relações de confiança e antagonismo. O grande vilão, caso exista, pode ser apresentado nesta fase.

Aproximação da Caverna Oculta: é a fronteira de um local de grande perigo. A Caverna Oculta representa o lugar mais potencialmente perigoso para o herói, e o desafia fortemente a vencer seus fantasmas.

Aprovação Suprema: é quando o herói experimenta a possibilidade da morte. Muitas vezes, ele morre para renascer em seguida, metaforicamente ou não. O objetivo dramático do herói é enfim alcançado.

Recompensa: após superar a morte e cumprir sua tarefa, há a celebração pela batalha vencida e uma espécie de prêmio: uma arma especial, um ganho de sabedoria ou de perícia, destreza. O beijo da mocinha não fica descartado.

Caminho de volta: aristotelicamente, aqui inicia-se o terceiro ato. O herói decide que deve voltar para o seu lugar de origem e, por isso, corre perigo na sua tentativa de sair do Mundo Desconhecido, uma vez que já alcançou seu objetivo. O mal, representado por um vilão ou uma situação de revés, se reorganiza e prepara um último ataque para impedir a vitória do herói. Uma batalha final normalmente ocorre.

Ressurreição: aqui se configura um segundo momento, mais intenso, entre a vida e a morte do herói, que enfrenta um "exame final", a fim de testar definitivamente sua destreza e sabedoria. Graças a esta provação, o herói sofre uma transformação que o permitirá voltar ao seu lugar de origem mais experiente e sábio.

Retorno com o Elixir: o herói volta ao Mundo Comum. No entanto, uma jornada não teria sentido se o herói não trouxesse consigo um "elixir", que pode ser uma poção que salvará vidas, uma solução, enfim, para um problema que aquela comunidade ou uma pessoa amada pelo herói sofre. O "elixir" também pode ser representado pela conquista do amor, pela liberdade ou pelo simples retorno para casa com alguma história para contar.

A trajetória do herói, repito, não deve ser entendida como uma receita de bolo, uma vez que isso representaria uma amarra à criação de boas histórias. É tão-somente um roteiro. E roteiros servem para serem desobedecidos.

EXERCÍCIO FINAL

Divido os alunos em grupos, não mais que seis, e peço que criem histórias, sem as escrever, uma vez que o tempo não permite trabalhar com estilos ou recursos literários, o que demandaria uma oficina de vários encontros e avaliações das produções desenvolvidas por cada aluno. As histórias devem ser dispostas em tópicos, traçadas em linhas gerais. A título de exemplificação, a história de Chapeuzinho Vermelho poderia ser topicalizada da seguinte forma:

- Uma menina, chamada Chapeuzinho Vermelho, vive feliz com sua mãe, numa floresta.
- Um dia, sua mãe pede que ela leve uma cesta de doces para a sua avó, que mora do outro lado da floresta. A mãe sugere que a menina vá pelo caminho mais longo, pois o outro caminho, apesar de mais curto, é muito perigoso.
- A menina decide seguir pelo caminho mais curto. Encontra o Lobo Mau.
- Etcétera.

A meu ver, não há método de avaliação mais produtivo e indutor de confiança dentro de um dado grupo que a avaliação circular: não só o mediador exprime suas observações, mas todos do grupo. Assim, terminado o trabalho de criação das histórias, peço que os grupos escolham um responsável para contar a história inventada. Durante as exposições, todos são instados a anotar eventuais críticas e sugestões, tanto com relação à história quanto com relação à capacidade do contador da história de envolver e emocionar a assistência, tornando todo o processo mais interessante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem dúvida nenhuma, o exercício que encerra as oficinas poderá ser aplicado em sala de aula, como uma forma de incentivo criativo e de criação de massa crítica no que diz respeito à literatura. Conforme o modo de trabalhar do professor e o grau de soltura de sua mediação, o exercício pode se transformar numa brincadeira divertida que, sem dúvida, incrementará a participação da turma e as relações estabelecidas dentro dela.

Deve-se ter sempre em mente que o processo de apropriação da língua passa também por conseguir lidar com ela por meio da fala (comunicação oral), da leitura e da escrita. Quase sem exceções, não existe um bom escritor sem existir previamente um bom leitor. Então, assim como se pode desenvolver um leitor por intermédio de uma sofisticação e

exigências crescentes no material de leitura a ele oferecido, o mesmo pode ocorrer no produtor de textos de ficção. Muitos críticos literários desdenham o que se chama de "literatura de entretenimento" (a história de Harry Potter, por exemplo), sem atentar para o fato de que, mesmo à revelia de se concordar ou não que este tipo de literatura configura-se como sendo de "baixo nível" ou outra designação qualquer, é inegável que ela pode significar um primeiro degrau no processo de formação de um leitor atento, "armado", consciente e crítico.

É necessário que se abra espaços no ensino superior para a articulação de saberes entre os educadores e os demais profissionais. Minha oficina não pretende ser o elixir para todos os problemas concernentes à dificuldade com a língua, mas indica caminhos possíveis e práticos para a atenuação deste quadro. Neste contexto, a parceria de educadores com profissionais de outras áreas (escritores, jornalistas, produtores textuais em geral) pode propiciar a integração desses saberes e deitar por terra o equívoco de que a produção de textos trata-se de matéria destinada a poucos.

Ficou patente a importância de uma maior intimidade com a escrita para alunos e professores da área de Educação, sobretudo pela necessidade crescente de se estabelecer relações de interdependência entre os conhecimentos, ora fragmentados. Realinhá-los e integrá-los pode tornar-se prerrogativa desses profissionais, desde que tomem a frente deste processo. Afinal, quando falamos em interdisciplinaridade certamente sabemos que ela de nada valeria se engaiolada apenas nos seus pressupostos teóricos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. Nova reunião. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Cultrix, 1995.

CAMPBELL, J. O herói de mil faces. São Paulo: Pensamento, 1995.

CÂNDIDO, A. O estudo analítico do poema. São Paulo: Humanitas, 2004.

COMPARATO, D. Da criação ao roteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

GULLAR, F. Toda poesia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

HUPFELD, Herman. As time goes by. In: Casablanca. Direção: Michael Curtiz. EUA: Warner Bros, 1942. 1 fita de vídeo (103 min), VHS, pb, legendado.

REÑONES, A. V. O riso doído: atualizando o mito, o rito e o teatro grego. São Paulo: Ágora, 2002.

TRINDADE, M. N. Literacia: teoria e prática. São Paulo: Cortez, 2002.

VOGLER, C. A jornada do escritor. Rio de Janeiro: Ampersand, 1997.

Submetido em: 01/03/2019

Aprovado em: 12/04/2019

