

Revista
Terceira
Margem
57
(online)

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano XXIX, n. 57, janeiro-abril/2025

CRÉDITOS DA EDIÇÃO

TERCEIRA MARGEM

2025 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Homepage: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/index>

e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 3938-9702

Homepage: www.posciencialit.letras.ufrj.br/index.php/pt/

E-mail: posciencialit@letras.ufrj.br

Revisão: Rita Elias

Assistente Editorial: Kelly Stenzel P. Souza

Dossiê: Laboratório da Palavra, Ana Luiza Rigueto, Eduardo Coelho, Filipe Manzoni,

Luciana di Leone e Julya Tavares

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XXIX, n. 57, janeiro-abril/2025. 336 p.

1. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL – Pós-graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 2358-727x

SOBRE A REVISTA

TERCEIRA MARGEM

Revista quadrimestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira Margem segue fiel ao título rosiano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenador: Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Vice-coordenador: Eduardo Guerreiro B. Losso

Revista Terceira Margem

Editores Executivos: Danielle Corpas, Lucas Bento Pugliesi, Thiago Rhys Bezerra Cass

Conselho Consultivo: Alberto Pucheu, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

Conselho Editorial: Ana Carolina Cernichiaro (UNISUL), Ana Cláudia Suriani da Silva (University College London), André Cardoso (UFF), Davi Pinho (UERJ), Ellen Spielmann (Hannah Arendt Institute, TU Dresden), Ettore Finazzi-Agrò (La Sapienza, Roma), Fábio Durão (Unicamp), Gerald Bär (Universidade Aberta de Lisboa), Jaqueline Bohn Donada (UFTPR), Lucia Tennina (Universidade de Buenos Aires), Luiz Fernando Valente (Brown University), Maurício Cardozo (UFPR), Miguel Vedda (Universidad de Buenos Aires), Sandra Vasconcelos (USP), Wiebke Roben de Alencar Xavier (UFRN), Yuri Brunello (UFC)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor: Roberto de Andrade Medronho

Pró-reitor de Pós-graduação e Pesquisa: João Ramos Torres de Mello Neto

Centro de Letras e Artes

Decano: Afranio Gonçalves Barbosa

Faculdade de Letras

Diretora: Sonia Cristina Reis

Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa: Anieli Improta França

SUMÁRIO

DOSSIÊ OFICINAS DE ESCRITA: ENTRE LABORATÓRIOS DO COMUM E TEXTUALIDADES EXPERIMENTAIS

Oficinas de escrita: entre laboratórios do comum e textualidades experimentais –

Apresentação

Laboratório da Palavra
Ana Luiza Riguetto
Eduardo Coelho
Filipe Manzonni
Luciana di Leone
Julya Tavares p. 9–15

Escrever com o Oulipo

Ana Maria de Amorim Alencar
Maria Clara da Silva Ramos Carneiro
Lielson Zeni p. 17–42

Sobre como não ser o sótão da torre de marfim

Luís Roberto Amabile p. 43–57

La ferretería del poema: figuras del taller y sus herramientas en el objetivismo bahiense

Matías Moscardi p. 59–84

Uma cooperativa de hiatos? Poesia e organização em uma cidade-mercadoria (Rio de Janeiro, 2013-2023)

Vinícius Ximenes p. 85–111

Pesquisa-ação: programa e arquivo de uma oficina de poesia

Ana Luiza Riguetto p. 113–124

Escrita imprevista

Francyne França p. 125–139

Escrita do cotidiano e *serio ludere*: o percurso de criação literária nos *Exercícios simples*, do *Leituras*

Lenio Vieira Carneiro Junior

Ana Paula Aparecida Caixeta

p. 141–167

Experimentação linguística e escrita criativa: para uma *social poetics* no meio psiquiátrico e no campo da saúde mental

Mattia Faustini

Carolina Zuppo Abed

p. 169–192

Oficinas multilíngues de tradução no âmbito do Laboratório de Poéticas Contemporâneas de Língua Francesa e suas ressonâncias críticas

Gabriel Bustilho Lamas

Gabriella Mikaloski Pinto da Silva

Juliana Serôa da Motta Lugão

Karina Vilela Vilara

Luísa Loureiro Monteiro de Castro Teixeira

Marcelo Jacques de Moraes

p. 193–214

DEPOIMENTO

A fragilidade da tradução, um relato

Mabel Boechat Telles

p. 217–232

Crítica e invenção: uma experiência oficinaira da Universidad Nacional de Mar del Plata

Eduardo Coelho

p. 233–250

ENTREVISTA

Entrevista com Cristina Assunção e Emerson Alcalde

Filipe Manzoni

p. 253–270

TRADUÇÃO

Entrar na literatura pela prática

Violaine Houdart-Merot

Luísa Monteiro

p. 273–292

TEMA LIVRE

Aproximações entre *Crime e castigo* e *Os detetives selvagens*

Guilherme Rezende Machado
Ieda Magri

p. 295–314

Arte e armadilha: a cartografia do *entre* na poética de Ana Martins Marques

Renata Mocelin Penachio

p. 315–327

Sobre as autoras e autores do Dossiê

p. 329

Sobre as autoras e autores dos artigos

p. 334

Nesta edição

p. 335

Terceira Margem

DOSSIÊ

OFICINAS DE ESCRITA

**ENTRE LABORATÓRIOS DO COMUM E TEXTUALIDADES
EXPERIMENTAIS**

OFICINAS DE ESCRITA: ENTRE LABORATÓRIOS DO COMUM E TEXTUALIDADES EXPERIMENTAIS APRESENTAÇÃO

[WRITING WORKSHOPS: BETWEEN TEXTUAL LABS AND COMMUNITARIAN EXPERIMENTATIONS
PRESENTATION]

LABORATÓRIO DA PALAVRA

ANA LUIZA RIGUETOⁱ

<https://orcid.org/0009-0007-3861-9131>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

EDUARDO COELHOⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-8342-8066>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

FILIPPE MANZONIⁱⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-8987-7965>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

LUCIANA DI LEONE^{iv}

<https://orcid.org/0000-0002-4944-5903>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

JULYA TAVARES^v

<https://orcid.org/0009-0000-9409-4922>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: O dossiê celebra os vinte anos da edição da *Terceira Margem* dedicada às oficinas de escrita, retomando o tema e refletindo sobre sua situação no cenário contemporâneo. Ao longo dessas duas décadas, as oficinas mudaram consideravelmente, passando a abranger não apenas os modelos de escrita criativa e a experiência com restrições autoimpostas, mas também uma rica diversidade de espaços experimentais de criação textual. Esses espaços têm contribuído para a reconfiguração das noções de “comum” e de “comunidade”, e seus contextos se expandem para além dos cursos universitários, englobando desde as salas de aula do ensino básico até grupos de trabalho em tradução, comunidades de poesia falada e redes virtuais dedicadas à produção e troca de textos.

Em 2005, a revista *Terceira Margem* dedicou um número às Oficinas de Escrita. O dossiê, organizado por Ana Alencar e Ana Lúcia Moraes, pioneiro na discussão do tema nas universidades brasileiras, voltava-se especialmente para as oficinas coordenadas por Ana Alencar na UFRJ, inspiradas no modelo da Oulipo da prática de escrita a partir de restrições autoimpostas. Na ocasião, Ana Alencar e Ana Lúcia Moraes chamavam a atenção para os trabalhos do grupo como um equilíbrio entre, de um lado, a recusa da escrita automática surrealista (grupo que Perec havia abandonado) e, do outro, o afastamento do modelo de uma “tradição da expressão”, pautada pela emergência dos modelos de escrita criativa terapêutica do contexto norte-americano do pós-guerra.

Embora continuem sendo referências importantes, a Oulipo e as oficinas de escrita criativa da segunda metade do séc. XX parecem não ser mais as únicas referências, vinte anos depois, frente ao estado de complexificação do campo das oficinas. Se a noção que organizava o paradigma da Oulipo era a compreensão do signo pela linguística estrutural, hoje parecem especialmente importantes os matizes da noção de comum como centro de um pensamento político dentro das práticas de escrita. Nesse sentido, o dossiê de 2005, que hoje homenageamos e tomamos como motor, tornou-se fundamental para além das oficinas que analisava, já que mostrava um caminho ainda não percorrido, uma curiosidade rara nos estudos literários acadêmicos em relação aos fazeres, às práticas laboratoriais deicineiros e icineiras, e não tanto aos produtos. O dossiê de 2005 partilha as mesmas preocupações deste e, de modo geral, do trabalho do Laboratório da Palavra, projeto de extensão e pesquisa do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – UFRJ.

Em vez de dois modelos preponderantes, talvez fosse melhor falar de duas perspectivas de operação que perpassam as mais diversas experiências de oficinas contemporâneas. De um lado, o caráter experimental, a noção de *work in progress* extrapolada para além da delimitação da “obra”, na medida em que o próprio espaço da oficina ou do laboratório está sujeito à reinvenção, teste e repetição. De outro lado, o caráter coletivo de sua operação, uma via de escape da mitologia romântica do gênio isolado como origem e fundamento da obra. O que está em jogo é uma negociação constante com o outro, escrita/leitura/escuta, em mecanismos de circulação que

frequentemente prescindem do próprio lastro de uma autoria centrada em um sujeito singular.

Além de experimentar com o texto e formar comunidades, o que ainda parece estar em jogo é o quanto as oficinas experimentam com a própria forma de construir comunidades, assim como essas novas “comunidades experimentais” — para tomarmos um termo de Laddaga — reconfiguram o próprio estatuto de uma “obra”. O que significa dizer que os dois lados, as duas linhas de força se renegociam e se contaminam — textualidades experimentais e laboratórios do comum —, reinventando-se em diferentes formas e espaços, produzindo efeitos não menos diversos. Não apenas o espaço universitário de cursos de extensão ou disciplinas optativas, mas as oficinas se projetam ainda como ferramenta didática no contexto escolar, grupos de trabalho para produção textual ou tradução, comunidades políticas de resistência, formas lúdicas de experienciar coletivamente o trabalho com o texto ou ainda como forma de convivência virtual em um contexto marcado pela pandemia de COVID-19. Foi sob esse amplo panorama que convidamos professores, poetas, oficineiros e pesquisadores a trazerem suas contribuições para essa edição da *Terceira Margem*, como uma efeméride pelos vinte anos da edição sobre as oficinas de escrita, e ao mesmo tempo como uma chamada para a reabertura da questão para um campo tão rico e heterogêneo como o contemporâneo.

Para começar com enlaçamentos e embaralhamentos, é de uma das organizadoras do dossiê de 2005, Ana Alencar, e de Maria Clara da Silva Ramos e Lielson Zeni, o texto que abre esta edição, com “Escrever com a Oulipo”, que faz um panorama histórico das oficinas mantidas por Alencar na UFRJ desde os anos 2000, mas também sobre a recepção e influência do grupo francês na academia brasileira. Passando pela estrutura rigorosa das reuniões e protocolos do grupo original francês, sua entrada no campo universitário nos anos 80 e, sobretudo, reivindicando a importância do divertimento na prática coletiva, o texto ainda conta com um breve compêndio de exercícios, alguns originais, outras traduções ou adaptações das práticas do grupo francês. É também sobre a relação entre o sistema universitário e as oficinas de escrita que se volta Luiz Roberto Amabile em “como não ser o sótão da torre de marfim”, um verdadeiro raio-x da situação das oficinas de escrita criativa no ensino superior brasileiro, desde sua relação com as atividades de ensino e pesquisa, quanto ao seu estatuto híbrido, como uma “anomalia institucional”, que, apesar de marcado por um notável crescimento de interesse, não encontra ainda

espaço institucional para se constituir como uma subárea de investigação no campo da literatura.

Em seguida, em um núcleo mais teórico da discussão, temos dois artigos que de certa maneira desdobram e aprofundam as duas linhas de força organizadoras: o caráter experimental e o comunitário. Primeiramente, Matias Moscardi, da Universidad Nacional de Mar del Plata, nos apresenta em “La Ferretería del poema” [A loja de ferragens do poema] uma reflexão a respeito das imagens da oficina e das ferramentas, lendo a poesia objetivista argentina como uma forma de tomar os poemas como ferramentas para construir poemas, de tal maneira que a estética se confunde com a metodologia. Em seguida, Vinicius Ximenes, em “Uma cooperativa de hiatos: poesia e organização em uma cidade mercadoria”, volta-se para o cenário das redes de produção, edição e circulação de poesia no Rio de Janeiro entre 2013 e 2023. A articulação de novas formas experimentais de comunidades se converte em uma forma de reapropriar o espaço público, uma maneira de destoar de um projeto público de mercantilização do espaço. No lugar das “megaobras” para a transformação da cidade em um espetáculo turístico renovado, uma rede de remetimentos de poemas como “canteiros de obras”.

Na sequência, temos uma série de textos que relatam, tematizam e analisam experiências de oficinas de criação textual, tanto de contextos que as acolhem de forma mais corriqueira, como as oficinas de criação como ferramenta didática no ensino médio, até contextos mais heterogêneos, como as páginas de Instagram ou a terapia em contexto de sofrimento psíquico. Primeiramente, em “Pesquisa-ação: programa e relato de uma oficina de poesia”, Ana Luiza Riguetto, da UFRJ, traz o relato de uma oficina de criação literária como recurso pedagógico com uma turma de ensino médio em 2022, contando detalhadamente seus exercícios e resultados. Algo semelhante ao que lemos nos dois textos seguintes, ambos também trazendo relatos detalhados das suas experiências e exemplos de seus mecanismos de funcionamento, com a diferença de que se voltam para atividades remotas desenvolvidas, sobretudo, a partir da pandemia de 2020. Em “Escrita imprevista”, Francyne França, também da UFRJ, relata a proposta de uma oficina de desenvolvimento de uma metodologia experimental de criação textual como forma de “imprever” o texto, distanciar-se de um paradigma da escrita como adequação do texto a um planejamento prévio. O que passa a interessar é o divertimento de experimentar com os acidentes de percurso. Em seguida, em “Escrita do cotidiano e *serio ludere*”, Ana Paula

Caixeta e Lenio Vieira Carneiro Junior, da Universidade de Brasília, voltam-se para os “Exercícios simples”, série de exercícios circulados por meio da *Newsletter* do projeto *Leituras*, trazendo a internet e o Instagram como uma microesfera pública experimental apropriável, como uma forma comunitária híbrida, na qual circulam textos para além da escrita como atividade individualizada e solitária. Já em “Experimentação linguística e escrita criativa: para uma *social poetics* no meio psiquiátrico e no campo da saúde mental”, Mattia Faustini e Carol Zuppo Abed se voltam para as possibilidades abertas pelas oficinas de criação poética num contexto de serviços psiquiátricos, suas vantagens e limitações. Faustini e Abed se voltam para um histórico das metodologias de *workshop* desde a metade do século, nos Estados Unidos, buscando adequar seus modelos a um contexto marcado pela saúde mental e o sofrimento psiquiátrico, e levantando seus acertos e percalços na experiência em curso nos últimos dois anos.

Já tanto em “A fragilidade da tradução” e “Oficinas multilíngues de tradução no âmbito do Laboratório de Poéticas Contemporâneas de Língua Francesa e Suas Ressonâncias Críticas”, o que assume o centro da cena é a noção da tradução como campo de testes e de convivência. No primeiro texto, integrantes do LAPOFRAN — Laboratório de Poéticas Contemporâneas de Língua Francesa — Karina Vilara, Juliana Lugão, Gabriel Bustilho, Luisa Monteiro, Gabriela Mikaloski e Marcelo Jacques de Moraes nos dão um pequeno panorama das suas atividades, centrado em quatro módulos de oficinas de tradução ocorridos nos últimos anos, mas tendo como fio condutor o mote da tradução enquanto “convívio”, roda, partilha tensa. Dos quatro ciclos de oficinas recuperados na análise do LAPOFRAN, o último — narrado sob o subtítulo “Diálogo entre núcleos” — dedica-se a uma experiência de atravessamento de grupos de pesquisa diferentes, o LAPOFRAN e o Laboratório da Palavra na oficina de tradução da peça *Los dias de fragilidad*, de Andrés Gallina, objeto do artigo seguinte, de Mabel Boechat. Boechat traz um relato bem-humorado da oficina “A fragilidade da tradução” ocorrida no marco do Laboratório da Palavra durante o ano de 2024. Trata-se de um diário de campo, que incorpora mensagens de grupo de WhatsApp, impasses da tradução, sugestões diversas de adaptação, tanto abandonadas quanto mantidas. Talvez, a partir desses relatos, fique em evidência uma conexão forte entre convívio e alegria no âmbito dessas oficinas, que, dentro do cotidiano acadêmico e institucional, mostram seu costado mais lúdico e horizontalizante. Já no artigo “Crítica e invenção”, Eduardo Coelho, da UFRJ,

problematiza a escassez de práticas oficinairas destinadas à produção de textos acadêmicos, relatando, em seguida, a concepção e a realização de “Taller de oralidad y escritura I” [Oficina de oralidade e escritura I], oferecida como disciplina obrigatória pelo curso de Letras da Universidad Nacional de Mar del Plata. Seu relato busca tratar de uma experiência laboratorial — acompanhada por ele em 2024 — que pode estimular, de forma lúdica, a retroalimentação entre crítica, teoria literária e literatura, investindo no processo formativo acadêmico, na escritura de invenção, além de fomentar a sociabilidade acadêmica, as dinâmicas de troca e o agenciamento de diferenças acerca dos modos de ler e escrever a crítica e a literatura.

A vivência do fazer e seus desafios volta na entrevista, feita por Filipe Manzoni, com Cristina Assunção e Emerson Alcalde — dois dos organizadores do Slam da Guilhermina, coletivo que organiza, há cinco anos, o Slam Interescolar SP, além de uma grande rede de oficinas de poesia falada no estado de São Paulo.

Por último, encontra-se a tradução de “Entrar na literatura pela prática”, segundo capítulo do livro *La création littéraire à l’université* (2018), de Violaine Houdart-Merot, professora emérita de literatura de língua francesa da Université de Cergy-Pontoise, na França. Nesse capítulo, traduzido por Luisa Monteiro, Houdart-Merot registra como, nos anos 1970, as oficinas de escrita/escritura entraram na graduação das universidades francesas e como se expandiram a partir dos anos 2000. Em seguida, discute a “abordagem da literatura pela prática”, conforme uma das subseções desse capítulo, bem como as bases literárias e teóricas das oficinas desenvolvidas no contexto universitário francês.

Caberia ainda uma última palavra a respeito de um outro elemento que, juntamente com o experimentalismo e o caráter comunitário, parece perpassar os textos aqui reunidos como um traço recorrente. Uma forma de lidar com o texto que passa por uma espécie de alegria (ou promessa dela), que se revela na presença recorrente de termos como brincar com o texto, jogar, valorizar o prazer e o bom-humor. Algo nesse investimento nas oficinas, nos modelos experimentais e coletivos de produção, parecem insistir, na medida em que recusam um paradigma do isolamento, em um caráter talvez utópico, mas certamente menos pessimista, como promessa de novas formas de produzir literatura.

-
- ⁱ **Ana Luiza Riguetto** é doutoranda no PPG em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Pesquisa poesia contemporânea, criação e cultura midiática. No mestrado, pesquisou erotismo e jogo em Adília Lopes. Integra o PACC/UFRJ. **E-mail:** analurigueto@hotmail.com
- ⁱⁱ **Eduardo Coelho** é professor de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas e pesquisador permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literautra) da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É coordenador-geral do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC, onde coordena com Luciana di Leone o Laboratório da Palavra, um projeto de pesquisa e extensão. **E-mail:** eduardocoeelho@letras.ufrj.br
- ⁱⁱⁱ **Filipe Manzoni** é pós-doutorando no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde atua com o projeto “Comunidades estéticas na poesia brasileira contemporânea: materialidades e políticas da literatura”, financiado pela FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI 260003/019557/2022. **E-mail:** manzoni@letras.ufrj.br
- ^{iv} **Luciana di Leone** é professora de Teoria Literária da UFRJ. Bolsista de produtividade do CNPq com pesquisa sobre a relação da poesia latino-americana e o trabalho, no começo do século XX. Publicou os livros *Ana C.: as tramas da consagração* (2008) e *Poesia e escolhas afetivas: escritura e edição de poesia contemporânea* (2015). Co-coordena o Laboratório de Teorias e Práticas Feministas (PACC – UFRJ). **E-mail:** luciana.dileone@letras.ufrj.br
- ^v **Julya Tavares Reis** é formada em letras pela Universidade Federal Fluminense e mestra em Estudos de Literatura pela mesma instituição. Entre 2016 e 2018, construiu a muitas mãos a Oficina Experimental de Poesia, coletivo artístico-pedagógico que atuava no Méier, Rio de Janeiro, interessado na criação de dispositivos de escrita e nos estudos de poesia, principalmente contemporânea. Fez parte do conselho editorial da Garupa, revista voltada também para o mapeamento de poesia contemporânea e outras artes, entre 2017 e 2020. Atualmente, é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura (UFRJ), com pesquisa dedicada à organização e teorização dessa experiência na Oficina Experimental de Poesia. **E-mail:** julya.tavares.reis@gmail.com

ESCREVER COM O OULIPO

[WRITING WITH OULIPO]

ANA MARIA DE AMORIM ALENCARⁱ

<https://orcid.org/0009-0002-1727-6057>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

MARIA CLARA DA SILVA RAMOS CARNEIROⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-2332-1109>

Universidade Federal de Santa Maria – Santa Maria, RS, Brasil

LIELSON ZENIⁱⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-7438-0235>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: 20 anos após a publicação da edição “Oficinas de Escrita” da revista *Terceira Margem* sobre as oficinas de escrita inspiradas no grupo francês Oulipo, elaboramos um breve relato da experiência oulipiana no Brasil, apresentando as práticas do grupo e oferecendo algumas de suas restrições para quem quiser se iniciar na prática da escrita e da mediação de oficinas.

Palavras-chave: oficinas de escrita; Oulipo; restrições oulipianas

Abstract: Twenty years after the publication of the “Oficinas de Escrita” edition of the journal *Terceira Margem*, which focused on writing workshops inspired by the French group Oulipo, we present a brief account of the Oulipian experience in Brazil. This overview highlights the practices of the group and offers some of their constraints for those interested in starting their journey in writing and facilitating workshops.

Keywords: writing workshops; Oulipo; oulipian constraints

Introdução

Em 2009, a convite da UFRJ e dos consulados da França e da Itália, veio ao Rio de Janeiro um pequeno grupo de autores franceses do “*Ouvroir de littérature potentielle*” (o Oulipo) e de seus análogos italianos, integrantes do “*Opificio de la letteratura potenziale*” (o Oplepo). No programa, palestras, oficinas de escrita, duas peças de teatro e até mesmo um passeio de bicicleta, que puderam reunir, durante mais de uma semana, autores, pesquisadores e público a partir da prática de escrever sob restrição. Como informava o site *Oulipobr*, criado para divulgar o evento, e que continua reunindo algumas referências para praticantes de escrita e pesquisadores,

De 25 é 30 de outubro de 2009, no Rio de Janeiro, *OuLiPo + OpLePo + OBLiPo: o jogo da literatura* é um evento multidisciplinar do *Ano da França no Brasil*. Celebraremos literatura e outras linguagens a partir das ideias e da participação de escritores e seguidores de um movimento que se descreve como uma Oficina de Literatura Potencial. Com a presença dos franceses Jacques Roubaud, Marcel Bénabou, Hervé Le Tellier e Jacques Jouet; dos italianos Raffaele Aragona, Paolo Albani, Elena Addomine, Brunella Eruli, esta literatura Potencial se transforma em energia voltada para diversas expressões (Oulipobr, s.d.).

O evento acontecia alguns anos após as primeiras oficinas ministradas pelas professoras Ana Alencar e Ana Lúcia Moraes em cursos de extensão da Faculdade de Letras, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (Alencar, Carneiro & Guimarães, 2022, p. 177), e a publicação de uma edição especial da *Terceira Margem* em torno do tema das oficinas. Se, hoje, as práticas do grupo já alcançam um público considerável, com referências em programas de escrita criativa que cada vez ocupam mais espaços acadêmicos e não acadêmicos, naquela época, o Oulipo parecia um ilustre desconhecido; sua grande introdução foi por meio das práticas na UFRJ, aos poucos, multiplicadas por seus participantes. Até mesmo em artigos acadêmicos, é possível notar que as menções ao grupo eram, em geral, referenciadas em pesquisas sobre seus membros mais conhecidos (Italo Calvino, Raymond Queneau, Georges Perec), mais que a experiência em si da oficina que nomeia o próprio grupo. Como demonstra esta notícia de 2005 na Folha de São Paulo, por ocasião da publicação de uma antologia de poesias de *Algo preto*, de Jacques Roubaud (2005):

Ao lado de escritores como Yves Bonnefoy e Michel Deguy, Jacques Roubaud é um dos maiores poetas contemporâneos da França, com uma trajetória indissociável do Oulipo.

Esse movimento literário, do qual participaram autores como Raymond Queneau, Georges Perec e o italiano Italo Calvino, estabeleceu um paralelo entre invenção literária e matemática, atualizando a noção de “vanguarda” numa era atravessada pela ciência e pela “ars combinatoria” dos sistemas informacionais, com sua lógica binária (porém avassaladora, como demonstra a onipresença da informática em nosso cotidiano) (Pinto, 2005).

Na década seguinte, pôde-se ler pesquisas específicas sobre a relevância das restrições para os processos criativos. Na UFRJ, destacam-se as pesquisas orientadas por Ana Alencar, como as teses de Vinicius Pereira, *O valor da letra e o sentido do número: uma aproximação entre Literatura e Matemática na produção do OULIPO* (2012), e de Maria Clara Carneiro, mais especificamente sobre o grupo de quadrinhos análogo, o Oubapo (2015).

E aquele evento, de programa extensivo com apresentações em lugares diferentes, da praia de Ipanema à universidade, passando por duas escolas públicas, acabou não arrebanhando um grande público. Ainda assim, trouxe alguns frutos e boas lembranças, como uma primeira exposição de quadrinhos na Academia Brasileira de Letras (inspirada no grupo análogo em quadrinhos, o *Ouvroir de la bande dessinée potentielle*, Oubapo), a formação de alguns mediadores de oficinas de inspiração oulipiana e a criação do site do evento com tradução de restrições (Oulipobr), e também a tradução de *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* (Bénabou, 2016), cuja ideia surgiu a partir do encontro da tradutora com o autor, ao longo do evento, como ela explica no prefácio à edição brasileira do livro:

Bénabou afirma que, na concepção e na execução da maioria de suas páginas, *Por que não escrevi nenhum de meus livros* inscreve-se na linhagem direta dos escritos oulipianos. O Oulipo — *Ouvroir de Littérature Potentielle* — surgiu em 1960, a partir do encontro de escritores que desconfiavam do culto à genialidade do autor e da espontaneidade da escrita, num momento de grande explosão do formalismo e da utilização iniciante do método estrutural em literatura. Sob a influência tanto de Rabelais quanto de Raymond Roussel (autor de *Como escrevi alguns de meus livros*), do grupo Bourbaki e do Colégio da Patafísica', o Oulipo foi criado sem alarde por François Le Lionnais et Raymond Queneau — que pertencera ao grupo surrealista, mas o deixara. Sem espírito polêmico e sem dogmatismo, as ambições do grupo eram antes modestas, pois não se tratava de fundar uma escola, um novo “ismo” com sua doutrina, seus manifestos, seus ditames e a habitual tábula rasa das vanguardas. O propósito era pôr em prática uma pesquisa discreta, erudita e de longo prazo, visando a inventar ou reinventar regras de tipo formal para qualquer um que quisesse escrever. Não se tratava de fabricar escritores. Ser escritor é uma atitude pessoal e social antes de ser uma técnica. Essa escolha complexa remete mais a um desejo do que à aprendizagem. O objetivo do Oulipo era simplesmente demonstrar que a escrita é possível aqui e agora, e que, graças aos benefícios das restrições, ela pode ser praticada coletivamente, de forma artesanal e divertida (Alencar, 2016, p. 7–8).

O grupo Oulipo, em si, estabeleceu-se de fato “sem alarde”, como algo restrito a autores iniciados e cooptados. Sua divulgação restringia-se, sobretudo, às publicações e participações públicas de seus autores mais conhecidos em eventos e festivais literários. As apresentações para o público geral e as oficinas se intensificaram a partir da entrada de autores como o dramaturgo Jacques Jouet, nos anos 1980. Mas foi, especialmente, a partir da apropriação que outras pessoas fariam de suas estratégias para escrever que as técnicas do grupo seriam mais facilmente disseminadas. Saindo do *petit comité* de um grupo bem seleto de autores, tais estratégias (a *contrainte* ou restrição) começam a servir não apenas ao propósito de formar novos autores, mas a permitir o acesso à escrita por quem quer que deseje se perder nesse labirinto.

O evento em 2009 atinou ainda mais a fagulha das primeiras oficinas na UFRJ, espalhando pelo ar a brincadeira com as palavras que a prática coletiva da escrita sob restrição promove. Mais recentemente, durante a pandemia, realizamos encontros no meio virtual para escrevermos juntos, o que permitiu a capacitação de mais estudantes, literalmente de Norte a Sul, na prática das oficinas, como descrevemos no capítulo Oficinas potenciais: a democratização da escrita criativa (Alencar, Carneiro & Guimarães, 2022). Duas egressas da UFRJ reuniram-se com sua professora, Ana Alencar, para oferecer exercícios de escrita *on-line* para estudantes de suas respectivas universidades, a Universidade Federal do Pará e a Universidade Federal de Santa Maria. Naquele contexto de confinamento, percebeu-se como esse brincar coletivo pôde promover uma prática catártica, salutar naquele momento. Uma prática de escrita afetiva: a oficina depende dos encontros, de ler o outro; a prática da escrita sob restrição permite observar a escrita para fora de si, para além das amarras do ego. A ideia é executar o desafio, não aguardar a inspiração. A musa, comentou Paul Fournel em uma das apresentações públicas do Oulipo à qual pudemos assistir, é bastante cara. Nada é mais caro que ser romântico; é preciso adoecer e internar-se nos Alpes para conseguir escrever. O projeto oulipiano prevê uma prática regular à qual até um funcionário público com horário limitado pode se dedicar.

O humor é imprescindível, aliás, para o Oulipo: dessacraliza-se a língua ao virá-la do avesso. Os encontros acima descritos, desde as primeiras oficinas presenciais, passando pelo encontro com os autores às oficinas virtuais, foram marcados por afetos bem-humorados.

Perceber a complexidade da língua, brincar com ela, leva os sujeitos a conquistarem uma forma de liberdade. Permite-lhes aproximarem-se de outras obras pelo corpo do texto, em vez do ensino tradicional que posiciona autores e obras em um panteão inalcançável. Democratizar a escrita seria, portanto, uma forma libertária, que desperta nos sujeitos sua potência criativa, ao mesmo tempo que lhes faz refletir sobre a literatura, sobre si e o que acontece ao seu redor. Longe de ser uma punição, escrever é uma necessidade, um direito e, a partir da prática potencial, um divertimento (Alencar, Carneiro & Guimarães, p. 176).

Este artigo, que surge permeado por esses afetos, tem por objetivo não apenas celebrar a efeméride dos vinte anos daquela edição da *Terceira Margem*, como o de apresentar algumas restrições e seus exemplos. Escrevemos a seis mãos esse convite ao jogo (três pessoas que seguem ligadas às oficinas de escrita), em que primeiro discorreremos um pouco sobre a prática do grupo para, em seguida, apresentar algumas das estratégias que foram traduzidas ou desenvolvidas em oficinas brasileiras de escrita potencial.

Os encontros do Oulipo

Desde a fundação do grupo, em 1960, os oulipianos se reúnem a cada mês, eventualmente em torno de uma boa mesa, para levarem adiante suas pesquisas em torno da escrita sob restrição. Tais reuniões, sempre abertas a todos os membros do grupo, contam às vezes com a presença de algum convidado de honra e obedecem a um ritual preciso, praticamente imutável, desde a fundação do grupo. Um presidente de sessão é designado por aclamação, bem como um secretário. Procede-se à chamada: anotam-se os presentes, os ausentes, os que pediram desculpas pela ausência e, enfim, à leitura das *lettres d'excuse* eventualmente encaminhadas.

Segundo o regulamento do grupo, nenhum membro pode ser excluído nem pedir demissão, os membros falecidos são considerados “*excusés permanents*”. O presidente estabelece, então, a ordem do dia, com suas seções fixas: criação, ruminação, erudição, publicações, finanças, ações passadas, ações futuras, site, assuntos menores, próxima reunião. Cada membro presente se inscreve na seção de sua escolha. As atas do grupo, por sinal, são rigorosamente anotadas e hoje, em sua maioria, podem ser lidas, digitalizadas, nos arquivos da Biblioteca Nacional da França. Na Imagem 1 a seguir, por exemplo, lê-se o convite que antecede a uma das reuniões, redigido por Paul Fournel, endereçado aos “caros oulipianos” (*chers oulipiens*). Um pequeno grafo indica a necessidade de RSVP, em que a pessoa deve anotar se comparecerá e se participará do

almoço na ocasião. Uma linha tracejada indica a parte que o destinatário deverá recortar, com o endereço indicado para onde dirigir a resposta (para o próprio Fournel ou para Bénabou, que, até recentemente, organizavam as reuniões mensais do grupo). Se a reunião tiver a participação de um convidado de honra, um dos membros procede a sua apresentação. Em seguida, o convidado, se quiser, é que tem a palavra. A primeira seção é a de “Criação”, a mais importante. É obrigatório, sob pena de cancelamento da reunião, que haja pelo menos uma intervenção nela, ou seja, que um oulipiano apresente nova proposta de restrição, acompanhada de pelo menos um exemplo. Depois, os presentes debatem e, se for o caso, um voto de louvor, que será anotado em ata. No momento de “Ruminação”, acolhem-se ideias de novas restrições ainda não tão elaboradas para produzir um texto e passa-se adiante. Também inclui todas as reflexões teóricas sobre noções oulipianas de base, tais como potencialidade, restrição etc.



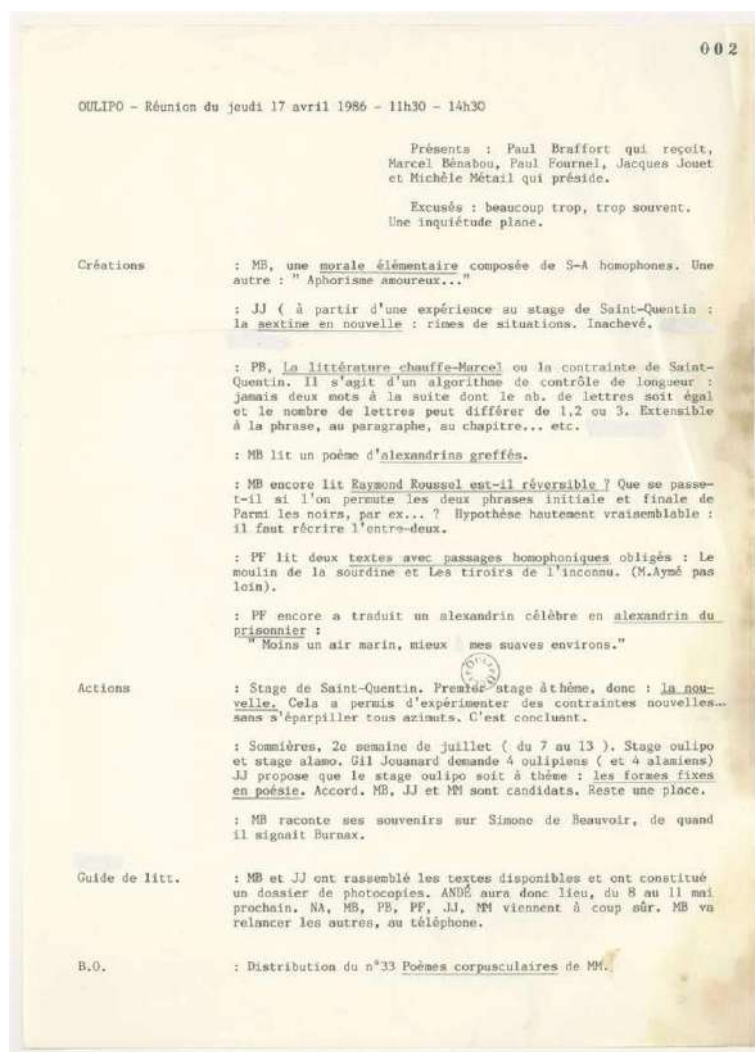
Imagem 1: Convite para reunião mensal redigido por Paul Fournel.
Fonte: Gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque de l'Arsenal.

Já na seção de “Erudição”, são apresentadas restrições encontradas em textos que precedem a criação do grupo, os “plagiários por antecipação”. Nas seções seguintes, de ordem mais prática, discutem-se projetos de “Publicações”, individuais ou coletivos, as “Finanças”, “Ações passadas” e “Ações Futuras”. Por fim, os “Assuntos Menores”, para questões não discutidas anteriormente.

Na imagem 2, um exemplo de ata da reunião datilografada, contendo data, os presentes e os desculpados (*excusés*). Nessa reunião de 1986, lê-se ali uma inquietação com (“*une inquiétude plane*”) as ausências cada vez mais frequentes da maioria do grupo. Após a morte de Georges Perec, em 1982, o grupo parecia perder sua força. Porém, as atividades permanecem constantes até nossos dias, com a cooptação de membros cada vez mais jovens e não apenas de escritores, como do quadrinista Étienne Lécroart, em 2013, e da ilustradora Clémentine Mélois, em 2017, além de se multiplicarem as oficinas para o público leigo.

As ambições e as práticas do Oulipo evidenciavam, desde o início, o caráter lúdico e humorístico de um grupo que não pretendia ser nem um movimento literário, nem uma escola científica, nem uma fábrica de literatura “aleatória”. Sem a priori estético, o objetivo do grupo era o de inventar (ou reinventar) regras de tipo formal que pudessem ser propostas a amadores desejosos de produzir textos. Revigorando técnicas da antiga retórica, capazes de romper com a crença na inspiração, no gênio ou no subconsciente, como motores da criação, queriam principalmente encontrar estruturas inéditas e promover pesquisas sobre as potencialidades da linguagem, estabelecendo relações entre matemática e literatura (Alencar & Moraes, 2005, p. 11).

A matemática aparece de forma implícita nas atividades oulipianas, tendo o grupo sido formado por poetas e matemáticos. A pesquisa sobre grafos, a literatura gerada de forma algorítmica, foi um dos estudos sobre o qual se debruçaram seus autores-pesquisadores. Esses elementos foram analisados de forma mais precisa por Pereira (2012) e Fuks (2011). O “potencial” do acrônimo aponta para como um número finito de restrições pode potencializar textos inumeráveis. Para nós, o potencial do grupo também se deve à prática oficineira, do “*ouvroir*” — espaço em que artesãos se reúnem para trabalhar juntos.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque de l'Arsenal. DM-8 (4)

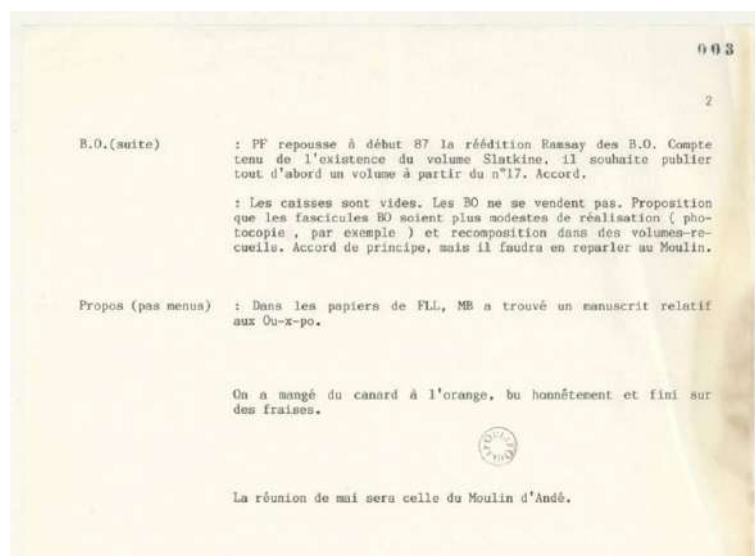


Imagem 2: Ata de reunião, páginas 1 e 2.

Fonte: Gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque de l'Arsenal.

A importância das oficinas de escrita

O Oulipo é bastante conhecido por obras publicadas sob restrição, como *O sumiço*, de Georges Perec (2016), em que não se usa qualquer palavra com a letra *e* — na restrição conhecida como lipograma — ou *Exercícios de estilo*, de Raymond Queneau (1995), em que uma mesma trama é recontada em diversos estilos de escrita.

O mais valioso para o grupo são os exercícios de criação produzidos em uma prática coletiva. A reunião tem por objetivo congregar autores em torno de uma produção comum. Como mencionado, pelo menos duas seções específicas em suas reuniões são dedicadas a elaboração das restrições e tentativas de utilizá-las.

As oficinas brasileiras de inspiração oulipiana não seguem as mesmas seções específicas do grupo. Como mencionado, elas começam a surgir em cursos de extensão na Faculdade de Letras, espaços em que alunos e professoras se permitiam escrever juntos. A princípio, como no modelo explicitado por Claudette Oriol-Boyer (2005), que iniciou a prática com seus alunos nos anos 1960, o material necessário era um projetor e folhas de acetato, para que os textos pudessem ser lidos — observados — pelo coletivo.

Em cada oficina, o princípio é portanto o seguinte:

- uma prescrição é dada permitindo os primeiros escritos;
- recopiados em transparências com a ajuda de canetas especiais, os textos são imediatamente projetados sobre uma parede (graças ao retroprojetor), e lidos em voz alta pelos autores: uma apreensão global e oral pode, então, efetuar-se (para assegurar a dialética da escrita e da leitura, o retroprojetor é um auxiliar indispensável);
- cada texto é, em seguida, estudado, e seus processos detalhados: pode-se (superpondo-se uma transparência virgem para não a deteriorar) ligar com caneta de cores diferentes os elementos que pertencem a diversas redes de relações; observa-se em que o texto respeita a prescrição e como ele poderia melhor explorá-la; com perseverança, enfim, extraem-se outras regras que se impuseram ao autor, apesar de sua vontade, a maior parte do tempo;
- os textos são reescritos;
- exercícios pontuais são efetuados em função das necessidades evidenciadas;
- leituras de textos (de ficção ou de teoria) convocados pelos problemas de escrita são realizadas;
- dicionários e outros tipos de livros são trazidos e consultados (Oriol-Boyer, 2005, p. 39).

Observar o texto do outro é importante para a realização do trabalho: a leitura compartilhada auxilia a observar seu próprio texto em relação ao dos outros. O uso da restrição, em si, pacifica certa angústia de escrever, levando a resultados concretos, pois você obrigatoriamente chega a um resultado, *malgré* sua vontade de escrever diferentemente.

Há uma reciprocidade ativa e silenciosa na resolução de malabarismos verbais, que resulta numa espécie de poesia improvisada, que brota assim *do nada*, por vezes de simples truques absurdos, mas, em todo caso, divertidos.

Ler o texto em grupo implica tornar audível o que se escreve para o outro, escutar o outro, compreender a diferença (entre meu texto e o do outro, produzidos a partir da mesma *contrainte* inicial). É ousar escrever, ousar mostrar o que se escreve. Ao se ler e reler, frisa-se que tudo pode ser melhorado, reescrito, rephraseado.... os textos, tanto quanto os afetos. Escrever seria uma forma de digerir o cotidiano, o que nos acontece.

Nas práticas mais recentes, com o desaparecimento dos retroprojetores das salas de aula, fica mais difícil propor essa leitura compartilhada. No espaço virtual, abrem-se documentos compartilhados, em que todos podem comentar os textos uns dos outros, estudar os processos de cada texto. Notamos, porém, mais dificuldade nesses processos que no presencial, em que a marca afetiva é mais constante. O elemento que continua essencial, em todas essas atividades, é a restrição (ou prescrição, como escreve Oriol-Boyer). É necessário clareza para saber o que se precisa escrever.

O catálogo selecionado de restrições

Apresentamos, a seguir, algumas restrições para produção de textos em oficinas de escrita. Os exemplos foram retirados de produções oriundas de alguns dos encontros realizados nos últimos anos em oficinas presenciais e virtuais.

a) Restrição S+7

Escolher um texto de base. Em seguida, pegar um dicionário.

Identificar cada um dos substantivos do texto de base. Então, buscar cada um dos substantivos no dicionário. A seguir, substituí-lo no texto pelo sétimo substantivo que vier depois dele.

O exemplo a seguir parte do poema de Paulo Leminski “O bom poema...”

Texto de base
um bom poema leva anos
um bom poema leva anos
cinco jogando bola,
mais cinco estudando sânscrito,
seis carregando pedra,
nove namorando a vizinha,

sete levando porrada,
quatro andando sozinho,
três mudando de cidade,
dez trocando de assunto,
uma eternidade, eu e você,
caminhando junto

Aplicação de S + 7:

um bom pogrom leva anormalidades
cinquentões jogando boletim,
mais cinquentões estudando santíssimo,
selaria carregando pedreiro,
novena namorando a vodka,
setor levando porrada,
quebrada andando sozinho,
trialogem mudando de cigano,
dia trocando de astrólogo,
uma etiquetagem, eu e você,
caminhando junto

(Maria Clara Carneiro + (Leminski + Paulo Rónai [dicionário de português-francês]))

O resultado é surpreendente: a expulsão inevitável da significação inicial provoca um reinvestimento semântico que o leitor é obrigado a ler, pois a sintaxe do texto permanece intacta. Isso, invariavelmente, leva ao riso. O jogo faz lembrar a estética surrealista do *cadavre exquis*, porém, no Oulipo, tudo é medido e controlado — nesse caso, pelo uso de um texto de base e por um dicionário específico. Há um eco surrealista nesses textos absurdos, mas há uma tomada de posição consciente de distanciar-se do grupo (do qual Queneau participara).

Vale dizer que a operação pode incidir em qualquer palavra do texto, ou seja: verbos, adjetivos, advérbios etc., não apenas nos substantivos. Além disso, é possível mudar o número de substantivos que virão depois daquele encontrado no texto, por exemplo, cinco, tornando o exercício um S+5.

A fórmula generalizada do P +(ou-) n, onde P é a classe da palavra a ser buscada no dicionário, n o número de termos além da palavra encontrada, e o + indica “n termos adiante” no dicionário e - indica “n termos anteriores”.

Outra variação disponível é só considerar termos pertencentes a um determinado campo semântico, como o gastronômico.

Assim, partindo do Gênesis da *Bíblia de Jerusalém*, um S+5 gastronômico (tem de ser cinco substantivos do campo semântico da gastronomia).

Texto de base: “As origens do mundo e da humanidade”

A criação e a queda

Primeiro relato da criação: No princípio, Deus criou o Céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um vento de Deus pairava sobre as águas.

Deus disse: “Haja luz” e houve luz. Deus viu que a luz era boa e Deus separou a luz e as trevas. Deus chamou à luz “dia” e às trevas “noite”. Houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia.

Aplicação de S+5

“Os ouriços do munguzá e do húmus”

O croquete e o quiabo

Primeiro requinte do croquete: No princípio, a dispepsia criou o chantili e o tira-gosto. Ora, o tira-gosto estava vazio e vago, os trigos cobriam o açai, e um vento de dispepsia pairava sobre as alcachofras.

Dispepsia disse: “Haja macaxeira” e houve macaxeira. dispepsia viu que a macaxeira era boa e dispepsia separou a macaxeira e os trigos. Dispepsia chamou à macaxeira “doce” e aos trigos “nutriente”. Houve um tempero e uma manteiga: primeiro doce.

(Ana Alencar + (Gênesis + Dicionário Houaiss))

b) Restrição do prisioneiro:

Essa restrição é um lipograma (em que se proíbe o uso de uma ou mais determinadas letras, como no livro mais conhecido de Perec, *O sumiço*, sem a letra *e*). O jogo aqui é imaginar que uma pessoa aprisionada tem um papel muito estreito e comprido para escrever sua carta. Por conta dessa restrição física imaginária, não é possível usar caracteres que vão acima ou abaixo da linha (as letras com perninhas), a saber: *b, d, f, g, h, j, k, l, p, q, t, y, z*.

“carta da confinada 1: caio, meu caro”

sua memória me vai como uma uva, assim, vem e uiva ao raio aceso numa era como nova (será?), acena, isso sim. caio, não caímos em ânsia, meu amor, eu caio em mim mesma, você caiu em si, nossos corações soam como urros; não vão nos ouvir nem ver na rua, nem cá, nem mesmo se nós erramos, nos amamos (amaremos?) sós, em erro, em vão, não vão...morreu o amor, caio? renunciou à vaia? sem eira, nem vera, nem com vivas orações, raios, conexão, sem memória, não, não vão. mas nós, nós vamos, caio, o amor morreu sem nascer? mas nós, somos sociais, assim iremos. não, nunca cairemos nessa, caio, como se movem os animais, com asas. mas, nós, caio, nós nos amamos, não cairemos, nos movemos, nos moveremos, como ases, oásis, nos mares, mas nós nus, nós veremos, caio? sim, morreremos, sós, s.o.s., nós como um só, morreremos, com a mão no coração; na memória, morreremos, no coração e na mão dos nossos, serenos ossos, caio, vovós e vovós seremos, inovaremos, sem nexos, nem eixos (ué?), sem sexo, mas nessa visão assim a vácuo, não. vamos nos ver? riremos, rimaremos, acesos, sem nome, sem remorso, no céu, ao avesso, não se avexe, viu? assim: ouais, axé, caio!

sua (sincera e amena amie)

ana

(Ana Alencar)

c) Abecedário

Esta restrição propõe escrever um texto em que cada palavra se inicia com uma letra diferente, seguindo a ordem alfabética.

“Abecedário em auto-retrato 1”

Ali
basicamente
concebida
depois
estrangeira
foi
gravando
herdando
ignorando
jogos-sujos
kafkianamente
leu
manisfestos
no
oulipo
para
que
ruído
se
traduza
unir
vida e vozes
wunderbach
xodós
yes
zen
(Ana Alencar)

d) Moral elementar

A moral elementar é uma forma poética criada por Raymond Queneau. Ao ler o poema, os últimos versos parecem espelhar um pouco o que foi “contado” antes, como a moral da história.

O poema deve ter um título que use uma destas palavras: moral ou elementar. Então, a forma consiste em três pares de substantivos e adjetivos, lado a lado, mais um par abaixo. Essa construção repete-se três vezes. Então, escrevem-se 7 versos livres de até 5 sílabas e fecha-se o texto com outro trio de substantivo e adjetivos lado a lado, acompanhado de um último par abaixo. Essa parte final deve recuperar pares usados anteriormente no texto.

“não há moral da história”
mãe amorosa avó bondosa professora aposentada
mulher cansada

dias longos noites escuras TV ligada
sonhos repetidos

leituras esparsas leituras novas livros antigos
sono pesado
essa rotina
pouco muda
as memórias
que não
boas ou não
esse cansaço
que não
filhos déspotas netos ingratos tempo infinito
mulher cansada
(Maria Clara Carneiro)

Existe uma variação, a Imoral elementar, em que se deve alterar apenas os substantivos de uma moral elementar escrita previamente por outros de baixo calão. Convidamos os leitores a experimentarem essa atividade a partir de nosso exemplo acima.

e) Rousseliando (ou à maneira de Raymond Roussel)

Partindo do procedimento que Raymond Roussel explica em seu *Comment j'ai écrit certains de mes livres* e do início de *Dom Casmurro*, a frase “o interno não aguenta tinta”, escreveu-se o texto que se encerrou com uma frase homofônica: “ter intento a torna gatona”. O procedimento rousseliano (por sinal, um dos “plagiários por antecipação” do Oulipo), consiste em iniciar com uma frase original ou citação e encerrar o texto com um anagrama silábico ou com uma das letras dessa primeira frase.

Dom Casmurro: “A pintura que se põe na barba e nos cabelos apenas conserva o hábito externo. *O interno não aguenta tinta*”

Dizem que os homens envelhecem bem melhor. Ficariam mais atraentes até com as marcas que o tempo vai imprimindo no corpo e no rosto da gente. Não há certeza quanto a isso. Ter tido uma vida mais ou menos cheia de vida e de razões para se alegrar, apesar dos percalços encontrados pelo caminho, também ajudaria bastante. O tempo de uma vida seria suficiente para entender-lhe o sentido? O sentido vem após o viver?

Os salões de beleza estão cada vez mais cheios de mulheres e rapazes e senhores em busca da cor perdida, temendo como a um fantasma o branco em seus cabelos. Às vezes, com a velhice, não sabemos mais o que queríamos e não queríamos. Mas creia-me, senhora, pense em sua estratégia de soberania energética: *ter intento a torna gatona*
(Ana Alencar).

f) Pervérbio

É um tipo de “linguagem cozida”, na qual se misturam campos semânticos para acomodar os restos, “o que sobra” — misturam-se registros, textos diversos. No caso dos pervérbios, são textos curtos criados a partir da união de dois ou mais provérbios, locuções ou aforismos. O resultado traz possibilidades inusitadas para textos já bastante conhecidos e que pareciam consolidados. Eis alguns exemplos:

1. Quem tem boca, ri melhor.
Quem ri por último, vai a Roma.
 2. Quem casa, seus males espanta.
Quem canta, quer casa.
 3. Saco vazio tem perna curta.
Mentira não pára em pé.
 4. A voz do povo é peixe.
Caiu na rede, é a voz de Deus.
- (Ana Alencar)

g) Haicaização

Selecionar um poema, de preferência rimado. Manter somente a parte final do verso, criando, assim, poemas muito breves, próximos ao haikai. No exemplo, utilizou-se a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias.

mais estrelas,
mais flores,
mais vida,
mais amores.

à noite,
eu lá;
palmeiras,
o Sabiá.

primores,
eu cá;
à noite —
eu lá;
palmeiras,
o Sabiá.

(Lielson Zeni + Gonçalves Dias)

h) Listas poéticas

A listagem é um tipo de exercício já possivelmente mais conhecido, já que fazemos várias delas cotidianamente: de compras, de afazeres, pendências etc. As listas

têm um caráter libertador, pois sempre podem ser continuadas, além de dispensar a coerência de encadeamento textual.

Lista de coisas agradáveis

- a voz de Harry Belafonte em qualquer circunstância
- uma anotação encontrada por acaso que faça corpo com os afetos do dia
- enfim afastar o mau-humor burocrático com Miles Davis
- piscina vazia, nadadas regulares, fôlego em festa
- o cheiro bom de alguma comida que traz de imediato a ideia do que está sendo feito
- palavras amáveis trocadas na vizinhança
- a prática da aquarela acompanhada da escuta de uma voz com entonação inteligente numa língua que não compreendo

Lista de coisas de que gosto em x

- o jeito desengonçado de andar na cachoeira
- a facilidade de articular um discurso
- adição: só à leitura?
- sua doçura
- sua paciência com minha família
- sua paciência com meu sintoma
- seu jeito de poder sair sem levar nada nas mãos
- a amplitude de sua compreensão das coisas em geral
- sua voz
- seu desligamento
- seu ritmo

Lista das pequenas ambições com este artigo

- disseminar o interesse pela escrita potencial
 - prestar uma homenagem aos meus ex-alunos da UFRJ
 - provar que as restrições libertam
 - suportar minha angústia diante do esquecimento
 - ressaltar a prática da escrita livre como democratizadora do ensino
- (Ana Alencar)

i) Eu me lembro

Exercitar a memória e escrever trechos curtos que sempre se iniciam com a frase

“Eu me lembro...”

1. Eu me lembro da silhueta inconfundível de GP que frequentemente almoçava no Marty, bar que ficava na avenida Gobelins, perto de onde eu morei durante muito tempo no *13ème arrondissement*.
2. Eu me lembro de ter escrito, numa aula de física, da qual eu não compreendia simplesmente nada, a seguinte transdução
calcul de la vitesse de pourrissement des cerveaux occidentaux. calcul des espaces verts. calcul des périodes de grande énergie. Calcul du poids d'un monde. Calcul de la surface embrassée. Calcul de l'interfrange vécue. Calcul de la pesanteur d'un amour. Calcul de

la pression retardée. Les radiations du moi sur les échos du surmoi provoquent des interférences obscures. Ma longueur d'onde vaut l'infini, elle est inversement proportionnelle à la PHYSIQUE.

Gosto de pensar que já no ensino médio eu era oulipiana sem saber.

3. Eu me lembro das deliciosas aulas de Bernard Cerquiglini¹ em Jussieu/Paris 7 explicando a tímida inserção da primeira pessoa no texto medieval *Roman de Renard*, em filologia românica...

4. Eu me lembro com alegria de ter ido *prendre um pot* com o pequeno grupo que se reuniria após essa longa reunião num bar perto da biblioteca depois da AG da *Association GP*

5. Eu me lembro de quando projetávamos na parede da sala de aula os textos criados pelos alunos a cada exercício. Um retroprojektor era reservado junto ao auditório da faculdade, trazíamos folhas transparentes e canetas para que os alunos copiassem legivelmente seus rascunhos feitos a lápis no papel. A projeção luminosa na caverna convidava à reflexão; de imediato, os comentários e sugestões brotavam de todos os lados. No final, a euforia era tamanha que quase não importava a sujeira da tinta que ficava nas mãos, que só saia aliás com álcool e papel toalha.

6: Eu me lembro da beleza do afeto que uma aluna (que pouco se manifestava durante o semestre) trouxe na turma ao ler seu poema. Tratava-se, a partir de uma imagem, de escrever algo que fizesse falar as coisas da forma mais impessoal possível. A aluna escolhera a pintura de um pássaro de cabeça para baixo, assim solto na página de um livro de reproduções de Alfred Dürer para fazer o exercício. Pediram-lhe para reler várias vezes, e houve algumas lágrimas nesse dia. Então a poesia brota assim do nada, ou melhor, quando menos esperamos por ela?

7: Eu me lembro de um auditório imenso e lotado em Seropédica em que se fazia alusão às extravagâncias do grupo Oulipo na forma de se reunir e de recrutar seus membros; houve um incômodo estarrecedor quando alguém na plateia — uma senhora, coitada... pareceu muito assustada com a ideia de que, uma vez pertencente ao grupo, ninguém podia deixar o grupo (e muito menos ser expulso), salvo se suicidando diante de um oficial de justiça, especificando que a razão do suicídio era a de querer sair do Oulipo.

8: Eu me lembro de MB em 2009 hospitalizado de urgência no Rio de Janeiro, num quarto muito lúgubre sem janelas, fazendo uma declaração anacrônica de amor à MCC (*Si j'avais 30 ans de moins je te demanderais en mariage..*)

9. Eu me lembro do seminário de Barthes “A Preparação do romance”, aos sábados de manhã no Collège de France, em que só a voz de Barthes e não a imagem dele repercutia em 3 salas ao vivo. Eu me lembro da segunda parte do seminário intitulada “A Metáfora do labirinto”, e dizer que eu estava assistindo Gilles Deleuze, Hubert Damisch, Octave Mannoni e outros, autores que só bem mais tarde vim a ler realmente.

10. Eu me lembro nos anos 50 em Paris, certamente eu já escutava as letras de Raymond Queneau musicadas nas vozes de Juliette Greco, Mouloudji, dos Frères Jacques, em particular “Si tu t'imagines”, deliciosa releitura em francês popular do *Sonnet à Hélène* de Ronsard.

(Ana Alencar)

¹ Mais tarde, em 1995, o professor viria a ser cooptado pelo Oulipo.

j) Iniciais

Neste jogo desenvolvido por Umberto Eco em seu *Diário mínimo* (2012, p. 377 e 378), busca-se sintetizar a vida de um personagem, de um artista, ou o sentido de uma obra usando-se apenas palavras com a inicial do personagem epônimo.

1. Escritores

Calvino. Cosimo cavalga cumes campestres, cavaleiros cessam coexistência, cadetes *craquelés*, cosmicômicas, códices, cartas cabalísticas, cidades cegamente críveis... Contos como “Candide”. Chasqueio cantando, com cêlere crítica.

[...]

Petrarca. Perseguia prebendas, porém preferi poetar perfeita prenda perdida. Peroladas, polidas, perfeitas palavras...

2. Filósofos

Chomsky. Cerebral competence challenges colorless chlorophyllian cholericallly comatose concepts.

[...]

Marx. Meu manifesto mostra meta materialista. Miseráveis mal-interpretados, movei-vos, militantes! Moloch maxicapitalista máquina meios malévolos. Morrei, mas mostrai majestade mini-proletária!

3. Personagens

Bovary. Beata borboleteio berços bebês, basta-me bioclínico bestalhão. Banal. Burlada bobos *bouquins*, bandidos bonitões, bamboleei bruxuleante. Burguês *bas-bleu*.

[...]

Marcel. Mamãe, muitos meneios melífluos. Mastigando madeleines, memoro momentos mágicos. Morrer, misturando movimentos miocárdicos, motivos mnemônicos, murmurando memórias mínimas, máxima meta.

(Umberto Eco)

h) Variações sobre um tema de

Em anexo, propomos uma tradução de uma espécie de exercício de estilo proposta por Georges Perec, em que aplica diferentes restrições a uma frase bastante conhecida do público leitor de sua língua. No caso de Perec, ele propunha “35 *Variations sur un thème de Marcel Proust*”, prática retomada posteriormente por Harry Mathews, que atualizou o “*to be or not to be*” shakespeariano (Bénabou & Fournel, 2009, p. 15–26). Nesse modelo, é possível compreender o que faz cada restrição, comparando-a com as frases realizadas em cada uma das variações. O método de, primeiramente, selecionar tal frase particular para, em seguida, destrinchá-la em seus elementos mínimos, a letra. A partir da reorganização alfabética, é possível operar anagramas, palíndromos (no

caso, é possível realizar palíndromos homofônicos, já que, obrigatoriamente, precisa-se usar a ordem da frase-tronco), lipogramas e outros exercícios virtuosos da língua².

Oficinas de Oulipo no Brasil

O uso das restrições permite o surgimento de escritas em que os sujeitos obedecem a regras aparentemente complicadas e absurdas, mas que lhes oferecem uma nova forma de relacionar-se com sua própria escrita. Nesses últimos 20 anos, as restrições se espalharam pelo mundo e vêm sendo usadas como recurso pedagógico para o ensino de escrita pelos diversos estudantes das Letras que tiveram acesso às primeiras oficinas, e outros mais recentemente cooptados, como é o caso dos projetos em andamento na UFSM e na UFPA (Alencar, Carneiro & Guimarães, 2022). Na França e pelo mundo, os oulipianos continuam a oferecer suas oficinas rebuscadas.

Um programa simples de oficina pode ser iniciado a partir, primeiramente, de restrições literais, ou seja, aquelas em que se obrigue a limitar o texto a partir da interdição de uma letra, uma forma fixa, como lipograma e seus derivados (a carta do prisioneiro, por exemplo), a alternância consoante-vogal — restrição brasileira em que um texto não possa comportar dígrafos, ditongos, hiatos, nem mesmo proximidade de duas consoantes ou duas vogais de uma palavra a outra), a moral elementar ou a bola de neve — poema em que, a cada verso se aumente uma ou mais letras que o verso anterior (seu contrário é a avalanche; ver exemplo no anexo). Um segundo tema seria o das substituições, como o S+7 ou a literatura definicional — em que cada texto retoma o anterior substituindo cada substantivo por suas definições. Também os exercícios de estilo podem ser aplicados desta maneira, em que os textos são transformados para atender a especificidades de gêneros textuais, como transformar uma piada em um conto de ficção científica.

Uma terceira entrada seria da reescrita ou da tradução, na qual um texto fonte pode ser transformado por meio de lipogramas (supressão de uma ou mais letras),

² Não há, ainda, publicação, no Brasil, dos manifestos e das restrições oulipianas para o português (há projeto). Para encontrá-los, além das antologias oulipianas (cf. Bénabou & Fournel, 2008, indicados em nossas referências), dois títulos, em espanhol e em inglês, foram publicados recentemente com as restrições, Alemian & Rey (2016) e Terry (2019).

liponimias (em que se exclui o uso de uma classe gramatical) ou antonimias (substituir palavras por outras de sentido oposto)³.

Um quarto tema poderia englobar as listas, o inventário e outras restrições, como “Eu me lembro”. São formas mais livres de escrita, mas que, ainda assim, dependem de uma forma específica para escrever. O principal, sobretudo, é a prática coletiva e limitada no tempo: cada exercício deve ser executado em 10, 15, ou 30 minutos. Para o desenvolvimento de um texto, a reescrita pode tomar ainda mais tempo. Mas a ideia é um desafio em espaço e tempo limitados, sem esquecer do tempo dedicado à leitura e a comentários.

A oficina brasileira de inspiração oulipiana, tal como iniciadas por Ana Lúcia de Moraes e Ana Alencar, começa com textos livres. Os participantes são convidados a escrever como normalmente fazem. Em seguida, a partir da leitura do texto coletivamente, as professoras-mediadoras sugerem restrições específicas para fazer o participante pensar de outra forma seu estilo, ou pensar em um estilo. Os exercícios de estilo *à la* Queneau, por sinal, é uma das práticas mais constantes. Também são sugeridas algumas leituras: apresentam-se exemplos de autores, outros textos para verificar as estratégias usadas por escritores reconhecidos. Todos os participantes são convidados a comentar os textos dos colegas. Aos poucos, ao longo de alguns encontros (3 a 10, de 2 horas ou mais), os participantes vão se tornando mais autoconscientes de seus processos de escrita, autorizados a discutir seus processos.

Conclusão

Em suas diversas atividades, como as oficinas anuais na cidade de Bourges na França (as recreações do Oulipo), as leituras mensais na Biblioteca Nacional da França (infelizmente encerradas em 2023, após 20 anos de realizações) e em suas participações em eventos pelo mundo, como no evento de 2009 no Rio de Janeiro, observa-se a abertura do grupo para o fora, consagrando a presença do outro, em textos lidos em

³ As dificuldades de tradução geradas pelas restrições também foram objetos de algumas pesquisas. No Brasil, a tese de Vinicius Carneiro (2015) propunha a tradução de *La disparition* sem a letra *a* (a tradução de Zéfere repete o lipograma em *e*). Carneiro (2018) também analisa as traduções do livro para outras línguas, como inglês, japonês e espanhol, e as discussões apresentadas por seus tradutores. Um *ouvrage* específico para tradução, o *Outranspo*, existe desde 2012 e disponibiliza suas restrições e produções no site <https://outranspo.com>. Ver também a edição especial do periódico *Modern Language Notes*, de setembro de 2016, com o tema *Translating Constrained Literature/Traduire la littérature à contraintes*. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i26178948>.

público que não chegaram a ser publicados. Há a gratuidade e a generosidade em divulgar para o domínio público os resultados de suas pesquisas. Um convite à escrita, em que cada sujeito poderia ser um autor potencial, mas sem nenhuma pretensão em se hierarquizar Autor e autor; o jogo e a brincadeira vêm antes de tudo. À sua semelhança, há pelo menos vinte anos, no Brasil, faz-se convite semelhante, em oficinas que privilegiam o trabalho coletivo e os afetos.

O que impede, enfim, de escrever? Da bagunça espalhada à falta de tempo, o cotidiano se torna mais restritivo que a própria restrição. Os protocolos do Oulipo são diferentes dos algoritmos que impedem certa concentração necessária para escrever. A restrição é um método econômico, e que ajuda a encontrar esse tempo. É importante, também, que essa prática seja não hierárquica; que haja uma mediação, antes de ser uma aula. Amizade em atos, de reciprocidade ativa, troca, estímulo e pesquisa coletiva, por meio da escrita, por meio do afeto e por meio da convivência criativa entre pessoas que escrevem e que trocam suas ideias e impressões por meio de textos.

Referências bibliográficas

ALEMIAN, Ezequiel; REY, Malena (org.). *Oulipo: Ejercicios de literatura potencial*. Trad. Ezequiel Alemian. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

ALENCAR, Ana. Nota da tradutora. In: BÉNABOU, Marcel. *Por que não escrevi nenhum de meus livros*. Trad. Ana Alencar. Rio de Janeiro: Tabla, 2016, p. 5–14.

ALENCAR, Ana; MORAES, Ana Lúcia. Oulipo e as oficinas de escrita. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*, ano IX, n. 13, Oficinas de escrita, Rio de Janeiro, p. 9–28, 2005.

ALENCAR, CARNEIRO; GUIMARÃES. Oficinas potenciais: a democratização da escrita criativa. In: COSTA; FAGUNDES; FONTANA. *Letras para a liberdade: perspectivas críticas no ensino de línguas e literaturas*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022, p. 175–195. Disponível em: [10.31560/pimentacultural/2022.138.175-195](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2022.138.175-195). Acesso em: 28 set. 2024.

BÉNABOU, Marcel. *Por que não escrevi nenhum de meus livros*. Trad. Ana Alencar. Rio de Janeiro: Tabla, 2016.

BÉNABOU, Marcel; FOURNEL, Paul (org.). *Anthologie de l’OuLiPo*. Paris: Gallimard, 2009.

BNF-GALLICA. *Fonds Oulipo*. Dossiers mensuels de réunion (1960–2010). Bibliothèque nationale de France. Disponível em <https://gallica.bnf.fr>. Acesso em: 29 set. 2024.

CARNEIRO, Maria Clara da S. R. *A metalinguagem em quadrinhos: estudo de Contre la bande dessinée* de Jochen Gerner. 2015. 281 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CARNEIRO, Vinicius. Pensando em Perec: o que seria uma transcrição haroldiana de textos oulipianos? *Circuladô*, n. 6, São Paulo: Risco editorial, p. 63–92, 2018.

CARNEIRO, Vinicius. *Restrições formais, transcrição concreta e algo mais no Oulipo e em La Disparition, de Georges Perec*. 2015. 192 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

ECO, Umberto. *Diário Mínimo*. Trad. Joana Angélica de Melo. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FUKS, Jacques. *Literatura e matemática*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ORIOLE-BOYER, Claudette. Escrever em oficina. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*, ano IX, n. 13, Oficinas de escrita, Rio de Janeiro, p. 29–41, 2005.

OULIPOBR. O evento de 2009. In: *Oficinas de escrita e quadrinhos potenciais*, s.d. Disponível em: <https://oulipobr.wordpress.com/about/o-programa/>. Acesso em: 28 set. 2024.

PEREC, Georges. *O sumiço*. Trad. Zéfere. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

PEREIRA, Vinicius Carvalho. *O valor da letra e o sentido do número: literatura e matemática na produção do Oulipo*. 2012. 286 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

PINTO, Manuel da Costa. Oulipo faz paralelo com a matemática. *Folha de São Paulo*, 16 abr. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1604200508.htm>. Acesso em: 1º out. 2024.

QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Trad. Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

ROUBAUD, Jacques. *Algo preto*. Trad. Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TERRY, Philip. *The Penguin book of Oulipo: Queneau, Perec, Calvino and the adventure of form*. Londres: Penguin Classics, 2019.

Anexo: 35 variações sobre um tema de Casimiro de Abreu

MCC para MGR

00. Texto-tronco

Oh! que saudades que eu tenho
Da aurora da minha vida

01. Reorganização alfabética

AAAAA AAA DDDDD EEEEE HHH II M NN OOO QQ RR SS T UUUUU V

02. Anagrama

Ah, antes do herói, dou esquema: dará a unha. Que dúvida!

03. Anagrama (outro)

Eu? Quase nada de humor, que ranho! Vi hiato, dá saudade.

04. Lipograma em a

Oh! Que recordos que eu tenho
Do prólogo do meu existir

05. Lipograma em i

Oh, que saudades que eu tenho
Da aurora do meu sopro

06. Lipograma em e

Oh, tanta nostalgia,
Da aurora da minha vida

07. Translação

Ora, quero saúde, queijo, eu temo.
Davam aurostibita, minhocas videntes.

08. Palíndromo estrito

A diva H: Nima dá?
Rô: Rua A, dó.
H: Né, tu e eu, q seda?
Duas: eu q, hó!

09. Gralha

Oh, que saudades que eu tenho
Da autora da minha vida.

10. Dupla gralha

Oh, que saudades que eu temo
Da aurora da minha vinha.

11. Epêntese

Oh, que saudades que eu tenho
Da aurora da minha videira.

12. Negação

Oh, que saudades que não tenho
Da aurora da minha vida.

13. Insistência

Oh, mas que saudades, muita saudade que eu tenho, tenho mesmo, da aurora bem cedinho da
minha vida, dela inteira.

14. Ablação

Oh, que saudades que eu tenho da Aurora.

15. Ablação (outra)

Oh, que que eu tenho,
Aurora da minha vida?

16. Dupla ablação

Oh, que saudades!

16a. Tripla ablação

Oh!

17. Triplo contrassenso

Oh! que sufoco que me dá
A madrugada, toda vida!

18. Outro ponto de vista

Carpe diem!

19. Variações mínimas

Oh, que sorte que eu tenho
Da aurora da minha vida
Oh, que saudades que eu tenho
Da aurora da minha vista
Oh! que saúde que eu tinha
na aurora da minha vida
Oh! que saúva que eu tenho
na aurora da minha vida
Oh! que saudades que eu tenho
da arara da minha vida

20. Antonímia

Prefiro esquecer o que fiz antes de morrer.

21. Amplificação

Oh, estou obcecado demais pelas primeiras horas da minha longa vida.

22. Diminuição

Às vezes eu penso na infância.

23. Permutação

Da aurora da minha vida, que saudades que eu tenho, oh!

24. Contaminação Cruzada

Oh, que saudades que eu tenho das palmeiras.

25. Isomorfismos

Oh, aquela noite, vinha
da cidade pro Engenho Novo...
Oh, que felicidade que supomos,
Da árvore milagrosa sonho

26. Sinonímia

Ah, que nostalgia que sinto
Do despertar de meu ser

27. Fina dedução

Penso excessivamente no meu passado.

27.a. O presente me deprime.

28. Contaminação (outra)

Oh, que saudades que tem Bentinho
da aurora da sua vida.

29. Isoconsonantismo

Ah! quão só, dedos quietinhos
Drama roda, mas inhame vadio.

30. Isovocalismo

O lustre aura de mulher, eu temo
ah, maluco, mas aí: saia.

31. Isofonismo

Ok, sal. De artes que entendo
Dá, arvora, da milharina

32. Bola de neve clinamenóide

Ai
deu
banzo
Lembro
períodos
ancestrais

Impossível
retrocessos.

33. Heterossintaxismo

A aurora da minha vida
Me traz muitas saudades, oh!

34. Alexandrino

Que saudades que tenho, aurora de *my vida*

35. Interrogação

Oh, as saudades que tenho
São só da aurora da minha vida?

Cabe ao leitor tirar suas conclusões.

12 de setembro de 2020
MCC

Recebido em: 01/10/2024
Aceito em: 22/01/2025

ⁱ **Ana Maria Amorim de Alencar** é mestre em Letras Modernas (Université Diderot Paris 7), Doutora Semiologia pelo Programa de Ciência da Literatura da UFRJ, é professora associada aposentada da Faculdade de Letras (UFRJ) e tradutora. Coordenou por 20 anos oficinas de escrita potencial, e orientou trabalhos acadêmicos sobre a escrita oulipiana, mas também nas áreas de teoria da literatura, literatura francesa, semiologia literária, abrangendo estudos da tradução e da psicanálise. Tradutora literária, traduziu Marcel Bénabou (Por que não escrevi nenhum de meus livros, Tabla, 2016), mas também outros autores franceses e brasileiros dentre os quais Stéphane Mallarmé, Maurice Blanchot, Darcy Ribeiro, Gérard Genette, Alain Didier-Weill. Também tradutora-intérprete, participou de diversos ciclos literários e encontros no consulado da França no Brasil. **E-mail:** anaalenc@gmail.com

ⁱⁱ **Maria Clara da Silva Ramos Carneiro** é professora adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Doutora em Teoria Literária pela UFRJ, coordena pesquisas e oficinas em torno da prática oulipiana e dirige o Grupo de Pesquisa Oficinas de escrita, história em Quadrinhos e Tradução (GPOQT/UFSM). **E-mail:** maria.c.carneiro@ufsm.br

ⁱⁱⁱ **Lielson Zeni** é roteirista e editor, vencedor do Prêmio Literário Biblioteca Nacional, na categoria história em quadrinhos (Prêmio Adolfo Aizen, 2024). Bacharel em Letras Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, é Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. **E-mail:** lielson@gmail.com

SOBRE COMO NÃO SER O SÓTÃO DA TORRE DE MARFIM

[ON HOW NOT TO BE THE ATTIC OF THE IVORY TOWER]

LUÍS ROBERTO AMABILEⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-9284-6940>

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: Este ensaio reflete sobre a necessidade de consolidação da Escrita Criativa no espaço acadêmico brasileiro. Enfatiza a urgência de se desenvolver uma base epistemológica própria, em especial em relação às oficinas literárias. Além disso, destaca a importância da Escrita Criativa em atividades extensionistas e como ferramenta para promover a diversidade. As referências bibliográficas incluem, principalmente, pensadores da Escrita Criativa, como Paul Dawson, Louis Menand, Eloise Klein Healy, Violaine Houdart-Merot, Caroline Zuppo Abed e Luiz Antonio de Assis Brasil.

Palavras-chave: Escrita Criativa; oficina literária; área acadêmica; contexto brasileiro; literatura brasileira

Abstract: This essay reflects on the need for the consolidation of Creative Writing in the Brazilian academic space. It emphasizes the urgency of developing a distinct epistemological foundation, particularly concerning the practice of literary workshops. Additionally, it highlights the importance of Creative Writing in extension activities and as a tool for promoting diversity. The references primarily include thinkers and researchers in Creative Writing, such as Paul Dawson, Louis Menand, Eloise Klein Healy, Violaine Houdart-Mérot, Caroline Zuppo Abed, and Luiz Antonio de Assis Brasil.

Keywords: Creative Writing; literary workshop; academic field; Brazilian context; Brazilian literature

Sobre nossos impasses

Há doze anos, em 2013, o Brasil foi o homenageado na Feira do Livro de Frankfurt. Durante o ano, mais de 600 eventos culturais mostrando aspectos do país ocorreram na cidade. Na feira propriamente dita, a programação literária envolveu 70 autores brasileiros. A conferência de abertura foi pronunciada por Luiz Ruffato. Condizente com sua obra, Ruffato preparou um texto em que pondera que o Brasil, apesar de ter melhorado, sobretudo na primeira década deste século, ainda tinha gravíssimos problemas, inclusive no campo literário.

Ruffato começa perguntando o que significa ser escritor no Brasil de 2013. Em seguida, toca em pontos nevrálgicos do país: violência, machismo, desigualdade, corrupção, baixo nível educacional — o que, ressalta, favorece a ignorância como ferramenta de dominação.

O escritor também examina o setor livreiro. Informa que o mercado editorial brasileiro movimenta cinco bilhões de dólares por ano. Aponta que, desse montante, pelo menos 35% resultam de compras efetuadas pelo governo federal ou por esferas estadual e municipal — são livros que serão alocados em escolas e bibliotecas públicas, não necessariamente obras literárias. Aliás, como Ruffato observa, mais da metade do valor movimentado pelo mercado não é por conta da literatura, mas de livros didáticos, científicos, técnicos, profissionais e religiosos. Seja como for, mesmo que o mercado, às custas, sobretudo, das compras do governo, tenha se ampliado, o mesmo não pode ser dito do índice de leitura da população:

No entanto, o brasileiro continua lendo pouco, em média menos de dois títulos por ano, e no país inteiro há somente uma livraria para cada 85 mil habitantes, ainda assim concentradas nas capitais e grandes cidades do interior (Ruffato, 2021, on-line).

Após listar mazelas nacionais, Ruffato retoma a pergunta do início de sua conferência: “O que significa habitar essa região paradoxal situada na periferia do mundo, escrever em português-brasileiro para leitores quase inexistentes, lutar, enfim, todos os dias, para construir, em meio a adversidades, um sentido para a vida?” (Ruffato, 2021).

Em 2021, em meio ao descalabro da pandemia e, sobretudo, do pandemônio que se tornou o Brasil sob um governo de extrema direita, Luiz Ruffato republicou a conferência

de abertura da Feira de Frankfurt de 2013 no jornal literário *Rascunho*. Não fez mudança alguma no texto, já que as informações e reflexões contidas ali ainda faziam — e fazem — sentido, com adendo de que de 2013 a 2021 os dados apresentado pioraram de modo assustador.

Agora, em 2025, de volta a uma certa normalidade democrática, mas em que as condições descritas por Ruffato em 2013 e 2021 continuam vigentes, adaptemos o questionamento do escritor: o que significa ser professor e pesquisador de criação literária num país periférico tanto no sistema econômico quanto no literário? Qual a função desse campo de saber em um Brasil com tantos problemas acumulados, tantas feridas que parecem eternamente abertas?

Se a resposta de Ruffato é que ele acredita no poder transformador da literatura, comprometendo-se a reverberar o Brasil em seus textos — “quero afetar o leitor, modificá-lo, para transformar o mundo” (Ruffato, 2021) —, em nosso caso, a resposta deve considerar a metáfora proposta por Paul Dawson em *Creative Writing and the New Humanities* (2005) para simbolizar o impasse vivido pelo campo de estudos em criação literária na universidade.

Dawson (2005, p. 15) argumenta que a Escrita Criativa tem sido relegada ao “sótão da torre de marfim”. Em língua inglesa, a expressão “torre de marfim” é usada para se referir, sobretudo, ao mundo acadêmico, que, nessa perspectiva, seria elitista e desvinculado da realidade cotidiana. A Escrita Criativa ocuparia o sótão da torre, uma vez que se constitui como um nicho especializado. Este nicho tem como núcleo oficinas destinadas a transmitir um maior conhecimento e domínio das técnicas de escrita literária. O objetivo principal é treinar aspirantes a escritores para o desenvolvimento da competência narrativa. Para tanto, as oficinas tendem a se restringir a métodos formalistas ou suas variantes, enquanto os estudos literários avançaram e incorporaram novos paradigmas.

Para que a Escrita Criativa deixe de ser vista como o sótão da torre de marfim, Dawson sugere que é necessário integrá-la à teoria, em especial à teoria pós-estruturalista, também conhecida como Post-theory ou New Humanities na Austrália. Esse enfoque busca expandir a compreensão da literatura para além dos limites tradicionais, incorporando obras de outras áreas do conhecimento, como psicanálise e antropologia, estudos de gênero e estudos culturais. Dessa forma, a universidade não apenas formaria

escritores, mas também intelectuais com uma visão crítica tanto do conhecimento em geral quanto da literatura em particular. Dawson (2005, p. 158) afirma que esse diálogo interdisciplinar ocorre na Austrália, o que evita que a Escrita Criativa se torne uma “anomalia institucional”.

Neste ensaio, transplantaremos a metáfora do sótão da torre de marfim para o contexto brasileiro. Refletiremos sobre a disciplina que, como veremos adiante, cada vez mais está sendo chamada Escrita Criativa. Nosso propósito é elucubrar maneiras para que ela não se torne um corpo estranho no meio universitário brasileiro, levando em conta as singularidades do país e tudo o que isso significa.

Sobre caminhos possíveis

Como nos lembra a chamada desta edição da *Terceira Margem*, vinte anos atrás, em 2005, a revista dedicou um número às oficinas de escrita. A proposta era discutir iniciativas inspiradas no grupo Oulipo, o *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Atelier de Literatura Potencial) como “alternativa aos chamados ‘cursos de escrita criativa’”¹. A princípio podemos pensar numa contraposição de uma visão francesa da criação literária a uma visão estadunidense. Afinal, como afirmavam em 2005 Ana Maria de Alencar e Ana Lúcia Moraes, “Existem hoje duas grandes tendências que norteiam as oficinas de escrita: a tendência da expressão e a tendência da produção”. Enquanto a visão estadunidense estaria atrelada à tendência da produção, a visão francesa estaria atrelada à tendência da expressão, isto é, tomaria como base “a ideia de uma prática coletiva da escrita, gerando uma reflexão sobre a linguagem, evidenciando a relação indissociável entre teoria e prática, entre leitura e escrita, fundamentando, assim, a reescrita consciente do texto” (Alencar; Moraes, 2005, p. 7).

Em duas décadas, o panorama se alterou. A chamada deste número constata: “De lá para cá, o circuito da produção literária parece ter sido invadido por uma vasta gama de modelos e concepções de oficina”². Com efeito, a visão francesa da criação literária e uma visão estadunidense já não possuem fronteiras tão determinadas — em língua inglesa, escritores-acadêmicos (ou acadêmicos-escritores), como Paul Dawson e John

¹ Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/announcement/view/1035>. Acesso em: 30 set. 2024.

² *Ibidem*.

Parras, clamam por uma “relação indissociável” entre criação e teoria literária. Programas de pós-graduação que são referências na área, como o da Universidade de Columbia, ofertam seminários teóricos para os alunos, “expondo-os às diversas formas como a linguagem tem sido usada para fazer arte”³. Tais seminários são ministrados por professores de departamentos como inglês, literatura comparada e sociedade, filosofia, história e antropologia, entre outros. Instituições, como a britânica Universidade de Essex, apresentam no currículo disciplinas como *Creative Writing: Oulipo and the Avant Garde*⁴. De modo simultâneo, na França, ocorreu uma “irresistível ascensão da criação literária”⁵ na universidade: “Trata-se da *écriture créative*, expressão que se cristalizou na França em parte sob a influência da expressão estadunidense *creative writing* e que está substituindo a expressão escrita literária”⁶ (Houdart-Merot, 2018).

O caso brasileiro acompanha esses movimentos, tanto o de ascensão quanto o de perspectivas interpostas sobre o tema. Nos últimos 15 anos, depois de décadas de iniciativas esparsas, observa-se um número crescente de cursos de pós-graduação, seja como especializações, seja como linhas de pesquisas de mestrado e doutorado, seja como área de concentração, tanto em instituições privadas quanto públicas de diversas regiões (Amabile, 2022; Zuppo, 2021). Somam-se agora também cursos de graduação recém-inaugurados, como os de tecnólogo em Escrita Criativa do Instituto Vera Cruz e da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), ambos de 2024, que espelham o modelo lançado pela PUCRS em 2015. São indícios de que a presença da Escrita Criativa na academia está se capilarizando no território brasileiro.

Em relação às perspectivas interpostas, podemos dizer que a tendência da expressão e a tendência da produção se misturam na crescente presença de ensino de escrita literária no Brasil. Essa amálgama se percebe em alguns nomes escolhidos para linhas de pesquisa em programas de pós-graduação: Laboratórios de Criação – Escrita de Literatura e Teoria (USP), Criação Literária (UFJF). A área de concentração da PUCRS se denomina Escrita

³ Exposing them to various ways that language has been used to make art. Disponível em: <https://bulletin.columbia.edu/columbia-college/departments-instruction/creative-writing/>. Acesso em: 30 set. 2024.

⁴ Disponível em: <https://rl.talis.com/3/essex/lists/9BD91C38-0187-9989-ED91-7D8A06B75C54.html>. Acesso em: 30 set. 2024.

⁵ No original em francês, *irrésistible ascension de la création littéraire*.

⁶ *Il s’agit de l’écriture créative, expression qui s’est développée en France en partie sous l’influence de l’expression américaine creative writing, et qui est en train de se substituer à écriture littéraire*

Criativa, cujo “foco volta-se à criação literária e seus fundamentos estéticos [...]”⁷, mas a maior parte dos textos que definem a área trata de aspectos teóricos, incluindo a crítica genética.

Outra constatação: apesar das designações mencionadas no parágrafo anterior, a expressão Escrita Criativa parece consolidada. Além da área de concentração da PUCRS, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), a Universidade do Estado da Bahia (UNEB), a Universidade Federal do Ceará (UFC) utilizam Escrita Criativa nos nomes ou na descrição de linhas de pesquisa que abarquem a produção e a pesquisa sobre a produção de textos literários. Outras instituições, tanto públicas quanto privadas, usam a expressão em cursos de extensão e especializações em criação literária.

Considerando o que elencamos até agora, de acordo com a perspectiva adotada pela Capes — cuja tabela de áreas do conhecimento “apresenta uma hierarquização em quatro níveis, do mais geral ao mais específico”⁸ —, Escrita Criativa está se constituindo não apenas como um campo de saber, mas como uma subárea do conhecimento, uma segmentação da área de Letras, uma que vez apresenta objeto de investigação específico, assim como atividades de ensino e pesquisa.

Para se consolidar como subárea e assim se integrar com plenitude ao meio universitário, são necessários “procedimentos metodológicos reconhecidos e amplamente utilizados”⁹. Nesse sentido, a Escrita Criativa precisa assumir com ênfase, além da produção literária, a produção eminentemente acadêmica, com o aumento de grupos de pesquisa, organização de eventos e textos de cunho reflexivo-teórico. Não basta escrever literatura, precisamos refletir sobre o processo (o nosso e o dos outros) e partilhar a reflexão em forma de ensaios e comunicações. Examinemos o caso da oficina literária, a principal prática pedagógica da Escrita Criativa. Como constata Spalding e Assis Brasil (2018) em um artigo sobre o tema¹⁰, no Brasil, “é notória a escassez de literatura

⁷ Disponível em: <http://www.pucrs.br/humanidades/programa-de-pos-graduacao-em-letras/>. Acesso em: 30 set. 2024.

⁸ Disponível em: <https://www.gov.br/capes/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/avaliacao/instrumentos/documentos-de-apoio/tabela-de-areas-de-conhecimento-avaliacao>. Acesso em: 30 set. 2024.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Marcelo Spalding Perez e Luiz Antonio de Assis Brasil investigaram o assunto no artigo “A escrita criativa nos cursos de pós-graduação *strictu sensu* das universidades brasileiras” (2018). Analisaram 28 programas de pós-graduação com nota acima de 5 na Avaliação Quadrienal 2017 da Capes. Apenas um dos programas, o da PUCRS, estabeleceu uma área de concentração em Escrita Criativa e somente mais um possui uma

específica sobre o ensino de Escrita Criativa, e mais ainda sobre a presença da Escrita Criativa nas universidades brasileiras”. É a mesma percepção de Yan Siqueira (2016) que, em sua dissertação, ecoando Dimas Gomez (2015, online)¹¹ e constata que se lê obras estrangeiras sobre oficinas, “enquanto em território nacional parece existir pouca metodologia e seus dispositivos teóricos” (Siqueira, 2016, p. 18). Na pesquisa para a dissertação, Siqueira constatou que existem três estilos principais de ministrar oficinas no Brasil: “o expositivo, desenvolvido como numa aula, o textualista, conduzido a partir do exame minucioso de técnicas de construção textual, e o avançado, orientado para o desenvolvimento de um projeto literário” (Siqueira, 2016, p. 54–55). Como não são estilos excludentes, podem ser unidos no que seria uma “oficina integral”, como nomeia Siqueira, notando que o projeto literário pode ser “em forma de um livro específico ou no reconhecimento do ‘projeto poético’ global do oficinando”.

A paisagem acadêmica da Escrita Criativa está mudando. A dissertação de Siqueira, assim como este número da *Terceira Margem*, são exemplos disso. Vejamos outros. A EdUPUCRS criou uma série chamada Escrita Criativa cujos dois primeiros livros — *Como animar uma oficina literária: instruções para professores de Escrita Criativa* (2023) e *Escrever em tempos de crise* (2024) — refletem sobre a metodologia das oficinas e instrumentalizam ministrantes. A especialização em Formação de Escritores, do Instituto Vera Cruz, em São Paulo, tem na grade curricular a disciplina O escritor como professor, que discute “abordagens metodológicas, o papel do professor como mediador, planos e objetivos de ensino”¹².

Ainda se trata, todavia, de uma subárea em construção. Existe apenas uma revista acadêmica dedicada ao tema — a *Revera*, do Instituto Vera Cruz, que não consta no sistema de classificação de periódicos Qualis. A *Scriptorium*, da PUCRS, que tinha qualificação B1, foi descontinuada no início de 2024¹³. Tampouco existe congresso acadêmico exclusivo sobre Escrita Criativa¹⁴.

linha de pesquisa com o termo no título, o da UFRGS. O curioso, afirmam os autores (2018, p. 217), “é que nem o termo ‘produção textual’ aparece nos títulos das áreas de concentração ou linhas de pesquisa”.

¹¹ Dimas Gomes se propôs a participar durante dois anos de oficinas e realizou entrevistas com oficineiros para mostrar seus métodos e dinâmicas. O resultado foi o livro *Oficineiros e suas oficinas: proseando pela Pauliceia* (2015).

¹² Disponível em: <https://site.veracruz.edu.br/instituto-vera-cruz/ficcao-formacao-de-escritores/>. Acesso em: 30 set. 2024.

¹³ Disponível em: <https://miguilim.ibict.br/handle/miguilim/7590>. Acesso em: 30 set. 2024.

¹⁴ Há iniciativas como o Seminário Nacional de Escrita Criativa, organizado em 2017 por Patricia Gonçalves Tenório e Luiz Antonio de Assis Brasil. O evento reuniu acadêmicos e escritores em nove mesas/oficinas

O assunto veio à tona em live no canal do YouTube da Fundação de Apoio à Pesquisa da Paraíba, em 2021. O tema “A expansão da escrita criativa como área de pesquisa” foi debatido pelos professores Luiz Antonio de Assis Brasil (PUCRS), Ana Marinho (UEPB) e Carlos Magalhães (UEPB). O site da FapesqPB¹⁵ registra opiniões divergentes sobre o tema. Ana Marinho afirmou que “existe um interesse crescente na área na universidade paraibana”. Lembrou que o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB ofertou disciplina intitulada “Escrita criativa/literária no ensino e literatura”. Observou, contudo, que a “discussão sobre escrita criativa no âmbito da pós-graduação ainda é embrionária, principalmente quando levamos em conta a organização dos programas de pós em áreas de concentração e linhas de pesquisa”. Carlos Magalhães diz não enxergar interesse crescente, “ainda que possam existir pessoas interessadas”. Para o professor, o ponto é que “ocupar o espaço numa área acadêmica deve ser sempre fruto de pesquisa e publicações”. De fato, parece-nos que os caminhos para a consolidação da Escrita Criativa na academia passam por esses aspectos, assim como por ao menos dois outros pilares: a extensão e a diversidade.

As universidades brasileiras devem seguir, conforme o artigo constitucional 207, o “princípio da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão” (Brasil, 1988). Apesar de ser um conceito em constante discussão e mutação, a extensão pode ser definida como “a ação da Universidade junto à comunidade que possibilita o compartilhamento, com o público externo, do conhecimento adquirido por meio do ensino e da pesquisa desenvolvidos na instituição”¹⁶.

A Escrita Criativa muitas vezes se faz presente no rol dos cursos de extensão de universidades públicas e privadas. Para citar exemplos de 2024, podemos mencionar o caso da oficina mais longeva do país, ministrada na PUCRS desde 1985 por Luiz Antonio

realizadas no Centro de Convenções de Pernambuco, dentro da Bienal Internacional do Livro de Pernambuco. Do seminário resultou o livro *Sobre Escrita Criativa*, com ensaios que refletem sobre o assunto e que foi o primeiro de uma série organizada por Tenório. Outro caso é o Colóquio de Escrita Criativa, que contou com duas edições, 2021 e 2022. Ocorreu no âmbito do projeto de pesquisa *A didática da Escrita Criativa*, na Escola de Humanidades da PUCRS. Reuniu professores e escritores ligados a instituições de ensino no Brasil e no exterior. A maior parte das mesas de debate foi transmitida pelo canal de YouTube Literatura para alguém.

¹⁵ Disponível em: <https://paraiba.pb.gov.br/diretas/secretaria-da-ciencia-tecnologia-inovacao-e-ensino-superior/noticias/pesquisa-em-escrita-criativa-e-tema-de-live-da-fapesqpb-nesta-segunda>. Acesso em: 30 set. 2024.

¹⁶ Disponível em: <https://proex.ufes.br/o-que-e-extensao-universitaria>. Acesso em: 10 set. 2024.

de Assis Brasil, assim como Introdução à Escrita Criativa, da UFMG¹⁷, Português: Escrita Criativa, da UFRGS, Escrita Criativa – Criatividade e Expressão e Apropriação e Profanação – Oficina de Escrita, ambas da PUC-Rio, Não Ficção Literária e Literatura Infantojuvenil, do Instituto Vera Cruz, entre outros. São oficinas que cobram taxas, o que diminui o acesso a elas. Tais cobranças, “muito embora, incoerentes com o que preconiza as diretrizes de extensão, não são ilegais” (Pinotti, 2020). Por outro lado, há as chamadas atividades extensionistas, que assumem um ideário de “práticas emancipadoras superando o enfoque eminentemente centrado na difusão de conhecimento acadêmico para uma inserção maior na realidade social e política brasileira” (GADOTTI, 2017). A Escrita Criativa deve se integrar a essas atividades. Vejamos exemplos recentes.

O projeto “Pororoca – Escrita Criativa”, do curso de Letras da Universidade Federal do Amapá, realiza encontros em Escolas da Educação Básica. Os encontros combinam palestra e dinâmica de criação para “fomentar a escrita criativa e a apreciação literária entre os participantes”¹⁸. O projeto Coletivo Práxis, da Universidade Federal de Santa Maria, está vinculado ao Departamento de História e, desde 1999, oferta curso preparatório para o Enem a alunos de baixa renda, mas também promove oficinas em diversos campos artísticos. Uma delas, realizada em julho de 2024, trabalhou com o conceito de Escrevivência e literatura de autoria negra, a partir da obra de Conceição Evaristo¹⁹. O projeto “Quem conta a sua história? – Encontros on-line de escrita criativa” é fruto de parceria do Núcleo de Estudos em Educação, Cultura e Comunicação (Neepec) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com o Centro de Referência LGBT da Prefeitura de Belo Horizonte. Os encontros são destinados a pessoas LGBTQIAPN+ e focam na escrita autobiográfica²⁰. A iniciativa já resultou na antologia *Toda pessoa é invenção – Antologia viva LGBTQIAPN+*, volume 1.

Tais exemplos do uso da integração da Escrita Criativa, por meio da prática pedagógica da oficina literária, às atividades extensionistas contemplam também aspectos

¹⁷ Disponível em: <https://www.cursosereventos.ufmg.br/CAE/DetalharCae.aspx?CAE=11692>. Acesso em: 30 set. 2024.

¹⁸ Disponível em: <https://www2.unifap.br/letras/2024/06/04/projeto-de-extensao-pororoca-escrita-criativa-realiza-serie-de-encontros/>. Acesso em: 30 set. 2024.

¹⁹ Disponível em: <https://www.ufsm.br/unidades-universitarias/ccsh/eventos/oficina-de-escrita-criativa>. Acesso em: 30 set. 2024.

²⁰ Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/antologia-reune-historias-reais-autobiograficas-e-afetivas-da-comunidade-lgbtqiapn>. Acesso em: 30 set. 2024.

inescapáveis ao contexto universitário, em especial no Brasil: realização de ações afirmativas e promoção de um ambiente diverso.

Um dos quatro princípios que compõe a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da Unesco (2001) é “Diversidade Cultural e Criatividade”. Afirma que o patrimônio cultural diverso nutre a criatividade. Para que isso ocorra, as políticas culturais devem assegurar “a livre circulação das ideias e das obras, devem criar condições propícias para a produção e a difusão de bens e serviços culturais diversificados” (Unesco, 2001). Não são apenas palavras bem-intencionadas, já que estudos indicam que “ambientes receptivos à diversidade cultural contribuem positivamente para a manifestação do pensamento criativo” (Maia e Myata, 2020, p. 914).

Se a Escrita Criativa também pode ser definida como “um ambiente que estimule a leitura, a pesquisa e, sobretudo, a produção de textos com recursos literários, tanto no campo da ficção quanto no da não ficção” (Amabile, 2020, p. 146), a primeira coisa a se pensar é que esse ambiente deve ser diverso. O que isso significa na prática?

Tomemos a expressão “textos com recursos literários”. Existem vários modos de pensá-la. Citemos alguns: o modo formalista, por meio do uso de figuras poéticas, da busca do estranhamento pela linguagem, o modo da narratologia, por meio das possibilidades do foco narrativo, da construção ou não de um arco narrativo, o modo pós-moderno, lançando mão da paródia, do pastiche, da intertextualidade etc. Não há um só modo de pensar e fazer literatura, o que vale para as oficinas. Afinal, como pondera Louis Menand (2009), se uma oficina ensina técnica e habilidade específica, o que Henry James considerava técnica pertinente difere do que Hemingway pensava, assim como o que Ann Beattie ensina em suas oficinas na Universidade da Virginia deve ser diferente do que Jonathan Safran Foer ensina em suas aulas sobre criação na Universidade de Nova York.

Talvez a questão a pairar sobre as oficinas não seja muito original, na verdade nem um pouco original. Uma questão que talvez não tenha respostas, ou tenha várias respostas possíveis.

Para que que serve a literatura?

Podemos afirmar que os estudiosos costumam atribuir à obra literária cinco funções. Salvatore D’Onofrio (2007) as nomeia, lembrando que, mesmo que uma das

funções predomine, todas são complementares entre si: (i) função lúdica, (ii) função catártica, (iii) função pragmática, (iv) função cognitiva e (v) função estética. Oficinas literárias também têm diversas funções e delas podem resultar textos com vieses predominantemente lúdicos, catárticos, pragmáticos, cognitivos, estéticos, tanto para o autor quanto para o leitor. Não se discute, porém, que oficinas literárias costumam promover o conhecimento da literatura, geram estímulo para o ato de escrever e proporcionam o domínio de técnicas narrativas e poéticas aos participantes. Desse modo, pode-se dizer que oficinas ampliam o acesso à literatura. Mesmo que não escrevam, os participantes terão mais recursos — e provavelmente mais ânimo — para ler textos literários, pois se sentirão mais íntimos deles e conseguirão enxergar estratégias empregadas pelos autores. O coordenador do Centro de Apoio ao Escritor (CAE) da Casa das Rosas, em São Paulo, Reynaldo Damázio (*apud* Almeida, 2020), opina que uma das principais funções das oficinas é democratizar o acesso à leitura. Damázio complementa: “E para a escrita é mais importante ainda, porque você está preparando pessoas para acharem sua identidade, o seu discurso, que é sua fala. Não penso só para a literatura, eu penso para tudo, para a política, para a vida” (Damázio, *apud* Almeida, 2020, p. 81).

Nesse sentido, a cena contemporânea brasileira vê acontecer uma bem-vinda emergência de novos discursos na literatura. Se, em 2013, o crítico e curador Manuel da Costa Pinto, ao falar dos escritores escolhidos para representar o Brasil na Feira de Frankfurt, afirmou que “existe uma tendência de se falar da experiência do indivíduo urbano, culto, de classe média, envolto com questões subjetivas e pessoais [...]”²¹, nos últimos anos é possível detectar uma tendência a destacar a diversidade — com o reconhecimento, por exemplo, de autores e obras protagonizadas por vozes negras e LGBTQIA+. Diante desse cenário, a Escrita Criativa pode fomentar o surgimento de novas vozes e contribuir para a difusão no sistema literário de narrativas de grupos sociais antes invisibilizados.

A maneira mais simples de fazer isso — depende apenas do ministrante — é incorporando obras desses autores aos textos exemplares analisados nos encontros das oficinas. Pode-se, inclusive, focar em nomes de destaque da literatura brasileira

²¹ Disponível em: <http://www.dw.de/nova-geracao-de-escritores-brasileiros-produz-literatura-urbana-e-universal/a-17090601>. Acesso em: 4 fev. 2025.

contemporânea que frequentaram e/ou ministram oficinas, como Itamar Viera Jr., Natália Borges Polezzo, Jeferson Tenório, Carol Bensimon, entre outros.

Outro modo de trabalhar a diversidade envolve uma convicção que vai além do professor. Seria um projeto institucional, a exemplo dos programas de pós-graduação em Escrita Criativa das universidades estadunidenses de Houston, no Texas, e de Antioch, na Califórnia. A ideia do envolvimento com a comunidade permeia o doutorado em Escrita Criativa em espanhol, da Universidade de Houston. Instituído em 2017, tem como idealizadora a multipremiada escritora e acadêmica mexicana Cristina Rivera Garza, que, além de ser a coordenadora, ministra a disciplina *Writing and Community*. A ênfase do curso de doutorado recai na “relação entre escrita e comunidade, métodos não tradicionais de edição e distribuição literária, pesquisa de estética experimental e sua relação com a intervenção ética”²².

Uma das inspirações de Rivera Garza certamente foi o mestrado em Escrita Criativa de Antioch, que começou em 1997, encampando ideais da universidade, cuja proposta é “ajudar você a desafiar o *status quo* e promover a justiça social, ambiental e econômica”²³. Isso se traduz num sistema de bolsas para integrantes de grupos minoritários e num currículo focado na inclusão e diversidade, com oficinas e seminários temáticos sobre artes, cultura e sociedade. Idealizado pela poeta e professora emérita Eloise Klein Healy, uma defensora do engajamento de escritores com a comunidade, o programa requer dos estudantes a prestação de serviços comunitários por meio de oficinas inclusivas. A hoje poeta reconhecida Gina Loring, por exemplo, ministrou uma oficina para jovens infratores em privação de liberdade. Realizado em parceria com a organização InsideOut Writers, Loring continuou participante do projeto mesmo após a formatura²⁴.

²² *The relationship between writing and community, non-traditional methods of editing and literary distribution, research of experimental aesthetics and their relationship to ethical intervention*. Disponível em: <https://uh.edu/class/spanish/graduate/PhD-spanish-concentration-creative-writing/>. Acesso em: 30 set. 2024.

²³ *We'll help you challenge the status quo and advance social, environmental, and economic justice*. Disponível em: <https://www.antioch.edu/>. Acesso em: 28 set. 2024.

²⁴ Disponível em: <https://www.pbs.org/newshour/arts/poetry/poet-gina-loring-considers-lost-potential-incarcerated-youth>. Acesso em: 28 set. 2024.

Sobre nossas incumbências

Eloise Klein Healy (2007, p. 41) afirma que, por isso, não se pode ensinar Escrita Criativa em Antioch como se ensina em outros lugares, por mais que haja pontos em comum. Da mesma maneira, podemos pensar que o modo como se ensina Escrita Criativa no Brasil deve levar em conta aspectos diferentes do contexto de outros países, por mais que haja aspectos comuns. Este ensaio refletiu sobre tais aspectos e alinhou possibilidades para que a Escrita Criativa no Brasil não se torne uma “anomalia institucional”. Observamos que a produção de textos sobre a Escrita Criativa, suas oficinas, seu papel na universidade e sua pedagogia não acompanharam a evolução do número de cursos de graduação e pós-graduação.

Embora seja uma disciplina em ascensão nas universidades brasileiras, a Escrita Criativa ainda é uma subárea em construção e precisa ocupar o espaço acadêmico também com pesquisa e publicações reflexivas. Precisa mostrar seu viés epistemológico próprio, com respectiva teoria e metodologia, sobretudo no que diz respeito à principal prática pedagógica: a oficina literária. Precisa ainda se mostrar relevante como instrumento de promoção da diversidade e de extensão, levando conhecimento para além dos muros da universidade. Cabe a nós, acadêmicos da Escrita Criativa, assumir tais incumbências.

Referências bibliográficas

ABED, Carolina Zuppo. Ensino de escrita literária na universidade: o percurso brasileiro. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*. v. 25, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/36666>. Acesso em: 10 mar. 2025.

ABED, Carolina Zuppo. Presença da Escrita Criativa no Brasil. *Revera – Escritos de Criação Literária*, v. 6, 2021. Disponível em: <http://site.veracruz.edu.br:8087/instituto/revera/index.php/revera/article/view/136/111>. Acesso em: 10 mar. 2025.

ALENCAR, Ana Maria; MORAES, Ana Lúcia. O OULIPO e as oficinas de escrita. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 13, p. 9–29, jul.–dez. 2005.

AMABILE, Luís Roberto. Do que estamos falando quando falamos de Escrita Criativa. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 28, p. 132–149, 2020. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/172813>. Acesso em: 10 mar. 2025.

AMABILE, Luís Roberto. O fantasma, o elefante e o sótão: apontamentos sobre a escrita criativa na academia. *Cenários*, v. 1, n. 9, p. 53–61, 2014.

AMABILE, Luís Roberto; POSTAY, Andrezza; ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Como animar uma oficina literária* – Instruções para professores de Escrita Criativa. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2023.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, 5 out. 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 10 mar. 2025.

D’ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

DAWSON, Paul. *Creative Writing and the New Humanities*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2005.

DIAS, Juarez Guimarães Dias (org.). *Toda pessoa é invenção* – Antologia viva LGBTQIAPN+, v. 1. Belo Horizonte: Editora PPGCOM, 2023.

GADOTTI, Moacir. Extensão Universitária: Para quê? *Instituto Paulo Freire*, 2017. Disponível em: <https://www.paulofreire.org/noticias/557-extensao-Universitaria-para-que>. Acesso em: 10 mar. 2025.

GOMEZ, Dimas. *Oficineiros e suas oficinas*: proseando pela Paulicéia. Amazon Digital Services, 2015.

HEALY, Eloise Klein; STARKEY, David. ‘A better time teaching’: a dialogue about pedagogy and the Antioch-LA MFA. In: RITTER, Kelly; VANDERSLICE, Stephanie. *Can it really be taught?: resisting lore in creative writing pedagogy*. Porstmouth: Boyton Cook Publishers, 2007.

HOUDART-MEROT, Violaine. *La création littéraire à l’université*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2018. Disponível em: <https://shs.cairn.info/la-creation-litteraire-a-l-universite--9782842928575-page-5?lang=fr>. Acesso em: 30 set. 2024.

MAIA, M. V.; MIYATA, E. Diversidade cultural e criatividade: debatendo seu espaço no currículo. *Revista Espaço do Currículo*, v. 13, n. Especial, p. 909–922, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/rec/article/view/54549>. Acesso em: 10 mar. 2025.

MENAND, Louis. *Show or Tell: Should Creative Writing be Taught?* 2009. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2009/06/08/show-or-tell?currentPage=1>. Acesso em: 10 mar. 2025.

Nova geração de escritores brasileiros produz literatura urbana e universal. *Deutsche Welle*. Seção Cultura e Estilo, 10/2013. Disponível em: <http://www.dw.de/nova-geracao-de-escritores-brasileiros-produz-literatura-urbana-e-universal/a-17090601>. Acesso em: 10 mar. 2025.

O que é a extensão universitária? Disponível em: <https://proex.ufes.br/o-que-e-extensao-universitaria>. Acesso em: 10 mar. 2025.

PARRAS, John. Literary Theory in the Creative Writing Workshop. *Journal of Teaching Writing*, 22 (1) (2005), p. 158–166. Disponível em: <https://journals.indianapolis.iu.edu/index.php/teachingwriting/article/view/1337>. Acesso em: 27 set. 2024.

PINOTTI, C. University extension: setting and funding. *Research, Society and Development*, v. 9, n. 5, p. e89953150, 2020. DOI: 10.33448/rsd-v9i5.3150. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/3150>. Acesso em: 10 mar. 2025.

RUFFATO, Luiz. Discurso em Frankfurt. *Rascunho*, 1/10/2021. Disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/discurso-em-frankfurt/>. Acesso em: 10 mar. 2025.

SIQUEIRA, Yan P. B. *Oficina literária de escrita criativa*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/9237/1/Yan-Patrick-Brandenburg-Siqueira-2016-trabalho.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2025.

SPALDING PEREZ, Marcelo; ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. A escrita criativa nos cursos de pós-graduação stricto sensu das universidades brasileiras. *Revista Desenredo*, 14 (2) (2018), p. 207–220. Disponível em: <https://doi.org/10.5335/rdes.v14i2.7864>. Acesso em: 26 set. 2024.

Recebido em: 01/10/2024

Aceito em: 04/11/2024

ⁱ **Luís Roberto Amabile** é escritor e acadêmico. Doutor em Letras e Escrita Criativa, é professor da PUCRS, onde coordena a especialização em Escrita Criativa. Organizou coletâneas sobre criação literária e colaborou com Luiz Antonio de Assis Brasil em *Escrever ficção* (2019). É autor, entre outros, de *O amor é um lugar estranho* (2012), *O lado que não era visível para quem estava na estrada* (2020, vencedor do Prêmio Minuano) e *Hemingway em Paris: como se tornar escritor revolucionário nos loucos anos 20* (2023). **E-mail:** luis.souza@pucrs.br

LA FERRETERÍA DEL POEMA FIGURAS DEL TALLER Y SUS HERRAMIENTAS EN EL OBJETIVISMO BAHIENSE

[THE HARDWARE STORE OF THE POEM
FIGURES ON WORKSHOP AND THEIR TOOLS IN BAHIAN OBJECTIVISM]

MATÍAS MOSCARDI¹

<https://orcid.org/0000-0002-0355-942X>

Universidad Nacional de Mar del Plata – Mar del Plata, CABA, Argentina

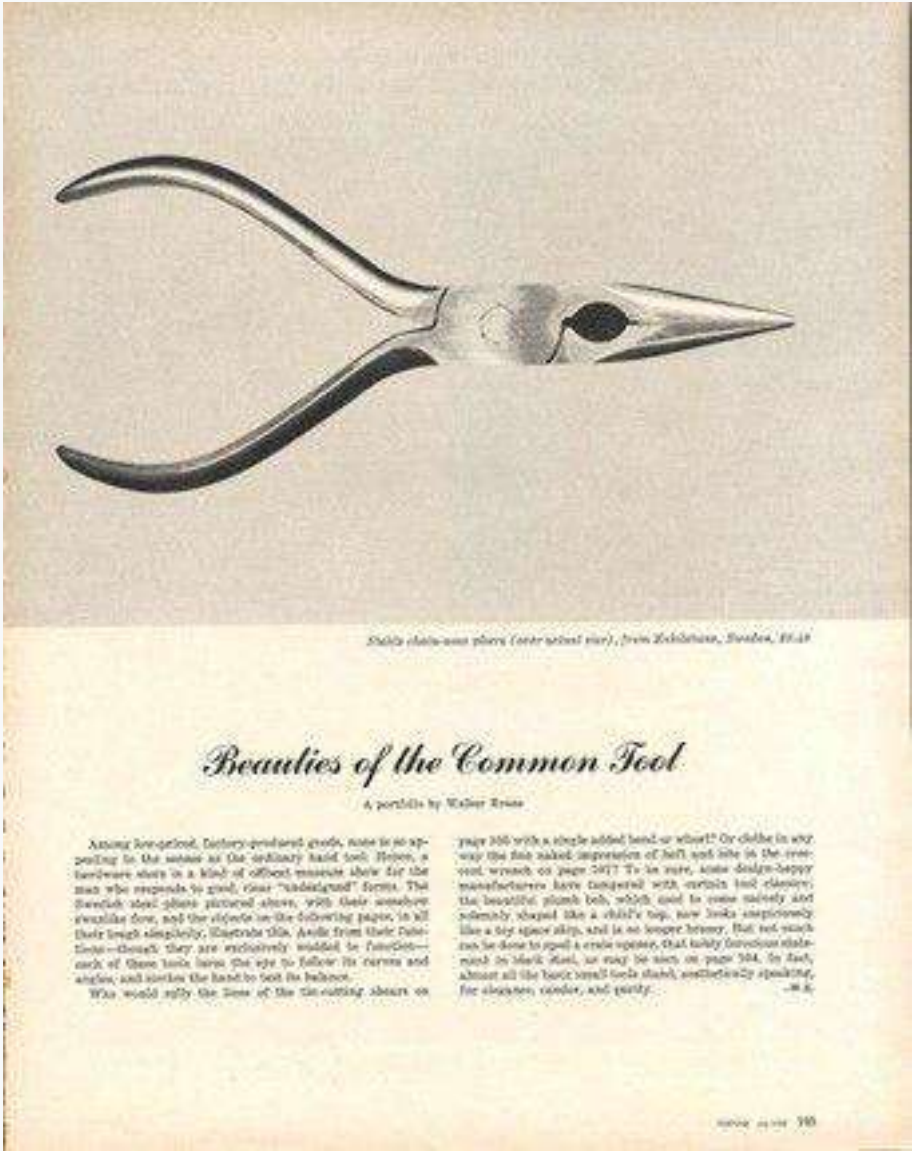
Resumen: En el presente artículo, parto del foto-ensayo “Beauties of the Common Tools”, del fotógrafo norteamericano Walker Evans, para pensar la relación de estas imágenes con las prácticas de un taller de escritura. A partir de ahí, planteo cómo esas imágenes podrían ser pensadas desde la serie poética del objetivismo norteamericano, en relación con el icónico poema de William Carlos Williams “La carretilla roja”. Este lazo conceptual me permite recorrer y analizar una serie de poemas de Sergio Raimondi, Mario Ortiz y Lucía Bianco en los que la poesía establece vínculos significativos con actividades prácticas, instrumentales y espacios de producción relacionados con distintas figuraciones de un taller de escritura.

Palabras-clave: taller; herramientas; objetivismo argentino

Abstract: In the current paper, I start from the photo-essay “Beauties of the Common Tools”, by the American photographer Walker Evans, to think about the relationship of these images with the practices of a writing workshop. From there, I propose how these images could be thought of from the poetic series of North American objectivism, in relation to William Carlos Williams' iconic poem “The Red Wheelbarrow”. This conceptual link allows me to explore and analyze a series of poems by Sergio Raimondi, Mario Ortiz and Lucía Bianco in which poetry establishes significant links with practical, instrumental activities and production spaces related to different figurations of a writing workshop.

Keywords: workshop; tools; Argentinean objectivism

1. Un museo de herramientas



Shells chain-nose pliers (near artist's eye), from *Zicklarsen*, Sweden, 1914

Beauties of the Common Tool

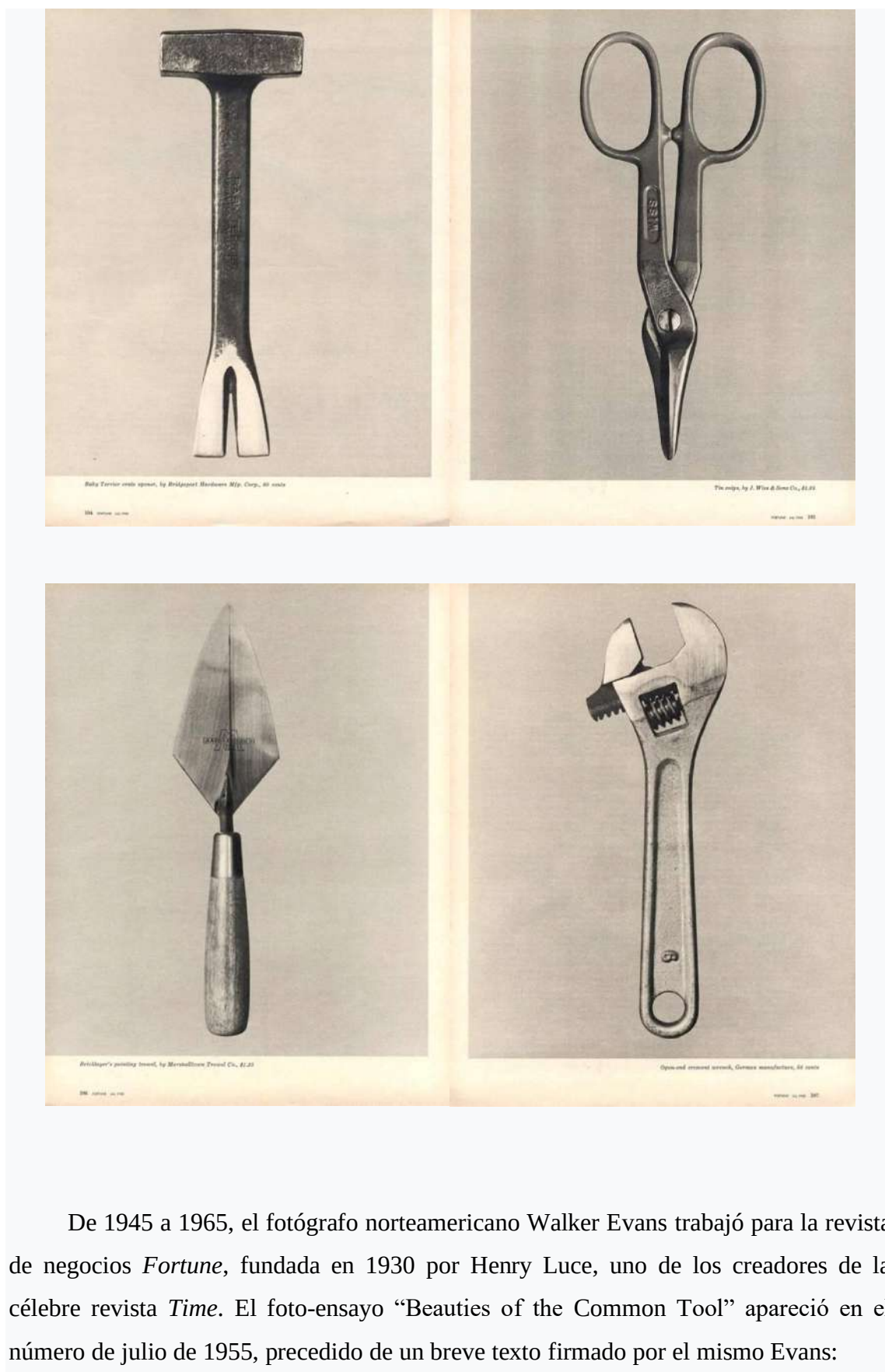
A portfolio by Walter Dyer

Among the ordered, factory-produced goods, none is so appealing to the senses as the ordinary hand tool. Hence, a hardware store is a kind of object museum show for the man who responds to good, clear "undecorated" forms. The Swedish steel pliers pictured above, with their somewhat irregular form, and the objects on the following pages, in all their tough simplicity, illustrate this. Aside from their function—though they are exclusively moulded to function—each of these tools lures the eye to follow its curves and angles, and invites the hand to test its balance.

What would apply the lines of the tin-cutting shears on

page 306 with a single added bend or wheel? Or clasp in why was the fine naked impression of belt and wire in the screw-wrench on page 307? To be sure, some design-happy manufacturers have tinkered with certain tool closures; the beautiful plumb bob, which used to come neatly and solemnly shaped like a child's top, now looks unapologetically like a toy space ship, and is no longer literary. But not much can be done to spoil a cross wrench, that lovely functional statement in black steel, as may be seen on page 304. In fact, almost all the best steel tools stand, aesthetically speaking, for slowness, candor, and purity.

—M.D.



Entre los bienes de bajo precio producidos en fábricas, ninguno es tan atractivo para los sentidos como la herramienta manual común y corriente. Por lo tanto, una ferretería es una especie de exposición de museo poco convencional que responde a formas buenas y claras “no diseñadas”. Los alicates de acero suecos que se muestran arriba, con su flujo algo parecido a un cisne, y los objetos de las páginas siguientes, en toda su dura sencillez, ilustran esto. Aparte de sus funciones, aunque están unidas exclusivamente a la función, cada una de estas herramientas invita al ojo a seguir sus curvas y ángulos, y convoca a la mano a probar su equilibrio. (...) De hecho, casi todas las herramientas pequeñas básicas representan, estéticamente hablando, elegancia, franqueza y pureza¹ (*Fortune Magazine*, p. 103).

Las imágenes muestran herramientas en una postura casi flotante, suspendidas sobre un fondo aséptico, como si fueran las minuciosas ilustraciones en blanco y negro de una enciclopedia práctica. Por alguna razón, las fotos de Walker Evans me remiten, de manera bastante directa, al trabajo que se realiza en un taller de escritura y, personalmente, al que llevamos adelante en el marco del Taller de Oralidad y Escritura, materia que tengo a cargo en el primer año de la carrera de Letras, en la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde trabajo como docente. En el cuatrimestre inicial de 2024, comenzamos a leer los manifiestos de la OULIPO, de François Le Lionnais, para realizar, luego, ejercicios lúdicos de escritura experimental. En estos manifiestos aparece, de manera incipiente, la idea de “obrador”, derivada de “ouvroir”, que encabeza la sigla que da nombre a este grupo de escritores y matemáticos franceses de la década del sesenta, contemporáneos del estructuralismo, entre los cuales se encuentran Raymond Queneau, Georges Perec e Italo Calvino. “Ouvroir” significa “taller” pero también “obra”. La idea del escritor como “obrador”, perteneciente a un “taller”, daba un tono distinto a las prefiguraciones de la creación literaria que los estudiantes traían de la escuela, más emparentadas con la “inspiración” de cuño romántico y la figura del genio individual. Por el contrario, la alianza entre el obrador y el taller convocaba un trabajo colectivo y artesanal con el lenguaje basado en la noción de procedimiento. Un procedimiento es, en los términos de la OULIPO, un modo de hacer relacionado con el lenguaje, en el que intervienen la restricción y la combinación.

¹ “Among low-priced, factory-produced goods, none is so appealing to the senses as the ordinary hand tool. Hence, a hardware store is a kind of offbeat museum show for the man who responds to good, clear “undesigned” forms. The Swedish steel pliers pictured above, with their somehow swanlike flow, and the objects on the following pages, in all their tough simplicity, illustrate this. Aside from their functions — though they are exclusively wedded to function — each of these tools lures the eye to follow its curves and angles, and invites the hand to test its balance. (...) In fact, almost all the basic small tools stand, aesthetically speaking, for elegance, candor, and purity”.

Los oulipianos estaban en busca de “formas y estructuras nuevas que podrán ser utilizadas por los escritores como mejor les parezca” (en Queneau, 2016, p. 10). Y acá se activa la imagen de la herramienta: el procedimiento tiene una dimensión instrumental de alcance público, porque puede ser intervenido, expandido, retomado, alterado o variado. El procedimiento es una invitación — casi una provocación o una arenga — a realizar una maravillosa expropiación. ¿Un taller no implica precisamente el trabajo con la dimensión pública del lenguaje, con su irreductible materialidad? ¿Un taller no se articula como una herramienta con respecto a la cual mantenemos y promovemos no solo una relación instrumental, sino también afectiva, estética, comunitaria y política?

No puedo recordar cómo di por primera vez con las fotos de Walker Evans. Pero recuerdo perfectamente que ya las conocía cuando las utilizaba como materiales en mis talleres de escritura para estudiantes de Diseño Gráfico y Fotografía en la Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro, donde trabajé entre 2018 y 2020. Sin embargo, estas fotos no llegaron ahora, acá, por esa vía, sino por otra, mucho más banal y azarosa. El año pasado, en 2023, dicté un curso de posgrado sobre las poéticas objetivistas en Argentina y estaba en busca de fotos para armar el flyer de difusión en redes sociales. Entonces me acordé de las imágenes de Walker Evans, afines a las ideas del objetivismo sobre la artesanidad del lenguaje poético y a su reticencia a separar el objeto técnico del objeto estético. Gilbert Simondon nos recuerda que “todo objeto técnico puede tener su epifanía estética en la medida en que prolonga el mundo y se inserta en él” (2007, p. 203). De hecho, empecé el curso por ahí, mostrando estas fotos y poniéndolas en correlación con un poema emblemático y fundacional. En 1923 — es decir, treinta y dos años *antes* que las “Bellezas de la herramienta común” — William Carlos Williams publicaba *Spring and All*, libro que contiene el poema “The Redwheel Barrow”, asociado al “imagismo” y a la poesía fotográfica:

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens
(1991, p. 123)

Hay algo deliberadamente unidimensional en el tratamiento la imagen: la carretilla roja está “al lado”, “junto a” las gallinas blancas, en un mismo plano. En términos visuales, el poema nos da el “rojo” de la carretilla, una pátina de lluvia sobre ella y no mucho más: eso es todo. No hay indicios sobre el contexto, aunque podríamos inferir una suerte de estampa rural. Este es el primer punto en común con las fotos de Evans: la carretilla y las gallinas, tomadas al pie de la letra, parecen flotar como sustraídas de su mundo original y “exhibidas” o “en exposición” en el espacio del poema.

Ante las producciones de Williams y Evans, se instala una misma pregunta básica: ¿qué es una herramienta? Se trata de un objeto que, esencialmente, colabora en la construcción de otros objetos. Esto también tiene que ver con las dinámicas de un taller. Evans dice que las herramientas “están unidas exclusivamente a la función”. Sin embargo, cuando las herramientas entran en escena, una virtualidad se activa necesariamente, un universo se hace presente por ausencia: el de los objetos que la herramienta permite construir. Para decirlo de manera formularia: una herramienta es siempre metonimia de la producción y de los productos. La imagen de la herramienta lleva inscripta su potencia productiva. En el caso del poema de Williams, los dos primeros versos declaran precisamente una *relación de dependencia* que se establece entre la carretilla y otros objetos. Sin ir más lejos, el primero de ellos que “tanto depende” de la carretilla es el poema mismo. La carretilla es una herramienta que permite el transporte, la carga y descarga de materiales de un lado a otro. ¿La palabra metáfora no remite también, en su etimología, al traslado, al tráfico y al desplazamiento del sentido? La carretilla, literal y metafóricamente, interviene en la fabricación del poema: no solo está articulada como una imagen, sino también como una herramienta poética.

Quizás el ejemplo más programático de este tipo de funcionamiento simbólico lo encontremos en el libro *Caja de herramientas*, de Fabio Morábito. Morábito escribe sobre la lima y la lija, la esponja, el aceite, el tubo, el cuchillo, la cuerda, la bolsa, el tornillo, las tijeras, el resorte, el trapo y el martillo. Cada uno de estos objetos tiene sus pasiones, sus afectos y defectos, sus mañas y sus terquedades, sus deseos y sus virtudes.

El procedimiento remite a la personificación: las herramientas son formas animadas de vida que intervienen en el devenir de toda materialidad. Morábito articula como epígrafe una cita lacónica de John Cage: “partir de cero”. La herramienta parece estar situada ahí: es el grado cero de la poesía. Por eso, Morábito no escribe alrededor de estas herramientas en términos declaradamente históricos, sociales o culturales — aunque la historia y la cultura estén operando —. Las herramientas, como sucede con la función de la carretilla en el poema de Williams, ponen en marcha el discurso poético, concretamente a partir de dos operatorias complementarias: el símil y la metáfora, la semejanza formal y la semejanza conceptual de cada herramienta con otros objetos y otras acciones.

Si en un plano colocamos un cierto número de pasillos y galerías que se cruzan y se comunican, obtenemos un laberinto. Si a este laberinto lo conectamos por todas partes, arriba, abajo y a los lados, otros laberintos, es decir otros planos de pasillos y galerías, obtenemos una esponja (1994, p. 13).

Para Morábito, una herramienta poética es la imagen que permite efectuar un movimiento asociativo. En este caso, la esponja es, en una ostensible inversión lógica, la herramienta que permite construir la imagen de múltiples laberintos superpuestos e interconectados. Sucede lo mismo con la cuerda: “da la impresión de ser un agua amordazada” (p. 31). La herramienta introduce un deslizamiento del sentido que permite generar empalme y trasvase entre dos o más imágenes. Walker Evans también entrevé una dimensión metafórica cuando dice que los alicates tienen un “flujo algo parecido a un cisne”. La belleza de las herramientas comunes, tanto en Evans como en Morábito, parece residir en la posibilidad de interpretar su forma, de vincular su forma con otras por medio del símil. En el poema de Williams, ocurre algo ligeramente distinto: la herramienta adquiere su valor estético ya no enteramente por su forma, ni siquiera por sus colores o texturas, sino por la misma *indeterminación de su función*. Ese “tanto depende/ de” trabaja en el poema casi como una hipérbole. No permite recortar ni situar los objetos, prácticas y sujetos que dependen de la carretilla sino que, por el contrario, abre de manera indefinida la serie de esa dependencia, en la medida en que sus efectos llegan a alcanzar al poema mismo. En otras palabras: son *muchísimas cosas*, más allá de las estrictamente “visibles”, las que dependen de la carretilla. La poesía depende de ella. No se trata de volver poética la carretilla haciéndola ingresar al

poema — operatoria vanguardista —: se trata de pensar por qué una herramienta como la carretilla puede ser tan importante para la poesía.

Las fotos de Evans, los ejercicios de la OULIPO, el poema de Williams, el libro de Morábito, todos ellos tienen en común un mismo tributo: se trata de objetos que homenajan y celebran la potencia simbólica de la herramienta y sus vínculos con el arte. Todos ellos podrían leerse como consignas: *tome un objeto práctico cualquiera, sáquelo de contexto, muéstrelo en todo su resplandor formal*. Hay algo en ellos que, en definitiva, funciona como una invitación al hacer. Las imágenes de Evans son “imágenes-herramientas”; los ejercicios de la OULIPO poseen un asumido estatuto lúdico-instrumental que arenga a la participación; el poema de Williams es un “poema-carretilla” que utiliza la imagen de la herramienta para trasvasar su sentido más allá de lo visible; el libro de Morábito es una invitación a ampliar la serie, incluso a diversificarla. Sus técnicas compositivas están a la vista, se muestran en un primer plano, son casi obvias: formas claras “no diseñadas”, “elegancia, franqueza y pureza” sintetiza Evans, pero también las herramientas como soportes en las que aparecen convocadas otras formas.

Cuando estaba buscando imágenes para difundir el curso de posgrado sobre la poesía objetivista argentina, lo primero que me vino a la mente, casi como una asociación inmediata, fueron las fotos de Walker Evans, que ahora activaron todas estas reflexiones alrededor de las herramientas. En función de ese acto reflejo, tengo una hipótesis para poner a prueba: en el objetivismo argentino, el poema funcionará como taller de escritura, es decir como puesta en común de un arte del hacer en relación al lenguaje poético, *el poema como herramienta para construir poemas*.

2. Los poemas del método

Vayamos a dos poemas inaugurales del objetivismo en la poesía argentina. Me refiero a “Corrupción de la naranja” (1968), incluido en el libro homónimo de Darío Cantón; y a la “Poética” de Joaquín Giannuzzi, del libro *Señales de una causa personal* (1977). Transcribo, primero, el poema completo de Cantón:

Si se toma una naranja
en buen estado

y se la deja
en Buenos Aires
bajo techo
el primer día del verano
a la temperatura ambiente:

-lunes seis de enero

la naranja se endurece
se vuelve más opaca
de superficie rugosa.
En una parte la piel
si se presiona
cede algo.

-lunes veinte de enero

La zona que era dura
Está más dura:
La blanda reblandecida.
Se advierte un olor distinto.

-lunes tres de febrero

El foco de blandura
se cubre de verdín
y al costado
en un punto
la piel se debilita; una franja circular
firme aún
muestra su antiguo color.

-lunes diecisiete de febrero

Aparece otro foco
en el medio
y un tercero
mayor
en la parte
que apoya en el mármol.
Grietas
pequeñas se insinúan
como si la naranja
cayendo
hubiera golpeado
en un borde
repetidas veces.
La forma ya no es oval.

-lunes veinticuatro de febrero

Figuras que cambian
en verde y en blanco

por todo el contorno.
La piel se repliega
se torna más suave.
Oliendo de cerca
los ojos cerrados
parece perfume.

-lunes dos de marzo

La naranja
se sigue aplastando
adquiere contornos cuadrados.

-lunes nueve de marzo

El blanco y el verde armonizan
en fondo marrón;
lo quiebran
las grietas profundas.

- lunes dieciséis de marzo

Si se deja caer la naranja
de lo alto
sobre el piso
suena a hueco
rebota parcialmente.
Liviana, reseca.
El olfato
percibe los restos
del olor que tuvo
la esencia misma
lejana
ahondando
(1968, p. 7–11)

En “Corrupción de la naranja” resuena la palabra elidida: “contemplación”. Mientras que la “contemplación” es una marcada operación de sujeto, la corrupción es algo que, en principio, le ocurre al objeto. “Corrupción” es una palabra que incluso le da cierto dramatismo a la escena: el objeto se encuentra sometido a los mismos avatares que el cuerpo humano. “Corrupción” podría leerse como aquello que tienen en común el sujeto y el objeto. Como forma de designar ese proceso, esos efectos del tiempo sobre los cuerpos, “corrupción” está cerca de esas personificaciones que acabamos de ver en Morábito.

Lo que vemos en el transcurso del poema es un cambio de forma de la naranja. Al principio, el observador articula una suerte de mirada “concéntrica”, que procede por

localización de focos, unos adentro de otros (“Aparece otro foco/ en el medio/ y uno tercero/ mayor...”). Cuando la forma de la naranja comienza a cambiar (“La forma ya no es oval”, “adquiere contornos cuadrados”), los recursos de observación también cambian: “oliendo de cerca/ los ojos cerrados/ parece perfume”; o “si se deja caer la naranja/ de lo alto/ sobre el piso/ suena a hueco”. En la forma del objeto está la forma de la mirada. Esto quiere decir que el sujeto no mira *simplemente* al objeto, sino que el objeto impone un modo de ver — mejor dicho: un modo de *ser visto* —. En el poema de Cantón, la mirada nunca es pura, nunca aparece sustraída del resto de los sentidos, siempre opera en conexión con el tacto, primero, y luego con el olfato y el oído, que se intensifican sobre el final del poema. Se trata, fundamentalmente, de una mirada sostenida en el tiempo, una mirada *recurrente*. Es decir: se trata de una *repetición*. Y esto no es un detalle o no debería leerse como un detalle. Incluso hasta podríamos afirmar que el objeto del poema no es la naranja, *sino esta repetición*. En el comienzo del poema, el condicional le da un efecto de constatación a la experiencia: “Si se toma una naranja” significa que se puede hacer la prueba, que otra persona más allá del poeta puede realizar el experimento. El taller del poema dicta: *miren una fruta todos los días y vean qué sucede*. Pero también: *pasen los objetos por todos los sentidos*. Cantón huele, toca, aprieta, mira, escucha... interactúa con la naranja a partir de todos sus sentidos. El único sentido ausente es el gusto. Es como si hubiera elegido sacar el sentido que se encuentra asociado a ese objeto por antonomasia. Entonces, otro ejercicio: *observen una lapicera sin pensar en la escritura, lamer la tinta, olerla, escuchar el sonido del trazo*. En pocas palabras: *quiten del registro escrito de la observación el sentido predominante del objeto*.

Pensemos en las herramientas de Evans, en el poema de la carretilla de Williams: estos casos no tienen en común solo la importancia de una mirada “depurada” y un centro gravitatorio configurado alrededor de los objetos. El poema y las fotos, a la vez que se presentan como exhibidores muestran en simultáneo y de manera ostensible la lógica de esa exposición, el hacer técnico que vuelve sensible un tipo de visibilidad. En el caso de Cantón, se trata del registro al estilo diario, incluso el registro que parodia el tono de un experimento científico. Veamos ahora lo que sucede en la “Poética” de Giannuzzi:

La poesía no nace.
Está allí, al alcance
de toda boca
para ser doblada, repetida, citada
total y textualmente.
Usted, al despertar esta mañana,
vio cosas, aquí y allá,
objetos, por ejemplo.
Sobre su mesa de luz
digamos que vio una lámpara,
una radio portátil, una taza azul.
Vio cada cosa solitaria
y vio su conjunto.
Todo eso ya tenía nombre.
Lo hubiera escrito así.
¿Necesitaba otro lenguaje,
otra mano, otro par de ojos, otra flauta?
No agregue. No distorsione.
No cambie
la música de lugar.
Poesía es lo que se está viendo.
(2000, p. 194)

Giannuzzi incluye acciones casi prescriptivas: “No agregue. No distorsione./ No cambie/ la música de lugar”. El poema puede leerse como una serie de coordenadas compositivas: la importancia de las cosas solitarias y su puesta en relación, el armado de constelaciones de objetos, la idea de lo cotidiano, de la percepción al despertar, de cómo las cosas que hacen de escenografía a esa escena adquieren, de pronto, un carácter protagónico. El poema contiene incluso una idea de afinación, de tono, que remite a la misma vida diaria en la que se inserta la escena: un lenguaje al alcance de la mano, para usar una metáfora que remite a lo artesanal. Quiero subrayar, en definitiva, algo que suele pasar desapercibido con respecto a estos dos poemas que sirvieron de base para el objetivismo argentino: el hecho de que tienen la forma preponderante de *ejercicios poéticos*, son *poemas-tallares* que despliegan sus consignas ante el lector, la gimnasia de mirar todos los días, describir un objeto común y corriente de manera “directa”. Quizás su condición de “poemas inaugurales” tenga que ver precisamente con el hecho de que moldean una imaginación metodológica. Aunque acá no aparezca ninguna herramienta, es ostensible que el poema mismo despliega su propia dimensión instrumental.

Si tomamos estos dos poemas como las piedras angulares del objetivismo, es difícil no percibir el llamado a escribir poesía como base de estas poéticas: hay algo

participativo en estos textos. La idea del poema como ferretería, que aparece en el título de este trabajo, remite a eso: el poema como caja de herramientas para escribir poesía, como insumo técnico y procedimental. En este sentido, hablo de “poemas del método”, como si en la base del objetivismo, la estética fuera inseparable de una metodología: el modo de aparecer es un modo de hacer. Quizás en eso consiste precisamente la poética objetivista, si cabe la generalización: restituir la dimensión técnica del poema contra las ideas de inspiración que borraron históricamente su materialidad, reponer su *tekné*, el arte de la poesía como un modo de hacer colectivo con el lenguaje.

3. Las herramientas inacabadas

La literatura será sometida a investigación (Brecht, 1939)

Se trata de poner en tela de juicio la literatura
con criterios no creados por ella; o sea:
de tensar los versos ante la acción del fuego
y de calificarlos no con el lápiz sino con el cuchillo,
por ejemplo, o una sierra carriada o el carozo
de un durazno. Poesía y ferretería, destornillador
y vocal, metonimia a 220, en morsa la metáfora
a ser por el toc ajustada del martillo.
Las herramientas no están terminadas aún.
Y quien cree que se trabaja día a día en ellas,
chispa de la soldadora entre almanaques amarillos,
vidrio y alcohol entre fórmulas herradas,
salsa y serrucho en patios, galpones y cocinas
de casas ubicadas fuera del radio de la urbe
o en el centro mismo de su fragor cotidiano
un poco desvaría y se engaña.
(2001, p.55)

Este poema aparece en el libro *Poesía civil* de Sergio Raimondi, publicado en 2001 por la editorial VOX, en pleno estallido de la crisis económica del país, producto de las políticas neoliberales implementadas por el menemismo. El título alude al poema “Svendborg, 1938”, que Bertold Brecht escribía desde aquella localidad danesa, junto al Sund, donde encontró su primer refugio tras abandonar la Alemania nazi. Veamos el poema de Brecht:

Huido bajo el techo de paja danés, amigos,
sigo la lucha de ustedes. Les envío desde acá,
como otras veces, mis versos, perseguidos

por una historia sangrienta de más allá del Sund y de los bosques.
Lo que les llegue de ellos, utilícenlo con prudencia.
Mi escritorio son libros amarillentos,
informes arrugados. Si volvemos a vernos
quiero ir otra vez a la escuela.
(1997, p. 81)

En 2016, Raimondi escribe una brevísima nota a este poema de Brecht para la revista *Orillera*. Ahí dice que el título del poema — publicado un año después, en 1939 — “es una puesta en valor de la coyuntura: lugar y fecha”. La nota termina así:

A propósito, no habría que perder de vista que tal vez parte de la tarea actual consista todavía en reconocer los nombres adecuados para las particularidades de este presente de Argentina y buena parte de América Latina. Una preocupación de este orden anima “Svendborg, 1938”: Brecht llevaba ya casi seis años en el exilio y era capaz de sospechar que sus observaciones sobre el presente alemán tal vez carecieran, por falta de datos confiables, de la precisión indispensable. ¿Cómo mantener una lucha sin términos y conceptos adecuados? Por eso el elemento que sostiene la intención sincrónica de esta versión es esa capacidad explícita y radical, presente estratégicamente en el verso final, de atreverse a poner en duda todo lo aprendido. O, en todo caso, la voluntad extraordinaria de estar dispuesto a aprender, nada más y nada menos, que ¡todo de nuevo! Con el detalle de que, tramada por la distancia, la emoción y las memorias compartidas, la escena ansiada de ese nuevo aprendizaje solo puede ser imaginada colectivamente².

Es necesario reponer todas estas cuestiones para dimensionar mejor el lugar que Raimondi da a las herramientas en su poema. Podríamos trazar, recién ahora, un elemento en común entre el epígrafe de John Cage que precedía el libro de Fabio Morábito y el verso final de Brecht que comenta Raimondi. La herramienta remite al grado cero de un aprendizaje colectivo. La poesía es una herramienta colectiva que demanda y exige, estructuralmente, la participación. El lugar de la herramienta en el poema de Raimondi permite situar, también, el lugar y la función de la poesía en la reconstrucción de un país en ruinas, con la salvedad de que la herramienta misma se encuentra inacabada. Si leemos el poema de Raimondi desde el comentario de Brecht, notaremos la importancia que tiene para Raimondi, en un contexto de crisis, la fabricación de “términos y conceptos adecuados” y, a la vez, el factor aún más significativo de que dicha fabricación se mantenga en estado de producción continua. En el poema, las herramientas inacabadas son, por supuesto, las del poema y las de la poesía, herramientas simbólicas que a su vez recurren a “criterios no creados por ella”. La clave de la herramienta poética es precisamente esta: que puede ejercer su propio

² <http://orillera.undav.edu.ar/svendborg-1938/>

desafuero, salirse del ensimismamiento de la materia muda, de la autorreferencialidad obsesiva y tautológica de los objetos, para incorporar “criterios” heterogéneos y exógenos. En “El sistema afecta a la lengua” — un ensayo de Raimondi sobre la poesía de Martín Gambarotta — Raimondi escribe:

La dinámica de la lengua está siempre fuera de ella, inscripta en las formas legítimas y no de participación, en el modo de disponer las tazas en una mesa, en la elección del trayecto de una movilización, en el precio de la papa negra o de un barril de crudo saudí, en un pizarrón recién pintado, en las modificaciones de la telefonía celular, en los métodos con los que se administra una compañía de telefonía celular, en los vínculos más o menos conocidos de esa compañía con otras, etc. ¿Todo hay que tener en cuenta a la hora de relevar el sentido de un sintagma? Sí, todo (2007, p. 10).

Este fragmento podría leerse, más que como una lectura de la poesía de Gambarotta, como una poética propia. Para Raimondi, queda claro que la poesía es lugar en el que todos estos factores heterogéneos, todos estos “criterios no creados por ella”, pueden y *deben* confluír. El poema es, ante todo, un espacio de conjunción: “Poesía y ferretería, destornillador/ y vocal, metonimia a 220”. La poesía es el nexo de las materias: materias sonoras, materias semióticas, materias sociales, culturales, históricas, políticas, estéticas y científicas. La poesía como herramienta de ensamblaje: se trata de producir vecindades, contigüidades, montajes, series, traer a la poesía las artes del hacer, los saberes prácticos, la cocina, la industria, la orfebrería, la pesca, la física cuántica, el psicoanálisis, Shklovski en diálogo con los productores de papa. “¿Todo hay que tener en cuenta a la hora de relevar el sentido de un sintagma? Sí, todo”.

Por eso, no habría que leer el estado de inconclusión de las herramientas como un punto coyuntural del proceso de construcción de las mismas, ni siquiera como una promesa de futuro en el que las herramientas finalmente serán forjadas. Por el contrario, la poesía parece ser ese espacio inespecífico en el que se ejerce un trabajo paradójico: *el de mantener las herramientas inacabadas*, lo cual implica volver revisar las conexiones y volver a producir los nexos cada vez, en cada poema, en cada verso. “Un poco desvaría y se engaña” quien crea que las herramientas de la poesía pueden estar listas de una vez por todas. El poema de Raimondi podría leerse, por último, como una política de las herramientas poéticas. Esta es, de hecho, la herencia poundiana de Raimondi. Escribe Pound:

¿Tiene la literatura una función en el Estado, en el conjunto de humanos, en la república, en la *res publica*, que debería significar la conveniencia (a pesar del cieno de la burocracia y del execrable gusto del populacho cuando elige a sus gobernantes)? La tiene. Y esta función no es la de forzar o persuadir a través de las emociones, o intimidar o reprimir a la gente para que acepte un conjunto de opiniones en lugar de otro. Tiene que ver con la claridad y el vigor de todos y cada uno de los pensamientos y opiniones. Tiene que ver con mantener las herramientas limpias, la salud de la materia de la que está hecho el pensamiento (2016, p. 43).

La diferencia es que Pound habla de las “herramientas limpias” y Raimondi de las herramientas inacabadas. Es la fabricación de las herramientas — no su mantenimiento — lo que hace de la poesía un espacio público y colectivo en constante construcción, con un impacto concreto sobre la lógica estatal. Al operar como nexo, el poema permitiría generar relaciones, y tipos de relaciones, que son impensables para otros discursos. No es casual que el poema con el que comienza *Poesía civil* se llame “Ante un ejemplar de *Defense of Poetry* con el sello ‘Pacific Railway Library, B. Bca. n°815 (to be returned within 14 days)’”. Recordemos que en *Defensa de la poesía*, Percy Shelley dice que el lenguaje poético “es vitalmente metafórico; esto es, señala las relaciones antes no percibidas de las cosas” y “si no surgen nuevos poetas para crear de nuevo las asociaciones que se han desorganizado, el lenguaje habrá muerto para todos los más nobles fines del trato humano” (2017, p. 321). Las herramientas de la poesía son las herramientas de *lo público* en el lenguaje. Escribir poesía es mantener abierto, inacabado, en estado de organización permanente, ese carácter público. Algo así concluye Bernardo Orge, después de pensar los vínculos entre poesía y Estado en el caso de Raimondi:

En el Estado nadie hace nada solo. En su interior conviven agentes con criterios, hábitos e ideologías en permanente tensión, se superponen discusiones, voluntades y condiciones de posibilidad, como si se tratara de un retrato cubista de la comunidad entera. La posición de un autor en el Estado es similar a la del yo lírico en el poema: es y no es él, al mismo tiempo. Por lo tanto, es justo decir que Raimondi no llevó a cabo su trabajo en el Museo del Puerto por sí mismo, en romántica soledad. De hecho, como el Estado somos todos, si Raimondi hizo una obra poética en ese ámbito, la hizo en coautoría no solo con sus compañeros y compañeras del Museo, sino también con nosotros. Y si, como decíamos, *Poesía civil* continúa en los trabajos que Raimondi realizó en la órbita estatal, por principio de identidad, aquellos trabajos realizados por Raimondi —junto a nosotros— en la órbita estatal continúan en *Poesía civil*. En conclusión, todos nosotros somos autores de *Poesía civil*, lo cual es una verdadera alegría (2020, p. 16).

4. El cuaderno escolar como taller poético

En el ensayo de base “Un objetivo”, que sirvió como insumo programático para las poéticas del objetivismo norteamericano, Louis Zukofsky afirma que el primer componente del objeto poético es la tipografía. Escribe:

La tipografía — ciertamente —, si está impresa, y su disposición ayudarán a determinar cómo debe sonar la voz. Es cuestionable, por otra parte, si las letras del alfabeto pueden sentirse como los chinos sienten sus caracteres escritos. Sin embargo, la mayoría de los poetas occidentales importantes parecen comunicar constantemente las letras de sus alfabetos como representaciones gráficas del pensamiento; no hay duda de que el pensamiento de la palabra influye en las letras, pero las letras están ahí y parecen exudar pensamiento (1968, p. 25)³.

Todo parece indicar, en este pasaje, que Zukofsky se refiere al espacio y al diseño del poema sobre la página, a su articulación gráfica. Es interesante que llame a esto “tipografía”. La palabra tipografía viene del griego τύπος, “golpe” o “huella”, y γράφω “escribir”: es el arte y la técnica en el manejo y en la selección de tipos para crear trabajos de impresión. Para Zukofsky se trata de la unidad mínima de pensamiento en el poema, de su herramienta de base. En su libro *Al pie de la letra*, Mario Ortiz retoma esta premisa objetivista para escribir una especie de autobiografía en clave tipográfica. Rememora tipografías de panaderías de la infancia, la tipografía de las maestras y los cuadernos del colegio así como también los juegos de cubos que incluían letras para formar palabras. La tipografía no solo deviene herramienta de una memoria familiar sino dispositivo de producción poética:

La letra se abre y ofrece su tesoro oculto. Ella responde; solo es preciso hacerle las preguntas adecuadas. [...] Es un objeto hecho por los hombres [...]. Tomá una palabra cualquiera, la primera que te llame la atención. ¿Tenés alguna idea de cuándo viste por primera vez su diseño? ¿Las circunstancias de tu vida en ese momento tienen alguna semejanza con las de ahora? (2010, p. 61).

La tipografía, en Mario Ortiz, funciona como un taller de escritura: activa preguntas, memorias, reminiscencias, comparaciones, relaciones. No solo se trata de un taller para el propio Ortiz, sino de un taller para el lector: en este pasaje se vuelve explícita la interpelación a pensar, sentir y escribir a partir de las tipografías. “Cada tipo

³ Typography — certainly — if print and the arrangement of it will help tell how the voice should sound. It is questionable on the other hand whether the letters of the alphabet can be felt as the Chinese feel their written characters. Yet most western poets of consequence seem constantly to communicate the letters of their alphabets as graphic representations of thought — no doubt the thought of the word influences the letters but the letters are there and seem to exude thought.

de letra tiene su propia teoría” (p. 71), escribe Ortiz. Vuelvo a las fotos de Evans, al reconocimiento de la forma del cisne en la forma del alicate. Ortiz procede de una manera muy parecida. Nos muestra, por ejemplo, el dibujo de una letra O sobre la página para que veamos “el trazo de un niño sobre la arena”, “el corte transversal galvanizado por el que circula el agua caliente de un termotanque”, “un ruleman” o “una arandela” (p. 86). Ortiz utiliza acá la tipografía como instrumento óptico, del mismo modo que Evans y Morábito empleaban la dimensión formal de las herramientas para reconocer en ellas otros “tipos”, es decir, las *huellas* de otros objetos en su forma. Tanto en Raimondi, como en Zukofsky y en Ortiz, vemos la importancia que tiene la herramienta en tanto permite situar el lugar de un grado cero del trabajo poético: la herramienta designa la materialidad subatómica del poema, su molécula concreta irreductible.

Al pie de la letra forma parte del quinto volumen de la obra que Mario Ortiz escribe infatigablemente: los *Cuadernos de lengua y literatura*. Me apresuro a señalar que el contexto de publicación del primer volumen de estos cuadernos es casi el mismo que en el caso de *Poesía civil*: año 2000, editorial Vox. Los *Cuadernos de Lengua y Literatura*, de hecho, marcan un doble acento material: en el soporte y en la práctica. Estamos frente a un cuaderno escolar, espacio privilegiado para el aprendizaje y la ejercitación de la lectoescritura. Leemos en el segundo poema del libro:

no gordo
no poesía
no lengua
no digas nada
de lo que no se puede hablar
mejor
ni mover el aire
ni abrir o cerrar las manos
mejor no sufrir

no deigor
que hoy podamos
hablar
ni sueños
gor
di
to

no hubo, no habrá
y nunca jamás podría llegar a haber
palabra

ni siquiera en los sueños
que alcance a producir sonidos

hoy
es mejor no soñar/ ni mover el aire

hoy
te mando la mesa
hoy te mando la mesa
que me pediste hace como mil años

hoy
la mesa
pedirla – no es poca cosa
es de madera con faplast
medio floja pero no es poca cosa

hoy
la mesa de mil años
el envío por el flete por la calle
es madera atravesando el aire

hoy
hace mil años,
gordo,
como si fuese un sueño

y es mejor que nada
(2000, p. 16–17)

El poema podría pensarse como exhibición de sus ejercicios: la variación de tiempos verbales, la separación en sílabas, el corte de verso, como si un aprendizaje crítico de la lengua tuviera que empezar necesariamente por la significación más básica: pedir una mesa que había sido prestada. El cuaderno es un taller, “son ejercicios de un alumno: no el poema como algo acabado, sino un momento provisorio del lenguaje” (2010, p. 22). En la contratapa del volumen 2 de los *Cuadernos...* leemos en una nota sin firmar en consonancia con lo anterior: “Poesía ya no como arte/facto, producto final de un trabajo lingüístico, sino como uno de los episodios de la docencia, más específicamente del autodidactismo: textos de un mañoso taller literario que Ortiz tiene en su propia cabeza”. La poesía se propone a sí misma como un “mañoso taller literario”, como un espacio de aprendizaje de las letras en tanto herramientas basales del poema. La letra es la unidad básica del objetivismo, una especie de genoma poético: en una letra ya encontramos la materialidad, la historia, la cultura, la forma, la ideología y

la estética. Por otro lado, el poeta como alumno no es el que escribe lisa y llanamente, sino ante todo aquel que corrige, enmienda e incluso *borronea* el texto. Veamos el primer poema con el que abre el volumen 2 de los *Cuadernos*...:

en los cuadros de Renoir
(de Monet, corrige Sagasti, Luis)
las flores tienden a evaporarse
por esos trazos cortos, nerviosos,
que recogen la impresión, a esa altura,
más de la mano que de una vista
donde el límite se ha hecho vapor
y no separa los nenúfares entre sí
en pincelada rápida de nubes ocre
como vapores del atardecer
que difumina los límites de las cosas
y de las flores de plástico que ella,
por hábito, acomoda en la repisa
como formando un cuadro.
(2001, p. 9)

Esta apertura me interesa mucho porque el primer verso es un equívoco informativo, una confusión de archivo, de Renoir con Monet (ambos contemporáneos, parisinos, impresionistas) que en el verso siguiente corrige Luis Sagasti, que trabajó como curador en el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca entre 1995 y 2003. En estos dos versos se podrían leer varias cosas: primero, un punto de arranque en falso, que pone en evidencia un uso de la cita que no tiene que ver con la erudición enciclopédica del archivo ni con la legitimación cultural que implica su uso. Por lo tanto, uno podría pensar que el tratamiento de la alta cultura no pasa por el saber, sino precisamente por la confusión, podríamos decir: el despiste, el extravío, el desarreglo del archivo artístico. En el segundo verso, la corrección se incorpora al texto poético paradójicamente como señal de que *no ha sido corregido*. Se corrige el dato por medio del *agregado* de un verso pero manteniendo el verso inicial que contenía el equívoco: la corrección es exceso, no sustracción. La corrección, entonces, no remite ya a esa *labor limae* del texto poético sino a una instancia de trabajo con el error, pero no en el sentido de una “equivocación material cometida en lo impreso o manuscrito”⁴, sino en términos etimológicos: el error más bien como *movimiento*, es decir, ya no la economía de un

⁴ www.rae.es

trayecto definido, sino el exceso de *lo errante*, del rodeo, de la vuelta⁵. La corrección imprime sus marcas como huella de esos procesos de aprendizaje, como si el poema fuera un laboratorio de pruebas, un lugar de ensayo, un borrador, ya que el soporte del poema es un cuaderno, no un libro: por eso, el motor del texto es siempre el proceso, nunca el producto; el cuaderno como un taller en donde la materia verbal entra en un estado de trabajo maleable. Habría que decir, además, que no se trata de una autocorrección: el que corrige es el otro, un contemporáneo, un par, un colega. El cuaderno se articula como una superficie de inscripción que no remite a lo individual, al sujeto, al libro, sino más bien a un proceso que tiene lugar en un espacio colectivo: el aula. En otra parte de los *Cuadernos...* leemos:

¿tuvieron clase hoy?
tuvimos clase de lengua hoy.
empezamos a ver el sustantivo
el hypokéimenon
lo que yace por debajo de la oración, del mundo
y las vías
donde los yuyos guardan pedacitos
de vidrio en sus tallos de ostra
(2001, p. 40)

En estos cuadernos, en estos soportes flexibles, aparecen el pasado y la infancia, pero también el presente, la erudición, el archivo, en esa operatoria que parece designar a la poesía como zona privilegiada en donde se produce un aprendizaje crítico de la lengua: los tiempos confluyen y amalgaman la escena escolar con la escena de la escritura poética.

5. Final: los trabajos prácticos

Al comienzo de este artículo, decía que, por alguna razón, las fotos de Walker Evans estaban doblemente asociadas, en mi imaginación, tanto a un taller de escritura como al objetivismo argentino. Esta relación inicial fue la que me llevó a pensar, por operación transitiva, la poesía objetivista a partir de la figura de algunas herramientas presentes en sus poemas, objetos tan íntimamente relacionados con el espacio del taller

⁵ En el *Oxford Latin Dictionary* aparecen las siguientes acepciones de la entrada “Error”: “The act or fact of travelling on an uncertain or devious course, wandering about, roaming, etc. b (of things); (esp. of unsteady movements of the head or eyes). c the devious and perplexing course of a labyrinth or sim”. (AVVV, 1968).

y las artes del hacer. Una primera versión del título de este trabajo remitía, en líneas generales, al objetivismo argentino. Si bien es cierto que repaso dos poemas inaugurales, de Cantón y Giannuzzi, que funcionan como punto de partida para pensar cierta “base práctica” del poema objetivista, después hago foco en Sergio Raimondi y Mario Ortiz, dos poetas contemporáneos de la ciudad de Bahía Blanca. Concluyo la serie con otra poeta bahiense: Lucía Bianco que, como Raimondi, fue directora del Museo del Puerto Ingeniero White. ¿El recorte permitiría pensar una coloración diferencial, un objetivismo bahiense caracterizado por esta sensibilidad peculiar con respecto a las artes del hacer?

En el año 2006, la editorial Vox publica el libro de Lucía Bianco *Diario de exploración fuera del cantero*, formado a su vez por tres breves tomos: “Trabajos prácticos”, “Lo que se encontró tirado” y “Archivos naturales”. Los títulos remiten, de manera directa, a una práctica de investigación en clave poética: tanto la noción de archivo, como la idea de “exploración” y de “trabajo práctico” permiten conectar la escritura poética con un hacer concreto relacionado con el campo científico, el aprendizaje de un método, la recolección y el análisis de muestras. Así comienza la serie de “Trabajos prácticos”:

Uno introduce

Encontré en la calle
diminuta intriga,
cualquier alma discreta
hubiese investigado.

Descripción

Así como más cosas
en una
solamente.
No invisible pero poco cierta,
poco punto
entre baldosas,
y menos que menos
brillantico.

Verticalidad: carece.

Intento I

Carbono 14
obligación de nuestro hallazgo

de haber estado vivo
exorganismo
muerto
son por demás los años.
Hay que juntar
cien ejemplares de lo mismo
o no se puede.
Y no se puede,
ya dije
solamente
contamos una muestra
con el dedo
índice.

Intento II

Microscopio de veras
microscopio electrónico,
son las radiografías
desde adentro hacia adentro
las preferidas de los huevos.
No es el caso.

Intento III

Lista completa de volúmenes
que se archivan en todos
los archivos locales.
Completa o incompleta
porque nadie facilita
las cuentas de su casa
diarios íntimos o de navegación
en zona restringida.
Incompleta sin fritas.

Intento IV, la vencida.

Maldijo Don Mario
esos eran carnavales,
rectificó apellidos
de los contribuyentes
recuerdo o paradigma
lentejuela viviente
sobredimensionada
del cuarenta y dos
cuarentitrés,
seguro seguro cantaba el Beto Sosa.
(2006, p. 5–10)

Si comparamos estos poemas con la “Corrupción de la naranja” de Darío Cantón, veremos que tienen algo en común aunque, en el caso de Bianco, la resolución es

completamente distinta. Cantón trabajaba sobre el devenir poético del experimento científico, en el sentido de encontrar una estética de la observación. La naranja aparecía, ante todo, en sus dimensiones pictóricas, transformada en un objeto casi artístico. Incluso cuando veíamos que Cantón registraba la progresiva alteración de dicho objeto, con la consecuente pérdida de su forma original, el poema trabajaba a favor de un mantenimiento visual y referencial de la naranja como imagen.

No es esto lo que sucede en los poemas de Lucía Bianco. Estos poemas tienen en común con el poema de Cantón el hecho de que vuelven sobre el gesto práctico y experimental, sobre la recolección y el análisis de muestras como punto de partida de un proyecto poético: se trata de encontrar algo tirado en la calle y encarar sucesivos intentos de “descripción”. Y acá pongo la palabra entre comillas porque precisamente el lenguaje poético de Lucía Bianco pasa por un desmontaje final de la típica “imagen objetivista”, si pensáramos una suerte de modelo óptico desde “La carretilla roja” de William Carlos Williams y desde las fotos de Walker Evans. No funciona, para Bianco, el precepto giannuzziano que llamaba a no distorsionar, a no cambiar la música de lugar. Si bien comparte con ellos el punto de partida — que tiene que ver con una exploración de la realidad inmediata — el lenguaje de sus poemas no se contenta con ninguna claridad. Por el contrario, al entrar en contacto con sus objetos materiales, vemos que el lenguaje reacciona químicamente, como si algo de ese contacto lo afectara, lo tocara directamente.

Es interesante cómo funciona acá, a contrapelo, la relación con el mundo práctico y con la idea de exploración: el trabajo del poema parece disolver el objeto al punto de volverlo irreconocible, exactamente como un microscopio verbal que arroja, ya no a la forma visible y reconocible de un objeto observado bajo la lente del poema, sino la misma descomposición radiográfica de sus moléculas. Las “muestras” que ingresan en el laboratorio del poema tienen como condición disolver sus bordes distintivos y estar atravesadas por el instrumento lingüístico, que no es precisamente una herramienta de visión sino una herramienta de dicción. Y en este punto, como sostiene Ana Porrúa, “lo importante no es lo catalogable, no es la medición ni la clasificación” sino “ver a la naturaleza como una forma de cultura” (2005, p. 33).

En este breve recorrido, pronto comprobamos que, para estos poetas, la relación con los modos de hacer no es unívoca, ni pasa por establecer “recetas”. ¿No sucede algo

parecido en un taller, en su resistencia a fijar “pasos”, a dar “soluciones”? No se trata de crear fórmulas estables o fijas ante un problema. Estos poemas y poetas, me parece, ponen en escena la importancia, la relevancia que tiene, para escribir poesía, el trabajo con la ejercitación, la búsqueda, la investigación, el trabajo de aprendizaje de la lengua, en el cual el espacio del poema se transforma en una zona de calibración, de tanteo, en el que pueden arribar los materiales más diversos.

Por último, y para volver a mi propia experiencia como docente de un taller, acabo de recordar que Eduardo Berti señalaba otro sentido fundamental para la palabra “ouvroir”, que además de “taller” y “obrador”, implica la idea de “abrir”, *ouvrir* (en Queneau, 2016, p. 23). En estos poemas, la poesía es un espacio abierto al mundo, a sus diversos materiales y prácticas, pero también abierto para que el lector no se quede ahí, abierto para que vayamos nosotros mismos a meter las manos en la masa y ver de qué se trata eso de la poesía.

Referências bibliográficas

- BIANCO, Lucia. *Diario de exploración afuera del cantero*. Bahía Blanca: Vox, 2006.
- BRECHT, Bertold. *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza, 1997.
- CANTÓN, Darío. *Corrupción de la naranja*. Buenos Aires: Ediciones del Mediodía, 1968.
- GIANNUZZI, Joaquín Oscar. *Obra Poética*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- MORÁBITO, Fabio. *Caja de herramientas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- ORGE, Bernardo. “Poesía y Estado” El jardín de los poetas. *Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año VII, ñº 12, primer semestre de 2020. ISSN: 2469-2131.
- ORTIZ, Mario. *Cuadernos de Lengua y Literatura*. Vol. I. Bahía Blanca: Vox, 2000.
- ORTIZ, Mario. *Cuadernos de Lengua y Literatura*. Vol. II. Bahía Blanca: Vox, 2001.
- ORTIZ, Mario. *Cuadernos de Lengua y Literatura*. Vol. V. Al pie de la letra. Bahía Blanca: 17 grises, 2010.
- PORRÚA, Ana. Una historia natural que no. *Diario de poesía*, n. 70. Buenos Aires – Rosario. septiembre–diciembre 2005.

POUND, Ezra. *Ensayos literarios*. Santiago de Chile: Tamar, 2016.

QUENEAU, Raymond; PEREC, Georges y otros. *OULIPO*. Ejercicios de literatura potencial. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

RAIMONDI, Sergio. El sistema afecta la lengua (sobre la poesía de Martín Gambarotta). *Margens/Márgenes*, Universidade Federal de Minas Gerais – Universidad de Buenos Aires, Belo Horizonte – Buenos Aires, n. 9/10, jan.–jun. 2007.

RAIMONDI, Sergio. *Poesía civil*. Bahía Blanca: Vox, 2001.

SHELLEY, Percy. *Selected Poems and Prose*. New York: Penguin Classics, 2017.

SIMONDON, Gilbert. *Los modos de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

WILLIAMS, William Carlos. *The Collected Poems*. Vol I. 1909–1939. New York: New Direction, 1991.

ZUKOFSKY, Louis. *Prepositions*. The Collected Critical Essays. New York, Horizon Press, 1968.

Recebido em: 13/08/2024

Aceito em: 22/01/2025

ⁱ **Matías Moscardi** nasceu em Mar del Plata, em 1983. Publicou os livros *El Gran Deleuze para pequeñas máquinas infantiles* (Beatriz Viterbo); *Diario de Limpeza* (Bosque Energético) e o romance infantil *Marina Maravilla y el Fabuloso Dojo Literario de Katsumoto Hagakure* (AZ). Co-escreveu, juntamente com Andrés Gallina, três livros: *Diccionario de separación. De Amor a Zombie* (Eterna Cadencia), *Guía Maravillosa de la Costa Atlántica* (Sudamericana) e *Museo del Beso* (Reservoir Books). No gênero ensaio, publicou *La máquina de hacer libritos. Poesía y editoriales interdependientes en la década de los noventa* (Eduvim; prêmio FNA) e *La rosca profunda* (Prebenda; que reúne as suas colaborações no blogue Eterna Cadencia). É investigador do Conicet e doutor em Letras pela Universidade Nacional de Mar del Plata, onde exerce funções como professor. **E-mail:** moscardimatias@gmail.com

UMA COOPERATIVA DE HIATOS? POESIA E ORGANIZAÇÃO EM UMA CIDADE-MERCADORIA (RIO DE JANEIRO, 2013–2023)¹

[A COOPERATIVE MADE OF HIATUSES? POETRY AND ORGANIZATION IN A COMMODIFIED CITY
(RIO DE JANEIRO, 2013–2023)]

VINÍCIUS XIMENESⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-7584-3681>

Instituto de Ciência, Tecnologia e Inovação de Maricá – Maricá, RJ, Brasil

Resumo: No período que corre a partir do anúncio do Rio de Janeiro como cidade-sede das Olimpíadas, final de 2009, um território urbano foi convertido em laboratório de uma série de reconfigurações nas dinâmicas de extração e nos modos de acumulação do capital: a expansão da fronteira imobiliária, os conflitos territoriais, o aumento do custo de vida, o investimento nas retóricas especulativas de revitalização e pacificação. A primeira metade da década de 2010, marcada por um discurso oficial de euforia com megaeventos e por uma paisagem de megaobras, coincidiu também com as manifestações de 2013, ligadas ao direito à cidade e à mobilidade. Nos anos seguintes, a derrocada da narrativa do legado Olímpico foi acompanhada pelo sucateamento dos aparelhos públicos e pela falência declarada do estado do Rio de Janeiro. As notas aqui apresentadas tentam pensar esse diagrama em interseção com a proposta do dossiê de pensar a produção cooperativa de poesia, percorrendo alguns poemas da década, considerando suas geografias, seus modos de enunciação e suas relações materiais de produção, em meio ao surgimento de coletivos editoriais e indícios de encontros em busca de uma outra organização da vida em comum, em oposição às diretrizes do urbanismo e à precarização das condições de vida.

Palavras-chave: poesia contemporânea brasileira; sociologia da literatura; organização; direito à cidade

Abstract: The first half of the last decade, marked by an official discourse of euphoria with mega-events and a landscape marked by huge infrastructural works, also coincided with the 2013 street demonstrations, attached to “the right to the city” and mobility prices. In the following years, the falling of the Olympic ‘legacy’ narrative was accompanied by the scrapping of public appliances and the declared bankruptcy of Rio de Janeiro State itself. The notes presented here try to think about this diagram of forces by going through some poems of the decade, considering their geographies, their modes of enunciation and their material relations of production, taken here as indexes of encounters in search of another organization of life in common, opposed to urban guidelines and the precariousness of living conditions.

Keywords: contemporary poetry in Brazil; sociology of literature; organization; right to city

¹ O artigo retoma, com algumas alterações, uma seção de tese de Doutorado defendida em 2023.

I. “canteiros olímpicos”

Seria importante que a historiografia guardasse algo do entusiasmo que acompanhava a novidade: ânimos eufóricos, o otimismo da imaginação pública, a instrumentalização retórica do desenvolvimento como via para a tão desejada ruptura com o ciclo de dependência econômica, a potência prometida de uma nação com rumos soberanos, os empregos gerados na construção civil e no arranjo das megaobras (quem pode ser *contra* a geração de empregos?), a experiência da cidade como um grande canteiro de obras. O ano de 2009 foi o do anúncio da vitória do Rio de Janeiro como cidade-sede das Olimpíadas de 2016. Os afetos alegres são importantes. Não vamos entrar aqui, é bom dizer logo de partida, na denúncia de nenhum tipo de alienação popular. O que interessa é a percepção de uma certa lógica que atravessa as subjetividades, as nossas, inclusive.

Quando feito o anúncio, o Rio era a ponta de lança de uma governamentalidade nacional. Não começava ali. Desde bem antes, o que se trabalhava politicamente era a imagem da cidade, vitrine para atrair investimentos. E em toda sua admirável dignidade mantida diante da persecutória Operação Lava Jato — que, nunca é demais destacar, foi uma operação plena de ilegalidades, que nos legou um governo terrível, interessado em qualquer coisa que não a redução de desigualdades —, o divulgado depoimento do então ex-presidente Lula à Polícia Federal em 2016 não escondia isso; em discurso de estadista, enfatizava a importância de um “portfólio” para “vender ao mundo”. A governamentalidade, mesmo nesse caso *sub judice*, funciona sem segredos².

Nos arquivos de estudos desenvolvidos no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, podemos encontrar uma pequena genealogia da cidade-mercadoria: ainda no início da década de 1990, o Plano Diretor aprovado pela prefeitura viabilizava já tal tipo de gestão urbana em que a cidade é uma entre muitas outras, disputando protagonismo no mercado das cidades. Também datam do período suas primeiras candidaturas a sediar megaeventos esportivos —

² O depoimento pode ser lido em <https://pt.org.br/confira-a-integra-do-depoimento-de-lula-a-policia-federal/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

ocasiões especiais para atrair os investimentos —, enviadas aos comitês especiais de avaliação. Para Carlos Vainer (2011), pesquisador do IPPUR, o que se abre, desde então, é uma “democracia direta do Capital”. Rumor de insônia, sonhos interrompidos ou perturbados pela desigualdade a céu aberto: enquanto uma população dorme, muitas outras pessoas trabalham na reconfiguração da paisagem, entre remoções e supostas revitalizações. A cidade, diz Vainer, e não só ele, vai se tornando um laboratório biopolítico com sofisticados painéis de monitoramento, e qualquer circulação que diminua o valor agregado de sua imagem de consenso pode vir a ser considerada indesejada. Quem souber se perceber como parte dessa grande corporação coletiva contribuirá para o sucesso da gestão. Afinal, se as campanhas vitoriosas nas eleições foram financiadas por cartéis de empresas de ônibus, a passagem *não poderá não aumentar*. É importante aceitar. A pacificação fará bem a todos. Qualquer manifestação contrária prejudicará a cidade e os empregos. Eram esses alguns dos discursos.

Imaginando-nos diante dessa conjuntura, a dificuldade inicial é pensar um uso da linguagem que seja capaz de, simultaneamente, expor as tensões da experiência (o custo crescente da mobilidade, a reversão das expectativas de ampliação democrática, as mutações estruturais dos regimes de acumulação capitalista) e contribuir para desativar a discursividade oficial, em um cenário feito de perspectivas dificilmente conciliáveis. Como pensar essa articulação agonística sob o peso da conjuntura? Se o significado das manifestações de junho de 2013 permanece em disputa, a centralidade do direito à cidade e do movimento pelo Passe Livre como seu sentido primeiro não será apagada facilmente: há muitos arquivos. E os poemas seguem — anos depois — constituindo seu ponto de vista neles, com eles.

Um dos caminhos que a poesia publicada ao longo da última década nos perímetros e arredores do território do Rio de Janeiro nos propôs, em sua montagem espaçotemporal, começou situando o presente em medidas de longa duração.

Na ressaca de 2013, Marcelo Reis de Mello encenou em poema um “BRASIL, II”, que primeiro pôde ser lido sem título em uma rede social e depois foi publicado como “Bottom de poeta”, em maio de 2017, no quarto número da *Agulha*, Calendário de Cultura. Mais recentemente, com o título nacionalizado, saiu no livro *José mergulha para sempre na piscina azul*, em junho de 2020, pelas edições Garupa:

houve dias, há dias em que a covardia é a única
nudez possível. Há dias como hoje
em que a pátria, embora continue sendo o último refúgio
dos canalhas, é sobretudo
um destino (eu ia dizer feudal) da nossa tristeza.

sim, talvez uma estranha insônia nasça
desse instante em que, mais do que pernilongos
descobre-se parasitas reais
procurando sangue pela casa.

mas há dias em que a covardia é o café do poeta.
e há dias em que a poesia é o café do covarde.

e de novo, assim que o Rio e seus mendigos
tanto quanto os veranistas de Miami
acordarem ao som das panelas –
agora um tanto mais metálicas que este pequeno sol
de subúrbio – veremos do que são feitas
as palavras, de que carne nasce
o estranho fanal que move a fome.

talvez não sobre outro som além dos caminhos
nos canteiros olímpicos lembrando quão próximos
e quão far away estamos from Greece.

talvez não sobre outro som senão
(como na câmara anecoica de John Cage)
o deplorável coração do mundo.

e quando digo Grécia e digo mundo
espero não soar tão épico que não se possa
figurar a espécie de mediocridade
que elegi para não cair em desconforto.

no fim talvez queira não encontrar
um começo possível para este dia, nem torço
para que depressa se precipite noutra era geológica
ainda mais estúpida, ou menos, apenas
espero conseguir frequentar os mesmos mercados
que o resto da gente
sem olhar pro chão nem pro céu, procurando
entender o ponto médio
em que o macaco ciosamente descobriu
(não o fogo) a aspirina®

Segundo em uma série de III, “BRASIL, II” nos faz pensar na longevidade das práticas. No vasto cenário de discursividades que o poema atravessa, da antropogênese ao Antropoceno, de uma genealogia da impotência à patente do medicamento paliativo, das origens de uma civilização ao seu colapso, da combustão à extinção, o que primeiro me interessa destacar aqui é uma longa duração, o modo como o poema nos transporta

para um cenário fundacional que acreditamos herdar — para então destacar o que nele havia já de destruição. Sua analogia (disjuntiva) entre uma Grécia berço das competições desportivas, olímpicas, e uma Grécia berço do que nos habituamos a entender como *polis* e poesia, como política e democracia direta — ou, em outros termos, sua tensionada referência a uma Grécia-epítome da capacidade de organização, construção e institucionalização —, dá lugar à materialidade de miseráveis e improváveis palavras que tentam ser ditas contra o ininterrupto som “dos caminhões/nos canteiros olímpicos” de um Rio arruinado, desencantado e iluminado por um “pequeno sol/de subúrbio”.

O que mobiliza e ambienta dores de cabeça, palavras e poemas são esses automóveis de obras, o único som que ressoa e sobra. Pedras sonhando com britadeiras. Trilha sonora da produção de um espaço de exceção.

Talvez uma conversa interessante, de um ponto de vista interessado em articular geografias, topologias e redes, possa ser feita entre o poema de Marcelo Reis de Mello e a “carta para alguém depois dos protestos”, de Tatiana Pequeno, publicada em seu *Onde estão as bombas*, livro de 2019, editado pela Macondo:

é quente a noite no rio e a praça xv
arde sulfurada pelo estranho torpor
dos normais depois das cavalarias
de choque e da pimenta azeda que
trouxeram nos barcos dos pinheiros
sal vinagre especiarias azeviche
agora ferve a noite no rio e o centro
está vazio como se os habitantes
todos tivessem sido demitidos e uma
horda de restos denunciasse o adeus
de alguém mergulhando suicidado na
imensidão apodrecida da baía
é densa a noite no rio e os bairros
dos subúrbios dormem como aves
amortecidas não mais migrantes
não há pequenina luz nenhuma a
penas um homem em farrapos
que diz ter uma palavra importante
a ser compartilhada embora
ninguém aqui possa ouvi-lo
(Pequeno, 2019, p. 42)

O Centro, depois de ver seus habitantes demitidos pelas tropas de choque, está vazio; no centro do poema há restos, um informe humano, maltratado. Também aqui temos uma experiência ruidosa da cidade normalizada, uma dificuldade de escuta e de

partilha, um registro dos limites semânticos. E ao longo dos poemas desse livro, vemos uma topografia que atravessa diversos bairros: Olaria, Bonsucesso, Cachambi, Ramos, Cordovil, Penha, Vila Isabel. Alberto Pucheu nos oferece, no posfácio, uma reflexão sobre a importância desse “movimento dos subúrbios”, mais habituados à “gratuidade dos extermínios”:

Fazer o subúrbio se movimentar na poesia, fazê-lo — mais do que cantar — ranger ritmicamente na poesia, fazer a(s) história(s) do subúrbio na poesia é levá-la aonde, em nossa tradição, ela raras vezes esteve, trazendo para a poesia um ritmo de questões pessoais, históricas e sociais indiscernibilizadas que, em anos e décadas anteriores, não tinham acesso à visibilidade e determinações poéticas nem políticas.

Essa música, esse movimento e essa história provêm da Zona Norte. A presença da morte nos bairros suburbanos e periféricos [é] uma constante nos três livros [de Tatiana Pequeno], a ponto de, neste, em um dos poemas, haver um deslize mínimo de uma letra, uma alteração de uma letra que ganha um puxadinho gráfico, um ínfimo deslocamento de um grafema, a desvia, sem sair do lugar, a zona norte para a “zona morte” ainda cortada pelo suspense do *enjambement* — “zona/morta” —, superpondo-as ao nos dar a real da periferia e das comunidades de nossa cidade (Pucheu, 2019, p. 97).

No modo de ler proposto por Pucheu, a quebra de verso é vinculada à experiência do choque, de grande importância para as teorias da poesia moderna ligadas às condições de percepção imersas na multidão das metrópoles, de Charles Baudelaire em diante. Algumas questões que se abrem em sua leitura — a possibilidade de emergência de discursos periféricos invisibilizados em décadas anteriores, a segregação geográfica persistente, o planejamento urbano excludente e também uma espécie de retorno do *topos* da cidade partida, tão importante no imaginário carioca³ da década de 1990 — parecem apontar para uma equivalência *literal* entre transporte e metáfora, que logo se apresenta como relação entre impedimento da mobilidade e suspeita da metáfora: o que está em cena nos poemas é também o direito à cidade, o preço da passagem, a possibilidade de cidadania.

Mas se o Rio de Janeiro é o eixo de nossas leituras e aproximações, não deixamos de notar que o largo arco civilizacional que vai da Grécia ao Antropoceno, encontrado em “BRASIL, II”, de Reis de Mello, também aparece em um poema de *Onde estão as bombas* feito de variações sobre a história econômica da poesia, que, depois de algumas desventuras, passando pelo endividamento, teria migrado

³ *Cidade partida* é o título de um livro de Zuenir Ventura, publicado em 1994.

(...) daquela região grave
e grega onde hoje se deve os fundos da
terra e troca a guarda bem ao nosso lado
entre apertos de mão, palavras sobre a crise
(acenos, claro, porque implicar-se é um
gesto permitido pelas normas de saúde)
e ensaios e mais ensaios que jogo ao mar
quando encaro os terminais próximos
do trabalho que não é de libra e recordo
que este é, afinal, o novo antropoceno e
boa será mesmo a poesia que apenas
indique nos versos mais rupestres os
caminhos que tenham levado a sabedoria
lírica os rios as violetas e os humanos
mais sensíveis à sua completa extinção (Pequeno, 2019, p. 14–15).

Em um cotidiano que luta para não ser descartável, o desafio investigativo — afinal, pegamos o livro instigados a descobrir *Onde estão as bombas* — nos propõe perceber novas armadilhas, de onde se extrai o valor. Pequeno nos direciona o olhar, também, para as adjacências da cidade litorânea. As britadeiras das megaobras que revolvem um solo de inúmeras camadas históricas da zona portuária por onde chegaram navios coloniais têm, no horizonte, a companhia de uma nova modalidade de extrativismo emergente, o fraturamento hidráulico, com a perfuração dos recém-descobertos (e logo leiloados) poços de petróleo: os “campos de libra”, que dão título a outro poema do livro, o segundo, e que parecem se infiltrar indiretamente também neste último, quando a poeta diz “encaro os terminais próximos/do trabalho que não é de libra”, dando efeito de um contraste entre o valor do próprio trabalho e o desse outro signo da medida do valor. Orbitando o Rio de Janeiro, a dinâmica da economia contemporânea passa pelo valor especulativo de suas fronteiras marítimas — ali onde está, tendencialmente e retrospectivamente, do futuro e do passado (a revisitar), “o que vale”:

campos de libra (ainda em 2014)

o rumo da ponte é niterói
mas o que vale, aos pedaços,
ficou mesmo na baía, antes
dos pedágios, na estrada
entre as bagagens caídas
da viagem de volta para
os falsos & faustos mares
ao redor dos campos de libra
(Pequeno, 2019, p. 10)

Com os olhos na expansão do extrativismo contemporâneo, deixando para trás a cidade do Rio de Janeiro, a travessia da ponte “rio-niterói” — que inclui o pagamento de pedágios — transmuta-se em travessia do Atlântico, onde há um passado feito “em pedaços”: talvez explodido. A dicção lusitana, mas desconfiada, dos “faustos mares”, *topoi* da poesia portuguesa, indica que a travessia aqui é vista desde outro ponto de vista, como travessia do Kalunga, nome do oceano em línguas bantu, que aparecia já numa das epígrafes do livro, uma canção de Roberto Mendes e Capinam entoada por Virgínia Rodrigues: “Dor é o lugar mais fundo/É o umbigo do mundo/É o fundo do mar (...)/Que noite mais funda, Kalunga!” (Pequeno, 2019, p. 7). O movimento de retorno cronológico anunciado no poema dos “campos de libra”, portanto, é desdobrado em outros: evocando um “tempo anterior ao trauma”, um deles, sugestivamente intitulado “a queda do céu”, começa dizendo: “imaginemos esta baía antes que a colônia/aqui tivesse chegado e a água fosse vasta/bem antes da sua escassez e finura [...]”, e cria um cenário com as populações indígenas que viviam nos arredores da baía para dar conta da degradação da água em lixo. A já citada “carta para alguém depois dos protestos”, por sua vez, remetia os materiais encontrados no Centro sitiado (entre bombas) — o gás de pimenta usado na repressão e o vinagre inalado para minimizar a ardência da pimenta — ao velho comércio oceânico de especiarias (“pimenta azeda que/trouxeram nos barcos dos pinheiros/sal vinagre especiarias azeviche”): a geopolítica da colonização.

A noite funda de “depois dos protestos”, em que se via “alguém mergulhando suicidado na/imensidão apodrecida da baía”, se prolonga aqui em outra densidade histórica e cosmológica, em que seguimos próximos e “far away” dos canteiros olímpicos gregos.

II. Reproduzir a insônia, organizar o antagonismo: nos canteiros da Universidade

Nos arredores de 2013, as denúncias da repressão às manifestações produziram documentos de contrainformação e contranarrativa, colocando em evidência a importância das chamadas “mídias livres”. O aprendizado coletivo da reprodutibilidade digital e de uma “ontologia da base de dados” (Link, 2015) — composta por alguns poucos e precisos comandos: abrir, copiar, colar, editar, adicionar, pesquisar, deletar, compartilhar — foi uma das urgências que se impuseram às pessoas interessadas em

cuidar da continuidade nas ruas, junto à divisão de tarefas, à distribuição de funções práticas, à difusão do material registrado. Uma cena como essa, vale recordar, compõe o *Livro das postagens*, de Carlito Azevedo (2016), em uma figuração da relação entre poesia e mídias digitais.

Organizar o antagonismo, talvez tenhamos aprendido, supõe organizar a informação. Nesse sentido, seria importante levarmos em consideração que, nos regimes de acumulação do capitalismo contemporâneo, o modo de produção é também um modo de extração intensiva de valor que incide sobre a comunicação, ou, em outros termos, sobre a *montagem coletiva da subjetividade*, pois os dispositivos de dados e *data mining* capturam, codificam e rentabilizam um conhecimento que se produz cooperativamente nas plataformas organizadas em rede.

Se concordarmos com essa premissa, um *Livro das postagens* traria, em sua própria diretriz conceitual e em seu próprio modo de ler a circulação dos discursos, como propôs Diana Klinger (2018), a sugestão de uma espécie de pausa reflexiva no fluxo de acumulação desses documentos e em sua perturbação, deslocando a ênfase para a materialidade do suporte, para a maleabilidade da matéria. Não tanto para as implicações dos procedimentos tipográficos de digitação, mas para os modos de usar a comunicação em rede, que configuram *alguma* imaginação pública⁴. O gesto implicado no título do livro de Carlito Azevedo incide, portanto, na atualização de um debate aberto por Walter Benjamin sobre vanguardas e reprodutibilidade técnica, debate que, nas primeiras décadas do século XX, veio sendo recolocado em diferentes perspectivas por Marjorie Perloff, Serge Margel ou Daniel Link: como pensar o poema na era de sua reprodutibilidade digital?

Poderíamos especular, com Margel (2017), que o livro de Azevedo tenta atualizar essa reflexão conciliando uma meditação sobre seu dispositivo técnico. Mas, diferentemente do caso de Benjamin, nessa atualização não há — nos arredores da teoria — uma retração anestésica da população, característica de uma sensação de esgotamento, de uma resistência à multidão e a seu excesso de estímulos, que acarretaria uma progressiva dificuldade de imaginação e de fazer sínteses sobre a complexidade espaçotemporal da realidade (Margel, 2017). Já não é exatamente isso o que se coloca

⁴ Uso o termo aqui no sentido de Josefina Ludmer, mas pensando também em seus desdobramentos no *Indicionário do contemporâneo* (2018), livro-coletivo de verbetes teóricos escrito sob influxo das manifestações de 2013 — e que, aliás, começa com um verbete sobre Arquivo.

como obstáculo a se enfrentar por vias éticas, mas é antes uma intervenção dura e direta, mecânica, das autoridades, no encontro dos corpos dissidentes na rua. Uma intervenção que solicita a organização do pessimismo como reorganização da informação.

Quando evoquei nas notas iniciais a importância do consenso como motor reprodutivo da cidade-mercadoria e da rentabilidade de sua imagem, era também nisso que pensava: o que as experiências de auto-organização da primeira metade da década passada (2011–2015) parecem ter evidenciado é que, diante da ascensão de uma “democracia direta do Capital”, qualquer tentativa de instituir um comum, reapropriando coletivamente um espaço público e dando-lhe um uso autodeterminado, corre o risco de ser vista como dissidência e ameaça para o plano diretor da cidade-mercadoria. Na construção de um arquivo — esse que os poemas aqui trazidos vão nos deixando ver —, joga-se também a possibilidade de pensar alguma forma de enfrentamento desse mesmo presente.

*

A depender do ponto de vista, os megaeventos terminam muito bem-sucedidos. Nos trilhos desviados em 2013, o discurso do *legado* desaba como um castelo de cartas, apenas em defasagem: diversos ex-governadores do estado do Rio de Janeiro vão em cárcere, o estado declara falência, os índices de desemprego aumentam, o sucateamento dos aparelhos públicos se explicita, e a organização da resistência se desloca para espaços como a Universidade Estadual do Rio de Janeiro. É interessante saber que o campus-Maracanã da UERJ foi erguido sobre os escombros de uma favela, estando implicado, portanto, em uma memória das remoções urbanas e do processo de expansão da fronteira imobiliária na cidade. E vale notar, ainda, que, mesmo sem trazer esses dados, outro poema que acompanha o desenrolar daquela conjuntura, o *parque das ruínas* de Marília Garcia (2018), nos leva também a eles. O poema que abre o livro homônimo narra — em perspectiva, entre imagens de ruínas, e com seu característico uso do procedimento de espaçamento tipográfico — alguns pensamentos do dia em que recebeu um convite para falar na UERJ, situando-o em um cenário de falência e desmonte:

naquela época julho de 2016
a UERJ estava no meio da maior crise de sua história
sem repasses do governo não tinha como funcionar
e momentaneamente a universidade estava
com as atividades suspensas

já passaram 26 meses daquele dia
e não só a universidade continua em crise
como o rio de janeiro anda mergulhado em ruína
(Garcia, 2018, p. 16–17)

O *parque das ruínas* é, entre os livros de Garcia, o que mais nos possibilita pensamentos sobre a história do Rio de Janeiro⁵, mas vale arriscar aqui um deslocamento para seu *um teste de resistores*, de 2014, em que o poema já é pensado como espaço de fazer perguntas. A pergunta-guia daquele livro (“a poesia é uma forma de resistência?”) é atribuída por Garcia a Célia Pedrosa, professora da Universidade Federal Fluminense; O livro se desenrola, então, ao redor de uma mutação do poema em teoria, ou do poema em ensaio (Di Chiara, 2024), à procura de respostas para questões — incluindo a desconfiança acerca da *resistência* da poesia. E se podemos aproximar essa perspectiva às de teóricos como Jean-Luc Nancy ou Marcos Siscar, aqui me interessa antes sublinhar, nessa *marcação institucional* da pergunta-guia do poema, um ponto propriamente infraestrutural (ou intraestrutural) que *um teste de resistores* apresenta quase em traços etnográficos, e que parece importante para visibilizar certas condições de possibilidade disso que estamos tentando pensar como um arquivo do presente, ou do passado bem recente: no percurso que vai de *um teste de resistores* a *parque das ruínas*, Garcia constrói uma cena de escrita e de leituras *vinculada à universidade*, o que faz com que essa — a universidade pública brasileira deste preciso período histórico, segunda e terceira décadas do século XXI, em expansão e em transformação de seus perfis discente e docente — talvez possa ser pensada enquanto espaço de *mobilidade teórica* e de *organização do comum*.

A hipótese certamente mereceria um tratamento mais cuidadoso e matizado, que não teremos como percorrer aqui; mas trabalhemos com ela, como possibilidade a investigar.

Do ponto de vista da produção de um conhecimento do presente, as inscrições territoriais da cidade (as *ruínas*), vistas a partir da poesia de Marília Garcia, sugerem ao menos duas dimensões: a primeira passa por visibilizar o próprio inacabamento, o abandono do desejo de uma obra, visibilizando uma busca “arqueológica” em um canteiro

⁵ Ver Klinger; Ximenes, 2022.

abandonado. Expor os materiais⁶. E os materiais abandonados são, entre outros, os slogans de um tempo em que a construção do discurso oficial, o das diretrizes desenvolvimentistas e progressistas da governamentalidade, eram de grandiosidade e de protagonismo nacional na geopolítica internacional. Eram esses, como sugerido, os preâmbulos de um discurso que foi mobilizado para invisibilizar alternativas e silenciar críticas, não apenas de jovens idealistas, mas dos Comitês Populares da Copa e das Olimpíadas, acompanhados por diversos núcleos universitários e ativismos jurídicos. Seu canteiro de obras, então, é também, concretamente, o de uma cidade ocupada pelas empreiteiras que viabilizam um uso da cidade integralmente submetido (inclusive juridicamente) às leis de acumulação do Capital desportivo transnacional (da FIFA, do COI)⁷.

A segunda dimensão, por sua vez, leva a pensar se os vínculos entre um modo de entender os poemas como lugares de encenação da crise (como propõe Siscar) e a universidade enquanto espaço de elaboração crítica sobre o impasse urbano⁸ poderiam ser tratados, em conjunto, como pontos de articulação de um discurso *compartilhado*.

Podemos testar esta hipótese: talvez, em certos estratos do atual modo de produção discursiva, tanto as práticas discursivas universitárias quanto as dos poemas sejam modulações de uma enunciação coletiva, com diferentes incidências, mas em intercâmbio. Falamos, nesse caso, dos estratos que participam, mesmo que involuntariamente, da circulação de certas perspectivas sobre o presente, fortalecendo dinâmicas digitais de subjetivação que mobilizam cooperativa ou disjuntivamente os afetos linguísticos e comunicativos. E não quero, com isso, invisibilizar as devidas desproporções de estabilidade e de renda, nem as inúmeras assimetrias de capital cultural

⁶ Luciana di Leone apresentou uma leitura nesses termos durante sua participação como convidada no curso *Lugar de fala, perspectiva, perspectivismo*, de Diana Klinger, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF, em 3 de junho de 2020.

⁷ Podemos certamente considerar com cuidado um argumento segundo o qual, no âmbito de um governo do Partido dos Trabalhadores, tal submissão seria *tática*, tendo em vista um árduo projeto de ruptura com o velho ciclo de dependência na economia política global, o que solicitaria a consolidação (inclusive *imagética*) da soberania nacional, movimentando a economia interna, gerando empregos de carteira assinada (mesmo que temporários) e deixando, quiçá, um legado de cidadania. Mas, assim como contra-argumentaram desde a primeira hora os estudos comparativos de outras “cidades-sede” de eventos de tal porte, apontando para as dinâmicas imobiliárias e para o extrativismo especulativo, talvez possamos concluir hoje, em perspectiva, que a prática de governo em torno desses eventos não viabiliza mesmo nenhum agenciamento alternativo de economia política.

⁸ Faço alusão, aqui, ao título de um livro de referência de Ermínia Maricato, *O impasse da política urbana no Brasil*. Maricato, ao lado de Carlos Vainer e Raquel Rolnik, foi nome ativo na discussão sobre direito à cidade que emergiu nesse período, participando de importantes livros de intervenção (2013, 2014).

e social que permitem alguma mobilidade nesses espaços; mas penso que seria interessante considerarmos a hipótese de que ambas as práticas, imersas na configuração neoextrativista do capitalismo contemporâneo e da crescente precarização da pesquisa universitária, tendencialmente se encontram como parte de um corpo que é explorado durante sua cooperação material e imaterial.

Tal hipótese, em si, foi posta por João Camillo Penna, professor na UFRJ, pensando a poesia à luz dessa emergente composição técnica do Capital (que aproxima capitalismo industrial e capitalismo cognitivo, em uma “produção imaterial do comum”) e ressaltando alguns aspectos infraestruturais que nos ajudam a defini-la:

Os poetas contemporâneos escrevem, e fazem circular seus poemas, em rede, em blogs de circulação restrita ou ampla. Produzem seus textos frequentemente a partir de uma zona de precariedade de trabalho material, em empregos ou subempregos que lhes permitem sobreviver. Estão frequentemente vinculados a redes de produção coletiva, editoras menores, ou centros de pesquisa. Os textos são disponibilizados on-line em parte ou em sua totalidade em um enfrentamento resolutivo com as leis de propriedade intelectual e de copyright (Camillo Penna, 2015, p. 34–35).

O arquivo da precariedade relacionada à poesia poderia ser facilmente ampliado cronologicamente, oxigenando releituras de décadas passadas: se nos anos 1970 o poeta mais conhecido da chamada geração marginal, Chacal, escrevia já sobre o *Preço da passagem*, Mario Cámara, em texto publicado na revista *Inimigo Rumor*, em 2004, nos instigava a pensar como aquele ensaio de economia informal da poesia mimeografada, em seu modo de circulação, inspirou a experiência das editoras cartoneras em uma outra cidade convulsionada, a Buenos Aires pós-crise de 2001⁹, que buscava articular alguma garantia de renda para catadores urbanos às voltas com o desemprego estrutural, ao mesmo tempo em que ampliava a circulação independente de poesia, permitindo a reprodução de um mercado minimamente ativo — um desejo de entrelaçar poesia, organização e proteção social.

E é curioso notar, ainda, que, mesmo sem haver aí uma agenda compartilhada de pesquisa, um outro professor da UFRJ, Eduardo Coelho, interessado na proliferação de

⁹ Cecilia Palmeiro (2010) destaca tal inspiração para o coletivo Belleza y Felicidad: “Concebida según el modelo de la poesía marginal que rescataba a su vez la literatura de cordel del nordeste brasileño, su propuesta implica una serie de postulados vanguardistas inéditos en la Argentina: que la literatura debe dejar de ser un objeto de lujo y puede ser algo barato, que el modo de producción es inseparable del texto (por lo que tanto la noción de texto como la de obra deben ser revisados a la luz del concepto de 'vida literaria' y de red), y que la literatura además de ser escritura propone modos de socialización diferenciales y es capaz de ensayar no sólo insurgencias corporales personales sino modos alternativos de comunidad”.

coletivos no Rio de Janeiro pós 2013 e atento à relação entre precariedade, endividamento, sobrevivência e subjetividade na poesia contemporânea, tenha proposto um curso sugerindo como parâmetro comparativo a experiência portenha¹⁰.

Assim, se a poesia de Garcia nos instiga a pesar na balança a mobilidade teórica promovida nas universidades, podemos tomar com ela um ponto médio, pois também nos livros de M. Reis de Mello e T. Pequeno nos vemos diante de poetas-professorxs, atuantes na UERJ e na UFF, e que refletem sobre tais tensões. Há um *algo* que o convívio nas universidades públicas desta segunda década do século XXI nos têm permitido ver, e esperamos que irreversivelmente: a variação conforme o ponto de vista, que é sempre situado em um corpo crivado por diversos graus de distinção social e geográfica, classificado, racializado, genderizado. A constatação de uma afinidade pontual (e modal) nas condições de produção, portanto, não resolve nada: visibiliza, inclusive, relações de tensão e de exclusão no interior da universidade pública e nas relações de produção discentes e docentes, como as que aparecem apontadas em “*l’air du temps*” de *Onde estão as bombas*:

eu nunca viajei para a europa
meus colegas de profissão riem
assim constrangidos quando
digo séria não, eu nunca viajei
para A europa
fui somente ao paraguai em
90 e 91 (de ônibus)
comprar relógios casio de plástico
& rayito de sol para vender na
escola para as mães de todos
os meus não-amigos de olaria
[...] (Pequeno, 2019, p. 16)

¹⁰ O título do curso, oferecido no primeiro semestre de 2019, foi “Junho de 2013 e o que veio depois”. Na ementa, indicava-se: “Reações da cena literária ao contexto das revoltas populares: surgimento ou fortalecimento de coletivos de poesia e edição, multiplicação dos encontros de slam, princípio de ocupação, uso de redes sociais e outros canais de difusão de conteúdo. Problemática das relações entre crise político-econômica e surgimento de coletivos de diversas naturezas, à luz do cenário argentino no começo de século e na atualidade. (A aula acerca da 'explosão feminista' será coordenada pela profa. Heloisa Buarque de Hollanda. As aulas em torno do cenário argentino serão coordenadas pela profa. Luciana di Leone)”. Disponível em: <https://posciencialit.letras.ufrj.br/ementario/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

III. Uma cooperativa de hiatos?

Como já argumentaram de modos diferentes Marcos Siscar e Jacques Rancière, a relação entre poesia e crise, ou entre poesia e comunidade, se dá a ver também na enunciação: o poema encena, dá lugar, espacializa e dramatiza os discursos de subjetivação coletiva. E se há uma linha de força na poesia moderna e contemporânea, que, desde Baudelaire, assume que toda crítica é parcial, ativa nos conflitos e na disputa de hegemonia, jamais universal, consequentemente sabemos que, no poema, os pronomes e as imagens tomam posição ou partido.

A emergência dos coletivos de poesia sugere uma rearticulação das perguntas pelas políticas do poema, imersas na lógica de visibilidade das redes digitais. No caso deste artigo, em vez de eleger um poema isolado para trabalhar, o exercício de leitura nos solicitou ensaiar séries, buscando nelas alguma promessa de sentido que não preexistisse à montagem da série; e para isso, parece importante olharmos para as condições de circulação pública — para um circuito editorial empírico da poesia contemporânea, pois é esse circuito que nos permite ver melhor se há ou não algo acontecendo *em cooperação*.

Um primeiro desafio é evidente: se a circulação dos poemas nas redes sociais — cujos proprietários são corporações transnacionais — importa e muito na formação de um público, essa circulação, por outro lado, se inscreve imediatamente na dinâmica do capitalismo cognitivo, do extrativismo digital dos metadados (*data mining*). Há, então, uma lógica editorial de reconhecimento de demanda e *interesse* — um interesse que deseja ser público (ou comum). Essa lógica, transformada em critério de valor, é exposta para debate e revalidação em *cada* escolha de publicação das pequenas editoras e dos pequenos coletivos editoriais, a partir de seu risco de erro. A situação vulnerável das editoras pequenas é também o índice de que pesquisam e reorganizam incessantemente, na própria linha editorial, os possíveis.

Assim, pensadas em continuidade à emergência das “mídias livres” e das contranarrativas das ruas, as editoras emergentes se mostram como espaços de organização da poesia — ou, em outros termos, de um certo modo de consumir poesia no qual a organização discursiva é também, e principalmente, a construção de um mínimo arquivo comum que ecoa uma partilha de posicionamentos, anseios e gestos diante de um presente de significados altamente convulsionados.

Pois se o que reside num arquivo é a condição de compreensão do presente, e se o que ele guarda é a possibilidade de narrativizar o que acontece, a organização do arquivo, enfim, poderia ser lida também como uma busca coletiva de orientação. Uma questão que pode ser sugerida, então, é: poema, teoria e crítica andam no mesmo trilho?

Para perseguir essa pergunta, podemos transitar na revista-blog *Escamandro*, que hospeda os arquivos da série de plaquetes *Coopoesia*, publicada em 2017, uma iniciativa de mapeamento de coletivos de poesia formados na cidade do Rio de Janeiro a partir de 2010, coordenada por Jessica Di Chiara e Luiz Guilherme Barbosa, incluindo entrevistas e ensaios escritos por pessoas afetivamente próximas, propondo “o retrato provisório de um momento de profusão” (Di Chiara, 2020)¹¹.

São seis plaquetes: #1 *Bliss não tem bis*, #2 *Oficina Experimental de Poesia*, #3 *Mulheres que Escrevem*, #4 *Garupa*, #5 *kza1* e #6 *Cozinha Experimental*.

Indo ao texto de apresentação à *Coopoesia* assinado por Di Chiara e Barbosa, lemos:

Acontece que, quando se juntam, pessoas casam, fundam cidades, jogam bola, fofocam — poetas juntos formam coletivos e ninguém sabe direito o que acontece. Ensaiam uma voz e ela sai dissonante, ruidosa, coral. Um coletivo ensaia Homero ou um país que ainda não existe, o que dá na mesma. Quando junta muita gente a gente só ouve as vogais. Isso dá um hiato muito louco. O primeiro significado de hiato no dicionário: fenda ou abertura no corpo humano. Nas redes sociais, quando alguém se espanta muito com o que lê solta um berro escrito. O desejo de fazer coro cria guerras ou cria guelras, há quem se reúna para aprender a respirar embaixo d’água. Se cada coletivo de poesia fosse uma vogal estaríamos em melhores condições. *Coopoesia*. O nome engana, não as vogais. Finge uma cooperativa que não acontece, coleciona hiatos. Estamos procurando pensar o que significa produzir, ler, editar, performar ou difundir poesia num coletivo. Estamos procurando meios de escrever junto. Como escrever na língua dos hiatos (Di Chiara; Barbosa, 2017).

Assim, se o presente é também sua especulação, vamos pela série do arquivo vagando como se quiséssemos, por acaso, recompor cronologicamente a cena de emergência dessa cooperativa imaginária, em busca de algumas demarcações. E resgatamos, então, no site da *Bliss* (a integrante #1 da cooperativa), uma entrevista com

¹¹ Vale notar que o blog/página que funciona de base para o pequeno arquivo dessas tentativas de auto-organização na cidade foi editado por poetas que *não estão no Rio de Janeiro*. A lógica das redes, nesse caso, permite ver a ligação entre autonomia e heteronomia, autovalorização e articulação. *Escamandro* hospeda também uma série de entrevistas propostas por Rafael Zacca com o título “Canteiro de obras”, incluindo uma com Marcelo Reis de Mello. Por lá, encontramos ainda um texto do primeiro sobre “O poema na era do feed”.

Italo Moriconi, pouco anterior aos acontecimentos de junho de 2013, no mês de abril¹². Ali, ele considerava a importância de editoras, revistas e periódicos como núcleos em torno dos quais se organizam os conceitos, os modos de ler e usar a poesia: como *nós*, ele escreveria pouco depois, “que reúnem e ao mesmo tempo relançam as redes de relações entre poetas e poemas” (Moriconi, 2016).

Em maio de 2014, o coletivo *Bliss não tem bis* organizou na Casa de Leitura Dirce Cortes Riedel, da UERJ, o debate “Edição de poesia hoje: modos de fazer e desfazer”, com Moriconi, Marília Garcia e Aníbal Cristobo, propondo pensar “o contexto cultural da cidade do Rio de Janeiro”. Garcia leu, na ocasião, um longo poema que comentava o convite de Lucas Matos para pensar sua experiência como editora da revista *Modo de usar & Co.*, apontando um interessante contraste entre o blog e a revista impressa:

insistimos na revista em papel
pela *narrativa interna*
determinada pelo formato.
os textos juntos dentro da revista assumem um tipo de diálogo
que eu considero diferente do espaço do blog
o blog é infinito e tem essa estrutura de hiperlinks da internet
funcionando como uma espécie de banco de dados
a revista em papel cria uma relação própria entre os textos
e tem uma *marca temporal*
que na internet funciona de outro modo
[...] (Garcia, 2014)

Ao comentar o circuito em sua intervenção, Moriconi evoca outra revista, e diz:

Pra mim as duas palavras-chave são *redes* e *horizontalidade*. Outra palavra que eu gosto muito também é a da revista, né?, da Paloma [Vidal] e desse outro pessoal [Diana Klinger, Mario Cámara e Paula Siganevich], que é *Grumo*, que eu acho que é uma política do sentido muito interessante. Você não tem um sentido único e totalitário e você não tem sequer sentidos muito fixos. Você tem grumos de sentido, você tem uma proliferação de interesses e de sentidos, aglomerações. Que eu acho que você pode pensar também numa forma de leitura — por isso que eu falei, quer dizer, o *close reading* linha a linha — pode ser que determinados tipos de práticas textuais tenham que ser substituídos por uma leitura por grumos. Então, a rede, a horizontalidade (Moriconi, 2014).

Naquele mesmo 2014, Rodrigo Nunes, um jovem professor de filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, publicava em livro seus primeiros estudos sobre os *desejos de horizontalidade* que caracterizavam aquela conjuntura e

¹² Foi ainda naquela mesma conjuntura, em um intervalo de poucos meses, durante um ciclo de conferências na Universidade Federal Fluminense, em outubro de 2013, que Daniel Link apresentou suas hipóteses sobre a poesia *en la época de su reproductibilidad digital*, depois retomadas em livro (2015).

propunha alguns modos de repensar a organização política na topologia prática das redes sociais, indicando dois eixos: *clusters* “(zonas mais densas, onde os nós estão mais integrados)” e *hubs* “(nós com alto número de laços e que conectam várias zonas diferentes da rede)”. Esses eixos, que poderíamos aqui considerar análogos aos núcleos, pontos luminosos ou grumos de que falava Moriconi, solicitam, porém, uma reconsideração da equivalência entre rede e horizontalidade: na prática, argumenta Nunes (2016a), só um ponto de vista transcendente permite falar em horizontalidade; se assumimos que a rede é uma totalidade distributiva na qual estamos imersos, incessantemente produzindo informações e efeitos, pois somos corpos ocupando um ponto de vista implicado em relações concretas, caberia perceber, em consequência, que, mesmo que não haja dogmatismos ou vanguardismos planejados e desejados, o que efetivamente encontramos no entrelugar das redes e de suas formas políticas de atuação — sempre em movimento e reconfiguração — são inúmeros agrupamentos, identidades coletivas se fazendo e se desfazendo, articulações precárias, grumos que assumem *funções-vanguarda*, mesmo que temporárias.

Ler a rede e ler na rede, nesse sentido, seriam duas atividades que passariam por orbitar alguns núcleos de proposição de sentido, que condensam ou capturam com eficácia a articulação de certas demandas, afetos, sensibilidades, angústias e desejos de um tempo.

Volto, com isso em mente, a uma posição oralizada por Moriconi:

O especificamente político da poesia hoje, acho que uma das questões mais importantes para pensar e que implica no questionamento do próprio ato crítico, do que é a crítica e de *como se faz o processo de leitura* e de escrita, está nessa ideia de *uma rede proliferante e horizontal que vem muito mais do compartilhar* do que ficar sinalizando (Moriconi, 2014, grifo meu).

Ou, como diria ele mesmo de modo mais organizado em fins de 2015, quando retoma as questões articuladas nos encontros em torno da *Bliss não tem Bis*:

Diálogo entre pares, em que poesia e crítica (e devemos desde logo acrescentar a tradução de poesia) são encaradas e experimentadas como práticas abertas, mutuamente implicadas. São performances *da* escrita, na escrita. É o relato desse processo formativo, em prosa crítica ou em verso reflexivo, que constitui a história do presente (Moriconi, 2016).

Os livros e poemas, nessa configuração, não seriam lidos como *obras*, mas como canteiros de obras, conforme tem sugerido há anos outra professora da UFRJ, Luciana di

Leone, ex-orientanda de Moriconi e de Celia Pedrosa, com passagem pela UFF e pela UERJ: nessa abertura do diagrama da produção, “o poema não é um resultado, mas um modo de ver o que se faz, uma economia (ou seja, uma prática) que tenta organizar, como pode, o que existe” (di Leone, 2017).

*

A perspectiva da horizontalidade das relações internas reaparece alinhada à descentralização geográfica na apresentação de uma entrevista com integrantes da segunda integrante da cooperativa imaginária, a *Oficina Experimental de Poesia* (2011–2017) conduzida por Celia Pedrosa e Eduardo Coelho:

algumas características da OEP se afinam com dinâmicas de movimentos sociais. Os entrevistados reconhecem modos de apropriação e diálogos com esses movimentos, especialmente no que se refere à gestão do coletivo (“método de assembleias, o direito à voz e voto a todos os participantes”). Em outras palavras, é sobretudo em torno da horizontalidade na condução do trabalho que se firma uma relação com esses movimentos. No processo de distensão da temática da poesia, há outras marcas de contato. São ressaltadas novas paisagens, como as da zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, onde o coletivo se reúne e onde mora a maior parte dos seus membros e frequentadores. Há versos que empreendem críticas ao alto custo de vida nos centros urbanos ou às dificuldades cotidianas do transporte público. São problemas que estiveram na pauta variada das manifestações de junho de 2013, em que as ideias de convivência e resistência já estavam sendo propostas pelos mais jovens em ocupações do espaço público (Pedrosa; Coelho, 2018).

Em uma das respostas da entrevista, o coletivo diz junto algo que ecoa a proposição de Nunes sobre uma função-vanguarda — que talvez possa escapar ao voluntarismo, mas que é capaz de reconhecer efeitos:

se o movimento social é uma organização da sociedade civil que busca pautar a sociedade com questões de redistribuição de riquezas e poder, a OEP pode ser considerada, de certa forma, uma tentativa de organização que quer interferir no debate sobre o modo de produção literário. A demanda por democratização desse modo de produção, a nosso ver, exige também uma partilha das formas simbólicas e técnicas historicamente monopolizadas por determinados grupos sociais. [...]

[Há] um aprendizado direto [derivado da frequência militante em movimentos, projetos e Partidos, por algumas pessoas do coletivo] e um aprendizado indireto que se dá tanto por contágio de pessoa a pessoa quanto por movimentos históricos mais subterrâneos de transmissão de determinadas práticas e formas (exatamente da mesma forma como um escritor do passado pode atuar sobre algum do presente sem que este tenha lido aquele, em uma cadeia de transmissões mais ou menos confusa) (Pedrosa; Coelho, 2018).

Na apresentação desse material, a dupla que propõe a entrevista ressalta que, tendo sido a OEP um coletivo composto por pessoas vinculadas à educação pública, sem um

discurso “anti-intelectual ou antiacadêmico”, um dos pontos interessantes de sua organização estava precisamente na disposição a ocupar os aparelhos públicos de cultura, incluindo também o aprofundamento de brechas extensionistas na universidade — como o Laboratório da Palavra, coordenado pelo próprio E. Coelho na UFRJ. Em uma publicação posterior, organizada por ele com Beatriz Resende, no Núcleo de Edição do Laboratório da Palavra, o diálogo se prolonga: lá encontramos os depoimentos de cinco participantes da *Oficina Experimental* em torno das práticas com o poema, o corpo, a crítica.

Penso, para encaminhar então um enlace final a este texto, que pode ser interessante lermos, com essas considerações em ambiência, um poema de Ana Carolina Assis — que fez pesquisa na UFF, participou da construção da *Oficina Experimental*, em leituras públicas e publicações coletivas, e que, portanto, condensa em sua trajetória algumas das questões que vieram nos interessando.

A pergunta que me interessa circular é: as reflexões em torno dos arquivos da *Coopoesia* parecem indicativas de que há *poetas em organização* e *editoras em organização*; mas seria possível falar também de *poemas em organização*?

Ecoando a observação de Moriconi sobre os “laços” que relançam relações entre “poetas e poemas”, em que sentidos essa prática compartilhada de leitura — considerada aqui em um destino aberto e errante, que possa dar conta dos muitos modos possíveis de participar dela, já que excedem as reuniões presenciais e reverberam nos poemas mesmos — introduz uma questão para as pedagogias de leitura da poesia contemporânea?

Em seu texto para a compilação citada acima sobre as *Formas da crítica*, Assis expõe justamente seu incômodo com o rebaixamento da questão da pedagogia. À luz dessas releituras das teorias da organização social em tempos de reprodutibilidade digital, mencionadas mais acima, e da consideração do poema como ato performativo que instaura e tensiona vínculos comunitários, podemos talvez vislumbrar um modo de relação que escapa às atribuições mais institucionalizadas do *texto* e da *intertextualidade*. Reabre-se aí, portanto, a questão dos corpos letrados e não letrados, em um grau zero do letramento.

O livro de estreia de Assis, *a primavera das pragas*, de 2018, é já posterior a todas essas redes que mencionamos. No texto de orelha, Eduardo Coelho ressalta que aquela “primavera” já não anuncia a ampliação democrática dos possíveis, mas um tempo de

embate constante, uma busca de “estratégias de permanência no mundo” diante de uma cidade segregada e sob ameaça de ruína, em que os versos ecoam, na escuta de uma “velha sem olhos”, a “gravidade/dos decretos oficiais/contra praias negras/contra ventres livres”. O controle dos corpos é novamente o que se opõe à circulação pela cidade, e é notável a presença de pontes nos poemas — incluindo a “ponte presidente costa e silva”, que já vimos em um poema de Tatiana Pequeno (“o rumo da ponte é niterói”).

Mas o poema que me interessa trazer é ainda posterior ao livro. Foi publicado em 2020 na *Garupa*, a mesma editora do livro de Marcelo Reis de Mello¹³ com o qual começamos este percurso e outra das seis integrantes da cooperativa imaginária, a #4; um veículo coletivo, simultaneamente revista *on-line* e casa editorial, fundado na UNIRIO, e que pode ser pensado, portanto, como um dos *clusters* desse tempo e dessa reflexão. Ali, Assis dizia:

ultimamente eu
só tenho me interessado
por poemas que falam de um corpo
eu penso não tenho cara
de chegar e falar um poema
que não tenha um corpo
era melhor eu trocar de cara
calar e ler a mulher que corta da natasha
a mulher pelada da carla
eu só consigo pensar
seria preciso um corpo
pra estar de pé
olhar na sua cara
entrar no metrô
entrar num ônibus
sair desses lugares
pegar com as mãos a boca um corpo
e dizer qualquer coisa
que vibre em outro corpo

penso na bruna a 70 km do mar
na estela no alto da serra
e penso não tenho corpo suficiente
pra olhar na sua cara mas olha

não é que eu tenha deixado
de lavar as calcinhas
com sabão de coco
e água fria de tanque
não é que meus buracos

¹³ Que, por sua vez, foi um dos sócios-editores da *Cozinha Experimental*, a integrante #6 da cooperativa imaginária.

estejam lacrados
é que eu tô seca
e fico repetindo essa merda
cara, eu não tenho corpo pra isso
pra olhar na sua cara
e dizer qualquer coisa como

*você está me comendo tanto
pelos olhos que eu já não
tenho de onde tirar força
pra te alimentar*

é que ultimamente molho e seco
calcinhas no seu tanque
na sua cama
e na cara
de ninguém
ainda que imagine morder um corpo
com esse ventre sem dentes com esses
dedos comidos até o sangue
te vejo acender os copos
com água de filtro
seus dedos secos e largos
craquelando
longe do meu centro
eu penso é coletivo isso que vibra
e grita na varanda
tem corpo e cara esse líquido
que vem
e é quente
(Assis, 2020)

O que me interessa destacar nesse poema é bem pontual: encontramos aí quatro mulheres poetisas citadas. Acredito que acompanhar hoje certa poesia contemporânea a partir de alguma universidade pública do Rio de Janeiro implique saber minimamente de sua existência, mesmo que apenas *de nome*. A convocação do poema, na circulação pela cidade em transporte público, seja pela organização coletiva (feminista) ou pelo acúmulo da força para um dizer necessário contra assédios e exclusões, mobiliza — saiba disso ou não, no momento de uma primeira leitura, a pessoa que o lê — poemas de Natasha Felix, Carla Diacov, Estela Rosa (uma das fundadoras do *Mulheres que escrevem*, integrante #3 da cooperativa imaginária) e Bruna Mitrano.

E com “bruna”, retorna, por exemplo, o que víamos com Tatiana Pequeno: a afirmação geográfica de um subúrbio, “a 70 km do mar”, um traço que me parece significativo de uma certa tendência — sendo retomado, por exemplo, na leitura que

Danielle Magalhães (2020a, 2020b) faz dos poemas de Valeska Torres —, a consideração da distância, junto à dificuldade de deslocamento na cidade.

A construção do poema relança, assim, na interface da mídia em que foi publicado, uma pequena multiplicação de nomes — escolhas afetivas que são sugestões de leituras possíveis (recomendações, leituras por fazer ou por revisitar), mas que são também índices de organização e de expansão de um circuito, de uma forma aberta... e talvez, de uma pedagogia em movimento. Sua enunciação seria, por isso mesmo, um ponto de articulação provisória de sentidos, imerso em um processo de subjetivação composto de afetos transindividuais (que não estão *na cara*), buscando dizer *qualquer coisa que vibre em outro corpo*.

A intimidade das referências, nesse caso, só pode ser (mal) vista como *endogamia* de grupo se desconsiderarmos totalmente a relação prática, corporal, entre poesia e organização em um presente feito de reprodutibilidade digital. No mesmo sentido, a *encarada* de um endereçamento feminista, que é a invenção de uma interpelação pós-traumática, só pode ser lida como *fechamento* excludente e identitário desde um ponto de vista que se exterioriza e se *desimplica* dos núcleos de força que movimentam as redes de relações do presente. São esses núcleos, esses coletivos mais ou menos organizados, com suas distâncias e gritos, que expõem seus corpos em outra disposição ao encontro, incluindo nessa disposição a oposição à cidade-mercadoria, para articular outra experiência possível de cidade em uma fala pública — e amplificada. Grito coletivo, vocálico, cooperativo.

Ler a poesia contemporânea, acompanhar a(s) cena(s), ler um bloco discursivo, ler revistas-blogs — algumas hoje já desativadas, talvez, justamente, por conta da dificuldade de dar continuidade. Há o trabalho feito, há os registros no arquivo, e há também a dificuldade coletiva de garantir a reprodutibilidade e a proteção. Há a evasão e os hiatos. A reflexão sobre a organização poderia nos levar, assim, a tentar desmontar oposições cristalizadas entre autonomia *versus* instituição e a visibilizar certos encaixes institucionais (Laval et al., 2018) que viabilizam *alguma* proteção social, tal como vêm propondo a sociologia e a ciência política contemporâneas. Há um caminho para ser pensado nessa trilha. A cooperativa imaginária delirada por Jessica Di Chiara e Luiz Guilherme Barbosa nos coloca nela.

Referências bibliográficas

ASSIS, Ana Carolina. Pedagogia? In: RESENDE, Beatriz; COELHO, Eduardo (org.). *Formas da crítica: o coletivo como crítica*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Laboratório da Palavra, 2021, p. 9–13.

ASSIS, Ana Carolina. *primavera das pragas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

ASSIS, Ana Carolina. um poema. *Garupa*. edição sentinela, v. 9, maio de 2020. Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/sentinela/secao/na-beira-da-estrada-9/artigo/um-poema-6>. Acesso em: 12 ago. 2024.

AZEVEDO, Carlito. *Livro das postagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

CÂMARA, Mario. Eloisa Cartonera: estatuto do precário. *Inimigo rumor*, n. 16, Rio de Janeiro: 7Letras, São Paulo: Cosac Naify, p. 143–144, 2004.

CAMILLO PENNA, João. Democracia da vida comum. In: SISCAR, Marcos; NATALI, Marcos (org.). *Margens da democracia: a literatura e a questão da diferença*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: EdUSP, 2015, p. 13–46.

COELHO, Eduardo. Coletivos: poesia e endividamento. *Cadernos de Letras UFF*, v. 31, n. 61, p. 120–136, 2020.

DI CHIARA, Jessica. *Amizade das formas: o poema-ensaio em Marília Garcia*. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2024.

DI CHIARA, Jessica. XANTO|Coopoesia, por Jessica Di Chiara. *Escamandro*. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2020/04/13/xantocoopoesia-por-jessica-di-chiara/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

DI CHIARA, Jessica; BARBOSA, Luiz G. “aéêiôôu”. *Coopoesia: Plaquete #0*, 2017. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2020/04/13/xantocoopoesia-por-jessica-di-chiara/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

DI LEONE, Luciana. La poesía contemporánea latinoamericana: por una economía del cuerpo y la lengua materna. *El jardín de los poetas*, n. 4, p. 92–102, 2017.

DI LEONE, Luciana. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARCIA, Marília. *câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GARCIA, Marília. como um fantasma. Comunicação apresentada ao evento *Edição de poesia hoje: modos de fazer e desfazer*. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Bliss

não tem bis, 2014. Disponível em: <http://blissnaotembis.com/blog/2014/05/edicao-de-poesia-hoje-modos-de-fazer-e-desfazer-parte-1-de2.html>. Acesso em: 12 ago. 2024.

GARCIA, Marília. *parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

GARCIA, Marília. *um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

KLINGER, Diana. Literatura não é documento: sobre poesia e a percepção do real. In: MÜLLER, Adalberto; MARTONI, Alex (org.). *Rituais da percepção*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 88–105.

KLINGER, Diana; XIMENES, Vinícius. Rio de Janeiro as a Park of Ruins. Digging through Images in a Site-Specific Poetry Book. *Intermedialités*, n. 37-8, p. 1–27, 2021.

LAVALLE, Adrian Gurza; CARLOS, Euzeneia; DOWBOR, Monika; SZWAKO, José (org.) *Movimentos sociais e institucionalização: políticas sociais, raça e gênero no Brasil pós-transição*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2018.

LINK, Daniel. *Suturas: Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

MAGALHÃES, Danielle. *Ir ao que queima: no verso, o amor, no verso, o horror*. Ensaios sobre o verso e sobre alguma poesia brasileira contemporânea. Tese de Doutorado (Ciência da Literatura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020a.

MAGALHÃES, Danielle. Quando amar se passa pelo subúrbio. Um traçado do Rio de Janeiro em Valeska Torres. *Revista Dobra*, n. 4/5, p. 1–17, 2020b.

MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma – técnica, cinema, etnografia, arquivo*. In: PENNA, João Camillo (org.). Trad. Maurício Chamarelli e Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

MARICATO, Ermínia. A Copa do Mundo no Brasil: tsunamis de capitais aprofunda a desigualdade urbana. In: JENNINGS, Andrew et. al. *Brasil em jogo: o que fica da Copa e das Olimpíadas?* São Paulo: Boitempo, 2014, p. 17–24.

MARICATO, Ermínia. É a questão urbana, estúpido! In: MARICATO, Ermínia et. al. *Cidades rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo; Carta Maior, 2013, p. 19–26.

MARICATO, Ermínia. *O impasse da política urbana no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2011. 365

MELLO, Marcelo Reis de. *José mergulha para sempre na piscina azul*. Rio de Janeiro: Garupa, 2020.

MORICONI, Italo. Alegria Entrevista – por Lucas Matos, Luciana Maria di Leone e Marcio Junqueira. *Bliss não tem bis Blog*, abril de 2013. Disponível em:

www.blissnaotembis.blogspot.com/2013/04/alegria-entrevista-parte-final-falam-as.html. Acesso em: 12 ago. 2024.

MORICONI, Italo. Participação no debate do evento *Edição de poesia hoje*: modos de fazer e desfazer. *Bliss não tem bis* Blog. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, maio de 2014. Disponível em: www.blissnaotembis.blogspot.com/2014/05/edicao-de-poesia-hoje-modos-de-fazer-e_27.html. Acesso em: 12 ago. 2024.

MORICONI, Italo. Que poesia? A poesia e as línguas do Brasil: algumas notas. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (org.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016, p. 125–132.

NUNES, Rodrigo. Anônimo, vanguarda, imperceptível. *Serrote*, IMS, n. 24, p. 34–63, 2016b.

NUNES, Rodrigo. Liderança distribuída. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 9, p. 10–27, 2016a.

NUNES, Rodrigo. *Neither vertical nor horizontal*. A Theory of Political Organization. London & New York: Verso, 2021.

NUNES, Rodrigo. *Organisation of the organisationless*. Collective action after networks. London: Mute, 2014.

PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad*. De la cartonera a Perlongher. Buenos Aires: Título, 2010.

PEDROSA, Celia; COELHO, Eduardo. Entrevista com a Oficina Experimental de Poesia. *Revista Alere*, v. 18, n. 2, p. 337–368, 2018.

PEQUENO, Tatiana. *Onde estão as bombas*. Juiz de Fora: Macondo, 2019.

PUCHEU, Alberto. Posfácio. In: PEQUENO, Tatiana. *Onde estão as bombas*. Juiz de Fora: Macondo, 2019, p. 95–106.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

VAINER, Carlos. Cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro. *Anais do XIV Encontro Nacional da Associação Nacional de Planejamento Urbano (ANPUR)*, vol. 14, 2011.

Recebido em: 01/10/2024
Aceito em: 22/01/2025

ⁱ **Vinícius Ximenes** cursou o bacharelado em Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestrado e doutorado em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense. Integra o grupo de pesquisa Pensamento Teórico-Crítico sobre o Contemporâneo (CNPq/UFF), coordenado pelas professoras Diana Klinger e Celia Pedrosa. Publicou o livro *Rituais, poemas, pronomes: um estudo com Júlia de Carvalho Hansen* (Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2023). É Professor Pesquisador I do Instituto de Ciência, Tecnologia e Inovação de Maricá. **E-mail:** vinicius.ximenes@gmail.com

PESQUISA-AÇÃO: PROGRAMA E ARQUIVO DE UMA OFICINA DE POESIA

[ACTION RESEARCH: PROGRAM AND ARCHIVE OF A POETRY WORKSHOP]

ANA LUIZA RIGUETOⁱ

<https://orcid.org/0009-0007-3861-9131>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Este trabalho parte da experiência de uma oficina de poesia com estudantes da FAETEC realizada em parceria com o PACC – UFRJ para, por meio de um relato e de observações sobre corpo e percepção, mobilizar o conceito de “programa”, tal como formulado por Eleonora Fabião. Ao pensar uma oficina através da composição formal e objetiva de elementos, este trabalho sugere, ainda, um modo de organizar, reproduzir e arquivar oficinas literárias para variados contextos de ação, como é o caso de jogos ou dramaturgias.

Palavras-chave: oficina de poesia; programa; participação; jogo

Abstract: This paper examines the experience of a poetry workshop conducted with FAETEC students in collaboration with PACC – UFRJ, aiming to engage with the concept of "program" as theorized by Eleonora Fabião through a descriptive account and reflections on body and perception. By conceptualizing the workshop as a formally and objectively composed set of elements, this study further proposes a framework for organizing, reproducing, and archiving literary workshops across various contexts of practice, including play and dramaturgy.

Keywords: poetry workshop; program; participation; play

Oficina de poesia, algumas considerações

Sistemas abertos de experimentações, as oficinas de poesia são um espaço entre teoria e prática, com potencial para detalhar campos de percepção. Mobilizam o corpo dos participantes, ativando outro modo de contato com a realidade, um estado de relação com as coisas, memórias, desejos etc. O poema, então, funciona como dispositivo de elaboração de via dupla, dentro-fora, fora-dentro, abrindo-nos para outro modo de percepção, como um raio-x, que explicita a forma exterior de nosso corpo sob uma nova ótica. Aquilo que é da ordem da expressão, em uma oficina de poesia, esbarra na forma, a maneira de tornar aparente o expresso.

Uma oficina supõe o imprevisível. O imprevisível, por sua vez, se projeta a partir da conjunção entre limites e liberdade. Essa conjunção, aparentemente inconciliável, é o motor da ação criativa. Em uma oficina de poesia vivemos limites e acordos enquanto movidos por possibilidades e impossibilidades — como em um jogo, novo a cada recomeço. Nos jogos, partimos de condições minimamente equivalentes entre os jogadores, cada qual com seus recursos, vencendo certos limites, às vezes ao sabor da sorte, fazendo o percurso até um ponto de chegada, como definiu Caillois (2017).

Nas oficinas de poesia acontece mais ou menos o mesmo: cada participante traz consigo uma experiência, um saber, um receio, uma habilidade, uma voz mais ou menos nítida, uma vontade mais ou menos colocada. E participa. O jogo ali proposto é atravessado pelo participante, e o resultado, isto é, a experiência, provém do encontro entre ações e limites. Tudo isso passa pela condução do mediador do encontro, pela troca com os participantes, leitura dos textos, duração, enfim, por tudo o que se estabelece enquanto disposição formal da oficina.

Ações escritas contribuem também para gerar um arquivo do trabalho, que poderá ser replicado futuramente — como um jogo ou uma dramaturgia. No texto “Programa performático: o corpo-em-experiência”, Eleonora Fabião apresentou a seguinte definição de “programa”:

Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas (2013, p. 4).

Voltar para casa, registro de experiência

Voltar para casa foi o tema da oficina de poesia que aconteceu em 2022, na Escola Técnica Estadual Ferreira Viana – FAETEC, no bairro do Maracanã, no Rio de Janeiro. A oficina se deu ao longo de dois encontros, durante duas semanas de setembro, às sextas-feiras, nos dias 16 e 23, das 13h às 14h40. Este texto tem o intuito de produzir algumas reflexões a partir dessa experiência, além de fornecer um registro e possibilitar sua reprodução por pessoas interessadas nas práticas de oficina como recurso pedagógico.

A oficina foi realizada com os estudantes do 3º ano do ensino médio, em uma turma com aproximadamente vinte alunos. O tema de trabalho *Voltar para casa* foi proposto em consonância com o evento anual de confraternização entre as turmas, intitulado Ocupação Cultural, que reúne os estudantes para um dia de mostras de arte, saraus e festividades em geral. A quarta edição desse evento aconteceu na última semana de setembro, no dia 27, uma terça-feira.

As oficinas foram uma parceria entre o Laboratório de Leituras Conceição Evaristo da Escola Técnica Estadual Ferreira Viana, coordenado pela professora Ana Lígia Matos de Almeida, em conjunto com o Laboratório da Palavra do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ), coordenado pelos professores Luciana Di Leone e Eduardo Coelho. O objetivo era contribuir para que, a partir de exercícios e referências apresentadas ao longo desses dias, os alunos produzissem poemas que vocalizariam em um sarau escolar no dia 27 de setembro.

O esquema de divisão dos encontros pode ser simplificado conforme mostrarei a seguir. Todos os poemas e referências de vídeos utilizados nos encontros também estarão registrados adiante, na seção “Material das oficinas”. Para guiar nossas atividades e permitir que todos os membros do grupo de trabalho, conduzidos pela professora Luciana Di Leone, pudessem partir de um ponto comum, preparamos um programa para a oficina.

O programa consiste numa espécie de roteiro de ações, sucinto e objetivo, para situar o encontro. É necessário que o programa seja o mais claro possível, o que, além de tornar a oficina reproduzível em outras ocasiões e por outras pessoas, permite que mesmo os imprevistos ou novas necessidades que surjam encontrem um espaço ordenado e flexível de mediação, evitando o puro improviso. Um programa claro, bem internalizado em quem propõe a oficina, é desejável para produzir arquivo da prática e organizar o andamento do encontro. É importante lembrar que os exercícios estão organizados como

instruções a serem passadas, cada tópico por vez, aos participantes. Os programas de cada dia estão organizados a seguir:

RESUMO DIA 1

Apresentações: da nossa equipe e dos alunos > Conversa breve sobre o tema e a intenção da oficina > exercícios básicos de teatro (em área livre, caminhada pelo espaço, com comandos diretos para mudança de ritmo e de postura), para aquecimento de corpo e voz > leitura coletiva de poemas de autores contemporâneos, sobretudo, e exercícios de vocalização coletiva > escrita de poemas partindo de exercício > leitura coletiva.

PROGRAMA DIA 1

1. Apresentação formal do grupo proponente, do projeto ao qual pertencem e da oficina;
2. Apresentação dos alunos: dizer nome, curso e *um jeito novo de voltar para casa*, inventado ou existente (sugere-se que os proponentes também participem dessa apresentação lúdica);
3. Inserir conversa sobre o que é “casa”, “voltar para casa” etc., por meio de perguntas simples: quem gosta de voltar para casa? Alguém não volta para casa depois da aula? etc. O objetivo é fazê-los participarem;
- 3.1 Este é um exercício opcional, se houver espaço: fazer uma roda com todos de pé, alguém no centro. Uma pessoa da roda por vez emite um som. Quem estiver no centro segue o som, caminhando até a pessoa que imagina ter emitido. Este exercício serve para descontrair, exercitar emissão, confiança e presença;
4. Fazer uma breve explanação sobre o tema da oficina, em termos mais teóricos ou que ative o interesse pelo tema por meio de referências relevantes conforme a necessidade e o público. Ler coletivamente, em voz alta. Apresentar os autores dos poemas, brevemente, a cada leitura. Após finalizar leituras, partir para o exercício de escrita a seguir:
5. *Exercício de escrita* (20 minutos para execução do exercício o exercício):
 - a) Pensar em alguém para quem você queira mandar um recado (qualquer pessoa);
 - b) Explicar para pessoa como voltar para casa;
 - c) Desafio: escolher qualquer palavra que você goste para repetir pelo menos três vezes no seu poema.
6. Se der tempo, quem quiser, poderá ler em voz alta seu resultado para a turma;
7. Encerrar a oficina.

MATERIAL DIA 1 – POEMAS

- a. Stella do Patrocínio em *Reino dos bichos e dos animais não é o meu nome* (Azougue editorial, 2001)

[sem título]

Eu estava com saúde
Adoeci
Eu não ia adoecer sozinha não
Mas eu estava com saúde
Estava com muita saúde
Me adoeceram
Me internaram no hospital
E me deixaram internada
E agora eu vivo no hospital como doente
O hospital parece uma casa
O hospital é um hospital

- b. Valeska Torres em *O coice da égua* (Ed. 7 Letras, 2018)

REINO DOS BICHOS E DOS ANIMAIS NÃO É O MEU NOME
para Stella do Patrocínio

ouço o chacoalho zunindo no meu ouvido
o barulho da cisterna
tampada com uma espessura de sete cm de concreto
quando perto,
penso em afogamentos em sufocos claustrofobia
por desencargo
pego ratazanas pelo rabo que se contorcem
como as contorcionistas no circo
afogo-as devagarinho até que o chiar borre a água de vermelho escuro
são essas as cores do arco íris
piso em besouros esmigalho cada couraça que usa para se defender
já rendido
coloco entre dedos a gosma verde esmeralda tão bonita
joaninhas inchadas nem todas vermelhas com pintinhas pretas
pressiono contra o mármore com o mindinho
havia uma barata entre meus lençóis quando criança
dessas cascudas que só se encontra no mato
rastejou até o meu ouvido
zunindo coisas que só no reino dos bichos se podem ouvir
“não quero” disse abafando o travesseiro contra o inseto
desde o assassinato
recebo os bichos para executá-los

me dizem fofocas
esgueirando-se na mortadela na comida estragada
as patinhas miúdas fungando a merda
o reino dos bichos e dos animais não é o meu nome
mosca parruda que posa na manga
jorrando o verme
seus filhinhos miúdos espeto na grelha
labareda lambendo as asas finas
o corpo mole
nas autópsias que fiz
rasguei de uma só vez os colhões dos bichos
sussurrei a profana das mulheres
o maçarico
queima queima queima
o torresmo que como nessa manhã.
reino dos bichos e animais é o meu nome

c. Ana Martins Marques em *O livro das semelhanças* (Ed. Companhia das Letras, 2015)

[sem título]

Há estes dias em que pressentimos na casa
a ruína da casa
a no corpo
a morte do corpo
e no amor
o fim do amor
estes dias
em que tomar o ônibus é no entanto perdê-lo
e chegar a tempo é já chegar demasiado tarde
não são coisas que se expliquem
apenas são dias em que de repente sabemos
o que sempre soubemos e todos sabem
que a madeira é o que vem logo antes
da cinza
e por mais vidas que tenha
cada gato
é o cadáver de um gato

RESUMO DIA 2

Reapresentação para recordar nomes e introduzir quem estava ali pela primeira vez >
conversa sobre quem havia produzido mais depois do primeiro encontro > alongamentos
> projeção e apresentação de vídeos de poesia falada, slams e videopoesia > exercícios
de conversa e escrita em duplas > apresentação dos resultados > exercício passado para

casa (treinar leitura com técnicas simples e mexer no texto) > conversas individuais com alunos que quisessem mostrar suas produções e tirar dúvidas.

PROGRAMA DIA 2

1. Boas-vindas. Perguntar se alguém escreveu algo ou modificou seu poema desde o último encontro. Após uma breve conversa, avisar que esse é um encontro mais prático;
2. Apresentar o material selecionado para o encontro. Em nosso caso, videopoemas de poetas contemporâneos — outro formato para apresentar outros modos de fazer;
3. *Exercício 1 para os participantes* [25 min, total]
 - a) Anotar 3 perguntas para uma pessoa a quem se deseja conhecer melhor [5 min] (separar a turma em duplas);
 - b) Conversar com a dupla e fazer as perguntas anotadas [5 min];
 - c) Depois de colher as respostas do colega, escrever um poema que o apresente.
4. Após a conclusão do poema, dividir a sala entre plateia e palco. Uma dupla por vez vai ao “palco” para apresentar o amigo lendo o poema;
5. *Exercício 2 para os participantes* [15 min, total]
 - a) Pensar em um lugar onde se sente bem. Anotar como ele é, o que tem lá etc.;
 - b) Pensar em uma coisa que te dê medo e em outra que te faça rir. Anotar;
 - d) Fazer um poema em que você leva essas “coisas” para passear onde se sente bem.
- 5.1 Os participantes que se sentirem à vontade podem ler seus resultados [20 min];
6. *Exercícios para casa*, de preparação para o sarau:
Escolher o poema para a apresentação e pensar como querem fazer. Ensaiai lembrando de alguns exercícios que podem ajudar: aquecer o corpo, mudar a velocidade da fala, falar com calma etc.;
7. Encerramento da oficina.

MATERIAL DIA 2 – VIDEOPOEMAS

muito bem patrocinada – falatórios de stela do patrocínio, com Natasha Felix e Bianca Chioma. <https://www.youtube.com/watch?v=PKLlwSbbSus>
eu queria escrever a palavra bra..., com Luiza Romão.
<https://www.youtube.com/watch?v=wcCRF6sNdY8>
devagar escola, com João Paiva. <https://www.youtube.com/watch?v=YrJ-QJtrKT4&t=14s>.

estado de atenção, com Marcos Siscar.

https://www.youtube.com/watch?v=3Rd7zwTA_0k_

Da prática, algumas observações

A oficina precisa levar em conta seu público-alvo e ter um objetivo definido. No caso da oficina *Voltar para casa*, o público-alvo era formado por adolescentes, estudantes do ensino médio de uma rede pública de ensino. O objetivo primário era fazer com que produzissem poemas autorais a serem apresentados no evento escolar, na data definida pela instituição. Os objetivos secundários eram estimular que a turma se conhecesse sob outros aspectos, mais pessoais, que tivesse contato com o texto do ponto de vista da criação, tendo a invenção e a autoria como ponto de partida, assim ativando outras modalidades de percepção e sensibilidade.

Foi notável que, no decorrer da oficina, fomos ganhando a confiança dos adolescentes. Em princípio, pareciam desconfiados e tímidos, provavelmente por serem convocados a realizar atividades envolvendo o corpo. Reagiam com desconforto e ironia diante das propostas, deslocadas da convenção de uma sala de aula: cadeiras afastadas, todos sentados no chão e em roda, apresentando-se um por um, sendo levados a pensar em questões pouco usuais como “um jeito novo de voltar para casa”. Depois, também os instruímos para que se levantassem e caminhassem no espaço, olhando nos olhos dos colegas, um exercício básico do teatro. Durante a leitura do poema da Stella do Patrocínio, também testamos coletivamente modos alternativos de ler o poema, solicitando uma espécie de “jogral”, em que eles leriam, do texto, as palavras que desejassem, fazendo o número de repetições que achassem conveniente, na velocidade e no tom de voz que quisessem testar.

Esse conjunto de proposições contribuiu para que o corpo passasse a estranhar o espaço, os colegas de sala, levando-os a outras concepções a respeito de si e dos presentes. O intuito era colocá-los em estado de atenção quanto ao entorno, desabitua-los da postura passiva, pois eram exigidas novas posições, respostas, deslocamentos conforme decorria o tempo da oficina. Uma mobilização entre corpo e pensamento.

De modo geral, as resistências iniciais dos alunos, por timidez e desconfiança, acabaram sendo superadas. Nos casos em que há maior resistência, é importante

permanecer em atenção para propor mudanças de rota. Aqui, vale falar de uma leitura constante e ativa que quem media a oficina precisa fazer. É preciso manter um estado de escuta contínuo mesmo: do que é falado e como é falado, a altura e a nitidez da voz, a recusa ou a obstinação em participar, quem precisa que a palavra lhe seja passada e quem a toma para si, onde estão os braços, quem anota, quem não anota, onde está o foco do interesse deste ou daquela, se há uma demanda outra, não aquela que acreditávamos inicialmente, por onde é possível mudar de rota se necessário etc. Tudo é material.

É importante que quem medeia a oficina aperfeiçoe capacidades que o leve a manter-se tranquilo e flexível diante da turma. Um bom ponto de partida é uma oficina bem estruturada, com bons materiais de trabalho, adequados ao público de destino, com exercícios simples, mas estimulantes.

Às vezes, as experiências podem não sair conforme o programado. O trabalho anterior à oficina, sua base de estudo e preparos, a escolha temática, a capacidade que o mediador tem para estar disponível e internalizar o seu programa propiciam o bom andamento das oficinas. É claro que há muitas variáveis, e nem sempre as coisas dão certo: por isso, fazer ajustes pode ser importante.

Como se requer do aluno que ele esteja presente, é importante estar, também, presente. A conduta do mediador, em oficina, admite mais silêncio e menos explanação do que a de um professor na sala de aula não dialógica. Os participantes podem ser instados por perguntas, exercícios ou pelos próprios poemas a se colocarem de modo mais livre e pessoal. Em *Tremores, escritos sobre experiência*, de Jorge Larrosa, ele escreveu:

O que ocorre é que se trata de um saber distinto do saber científico e do saber da informação, e de uma práxis distinta daquela da técnica e do trabalho.

O saber da experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana. De fato, a experiência é uma espécie de mediação entre ambos (2014, p. 30).

Ainda que o objetivo primário da oficina seja “produzir poemas”, quando a palavra entra, ou, ainda, quando a palavra poética entra, com toda a sua ambivalência e condensação de sentido, o imprevisível se impõe — relatos, memórias, opiniões, testemunhos, emoções. Com isso, vale lembrar aos participantes que a oficina é um espaço para testes, não para o “acerto” ou o “erro”, mas para a participação, para fazer as coisas passarem do não ser ao ser. Lembrar que tudo pode servir, toda fala e sensação

podem ser bem-vindas. Por isso, dar instruções pode ajudar. Em *Jogos teatrais na sala de aula*, de Viola Spolin, lemos:

A instrução é o enunciado daquela palavra ou frase que mantém o jogador com o foco. Frases para instrução nascem espontaneamente a partir daquilo que está surgindo na área de jogo e são dadas no momento em que os jogadores estão em movimento. A instrução deve guiar os jogadores em direção ao foco, gerando interação, movimento e transformação [...].

A instrução faz com que os jogadores retornem ao foco quando dele se distanciaram (“Permaneça com o olho na bola!”). Isso faz com que cada jogador permaneça em atividade e próximo a um momento de nova experiência. Além disso, dá ao professor-diretor o seu lugar dentro do jogo como parceiro (2017, p. 33).

No caso da oficina de poesia, os comandos podem se relacionar tanto a sensações e ao imaginário (“procure se lembrar como é voltar para casa” ou “não pense muito, apenas descreva!”) como ao modo de fazer o texto (“lembre-se como Stella do Patrocínio usa as repetições!” ou “não esqueçam do título!”).

Outro elemento importante, além dos exercícios e da condução aberta à participação dos alunos, é o material escolhido para os encontros, seja poema, seja vídeo etc. O material é elementar para mobilizar a produção e a participação. Nele se encontram exemplificados os modos de fazer, além dos dispositivos de escrita que ativam a sensibilidade. Enfim, estar diante de um poema incrível, ou conhecer um bom poema, que traga identificação ou acesso a uma sensação inesperadamente, pode fazer valer uma oficina inteira para quem participa.

A charada era: por que não podíamos viver na mente.

A resposta era: a barreira da terra intervinha.¹

¹ Em “Averno”, na antologia *Poemas 2006–2015*, de Louise Glück, p. 61, 2021.

Referências bibliográficas gerais

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

FABIÃO, Eleonora. *Programa performativo: o corpo-em-experiência*. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em 16/01/2024. Acesso em: 17 nov. 2024.

GLÜCK, Louise. *Poemas 2006–2015*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LARROSA, Jorge. *Tremores, escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Referências bibliográficas literárias

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PATROCÍNIO, Stella. *Reino dos bichos e dos animais não é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2001.

TORRES, Valeska. *O coice da égua*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2018.

Referências bibliográficas videográficas

devagar escola, com João Paiva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YrJ-QJtrKT4&t=14s>. Acesso em: 17 nov. 2024.

estado de atenção, com Marcos Siscar. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3Rd7zwTA_0k. Acesso em: 17 nov. 2024.

eu queria escrever a palavra bra..., com Luiza Romão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wcCRF6sNdY8>. Acesso em: 17 nov. 2024.

muito bem patrocinada – falatórios de stela do patrocínio, com Natasha Felix e Bianca Chioma. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PKLlwSbbSus>. Acesso em: 17 nov. 2024.

Recebido em: 23/11/2024
Aceito em: 22/01/2025

ⁱ **Ana Luiza Riguetto** é doutoranda no PPG em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Pesquisa poesia contemporânea, criação e cultura midiática. No mestrado, pesquisou erotismo e jogo em Adília Lopes. Integra o PACC/UFRJ. **E-mail:** analuriguetto@hotmail.com

ESCRITA IMPREVISTA

[UNEXPECTED TEXT]

FRANCYNE FRANÇA¹

<https://orcid.org/0000-0002-7432-7773>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Escrita imprevista é um modo de escrever em que o texto não é o mero registro de um pensamento já formulado, mas um exercício de elaboração de um pensamento que resulta da produção do texto. No presente artigo, descrevo o processo de criação-aprendizagem dessa prática, que se tornou uma valiosa ferramenta de pesquisa ao longo da minha trajetória acadêmica. Ao final, apresento um vislumbre da oficina de escrita imprevista, uma espécie de laboratório no qual venho desenvolvendo e compartilhando as ideias que resultaram dessa experiência.

Palavras-chave: escrita; intuição; corpo; materialidade; constelação

Abstract: Unexpected text is a way of writing where the text is not merely a record of a pre-formulated thought, but an exercise in developing thought alongside the text. In this article, I describe the process of creating and learning this practice, which has become a valuable research tool throughout my academic journey. Finally, I present a glimpse into the workshop on unexpected writing, a kind of laboratory where I have been developing and sharing the ideas that emerged from this experience.

Keywords: writing; intuition; body; materiality; constellation

Escrita imprevista

Antes de entrar no assunto propriamente dito, preciso dar alguns passos para trás e refazer o caminho que me levou a idealizar a oficina da qual tratarei neste artigo.

Há algum tempo venho pensando sobre o que chamei de escrita imprevista, um modo de escrever em que o texto não é o registro de algo que já sei, mas a ferramenta com a qual elaboro o que só depois de escrever virei a saber. É um exercício de constante investigação e descoberta — ao mesmo tempo árdua construção — do que tenho a dizer e ainda não sei precisamente o que é. O texto, então, torna-se imprevisível, resultado não só do que levo, ou mesmo do que busco, mas do que encontro ao perfazer sua trilha. Daí a denominação escrita imprevista, que, cabe já esclarecer, não é uma modalidade de escrita automática, como o nome pode fazer parecer, embora guarde certa relação com a prática surrealista, o que mais adiante veremos.

Escrita imprevista me pareceu um nome apropriado para o modo como desenvolvi minha produção acadêmica desde a iniciação científica — o modo como também estou produzindo este texto. Naqueles primeiros passos, ainda sem muita noção do que estava fazendo, eu já encarava a tarefa de escrever como ato de dar corpo ao que, na minha mente, ainda não era pensamento, mas tão somente uma agitação que me acometia no contato com meu objeto de estudo, ou com outras coisas que lia, ouvia, vivia. Talvez possamos chamar isso de intuição, no sentido do vislumbre de algo cujos contornos ainda são muito precários, uma percepção sem clareza, a experiência de conhecer sem compreender, por assim dizer.

Se remontarmos à origem latina da palavra (*in-* + *tuitio*), poderíamos pensar na intuição como ato de “olhar atentamente dentro”, “contemplar intimamente”. Quer dizer, a ideia de olhar, aí, não seria literal, mas a sugestão de uma experiência também dos sentidos, não apenas do cogito; uma sensação tal qual a sensação de ver, embora não com os olhos. Intuir, na minha etimologia selvagem, portanto, seria conhecer alguma coisa na sua forma inteira — sem identificar as porções do todo e de modo instantâneo —, fora da sucessividade do tempo; perceber alguma coisa como percebemos uma imagem: não um conjunto de traços, formas, cores e texturas, mas uma totalidade una a despeito das partes. Mais que isso, a intuição seria como uma imagem invisível, ou ainda a súbita “visão de

uma carne infinita”, como disse G.H., de Clarice (Lispector, 2009, p. 12): algo muito material, mas que, de tão próximo a nós, extrapola o nosso campo de vista.

Isso que estou chamando de intuição guarda estreita relação com o acontecimento de linguagem que costumamos, sobretudo os estudiosos de literatura, chamar de imagem poética. Um efeito, um evento para além do significado das palavras, do mero entendimento, a imagem é uma espécie de gozo, um desconcerto causado pelo jogo do sentido com o som, com o ritmo, com o desenho do texto. Dessa equação de inúmeras variáveis, resulta qualquer coisa difícil de determinar e que faz a linguagem driblar a ação do pensamento: eis aí a operação da imagem. De modo geral, tratamos a intuição como algo que nos acomete, mas talvez seja ela o que ativamente buscamos, o que ativamente produzimos, quando buscamos a poesia. Mas a poesia é a vida, todas as extraordinariedades cotidianas para as quais nem sempre estamos acessíveis. Quando, no entanto, a vida nos flagra permeáveis, atentos, uma situação banal pode ser tão repleta de instantes de intuição, de imagens poéticas, quanto um poema.

A intuição, ou imagem, foi o ponto de partida, o combustível e o método da minha pesquisa. Em meio a temas, textos de referência, conceitos, teorias, esse era verdadeiramente o objeto do meu interesse e desejo: o efeito sobre mim de alguma coisa, a parte desse efeito que eu pouco ou nada compreendia. Essa coisa poderia ser a obra literária que escolhi como objeto de estudo, a hipnótica imagem que estampa sua capa, uma peça para piano que eu tocava quando criança, ou qualquer um dos outros antiplátos que, vez ou outra, desestabilizavam o meu dia a dia. Minha vontade, contudo, não era esclarecer esse fenômeno, mas vivê-lo e revivê-lo — jamais como o mesmo —, dar a ele um corpo, transferir do meu para o dele e novamente do dele para o meu aquele estremecimento, aquela agitação que mencionei no início deste artigo: acalmar, mas continuamente restituí-la.

Sem o horizonte de uma metodologia, mas com uma convicção teimosa do que não me interessava — simplesmente compreender ou explicar, usar as palavras apenas para comunicar —, encontrei na escrita um espaço de busca e a ferramenta com a qual eu buscava, sem saber o quê, e sempre encontrava! Que é isso em mim que quer desesperadamente ser dito, que quero desesperadamente dizer?

Insuflada pelo desejo de decifração, eu me lançava à escrita com uma vaga ideia, partindo de apenas algumas palavras e pouco ou nenhum planejamento — como planejar

o desenvolvimento de algo que não se sabe exatamente o que é? Cada passo se dava sobre o caminho que ia se construindo ao longo da caminhada: palavra a palavra, cada uma arduamente garimpada, lapidada e dilapidada, eu ia construindo sintagmas, orações, pensamentos, até que um texto. Meu “método” de pesquisa, então, foi cada vez mais se distanciando da engenharia e se aproximando da bricolagem, para usar a famosa distinção de Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* (1989 [1962]). O trabalho do engenheiro é a realização do que está previsto no projeto, o do *bricoleur* “é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram [...]” (1989, p. 33) e tem como elemento essencial, segundo Roy Wagner (1981), o esforço de “imprever¹ o mundo”. Nas palavras de Viveiros de Castro, “agir de modo a subverter os entendimentos convencionais do mundo, inventar a posteriori, por assim dizer” (2019, p. 300)².

Podemos pensar a ação de imprever como um modo de operar marcado pela incerteza e pelo improviso, cujo resultado não é definível por um projeto, mas se constrói por força das relações que vão se estabelecendo e se modificando mutuamente durante o processo criativo. É nesse sentido que falo aqui de uma escrita imprevista. Um modo de escrever que hoje reconheço ter sido a ferramenta com a qual aprendi a produzir conhecimento e com a qual construí a própria ferramenta, talvez ela mesma o conhecimento que produzi. Comecei a pensar sobre isso enquanto escrevia as últimas linhas da minha tese de doutorado. Diante de um resultado que pareceu inalcançável durante a maior parte daqueles quatro anos, eu ainda me espantava ao constatar que, no decorrer da escrita, o processo havia se convertido de dramático a tranquilo, até divertido. Os primeiros passos da escrita deram-se tardiamente e, por um longo período, eu passava mais tempo encarando a tela em branco que escrevendo. Quando já não havia mais tempo para tentar antecipar o que seria aquela tese, tive de me pôr a escrever sem saber o que queria dizer, que caminho iria percorrer. Sob a influência e o impacto de todas as leituras, conversas e reflexões que antecederam aquele momento, entreguei ao acaso — outro nome pelo qual a intuição poderia ser chamada — e passei a escutar o que minhas próprias palavras diziam, os “ecos do meu próprio ser sensível” (Ostrower, 2013, p. 21).

Quando finalmente comecei a escrever, percebi algo curioso no meu procedimento: um extremo cuidado com a sonoridade, a métrica, o ritmo e a melodia do texto. De

¹ No original, “unpredict”.

² No original, “to act in a way that subverts conventional understandings of the world, to invent after the fact, as it were” (tradução minha).

repente, parecia essencial rimar ou quebrar a rima, prolongar o tempo de uma frase, embora já houvesse completado o pensamento, escolher ou alterar as palavras para atender às demandas do ouvido, que pareciam imperativas. Com isso, muitas vezes tive de negociar o significado com o som do texto e o tamanho exato. Se quisesse dizer “obra do acaso”, mas sentisse a necessidade de uma sonoridade em *i*, eu poderia optar por algo como “fruto do destino”, ou, ainda, “resultado fortuito”, se soasse melhor uma sonoridade em *u*, o que tornou a escrita um processo de seleção de palavras e constantes substituições, que nem sempre eram tão literais quanto os exemplos apresentados. Quer dizer, a preocupação com a materialidade do texto me obrigou a incessantemente hesitar entre o significado e o som, a criar desvios por palavras de sentido improvável, num processo em que o contorno das ideias ia se modificando ligeiramente ou mesmo de modo brutal: o que eu encontrava não era necessariamente aquilo que eu buscava, o que tornava o resultado muito mais interessante, menos óbvio, sem cair na arbitrariedade.

Pode parecer demasiado esforçado e no início realmente foi. Com o prazo apertado, eu me perguntava até quando conseguiria sustentar tamanha meticulosidade formal, mas decidi insistir enquanto fosse possível, porque assim me pareceu que deveria ser. Curiosamente, no entanto, trabalhar daquela forma, com o tempo, foi se tornando fácil, natural, quase automatizado — o que levantou outras questões e me levou a fazer um esforço no sentido contrário: a controlar o excesso de musicalidade. Esse desdobramento inesperado me fez pensar sobre o que aprendemos ao escrever um texto, sobre como a forma do conhecimento afeta o conteúdo do conhecimento. O caminho estético, como sabemos, mas vale sempre lembrar, não se destina ao belo, como substituto do império do intelecto, mas a uma terceira margem, ao atravessamento das outras camadas da nossa subjetividade. Na escrita imprevista, portanto, a materialidade longe de ser vazia, é a matéria do pensamento e aquilo com que fazemos emergirem e se movimentarem nossas ideias fixas. Que queremos dizer, o que em nós quer desesperadamente ser dito?

Como muitos estudantes de letras, durante a pós-graduação, trabalhei como revisora de textos, muitos deles acadêmicos. De modo geral, é um ofício espinhoso, porque envolve a tarefa de encontrar nas palavras dos outros um sentido que muitas vezes o próprio autor ainda não compreende. E isso é normal em qualquer tipo de escrita, já que o sentido de um texto vai se fundando e se atualizando — inclusive para quem o escreveu — cada vez que é lido. Mas, para além das questões inerentes à escrita, outra coisa

chamava minha atenção: a dificuldade enorme, muitas vezes incontornável, que alguns pós-graduandos têm de encadear informações — o pensamento dos autores com os quais trabalham — e, mais ainda, de produzirem pensamento próprio.

Entre diversas causas prováveis, essa dificuldade me parece um misto de falta de prática com pavor de dizer qualquer coisa que não esteja amparada pelas palavras de um autor consagrado. Resulta disso uma produção estéril como contribuição ao pensamento coletivo e sofrida tanto para quem escreve quanto para quem lê. Comecei a pensar sobre essa questão ao mesmo tempo que fazia minhas próprias descobertas sobre a relação da escrita com a pesquisa e, em dado momento, passei a compartilhar essas ideias no consultório de escrita em que passei a atuar: a atenção ao modo como se diz o que se diz, uma abordagem menos utilitarista da escrita, a soberania do autor em relação ao próprio texto e, principalmente, a coragem de correr o risco de caminhar sem saber ao certo para onde se dirige, entre outras coisas.

Contrariando minha preocupação inicial, os estudantes recebiam muito bem minhas considerações, fazia sentido para eles o que eu estava dizendo, mas eles não conseguiam pôr em prática. As conversas que tínhamos eram muito iluminadoras, mas não causavam muito impacto em seu trabalho. Então olhei para trás e passei a analisar meu próprio processo de aprendizagem. Meu modo de escrever, também meu modo de pesquisar, de aprender, de pensar, desenvolveu-se intuitivamente, não como um movimento estudado, mas havia uma motivação clara no que eu estava fazendo: um desejo obstinado de decifração, por um lado, e de prazer, por outro. Eu queria descobrir o que era aquela coisa fugidia que eu quase podia tocar com a ponta da língua, mas queria também voltar a me sentir instigada quando finalmente descobrisse, matar a fome, já alimentando o apetite. Como racionalizar um processo que se deu de forma tão orgânica? Seria possível compartilhar o que aprendi com a escrita imprevista? E o que foi que aprendi?

Aprendi não somente a produzir pensamento, mas a pensar também com a inteligência do corpo. Foi então que me dei conta: explicar a lógica dos movimentos, descrever modos e formas de desenvolver o texto resultaria em saber, não em saber fazer. Não há teoria que ensine a andar de bicicleta; precisamos acionar alguma coisa em nós sem saber exatamente o que nem como — baixar a resistência do controle racional e deixar acontecer a mágica do corpo entrando em equilíbrio com a máquina. Foi a partir desse palpite que idealizei uma oficina de escrita com atividades voltadas para a presença

do corpo na escrita, tanto o do escritor quanto o da língua. A ideia era tentar alcançar as camadas menos lógicas da subjetividade, operando as palavras dentro de um sentido mais amplo, para além do significado. Pensando assim, idealizei práticas lúdicas, sensoriais e exercícios educativos, como os movimentos fracionados que os esportistas executam como base para o desempenho geral.

A oficina

A turma inaugural da oficina de escrita imprevista se reuniu pela primeira vez em maio de 2021 e, por cerca de um ano, continuou se encontrando quinzenalmente em modo remoto. O grupo era formado por amigos de longa data que convidei para colaborar comigo numa espécie de laboratório para o desenvolvimento das atividades, que até então eu havia somente vislumbrado. Eu não tinha muita experiência com a prática docente e seria menos intimidador estar entre rostos conhecidos, mas também era importante que se estabelecesse entre os participantes uma atmosfera íntima, em que eles se sentissem confortáveis o suficiente para baixar a guarda. A situação não era ideal para uma oficina como a que eu estava propondo, ao mesmo tempo era particularmente propícia para que ela acontecesse, não só porque meus convidados residiam em diferentes cidades, mas também porque, em virtude das condições impostas pela pandemia, estavam com mais tempo disponível e mais dispostos a realizar atividades daquele tipo, além de já bem experimentados nas ferramentas de reunião *on-line*, após já muitos meses de distanciamento.

No começo não havia um projeto de oficina acabado, e ainda não há, o plano é continuamente elaborar em processo. É possível, no entanto, identificar a palavra como ponto de partida e eixo desse trabalho. As questões que emergem durante os exercícios são diversas e imprevisíveis, mas há duas delas para as quais busco ativamente chamar a atenção. A primeira é a materialidade da linguagem, o fato de que as palavras, além de significarem, são acontecimentos sonoros e visuais, e de que o que elas dizem é resultado do entrelaçamento dessas três camadas. A segunda são os desvios que a ideia vai sofrendo à medida que as palavras se associam, o contágio entre as camadas, que vão se multiplicando quanto mais palavras entram em contato. Ambas as questões estão ligadas à mobilidade de sentido resultante das relações que se estabelecem desde o nível atômico

até o planetário — do som à sílaba, da letra ao morfema, do vocábulo à constelação de palavras, da intuição ao texto.

Para colocar em jogo essas questões, procuro associar práticas de pensamento sem regras e de proliferação de ideias, como a livre associação de palavras, com exercícios de obstáculos à escrita. Essas atividades são alvo de um constante movimento de invenção e reflexão, o que leva a algumas experiências bem-sucedidas e a outras nem tanto, mas o erro, o imprevisto, é bem-vindo: a possibilidade de um fortuito frutífero é justamente o que buscamos na oficina de escrita imprevista. Incorporar o erro, aliás, é um dos objetivos e requer bastante exercício. De qualquer modo, algumas dessas atividades, com toda a sua permeabilidade, acabaram formando uma base estável sobre a qual é possível experimentar movimentos mais ousados.

A primeira atividade, a que chamo *constelação*, inspirada em Freud e Mallarmé, consiste numa prática coletiva de produzir múltiplas séries de associações lineares e translineares em torno de uma palavra inicial. Essas associações podem ser semânticas, fonêmicas, interlinguísticas, subjetivas etc. O nome constelação acena não só para a distribuição das palavras no papel, como estrelas no espaço, mas também para o campo de forças, de influências, de associações potenciais que se formam entre elas. Quando construímos uma constelação, experimentamos a infinidade de caminhos que podem ser traçados a partir de uma palavra. Quantos universos repousam ali — também aqui, em mim —, esperando ser mobilizados? Cada palavra é portal para um universo provável. Em torno de uma única palavra orbitam múltiplos significados potenciais e a potência de efeitos inesperados. Uma palavra pode nos dizer muitas coisas: pode referir coisas concretas e coisas abstratas, pode distinguir as características dessas coisas e seus muitos possíveis estados.

O significado é uma das dimensões da palavra, a mais estável, mais nítida, mais bem definida. Se formos ao dicionário encontraremos lá algumas possibilidades daquilo que ela solitária e fixamente significa. Mas, além de referir, de nomear, de delimitar, a palavra produz outro resultado. Um resultado particular, que muitas vezes é imponderável. Esse resultado particular, ainda que de alcance coletivo, é o que a palavra nos faz sentir. Além daquilo que dela compreendemos perfeitamente, a palavra nos dá também a experiência de algo que não sabemos exatamente o que significa. Porque a palavra não apenas significa, não apenas viabiliza que pensemos ou falemos sobre alguma

coisa. A palavra é também gatilho para um acontecimento, para algo que acontece em nós, no nosso corpo.

Quando uma palavra é dita, ela nos diz alguma coisa, mas ela também nos excita. É o que Barthes chamou de “o rumor da língua”. Enquanto a palavra fala, ela também rumoreja, não só por causa de sua materialidade sonora, mas por causa de um ruído de comunicação inerente, que faz com que a palavra, como o som, de modo sutil, porém efetivo, nos toque. O seu rumor, que paradoxalmente é também o seu silêncio, a instância em que ela não comunica, é o que faz o sentido da palavra dita ser também sentido, não apenas compreendido, motivo pelo qual convém pensar em significado e sentido como coisas inextricáveis, porém distintas.

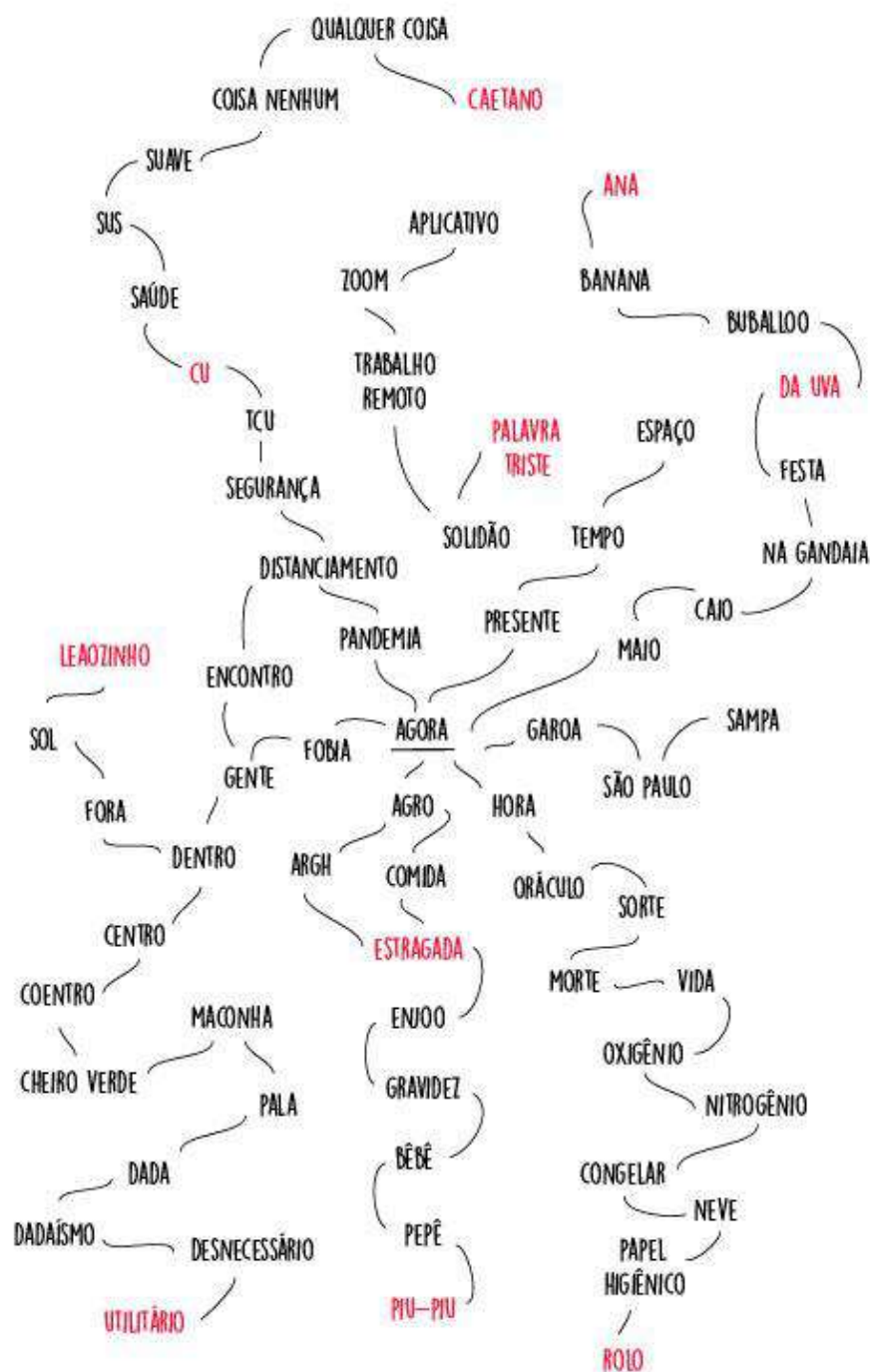
Poderíamos tomar o significado como um ponto de partida, jamais um fato consumado. O significado é o mínimo de contorno que torna uma palavra reconhecível, compreensível. É o que a ancora na estrutura sólida do código coletivo. Porém a palavra não é só o seu significado, mas uma gama de coisas, inclusive esse rumor que nos excita. E o rumor faz tremer também as bases de sua própria estrutura, faz mover-se o contorno bem delineado de seu significado. O rumor é uma propriedade fluida, um impulso que é desencadeado quando entre nós e a palavra se estabelece um contato, quando a atravessamos e ela nos atravessa. E aí, aquilo que ela diz propriamente nos acomete, nos acontece. Tudo isso faz do sentido geral da palavra um fenômeno muito menos exato que o seu significado.

Se partíssemos da palavra *agora*, quantas linhas imaginárias de associações conseguiríamos traçar? Esse foi o desafio que lancei à primeira turma da oficina de escrita imprevista em um dos nossos primeiros encontros. Era maio de 2021, auge da pandemia, e a palavra *agora* não falava — como nunca fala somente — da presentidade de um momento qualquer, mas do tempo de um horror inédito, que nós, um grupo de amigos em torno dos 40 anos, e o mundo inteiro vivíamos coletivamente, embora isolados cada um em sua casa. As primeiras associações, como geralmente acontece, foram semânticas e se apoiavam nas acepções mais genéricas, como o significado temporal da palavra “agora”, que lembra presente, que lembra futuro, que lembra passado. Logo, saímos do terreno frio e distante do dicionário e começamos a nos aproximar da nossa realidade, passando pela cultura, pelo fato coletivo de maior magnitude da história recente, o que levou a associações com a pandemia, o trabalho remoto, o distanciamento social, a solidão, o

medo, a morte. Nessa dinâmica, os participantes usualmente esgotam as ideias mais gerais a respeito do assunto antes de começarem a caminhar no sentido de algo mais próprio.

No ápice do engajamento, quase sempre as pessoas estão mais à vontade e fazem um esforço entusiasmado para encontrar associações inventivas, caminhos inusitados. Com o tempo, no entanto, elas vão se cansando e se tornando mais displicentes. Pode parecer que, então, tenha chegado a hora de encerrar, mas esse é o momento em que as associações fluem em maior liberdade. É importante, pois, seguir o fluxo e chamar a atenção do grupo para os possíveis sentidos que estiverem emergindo. Quando algum movimento de linguagem curioso é flagrado, geralmente a energia do grupo se restabelece, e o exercício recebe mais uma injeção de ânimo. Pode ser interessante fazer alguma alteração para quebrar o ritmo da dinâmica, como alternar a ordem das associações ou romper o contato visual, posicionando os participantes de costas para o centro, se estiverem dispostos em roda. No caso dessa oficina, que acontecia em modo remoto, usávamos como recurso o desligamento das câmeras. A ideia é estimular a liberdade linguística, deixar as ideias acontecerem, evitando o imperativo do pensamento dirigido, do pensamento que está preso a uma pergunta: o que devo dizer?

Figura 1 – Constelação de associações em torno da palavra “agora”



Fonte: produzido pela autora.

A figura 1 mostra uma versão reduzida da constelação que construímos juntos — a original apresenta muito mais elementos. Como desdobramento do nosso jogo de associação, sorteamos dez palavras (destacadas em vermelho na imagem), com as quais cada um dos participantes produziu um texto de aproximadamente dez linhas. Os textos resultantes dessa experimentação foram os seguintes:

Participante 1

Ando num **rolo** com o “**Leãozinho**” de **Caetano**. Desde que comichões deram pra me atacar no último verão e fui diagnosticado tendo alergia ao sol, não consigo mais ouvir “O meu coração é o sol, pai de toda cor, quando ele lhe doura a pele ao léu”, sem me coçar. O sol, agora **palavra triste**, me faz chorar e me dá eczemas. Não cabe eczema, comichões ou cremes dermatológicos com corticoides em “Leãozinho” sem deixar a poesia **estragada**. Na beleza que aceita raptos pútridos, fétidos sequestros, **cu** do mundo, não cabe nada do que é **utilitário** ou pré-adolescente: creme dermatológico é foda; inveja da lactação pode, mas inveja do **piu-piu** não orna. A **Ana**, minha dermatologista, fã do Caetano, me lembrou que ele sempre se gaba de ter sido o primeiro a pôr Coca-Cola numa letra em “Alegria, alegria”. Eu amo demais essa música. Ainda bem que não tenho alergia à Coca, só à Fanta, a **da uva**.

Participante 2

E se Caetano fosse Caetana? Em vez de ano, **ana**. Imaginar-se em outro corpo, como a poesia, esse **rolo** compressor da identidade, que exprime e manifesta a existência desde sempre pela liberdade de se acontecer no instante. Ali, se sabe, sempre houve alma feminina elevada, um obelisco pleiadiano, ser duro e mole: ancestral. Não poderia ter **estragado** — seu corpo — a oportunidade de saborear, **da uva**, até o caroço. Um ser no infinitivo, sem **piu-piu**, nem **cu**. Forma original, líquida, volátil, sem contorno **utilitário**. Apenas a alegria de não se pronunciar a **palavra triste** que vem do outro eu que se/lhe olha, não se sabendo, nem ao outro. Sem forma, o corpo é um coração ao sol, quando ele lhe doura a pele ao léu, **leãozinho**.

Participante 3

Na verdade, essa paixão toda que eu senti era só um **rolo**, um Carnaval estendido. Mas às vezes me pego pensando no meu **leãozinho**, o ariano vaidoso, o cinquentão dos prazeres venusianos. Só ele falava, só ele ocupava o Spotify botando suas canções favoritas do **Caetano** para eu ouvir. O bonitão fez o clássico *ghosting* e não quis dizer nenhuma **palavra triste** para romper comigo. Mais um que vai embora e deixa esse pobre coraçãozinho **estragado**. A cada mercúrio retrógrado eu fecho o **cu**, tento usar o celular como um equipamento **utilitário**, sem dar atenção aos falsos cupidos que ao invés de cantar, dizem: “**piu piu**”. Pergunto para minha terapeuta holística **Ana** Joyce que lição tirar. Se da ovelha eu tiro a pele, do peixe, a escama, **da uva**, eu tiro o quê?

Participante 4

Um ano de distanciamento social, sem poder encontrar meus amigos, sem conseguir voltar ao Rio. Os dias estão ensolarados, mas aqui dentro de casa, onde há um ano estou presa, é glacial o frio. Corto uma fatia de bolo de **rolo**, boto **Leãozinho** do **Caetano** na vitrola e finjo que estou de férias na Paraíba. Saudade é a **palavra triste** que designa o que sinto nestes dias. E agora subitamente uma grande frustração me abate. O bolo de rolo, signo de meu idílio imaginado, estava **estragado**. A fantasia foi por água abaixo. Não resta senão sentar o **cu** e trabalhar até que cheguem dias mais felizes. Dias em que não trabalharei mais

para garantir estritamente o **utilitário**. De repente me pego sorrindo: vem subindo a rua um carro de som tocando “olha o **piu-piu** ô, mãe, pirulito!”, e eu me lembro de que vez ou outra jorra o gozo das alegrias frívolas. Sempre o mesmo, teria dito **Ana** Bolena, cuspidinho o caroço **da uva**: não há puro deleite sem uma pitada de sofrimento.

Participante 5

O Estado, como tão bem foi dito em numerosas assembleias frequentadas pelo nosso colega Deka Bezerra no período em que era funcionário da Funarte, continua passando o **rolo** compressor. Olhar pro horizonte escutando **Leãozinho** de **Caetano** pode atenuar as angústias, mas não resolve o problema. Boiada é a **palavra triste** que substitui, nos dias correntes, o já obsoleto “rolo compressor” das assembleias funartianas. Com um ecossistema **estragado** numa assustadora agilidade e violência, o Brasil é o **cu** do mundo. Não o cu das possibilidades de prazer, mas o cu excretor de matéria podre. A destruição do meio ambiente é avassaladora, e nem mesmo o automóvel elétrico **utilitário** que há alguns anos acreditava-se vir a ser uma realidade contra a poluição chegou à concretude. A cultura é um **Piu-Piu** encurralado pelo Frajola fascismo. Nos alivia lembrar que Piu-Piu sempre escapava, por outro lado, nos angustia pensar que outra célebre ave, a mais famosa talvez dos tempos recentes, se foi, e deixou sozinha **Ana** Maria Braga. Povo na rua já, exortam as militâncias, para que a festa **da Uva** neofascista seja interrompida imediatamente e comece a reconstrução da nossa terra arrasada.

Participante 6

Passou por ela como um **rolo** compressor e seguiu qualquer rumo. Deixou-a estarecida ao vomitar sua moral e acusá-la de perder seu (autoproclamado) **Leãozinho**: uma morte duplamente qualificada! Como bom esquerdomacho, escarrava obras dos seus ídolos para lidar com suprema ignorância sobre o que existira além do seu corpo. Ah, se **Caetano** estivesse lá testemunhando o escárnio desse furto: “Tornou a **palavra triste**”, lamentaria. “Como você é burro! Que sentido **estragado**”, exclamaria. O sujeitinho tinha essa incrível habilidade de subverter poesias, como se versos escorressem pelo **cu**: rimas em merda! Era especialmente **utilitário** com as palavras do compositor... Mal sabia que pensar com seu **piu-piu** pudesse produzir tanto descabimento. Mal sabia que **Ana** faria **da uva** uma limonada! E refrescada pelo alívio dessa morte, amplamente qualificada, subiria ladeiras em busca de uma parceria para cantarolar sua máxima: gente é pra brilhar, não pra morrer de homem!

Participante 7

Num estojinho de juta, parecida a um cano ou um **rolo** de linha, vive Flau, minha flauta doce. *Nam nam nam nanam nanam*, **Leãozinho**, uma das primeiras frases que aprendi. Passei um tempão ouvindo ela pela janela. Eram as crianças da creche vizinha, conhecendo **Caetano** em sua musicalização. As pessoas amam ou odeiam. Eu me apeguei por saudade, *nananam*, **palavra triste**...Pausa. Um ruído agudo, um engasgo. Acabou o solfejo **estragado**... Pandemia, palavra **cu**. Trabalho, estudo, até não aguentar mais ser **utilitário**, e escolho alguma música do nada. *Nam nam nam nanam*, ele faz **piu-piu** (bem agudo). E pergunto na internet quem conhece. **Ana**, minha professora, nunca reconhece. “Mas você está indo bem”, incentiva. E assopro, empurrando a língua, apelidada carinhosamente por mim como a embocadura **da uva**.

A constelação de associações que deu origem às dez palavras-chave desse exercício foi construída coletivamente, mas, como fica evidente nos textos produzidos pelos sete participantes, o modo como elas foram empregadas produz sentidos particularíssimos tanto no nível textual quanto no vocabular. Chamo a atenção para algumas ocorrências

mais curiosas, como a do termo “rolo” no texto do participante 1, que traz não o sentido, mesmo que figurado, do objeto cilíndrico, mas a ideia de certo mal-estar. Um imbróglio que não estava reduzido ao seu entorno frasal, mas a uma rede de relações que se forma na extensão de todo o texto, conectando Ana, no final, ao sol, no começo, e à letra de Leãozinho, em que então se torna a palavra triste.

Vejamos outros exemplos. No texto do participante 4, em procedimento análogo, a palavra “rolo”, agora particularizando um tipo de bolo típico, evoca uma imaginação ligada ao ensolarado estado nordestino, usando a imagem do idílio como espelho invertido da triste e fria realidade efetivamente vivida. O participante 2, por sua vez, brinca com a classe gramatical da palavra Ana, que perde o estatuto de substantivo próprio, no procedimento de fragmentação, para se tornar a parte de um todo, apenas uma sílaba, mas com a força de carregar consigo a marca da mudança de gênero, tanto na morfologia da palavra quanto na identidade da personagem fictícia: se Caetano fosse Caet-ana? Por fim — não que as possibilidades de análise se encerrem aqui —, vejamos o modo como o participante 5 conectou duas das palavras sorteadas, piu-piu e Ana, pela figura do papagaio televisivo, cuja menção é apenas sugerida.

O divertido resultado desse exercício nos mostra que, ao partir não de um tema ou de uma ideia geral, mas da palavra, operando em suas diversas camadas, é possível conduzir o pensamento por caminhos inesperados. Quando duas, três, quatro, ou dez palavras se encontram, entra em jogo tudo que cada uma delas traz em seu rastro, inclusive as pegadas do autor de sua jornada. Esse foi um dos primeiros entre os muitos exercícios que fizemos, mas ao longo do ano em que trabalhamos juntos, pudemos perceber as marcas de cada um, as ideias fixas e os movimentos ousados que foram se realizando. Porque quando não se parte de uma pergunta, mas do obstáculo da presença que denuncia uma lacuna, é a si mesmo que se encontra.

Na escrita é imprevista, a escrever é o que determina o escrito, não os estilhaços de pensamento que nos atingem entre devaneios. Essa é uma boa lembrança tanto para quem está perdido quanto para quem inicia o percurso acreditando que o mapa do trajeto está definido. Esse mapa, no entanto, não será senão uma trilha de pontos conectados pelo branco da página, pelo vazio do que ainda não foi dito. Escrever, brincar de ligar esses pontos, e a escrita será tão mais inventiva quanto menos direto, mais acidentado, mais

imprevisto for o caminho percorrido. É na escrita que moldamos não somente o texto, mas o pensamento e os sentidos dos nossos sentidos.

Referências bibliográficas

FREUD, S. O método psicanalítico de Freud (1904 [1903]). In: *FREUD, Sigmund*. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. VII, p. 231–238.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989 [1962].

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MALLARMÉ, S. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1998, 2003.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. On models and examples: engineers and bricoleurs in the Anthropocene. *Current Anthropology*, Chicago, v. 60, n. S20, p. S296–S308, 2019. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/702787>. Acesso em: 1º out. 2024.

Recebido em: 01/10/2024

Aceito em: 22/01/2025

ⁱ **Francyne França** é doutora em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da UFRJ. Atua como escritora, editora, revisora de textos e designer editorial. Atualmente sua pesquisa, que passa pelos campos da poesia, da arte e da psicanálise, investiga a escrita como ferramenta para a produção de conhecimento. Conduz o consultório de escrita Lituratese e ministra oficinas de escrita criativa em espaços como a Caixa Cultural e o Museu Nacional da República, em Brasília. **E-mail:** francyne@gmail.com

ESCRITA DO COTIDIANO E *SERIO LUDERE*: O PERCURSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA NOS *EXERCÍCIOS SIMPLES, DO LEITURAS*

[WRITING OF THE EVERYDAY AND *SERIO LUDERE*:
THE JOURNEY OF LITERARY CREATION IN *SIMPLE EXERCISES*, FROM *LEITURAS*]

LENIO VIEIRA CARNEIRO JUNIORⁱ

<https://orcid.org/0009-0004-4689-4967>

Universidade de Brasília – Brasília, DF, Brasil

ANA PAULA APARECIDA CAIXETAⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-4923-8744>

Universidade de Brasília – Brasília, DF, Brasil

Resumo: Tendo em vista o debate estético-epistemológico sobre criação literária no contemporâneo e as iniciativas virtuais brasileiras, este artigo apresenta um estudo sobre a proposição literária dos *Exercícios simples*, organizada pelo *Leituras*, em 2024. Nesse sentido, soma-se à investigação de Reinaldo Laddaga sobre produções socioartísticas laboratoriais e colaborativas. A partir do *serio ludere* como procedimento de leitura e escrita, os exercícios de escrita e as técnicas poéticas mobilizadas são mapeadas, analisadas e relatadas.

Palavras-chave: criação literária; escrita; cotidiano; *serio ludere*; contemporâneo

Abstract: Approaching the aesthetic-epistemological debate on contemporary literary creation and Brazilian virtual initiatives, this article presents a study on the literary proposition of the *Simple Exercises*, organized by *Leituras* in 2024. In this sense, the article aims to add to Reinaldo Laddaga's investigation on laboratorial and collaborative socio-artistic productions. Based on *serio ludere* as a reading and writing method, the writing exercises and poetic techniques are mapped, analyzed and reported.

Keywords: literary creation; writing; everyday; *serio ludere*; contemporary

Introdução

Em um primeiro exercício imaginativo, é difícil conceber o ofício da escrita literária no contemporâneo sem a presença de um computador em cena. Independentemente de onde esteja sendo praticada (na rua, em casa, em um café, ateliê ou biblioteca), a imagem de uma mesa composta de pergaminho, pena e tinteiro parece não corresponder à ideia do ofício já há algum tempo, tampouco à realidade brasileira de quem privilegia a escrita poética e ficcional sem fins mercadológicos diretos.

Ainda que a escrita seja feita à mão, o suporte digital constitui diferentes processos criativos de forma cada vez mais consciente nos diferentes estágios de uma produção literária. Isso fica evidente na busca por referências, na pesquisa imediata de informações, no acesso a textos que não seriam lidos de outra forma, no diálogo direto com outros escritores ou na escrita do projeto estético em si. Articulam-se mosaicos de hiperlinks, tensionam-se vocabulários típicos de memes, fazem-se experimentos com inteligências artificiais e potencializam-se projetos literários criados exclusivamente para uma fruição virtual

A complexificação dos ciberespaços de conectividade e transmissão de informação fazem da internet um dispositivo central nas dinâmicas afetivas, egóicas, políticas e, ao que nos interessa, literário-criativas. O escrever com acesso pleno à internet é outra experiência do escrever *offline*. Nesse sentido, o campo epistemológico da criação literária se pluraliza e demanda novos estudos que partam dessa abertura.

Segundo o *Data Report 2024*, 75,8% da população brasileira acima de 13 anos utilizam o Instagram, somando mais de 132 milhões de usuários ativos (Kemp, 2024). Nos últimos anos, a plataforma vem sofrendo uma proliferação de nichos, em que os perfis não mais representam apenas pessoas ou empresas, mas também iniciativas que surgem *pensadas* para existirem ali de forma quase integral. Os espaços virtuais autônomos que existem com a intenção de pensar, divulgar, resenhar, criticar ou simplesmente falar livremente sobre a literatura contemporânea (ou seja, não apenas um perfil de alguém que divulga os próprios poemas) não operam todos por uma mesma lógica. Interessa-nos, portanto, aqueles que apresentam características laboratoriais e colaborativas.

O circuito de produção literária já possui desdobramentos específicos dentro da cibercultura brasileira. Reduzindo o escopo para o Instagram, vê-se que cada vez mais sujeitos e projetos se apropriam ou são apropriados pela dimensão pública das redes sociais e do caos inerente às plataformas¹. Se uma comunidade virtual é “construída sobre as afinidades de interesses, de conhecimentos, sobre projetos mútuos, em um processo de cooperação ou de troca, tudo isso independentemente das proximidades geográficas e das filiações institucionais” (Lévy, 2001, p. 127), é natural que escritores, leitores, editores e demais agências que compõem a literatura brasileira contemporânea tenham se interconectado.

Como parte desse cenário cibercultural, o *Leituras* se autodefine como “uma publicação de histórias sobre histórias — literatura, artes visuais e antropologia” — cujo objetivo é “pensar relações entre ficções e identidades, conversando em torno de temas como cultura, cotidiano, política, relacionamentos e trabalho”², com interesse especial pela literatura contemporânea brasileira em constante produção. Enquanto fenômeno digital, o *Leituras* teve início na época da pandemia da COVID-19, em 2020, e existe em modelo multiplataforma, ou seja, tem desdobramentos em diferentes espaços digitais: no próprio site do projeto, em podcasts, *newsletters* e principalmente no Instagram, em que há uma curadoria diária de poesia, que privilegia a produção nacional e faz coexistirem, de forma equânime, autores nunca publicados e poetas laureados, com livros nas maiores editoras do país.

Enquanto perfil, o *Leituras* não possui uma marca de personalidade acentuada, o que já o destoa de outras iniciativas no Instagram, que, assim como na própria literatura contemporânea, acabam dependendo da marcação constante de um Eu como fator de legitimação. Nesse sentido, é mais uma coletânea constante e ininterrupta que expõe trabalhos autorais de ficção e/ou poesia, apresentada por meio de uma organização estética simples, porém procedimental.

Em *Estética da emergência* (2012) e *Estética de laboratório* (2013), Reinaldo Laddaga vai tratar justamente das mudanças que ocorrem na rede de produção artística contemporânea, marcada por alternativas que tentam inventar uma cultura das artes mais

¹ Para uma abordagem crítica, atualizada e reflexiva sobre a internet como espaço entrópico por natureza, seja pela sua interface aparente, seja pela manutenção dos algoritmos e dados do usuário, ver “Incerteza, um ensaio: como pensamos a ideia que nos desorienta (e orienta o mundo digital)” (Bucci, 2023).

² Disponível em: <https://leituras.org/sobre/>. Acesso em: 30 set. 2024.

ciente do seu potencial coletivo e de projetos, estéticos ou sociais, que incluem nas suas produções os próprios desvios, fragilidades e maneiras de se estabelecer no mundo que fizeram parte de seus processos de criação.

De caráter multidisciplinar, os casos estudados por Laddaga perpassam diferentes países e misturam arquitetura e jazz, processos de filmagem audiovisual e reconstrução de bibliotecas, programação de softwares e romances latino-americanos ambiciosos, como *O romance luminoso*, do uruguaio Mario Levrero. Este artigo pretende somar ao estudo das iniciativas que se enquadram no que Laddaga vai apontar como formas de organização social (2013, p. 216–217), que facilitam práxis literárias opostas à concepção romântica de um escritor isolado, genial e desarticulado.

Laddaga investiga espaços de colaboração e formas de autoria complexa em que toda produção de arte é sempre produção de mais de um, resultante de trocas e relações que podem ou não ser reconhecidas e expostas, ainda que tenham impreterivelmente feito parte do processo (2013, p. 15). Por autoria complexa, Laddaga explora a transformação categórica da instância de autoria por meio de novas nuances que surgem da própria condição contemporânea.

Ao aprofundar as questões sobre autoria complexa no território cibernético, Sérgio Santos (2019, p. 9) aproxima as duas formas de produção colocadas em cena nos estudos de Laddaga (a que expõe as técnicas e as condições materiais e a que faz do processo de criação uma experiência colaborativa) à organização da Wikipedia e à programação de fonte aberta (*open source*), que garante o acesso livre ao código fonte de algum sistema e permite o contínuo desenvolvimento de tecnologias de forma descentralizada — alguns exemplos de programas com código aberto são o sistema Android, da Google, o Linux e o Wordpress, onde o site do *Leituras* é hospedado.

Mais do que as obras artísticas em si enquanto resultados, são as transformações regimentais, paradigmáticas e epistêmicas (Laddaga, 2012, p. 29–30; Laddaga, 2012, p. 21–23) do *processo* e das *condições de criação* que permitem que essas obras sejam feitas em uma redoma de colaboração, troca honesta e aposta na coletividade que, características que para Laddaga marcam o que há de mais contemporâneo no regime estético das artes, apresentado inicialmente por Jacques Rancière. Afinal, para o filósofo francês, é justamente no nível sociocomunitário que ocorrem a redistribuição de vozes e a possibilidade de um novo recorte no tecido sensível da sociedade, a partir de onde as

formas de visibilidade e disposição são postas em jogo, e a questão estético-política, levada ao centro (Rancière, 2020, p. 26).

Exercícios simples: uma microesfera pública experimental de criação literária

Em suas diversas reiteraões para apresentar e explicar os formatos contemporâneos de organização socioartística, Laddaga trata esses núcleos laboratoriais como microesferas públicas experimentais. No ano de 2024, o *Leituras* realizou quatro ciclos do que é intitulado *Exercícios simples*. Com um preço acessível em comparação à média de uma oficina de escrita tradicional (seja presencial, seja virtual), que vai dos 150 aos 300 reais, os *Exercícios simples* funcionam como proposições literárias em formato de *newsletters*. Na última edição de setembro de 2024, elas foram enviadas aos participantes mediante o pagamento do valor operacional de 30 reais, parcelável em seis vezes.

A ideia dos *Exercícios simples* é, afinal, simples: apresentar um percurso de leituras e de investigações poéticas que sempre termina em exercícios de escrita de fácil execução, restritivos, porém adaptáveis, ancorados em um gesto ensaístico sobre cotidiano, subjetividade, trabalho e relações afetivas dos próprios participantes. A metáfora da caminhada parece pertinente para conceber o projeto: trata-se de um passeio por uma curadoria de poemas, imagens, reflexões filosóficas e fragmentos do dia a dia com o objetivo de pôr o escritor participante em movimento, aguçar seu olhar e torná-lo consciente de que a escrita não é uma providência divina, aural, mas uma prática que demanda tempo, intencionalidade e retrabalho constante.

Os movimentos de leitura e escrita deste artigo, portanto, seguem um procedimento de *serio ludere*. Brincamos sério ao analisar as propostas dos quinze exercícios dos três primeiros ciclos, nomeando as estratégias de escrita mobilizadas durante as *newsletters* e tentando encontrar particularidades e recorrências no percurso oferecido. Também brincamos sério ao relatar a experiência de criação literária do último ciclo, primeiro emergindo e respeitando os exercícios de escrita, para, em um segundo momento, pensar sobre eles a partir de reflexões sobre criação, virtualidade e contemporaneidade.

Se as oficinas pressupõem encontros regulares, os *Exercícios simples* acontecem de outra maneira. Os participantes recebem as *newsletters* por e-mail durante uma semana,

todos os dias, e são convidados a enviar a coletânea de escrituras ao final, via formulário, e, com isso, podem aparecer na página do *Leituras*. A divulgação do trabalho autoral é um atrativo para muitos escritores iniciantes, mas o foco está mesmo na etapa da criação: ao acessibilizar uma escrita de produção poética e convidar o participante a passear de mãos dadas com as referências artísticas trazidas, o caráter convidativo dos exercícios não joga contra a qualidade deles. Pelo contrário: é pela recusa de uma hierarquia entre trabalhos poéticos variados que o *Leituras* incita novas formulações estéticas que se aproveitam da internet como tabuleiro plural.

Ao se apropriar da condição contemporânea que a torna possível enquanto *newsletter*, a voz narrativa nos guia pelo percurso de criação literária, lembrando-nos, vez ou outra, do componente virtualesco. Afinal, pensar a escrita em um momento histórico de aceleracionismo e hiperdigitalização pressupõe investigar as próprias restrições e liberdades da internet. Essa relação intrínseca com os ciberespaços é tensionada nos seguintes trechos da primeira edição:

Quem é poeta também pode ser um rearranjador, trabalhando com dados, informações, links, conteúdos. É um outro jeito de pensar o espanto e a sensibilidade: neste ambiente em que a oferta textual é gigantesca, quem escreve empresta seu olhar e transforma ele em criação (Aguiar; Gonçalves, 29 jan. 2024).

Eu sei: para abrir este texto no seu navegador de internet você teve que desviar de sites e redes com milhares e milhares e milhares de imagens. Fotografias e vídeos que agora se chamam posts, selfies, nudes, memes. Eu sei: sua cabeça agora completa cada uma destas palavras no seu cérebro te lembrando de alguma outra coisa. Eu sei: se eu adiciono algum detalhe (o cabelo dele parece o do galã da novela) ou outro detalhe (nossas mãos se encostam no escuro do cinema), tudo vai sendo filmado diante dos seus olhos. Eu sei: sem lastro algum, este texto que eu escrevo agora é uma imagem, somente uma imagem (Aguiar; Gonçalves, 1º fev. 2024).

Diante dessas especificidades narrativas, interessa-nos conceber os textos que compõem os *Exercícios simples* não apenas como *prompts*, mas como objetos estéticos pertencentes a um gênero textual específico, cujo aspecto convidativo é posto em primeiro plano junto aos jogos de linguagem, próximos, por exemplo, de outras publicações que tratam da criação literária ao passo em que a desvelam por um processo contínuo de *escrita poética e elucubração sobre a possibilidade de escrita no contemporâneo*.

Mais que um manual de escrita criativa com artimanhas narrativas e figuras de linguagem, há, nesse tipo textual, a reflexão constante e operante a respeito do texto sobre o gesto da escrita e da criação literária de forma não personalizada e potencialmente

coletiva. Interessa, então, encarar esse texto como um *convite estético* e analisá-lo como tal.

No texto de apresentação da edição nº 13 da revista *Terceira Margem*, é dito que existem duas tendências no campo das oficinas de escrita (Alencar; Moraes, 2005). Uma delas segue uma tendência de expressão, próxima de uma ideia de escrita criativa menos enrijecida, com menos restrições formais, em que o axioma literário não se sobrepõe à livre expressão — norteando, por exemplo, iniciativas que tratam a escrita como um processo libertador, terapêutico ou direcionado ao prazer. Por outro lado, a tendência de produção — explorada a fundo ao longo do dossiê — aponta para uma “prática coletiva de escrita, gerando uma reflexão sobre a linguagem, evidenciando a relação indissociável entre teoria e prática, entre leitura e escrita, fundamentando, assim, a reescrita consciente do texto” (Alencar; Moraes, 2005, p. 7). Diante dessas circunstâncias, compreendemos os *Exercícios simples* como evidência desse segundo tipo de prática da escrita por uma lógica de produção.

Como parte da miscelânea de referências que compõem os exercícios, nota-se a preocupação recorrente de colocar nomes já estabelecidos, que compõem uma cultura internacional das artes contemporâneas — como Roland Barthes, Italo Calvino, Marina Abramovic, Oscar Niemeyer, Anne Carson e o próprio grupo Oulipo —, em diálogo direto com uma produção poética nacional de diversidade identitária e poética — passando por Marília Garcia, Natasha Felix, Rafael Zacca, Gal Freire, Joca Reiners Terron, Flávia Péret, Victor Heringer, Lilian Sais e tantos outros, como veremos.

De forma a mapear as estratégias literárias articuladas nos textos e considerando o *Exercício simples* um dispositivo de aprendizagem coletiva (Laddaga, 2012, p. 154), as próximas subseções deste artigo serão destinadas à apresentação e investigação exploratória desse nosso objeto de pesquisa.

Em um primeiro momento (1), coletamos e apresentamos os exercícios propostos ao final de cada um dos percursos poéticos feitos nas três primeiras edições dos *Exercícios simples*. A intenção é disponibilizá-los, assim como mapear as heterogêneas referências artísticas mobilizadas durante os diferentes textos e, ao final de cada tabela, apresentar uma análise condensada sobre as técnicas literárias que foram postas em jogo. Ao todo, somam-se 15 exercícios em 3 ciclos diferentes.

Depois, numa segunda etapa (2), será analisado de forma mais detalhada o quarto e mais recente ciclo de leitura e escrita, intitulado “A memória das coisas, dos objetos e dos lugares”, disponibilizado aos participantes dos dias 16 a 20 de setembro de 2024. Nessa etapa, será realizado tanto um procedimento de leitura quanto de escrita.

Como escritor-pesquisador, será aceito o convite estético dos exercícios e serão apresentados os resultados poéticos desse processo de criação literária. E, como leitor-pesquisador, será analisada a voz narrativa que media e conduz o percurso poético proposto, a fim de encontrar indícios iniciais de constâncias e especificidades desse tipo de registro textual, além de continuar mapeando as referências artísticas contemporâneas trazidas no percurso.

Para elucidar a forma de apreensão e chegar aos objetivos do artigo, passaremos agora a uma breve fundamentação metodológica, explorando o *serio ludere* como procedimento estético-epistemológico inerente à criação literária e à leitura investigativa (Barroso; Barroso, 2018; Caixeta; Barroso; Barroso, 2019; Caixeta, Barroso, 2021).

O *serio ludere* como procedimento de leitura e escrita investigativa

O procedimento de *serio ludere* (brincadeira séria ou brincar seriamente, em português) remete diretamente a um provérbio renascentista que funciona como um oxímoro, isto é, uma figura de linguagem que une palavras de sentidos contraditórios em uma mesma expressão. Usado em relação à experiência estética, refere-se à capacidade paradoxal de quem se relaciona com um objeto artístico de tanto ter uma relação lúdica com a arte, fruindo-a livremente e sem pretensões rígidas, quanto de ultrapassar o efeito estético inicial atrás de algum desdobramento filosófico ou científico.

Em um esforço epistemológico da sensibilidade, a atividade investigativa de um leitor-pesquisador reside justamente nessa dinâmica de aproximação e distanciamento dos nossos objetos estéticos de estudo. Ao buscar constâncias, invariâncias e repetições que compõem, por exemplo, um romance literário, é possível formular quais movimentos de não aleatoriedade compõem a estética da obra em análise. Isso significa, então, colocar em teste a relação sujeito-objeto que se repete na tradição da filosofia ocidental.

Nesse sentido, o *serio ludere* é um procedimento de leitura e decomposição de fenômenos estéticos. Itamar Paulino apresenta tal verbete, apropriando-se da máxima

renascentista para fundamentar uma metodologia possível na busca por epistemes circunscritas na gestáltica das obras literárias em si (Barroso; Barroso, 2018, p. 35–55). Segundo ele, o procedimento de decompor uma obra permite averiguar estruturas racionais sob a forma de conceitos, critérios, regras e pressuposições intuitivas (Caixeta; Barroso; Barroso, 2019, p. 178). Vale ressaltar que essas regras não são formuladas e entregues pelos autores, mas são apresentadas a partir do ato de leitura investigativa. Os atributos do objeto somados à intencionalidade específica do sujeito movido pela pergunta norteadora “o que é possível saber sobre isso?” resultam em um tipo de crítica literária que leva em consideração tanto a subjetividade de quem pesquisa quanto as particularidades estéticas do que é posto em jogo.

Uma vez que os processos artísticos são fenômenos culturais cuja particularidade reside na forma pela qual são tratadas as questões contraditórias da existência humana e as nossas relações de alteridade, faz sentido agir a partir de um gestuário de *serio ludere* que inclui a ambiguidade em sua própria definição. E, tratando-se de exercícios de criação literária, a questão epistemológica está constantemente posta: como as iniciativas contemporâneas de criação literária mobilizam um perímetro epistêmico aberto, possibilitando o diálogo entre diferentes campos do saber e produções artísticas que se unem pelo dissenso?

A ficção e a poesia são registros artísticos por se valerem de artifícios discursivos de assimilação, narração e outros jogos de linguagem como fundamento de uma prática sensível e potencialmente filosófica direcionada a um outro — um leitor desconhecido ou um território público de debate, apreciação e recepção. Assim sendo, também consideramos o convite estético dos *Exercícios simples* como um convite para um tipo de brincadeira séria investigativa.

Com a expectativa de contribuir para as reflexões acadêmicas a respeito do campo epistemológico da criação literária e para a comparação entre diferentes iniciativas que tentam tornar o ofício da escrita algo acessível e comunitário, seguimos com nossa pequena colaboração.

1. As proposições literárias das 3 primeiras edições dos *Exercícios simples*

As tabelas a seguir apresentam um sobrevoo sobre as três primeiras edições dos *Exercícios simples*, realizados em fevereiro, abril e junho de 2024. Cada um dos ciclos é composto por cinco textos autorais que operam como textos mediadores de leitura e escrita — considerados, então, como convites estéticos — e finalizados com proposições de escrita de produção, reflexivas porém objetivas. As tabelas foram organizadas de modo a conter a citação direta dos exercícios, a lista dos artistas referenciados que compõem o percurso de leitura e a técnica mobilizada a ser trabalhada pelos participantes em cada uma das proposições literárias.

Tabela 1: *Exercícios simples* nº 001: Tempo, amor e memória

PROPOSTA DE EXERCÍCIO I (AGUIAR; GONÇALVES, jan. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
<i>“E se hoje você abrisse mão da ideia de que escrever é a ação de preencher um arquivo em branco?”</i> Neste primeiro exercício simples, comece a pensar a produção a partir de algo que já existe. Roube as conversas de pessoas ao seu redor. Transcreva uma cena da novela que seu avô assistia. Substitua a caneta por tesoura e cola. Faça um corte na sua rotina. Você pode versificar tudo exatamente como foi dito, inspirando-se em Ana Luiza Rigueto, ou justapor frases de origens diferentes para criar diálogos desconfortáveis, como Verônica Stigger. Se a ironia parece um caminho mais interessante, talvez você tenha mais proximidade com Wislawa Szymborska, e combine ideias diferentes na busca de novos significados ou acontecimentos”	Remixagem/ Apropriação
	ARTISTAS REFERENCIADOS
	Verônica Stigger Ana Luiza Rigueto Wislawa Szymborska
PROPOSTA DE EXERCÍCIO II (AGUIAR; GONÇALVES, jan. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
<i>“Uma forma de lembrar, comunicar ou invocar:</i> O exercício de hoje é intitular um poema com o nome de outra pessoa. Você pode escolher alguém que faz ou fez parte da sua vida, como uma pessoa amada ou um ex, como Adelaide Ivánova, ou alguma pessoa pública, como Cecilia Pavón. Em ambos os casos, o desafio é transpor a materialidade do cotidiano, das pequenas ações, de um encanto mínimo para o poema. O que você e essa pessoa compartilham (uma rotina, um passado, uma linha de ônibus)? O que essa pessoa significa, não para a cultura geral, mas para a sua intimidade? Quais conceitos, emoções, sentimentos estes nomes suscitam?”	Nomeação
	ARTISTAS REFERENCIADOS
	Adelaide Ivánova Cecilia Pavón
PROPOSTA DE EXERCÍCIO III (AGUIAR; GONÇALVES, jan. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
	Listagem

<i>“Um dia após o outro, uma coisa em cima da outra.</i> Hoje, vamos exercitar a escrita em/com listas, onde você pode inventar personagens, falar de si ou convocar outras pessoas para participar. E se você listar seus dias e sonhos recentes? Quantas comparações com uma chave perdida dentro de casa você consegue enumerar? O que você gostaria de coletar com seus amigos? Pense nos exemplos de hoje e tente escolher qual te agrada ou te desafia mais: um diário, como Victor Heringer; uma enumeração ilustrativa, como Ana Cristina Cesar; o inventário, como Marília Garcia.”	ARTISTAS REFERENCIADOS Victor Heringer Ana Cristina Cesar Marília Garcia
PROPOSTA DE EXERCÍCIO IV (AGUIAR; GONÇALVES, fev. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
<i>“Mil palavras ou quase isso.</i> Hoje, escolha algo imagético e o transforme em um poema. Os caminhos, à princípio, podem ser alguns, como vimos. Experimente transpor uma série de imagens — o que o corte do verso e o corte do filme têm em comum? Experimente uma descrição minuciosa — o que essa feição específica quer dizer? Experimente congelar um momento — o que aconteceu no segundo antes de eu te colocar essa interrogação?”	Écfrase ARTISTAS REFERENCIADOS Lilian Sais Laura Liuzzi Fabrício Corsaletti
PROPOSTA DE EXERCÍCIO V (AGUIAR; GONÇALVES, fev. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
<i>“O que você ama hoje?”</i> Hoje, você deve escolher uma obsessão, um tema que você domina, uma pessoa que você ama. A ideia é produzir poemas em flashes, como Pedro Cassel e Adília Lopes, sobre essas coisas, lugares, amantes. Este foi o exercício escolhido para o final porque exige um fôlego um pouco maior: utilize a seriação para tornar o poema longo, mas dando saltos e criando espaços vazios para sua narrativa também pertencer ao leitor. Varie nas linguagens, se inspirando no que vimos hoje e nos poemas da semana inteira: pequenos trechos em primeira pessoa, algumas estrofes mais líricas, frases coletadas de outras pessoas, descrições de imagens, cartas a outras pessoas, idas e vindas no tempo. Misture tudo que viu.”	Seriação ARTISTAS REFERENCIADOS Pedro Cassel Adília Lopes

Fonte: elaboração do autor

No primeiro ciclo de leituras, nota-se um número menor de referências em relação aos ciclos futuros. Iniciar a prática da escrita tendo em vista a ideia de remixagem e apropriação deixa claro que a base de uma construção poética se assemelha à base da conduta cibernética, em que as noções de propriedade, autoria, reprodução e verdade não são sólidas. O convite inicial, nesse sentido, é para o participante ficar à vontade para trabalhar e retrabalhar em cima do que a humanidade já oferece naturalmente aos seus cidadãos atenciosos, um gesto de catador que bem apresenta a cultura das artes contemporânea que Laddaga tenta decodificar.

Por outro lado, os procedimentos de nomeação, listagem e seriação são elementos relativamente comuns na construção de poemas. A questão, como estamos vendo, não é oferecer saídas inéditas ou revolucionárias, mas apresentar possibilidades de restrição criativa para incitar textos que dialoguem com o percurso de leituras trazido, já que a construção estética do fazer escritural está sendo mais mobilizado nos exercícios que o conteúdo ou o tema dos poemas.

A ideia de éfrase desponta como a mais inusitada. Em um exercício de literatura comparada, outro texto que reflete sobre métodos de escrita é de Victor Heringer. Ao tratar do que chama de método ecfrástico, Heringer (2017) nos apresenta a fotografia de uma mulher cuspidando água em um papagaio para dizer que a arte da escrita é um constante jogo *com* os clichês. O cuspe, que associamos inicialmente a um gesto de repulsa, é, na verdade, uma atitude de cuidado: a mulher cospe no papagaio para aliviar o calor do animal.

Imagem 1: Mulher cuspidando água em papagaio



Fonte: Fotografia por Larry Towell. Nicarágua, 1984.

A partir da imagem, Heringer conclui que o escritor é aquele que cria sob o risco constante de se tornar incompreensível, devendo se achegar ao lugar-comum da trivialidade e da comunidade para, então, refrescá-lo — e, por uma dança de distanciamento e aproximação do trivial, desenvolver seu próprio estilo de escrita. (Heringer, 2017).

Tabela 2: *Exercícios simples* nº 002: Conversas sobre criatividade

PROPOSTA DE EXERCÍCIO I (AGUIAR; GONÇALVES, abr. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
<i>“Gaveta como repertório</i> Durante o dia, tente se concentrar nas imagens estranhas ao seu redor. Permaneça atenta ao seu ambiente de trabalho, olhe com cuidado para as pessoas que atravessarem essas horas, tenta reconhecer o que há de diferente nos trajetos que faz sempre. Quando algo te surpreender ou notar uma figura interessante, tire uma foto. Por outro lado, tente também olhar o que você sempre vê de outros ângulos. Mexa o celular em diferentes posições, percebendo o que muda na tela. Seja a máquina. Não pense tanto: apenas acumule durante o dia o máximo de imagens que conseguir. Mais do que um exercício de escrita ou fotografia, por enquanto, este é um exercício de olhar. Você pode guardar essas imagens em uma pasta ou criar um grupo com apenas você num aplicativo de mensagens. Ao fim do dia (ou a qualquer momento em que estiver sem inspiração), abra uma foto aleatoriamente, rolando o dedo na página, e escreva sobre o que vê. Tente descrever esse olhar e passar a sensação que essa imagem te dá com as palavras. Abra essa gaveta quantas vezes precisar.”	Olhar fotográfico
	ARTISTAS REFERENCIADOS
	Baudelaire Alejandro Zambra Pedro Cassel Valter Hugo Mães Sophie Calle Annie Ernaux Júlia de Carvalho Hansen Maria Isabel Iorio Marília Garcia
PROPOSTA DE EXERCÍCIO II (AGUIAR; GONÇALVES, abr. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
<i>“Descrições obsessivas</i> No que você está pensando agora? Qual pensamento te ocorre muitas vezes por dia? Qual é seu sonho mais recorrente? Escolha um tema sobre o qual você poderia falar por longas horas e tente descrevê-lo. Torne ele sua ideia fixa, resgatando um mesmo caderno ou documento sempre que perceber alguma relação nova entre este tema e outra coisa, este objeto e outro assunto. Como um diário. Como o exercício de ontem, este também pode durar dias, semanas, uma vida. Você está entendendo o que significa criatividade? Anote filmes, copie versos de música, elenque referências: pense uma série de poemas como uma exposição temática. Tente escrever poemas que transmitam a sensação que você tem ao passear pelas paredes brancas de um museu, um fundo claro para a sua obsessão.”	Descrição
	ARTISTAS REFERENCIADOS
	Julia Raiz Svetlana John Baldessari Leandro Gandolfi Laura Liuzzi Michael Ackerman
PROPOSTA DE EXERCÍCIO III (AGUIAR; GONÇALVES, abr. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
	Restrição/ Corporeidade
	ARTISTAS REFERENCIADOS

<i>“A regra como ponto de partida</i> Primeiro, abra um documento, uma nota ou um caderno e escreva os nomes do máximo de objetos que conseguir. Cronometre três minutos e tente não parar por nenhum momento antes. Apenas escreva, sem pensar muito. Depois, coloque o seu corpo no centro do poema. Como seu corpo consegue interagir com cada uma dessas coisas? Tente imaginar situações, anotar novos usos, descrever sensações: ao encostar num travesseiro, ao colocar uma lâmpada na boca, ao arranhar um quadro na parede. Encoste sua pele naquilo que mais gostar da sua lista e escreva a partir desse ato sensível. Você pode repetir este exercício quantas vezes quiser, utilizando outras regras e listas. Por exemplo, fazendo uma lista de verbos ou uma lista de cenários. Você já levitou seu corpo? Como seu corpo se comportaria no centro do picadeiro? Combine um objeto, um verbo, um lugar e seu corpo e crie um programa de performance a partir daí.”	Paul Klee Marina Abramovic Natasha Felix Elle de Bernardini Letícia Féres Italo Calvino Oulipo (Raymond Queneau, Lope de Vega, George Perec) Diego Elias Lilian Sais
PROPOSTA DE EXERCÍCIO IV (AGUIAR; GONÇALVES, abr. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
<i>“Corpo, mapa e caminhada</i> Hirayama joga cerquilha com um desconhecido, não lembro se ele ganha ou perde, mas também nunca foi sobre isso. Virginia Woolf precisa sair para comprar um lápis, ainda que seu estojo esteja cheio deles. Estou em São Paulo, mas se faço um desvio posso encontrar a Catedral de Brasília. Qual é sua desculpa para abandonar sua própria arquitetura? Neste exercício, a ideia é fazer um poema do estranho. Seja ele uma construção, uma pessoa, um bicho, um vírus, uma live, uma ideia. Para isso, invente um mapa se for preciso. Colete referências que te fazem andar, talvez uma música que te leva ao centro cultural da cidade, onde num cantinho, perto da porta, formigas carregam pedaços de folhas que são vinte vezes o seu peso. Relacione cada referência com uma ideia, que também não é sua. Porque as ideias nunca são realmente nossas. Então escreva o poema sem medo de assustar.”	Flaneurismo/Deriva
	ARTISTAS REFERENCIADOS
	Wim Wenders Nicanor Parra Virginia Woolf Ana Rusche Laura Liuzzi Eliza Caetano Niemeyer Jadson Rocha Paul B. Preciado Rafael Mantovani
PROPOSTA DE EXERCÍCIO V (AGUIAR; GONÇALVES, abr. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
	Oralidade/Estilo de voz
	ARTISTAS REFERENCIADOS

<i>“Ouvir, desenhar, anotar”</i> Neste exercício, componha cenas a partir de descrições simples. Permaneça com atenção ao seu cotidiano. Saia por alguns dias sem usar fones de ouvido. Quando ouvir frases interessantes, anote exatamente o que escutou. Cada pessoa tem um jeito de falar, cada pessoa tem a própria forma de contar uma história. Quebrando os versos, tente reproduzir a entonação. Desenhe paisagens com as palavras que você conhece. Pesquise palavras novas utilizando seus ouvidos atentos no caminho que você sempre faz. A partir do que você ouviu, coloque essas frases em um contexto. Como um álbum de retratos, uma sequência de cenas. Imagine o serviço de uma companhia de teatro que promete ajudar as pessoas a reviverem melhores momentos de suas famílias através de cenários de baixo orçamento. Tente imaginar o futuro, mas também o passado que se há pela frente. É também importante afirmar o que não se é: o que jamais aconteceria esses personagens?”	Bruna Beber Yusuke Kafuku Pedro Pastoriz Lydia Del Picchia
--	---

Fonte: elaboração do autor

No segundo ciclo de exercícios, nota-se a aproximação mais radical de artistas e pensadores estabelecidos internacionalmente com referências brasileiras contemporâneas. Ao trazer o grupo Oulipo, por exemplo, isso vem junto de poetas como Letícia Féres, Diego Elias e Lilian Sais — que não estão ali por seguirem restrições oulipianas à risca, mas porque seus escritos mobilizam ideias e relações com o procedimento poético no qual também há uma investigação da relação corpo-objeto. Como forma de restrição, os exercícios partem ora do cronômetro, ora da quebra de versos que imitam oralidades e sotaques individuais.

Partindo do filme *Dias Perfeitos*, de Wim Wenders, e dos desenhos iniciais de Oscar Niemeyer, outro convite é para o participante se comportar como um *flâneur* pela cidade em que vive. Ao focar mais no espaço como fonte de inspiração, a figura do escritor é tirada de sua mesa: o poeta é aquele que passeia, vai a museus, que toca as paredes e rememora cômodos há muito visitados.

Aqui, o percurso de criação literária é o mais comparatista, talvez até o com maior repertório. Quando a voz narrativa traz referências artísticas mais estabelecidas, é justamente para investigar a produção contemporânea nacional como ponto de partida, e não de chegada. É como se dissesse: esses são seus parceiros, todos eles. Então, pegue emprestado, roube, critique, escreva parecido ou diferente, mas sinta-se com plenos direitos de escrever.

Tabela 3: *Exercícios simples* nº 003: Do que eu falo quando falo de você

PROPOSTA DE EXERCÍCIO I (AGUIAR; GONÇALVES, jun. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
<i>“Seu primeiro amor</i> Todos os poemas que já escrevi na vida também são sobre Ana Cristina Cesar. Qual foi a primeira poeta que você amou? Qual foi a primeira pessoa que te arrebatou na literatura? Você consegue recuperar um primeiro amor? Tente recriar o ambiente onde você estava, qual era a estação do ano, como foi colocar o livro nos braços pela primeira vez. Qual peso ele tinha? Como era a capa? Havia um cheiro de livro novo ou velho? Em um segundo momento, tente substituir o nome do seu poema, livro, escritor favorito pelo nome do seu primeiro amor - real ou platônico. As condições são as mesmas? O que você escreveria agora? O amor por um objeto te desapontou como o amor por uma pessoa? O que mudou de um poema para o outro? O que isso diz sobre a literatura? O que isso diz sobre o amor? Quais são as relações entre ler e amar? Se a inspiração vier, tente escrever uma terceira cena, conjugando os dois personagens.”	Substituição
	ARTISTAS REFERENCIADOS
	Flávia Péret Angélica Freitas Ana Carolina Assis Ana Cristina César
PROPOSTA DE EXERCÍCIO II (AGUIAR; GONÇALVES, jun. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
<i>“Para quem você escreveria</i> Um pequeno choque na garganta, um terremoto nas mãos e, de repente, a mais insana calma. Ter um calhamaço com outra pessoa é sobre intimidade. No exercício de hoje, o objetivo é pensar em seu vocabulário compartilhado com alguém. Para isso tente lembrar de algum encontro, não precisa ser o primeiro, não precisa ser tudo verdade, às vezes os melhores encontros acontecem rateando um podrão na esquina menos movimentada da cidade. Como é conversar com essa pessoa? Quais palavras têm um significado que só vocês sabem? Quais gestos existem nesse universo particular? Em que momentos vocês gargalham até tossir? Como se monta um silêncio? Como acontece uma briga? A ideia é ler este dicionário imaginário, chegar nos vocábulos e transmutá-los num poema. Se quiser tente fazer essas perguntas através do tempo, os primeiros e os últimos encontros. Veja como todos os nomes mudaram.”	Dicionário íntimo
	ARTISTAS REFERENCIADOS
	Ana Rüsch Igor Pires Ana Guadalupe Rafael Mantovani Ana Martins Marques
PROPOSTA DE EXERCÍCIO III (AGUIAR; GONÇALVES, jun. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
	Ficcionalização/ Corporeidade
	ARTISTAS REFERENCIADOS

<i>“O prazer e a perda</i> Um tango – assim como um casamento – é algo que você precisa dançar até o fim. É esse o mote de “A beleza do marido”, ensaio em versos de Anne Carson. No texto, ela apresenta a ideia do poeta John Keats de que beleza é verdade por meio da história de um casamento contada em vinte e nove fragmentos. Inspirando-se na autora, experimente escrever um casamento que desmorona. Pense em uma cena cômica, uma cena comovente, uma que seja erótica ou sensual e última cena que seja dolorosa. Tente delimitar bem os sentimentos e as intenções em cada uma das narrações, escolhendo com cuidado as palavras de cada verso. Novamente, você pode usar uma experiência própria ou inventar personagens e situações. Experimente focar as reações no que se passa dentro de um corpo: arrepios, dores físicas, comichões, falta de ar. O que você sente quando uma porta se fecha com raiva? Como descrever o que se passa quando você ouve uma briga e se identifica? O que fazer quando um jantar acontece com duas pessoas em total silêncio? Passe um tempo pesquisando novas palavras, sinônimos e significados, se for preciso. Misture as cenas e inverta as ordens como quiser (às vezes, a cena mais cômica de um relacionamento é a última, por exemplo). Dance.”	Rafael Zacca Rafael Mantovani Anne Carson Lilian Sais Fabricio Corsaletti
PROPOSTA DE EXERCÍCIO IV (AGUIAR; GONÇALVES, jun. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
<i>“Um mapa para conquistar</i> Neste exercício, vamos ligar cidades e pessoas. Em qual cidade está o seu amor? Em quais ruas você já beijou alguém? Você já esteve num relacionamento à distância? Tente criar um paralelo entre uma cidade e uma pessoa — dois lugares simbólicos para o amor. De um lado, aquela pessoa que seja um lugar que você conhece muito bem, um lugar que você adoraria conhecer, um lugar que você jamais pisaria novamente. Do outro lado, use como alegoria um lugar real: que você visite com frequência, que você foi uma única vez, que você conhece só por fotos. Uma avó pode ser um lugar que você perdeu. Um ex pode ser uma cidade que você gostaria de esquecer. Sua paixão atual é a cidade que vocês constroem juntos sempre que saem para caminhar, tomar um café e ir ao cinema. Ligue bares, avenidas, monumentos a essas pessoas, propondo um livro de fotografias sem fotos. Olhe a cidade como se fosse um sujeito e olhe a pessoa como se fosse uma paisagem.”	Urbanismo ARTISTAS REFERENCIADOS Italo Calvino Ana Martins Marques Adelaide Ivánova Gal Freire Bruna Beber
PROPOSTA DE EXERCÍCIO V (AGUIAR; GONÇALVES, jun. 2024)	TÉCNICA MOBILIZADA
	Idílio ARTISTAS REFERENCIADOS

“<i>Dois formas de falar de amor</i> Ao longo destes cinco dias, lemos poemas ora inventivos, ora clichês. Vários deles falavam explicitamente as palavras amor, paixão, apaixonamento e/ou trouxeram símbolos comuns desse universo, como o coração e o beijo. Alguns, diferentemente, partiram para outros lugares e imagens. Clichês são ótimos, pois nos ajudam a dar um primeiro disparo, o caminho mais óbvio para destravar a escrita. A primeira parte deste exercício começa assim. Pense em seu primeiro amor ou em um amor marcante. Lembre-se do universo compartilhado de vocês. O que tinham em comum? Não se furte de usar as palavras amor, paixão, coração, sentimento, enamoramento, apaixonamento. Escreva seu sentimento usando as primeiras imagens que vierem à cabeça - copie-as, por exemplo, do filme que viram juntos ou de uma música marcante para a história que viveram. E lembre-se: evite sinalizar o fim, o término, os problemas, a saudade. Só o amor. Sem tempos duros. Deixe esse texto descansar por um tempo (um dia, dois dias, uma semana, um mês). Na segunda parte do exercício, retorne a ele eliminando tudo aquilo que pareça batido, repetitivo, clichê. Aponte para o que havia de específico entre vocês, contudo, que ainda sinalize um sentimento universal. Nem todos os amores têm um sorriso torto, mas todo mundo que amou saberá reconhecer aquele defeito no outro que vira charme. Elimine as palavras óbvias, como amor e paixão, substituindo por imagens sólidas para essa cena. Você pode reler todos os e-mails e usar os poemas como inspiração - os poemas que comparam o amor a incêndios, mapas ou caminhadas fazem parte desse segundo modelo. Ao fim, reflita sobre qual das duas produções você gosta mais e pense também no que esse resultado diz sobre sua própria escrita.”	Laura Liuzzi Anne Carson Ana Cristina Cesar Júlia de Carvalho Hansen Pedro Cassel
---	--

Fonte: elaboração do autor

No terceiro ciclo de exercícios, não é a escrita em si que funciona como objeto de investigação da mediação poética. Dessa vez, é o mais antigo interesse dos poetas que está em jogo. O amor como tema, aqui, faz desse o ciclo de caráter mais pessoal. No primeiro exercício, primeiros livros e primeiros amores são rememorados para se chegar em uma terceira cena: aquela em que a confusão pode ser praticada, e a construção poética, retrabalhada esteticamente.

Na terceira *newsletter*, há a investigação do vocabulário íntimo dos participantes em direção à criação literária livre. O amor, mais uma vez, é apresentado como instrumento de investigação. Em certo momento, é preciso imaginar um casamento em ruína e partir dele para escrever. Mais que divagar sobre os amores verdadeiros, é tratar o amor (e o fim dele) como objeto potencial. E, para isso, escrever a partir de procedimentos de produção: construir cenas, escolher a comicidade ou a dor, descrever negatividades e inverter ordens.

Apesar do viés temático, faz sentido para um percurso de investigação de escrita que o amor seja estudado. Afinal, como acontece no último exercício, os clichês e as saídas idílicas são recorrentes na história da cultura porque oferecem algum tipo de apaziguamento por via estética. O convite, porém, não é para se bastar com isso. Talvez, seja para se apropriar do amor como um sentimento comumente tratado como universal para, então, recontar casos e histórias que, por mais emotivas que sejam, possam ser também instrumento de jogatina.

As referências trazidas, inclusive, tampouco romantizam o amor. Os poemas percorridos de Pedro Cassel, Adelaide Ivánova e Angélica Freitas, por exemplo, têm praticidade no tratamento das questões afetivas e possibilitam enxergar as dinâmicas de flerte e paquera *online* não como terrenos distantes, incoerentes com a poesia, mas como novos terrenos para se encontrar personagens e tecer narrativas de apaixonamento que fogem do óbvio.

2. Relatos de uma criação literária a partir dos Exercícios simples nº 004: A memória das coisas, dos objetos e dos lugares

Ao todo, a 4ª edição teve a aderência de 131 participantes. Como parte da composição das *newsletters*, os textos são acompanhados por imagens e, se nos três primeiros ciclos de exercícios os fragmentos textuais eram incrementados por imagens diversas, nos *Exercícios simples* nº 004, há apenas uma imagem no topo de cada texto: sempre uma pintura do artista britânico David Hockney.

Embora cada um dos cinco percursos possua tessitura própria, com arranjos suscitados pelos poemas trazidos em cada um deles, alguns dos elementos que se repetem em mais de um deles são a mobilidade urbana, as dinâmicas noturnas e qualidade do sono, a escala orgânica das cidades, a concepção de si enquanto personagem e a investigação da memória.

Em comparação aos ciclos anteriores, a coletânea de exercícios “A memória das coisas, dos objetos e dos lugares”, ao colocar o corpo em cena com mais veemência, oferece um trajeto mais prontamente exequível e menos aventureiro quando comparado às proposições de exercícios passados que incluíam, por exemplo, colocar-se à deriva pela cidade em um estado de observação diária e a aproximação da escrita com a performance.

Uma vez que o próprio título aponta para a relação com os objetos (aquilo que está localizado fora do sujeito), as proposições desse ciclo convidam a um processo de embaralhamento. No decorrer das leituras e intervenções poéticas, há um arranjo que diz ao participante: você, artista da palavra, é plenamente autorizado a transformar memória em ficção, pessoas esquecidas em personagens, cidades estrangeiras em habitat naturais e sentimentos próprios em coisas tangíveis, forjadas para existir no texto com o mesmo grau de legitimidade que as vivências subjetivas. Nesse sentido, a noção de verdade importa pouco.

Na medida em que a própria voz narrativa se coloca em cena enquanto mediadora de leitura e que também constitui o jogo poético em constante elaboração, percebe-se que há nisso uma tentativa de assinalar as instâncias autorais envolvidas em pé de igualdade. Os textos trazidos se assemelham entre si por serem, em sua maioria, jocosos. A literatura é apresentada e mobilizada de forma que mediador, referência e participante não sejam dispostos em patamares hierárquicos díspares.

Não há modelos de poemas geniais, inalcançáveis, muito menos uma pretensão implícita na voz narrativa de que há uma *boa* literatura a ser imitada. Essa valoração qualitativa — razoavelmente comum em espaços de oficina em busca do aprimoramento individual — não encontra espaço nos *Exercícios simples*. As restrições estéticas que fazem parte do jogo proposto operam como formas diferentes de brincar com a palavra, e não como chaves para escrever o *melhor* texto possível.

Durante o primeiro exercício, “o que vai ser de mim quando seu rosto desaparecer”, o participante lê poemas de Diane di Prima, Lucas Michelani, Natasha Felix e Rafael Amorim, que trazem fragmentos faciais como links poéticos. Ao final do percurso, são propostos dois caminhos de escrita: ou a retomada do rosto de alguém com quem o participante perdeu o contato, ou nunca conheceu direito, ou, então, a instrumentalização do rosto de desconhecidos por meio de aplicativos de relacionamento para a criação de um personagem. A regra aqui, independentemente do caminho a seguir, é trabalhar com as aberturas deixadas pelo esquecimento. A partir da imagem de uma pessoa não óbvia, o participante é instigado a criar uma redoma de ficção em torno desse alguém cuja falta de proximidade com aquele que escreve é, por si só, um fator de investigação criativa.

Em resposta ao exercício, procurei escrever a partir do rosto de uma desconhecida durante a época em que trabalhei na equipe de relacionamento com o cliente de um

festival de shows musicais, em 2019. Em uma segunda leitura do percurso, após terminar meu próprio poema, percebo que a presença do pronome “você” no poema de Natasha Felix ecoou forte na escrita do meu texto. A extensão do meu poema me desagradou, assim como algumas das repetições. Por ser apenas o primeiro das proposições, decido aceitá-lo do jeito capenga que está.

No exercício do segundo dia, “lugares que existem e que não existem”, há na proposição de exercício o uso de uma ferramenta digital. Se nos ciclos anteriores houve o convite ao passeio literal pelos cantos da cidade, aqui somos indicados a utilizar o site *Random Street View*, que randomiza uma localidade aleatória das imagens de geolocalização do Google Maps, e escrever a partir disso.

Aqui, os percursos de leituras dos poemas de Ana Guadalupe, Diane di Prima, Valeska Torres, Bruna Mitrano, Anelise Freitas e Luiza Lian colocam o holofote na forma de se relacionar com os lugares a partir de travessias diárias, estações de metrô, distâncias do litoral, recortes socioeconômicos e cômodos preenchidos por outros seres vivos. “O que você faria se não precisasse pegar quatro ônibus todos os dias?”, questiona a voz narrativa.

Imagem 2: Localização aleatória do Google Maps



Fonte: Random Street View

O site me informa que a imagem é de uma cidade mais ao sul da Alemanha, da qual nunca ouvi falar e cujo nome não memorizo. Antes de começar a escrita, anoto o que vejo na imagem para explorar no poema: carros elétricos, um restaurante de pizzas e massas,

duas mulheres adultas, seis crianças de coletes sinalizadores e um carrinho vermelho. Anoto ainda “onde eu estou? dentro do restaurante”.

A ficcionalização absoluta, a meu ver, joga a favor do poema. O convite do exercício é, afinal, um exercício de imaginação contrário à autoficcionalização. A restrição não está nas escolhas estilísticas ou temáticas do poema, mas no procedimento. O que está sendo oferecido é um olhar poético somado a uma ferramenta virtual, que, se não foi criada com o intuito de ajudar poetas a escreverem seus textos, com certeza não atrapalha.

Escrevo meu texto e fico satisfeito.

No terceiro dia, o participante é convidado a pensar sobre os próprios sonhos. Aqui, talvez, encontremos a única proposição mais próxima de uma escrita de expressão que de produção. Ainda assim, o exercício de observação é válido e possui procedimentos de regularidade: deixar um caderno na cabeceira, prestar atenção nas recorrências do inconsciente ou dos momentos de insônia, explorar imagens que se repetem e investigar dicionários de sonhos para fins de escrita. Os poemas levantados em “ninguém percebe a insônia quando acontece de dia” são de Dimitri BR, Lucas Michelani, Felipe André Silva e Joca Reiners Terron.

Eu não produzo escrito nenhum.

Na quarta e penúltima *newsletter*, o percurso se aproxima de outra linguagem artística: o cinema. A partir de poemas que recontam cenas e brincam com personagens de obras audiovisuais, dessa vez o participante percorre a produção poética de Vinicius Mahier, Pedro Pastoriz, Estela Rosa, Dimitri BR e Catarina Lins. Como em outros momentos, aqui a internet volta como esse acervo contemporâneo quase inesgotável de registros que podem ser acessados de forma extensiva. A partir de um dos poemas de Dimitri BR, somos levados a pensar em um tempo em que a única alternativa para lembrar de um filme era assisti-lo repetidas vezes no cinema, quando ele entrava em cartaz. Depois, na medida em que se recontava o filme para os amigos, as cenas e diálogos retornavam, já afetados pelo tempo, como marcadores de uma experiência estética que perdurava, ainda que fragmentada.

Em “os seis minutos mais tristes da história do cinema”, a proposição de exercício é de fácil execução, partindo de uma relação prévia do escritor participante com algum filme marcante. É possível seguir com a memória desgastada do filme, reassistir à película

ou ainda partir do roteiro do filme em questão, encontrados em sites como *Script Slug* e *Tertúlia Narrativa*.

Eu escolho ficar com a primeira opção e escrevo a partir do filme *A Chegada*, escutando Black Alien e inquieto com a noção de agora.

No último exercício, o convite estético é de autocrítica. As questões³ que apareciam vez ou outra nos outros exercícios sobre escrever são, aqui, centralizadas em torno da ideia de que todo livro de poemas, talvez até todo poema, contém em si uma reflexão sobre o ato de escrever.

Em uma das referências mobilizadas, o pragmatismo poético de Adelaide Ivánova diz, dentre outras afirmações, que “o poema é um produto do trabalho humano” e “o poema não existe fora do corpo da poeta”. Além de Adelaide, o percurso poético nos faz caminhar por Lilian Sais, Leonardo Gandolfi, Lucas Michelani e, implicitamente, também por Adília Lopes, Carlos Drummond de Andrade, Ana Cristina Cesar, Conceição Evaristo e Ferreira Gullar.

Como exercício finalizador, a ideia é tratar o participante como alguém capaz de reconhecer os próprios vícios poéticos, os recursos mais utilizados, os caminhos de escrita mais óbvios. As perguntas “o que é um poema?” e “o que pode fazer um poeta?” ecoam, mas não encontram respostas fixas. Cabe ao participante exercitar seu olhar crítico diante da sua própria criação e escrever a partir disso, descobrindo o que faz de seus próprios escritos poemas — poemas óbvios ou poemas cativantes.

Aqui, novamente eu não escrevo nada e sinto que, de certa forma, faço isso agora, enquanto escrevo este relato. Talvez, no meu caso, um artigo científico precise ser também um pouco poema.

Reflexões finais

Se o que Laddaga noticia é uma nova sociologia das artes “cujo objetivo não é tanto correlacionar as obras diretamente com as sociedades nas quais produzem, mas descrever as práticas de agentes em espaços locais, eles próprios enraizados em dimensões mais

³ Como descrever um lugar que existe? E um lugar que não existe? Como escrever um poema que estranhe nosso próprio cotidiano e olhe para as coisas que já nos viciamos a não perceber? Como encarar um dia comum, uma paisagem conhecida como um quebra-cabeça a ser decifrada? Como narrar o que vejo da minha janela todo dia usando nomes diferentes que eu já uso? Você já pensou em escrever com seu próprio tom de voz? E com o de outra pessoa?

vastas” (2013, p. 51), então é seguro dizer que esses núcleos laboratoriais contemporâneos encontram fator de proliferação no espaço digital. Cada vez mais, iniciativas se multiplicam tendo outras iniciativas digitais já consolidadas para replicar ou fazer diferente.

Os *Exercícios simples* propostos pelo *Leituras* funcionam como uma oficina virtual assíncrona de escrita de produção, exercitando a autonomia que define o ofício da escrita somada à realidade material que circunda esse fazer criativo. Por meio de uma voz narrativa que opera como uma mediadora de leituras e processos criativos, os textos dos exercícios funcionam por um registro poético próprio: são literários por praticarem a poesia de forma intrínseca à forma como são escritos, mas também por proporem um caminho metodológico e epistemológico diverso para que os escritores participantes se apropriem de um gesto investigativo enquanto exercitam sua escrita poética.

Como pontos de destaque, fica marcado o extenso repertório de artistas contemporâneos brasileiros, em especial poetas, que funcionam também como assistentes de escrita: mostram ao participante que há muita gente competente escrevendo literatura no Brasil e que a prática da escrita não precisa ser solitária, romantizada ou impossível. Mais que isso, oferece-se um caminho similar às oficinas de escrita, mas se valendo da assincronicidade virtual e de um grande número de referências em apenas cinco dias, possibilitando ao participante que faça os exercícios de forma diária ou os retome gradativamente, com a possibilidade incluída de ter os seus textos divulgados na página do Instagram do projeto.

Tendo em vista o futuro aprofundamento desta pesquisa, a coleta de dados direta provenientes dos 131 participantes parece um caminho metodológico quantitativo ou qualitativo viável, ou, ainda, a aplicação dos exercícios em grupos de escrita monitorados. É possível testar, por exemplo, a hipótese de que o encontro (virtual ou presencial) que costuma compor as oficinas de escrita é contornado pelas ferramentas virtuais oferecidas durante os exercícios. Também se mostra viável a análise comparatista com outras proposições de escrita contemporânea ou, ainda, com outros textos literários que possam se enquadrar nesse registro aqui chamado de *convite estético*.

Considerando o espaço acadêmico e cultural contemporâneo como um espaço plural e aberto, a aproximação entre instâncias antes dicotomizadas se torna cada vez mais possível — como acontece com as duplas arte-ciência e sujeito-objeto. É evidente

também que as oficinas de escrita de produção ajudam a compor o cenário epistemológico complexo (Morin; Lisboa, 2007; Trujillo, 2017; Macedo, 2021) da escrita criativa e da criação literária enquanto lugares de reflexão teórica e prática ainda marginalizados por espaços institucionais do campo literário. Nessa epistemologia complexa, o *serio ludere* ajuda na composição de metodologias não positivistas e que permitem o diálogo estético-teórico entre projetos literários, culturais, filosóficos e científicos.

Seja como for, a contínua formação de uma cultura contemporânea das artes permanece como fenômeno sociopolítico mapeável. Laboratórios, programas de imersão, residências, projetos de extensão, oficinas híbridas e comunidades virtuais que tentam unir teoria e prática em uma real e comunitária práxis literária podem não corroborar certos ideais puristas de literatura, mas, com certeza, corroboram os sujeitos que buscam encontrar na literatura algo como uma hipótese de trabalho, de partilha do sensível e de vida.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Andre; GONÇALVES, Tayná. In: LEITURAS (org.). Conversas sobre criatividade: Exercícios simples nº 002. Cinco mensagens eletrônicas enviada por <simples002@substack.com>. 22–26 abr. 2024. Acesso em: 30 set. 2024.

AGUIAR, Andre; GONÇALVES, Tayná. In: LEITURAS (org.). Do que eu falo quando falo de você: Exercícios simples nº 003. Mensagens eletrônicas enviada por <simples003@substack.com>. 24–28 jun. 2024. Acesso em: 30 set. 2024.

AGUIAR, Andre; GONÇALVES, Tayná. In: LEITURAS (org.). Tempo, amor e memória: Exercícios simples nº 001. Cinco mensagens eletrônicas enviada por <simples001@substack.com>. 29 jan. 2 fev. 2024. Acesso em: 30 set. 2024.

AGUIAR, Andre; GONÇALVES, Tayná. Lugares que existem e que não existem: Exercício número 2. In: LEITURAS (org.). A memória das coisas, dos objetos e dos lugares: Exercícios simples nº 004. Mensagem eletrônica enviada por <simples004@substack.com>. 17 set. 2024. Acesso em: 30 set. 2024.

AGUIAR, Andre; GONÇALVES, Tayná. Ninguém percebe a insônia quando acontece de dia: Exercício número 3. In: LEITURAS (org.). A memória das coisas, dos objetos e dos lugares: Exercícios simples nº 004. Mensagem eletrônica enviada por <simples004@substack.com>. 18 set. 2024. Acesso em: 30 set. 2024.

AGUIAR, Andre; GONÇALVES, Tayná. O que vai ser de mim quando seu rosto desaparecer: Exercício número 1. In: LEITURAS (org.). A memória das coisas, dos

objetos e dos lugares: Exercícios simples nº 004. Mensagem eletrônica enviada por <simples004@substack.com> .16 set. 2024. Acesso em: 30 set. 2024.

AGUIAR, Andre; GONÇALVES, Tayná. Os seis minutos mais tristes da história do cinema: Exercício número 4. In: LEITURAS (org.). A memória das coisas, dos objetos e dos lugares: Exercícios simples nº 004. Mensagem eletrônica enviada por <simples004@substack.com>. 19 set. 2024. Acesso em: 30 set. 2024.

AGUIAR, Andre; GONÇALVES, Tayná. Todo livro de poemas tem um poema sobre o que é o poema: Exercício número 5. In: LEITURAS (org.). A memória das coisas, dos objetos e dos lugares: Exercícios simples nº 004. Mensagem eletrônica enviada por <simples004@substack.com>. 20 set. 2024. Acesso em: 30 set. 2024.

ALENCAR, Ana Maria; MORAES, Ana Lúcia. Apresentação; O Oulipo e as oficinas de escrita. *Terceira Margem*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, ano IX, n. 13, p. 7–27, 2005.

BARROSO FILHO, W.; BARROSO, M. V. (org.). *Estudos epistemológicos do romance*. Brasília: Editora Verbená, 2018.

BUCCI, Eugênio. *Incerteza, um ensaio*: como pensamos a ideia que nos desorienta (e orienta o mundo digital). São Paulo: Autêntica, 2023.

CAIXETA, A. P. A.; BARROSO, M. V. (org.) *Verbetes da Epistemologia do romance* – v. 2. Campinas: Pontes Editores, 2021.

CAIXETA, A. P. A.; BARROSO, M. V.; BARROSO, W (org.). *Verbetes da Epistemologia do Romance* – v. 1. Brasília: Verbená Editora, 2019.

DA SILVA SANTOS, Sergio Marcone. Já existem textos demais: autoria em tempos de cópia. *Revell*: Revista de Estudos Literários da UEMS, v. 2, n. 22, p. 386–408, 2019.

HERINGER, Victor. *Sobre escrever, segundo métodos diversos*. Caderno 4: Modos de Escrever. Lisboa: Enfermaria 6, nov. 2017.

KEMP, Simon. Digital 2024: Brazil. DATAREPORTAL. 23 fev. 2024. Disponível em: <https://datareportal.com/reports/digital-2024-brazil>. Acesso em: 1º dez. 2024.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência*: a formação de outra cultura das artes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*: estratégias das artes do presente. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LEITURAS. Disponível em: <https://leituras.org/>. Acesso em: 30 set. 2024.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

MACEDO, Tarcízio. Por uma epistemologia do jogar: caminhos e aproximações ao pluralismo metodológico e à ecologia de saberes do jogar. *In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, p. 1–21, 2021.

MORIN, Edgar; LISBOA, Eliane. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

TRUJILLO, Albeiro. Epistemologia complexa na literatura e na filosofia. *Revista Travessias*, Cascavel, v. 11, n. 2, p. 128–139, mai.–ago. 2017.

Recebido em: 01/10/2024

Aceito em: 22/01/2025

ⁱ **Lenio Vieira Carneiro Junior** é mestrando vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (POSLIT/UnB). Bolsista CNPq. É graduado em Relações Internacionais pela mesma universidade (IREL/UnB). Pesquisa criação literária no contemporâneo em diálogo com a obra do escritor Victor Heringer. **E-mail:** leniocarneirojr@gmail.com

ⁱⁱ **Ana Paula Aparecida Caixeta** é professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) e dos Programas de Pós-graduação em Literatura e Metafísica, também da UnB. É doutora e mestre em Literatura (UnB). **E-mail:** anapaulacaixeta.unb@gmail.com

EXPERIMENTAÇÃO LINGUÍSTICA E ESCRITA CRIATIVA: PARA UMA *SOCIAL POETICS* NO MEIO PSIQUIÁTRICO E NO CAMPO DA SAÚDE MENTAL

[LINGUISTIC EXPERIMENTATION AND CREATIVE WRITING: TOWARDS A SOCIAL POETICS IN
THE PSYCHIATRIC ENVIRONMENT AND IN THE FIELD OF MENTAL HEALTH]

MATTIA FAUSTINIⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-1559-6081>

Centro de Estudos Sociais – Coimbra, Universidade de Coimbra, Portugal

CAROLINA ZUPPO ABEDⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-8123-6653>

Centro Universitário São Camilo – São Paulo, SP, País

Resumo: Neste artigo, nos concentramos na experimentação da linguagem como recurso cultural em oficinas de escrita, apresentando algumas observações de uma experiência conduzida no contexto de serviços psiquiátricos. Propondo uma retrospectiva da criação colaborativa e da leitura em grupo, pretendemos discutir os repertórios culturais dos participantes envolvidos numa experiência de escrita criativa em curso, tanto em relação à produção quanto à recepção dos textos, e destacar algumas das contradições e recursos que a linguagem poética oferece em condições de sofrimento psíquico, bem como as vantagens e os limites dessa metodologia de trabalho.

Palavras-chave: oficina de escrita criativa; terapia poética; inquérito poético; poéticas sociais

Abstract: In this article, we focus on experimenting with language as a cultural resource in writing workshops, presenting some observations from an experience conducted in the context of psychiatric services. Proposing a retrospective of collaborative creation and group reading, we intend to discuss the cultural repertoires of the participants involved in an ongoing creative writing experiment and highlight some of the contradictions and resources that poetic language offers in conditions of psychic suffering, as well as the advantages and limits of this working methodology.

Keywords: creative writing workshop; poetry-therapy; poetic inquiry; social poetics

Introdução

Não é nada comum esse espaço
nem exclusivo não, permitiu
a um maluco italiano ir e voltar
falar de parafernálias [PARA-FERNÁ-LI-ÁS]
de palavras de abrir
os vocábulos por dentro
como *tiramisù-tirami-tiramisù-tire-me*

Mas que é isso de escrita criativa?

(Coimbra, 24.05.24)

Dois versos finalizam este texto, escrito por mim a partir da minha experiência de formador na oficina (começada na primavera de 2023 e atualmente em curso) no ex-hospital psiquiátrico Sobral-Cid, em Coimbra. Dois simples versos que são antes duas perguntas a serem acrescidas à que finaliza o texto citado em epígrafe e que dirigi aos pacientes participantes dos encontros: “Para quem é criativa?/ Criar o quê?”.

Uma pro-vocação que não tardou em dar voz aos presentes e cujo valor emancipatório gostaria de desenvolver à luz de alguns dados observacionais da minha experiência de condução e investigação no domínio da saúde mental e da psiquiatria. A experiência de escrita criativa que estou a realizar numa perspetiva terapêutica (e crítica também) assumiria, de fato, um carácter experimental em termos de *social poetics* (Nowak, 2020), com base em vários contributos teóricos sobre a experimentação literária enquanto dispositivo pedagógico em sentido contra-hegemônico (Bernstein, 1997; 2006; Retallack e Spahr; 2006; Weck, 2013).

No contexto deste artigo, trago o meu relato com o objetivo de verificar a dimensão experimental (ou “criativa”) da escrita e da leitura poética em grupo, em particular, no contexto da saúde mental. Com base numa abordagem centrífuga de oficina (Keller, 2006), a experiência que realizo no hospital pretende realçar algumas dinâmicas pedagógicas e imaginativas relacionadas à experimentação linguística e, consequentemente, contribuir para a discussão das possíveis vantagens e limitações da

linguagem poética no campo da saúde mental (Kaufman, Sexton, 2006; Coulombel, Lippi, Séguin, 2016).

Portanto, antes de descrever a minha experiência, será útil contextualizar a evolução do *workshop*, por um lado, enquanto espaço social de escrita e partilha, e, por outro, as iniciativas semelhantes que o aproveitaram com o intuito de transmitir aos participantes diversas competências, relacionadas tanto com o bem-estar pessoal como com o reconhecimento das suas próprias subjetividades enquanto cidadãos e usuários de serviços de saúde mental.

Experimentação nas oficinas: buscas sociais entre *poiesis* e *praxis*

Nos últimos anos, a dimensão laboratorial tem sido objeto de reavaliações significativas do seu papel em nível social e cultural, em virtude da forma como permite a produção colaborativa de conhecimentos, a co-construção de práticas inovadoras e a supressão de distinções hierárquicas entre os participantes no processo (ou promete fazê-lo), nomeadamente no domínio das artes, da educação e da formação (Laddaga, 2006; 2010; Donnelly, 2010).

De fato, a abordagem da escrita criativa no estudo da literatura — da qual se originou a metodologia do “*workshop*” —, tal como reconstruída por Myers (1996), surgiu como uma proposta reformista no sistema escolar e acadêmico estadunidense. Nesse espírito, em contraposição à abordagem diacrônica então predominante, a escrita criativa visava aproximar os alunos da experimentação pessoal da experiência literária, sobretudo através da sua própria produção e da recepção crítica mútua, “como se fosse uma experiência contínua e não um mero corpus de conhecimento — como se fosse uma coisa viva, como se as pessoas tencionassem escrever mais dela” (1996, p. 4).

O método do *workshop* consolidou-se, assim, nas universidades, conhecendo uma progressiva formalização até o nascimento dos *Associated Writing Programs* (AWP), em 1967, data a partir da qual os cursos de escrita criativa começaram a difundir-se globalmente, assumindo os contornos de uma “instituição destinada a produzir escritores, a assegurar emprego e a criar um mercado para os seus próprios produtos” (Green, 2001), mas sem perder quaisquer manifestações de entusiasmo social, mesmo num sentido extrainstitucional, e dirigindo-se a públicos heterogêneos de diferentes países: “mais

recentemente, temos visto multiplicarem-se desde os anos 1990 os ateliês para públicos específicos como mulheres jovens, homossexuais, ex-alcoólatras, artistas, etc.” (Chidiac, 2010). Públicos como esses, compostos por diferentes categorias de identidade subjetiva e social, teriam começado, assim, a serem envolvidos pela abordagem “criativa” à escrita, já não somente enquanto destinatários e receptores da literatura produzida para eles, mas enquanto autores.

Formas de tal entusiasmo deram-se, em paralelo com a escrita criativa, também no domínio da saúde mental, com a publicação das primeiras obras de Biblio/Poesia-Terapia e a fundação da *Association of Poetry-Therapy* (APT), em 1969, mais tarde denominada *National Association of Poetry-Therapy* (NAPT), a partir de 1981, nos Estados Unidos (Chidiac, 2010; Mazza, 2017). Gerava-se, assim, uma outra vertente de investigação igualmente global, em que o modelo de *workshop* se hibridizava com técnicas de grupo terapêutico baseadas na expressão artística, nesse caso, de tipo linguístico-literário (entre uma arte verbal e uma arte ‘verbalizante’).

Voltando à escrita criativa, o método foi assim introduzido em outros contextos sociolinguísticos e culturais, como na Europa e na América do Sul (Logan, 1995; Chidiac, 2010; Abed, 2021), ora mantendo as suas fronteiras disciplinares intimamente ligadas ao formato e modelos acadêmicos testados nos Estados Unidos (Mancelos, 2010; Traina, 2022), ora gerando formas alternativas e inéditas de dinamização entre pares, em termos de escrita e leitura em grupo (Amabile, 2020; Harnache, 2021). Há, nesse sentido, a hegemonia de uma certa “poética oficial” [*workshop poetics*] (Dawson, 2005) no seio da metodologia da escrita criativa, frequentemente caracterizada pela transmissão de três preceitos subjacentes à sua abordagem para a literatura: 1) “leia como um escritor” 2) “mostre, não conte”; e 3) “descubra a sua voz”. A tripartição mantém-se também na análise proposta por McGurl (2009) que, em alternativa ao primeiro dentre os acima referidos, contempla outro preceito fundamental — “escreva o que conhece” (2009, p. 23) — com base na valorização, além do talento e da originalidade, da autenticidade da experiência pessoal.

Não se trata, em todo caso, de uma história homogênea a dos *workshops* de escrita criativa, nem mesmo no contexto estadunidense. De fato, naqueles mesmos anos que impulsionaram a popularização internacional da escrita criativa (Green, 2001), como nota Nowak (2020), modelos alternativos de funcionamento das oficinas não eram de modo

algum inexistentes. Partindo da metodologia de uma *history from below*, o autor relata no seu livro *Social Poetics* (2020), por exemplo, as experiências pioneiras de June Jordan com as comunidades afro-americanas de Watts (Nova York), bem como as de outros autores que favoreceram a gênese de novas “conjunções”: novas formações sociais, unidas nas diferentes pertenças dos seus membros por uma prática comum. Em todos esses casos, tratava-se de estabelecer, através dos meios da literatura, “a forma de uma conexão ou ligação que pode fazer a unidade de dois elementos diferentes sob certas condições” (2020, p. 166), em particular, entre grupos de escritores e cidadãos, trabalhadores, estudantes de comunidades socialmente oprimidas ou fragilizadas. Nowak inclui, assim, dentro da abordagem social e “militante” das oficinas de poesia experiências tão diversas como as de Ernesto Cardenal na Nicarágua, Ngũgĩ Wa Thiong'o no Quênia e, finalmente, a sua própria gestão de oficinas entre os Estados Unidos e a África do Sul, com centros de trabalhadores, sindicatos e movimentos sociais. Histórias que não são frequentemente tratadas e discutidas quando se considera a evolução da escrita criativa nas universidades ou instituições privadas, como o próprio autor nota: “as poéticas sociais emergem e têm vindo a emergir de uma longa história, mas quase totalmente não documentada, de oficinas de escrita criativa baseadas na comunidade” (2020, p. 20–21). Aqui, a participação na escrita criativa e nas leituras públicas é concebida como um espaço de “consonâncias” e solidariedades emergentes.

Finalmente, o termo “laboratório” também tem sido utilizado pela crítica para se referir ao trabalho de debate crítico e textual num sentido público, cultivado no âmbito de movimentos experimentais de vanguarda (Muzzioli, 2013; Torres, 2021). Nessa temporada fortemente politizada, em particular, os movimentos literários preferem à “autopromoção escandalosa do manifesto” a “cientificidade experimental do laboratório”, como argumenta Muzzioli (2013): “nesta nova disposição, o uso da crítica torna-se indispensável como uma função de controle e verificação, e como ‘instruções para o uso’ de modelos de escrita senão indecifráveis” (2013, p. 197–198). Pode-se falar aqui de uma “poética vanguardista” (Golding, 2006) que passou entre as gerações dos movimentos de escrita experimental, por exemplo, entre autores da *New York School* e da *L=A=N=G=U=A=G=E School*. Podemos assim referir o caso do Poetry Project na Igreja de St. Mark, em Nova York, e dos *workshops* de escrita conduzidos por Bernadette

Mayer, que serviram de viragem, de certa forma, e de berço de uma “new poetics” (Kane, 2003):

O Projeto, embora mantendo fortemente os seus laços com poetas associados à Escola de Nova York, estava também pronto para uma nova poética. [...] Com o relativo estabelecimento dos escritores da segunda geração da Escola de Nova York através das suas publicações nacionais e a sua subsequente dispersão geográfica, surgiu uma espécie de nova vanguarda a partir do Poetry Project. Esta nova fase do Poetry Project foi influenciada, de certa forma, pelo trabalho de Bernadette Mayer em publicações anteriores e pelos seus *workshops* de poesia, que tiveram lugar na igreja de 1971 a 1974 e intermitentemente ao longo das duas décadas seguintes. Os *workshops* serviram como fóruns onde poetas como Charles Bernstein, Hannah Weiner e Nick Piombino — todos escritores associados à “escola L=A=N=G=U=A=G=E” — socializaram e teorizaram uns com os outros (2003, p. 188).

Seria assim possível traçar uma descendência quase direta dessas experiências e exercícios realizados por Mayer (1978), até os “wreading experiments” de Charles Bernstein (2006). Mais adiante, apresentarei um exemplo da minha experiência no terreno, inspirada por tal abordagem, na Casa de Artes do ex-Hospital Psiquiátrico Sobral-Cid (Coimbra).

Mas o que significa, então, uma oficina de escrita criativa e o que nos permite determinar em que medida ela é experimental? Ou melhor: a experimentação se dá nos exercícios de escrita e nas textualidades dos participantes ou na sua (inter)subjetividade? No caso em apreço, assume-se como um espaço aberto para a processualidade das poéticas sociais e, em particular, para a articulação da escrita entre escritores, trabalhadores e usuários de saúde mental (Katz, Shotter, 1996; Bundesen et al., 2020; Kirmayer, 2021).

Criatividade e expressão no meio psiquiátrico

Por vezes, a “experimentação” original da língua é enfatizada como uma qualidade intrínseca ao contexto das oficinas de poesia, uma vez que, segundo referem alguns autores, aqui o trabalho da imaginação poética sobre a linguagem pode libertar os participantes da sujeição à língua materna (Weck, 2013; Coulombel, Lippi, Séguin, 2016). Por exemplo, Weck (2013) defende que “os ateliês de escrita poética constituem uma oportunidade de experimentação decisiva e libertadora”, espaços em que os participantes são convidados, através de exercícios de escrita, a aproximarem-se da

“exploração dos possíveis da língua” (2013, p. 432). Nas atividades de escuta e leitura, por outro lado, Columbel *et al.* (2016) enfatizam a experimentação da *jouissance* (falta de finalidade) da linguagem poética no contexto psiquiátrico — isto é, o “encontro” com os elementos sensoriais e materiais do trabalho linguístico inovador (Clay, 2010) que permite distanciar-se das convenções sociolinguísticas que significam o mundo concreto e simbólico das comunidades interpretativas dos participantes, suspendendo-as.

No domínio dos serviços de saúde, evidentemente, a realização de um *workshop* de escrita criativa insere-se na lógica terapêutica da arte e da escrita (Sampson, 2004; Alfrey *et al.*, 2021; Mundy *et al.* 2022). No entanto, a literatura científica da área tem registado uma divisão entre estudos centrados na intervenção da escrita num paradigma criativo, por um lado, ou num paradigma expressivo, por outro (Pennebaker, 1997; Costa, Abreu, 2017; Romm, Synnes, Bondevik, 2022). De fato, este último, gerando menos dificuldades conceptuais e ambiguidades na sua proposta, apresenta uma definição mais clara dos seus protocolos e está, por isso, mais difundido no contexto psiquiátrico, e sua eficácia, mais documentada. No entanto, continuam a não existir diferenças formais e teóricas entre os dois paradigmas, quanto mais não seja porque, enquanto a escrita expressiva ocorre sempre que os participantes se concentram na narração de experiências negativas ou traumáticas, com o objetivo de lidar com os seus conteúdos, individualmente ou em grupo, a escrita criativa parece antes servir de guarda-chuva para todas as iniciativas que vão para além do que foi acima referido, com a ambição de sessões, exercícios e resultados originais, se não mesmo inovadores. Em virtude disso, em muitas revisões bibliográficas, “a escrita expressiva e a escrita criativa aparecem misturadas como se ambas fossem subdivisões do mesmo conceito de escrita no contexto da terapia” (Costa, Abreu, 2017), o que aponta para a necessidade de explorar mais as ferramentas e metodologias nas boas práticas da escrita criativa (Sampson, 2004; Bundensen *et al.* 2020), para poder melhor aplicá-las no meio psiquiátrico e hospitalar.

Embora sejam conhecidos os casos excepcionalmente criativos de escritores famosos com diagnósticos psiquiátricos (Jamison, 1993; Kaufman, 2006), e o binômio ‘gênio-loucura’ esteja culturalmente naturalizado no imaginário artístico do senso comum (MacGregor, 1989, p. 73), são frequentemente enfatizadas romantizações que ignoram as competências linguísticas dos participantes e as frustrações a que as exigências de expressão “criativa” podem dar origem: “quando os artistas sofrem de mania debilitante

ou depressão ou transtorno bipolar, o ideal romântico de ser um artista já não é tão romântico” (Scull, 2014, p. 48). Pelo contrário, a originalidade que uma tal expressão exigiria poderia, além disso, desencadear sentimentos de inadequação e fragmentação, em nível individual, e de incompreensão, no seio do grupo (Sampson, 2004; Kaufman, Sexton, 2006). A tarefa do *workshop* é então, antes de mais, fornecer ferramentas que permitam um grau sustentável de experimentação num local seguro. Como observa Amabile (2020), para além da indefinição semântica da “criatividade” associada à escrita, o ateliê — em contexto psiquiátrico, mas não só — dá-se como um “ambiente” caracterizado, na melhor das hipóteses, por momentos estimulantes de escrita e leitura e pelo contato humano entre os participantes.

Os pacientes institucionalizados em serviços psiquiátricos não têm, muitas vezes, voz sobre as práticas de tratamento a que estão sujeitos, nem estão na melhor posição para refletir sobre as possíveis alternativas de tratamento do sofrimento psíquico e da “diferença” de que são portadores, assumindo-se passivamente como “doentes”, ou, em outros casos, assumindo posturas mais ativistas (Crossley; Crossley, 2001; Speed, 2006). O carácter laboratorial dos movimentos sociais, nesse sentido, no contexto da “luta antimanicomial” e das reformas psiquiátricas em vários países, assenta precisamente na “protagonização” dos usuários (Costa, Paulon, 2012) e nas suas possibilidades emancipatórias, inclusive através da expressão criativa (Amarante, 2022). Aliás, mesmo nas oficinas e nas publicações periódicas asilares, como relata o psiquiatra Azumendi (2015), a dimensão criativa da escrita dos pacientes teve (e ainda tem), em certos casos, um carácter emancipatório alternativo ao da mera “terapia”, na medida em que esses projetos se reduziam, na maioria das vezes, a “cerimônias institucionais” (Goffman, 1961), ligadas à divulgação de uma boa imagem das estruturas e do seu trabalho profissional.

Como já foi referido, a oficina de escrita é um lugar onde a voz dos participantes tem sido transmitida como um elemento central, de acordo com um dos preceitos que historicamente definiram a sua trajetória, o de “descobrir a própria voz” (Green, 2001; Dawson, 2005). Existem, assim, ideias alternativas de criatividade, que podem assentar precisamente nas competências linguísticas atribuídas à “doença” ou ao “transtorno” (Sass, 1993). Ligada à criatividade que é, de resto, inerente à própria natureza do sintoma, a escrita criativa proporciona potencialidades benéficas, uma vez que “as pessoas com

doença mental se beneficiam geralmente de abordagens criativas que exploram as suas próprias visões idiossincráticas da realidade e da vida, em vez de as rejeitarem como imagens incongruentes ou frenéticas” (Costa; Abreu, 2017).

Sass (2000), por exemplo, sublinha a existência de uma versão alternativa de criatividade àquela que privilegia a inspiração espontânea e irrefletida (Jamison, 1993) e que se manifesta frequentemente na “workshop poetics” (Green, 2001; Dawson, 2005). Uma noção de criatividade caracterizada por “manifestações de hiper-reflexividade e alienação”, comuns à produção literária modernista e pós-modernista e à sintomatologia do espectro psicótico, sintetizada em sete instâncias: “1. Uma postura adversarial; 2. Perspectivismo e relativismo; 3. Uma certa fragmentação e passivização do ego; 4. Perda da ‘mundanidade do mundo’; 5. Rejeição ou perda do sentido de fluxo temporal ou unidade narrativa; 6. Formas de intensa auto-referência; 7. Extremo e generalizado desapego ou distanciamento emocional” (Sass, 2000, p. 62–63).

Esta é uma noção de criatividade a que também me refiro no meu trabalho de investigação, uma vez que, para refletir sobre o processo intersubjetivo da oficina da Casa de Artes e seus resultados poéticos, recorro, mais uma vez, precisamente, à escrita poética.

Metodologia

A loucura é a irmã desafortunada da poesia

C. Brentano

O meu objetivo ao trabalhar com a escrita criativa no campo psiquiátrico é fornecer ferramentas para amadurecer novas (com/dis)posições, consciências ou, simplesmente, deixar o desejo individual expressar-se, qualquer que seja a sua forma criativa, num espaço lúdico e seguro. Para isso, tenho de ser capaz de desconstruir a poesia e de mantê-la aberta aos vários modos de expressão que caracterizam as escritas contemporâneas, nas suas diferentes ordens de dificuldade.

Um aspecto fundamental das escritas entre as quais se movimenta a oficina que realizamos, na Casa de Artes do Sobral-Cid — quer elas dêem origem a formas de expressão experimentais ou terapêuticas, quer criativas ou expressivas —, é, sem dúvida,

a dificuldade que as acompanha. Se, por um lado, as escritas experimentais ou “criativas” parecem enfrentar a dificuldade do “sentido” enquanto *solução* de caráter *estilístico*, as terapêuticas ou expressivas parecem enfrentar a mesma dificuldade enquanto *problema* de caráter *existencial*. Desconstruir a poesia, nesse contexto, implica também desconstruir a minha autoridade de formador, a minha voz e as minhas interpretações dos textos que trago.

Essa é uma abordagem “centrífuga” à oficina, assim chamada por Keller “devido às muitas formas em que a oficina se desloca para o mundo, às muitas formas em que envolve uma dispersão de consciência e de significância” (2006, p. 31). Para mim, o traço mais significativo desse modelo consiste na forma como distribui entre mim e os participantes os atos de significação e interpretação dos textos partilhados durante as sessões. Ao contrário de uma abordagem centrípeta, que convidaria os leitores de textos criativos a se ensimesmarem na busca individual do sentido, este “assenta mais num processo de leitura coletiva do que privatizada” (2006, p. 31), embora a autora reconheça a impossibilidade de suprimir as forças centrípetas e “reterritorializantes” (Clay, 2010) que existem em qualquer contexto de leitura e interpretação em grupo.

Devido à heterogeneidade dos exercícios, à ambivalência dessas forças e ao processo ainda em curso, nunca é fácil para mim descrever uma experiência tão contraditória como a de dirigir uma oficina de escrita criativa. Tal como foi difícil encontrar o ritmo certo na condução da oficina, continua a ser difícil observar as suas (micro)dinâmicas sociais. Por isso, um dos documentos fundamentais para a minha pesquisa, para além dos textos dos participantes, produzidos ou não no espaço da oficina, é o meu diário de campo, que utilizo para dialogar e retomar as ressonâncias geradas entre os textos compartilhados durante os nossos encontros.

Da mesma forma que a palavra *workshop* se expandiu na sua definição — passando da delimitação de uma abordagem alternativa de ensino da literatura para uma metodologia de trabalho assente numa horizontalidade mais ou menos frouxa entre professores e alunos —, também a metodologia que utilizo, a *Poetic Inquiry*, assumiu diferentes formas e feitios na literatura académica (Vincent, 2021).

A *Poetic Inquiry* funde os pressupostos da pesquisa (*Vox Theoria*) com a escrita, quer do próprio pesquisador (*Vox Autobiographia/Autoethnographia*), quer dos sujeitos abrangidos pela pesquisa (*Vox Participare*), na medida em que permite que os textos e

discursos produzidos no espaço de interação (e de pesquisa) sejam usados e co-construídos num sentido performativo e colaborativo (Prendergast, 2009). A dimensão performativa dessa metodologia destaca-se em dois sentidos: por um lado, fomenta relações de reciprocidade e cumplicidade entre o investigador e os sujeitos participantes (Wiebe, 2015); por outro, permite que os resultados da investigação sejam exibidos de uma forma original (Cosantino, 2021), capaz de chegar a uma comunidade mais ampla e a um público que não seja estritamente acadêmico nem literário.

No caso da experiência da oficina na Casa de Artes, utilizo, portanto, as minhas próprias observações e as dos participantes em conjunto, misturando as diferentes fontes dessas vozes (*Voces*) na escrita e, posteriormente, oferecendo uma leitura aos participantes. O objetivo da operação metodológica não é, de modo algum, salientar a separação de estatuto entre mim e os pacientes — que, de fato, não existe, a não ser nos termos de Amabile¹ (2020) —, mas torná-los (tornar-nos) participantes de um processo de pesquisa e de busca de audiência, qualquer que seja a forma como cada um entende o seu próprio processo de escrita. Por essa razão, são distribuídos cadernos aos participantes durante os nossos encontros, e eles são encorajados a continuar a escrever e a partilhá-los onde quiserem. Além disso, é através da *performance* dos meus textos que tenho a oportunidade de verificar com os participantes em que medida o conjunto dos nossos encontros se revela eficaz.

Para além da dimensão “difusa” da poesia (para a qual todos contribuímos) que elimina a distância entre produtores e consumidores culturais, bem como entre “sujeitos” e “objetos” de investigação, a estratégia qualitativa visa também gerar um clima de “entusiasmo” (Abercrombie & Longhurst, 1998) que não negligencie o valor das competências que a oficina nos permite explorar. Competências que Abercrombie & Longhurst (1998, p. 144) categorizam como técnicas, analíticas e interpretativas. Se as primeiras são as que se manifestam no processo de escrita e nos resultados, as competências analíticas têm a ver com o reconhecimento de formas, técnicas e características estilísticas presentes no nível textual, enquanto as competências interpretativas dependem da rede mais alargada de referências culturais de que cada participante dispõe e que possibilitam (ou dificultam) a sua leitura.

¹ Como relata sobre sua experiência de oficina no contexto psiquiátrico: “Tinha a impressão de que era apenas circunstancial o fato de estar ali como ministrante e elas como pacientes-participantes. Tivera mais sorte na vida, isso era tudo” (2020, p. 149).

Um aspecto central da oficina é o trabalho realizado no nível das competências técnicas por meio de exercícios, mas não se limita à produção de textos resultantes de exercícios a finalidade prática de um contexto social como as oficinas de escrita criativa, abertas como estão a novas possíveis articulações do espaço comum. Na minha experiência no hospital, de fato, as competências analíticas e interpretativas também são valorizadas, e trabalhamos com elas adotando ferramentas de leitura criativa, como, por exemplo, o *Poem profiler* (Bernstein, 2006).

A oficina em análise vem sendo realizada quinzenalmente e de forma flexível, envolvendo cerca de dez participantes, além de mim e de uma enfermeira, durante uma hora e meia. O grupo de participantes é composto principalmente por usuários residentes na unidade, sujeitos à inimizabilidade jurídica, e usuários externos em fase de acompanhamento. No entanto, trata-se de um grupo misto e heterogêneo, aberto à participação de qualquer pessoa interessada, após avaliação prévia da enfermeira com a coordenação do pavilhão reformado da Casa de Artes. Quero assim, agora, apresentar duas experiências da atividade em curso, ligadas à metodologia colaborativa da oficina e às competências imaginativas desencadeadas durante as atividades de escrita criativa, em suas vantagens e seus limites.

Vox Participare: o ‘haikai heterônimo’

Caracterizada pela sua extrema capacidade de síntese, a forma do haikai permite que efeitos misteriosamente poéticos e terapêuticos da linguagem sejam condensados em poucas palavras. Paulo Leminski (2013) resumiu os aspectos essenciais desse tipo de composição como uma “forma do conteúdo”:

O primeiro verso expressa, em geral, uma circunstância eterna, absoluta, cósmica, não humana [...].

O segundo verso exprime a ocorrência do evento, o acaso da acontecimento, a mudança, a variante, o acidente casual [...].

A terceira linha do haikai representa o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento (Leminski, 2013, p. 111–112).

Historicamente, essa forma poética envolve com frequência a possibilidade de ser articulada de modo colaborativo, e essa é particularmente a dimensão na qual nos aventuramos no decorrer da nossa oficina, até por causa de sua compatibilidade com o

quadro da escrita terapêutica (Santarpia *et al.* 2015; Stephenson & Rosen, 2015). Especialmente na primeira fase de nossos encontros, explorando os limites entre a escrita colaborativa e a escrita coletiva entre acrósticos, *cadavre exquis*, poemas visuais e ‘chapéus de Tzara’², também escrevemos haikai. Seguindo as instruções de Leminski, coletamos os primeiros textos, incluindo os seguintes:

Rio atravessa
Caminho para o destino
Também sou mar
(F.)

Velho casario
À noite és muito sombrio
Que medo
(X.)

Em seguida, realizamos um exercício baseado em uma tradução colaborativa do haikai escrito no *workshop* (renomeado, portanto, como “haikai heterônimo”), seguindo o molde apresentado a seguir.

Inverno com sol
Chuva que molha a lua
A noite dorme

↓

Intensa luz e frio
Águas caem sobre os astros
No escuro sonha

↓

Brilha luz e frio
O céu cai no mar
Na noite sonha-se

↓

Inverno cinzento
Reflete a lua no mar
Dormir profundamente

² Cf. Bernstein (2006). Disponível também em: <https://writing.upenn.edu/bernstein/wreading-experiments.html>

Extraído dos “wreading experiments” de Charles Bernstein (2006), esse é o resultado de um exercício de “tradução homolingüística”. Isto é, após escrever um haikai seguindo a proposta mencionada acima, o papel foi passado para outro colega, com a tarefa de traduzi-lo do português para o português e, em seguida, dobrar o papel de modo a cobrir sua tradução, antes de passá-lo para a próxima pessoa. Dessa forma, o exercício confronta os participantes com a enciclopédia dos sinônimos disponíveis para cada um e manifesta os pontos do idioma em que as palavras se mostram insubstituíveis ou podem ser enriquecidas com novas nuances semânticas. Esse pode ser o caso, por exemplo, da palavra “mar” entre a terceira e a quarta versões. No entanto, não se limita a esse tipo de observação a forma como podemos ler os haikais heteronímicos, que pode, de fato, ainda revelar como nossa compreensão reside precisamente em nossa sensibilidade às notas “harmônicas” da nossa comunicação. É o caso da palavra “inverno”, que reaparece na última versão, reintegrando os elementos de frio e luz em que havia sido decomposta anteriormente, a partir do texto de origem.

A partir da não concordância das traduções, ou da forma como oscilam entre maior proximidade e distanciamento da versão original, a construção desses textos possibilita o retorno ao conceito de “hiper-reflexividade”, evocado por Sass (1993; 2000), e à dimensão autocontraditória que muitas vezes caracteriza a expressão em quadros psicóticos:

As metáforas que os doentes com esquizofrenia usam para caracterizar os seus próprios estados emocionais ou modos de experiência frequentemente trazem essa combinação peculiar de onipotência e passividade, de onisciência e de ignorância absoluta. (...) Não se trata simplesmente de que tais pessoas tendam a oscilar facilmente entre o que parecem ser afirmações opostas; podem inclusivamente manter as duas posições no mesmo momento, sem se sentirem perturbadas pela aparente inconsistência (Sass, 1993, p. 325).

Enquanto certas escolas de pensamento poderiam traçar, nessa transgressão do princípio aristotélico de não contradição, “uma regressão à primitiva alogia do processo primário de pensamento”, ou ainda, “um simples colapso das faculdades mentais superiores” (1993, p. 325), a hiper-reflexividade à qual os haikais heterônimos pretendem dar voz é uma leitura diferente disso: não como uma diminuição da consciência, mas como um aumento insuportável; não como uma forma de alienação da razão, mas das emoções e do próprio corpo.

Nessa perspectiva, para o Dia da Saúde Mental 2023, realizamos uma leitura pública nos jardins do Sobral-Cid, na qual aproveitamos a forma concatenada do haikai heterônimo, dando também uma forma original à nossa performance. A partir do semicírculo do qual encarávamos o público, os participantes e eu trocávamos, um de cada vez, o espaço no centro entre os dois grupos. O autor no centro, sozinho, lia seu haikai para o público — sem se virar após a leitura para voltar ao seu lugar, mas continuando a observá-lo — enquanto, atrás dele, os autores das traduções liam suas versões, permanecendo no semicírculo. A leitura levou pouco tempo e, embora tenha se mostrado um momento emocionante para todo o grupo, ainda não deu origem a nenhuma outra iniciativa semelhante, nem viu nenhum texto ser produzido espontaneamente pelos participantes após o evento. Isso não significa, porém, que não tenha surtido efeito, pois em outra ocasião (muito tempo depois) O. — uma das participantes da primeira hora —, depois de ler um texto poético que eu havia trazido para a sessão³, reconheceu algumas afinidades entre a justaposição de imagens amontoadas no texto e a organização dos seus pensamentos. Um texto que acabou por acaso, no contexto do *workshop*, entre o conjunto de textos recolhidos para introduzir a escrita de anáforas, tornou-se uma oportunidade para nos lembrarmos, mais uma vez, do caráter comum às nossas consciências, mesmo em nossas singularidades.

***Vox Autoethnographia*: competências e (con)sequências interpretativas**

Com base na experiência de Weck (2013) e de seus exercícios de escrita anamnética baseados no trabalho experimental de uma autora contemporânea (Quintane, 1999), tentei introduzir o trabalho de um escritor italiano, traduzido por mim no intuito de aproveitá-lo para alguma sessão: “O paciente acredita ser”⁴, de Marco Giovenale (2017).

O paciente acredita ser:

- uma águia em voo
- um aeróstato
- um ratinho indefeso
- um ameaçado indistinto

³ *Rompe-se*, por Roberto Juarroz (2021).

⁴ Tradução nossa.

- uma águia de novo
- uma operação de salvamento
- uma dificuldade perceptiva
- um testemunho de eventos arrepiantes
- um perseguido
- uma linha no chão
- um furo indistinto no chão, em que a linha interrompe-se
- a chegada iminente (fala de forma abstrata, não consegue se explicar)
- um particular empregado, dotado de nome e apelido, embora desconhecido
- um trem de brinquedo

[...]

(Giovenale, 2017, p. 105–106)

Nesse seu texto, Marco Giovenale apresenta uma lista ‘desordenada’ de identificações, atribuídas a um paciente dentro de uma instalação psiquiátrica, mencionada logo a seguir. O paciente, de fato, “Restabelece-se. Fala amavelmente com o doutor Lacroix, hóspede como eu na estrutura”. Esse verso, aqui localizado, destaca a contingência da observação, que vem de uma figura que fala na primeira pessoa, de um ponto não especificado entre a condição do paciente e a do médico. Após essa breve troca “amorável” entre as duas figuras, uma nova lista de observações incorpora, dessa vez, os eventos dentro da própria instalação manicomial, com os quais o texto se encerra:

16h

O paciente refere ter sofrido muito, e visto umas nuvens perturbá-lo infiltrando-se no quarto.

16.40h

O paciente vestiu uma manta cumprida escura e circula pelo quarto dobrado quase ao chão. O fenômeno já dura há algum minuto.

17.30h

Energia incrível. Continua ainda agora. Circula pelo quarto com os joelhos quase em ângulos retos, sem parar um segundo. A manta toca o chão.

19.30h

Continua freneticamente. Fechamos o olho mágico e vamos comer

23.30h

Idem. Vamos dormir.

Quarta-feira, 9.30h

Um telefone fixo toca no quarto do paciente. Ele não tem telefone fixo nem móvel e a coisa nos levanta suspeitas. Também ouvimos um par de agudos de saxofone, ou de algo parecido. Abrimos o olho mágico e à primeira vista já reparamos que aconteceu algo horrível

(Giovenale, 2017, p. 106–107)

É um texto difícil, sem dúvida, não só pela opacidade que impede identificar quem esteja para aquém do enunciado linguístico, mas também pelos eventos que ocorrem na estrutura e pela forma como são apresentados. De fato, pode-se inferir, quando muito, uma certa aquiescência do olhar que acompanha a dinâmica dos acontecimentos das 16h às 9h30 do dia seguinte. No entanto, esse texto também é formalmente descomplicado, caracterizado primeiro por uma lista de coisas, mais ou menos concretas (mais ou menos vivas), e depois por uma sequência de momentos, descritos de forma resumida ou até informal.

A finalização do texto, em particular, não apresenta pontuação alguma ao concluir o período, depois de confrontar o leitor com “algo horrível”. Isso deixa, assim, transparecer muitas coisas possíveis, entre as quais o próprio modo como o horrível — uma vez reconhecido — fica logo mascarado ou invisibilizado por aqueles que, estando cientes dele, são por ele “responsáveis” (como é o caso dos colegas do Dr. Lacroix, mas também dos escritores).

De fato, a finalização do texto provocou a atenção dos participantes, mas não por causa das dificuldades interpretativas que trazia. Pelo contrário, por exemplo, com grande facilidade P. *adivinhou* que o autor estava propondo uma “visão ontológica” (mais filosófica, ao seu ver, do que “poética”) e que, por trás da reticência final do texto, devia se esconder a morte do paciente. Essa foi a razão pela qual alguns participantes, juntamente com P., ficaram em silêncio, numa atmosfera que não escondia certo desconforto. Diante de tal leitura dos eventos, o texto que eu havia decidido trazer com a intenção de realizar um simples exercício criativo estava se mostrando uma péssima escolha, sob a influência de forças “centrípetas” de interpretação. Tive que trazer, assim, a minha própria leitura, compartilhar mais claramente os motivos que me tinham levado a trazer esse texto para a sessão.

Surpreendentemente, a ausência de qualquer horror explícito no texto empurra nossa leitura em busca de indícios, que se disfarçam numa série de observações quase cômicas. O notável absurdo que se desenrola diante de quem enuncia a lista de coisas que “o paciente acredita ser” e a leveza, de alguma forma, com que são tais sequências ordenadas sob o olhar cauteloso da instituição que as guarda, não dão motivo para angústias nesse sentido. E, na verdade, o que estará por trás dos toques inesperados de “telefone fixo” e dos “agudos de saxofone” na última sequência? E qual será (se existir)

a relação entre a primeira e a segunda parte do texto? Tendo também restabelecido um certo alívio por meio dessas observações, agora, por trás de “algo horrível”, poderia estar escondida uma certa subversão da realidade — uma inversão de perspectiva pelo olho mágico — em detrimento precisamente daqueles que julgavam possuí-la e tratá-la.

Além disso, o objetivo que eu havia estabelecido para a ocasião era o de nos inspirarmos no texto de Giovenale (2017) para executar um exercício que permitisse essa dramatização com os objetos à nossa disposição, no contexto da oficina e do hospital: escrever “objetos patológicos”. Minha ideia era fazer listas que contemplassem as ações executadas pelos objetos que usamos regularmente e que destacassem a maneira como — assim que um determinado objeto é reconhecido como tal e, conseqüentemente, investido de projetualidade, subjetividade — ele já se torna “sujeito-a” algo. No entanto, realizar esse exercício me pareceu prematuro naquele momento, tendo em vista a maneira como ele ofendeu a sensibilidade de alguns dos presentes, tanto que tomou mais da metade do nosso tempo.

Após esse episódio, retomei e aprofundei essas considerações no meu diário de campo, à luz das palavras de P., do silêncio dos outros, bem como da subsequente interação com os funcionários responsáveis pelo acompanhamento das sessões. Considerações que, infelizmente, ainda não tive a oportunidade de “retornar” poeticamente e verificar (também devido ao fato de o episódio ter ocorrido recentemente), mas que, no entanto, surpreendentemente, não foram de todo necessárias para que alguns participantes voltassem a refletir sobre o texto trazido naquele dia e, acima de tudo, recriassem algo a partir dele. Após o verão, com efeito, ainda mais recentemente, recebi alguns dos textos originais de J., outra participante, intitulados da seguinte forma: “uma águia em voo”, “um aeróstato”, “um ratinho indefeso”, “um ameaçado indistinto”, “uma águia de novo” etc. — o restante fica para quem ler adivinhar.

Considerações finais

Lidando com o formato do *workshop* de escrita no sentido de uma *social poetics*, precisamos entender quando a experimentação linguístico-literária tende a se situar no nível da produção textual (poética) e quando ela ocorre mais no lado do processo social que se desdobra por meio do uso que é feito dos textos de literatura e, no caso em questão,

de poesia. Não é um processo fácil conduzir um *workshop* de escrita criativa com foco na conscientização que a literatura contemporânea pode proporcionar, especialmente num espaço institucional que se baseia cotidianamente nos desbalanços de poder entre paciente e médico. Inevitavelmente, sou constantemente induzido a pensar sobre a posição que passo a ocupar. E até onde pode chegar o extrativismo, o vampirismo acadêmico ou mesmo o narcisismo que acompanham a maneira como o sofrimento dessas pessoas fica eventualmente em segundo plano, quando passo para esse nível de análise e esqueço que — seja construtivo ou não o que estou tentando fazer — é com pessoas que estão *sempre já* em sofrimento que tenho de lidar.

Para quem é criativa? Criar o quê? Essas são as perguntas que fizemos a nós mesmos no contexto da escrita em oficina, com o objetivo de identificar ou imaginar um “público”, especificamente, no campo da saúde mental. Aqui, conscientizar, assim como em um cenário terapêutico, é um verbo relacional, o que não pode se basear numa transmissão vertical de ordem ou significados nem no exercício de finalidades ou *técnicas* vindas do exterior. O terapeuta, ao entrar em relação, oferece um glossário capaz de torná-la transparente aos olhos do outro. Além da variedade de abordagens, é justamente na relação que pode ocorrer qualquer processo terapêutico. Isso significa que não posso colocar o problema de conscientizar os outros sem também entrar nesse jogo e me expor ao seu escrutínio.

Nesse contexto, experimentar é promover formas complexas de autoria, baseadas na colaboração e na coparticipação para uma cultura democrática e terapêutica de grupo. Isso implica, em primeiro lugar, desconstruir a poesia de seus pressupostos e “sublimes” leitores (Green, 2001), assim como desconstruir o papel do formador (no meu caso, “um maluco italiano”). Em segundo lugar, perguntar sobre para quem a escrita é criativa (e o que criar) é uma provocação que também dirijo a mim mesmo. E, por mais que colocá-la no final a torne inevitavelmente uma questão retórica, é ao pronunciá-la na frente dos participantes que estamos apostando nas possibilidades pragmáticas de desinvestir o nosso papel como instrutores e ‘detentores’ de licença poética.

Referências bibliográficas

ABED, Carol Zuppo. Ensino de Escrita Literária na Universidade: o percurso brasileiro. *Ipotesi* – Revista de Estudos Literários, v. 25, n. 2, p. 4–23, dez. 2021.

ABERCROMBIE, Nicholas; LONGHURST, Brian. *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: Sage, 1998.

ALFREY, Abigail; FIELD, V.; XENOPHONTES, I.; HOLTTUM, S. Identifying the mechanisms of poetry therapy and associated effects on participants: A synthesised review of empirical literature. *The Arts in Psychotherapy*, v. 75, p. 1–13, set. 2021.

AMABILE, Luís Roberto. Do que estamos falando quando falamos de Escrita Criativa. *Revista Criação & Crítica*, n. 28, p. 132–149, dez. 2020.

AZUMENDI, Óscar Martínez. Globo Rojo. Revista de los pacientes del Sanatorio Psiquiátrico de Santa Águeda, Mondragón (1982–1999). *Norte de salud mental*, vol. 13, n. 51, p. 99–110, fev. 2015.

BERNSTEIN, Charles. A-poetica, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 47, 1997.

BERNSTEIN, Charles. Creative Wreading: A Primer. In RETALLACK, Joan; SPAHR, Juliana (ed.). *Poetry & Pedagogy: The Challenge of the Contemporary*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 148–150.

BUNDESEN, Birgit; Aymo-BOOT, M.; DJØRUP, A.; FRITZSCHE, L.; GEJL, T.; LEVIN, K.; LLAMBÍAS, P.; PRINTZLAU, G. A.; SERUP, M. G.; ROSENBAUM, B. Rewritalize: Participatory creative writing groups led by authors in collaboration with mental health care professionals for people experiencing severe mental illness. *Nordic Journal Of Arts, Culture And Health*, v. 2, n. 2, p. 140–147, dez. 2020.

CHIDIAC, Nayla. *Ateliers d'écriture thérapeutiques*. Paris: Elsevier-Masson, 2010.

CLAY, Jon. *Sensation, Contemporary Poetry and Deleuze*. Transformative Intensities. London: Continuum, 2010.

COSANTINO, Jersey. Hauntings of Longing: a Mad Autoethnographic Poetic Transcription. *Disability Studies Quarterly*, v. 41, n. 2, jun. 2021.

COSTA, Ana Catarina; ABREU, Manuel Viegas. Expressive and creative writing in the therapeutic context: From the different concepts to the development of writing therapy programs. *Psychologica*, v. 61, n. 1, p. 69–86, 2018.

COULOMBEL, S., LIPPI, S.; DE SÉGUIN, A. L'atelier de poésie comme désœuvrement de la langue: un exemple de médiation par l'art en institution. *Annales Medico-Psychologiques*, v. 175, n. 8, p. 718–724, 2016.

CROSSLEY, Michele L.; CROSSLEY, Nick. 'Patient' voices, social movements and the habitus: how psychiatric survivors 'speak out'. *Social Science & Medicine*, v. 52, n. 10, p. 1477–1489, mai. 2001.

DAWSON, Paul. *Creative Writing And The New Humanities*. Oxon: Routledge, 2005.

DONNELLY, Dianne. *Establishing Creative Writing Studies as an Academic Discipline*. Bristol: Multilingual Matters, 2011.

GIOVENALE, Marco. *Il paziente crede di essere*. Roma: Gorilla Sapiens, 2017.

GOFFMAN, Erving. *Asylums: essays on the social situation of mental patients and other inmates*. New York: Anchor Books, 1961.

GOLDING, Alan. Isn't the Avant-garde Always Pedagogical: Experimental Poetics and/as Pedagogy. In: RETALLACK, Joan; SPAHR, Juliana (ed.). *Poetry & Pedagogy: The Challenge of the Contemporary*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 13–29.

GREEN, Chris. Materializing the Sublime Reader: Cultural Studies, Reader Response, and Community Service in the Creative Writing Workshop. *College English*, v. 64, n. 2, p. 153–174, nov. 2001.

GREEN, Robert; BEVILACQUA, Kris. Arts and Artists. In: SCULL, Andrew T. (ed.). *Cultural sociology of mental illness: an A-to-Z guide*. Los Angeles: Sage, 2014.

HARNACHE, Andrés Franco. “Mostrar, no decir”: The Influence of and Resistance Against Workshop Poetics on the Hispanic Literary Field. In: MASSCHELEIN, Anneleen; DE GEEST, Dirk (ed.). *Writing Manuals for the Masses. The Rise of the Literary Advice Industry from Quill to Keyboard*. Leuven: Palgrave Macmillan, 2021, p. 325–344.

JAMISON, Kay Redfield. *Touched with Fire: Manic-Depressive Illness and the Artistic Temperament*. New York: Free Press, 1993.

JUARROZ, Roberto. *Poesia Vertical*. Lisboa: Sr Teste, 2021.

KANE, Daniel. Bernadette Mayer and “Language” in the Poetry Project. In: _____. *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*. Berkeley: University of California Press, 2003.

KATZ, Arlene M.; SHOTTER, John. Hearing the patient's “voice”: Toward a social poetics in diagnostic interviews. *Social Science & Medicine*, v. 43, n. 6, p. 919–931, set. 1996.

KAUFMAN, James, C.; SEXTON, Janel D. Why Doesn't the Writing Cure Help Poets? *Review of General Psychology*, v. 10, n. 3, p. 268–282, 2006.

KELLER, Lynn. FFFFFailing with Poetry: The Centrifugal Classroom. In: RETALLACK, Joan; SPAHR, Juliana (ed.). *Poetry & Pedagogy: The Challenge of the Contemporary*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 30–38.

KIRMAYER, Laurence J. Cultural poetics of illness and healing. *Transcultural Psychiatry*, v. 60, n. 5, p. 753–769, out. 2023.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. La formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Estrategias de las artes del presente. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LEMINSKI, Paulo. *Vida*: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski. 4 Biografias. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LOGAN, Joy. El taller literario y los contornos culturales de Argentina: Un bosquejo. Draco: *Revista de literatura española*, Universidad de Cádiz, n. 7, p. 253–265, 1995.

MACGREGOR, John, M. *The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

MANCELOS, João de. O ensino da escrita criativa em Portugal: preconceitos, verdades e desafios. *Exedra*: Revista científica, v. 2, p. 155–160, 2010.

MAZZA, Nicholas. *Poetry Therapy*. Theory and Practice. 2. ed. New York: Routledge, 2017.

MCGANN, Jerome; SUSANS, Lisa. Deformance and Interpretation. In: RETALLACK, Joan; SPAHR, Juliana (ed.). *Poetry & Pedagogy: The Challenge of the Contemporary*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 151–180.

MCGURL, Mark. *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2009.

MUNDY, Sara; KUDAHL, B.; BUNDESEN, B.; HELLSTRÖM, L.; ROSENBAUM, B.; EPLOV, L. F. Mental health recovery and creative writing groups: A systematic review. *Nordic Journal of Arts, Culture and Health*, v. 4, n. 1, p. 1–18, 2022.

MUZZIOLI, Francesco. *Il Gruppo '63*: Istruzioni per la lettura. Roma: Odradek, 2013.

MYERS, David Gershom. *The Elephants Teach*. Creative Writing since 1880. 5. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

NOWAK, Mark. *Social Poetics*. Minneapolis: Coffee House Press, 2020.

PENNEBAKER, J. W. Writing About Emotional Experiences as a Therapeutic Process. *Psychological Science*, v. 8, n. 3, p. 162–166, 1997.

PRENDERGAST, Monica. “Poem is what?” Poetic inquiry in qualitative social science research. *International Review of Qualitative Research*, v. 1, n. 4, p. 541–568, fev. 2009.

QUINTANE, Nathalie. *Début*. Paris: P.O.L., 1999.

ROMM, Kristin, L.; SYNNEs, Oddgeir; BONDEVik, Hilde. Creative writing as a means to recover from early psychosis: experiences from a group intervention. *Arts & Health*, v. 15, n. 3, p. 292–305, out. 2022.

SAMPSON, Fiona. *Creative Writing in Health and Social Care*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2004.

SANTARPIA, Alfonso; DUDOIT, Eric; PAUL, Melanie. The discursive effects of the haiku-based SADUPA poetry technique in palliative care. *Journal of Poetry Therapy*, v. 28, n. 3, p. 179–194, 2015.

SASS, Louis. Schizophrenia, Modernism, and the “Creative Imagination”: On Creativity and Psychopathology. *Creativity Research Journal*, v. 13, n. 1, p. 55–75, 2000.

SASS, Louis. *Madness and Modernism*. Insanity in the light of Modern Art. Oxford: Oxford University Press, 1993.

SPEED, Ewen. Patients, consumers and survivors: A case study of mental health service user discourses. *Social Science & Medicine*, v. 62, n. 1, p. 28–38, jan. 2006.

STEPHENSON, Kittredge; ROSEN, David. Haiku and Healing: An Empirical Study of Poetry Writing as Therapeutic and Creative Intervention. *Empirical Studies in the Arts*, v. 33, n. 1, p. 36–60, 2015.

TORRES, Rui. Publicações coletivas, redes, colaboração e resistência em/entre Portugal & o Brasil, 1962–1982. In: POLLACK, Maika (ed.). *Redes, colaboração e resistência*. Manoa: Manoa Common Press, 2021.

TRAINA, Elena. Challenging Conventional Approaches to Teaching Creative Writing in Italy. *Journal of Creative Writing Studies*, v. 7, n. 1, p. 1–23, 2022.

VINCENT, Adam. Is There a Definition? Ruminating on Poetic Inquiry, Strawberries and the Continued Growth of the Field. *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal*, v. 3, n. 2, p. 48–76, set. 2018.

WECK, Françoise. L’atelier d’écriture poétique comme lieu politique de résistance à la fatalité contractuelle de la langue. In: ORIOL-BOYER, Claudette; BILOUS, Daniel (ed.). *Ateliers d’écriture littéraire*. Paris: Hermann, 2013, p. 431–445.

WIEBE, Sean. Poetic Inquiry: A Fierce, Tender, and Mischievous Relationship with Lived Experience. *Written Language & Literacy*, v. 17, n. 3, p. 152–163, jul. 2015.

Recebido em: 01/10/2024
Aceito em: 15/02/2025

-
- ⁱ **Mattia Faustini** Pesquisador e doutorando em “Discursos: Cultura, História e Sociedade” na Universidade de Coimbra (CES–UC). Formado em psicologia clínico-dinâmica pela Universidade de Pádua (Itália), investiga sofrimento psíquico, direitos humanos e escrita poética no projeto “PSYGLOCAL” (PTDC/FER-HFC/3810/2021). **E-mail:** mattiafaustini@ces.uc.pt
- ⁱⁱ **Carolina Zuppo Abed** Escritora, pesquisadora, psicopedagoga e professora. Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo e bacharel em Letras pela mesma instituição. Investiga processos de criação em escrita. **E-mail:** carolina.abed@gmail.com