

RESUMO: Este ensaio se propõe a apresentar o processo de constituição de um curso *online* para escritores, desde as dificuldades e recursos da transmissão por esse meio, à elaboração de sua estrutura, escolhas temáticas e da relação coordenador-participantes que se costuma engendrar. Avaliam-se a pertinência e a possível eficácia de uma formação para escritores em um contexto de domesticação da criatividade e as ameaças intrínsecas ao saber instituinte da criação literária e extrínsecas ao saber instituído, e à autoridade do escritor-professor.

PALAVRAS-CHAVE: *escrita criativa, curso online, formação*

ABSTRACT: This essay aims to present the process of setting up an online course for writers, from the difficulties and resources of teaching through this medium, to the building of its structure, thematic choices and the coordinator-participants relationship that is usually engendered. We evaluate the relevance and supposed effectiveness of a creative writing course in a context of domestication of creativity, the intrinsic threats to the instituting nature of knowledge of literary creation and the extrinsic menaces to its instituted character and to the authority of the writer-teacher.

KEY-WORDS: *creative writing, online course, teaching*

A um, a muitos: uma formação *online* para escritores

Tiago Novaes

A conversa com um rosto imaginário

Em agosto de 2015, resolvi levar a cabo a ideia de criar um canal onde pudesse debater publicamente minhas leituras e encaminhar certa reflexão que não me parecia destinada ao papel impresso, mas à fala cotidiana. Ocorreu-me, logicamente, utilizar a internet para isso.

Queria falar com mais gente, com um público que extrapolasse meus círculos pessoais e os abarcados pelas instituições das quais participava, quem sabe atravessar os limites dos eixos culturais mais sulcados pelos investimentos destinados à cultura no País. Ademais, tinha visto o que se fazia na internet no campo bastante popular dos *booktubers*, e me frustrava com o caráter muitas vezes superficial das leituras, ainda que achasse louvável a iniciativa de colocar na praça a questão da leitura e da literatura num ambiente tão avaro dela.

O canal recém-aberto também lidava com algumas necessidades de âmbito pessoal. Em primeiro lugar, pensava nesse meio como um modo não burocrático e desimpedido de desarmar minha fala, ganhar fluência e praticar a reflexão em voz alta. Estava um pouco farto da postura passiva em que muitos autores inevitavelmente se encontram, obrigados a aguardar um convite para um evento, uma palestra ou um pequeno curso, para que tenham a chance de uma interlocução mais elevada, e queria discutir assuntos que não dissessem respeito às temáticas correntes. Eu já sabia que o universo acadêmico, com sua pesada carga de responsabilidades institucionais, não era o lugar que pretendia ocupar com exclusividade. Mesmo assim, não queria abrir mão do repertório que meu percurso pessoal me levava a acumular. Esse repertório, para que eu de fato pudesse me apropriar dele, pedia concatenação, elaborações, releitura, modos de apresentação. E a prática da fala me parecia o melhor modo de fazer isso.

Pensei em livros clássicos e contemporâneos para apresentar nesse canal de leituras *online*. Também me ocorreu abordar alguns *bestsellers*, porque isso elevaria meu público e faria com que as outras leituras também alcançassem mais pessoas, conforme entendia o algoritmo das redes. Em razão desses princípios discrepantes, alguns dos primeiros livros que discuti ali foram: *Ulisses*, de James Joyce; *Só por hoje e para sempre*, diário de Renato Russo; e *Sociedade do Cansaço*, ensaio de Byung Chul-Han.

A princípio escrevia uma fala para cada livro. Tentava memorizar o texto e dizê-lo diante de minha Canon 600D, câmera fotográfica semiprofissional que usara para ilustrar as matérias que escrevi durante o breve período em que trabalhei como correspondente internacional na Tailândia, em 2014. Acoplada à câmera, uma lente clara, 1.8, 50mm, adequada para espaços interiores com pouca luz. Embora fosse um pouco estreita, a lente permitia boa profundidade de campo, dava uma

textura especial à imagem e me livrava, ao menos a princípio, de ter de adquirir um oneroso equipamento de iluminação. Por enquanto (e isso durou mais do que seria aconselhável), uma janela bastava. Postava a máquina sobre um tripé, entre mim e essa janela. Um cabo fino de três metros ligava a câmera a um microfone estilo lapela, preso entre os botões de minha camisa, e com isso eu estava pronto para gravar.

Tinha em mente um público muito pouco específico. Não me ocorria “defender a leitura”, ou me dirigir às pessoas ressabiadas com os livros mas que se sentiam na obrigação de aprimorar o hábito “nutritivo” das palavras. Em vez disso, eu me percebia conversando com espectadores interessados, que gostariam de receber sugestões e uma interlocução mais extensa. As pessoas que comentavam minhas leituras queixavam-se de viver num ambiente desprovido de debates que não fossem estimulados pela indústria da publicidade ou da mídia. Foi a elas que passei a me dirigir. A alguém um pouco mais novo que eu, ou um pouco mais velho, que via no universo simbólico da cultura uma maneira de transcender o domínio do imediato e de traduzir suas inquietações de modos muito precisos e complexos. Eu também tinha em mente o jovem acadêmico paulistano, carioca, gaúcho, mineiro, que eram o público de minhas oficinas presenciais, às vezes acolhedores, às vezes críticos e combativos. A variedade dos títulos dos livros que desejava apresentar espelhava a inespecificidade do público.

Eu nunca tinha falado para uma câmera. Dirigira e filmara um documentário longa-metragem de baixo orçamento, e nele eu já sentia uma inadequação da fala literária ensaiada, das que podemos ver em trabalhos audiovisuais de conclusão de curso, impregnados de conceitos e articulações, extremamente lúcidos, mas incapazes de manejar o tempo das cenas e a atenção do espectador.¹ A diferença de meu documentário

1 Trata-se de *Herança*, filme que integra o romance *Documentário* (Funarte, 2012).

para o que pretendia fazer, agora, era que no meu próprio longa-metragem eu nunca filmava sozinho. Havia uma pequena equipe, para quem eu dirigia minha intenção, minha presença. Ademais, no longa, minha imagem não era necessária. Na maioria das vezes, eu me encontrava atrás da câmera, no lugar de entrevistador. Minhas perguntas eram sempre cortadas na edição.

O que então a princípio me pareceu um projeto simples e cristalino acabou se tornando uma equação de dificuldades. Era difícil falar, era difícil gravar. Era difícil entender por que estava ruim. O prazer que a ideia estimulava desapareceu rapidamente. Um vídeo que apresenta a leitura de um livro e devia dedicar-se à literatura resultava num processo muito frustrante e absurdamente trabalhoso. Diante da câmera, predominavam o constrangimento e a aridez das ideias. Eu me assistia nos vídeos gravados e percebia que tudo aquilo era ridículo e despropositado. Não havia humor, não havia traquejo, nada do papo animado que temos ao vivo com um amigo, ou o ambiente fértil e estimulante de uma oficina ou sala de aula com um bom professor.

Por que isso acontecia? Afinal, somos bons em palestrar sozinhos. Em nossos devaneios diurnos e solitários, muitas vezes nos dirigimos a interlocutores imaginários. Conversamos com eles, debatemos, imaginamos as respostas. Refazemos diálogos incompletos ou malsucedidos, utilizamos o espaço da fantasia para tirar as satisfações que nossa inibição ou consciência social nos impediu de tomar. Somos dados ao solilóquio. Qual o problema em fazê-lo diante de uma câmera?

Numa sessão de análise, tudo muda quando o interlocutor desaparece de nosso campo visual, no momento em que passamos para o divã. Aprendemos a ler a sutil variedade expressiva daqueles a quem dirigimos nossa fala, e as reações modulam essa fala. Recuamos, abrimos exemplos e digressões, quebramos argumentos, repetimos o que dissemos para enfatizar determinada ideia ou conjunto de ideias, em grande medida porque aprendemos com a expressão alheia os caminhos discursivos a tomar. A presença, quando desprovida de corpo e de resposta, abre espaço para nossas expectativas e temores. Este outro, que já tinha muito do fantasma e do duplo, acaba por encarná-los integralmente. O outro da censura cruel e do deboche, para quem nunca nada será bom o suficiente. O fato de que não soubesse exatamente a quem me dirigia

em meus vídeos apenas contribuía para uma percepção um pouco paranoica desse público às escuras.

Não é à toa que no palco os atores erijam imaginariamente uma quarta parede, deixando o público no escuro. Os artistas precisam se isolar desse público, atuar como se este não existisse. Que as fortes luzes da ribalta ou das varas do teto os encegüem, para que não enxerguem as pessoas que acompanham o drama. Um ator representa um papel e interpreta um texto, e isso tudo o protege, ao passo que, diante da câmera, um professor está representando a si mesmo, dizendo o que sabe, o que preparou. Não é possível se esquecer desse público para facilitar o mergulho no papel, porque sua fala é dialógica. Os atores falam entre si, ao passo que, numa aula, o professor conversa com os participantes, com o ambiente instigante que ajudou a criar.

Para aprimorar essa fala, para forjar uma conversa verídica do que pareceria uma mera performance diante da câmera, recorri a algumas estratégias. Em primeiro lugar, imaginei alguém atrás da câmera. Um amigo com quem costumava ter boas conversas. Eu teria de parar de me dirigir a uma multidão heterogênea e assustadora. Em vez disso, imaginava-me escrevendo uma carta, deixando uma mensagem para uma única pessoa, porque era assim que o público chegaria a mim: cada um dos meus espectadores estará sozinho ao assistir a um vídeo que eu tenha produzido, diante de um celular ou um *laptop*. Em segundo lugar, abandonei a memorização de uma fala escrita e arrisquei-me a acompanhar uma pauta previamente organizada, com tópicos específicos. Neste caso, o vídeo era um recurso conveniente, porque caso me esquecesse de algo, bastava voltar a estudar os apontamentos, deixar a gravação rodando e depois cortar estes trechos vazios na edição. Desse modo, eu pareceria muito mais genuíno e poderia de fato começar a me sentir à vontade com o meio, improvisar e pensar em voz alta. Em último lugar, mudei a entonação de minhas falas: comeci a apresentar minhas leituras “numa oitava acima” do que costumava fazer numa conversa presencial. Entendi que a câmera inevitavelmente me afastava de meu interlocutor e eu tinha de encarnar um ânimo que insuflasse tanto a mim quanto quem estivesse assistindo. Esse recurso incorria no risco colateral da euforia histriônica. (O leitor já terá testemunhado alguma performance audiovisual em que o apresentador parecerá excessivamente alvoroçado, como se estivesse sob efeito de anfetaminas.) O modo de contorná-lo seria

o de encarar esta mais-valia de ânimo como uma técnica de empostação, com a voz se formando no diafragma, ganhando volume na região da nuca e projetando-se 20 ou 30 metros adiante.

Desse modo, as apresentações passaram de sofríveis a aceitáveis. Nas edições, já me acostumava ao estranho fenômeno de assistir a mim mesmo, enxergar-me em movimento, reconhecer os próprios cacoetes. Agora, só restava praticar. Fazer e voltar a fazer, em intervalos regulares, até melhorar. Com isso em vista, criei para mim uma periodicidade. Todas as semanas, o público que me acompanhava receberia um vídeo novo, uma nova leitura. Eu teria um lugar para encaminhar minha compulsão de leitor. Quem sabe, assim, constituiria uma espécie curiosa de comunidade.

As cartas e a guerra das atenções

Não sei precisar o maior motivo que me levou a transformar um canal de leituras numa comunidade de escritores. O que sei é que, de saída, julgava frustrantes os limites do debate por esse meio digital, diante do caráter aparentemente ilimitado das redes. Não haveria impedimentos técnicos em gravar três horas de aula sobre *Ulisses*, de James Joyce. Mas, afinal, quem iria assistir a isso? Os vídeos *online* mais populares tinham um caráter predominantemente introdutório e abreviado. Um material que excedesse 20 minutos raramente se disseminaria para um público potencialmente curioso. E mais: talvez as pessoas não conseguissem passar tanto tempo diante de uma tela de celular ou *laptop* fazendo a mesma coisa antes que a curiosidade, estimulada pelas iscas espalhadas na tela, distraísse o espectador. Os aplicativos têm esta pernicioso peculiaridade: eles capturam a atenção do usuário apenas para a diluir em uma infinidade de conteúdos correlatos, aos quais se é instado a dedicar um tempo quase sempre inferior ao solicitado por esse conteúdo; em contrapartida, é precisamente essa diluição a responsável por embotar no usuário o sentido de passagem do tempo e de fazê-lo esquecer-se de si. No que diz respeito à literatura e suas práticas, esse passatempo perfeito, esse mecanismo de evitação do tédio, da imobilidade e do silêncio é bastante ardiloso. A índole dispersiva do “leitor-espectador” ganhava estímulo e prosperava às custas do fôlego necessário a uma atividade engajada, como são os casos da leitura e da escrita.

O caráter dúbio das redes divide os escritores. Em uma enquete feita a autores renomados, publicada em abril de 2018 no periódico português *Jornal das Letras*, as conclusões sobre sua presença *online* são controversas. “Um escritor deve estar onde pastam as palavras”, dirá Rui Zink. “Gosto do contato direto com os leitores”, comentará Ana Pessoa. Uma desculpa à procrastinação, concluirá Mário de Carvalho. “É um pau de dois bicos, mas já poucos vivem sem ele”, Maria do Rosário Pereira, que dirá também que nessas redes abundam não os leitores, mas os não leitores. “Com as redes sociais, foi dada oportunidade de expressão a gente que não a tinha. Criaram-se as condições para se reavaliar certas hierarquias de acesso à comunicação social”, refletirá José Luis Peixoto (Carmelo, 2018). Quase nenhuma consideração sobre a psicologia do condicionamento à atenção reduzida, ao empobrecimento formal da reflexão, que é o que me preocupava, então, como agora.

Creio que foi por isso que montei um curso *online* de escrita. Ele nasceu do desejo de recorrer a um recurso potencialmente valioso e da ambição de contornar a lógica entorpecente de que esse recurso se vale. Quando comecei a dar aulas *online*, já coordenava oficinas presenciais de escrita há bastante tempo. Isso era algo raro nas redes, ao passo que leituras de livros havia muitas e estavam confinadas aos limites da atenção ditados pela lógica de sites de terceiros. Deixei-me tomar pelo desafio de fazer algo novo, de organizar um saber e um sistema para transmiti-lo. Ao mesmo tempo, sabia que para isso eu encontraria um público potencial para minhas oficinas *online* em ambientes excessivamente dispersivos, mas seria necessário retirá-lo dali para poder travar uma conversa mais intimista, mais genuína. É por isso que utilizei uma estratégia a princípio incômoda para mim, de oferecer algo atraente em troca de um endereço eletrônico. “Receba este material gratuitamente; em troca, ofereça seu e-mail” — era a única maneira de travar um diálogo fora dos territórios de Zuckerberg.

O correio eletrônico é um recurso quase que puramente funcional. Não está associado a experiências frugais ou elevadas, substitui os boletos impressos e a publicidade anteriormente enviados às nossas casas e apartamentos. Por outro lado, também carrega um parentesco com a prática missivista, da troca de cartas. Em nossos tempos de juventude, quando muitos de nós inauguramos um diário e ensaiamos poemas apaixonados, nesse tempo tão fértil de entusiasmo e anseios expressivos,

também costumávamos trocar cartas. Existe uma memória disso e uma saudade do tempo dilatado em que isso se dava. As pessoas podem dar um tempo das redes, podem se afastar do Twitter, do Facebook e do Instagram por semanas ou meses, mas nunca poderão se afastar totalmente de sua correspondência eletrônica. Em uma caixa de entrada, o usuário ainda conserva algum domínio de atenção. Em comparação com as vitrines das redes, a apresentação de uma caixa de entrada de correio eletrônico é configurada para que se trabalhe de forma mais concentrada. Pode-se apagar as mensagens indesejadas antes mesmo de lê-las, e se concentrar em uma única atividade.

Caso continuasse a falar de leitura e escrita, nada mais pertinente do que valer-me do texto escrito, ao lado do suporte das conversas em vídeo. A prática não diferiria tanto do trabalho do colunista de jornal, que teria de produzir uma crônica de 400 ou 500 palavras por semana. A diferença residia no desejo de fazer dessa conversa uma prática contínua, na qual um texto pudesse dar margem a outro, e onde se ofereceria a chance de aprofundar-se na conversa a partir de um curso de escrita, de um acompanhamento mais sério da produção textual dos participantes. Um curso como esse seria a garantia da manutenção do canal. Se fosse dedicar um bom tempo a sua montagem, seria inteligente transformá-lo em trabalho e receber por esse tempo, o que ofereceria, de quebra, a possibilidade de um segundo grau de autonomia em relação à instabilidade do mercado da cultura, dos convites intermitentes aos quais me referi.

O raciocínio poderá parecer ingênuo, hoje em dia. Uma oficina como a que criei não seria possível há dez anos e talvez não seja possível daqui a dez. A manipulação política dos algoritmos das redes penetraram um sistema que, quando comecei, parecia ter um intuito meramente recreativo e brandamente comercial. Um pequeno produtor queria vender suas cervejas artesanais e as divulgava nas redes. Um criador de jogos comercializava seu aplicativo com uma simples chamada no *feed* de notícias. Um professor de línguas fazia o mesmo. Estava aberta a possibilidade de criar uma publicidade amadora a quem sabia operar as ferramentas de divulgação, e de dirigir uma mensagem específica a um público específico. Com o tempo, grandes empresas ocuparam esse espaço. Em seguida, a manipulação de conteúdo foi utilizada para experimentos sociais de estímulo de ânimos e condutas. Tivemos notícia da Cambridge Analytica, empresa de mineração de dados pessoais cujo um dos fundadores, Steve

Bannon, se envolveu com as manipulações midiáticas de Putin na invasão à Ucrânia, em 2014, com as eleições de Trump, em 2016, e esteve pessoalmente articulado com a ascensão da extrema-direita ao governo no Brasil em 2018 (Snyder, 2019). Desde então, grupos políticos não param de investir recursos humanos e financeiros exponenciais na produção de mentiras que favoreçam seus candidatos e suas causas, na produção de experimentos sociais que estimulem a revolta ou a apatia de grupos específicos a partir de mensagens específicas. Hoje, e graças a isso, assistimos a uma nova geopolítica, na qual uma guerra secreta internacional tem tido consequências alarmantes. A democracia encontra-se em risco no mundo todo e ainda não fazemos ideia de como resistir a isso.

Esse cenário precisa ser apresentado ao lado de outro, também preocupante, em que o sistema analógico do mercado editorial começa a ser substituído por um em que as mediações parecem perder sua importância, num processo equivalente (e em continuidade, arrisco dizer) ao que representou a invenção da imprensa para a igreja católica. Em um tempo de agravamento das crises institucionais, não seria de se espantar que uma etapa da agonia atingisse o papel do curador. O jornal como curador dos fatos, as gravadoras como curadoras da produção musical, a televisão como curadora do entretenimento. E, hoje, a editora como curadora dos livros. Ainda somos influenciados a comprar um livro pela editora que o publica. Por enquanto, o livro exposto numa livraria ainda é mais respeitado do que aquele que só pode ser adquirido numa livraria digital. Uma crítica no jornal ainda tem poder de salientar certas obras e certos autores. Aos poucos, porém, esses estatutos de autoridade se entrincheiram. As livrarias “físicas” perdem a capacidade de concorrer com as digitais. Fora delas, as editoras se volatizam. Por um lado, isso confere ao autor uma prevalência inédita na cadeia produtiva do livro. Por outro, corre-se o risco de um processo de *uberização* do mercado, no qual os autores, que hoje recebem uma parcela maior de direitos autorais se comparada à publicação tradicional, serão obrigados a vender seu livro página a página, como já acontece em certos modelos de assinatura nas livrarias digitais. O que vemos hoje no sistema de *streaming* da música poderá acontecer com os autores. E, adiante, isso poderá redundar num empobrecimento do mercado de livros e de sua diversidade, como vimos na indústria cinematográfica, que tem mostrado índices cada vez menos expressivos de bilheteria.

A arquitetura de uma formação

Um curso *online* pode se parecer com um filme ou com um livro. Do primeiro, toma a voz e a imagem. Do segundo, a estrutura em capítulos e seções. Ele será mais conciso que sua contraparte presencial. Mais objetivo, também. Ele não tem condições de aguardar o silêncio da sala. Não lhe são permitidas as digressões vagas nas quais o professor em uma sala de aula pode mergulhar, nem as pausas, o intervalo, o momento de levantar-se da cadeira.² Em compensação, o participante do curso *online* poderá fazer com que o professor repita o que disse, e o diga quantas vezes forem necessárias para que o autor em formação possa compreender seu raciocínio e retomar o fio que perdeu. Sabendo disso, o professor não se detém. Mais ainda do que quando está presente, diante da turma, ele precisa vencer por nocaute. Precisa impedir que o espectador interrompa sua fala e vá fazer outra coisa. Para isso, terá de antecipar as perguntas, as dificuldades, as conjecturas. Terá de ser claro, também, e manifestar claramente quando a clareza não seja de todo possível, quando não houver cabimento apresentar determinado fenômeno inominável por meio de tópicos ou em etapas.

Da parte do espectador, o curso parecerá apaziguadoramente claro, disposto em módulos e aulas numa plataforma virtual. Ele sabe o que tem de fazer a cada momento, o que terá de ler e os espaços do curso. Para conversar com os colegas e o professor, terá à disposição um espaço de comunidade onde serão publicados os materiais de leitura. Nesse grupo fechado, os participantes publicarão seus textos, submetidos ao escrutínio dos participantes e do professor. Para compensar a desconfiança hipotética em relação à natureza aparentemente líquida de uma instituição *online*, o curso se prestará a uma intensa disponibilidade. Se em uma oficina presencial o professor pode ausentar-se quase que completamente até o reencontro, na semana seguinte,

2 E isto, acredito, é um prejuízo em relação aos encontros presenciais. O professor que devaneia estimula a prática no grupo de associações incomuns, de impregnação das ideias em lembranças, de reflexão mais dilatada de exemplos. A eficiência *online* desconsidera esse processo.

em uma oficina *online* o professor não tem essa liberdade. Ele terá de estar diariamente ou quase que diariamente disponível. Um monitor poderá substituí-lo, é claro, mas a aproximação, de um modo ou de outro, será necessária, pois a tolerância ao silêncio da parte dos alunos é menor. Nenhuma pergunta ficará sem resposta, ainda que o silêncio seja a melhor resposta.

Um curso *online* leva meses, às vezes anos para ficar pronto. As aulas são gravadas para que possam ser assistidas muitas vezes por diferentes turmas. O professor envelhece enquanto o faz. Suas leituras o transformam. Ao final do processo, ele estaria pronto para refazer o curso. Mas como esse curso já está gravado, como está bastante satisfatório, ele deixa as intelecções derivadas, os *insights* posteriores para os encontros semanais ao vivo, para os comentários aos textos da oficina. Por ser o produto do tempo e uma sedimentação audiovisual, o participante recebe do autor-professor um retrato mais claro dos distintos momentos formativos-transmissivos, e não a síntese concentrada de sua versão mais recente. Muitas vezes, a versão mais fresca do professor não é a mais paciente ou a mais articulada. Há o entusiasmo das aulas gravadas anos antes, e há este que tem muito mais vontade de falar de novo sobre os mesmos temas sob um outro aspecto – mais crítico, menos solar, talvez. As versões não chegam a oferecer uma formação incoerente. Pelo contrário. O participante do curso *online* terá esses momentos todos, essa multipolaridade do lugar do escritor, adequada ao que este está apto a realizar naquele período determinado da formação. Como num livro, o professor digital sabe mais do que de fato sabe, porque a consolidação audiovisual é um repertório de memórias fixas, ou uma fixação da memória dinâmica.

Independentemente do *habitat*, às vezes, o autor fala a própria língua. Às vezes, é inseguro e, às vezes, eufórico. Às vezes, dispõe com gosto dos casos textuais, logra revelar aos participantes como a sensualidade pode ser reconhecida numa obra, e depois o pudor da melancolia e do perfeccionismo o deixa mais ponderado e meticuloso. Há manhãs cheias de pausa, e há pausas que são vazios e outras que se aglutinam por virtude de um suspense, preparando o terreno para uma matéria mais densa, ou apenas para demonstrar a resignação necessária e a angústia inevitável diante de nossos limites.

Todos esses estratos são ângulos e vistas, são portas da empatia, são talvez o modo que o professor encontra de desnudar o processo,

desmontar a noção linear da aprendizagem e incluir a insuficiência como companheira inevitável da viagem.

Mas a autoridade tem poderes produtivos sobre os autores, e a formação não se alimenta apenas da dimensão instituinte dos saberes, mas também da instituída e consagrada. Os participantes precisam saber que estão cursando uma trilha formativa, que percorrem um saber tradicional. Para ancorar a legitimidade do curso, recorri à Escrita Criativa como disciplina, cuja origem remonta às universidades estadunidenses da virada do século XIX para o XX, e que nas últimas décadas se ampliaram para diferentes países da Ásia, Europa e América do Sul. A crise da narrativa, a construção das personagens, a estrutura da obra, o debate dos gêneros e subgêneros literários, o lugar dos termos na frase, as orações subordinadas, os verbos, advérbios, adjetivos, tudo será abordado em tópicos, será circunscrito nos limites da suficiência. As ideias de economia e concisão, de ritmo, foco narrativo, o discurso indireto livre e o fluxo de consciência serão debatidas com casos específicos. A prosa experimental e o inconsciente, a literatura contemporânea brasileira e como compreendê-la, como iniciar-se a ela. E então, nos módulos avançados, um adensamento da conversa: o personagem do conto; as poéticas do espanto; a poesia das coisas minúsculas; o xamanismo no movimento beatnik; a literatura infantojuvenil; o roteiro, e assim por diante. No início da formação, diante da inquietação ansiosa dos participantes, o material lhes parecerá insuficiente. Em seguida, esse mesmo material será vasto, até mesmo excessivo.

Concluídos os módulos iniciais nos quais o curso online é dividido, os participantes terão acesso a um módulo dedicado à publicação, ao mercado editorial, aos prêmios literários, aos modos de vida e de carreira dos autores, um tema que é praticamente um tabu em muitos espaços da arte, um sinônimo de dessacralização e de mercenarismo. A conversa franca terá o efeito de acalmar os ânimos e dar contorno às fantasias, de situar os livros no mundo, de medir as dimensões e os alcances de cada recurso e de cada meio expressivo e de cada canal de divulgação. Falamos da abertura e dos riscos do novo cenário literário, impregnado da mesma reorbitação que conduziu um curso de escrita ao espaço digital. Diante disso, o autor participante poderá reavaliar a pertinência dos próprios objetivos. Ambições excessivamente descoladas da realidade, alimentadas pela ignorância e por fantasias narcísicas perderão

força e serão substituídas por possibilidades concretas. O efeito dessa conversa será equivalente a uma aula de educação sexual para adolescentes em idade escolar: provocará risinhos, algum agito, mas será também um pouco decepcionante e deixará em todos um sentimento de que, de um modo ou de outro, tudo isso já era conhecido, ou ao menos previsível.

Minha tese, e que sustenta o canal e a docência neste espaço, é a de que é possível ser criativo no modo como nos nomeamos como autores. O mundo dos livros está no mundo, obedece a suas regras e a sua arbitrariedade, integra suas engrenagens e pode ser submetido a uma ingerência criativa ou burocrática. A criatividade e o entusiasmo que aplicamos na criação literária pode servir para dirimir o constrangimento diante de um público e a confusão diante de um contrato editorial. E mais que isso: se estamos insatisfeitos com os espaços disponíveis, podemos criá-los, podemos integrá-los e negociar possibilidades. Cumpre conhecer as regras para poder desafiá-las, é certo, mas não precisamos ser submissos a essa grande forma de produção, recepção e circulação das literaturas. Nesse aspecto, conhecer um repertório de insubmissões poderá ser útil, e o universo da cultura está repleto disso. Teremos, às vezes, de sair do campo da literatura, um pouco mais conservador no seu modo de apresentação que o das artes plásticas, do cinema, da dança e do teatro.

O canal *online*³ continua apresentando gratuitamente todas essas matérias e oferecendo debates sobre escrita e publicação a todos os seus assinantes, mas há uma diferença entre aquilo que passo a discutir com todos os que me acompanham e o que ofereço no curso fechado aos pagantes. Continuo com minha crônica da semana, ou com meu vídeo da semana, um material que segue como uma apresentação da matéria e de minha forma de abordá-la. O material aberto menciona

3 <http://escritacriativa.net.br/>.

um embate que os cursos estimulam. Utilizo o limite dos vídeos e textos das redes como um estímulo, como a reticência auspiciosa que deixa a desejar. É no convívio com a matéria propiciada pelos cursos que podemos explorar a interioridade de uma ideia e desenhar suas correlações. Fora do curso, posso falar da tetralogia napolitana de Elena Ferrante, dos eixos centrais da trama, de onde parte a tensão que estimulou o tremendo sucesso da obra. Mas é apenas no espaço de um curso que consigo analisar uma cena de casamento, a circulação dos personagens e as relações que estabelecem, no elemento folhetinesco de que a autora se vale para partir e ligar um capítulo a outro, um volume ao seguinte. Posso falar do grande outro na obra, na constituição histórica e no romance de formação, e podemos ler em voz alta e esmiuçar as escolhas lexicais da autora no trecho em que Lenu ajuda Lila a arrumar-se para a cerimônia, e também de estruturas semelhantes em obras de outros autores, para que os participantes vejam que se trata de um recurso disponível, que eles também podem, se acharem importante, recorrer a um Sancho Pança, um Ismael, um Mr. Watson, do lugar da vida em oposição e complementaridade ao daquele que narra, da primeira pessoa que vale como uma terceira, porque sobrevive ao fulgor destrutivo dessa vida que é o núcleo incandescente da obra.

Diálogo e finalidade

No curso *online* de criação literária, como em qualquer curso presencial dessa natureza, não se pode prescindir de uma oficina de escrita. Não teremos como saber de que maneira as nossas palavras alcançaram aqueles que nos escutam sem uma resposta da parte destes, sem que possamos conversar sobre suas produções textuais, contos, crônicas, experimentos, elaborados no período do curso. E considero pobre um ambiente formativo que não tenha esse tipo espaço. Sem isso, um curso *online* não passa de uma série de vídeos interessantes, e disso a internet é farta. Um escritor precisa escrever, e parte da formação consiste em estimular nos participantes um ambiente em que se sintam menos inibidos para mostrarem um texto inacabado e mais pressionados a entregarem alguma coisa em um prazo determinado. A leitura e os comentários dos textos dos colegas são igualmente fundamentais, e é bastante evidente que aqueles que levam esse componente a sério mostram mais resultados.

Dito isso, teremos de reconhecer a dificuldade em avaliar a eficácia possível de um curso, seja ele presencial ou *online*. Em nome do rigor e do critério, teremos de desconfiar tanto dos elogios quanto das críticas vindos dos participantes, considerando que estes muitas vezes não saberiam discriminar a insegurança ou o entusiasmo de uma avaliação mais distanciada e crítica ao próprio texto. Nesses anos de formação, em geral, os mais participativos compreendem de 20 a 30 por cento de cada turma. Alguns escritores se destacam por sua habilidade, mas, na maioria dos casos, tais escritores já chegavam no curso escrevendo muito bem. Muitos dos participantes silenciosos produzem uma prosa singular, e muitas vezes não consideram ou não têm em grande conta a habilidade que trouxeram à oficina. A escrita é subsumida a outros anseios e urgências ou substituída por eles. Uma parte considerável de cada turma será arrastada para longe das atividades literárias promovidas pelo curso. Quando questionados, dizem que subestimaram a dificuldade da matéria e superestimaram o tempo que tinham à disposição. Há quem diga que o curso produziu neles a consciência de que a escrita não era exatamente sua praia, de que foram levados por um capricho, um entusiasmo passageiro e que foi logo substituído por outros.

De qualquer modo, não deverá ser o propósito de uma oficina produzir escritores de sucesso. Escrever não é fácil. Primeiro, porque o ato de narrar implica uma revisão de velhos hábitos, lança luz sobre as próprias incoerências e pontos dolorosos, abala lugares consagrados. A escrita mobiliza afetos arcaicos. Em seguida, as dificuldades iniciais também passam por um grande estigma que envolve a linguagem e o ensino em nosso país. Acredito que estejamos carregados de uma visão culposa e elitista em relação à língua que é a nossa, e isso é muito grave. O brasileiro ainda precisa se apropriar de seu idioma. E essa é uma das missões subjacentes ao curso. Depois de desconstruir um pouco a ideia do gênio, da inspiração e da espontaneidade, a disciplina se torna menos austera, transforma-se numa prática da liberdade.

As ameaças

A submissão às tendências estimuladas pelo *habitat* digital se soma aos riscos de qualquer saber institucionalizado. Na formação de escritores, a questão acerca da possibilidade ou impossibilidade de ensinar

a escrever segue fértil e pertinente. E ao não se reduzir a um dilema incontornável, o saber da Escrita Criativa, como tal, apresenta caminhos e comprovadamente estimula nos participantes uma consciência e uma prática do ofício.

Mas será o bastante? A disciplina acolhe a matéria em sua totalidade ou delimita apenas aquilo que pode ser transmitido?

Mas há mais; e há mais, sem dúvida, para que haja menos: uma disciplina não é a soma de tudo o que pode ser dito de verdadeiro sobre alguma coisa; não é nem mesmo o conjunto de tudo o que pode ser aceito, a propósito de um mesmo dado, em virtude de um princípio de coerência ou de sistematicidade. A medicina não é constituída de tudo o que se pode dizer de verdadeiro sobre a doença; a botânica não pode ser definida pela soma de todas as verdades que concernem às plantas. Há, para isso, duas razões: primeiro, a botânica ou a medicina, como qualquer outra disciplina, são feitas tanto de erros como de verdades, erros que não são resíduos ou corpos estranhos, mas que têm funções positivas, uma eficácia histórica, um papel muitas vezes indissociável daquele das verdades. (FOUCAULT, 1996, p. 31)

Se o dispositivo digital e a disciplina da Escrita Criativa são instrumentos preciosos, é preciso recorrer a eles com a consciência de que nunca serão o bastante, de que qualquer saber e conhecimento deve ser impulsionado para fora da esfera desse conhecimento e de seus recortes, bem como para fora da alienação e do embotamento das redes sociais. A instituição nunca poderá se desligar de sua dimensão instituinte e, inversamente, também precisará deixar-se impregnar por esse fora, por aquilo que tem muita dificuldade de acolher.

Quais seriam os erros eficazes de uma formação para escritores? O excesso de consciência sobre o texto, por exemplo, que permite reconhecer pontos cegos, mas pode inibir os poderes selvagens do “umbigo do sonho”, da força pulsional que desagrega o discurso, que entorta a gramática para o grito, conferindo-lhe um sentido inédito e revolucionário. A identificação de uma voz e o recorte de seus elementos mais comuns, e a dificuldade correlata de criar outras peças e outras regras do jogo. Tomar as formas consagradas e mais facilmente identificáveis para fins didáticos e acolher, com isso, o risco de procurarmos apenas o que aprendemos a reconhecer naquilo que lemos e que escrevemos.

Há ainda o risco dessa tendência atual de circunscrever a criatividade e de domesticá-la para fins mercadológicos. Nas prateleiras das livra-

rias, abundam as produções que se propõem a ensinar criadores a serem criativos. Na mesma linha, vale aquilo que pode se enquadrar no tempo do trabalho. O escritor pode ser um operário da palavra, pode escolher dedicar-se diariamente às suas obras em horário comercial, e a disciplina tem sido proveitosa para trazer à luz peças tão essenciais quanto as de um Faulkner ou as de um Asimov. Mas é preciso que se diga que isso talvez não abarque tudo. E, quem sabe, precisemos, como escritores, habitar a afasia e a loucura, o tempo absoluto e a falta de tempo, o silêncio e a improdutividade e a resistência íntima. Não falo do exercício estéril de uma certa crítica academicista identificada a uma censura moralista, saudosa de uma era dourada de gênios e da arcadia que integrariam uma Grande Literatura. Muito pelo contrário. Como escritor e professor, me sinto impelido a perguntar como seriam as oficinas de escrita de Robert Walser, José Agrippino de Paula ou de Davi Kopenawa. Quais romances nasceriam de um retiro zen budista, ou se a dança e o *clown* não seriam úteis em uma formação para escritores.

Há uma segunda ameaça, mais perigosa em tempos de assédio moral a professores e promoção, da parte do governo, ao anti-intelectualismo. Não recai sobre a dimensão instituinte, mas ao caráter instituído do conhecimento. Nas redes, *locus* do curso *online* de escrita, essa ameaça é ainda mais insidiosa, porque se vale dos efeitos do contágio, da paranoia, da irresponsabilidade e dos ímpetos de revolta para sublevar-se. Ela questiona a autoridade do professor (e, por consequência, da experiência e do estudo) e projeta sobre ela a sombra do autoritarismo. O verdadeiro autoritarismo que acusa a autoridade de autoritária encontra sua legitimidade na relação prestador de serviços-cliente, que toma precedência da confiança necessária entre professor e aluno. O eixo do debate se desloca da literatura para a disputa pela verdade e a confusão dos papéis instituídos e necessários à formação. Desembaraçada da ancoragem teórica e da tradição intelectual, o ambiente rarefeito da relativização autoritária se torna o palco de expurgos e de contendas judiciais. Nesse ambiente, a escrita se acovarda; o professor, para preservar-se, recua a um lugar subalterno e protocolar.

A responsabilidade do professor é ainda maior do que imaginávamos. Em sua crítica ao engessamento instituído, ele não pode mais se entregar à cômoda detratção de todas as verdades, sem correr o risco de fragilizar a arquitetura dos saberes e o que resta, no atual estado das

coisas, da grande comunidade da qual nosso pequeno grupo de escritores é parte. Ele tampouco poderá abandonar sua missão instituinte já que, sem ela, qualquer disciplina se converte em língua morta. Não lhe resta outro caminho — e este são muitos — que a dupla vocação da insistência e da criação. Contra o niilismo, essa dupla vocação será essencialmente política. ■

Referências bibliográficas

CARMELO, L. O literário convertido numa reza menor. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 28 de março a 10 de abril de 2018. Seção Tema.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso - Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio.

SNYDER, T. *Na contramão da liberdade: a guinada autoritária nas democracias contemporâneas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Tradução de Berilo Vargas.

Tiago Novaes

Escritor e professor de criação literária. Publicou *Dionísio em Berlim* (Quelônio, 2019), *Os amantes da fronteira* (Dobra, 2014) e *Documentário* (Funarte, 2012), dentre outras obras. Desde 2015, coordena o canal *Escrita Criativa* (<http://escritacriativa.net.br/>).