

Para uma poética da Escrita Criativa

Towards a poetics of Creative Writing

MANUELA SOFIA SILVA¹

Resumo: Em Portugal, a Escrita Criativa é uma área académica ainda em formação, mas impõe-se uma reflexão acerca do uso criativo da linguagem na construção da literatura no espaço universitário. Assim, objetiva-se posicionar a Escrita Criativa como disciplina académica que se relaciona interdisciplinarmente com a Linguística, a História e a Teoria Literárias. Por um lado, pretende-se pensar a linguagem, associada a uma poética da escrita, isto é, entendê-la como uma *poiein*, um processo de interpretação do real e das possibilidades oferecidas pela linguagem; por outro, discutir o conceito de originalidade literária, associado ao modo como os textos se relacionam uns com os outros, considerando a inevitabilidade da intertextualidade, assim como a noção de que a própria linguagem cria ficção.

Palavras-chaves: Intertextualidade; Linguagem criativa; Originalidade; Verosimilhança.

Abstract: In Portugal, Creative Writing is still an academic field in formation, yet it is necessary to reflect on the creative use of language in the construction of literature within the university context. Thus, the aim is to position Creative Writing as an academic discipline that relates interdisciplinarily with Linguistics, History, and Literary Theory. On the one hand, the intention is to consider language in connection with a poetics of writing—that is, to understand it as a *poiein*, a process of interpreting reality and the possibilities offered by language; on the other hand, it is to discuss the concept of literary originality, associated with the ways texts relate to one another, recognizing the inevitability of intertextuality as well as the notion that language itself creates fiction.

Keywords: Intertextuality; Creative language; Originality; Verisimilitude.

¹ Instituto Politécnico de Tomar, Portugal. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1919-0292>.

L'écriture est ceci: la science des jouissances
du langage
(Roland Barthes)

On ne naît pas écrivain, on le devient, certes.
Le problème, c'est que ça peut durer toute la vie.
(Alain André)

Introdução

A Escrita Criativa, enquanto disciplina académica, é bastante recente em Portugal; todavia, remonta à Antiguidade Clássica e aos salões literários dos séculos XVIII e XIX, onde os escritores usavam diversas técnicas de escrita, frequentemente em grupo e de carácter lúdico, de modo a divertir o público (Gil e Cris-tóvam-Bellmann, 1999). Com efeito, a escrita criativa enquanto exercício de escrita tem sido, frequentemente, reduzida à realização de um conjunto de exercícios práticos (Mancelos, 2010), negligenciando-se, demasiadas vezes, a necessária componente teórico-literária, articulada de forma interdisciplinar com o estudo de disciplinas como a História e a Teoria Literária, assim como uma reflexão sobre a própria linguagem – material e, simultaneamente, ferramenta de expressão do escritor.

Assim, parece-nos essencial empreender uma breve perspetiva histórica das práticas de es-

crita criativa desenvolvidas até então, quando esta designação ainda não estava sedimentada. Para além dos exercícios de escrita mencionados acima, também os surrealistas franceses desenvolveram outras técnicas de escrita, envolvendo o acaso e a escrita automática e como forma de transcrição do pensamento e do sonho. Os surrealistas usavam a técnica do «cadáver esquisito», colagens poéticas ou picto-poéticas como formas de abordar o inconsciente e de terem experiências de escrita diferentes. Como refere André Breton, este movimento deve ser entendido

como um automatismo psíquico pelo qual nos propomos exprimir verbalmente ou por escrito ou de qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controlo da razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral (1.º Manifesto, 1924, *apud* Pais, 2004: 221-222).

Ainda neste século, em 1960, em França, os herdeiros do surrealismo reúnem-se num grupo de *L'OuLiPo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) – ainda em funcionamento na atualidade – composto por autores das mais diversas áreas do saber, como Raymond Queneau², Georges

² Raymond Queneau (1903-1976), em *Exercícios de estilo* (1947), desenvolveu 99 registos diferentes de um mesmo episódio, apresentando múltiplas possibilidades de uma história passada num autocarro que é reproduzida a partir de diversos recursos estilísticos (soneto, onomatopeia, metáforas, anagramas, entre outras possibilidades).

Pérec³, Italo Calvino⁴ ou o matemático François Le Lionnais⁵. Estes escritores propunham-se escrever mediante determinados constrangimentos/restricções e rigorosas regras, e o seu objetivo era explorar as diversas possibilidades de escrita, frequentemente a relação entre a matemática e a criação literária, de modo a questionar a tradicional ideia de poeta e escritor inspirado, rompendo com a tradição poética vigente e explorando as potencialidades da literatura (Fux e Santos, 2012). Para este grupo, não existe um estilo concreto, sendo a escrita criativa fruto de jogos combinatórios, exercícios de estilo, tornando-se mais uma experiência de escrita do que a construção de uma determinada estética. Assim, este grupo propunha-se escrever a partir de determinadas restrições e constrangimentos, como por exemplo escrever o mesmo episódio sob diferentes formas (usando metáforas, onomatopeias, anagramas, sonetos, etc.); escrever lipogramas (composição literária em que se omite propositadamente uma letra do alfabeto, normalmente uma vogal); usar o método S+7 ou V+7 (consiste em substituir os substantivos (S) ou os verbos (V) pelo sétimo substantivo ou verbo que deriva dele no di-

cionário); fazer acrósticos (usar as letras iniciais de uma palavra para escrever frases) ou anagramas (transposição de letras ou sílabas no interior da palavra); monovocalismo (tipo de lipograma onde todas as vogais são suprimidas); políndromo (usar uma sequência de caracteres, palavras ou números que podem ser lidos da direita para a esquerda ou da esquerda para a direita, mantendo o mesmo sentido); ou, ainda, a tradução antonímica (substituição de palavras ou expressões de um texto pelo seu oposto).⁶

De facto, a inclusão da escrita criativa nos currículos e o seu reconhecimento como área académica, ao lado da teoria e da história literárias, apenas acontece em 1880, no Harvard College (Mancelos, 2009). Também na primeira metade do século xx a Universidade de Iowa propôs um programa de escrita em literatura, sendo Paul Eagle um dos primeiros a receber o grau de mestre em Escrita Criativa, por esta Universidade. Assim, Eagle desempenhou um papel fundamental para o estabelecimento desta disciplina no contexto do Ensino Superior, particularmente ao dividir a disciplina em géneros – poesia e ficção – e convidando escritores para lecionarem diversas disciplinas

³ É a Georges Perec (1936-1982) que se deve o livro *La disparition* (1969), um romance com cerca de 300 páginas, sem usar a letra e, uma das vogais mais usadas em francês. Trata-se de um lipograma, que é uma paródia ao romance policial, tendo como mistério por resolver o desaparecimento da personagem principal Anton Voyl.

⁴ Italo Calvino (1923-1985), na sua obra *O Castelo dos destinos cruzados* (1976), usa a estrutura palindromática.

⁵ François Le Lionnais (1901-1984) foi um engenheiro químico e matemático e escritor, cofundador do grupo de l'OULIPO.

⁶ Sobre o grupo de l'OULIPO, ver Silva, 2024.

do currículo, permitindo que «escritores conceituados e vencedores de prémios nacionais» as coordenassem, ainda que não fossem «especialistas em estudos críticos» (Mancelos, 2009: 2). Já no Brasil, foi em 1960 que se verificou a primeira oficina literária e, mais recentemente, no início do século XX, surgiu o programa de formação superior em Escrita Criativa (Abed, 2024). Em Portugal, o interesse pela escrita criativa em ambiente académico, com programas de formação concretos, é bastante mais recente, sendo uma área em ascensão nas universidades portuguesas. Foram criadas algumas formações superiores neste campo, em concreto, o recém-criado mestrado em Escrita Criativa na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 2021, coordenado pelos professores e escritores Graça Capinha e Manuel Portela; a pós-graduação em Escrita de Ficção da Universidade Lusófona, em funcionamento desde 2018, da responsabilidade da jornalista e crítica literária Filipa Melo, ou a pós-graduação em Artes da Escrita pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, criada em 2011, atualmente da responsabilidade do professor Humberto Brito. Porém, já nos anos 90, em contexto universitário, o escritor e professor Rui Zink ensinava escrita criativa aos seus alunos nesta faculdade, oferecendo também, posteriormente, cursos de verão em Escrita Criativa na mesma universidade. Também o escritor e professor João de Mancelos ministrou uma unidade curricular obrigatória de

Escrita Criativa no âmbito da pós-graduação e do mestrado em Comunicação e Expressão na Universidade Católica Portuguesa, em Viseu, em 2004; orientando também, em 2007, a primeira dissertação de mestrado acerca da escrita criativa, no âmbito do curso de mestrado em Comunicação e Expressão desta Universidade, intitulada *Como escrever romances: Um manual de escrita criativa*, de Cláudia Costa.

Na verdade, a academia percebeu a importância de outras áreas para o ensino da Escrita Criativa – e vice-versa –, assim como a necessidade «de recorrer a conhecimentos lecionados na Teoria da Literatura para melhor formar jovens aspirantes a escritores e, por conseguinte, os futuros docentes nesta área» (Mancelos, 2009: 2). Ademais, os conhecimentos de outras áreas possibilitam o desenvolvimento de competências indispensáveis ao conhecimento do mundo e à escrita literária.

1. Linguagem, escrita criativa e criação de ficção

A arte da escrita, a literatura (e a própria linguagem), constitui-se como uma *poiein*, um fazer através do uso da linguagem, com o qual se pretende imitar o real, segundo uma lógica de representação do verosímil e do possível (Aristóteles, 1998), na medida em que a linguagem apenas permite uma aproximação ao objeto representado. Ao poeta, segundo Aristóteles, compete, pois, a tarefa de «representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a

necessidade» (Aristóteles, 1998: 115), tornando-se, assim, algo de mais filosófico e essencial, pois tem a grande vantagem de se referir ao que é universal, ao contrário do historiador, que procura a narração do real e do objetivo, isto é, ocupa-se de um acontecimento particular. Contudo, a objetividade, na linguagem e na escrita, é uma ilusão, pois a linguagem apenas permite uma aproximação ao objeto representado, nunca se substituindo à realidade, de acordo com a arbitrariedade do signo, conforme enunciado por Saussure (1992). De facto, o signo resulta da relação entre o significante (imagem acústica/representação gráfica da palavra) e o significado (o conceito), e essa relação, arbitrária e convencional (Saussure, 1992), nunca é objetiva e resulta da variedade de conceitos para um mesmo referente, determinando a multiplicidade de representações de cada objeto. Por isso, estamos constantemente a reformular e a interpretar o que o outro diz e o que nos rodeia, numa tentativa de alcançar e percecionar da melhor forma, através da linguagem, esse objeto ou ideia.

«Os limites da linguagem são os do(s) nosso(s) mundo(s)», como refere Wittgenstein (*apud* Steiner, 1993: 58), por isso, quanto melhor o falante souber fazer uso da linguagem, maior liberdade criativa terá, pois esse facto permite escrever o que se quiser, acerca de tudo, representar o real, o imaginário ou os mundos possíveis infinitamente, sem grande imposição de carácter gramatical e estrutural. Por um lado, a linguagem «não é obrigada a parar em qual-

quer fronteira, nem sequer do ponto de vista das construções conceptuais e narrativas»; por outro lado, a imaginação permite «abolir, inverter ou confundir todas as categoriais (elas próprias encarnadas na linguagem) da identidade e da temporalidade» (Steiner, 1993: 58). Com efeito, a linguagem, por si só, «possui e é possuída pela dinâmica da ficção» (p. 59), oferecendo ao ser humano a capacidade e a liberdade de criar, de produzir ficção através do ato de nomear, e de forma ilimitada, uma vez que este se refere ao real e ao mundo, interpretando-o ou subvertendo-o, constantemente, através da palavra. A construção da ficção, por meio da linguagem, vai muito além da produção de mensagens e do modelo tradicional da comunicação, permitindo criar e imaginar mundos possíveis, independentemente de padrões de verdade ou falsidade. É esta capacidade que permite ao ser humano «construir e analisar a gramática da esperança», nas palavras de Steiner (1993: 59), isto é, a linguagem oferece-nos a possibilidade de nos reportarmos ao passado, mas igualmente de nos referirmos ao futuro desconhecido, podendo «dizer e desdizer tudo, [-] construir e desconstruir o espaço e o tempo, [-] formular factos e contra-factos e falar deles [...] – torna[ndo] o homem aquilo que o homem é» (pp. 59-60) – assim como a mulher, aliás.

A linguagem constitui-se, assim, e simultaneamente, como uma forma de poder e de persuasão ao alcance do escritor, e é através desse trabalho com a linguagem (Platão, 2022), ma-

terializado no texto, e da inovação na escrita, que o escritor pode intervir e interferir na sociedade e no mundo. Aliás, é precisamente esta procura da interpretação e compreensão do mundo, do conhecimento e da verdade através da linguagem, o que caracteriza a literatura. No entanto, a linguagem apenas nos pode dar vislumbres de verdade, uma aproximação nunca acabada, num processo contínuo e agonista, de sofrimento que começa, frequentemente, com o erro, como na tragédia grega de *Édipo Rei*. Cabe ao artesão da escrita encontrar novas formas de expressão, trabalhando a linguagem, num equilíbrio entre a repetição e a inovação/variação relativamente ao que já foi escrito anteriormente, procurando, inclusive, se necessário, a rutura como nova forma de expressão artística.

2. Intertextualidade e originalidade: entre a repetição e a variação

No contexto da escrita criativa, a preocupação do escritor é produzir novidade literária, mas a originalidade na linguagem e a sua força estética está mais próxima da forma como se tomam emprestados (Bloom, 2002) motivos e formas à nossa herança cultural e literária, a tudo o que ouvimos, lemos e vivenciamos, do que a algo inteiramente novo. Dito de outro modo, a memória literária, resultante de tudo o que lemos e experienciamos, é fundamental para a construção da obra de arte e comporta em si a influência de autores anteriores. É

sobretudo na forma como se diz que reside a verdadeira originalidade, que permite aos textos literários fazerem, inclusive, parte de um determinado cânone literário, ainda que obedecendo a determinados critérios e a uma seletividade, continuidade e formatividade (Kermode, 1983; Bloom, 2002). Na senda de Bloom, João Barrento (2002: 74) salienta que a verdadeira originalidade literária não existe, na medida em que «todos vivemos de todos, da tradição própria e alheia, repetindo temas e assuntos e variando formas, em permanentes actos de vampirismo intra e inter-sistémico oculto ou inconsciente ou deliberado».

De facto, a criação literária original constitui-se como um «grande e variado intertexto contínuo» (Barrento, 2002: 75) que compreende a existência de toda uma cultura de textos e autores anteriores, fazendo do/a poeta ou do/a escritor/a «um devedor» aos que vieram antes de si.

Aliás, Julia Kristeva desenvolveu um termo fundamental para a compreensão deste processo criativo – que se encontra relacionado com a ideia de originalidade mencionada acima –, o de intertextualidade. De acordo com Kristeva (1969), a intertextualidade deve ser entendida como uma relação dialógica entre três elementos fundamentais: o autor do texto, o destinatário/leitor e o contexto, isto é, os textos anteriores. Neste sentido, a interpretação realizada pelo leitor desempenha um papel fundamental para o estabelecimento dos diversos

sentidos do texto e para a compreensão da sua linguagem. Assim, o texto é o resultado da influência, do cruzamento e da transformação de outros textos anteriores, frequentemente impossíveis de determinar, mas subjacentes à imitação ou subversão da escrita a cada novo texto. A intertextualidade torna-se, pois, inevitavelmente parte do processo de escrita e a condição fundamental do texto, construindo-se o texto como um intertexto contínuo e, como afirma Barthes (2009: 137), «é isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou o ecrã da televisão: o livro faz o sentido e o sentido faz a vida».

Gérard Genette também propõe um termo interessante para designar as relações entre os diferentes textos – o de hipertextualidade –, que, pela sua abrangência, permite incluir tudo o que envolve os textos. Segundo Genette, a hipertextualidade constitui-se como uma forma de transtextualidade, isto é, «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (Genette, 1982: 7), podendo assumir diversas formas, tais como os elementos paratextuais que acompanham a obra (como títulos, prefácios, posfácios, advertências ou prólogos); a metatextualidade (associada à crítica literária e ao comentário); a arquitemptualidade (relacionada com o género ou o subgénero textual); a intertextualidade e a hipertextualidade referidas. A hipertextualidade resulta do diálogo que se estabelece entre um hipertexto (o texto B) e um hipotexto (o texto

A), anterior e derivado do que lhe serviu de base. O texto advém, portanto, de outro texto e este de outro anterior a ele, e assim sucessivamente, e estas derivações textuais podem manifestar-se de várias formas, podendo

être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un metatexte (disons telle page de la *Poétique d'Aristote*) «parle» d'un texte (*OEdipe Roi*). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A (Genette, 1982 : 12)

Isto é, o texto não tem existência sozinho.

Não será, ainda, despiciendo frisar que, neste contexto, a arte da escrita está relacionada com a memória literária do escritor (e também do leitor), podendo ser entendida como uma reprodução, uma «répétition en même temps que comme appropriation: par le jeu d'une disposition nouvelle ou d'une expression inédite, l'écrivain peut devenir "propriétaire" de son sujet» (Samoyault, 2014: 51). É justamente esta possibilidade de «dizer de outro modo, apropriar-se e reapropriar-se de um texto [que] é renovar, é ser original» (Silva, 2023: 162). Por isso, escrever torna-se, inclusivamente, uma forma de reescrita, mesmo quando usa a linguagem como forma de transgressão e subversão textual.

Os momentos de rutura, no que diz respeito à escrita e ao uso da linguagem (como a que encontramos nos movimentos futurista, surrealista, na poesia concreta, visual e experimental, entre outros), dando origem aos diversos mo-

vimentos estéticos, foram fundamentais, na História Literária, para possibilitar a renovação e a inovação de formas e conteúdos de escrita, contrariando a tradição, por vezes já gasta, dos conceitos trabalhados pelos escritores. Adicionalmente, reivindicar o uso de uma linguagem diferente, que nos liberte das categoriais tradicionais, permite-nos procurar novas formas para a palavra escrita e para significar outras realidades, valorizando outras culturas e literaturas até então desconhecidas, dando existência e visibilidade ao Outro. Trata-se de contrariar a posição de poder habitual de um determinado tipo de cultura e literatura que se impõe como dominante, votando o Outro à invisibilidade e à inexistência (Santos, 2007). A escrita também tem esta missão, a de dar visibilidade às literaturas que são entendidas como menores, isto é, não significa que são escritas numa língua menor, mas que, sendo escritas numa língua maior, mais do que significar o individual, representam um coletivo, posicionando a literatura numa dimensão política para relativamente a determinados ideais e comunidades (Deleuze e Guattari, 1986). Assim, ao escritor de uma literatura coloca-se também o desafio de desterritorializar a linguagem, inaugurando linhas de fuga que lhe permitam representar o seu mundo, desviando-se das categoriais conhecidas existentes. E, neste sentido, a escrita constitui-se como um processo de procura de conhecimento e de verdade. De facto, podemos entender a linguagem como uma convenção que nos li-

mita a visão do mundo, mas, paradoxalmente, é a linguagem que nos permite criar infinitamente, tornando-se o lugar de todas as liberdades, de conquistas e de poder.

3. Prazer e fruição do texto de ficção

Pressupõe-se que todo o texto escrito seja objeto de prazer, mas se, porventura, o texto provocar a fruição, o leitor atinge aquilo que Barthes considera verdadeiramente excepcional, como algo que «ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, contrariar a invasão dos adjetivos – que são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em borbotões» (Barthes, 2009: 138). Aliás, Barthes estabelece uma distinção interessante entre um texto de prazer e um texto de fruição. O texto de prazer é aquele que nos é confortável, que se relaciona com a nossa cultura, não rompendo com ela; já um texto de fruição coloca o leitor numa posição excepcional de perda, é aquele que nos desassossega, «aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações» (Barthes, 2009: 138), provocando uma certa crise no leitor e na sua relação com a linguagem. Também a este propósito, a ideia de aceitar a desconstrução, a subversão do tradicional, vai ao encontro da liberdade criativa e do direito que o escritor tem de lutar pela sua singulari-

dade, pela sua inconformidade relativamente aos códigos vigentes, e de modo a expressar determinada ideologia comum a uma minoria. Com efeito, nenhuma estética, nenhuma poética é gratuita, isenta, neutra; é, antes, uma forma de resistência, o reflexo de uma posição política, é um ato de poder que desafia a norma da autoridade instituída, decorrente do uso da linguagem. Em rigor, a ficção, a arte da escrita, pode desempenhar um papel transformador da sociedade, pode provocar, conforme enuncia Aristóteles (1998), a purificação do erro humano, através da catarse, levando-nos a uma extensão de consciência, ao conhecimento do mundo e da verdade.

4. A escrita criativa, o factual e o ficcional

Um texto criativo, quando imita o real, representando ações e situações que reconhecemos como possíveis no nosso mundo ou que nos permitem encontrar referência no que nos rodeia, enfrenta sempre a questão da distinção entre a verdade e a ficção, embora o leitor esteja consciente do pacto ficcional que estabeleceu com o texto. Dito de outro modo, o leitor aceita o texto literário como sendo uma ficção, mesmo que o representado seja uma realidade próxima e contemporânea. O texto fantástico ou maravilhoso faz parte de outra realidade na medida em que se refere a outros mundos e realidades que ultrapassam o mundo real, e, portanto, a questão da dis-

cussão acerca da factualidade/ficcionalidade deixa de fazer sentido, pois estamos indubitablemente diante da ficção e de mundos imaginários.

A leitura de um texto, em função do tipo de texto, do facto de se tratar de um texto fantástico, factual, ficcional ou autobiográfico, envolve o estabelecimento de diferentes pactos com o leitor, isto é, pressupõe um acordo tácito entre ambos no que se refere à crença ou à suspensão da crença na sua veracidade. Por exemplo, os textos produzidos no âmbito da comunicação social ou os discursos científicos, pelos fins próprios a que se destinam, de carácter informativo ou expositivo, pressupõem, da parte do leitor, o respeito pelo pacto factual, ou seja, o leitor aceita como factuais e verdadeiras as proposições apresentadas no texto porque correspondem a um referente observável no mundo real. Aliás, e como enfatiza Ryan (2020), a distinção entre factual e ficcional torna-se indispensável quando nos referimos a meios de expressão que usam a linguagem, e, tratando-se de meios de comunicação social, como a imprensa escrita, é essencial receber e crer na informação veiculada como factual e não como uma ficção.

Pese embora a ideia de que é possível usarmos a linguagem para nos referirmos a factos e para representarmos a nossa visão do mundo, na verdade, a dimensão ficcional está sempre presente no texto. Como referimos anteriormente, a própria linguagem é, em si, uma re-

presentação, uma aproximação ao objeto, permitida pela forma como vemos o mundo, mas o real fica invariavelmente de fora, ou seja, é impossível sair da ficcionalidade quando se trata da escrita, mesmo quando se trata do discurso autobiográfico.

O discurso autobiográfico ou memorialístico, à semelhança do registo informativo, implica a aceitação de um pacto, o pacto autobiográfico, em que o leitor aceita como referenciais e verdadeiros os factos apresentados, assim como aceita que o autor corresponde ao autor-narrador-personagem do discurso apresentado (Lejeune, 1996). Porém, e embora se fundamente em factos passados, em memórias do autor, sendo uma reconstrução do que aconteceu, e porque recorre à recordação, a verdade dos factos é sempre perturbada de alguma forma pela ficção. Aliás, «la mémoire et la retrospection trouvent souvent des informations complémentaires soit dans des documents, soit dans des récits faits par d'autres qui ont été témoins de certains événements» (Morão, 2003: 55), isto é, a memória abrange não só o que aconteceu, mas absorve igualmente tudo o que se relaciona com determinado acontecimento e que, muitas vezes, nem resulta das nossas próprias vivências. Além disso, quando é transformado em discurso, seja escrito ou oral, a tendência é narrar o episódio de forma diferente, mesmo que este seja contado pela mesma pessoa. A linguagem permite construir infinitamente discursos que, podendo ser entendidos como reais, são sempre ficcionais,

porque sempre que o ser humano usa a linguagem produz uma versão, uma hipótese de ficção. É justamente este distanciamento relativamente aos acontecimentos, reais ou imaginários, que permite a ficcionalização e a configuração de mundos possíveis. Por sua vez, o ato de leitura permite a desmultiplicação desses mundos ficcionais «no reencontro da elaboração ficcional do texto com aquela que o leitor, por si, leva a cabo, no acto de ler» (Babo, 2011: 35). Além disso, a interpretação possibilita a compreensão não só do que é dito, mas também do que não é explícito, mas subentendido no discurso, daquilo que «o texto comprehende de não-dito no dito, na sua capacidade de envolvência que é duplamente heterogénea: porque não é sequer linguística e porque despoleta a formação de imagens ou mesmo do imaginário» (Babo, 2011: 36).

Considerações finais

Considerando a linguagem como a matéria-prima essencial do escritor, a Escrita Criativa pode assumir-se como uma disciplina académica onde se desenvolvem competências de leitura e escrita e onde se aperfeiçoa esse trabalho criativo. É essencial que o aspirante a escritor reconheça que é um eterno «devedor» (Barrento, 2002) de textos e autores anteriores a ele e que o texto faz parte de uma tessitura, de uma rede de relações intertextuais que compõe toda a literatura e à qual é impossível escapar. A originalidade constrói-se,

antes, a partir da interpretação e da visão dada ao texto, explorando a multiplicidade de variáveis e mundos possíveis, alicerçados na verosimilhança e nas infinitas possibilidades de escrita.

Além disso, a linguagem corresponde também a uma forma de poder, e, neste sentido, é igualmente uma expressão política e de liberdade, por isso, ao escritor é dada a oportunidade de se libertar das categoriais convencionais da escrita, na sua forma e nos seus conteúdos, e, deste modo, intervir e interferir na sociedade pelo poder da palavra. O escritor tem, na realidade, a capacidade de criar novidade, de reinventar a tradição literária, repetindo motivos, na esteira de outros autores, outras culturas, subvertendo e desconstruindo, frequentemente, formas de expressão num processo constante de procura da verdade e do conhecimento. Daí a importância de formar escritores cientes da sua herança cultural e literária, conhcedores de conceitos teórico-literários, mas também de textos e autores canónicos, modelares na expressão e na forma de narrar, de modo a poderem manter-se na senda da tradição ou, pelo contrário, subverter as convenções literárias e gramaticais.

A escrita criativa não permite ao escritor sair do âmbito da ficção, mesmo que a representação seja a do real objetivo, recorrendo a factos comprováveis no mundo ou assentes na memória; a escrita criativa será sempre uma hipótese, uma interpretação, um mundo

possível ou que substitui o mundo que se pretende representar. A linguagem, enquanto sistema simbólico de signos convencional e arbitrário, ao serviço da escrita criativa, estando em vez de, nunca chegará a alcançar rigorosamente o que foi ou o que é a *coisa* que se quer imitar.

Finalmente, sendo a escrita criativa uma área que comunga de outras áreas do saber, fundamentais, oferecendo-se «como um espaço interdisciplinar, onde a Teoria da Literatura, a História Literária e a Linguística colaboram para ajudar a compreender o complexo fenômeno de criar» (Mancelos, 2010: 159), através da escrita, não será descabido que seja cada vez mais uma área académica a considerar nos programas das universidades portuguesas.

Bibliografia

- Abed, C.Z. (2024). *Ensino de escrita em oficinas literárias: Experiência e criação*. Tese de Doutramento em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 227 pp.;
- Aristóteles (1998). *Poética*. (Trad., pref., introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa). INCM. Coimbra;
- Babo, M.A. (2011). Da imagem na linguagem. Em: Martins, M. de L., Miranda, J. B. de, Oliveira, M. e Godinho, J. (eds). *Imagen e Pensamento*. Grácio Editor. Coimbra;
- Barrento, J. (2002). *O poço de Babel: Para uma poética da tradução literária*. Relógio d'Água. Lisboa;
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Seuil. Paris;

- Bloom, H. (2002). *O cânone ocidental*. Temas e Debates. Lisboa;
- Deleuze, G. e Guattari, F. (1975). *F. Kafka, Towards a Minor Literature*. University of Minnesota Press. Minneapolis;
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil. Paris;
- Gil, J. e Cristóvam-Bellmann, I. (1999). *A construção do corpo ou exemplos de escrita criativa*. Porto Editora. Porto;
- Kermode, F. (1983). *The Classic: Literary Images of Performance and Change*. Harvard University Press. Cambridge, MA/London;
- Kristeva, J. (1969). *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse (Extraits)*. Seuil. Paris;
- Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique*. Editions Points. Paris;
- Lux, J. e Santos, D.R. dos (2012). A contemporaneidade do OULIPO. *Estação Literária Londrina*, 9: 250-263;
- Mancelos, J. de (2010). O ensino da escrita criativa em Portugal: Preconceitos, verdades e desafios. *Exedra*, 2: 155-160;
- Morão, P. (2003). *Souvenirs d'enfances. Quelques exemples portugais. Autobiografia. Auto-representação*. Colibri. Lisboa;
- Pais, A.P. (2004). *História da literatura em Portugal. (Época Moderna: 1900-1950)*. Areal Editores. Porto;
- Platão (2022). *Fedro*. Edições 70. Lisboa;
- Ryan, M.-L. (2020). Fact, Fiction and Media. Em: Fludernik, M. e Ryan, M.L. (eds.). *Narrative Fac-* tuality. A Handbook. Walter De Gruyter. Berlin/ Boston;
- Samoyault, T. (2014). *L'intertextualité: Mémoire de la littérature*. Armand Colin. Paris;
- Santos, B. de S. (2007). Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Estudos Sociais*, 78: 3-46;
- Saussure, F. (1992). *Curso de linguística geral*. D. Quixote. Lisboa;
- Silva, L.R. (2024). *Um italiano em França: O percurso de Italo Calvino até o Oulipo*. Dissertação de Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italianas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 97 pp.;
- Silva, M.S. (2023). *Reescritas das Cartas Portuguesas em Portugal, seguidas do conto «As cartas que nunca te escrevi»*. Humus. Vila Nova de Famalicão;
- Steiner, G. (1993). *Presenças reais*. Presença. Lisboa.

Digital

- Mancelos, J. de (2009). Uma nova abordagem interdisciplinar: Da escrita criativa aos estudos crítico-criativos [Versão eletrónica]. *Carnets – Revue Électronique d'Études Françaises*, 1, 1: 257-265. Acedido em 11 de novembro de 2025, em: <https://journals.openedition.org/carnets/3924>.