



SEÇÃO: TEMATHIS

## Fotografia e Escrita Criativa: configurações para um ensaio teórico-prático

*Photography and Creative Writing: Putting Together a Theoretical-Practical Activity*

**Luís Roberto Amabile<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0001-9284-6940](https://orcid.org/0000-0001-9284-6940)  
[luiz.souza@pucrs.br](mailto:luiz.souza@pucrs.br)

Recebido em: 30/11/2021.

Aprovado em: 20/04/2022.

Publicado em: 24/08/2022.

**Resumo:** Este trabalho se propõe a engendrar um ensaio teórico-prático no campo de conhecimento da Escrita Criativa. Para tanto, primeiramente, mostra como a Escrita Criativa está se expandindo no meio acadêmico brasileiro. A seguir, debate a abordagem epistemológica condizente com o campo. Elabora, então, o conceito de ensaio teórico-prático, articulando aspectos da epistemologia e da metodologia. Por fim, alinham-se recortes teóricos das relações entre fotografia e literatura, que servem de mote para um exercício de criação literária do autor. As referências bibliográficas incluem Jayme Paviani, Roland Barthes, John Berger, François Soulages, Natalia Brizuela, Susan Sontag, Julio Cortázar, entre outros.

**Palavras-chave:** Escrita Criativa. Fotografia. Cocriação.

**Abstract:** This work proposes to engender a theoretical-practical essay in the field of knowledge of Creative Writing. To do so, first, it shows how Creative Writing is expanding in the Brazilian academic environment. It then discusses the epistemological approach consistent with the field. He then elaborates the concept of theoretical-practical essay, articulating aspects of epistemology and methodology. Finally, theoretical clippings of the relationship between photography and literature were lined up, which serve as a motto for an exercise in the author's literary creation. Bibliographic references include Jayme Paviani, Roland Barthes, John Berger, François Soulages, Natalia Brizuela, Susan Sontag, Julio Cortázar, among others.

**Keywords:** Creative Writing. Photography. Co-creation.

### Retrato da Escrita Criativa no Brasil

Em uma entrevista ao jornal literário *Rascunho* (edição de setembro de 2009), Rodrigo Lacerda lamenta o preconceito sofrido pelos cursos de Escrita Criativa, firmemente enraizados ao redor do mundo, de modo notório em países de língua inglesa, mas à época ainda pouco usuais no meio acadêmico brasileiro. Lacerda, que é doutor em Teoria literária e Literatura Comparada, aponta que havia apenas um curso de graduação próximo à Escrita Criativa, o de Produção Textual, da PUC-Rio. Especula, então, que as universidades privadas julgavam – de modo errôneo, a seu ver – que um curso assim não teria demanda e que as instituições públicas não tinham corpo docente preparado para atuar na área. Além disso, Lacerda afirma que esse cenário reflete um tipo de elitismo em relação à literatura: “Porque o verdadeiro conhecimento literário é logo associado ao gênio, o campo por excelência da criatividade infalível. Sendo assim, é natural que não haja receptividade nas academias



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, RS, Brasil.

para um curso que desmistifica isso".<sup>2</sup> Para ele, preconceito semelhante atinge um escritor que decide produzir uma tese a partir de sua própria obra: "Nenhum departamento de teoria literária que eu conheça vê isso com bons olhos. E, no entanto, para um escritor isso pode ser um processo riquíssimo".<sup>3</sup>

Treze anos depois da entrevista de Lacerda, uma panorâmica da Escrita Criativa no Brasil revela uma paisagem deveras diferente. Trata-se de uma área em expansão na academia. Além da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), maior polo de Escrita Criativa no país, com opções de curso em todos os níveis, inclusive uma bem-sucedida graduação<sup>4</sup>, diversas instituições abriram espaço para a disciplina na última década, com destaque para as linhas de pesquisa de mestrado e doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e na Universidade de São Paulo (USP), assim como para a pioneira especialização em Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz, em São Paulo. Além desses casos, uma rápida pesquisa na *internet* mostra que hoje existem especializações em funcionamento ou planejadas em instituições como Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), PUC-Minas, PUC-Campinas, e Universidade de Fortaleza (UNIFOR), entre outras.

O eixo acadêmico da Escrita Criativa abarca tanto a formação de escritores em diversas modalidades quanto pesquisas que visam compreender como ocorrem os processos associativos entre escrita e criação.<sup>5</sup> Na PUCRS, por exemplo, o aluno de pós-graduação prepara uma dissertação ou tese que contém a obra literária (aproximadamente 70% do trabalho) e um ensaio reflexivo sobre algum tema associado à obra. São múltiplas as possibilidades de ensaio que derivam da definição da área de Escrita Criativa adotada pela universidade: "Investiga a gênese

de textos literários e não literários, sua relação com outras linguagens, a inclusão do escritor no sistema literário, apoiada em teorias críticas da literatura e em documentos de escritores sobre o processo de criação".<sup>6</sup> Dentro dessa concepção caberia a proposta de Lacerda de produzir uma tese – ou dissertação ou TCC – a partir da própria obra. No presente trabalho percorro essa trilha de investigação, trazendo aportes teóricos e conectando-os à prática, à minha prática, no caso. Trata-se de um trabalho de elucubração, nos vários sentidos que a palavra permite: "Trabalho intelectual [...] em horas que se deviam dedicar ao repouso; Estudo aturado; Meditação; Reflexão baseada em dados hipotéticos ou imaginários".<sup>7</sup> Nesse âmbito, gostaria de engendrar configurações para o que seria um "ensaio prático-teórico" no campo de conhecimento denominado Escrita Criativa.

## 1 Um modelo teórico-prático

Pesquisa não é apenas racionalidade, mas também criatividade, imaginação, produção cultural, afirma Jayme Paviani na apresentação de *Epistemologia Prática – ensino e conhecimento científico* (2009). O livro reúne ensaios produzidos pelo autor, que é filósofo, poeta e acadêmico, ministrando aulas sobre elaboração de projetos de pesquisa. No primeiro capítulo, "Uma epistemologia prática", introduz assuntos que serão aprofundados posteriormente na obra. De início, Paviani constata que epistemologia e metodologia de pesquisa são disciplinas que costumam estar separadas na grade curricular. A epistemologia, ressalta, aborda, primeiramente, o conhecimento em geral e, em segundo lugar, o conhecimento científico. A metodologia diz respeito à orientação de meios em vista de um fim. São disciplinas diferentes, de fato, mas complementares, e ele

<sup>2</sup> A entrevista consta em *As melhores entrevistas do Rascunho – Volume 2*, mas também está disponível no site do jornal: <https://rascunho.com.br/noticias/nas-engrenagens-da-sociedade-moderna>. Acesso em: 24 set. 2021.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> A experiência da PUCRS foi abordada por mim em "Será Porto Alegre uma festa? Elucubrações sobre lugares que fomentam a criação literária", publicado em 2021 na revista *Ipotesi*, da UFJF.

<sup>5</sup> Uma elucubração detalhada sobre o assunto encontra-se em meu artigo "Do que estamos falando quando falamos de Escrita Criativa", publicado em 2020 na revista *Criação & Crítica*, da USP.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.pucrs.br/humanidades/programa-de-pos-graduacao-em-letras>. Acesso em: 26 fev. 2022.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/elucubra%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 27 fev. 2022.

propõe a superação do isolamento entre elas, ou seja, a junção entre a pesquisa abstrata e o estudo prático. Afinal, "o domínio metodológico implica uma lógica do conhecimento científico que integra, num único caminho, a teoria e o método, enfim, as operações lógico-cognitivas do processo investigativo" (PAVIANI, 2009, p. 12). Desse modo, Paviani defende uma síntese entre racionalismo e empirismo. A síntese resulta em um "saber-fazer", que exige escolhas práticas embasadas no estudo teórico:

A Epistemologia Prática, como o nome de inspiração Kantiana aponta, procura integrar questões epistemológicas presentes nas decisões metodológicas e, assim, mostrar que os processos metodológicos sempre pressupõem, consciente ou inconscientemente, escolhas epistemológicas. Trata-se, portanto, de um saber teórico-prático (PAVIANI, 2009, p. 11).

Por esse ponto de vista, a ideia de conhecimento envolve a compreensão e a sensibilidade, conceitos a serem considerados, como aponta o autor, no sentido kantiano de que os objetos do mundo nos afetam, causando uma miríade de sensações que fazem parte do campo do cognoscível. Os capítulos do livro de Paviani, todos em forma de ensaios, podem ser classificados como reflexões sobre ato de conhecer, que "é um modo de o homem estar no mundo" (PAVIANI, 2009, p. 65).

A epistemologia também é tema do artigo de Celiane Camargo-Borges "Criatividade e imaginação: a pesquisa como transformação de mundo!". Camargo-Borges, que atua na área de psicologia social na Breda University of Applied Sciences, na Holanda, destaca que existem várias respostas para a questão "Como nós sabemos o que sabemos?". Mesmo assim, ela costuma enfrentar problemas por não seguir a tendência ainda dominante de enxergar o conhecimento como previsível e controlável, o tipo de conhecimento produzido pela metodologia científica dura.<sup>8</sup> A pesquisadora alinhava considerações

sobre outras tendências, mostrando que há vários desenhos de pesquisa possíveis, a partir dos quais se estabelecem critérios diferentes para validar e medir a respectiva investigação proposta. Dessa maneira, afirma, acontece "uma transformação no conceito de produção de conhecimento e o que é tido como verdade, objetividade e validade. A abordagem epistemológica aqui é experimental, propositiva, cocriativa" (CAMARGO-BORGES, 2020, p. 7). Mas como aplicar essas reflexões à Escrita Criativa?

Uma das questões que se impõem para a disciplina é como articular o epistemológico e o metodológico em um único processo de investigação. Tomando como pressuposto que o conhecimento abrange tanto o entendimento e a sensibilidade quanto o agir e o fazer – categorias consideradas, sem hierarquia, modalidades do ato de conhecer –, como pensar a pesquisa em disciplinas cujo foco recai na criatividade?

Aprofundemos: a pesquisa criativa envolve "dar forma para ideias soltas, aparentemente não conectadas, organizá-las em possíveis conexões de melhor compreensão e, finalmente, criar novas ações" (CAMARGO-BORGES, 2020, p. 7). Centrando mais o foco: no caso da Escrita Criativa, o agir e o fazer seriam a produção de uma obra literária a partir de uma investigação de natureza teórica ou mesmo a busca de aproximações entre a própria obra e conceitos teóricos ou estudos reflexivos-analíticos ou ainda outras obras literárias. Como exemplo poderia ser mencionado o livro de Patti Smith *Devoção* (2019). Trata-se de uma novela literária precedida de um testemunho sobre a composição e procedida de um apêndice sobre as motivações da criação literária – apesar de curtos, os textos são permeados de citações, e há ainda um anexo composto por fotos dos manuscritos de Smith, aos quais ela também faz referências. Outro exemplo é a proposta do presente trabalho: tomar como ponto de partida as considerações até aqui alinhavadas para elucubrar sobre como se configuraria um ensaio

<sup>8</sup> Paviani diferencia as funções da ciência e da filosofia no processo de conhecer. Um problema científico "requer uma solução" (PAVIANI, 2009, p. 29), ou seja, que pode ser solucionado de acordo com a metodologia da ciência. E os problemas não científicos? Esses ele prefere chamar de questões. Uma questão pode ser investigada, aprofundada, até esclarecida, mas não resolvida. Parece-me evidente que no mapa do conhecimento a Escrita Criativa se localiza no campo das questões e não no dos problemas.

teórico-prático no campo de conhecimento da Escrita Criativa. Os aportes – ou, antes, recortes – da teoria virão de estudiosos da relação fotografia-literatura ou da estética da fotografia, cujas observações serão entrelaçadas à pesquisa com a linguagem, isto é, com a prática da escrita de textos literários.

## 2 Um instantâneo das relações fotografia-literatura

São múltiplas e repletas de matizes as relações entre fotografia e literatura, tanto que o tema foi – e continua sendo – discutido segundo as mais variadas abordagens desde o anúncio da invenção do daguerreótipo, em 1839. A primeira constatação é que a fotografia propôs desafios à estética tradicional. O aparelho de Louis Daguerre representou uma revolução tecnológica que atingiu o mundo das artes, abalando a que se enxergava como a unicidade de cada obra. Começava o que Walter Benjamin (1994) chamou de “era da sua reprodutibilidade técnica”. Benjamin discute o conceito de autenticidade e a perda do caráter único que conferia à obra de arte certa “aura”. Para o filósofo, o surgimento da fotografia obrigava a pensar tais conceitos de outro ponto de vista: “Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte” (BENJAMIN, 1994, p. 176).<sup>9</sup>

Benjamin alude ao debate que se seguiu ao advento do daguerreótipo, um debate no qual François Soulages (2010) encontra o início das relações entre literatura e fotografia. Protagonistas do sistema literário manifestaram sua repulsa inicial – Charles Baudelaire, por exemplo – ou exaltação – caso de Edgar Allan Poe – quanto à novidade. Ou seja, a fotografia foi, desde seus primórdios, não só notada por nomes essenciais da literatura como também se constituiu como um disparador de textos. Mas eram textos opinativos,

já que: “Faltava à literatura enquanto tal encontrar a fotografia; o encontro entre duas artes sempre demorar para se realizar, pois envolve dialéticas entre essas artes” (SOULAGES, 2010, p. 267).

No século 20, essa dialética aconteceu de diversas maneiras. Não é o intento deste trabalho fazer um inventário desse processo – afinal, não se trata de um ensaio sobre fotografia e literatura. De qualquer forma, parece pertinente citar estudiosos que contribuíram de modo essencial tanto para a teoria da literatura quanto para a da fotografia, como John Berger e Roland Barthes, da mesma maneira que escritores cujas comparações entre as duas artes tornaram-se referência, casos de Julio Cortázar e Susan Sontag.

Berger, na coleção de ensaios *Para entender uma fotografia* insiste na ideia de que cada clique representa uma suspensão temporal, e a imagem resultante testemunha a opção de congelar um instante, ou seja, uma fotografia é “a decisão do fotógrafo de que vale a pena registrar que um evento ou um objeto específicos foram vistos” (BERGER, [2017]). Dessa maneira, Berger nega narratividade à fotografia. No máximo, pode haver um convite a que se imagine uma narrativa a partir das aparências. Porém nenhuma narrativa se sustenta sem que os eventos que a compõem sejam dispostos em uma progressão linha temporal, então “fotografias por si mesmas não narram. Fotografias preservam as aparências instantâneas” (BERGER, [2017]).

É uma linha de raciocínio que dialoga com a de Susan Sontag (2004) em *Sobre a fotografia*. Para a ensaísta, o fotógrafo honra o tema ao escolhê-lo como foco de atenção. A imagem resultante dessa escolha “testemunha a dissolução implacável do tempo” ao cortar uma fatia deste momento e congelá-lo (SONTAG, 2004, p. 26). Também por isso, mas não só, Sontag enxerga a fotografia mais próxima da poesia, principalmente da poesia moderna. Compara o compromisso da arte poética “com o concreto e com a autonomia da linguagem” (SONTAG, 2004, p. 112) com o compromisso da fotografia com a “visão pura”

<sup>9</sup> O entendimento do debate sobre a atribuição do estatuto de arte à fotografia fica mais compreensível se lembrarmos que o aparelho foi apresentado por Daguerre à Academia de Ciências de Paris.

(SONTAG, 2004, p. 112). Aponta outras similitudes: descontinuidade, formas desarticuladas e unidade compensatória. Desse modo, poesia e fotografia buscam "arrancar as coisas de seu contexto (vê-las de um modo renovado), associar as coisas de modo elíptico, de acordo com as imperiosas mas não raro arbitrárias exigências da subjetividade" (SONTAG, 2004, p. 112). Nessa perspectiva, a fotografia, assim como a poesia, ao cristalizar um momento perceptivo, oferece uma visão renovada sobre a realidade.

Julio Cortázar traça paralelos entre a técnica compositiva de um gênero narrativo – o conto – e a da fotografia. Ambos são fragmentos de uma dada realidade, recortes imagéticos. Como uma fotografia, o conto deve oferecer uma imagem marcante para o leitor. Tal aproximação diferencia o conto do romance, que, para Cortázar, assemelhar-se-ia à sucessão imagética do cinema:

Um filme é por princípio uma "ordem aberta", romanesca, enquanto uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação (CORTÁZAR, 1993, p. 146).

O trecho citado pertence ao ensaio *Alguns aspectos do conto*, mas bem poderia constar em uma das narrativas breves mais conhecidas de Cortázar, *As babas do diabo*, cujo protagonista, Roberto Michel, é "tradutor e fotógrafo amador nas horas vagas" e que, uma vez que percebe que pode ter capturado em uma foto o instante em que um crime estava sendo cometido, fica a contemplar a imagem "nessa operação comparativa e melancólica da recordação frente à realidade perdida; recordação petrificada, como toda fotografia, onde não faltava nada, nem mesmo e principalmente o nada, verdadeiro fixador da cena" (CORTÁZAR, 1994, p. 70).

Por sua vez, a percepção do personagem e do narrador do conto em relação à fotografia assemelha-se a de Roland Barthes em *A câmara clara – notas sobre a fotografia*, quando ele atribui a imobilidade da imagem fotográfica à uma confusão – perversa, a seu ver – entre dois conceitos: o Real e o Vivo. "Ao atestar que o objeto foi real"

reflete Barthes (BARTHES, 1984, p. 118), uma fotografia "induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo. Por causa deste logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real ao passado ('isso foi'), ela sugere que ele está morto".

*A câmara clara*, como o autor explica, não é um livro sobre a fotografia, mas sobre fotografias. Talvez não à toa, enquanto escrevia a obra, em 1979, Barthes ministrava no Collège de France o curso – que depois virou livro homônimo – *A preparação do romance*. Não seria absurdo ler a obra *A câmara clara* como um romance em que o narrador se dispõe a comentar imagens que de alguma forma marcaram sua memória. Em um tom de conversa, Barthes utiliza sua imensa bagagem intelectual para elaborar considerações originais sobre o assunto. Disso resultam conceitos como *Studium* e *Punctum*. O primeiro remete a estudo e seria uma análise mais objetiva da foto, levando em conta o contexto sócio-histórico e a suposta intenção do fotógrafo. *Punctum* poderia ser considerado um tipo de análise oposta, subjetiva, efetuada a partir de algo pungente na foto, um detalhe que fere os olhos do observador.

Não é, no entanto, como já foi explicitado, o objetivo deste artigo, aprofundar questões de cunho teórico. Busca-se aqui o uso da teoria como mola propulsora para a criação. Por esse lado, vale mais levar em conta o pensamento de Sontag, o de que a imagem fotográfica escancara a superfície, mas deixa para o espectador a missão de sentir e intuir o que está além, pois "fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia" (SONTAG, 2004, p. 33). Assim, pode-se pensar em um diálogo entre essas formas de expressão artística que tenha um viés prático, com narrativas que incorporam imagens ou as descrevem.

Em *Estética da fotografia – Perda e permanência*, de François Soulages, é organizado no que ele chama de "três momentos", na verdade três capítulos, cada um dividido em quatro subcapítulos. O terceiro momento se intitula "A arte fotográfica". Ao explicá-lo, Soulages (2010, p. 253)

afirma que “uma coisa só adquire sentido em função das relações que estabelece com outras coisas”. Remete aos momentos anteriores, nos quais pensou os fundamentos da estética da fotografia e qual seu estágio atual. Por fim, ele se propõe a esboçar uma estética da arte fotográfica focando nas relações com as demais e em como ela se situa na arte contemporânea. O conceito condutor da investigação, explica, é o da cocriação, ou seja, a criação em parceria com outra linguagem, no caso, a linguagem literária. A abordagem de Soulages para analisar a possibilidade de cocriação baseia-se em uma “análise precisa das relações entre fotografia e literatura, baseada num estudo de obras de artistas [...] e numa reflexão sobre as relações entre fotografia e linguagem” (SOULAGES, 2010, p. 255).

No campo das relações entre a fotografia e a literatura, a cocriação não acontece sem dificuldades, pois as duas artes, muitas vezes, mantêm relações conflituosas. A cocriação é resultado de uma união de fotos e textos, porém como fazer com que funcione? Soulages fala de três possibilidades: a combinação de fotos e textos que não foram concebidos para serem contemplados em conjunto (pode-se chegar a um bom resultado, mas talvez de forma aleatória); o ato de um fotógrafo criar a partir de um texto, ou de um escritor criar a partir de fotos (corre-se o perigo de cair na ilustração ou na redundância); e uma terceira maneira, mais interessante, segundo o estudioso, um procedimento artístico não se acrescenta ao outro, mas nasce do outro, assim “a escrita não foi acrescentada à fotografia; nasceu dela e, por um mesmo movimento, revelou, no sentido forte, a fotografia, dando-lhe toda a sua dimensão” (SOULAGES, 2010, p. 272).

Tanto o tema das fronteiras da arte fotográfica com outras artes quanto a ideia de cocriação conectam-se com as observações de Natalia Brizuela (2014) em *Depois da fotografia*, um livro em que a autora enxerga na contemporaneidade cada vez mais “contaminações” entre os diversos campos artísticos. Brizuela afirma que, principalmente a partir de meados do século passado, ocorreu uma “contaminação” entre a literatura e

a fotografia, que se manifesta através da inclusão de fotografias em obras literárias, mas também da influência da estética da arte fotográfica na estética da arte literária. De acordo com ela, a literatura se apropriou de características da fotografia. Quais? “A indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade (passado-presente/o que foi – o agora), o caráter documental, sua função mnemônica, o ser uma mensagem sem código” (BRIZUELA, 2014, p. 31).

Com base nos aportes dos autores até agora citados, selecionarei alguns trechos em que Brizuela comenta a obra do escritor peruano-mexicano Mario Bellatin, conhecido pelo intercâmbio que promove em livros entre literatura e outras práticas artísticas. Na introdução de *Depois da fotografia*, Brizuela cita a Escuela Dinámica de Escritores, que Bellatin fundou na Cidade do México em 2000, com o objetivo de estudar como os escritores podem usar outras artes para estruturar suas narrativas. No prefácio do livro que organizou sobre a experiência da Escuela Dinámica, Bellatin considera que procedendo dessa maneira a literatura poderia assumir-se em definitivo como prática artística: “Se trata de orientar a los escritores para que se ubiquen en los límites de lo literario para advertir que el ejercicio de la escritura es un arte más” (BELLATIN, 2007, p. 9). Para ele, é importante voltar-se às outras artes para entender a perspectiva que elas oferecem da arte de narrar. O pressuposto pode ser observado em *Los fantasmas del masajista* e, sobretudo, em *Sobre Lecciones para una liebre muerta*. Os comentários de Brizuela acerca dessas obras de Bellatin vão ancorar minha própria criação literária, configurando assim um trabalho teórico-prático.

### 3 A foto como documento da narrativa

A produção literária de Mario Bellatin se encontra “plagada de la presencia de la visualidade” (SILVA TORRES, 2019, p. 31). Exemplo disso é a novela *Los fantasmas del masajista*, publicada em 2009. A trama gira em torno de João, um massagista que trabalha em uma clínica para mutilados. A narrativa está estruturada em um

único parágrafo que dura cerca de 60 páginas e ao qual se seguem uma série de fotografias que fazem pensar que o autor quis subverter o pensamento de Roland Barthes (1984). Em *A câmara clara*, Barthes conjectura que a fotografia se mostra "importante para as ideias gerais (para a ficção), sua força, todavia, é superior a tudo o que o espírito humano pode, pôde conceber para nos dar garantia da realidade" (BARTHES, 1984, p. 129). Ao falar sobre *Los fantasmas del masajista*, Brizuela chama atenção para as legendas que acompanham as fotos e fazem referência à história do massagista e da clínica de mutilados, como se a documentassem:

Todas as fotografias têm legendas, e as legendas remetem à história e aos personagens do texto anterior, simulando ser talvez a ilustração ou talvez a documentação do lido, levando o texto para a zona do testemunho ou do documento. Apesar de tudo o que se leu fosse, claramente, ficção, sem nenhum gesto para a

realidade. Por outro lado, as fotografias, que são, sim, documentos, são documentos da ficção [...] (BRIZUELA, 2014, p. 176-178).

As fotos, no caso de Bellatin, não funcionam como documentos do real, mas ainda assim ratificam a presença do que é representado nas imagens. Seriam, então, documentos da narrativa, que pode ser real ou inventada. Tal pensamento perpassa os dois textos que virão na sequência. Ambos nasceram da época em que eu era repórter do extinto *Guia Quatro Rodas*, da Editora Abril. Durante três anos (2006-2008), a cada dois meses eu passava vinte dias viajando de carro pelo país, visitando atrações turísticas, avaliando hotéis e restaurantes.<sup>10</sup> Encontrava personagens peculiares e, por alguns meses, entre 2007 e 2008, tive a liberdade de escrever textos com recursos literários no *blog* do Guia. Dessa experiência nasceu o seguinte texto<sup>11</sup>:

**Imagem 1** – O Velho do Rio, ao lado de um representativo dinossauro



**Fonte:** Luis Roberto Amabile (2008).

O Velho do Rio

Preste bem atenção na fotografia [Imagem 1] antes de ler o texto.

<sup>10</sup> O período foi transfigurado em uma memória literária no conto "Não é pressa": "Por alguns anos, fui um jornalista de turismo, um daqueles que viajam o país para produzir um famoso guia com indicações de hotéis, restaurantes e atrações. Eu ficava visitando um hotel após o outro, um hotel após o outro, mais um, e restaurantes da especialidade local, mesmo sem vontade de prová-la, mesmo sem fome, sempre só, uma solidão que competia com o tamanho das montanhas, do sertão, da floresta, do pampa, do oceano" (AMABILE, 2012, p. 101).

<sup>11</sup> Disponível em: <http://moltoamabile.blogspot.com/2014/04/o-velho-do-rio.html>. Acesso em: 25 maio 2022.

Em Sousa, quase ninguém chama o seu Róbson de Róbson. Quem quiser encontrá-lo deve perguntar pelo Velho do Rio. O tal rio é o do Peixe, mas duvido que haja muito peixe. Na maior parte do ano, nem água tem, já que estamos no sertão da Paraíba e o rio só "funciona" de janeiro a junho. No seu leito, alguns dinossauros deixaram pegadas há aproximadamente 110 milhões de anos. É um dos mais longos rastros dos bichões já descobertos no mundo. E o responsável por tomar conta de tudo é o seu Róbson. Olhando pra ele, pode-se imaginar um profeta da seca, mas a barba é somente um disfarce. Na verdade, ele é um herói. Há 33 anos não poupa esforços para preservar o Vale dos Dinossauros. Recebe os turistas de maneira exemplar e, em voz mansa, conta a história do sítio arqueológico.

O seu Róbson ficou contente quando, em 1999, o Banco Mundial financiou a construção de um centro de visitantes, de passarelas para os turistas e de uma barragem para desviar o curso do rio e impedir que as pegadas ficassem cobertas pela água. No momento, todavia, certa tristeza o acomete. Desde 1999, nada mais foi feito. O centro de visitantes está caindo aos pedaços, quase literalmente. O projetor não funciona e os painéis explicativos estão descascando. Além disso, uma parte da barragem sofreu avarias. Como todo herói que se preze, o seu Róbson continua a lutar bravamente. Chegou até a enviar cartas para o gabinete do atual presidente da república e para seu antecessor contando a situação, porém não obteve resposta.

Voltando à foto acima [Imagem 1], seria possível que o seu Róbson, com todos esses anos de dedicação aos dinossauros, estivesse ficando

um pouco parecido com eles (ou ao menos com esse de brinquedo que está ao seu lado)?

"O Velho do Rio" é um texto de não ficção. Se encaixa nas especificações do jornalismo literário, apresentando as características, em miniatura, de um perfil: "texto biográfico sobre uma – uma única – pessoa viva, famosa ou não" (VILAS-BOAS, 2014, p. 271). A foto funciona como documento do real, atesta que o personagem existiu. Pode se pensar também no conceito de *Punctum* (BARTHES, 1984) se for levado em conta que o narrador explicita um detalhe (o dinossauro) que lhe chama atenção na foto.

As viagens que realizei pelo *Guia Quatro Rodas* também foram jornadas fotográficas. O "olhar de primeira vez", mais aguçado, que a descoberta de lugares diferentes proporciona, estava presente enquanto eu dirigia pelo país. Remetendo a John Berger (2017), eram muitos instantes, pessoas ou objetos específicos que eu decidia que valia à pena registrar. Na mesma viagem pelo sertão nordestino em que encontrei seu Róbson, também passei pela entrada de uma cidade chamada Solidão. Parei o carro e registrei aquele instante. Depois, de volta à casa, escrevi um conto que, reescrito, acabou publicado em meu livro de estreia, *O amor é um lugar estranho* (2012).

**Imagem 2** – Placa comprovando a existência de Solidão





Lonesome town

Lá no meio do caminho para o Recife, antes de Tabira e São José do Egito, onde o chão é duro e o céu sempre azul e o azul serve para colorir a vida, mas também a torna mais difícil, pois significa que não vai chover, deve existir uma cidade chamada Solidão. Que se anuncia numa placa inesperada, entre pedras e cactos, que surge quando a gasolina está acabando. Deve ter sido assim comigo. Eu estava em pane, o carro em pane seca, e rumei para lá. Achei um posto melancólico na entrada da cidade, com um frentista de olhos idem. Tanque cheio, perguntei ao frentista se podia me arrumar um cafezinho da garrafa térmica em cima da bomba.

A garrafa estava vazia, ele se desculpou. Mas se eu quisesse tinha uma lanchonete bem arrumadinha na praça.

Àquela hora, sob o sol pungente e retumbante do meio da manhã, a cidade estava como a garrafa e desconfeitei que mesmo com o sol baixo não fosse tão diferente. Fazia sentido Solidão ser um lugar ermo. E por isso, por estar onde estava, o Café Agreste era surpreendente. Todo pequeno e aconchegante, com paredes em tons pastéis, balcão de madeira envernizada, piso de cimento queimado e quadros em serigrafia reproduzindo ilustrações da literatura de cordel. E com uma máquina de *espresso*.

O senhor de camisa social e cabelo engomado que devia ser o dono me sugeriu um café com rapadura e um sanduiche de coalho. Aceitei e fui me sentar numa mesa que dava para a praça. Então *you começa numa mesa de café, porque tudo em Paris começa numa mesa de café...*

Como assim? Ali estava eu, numa mesa de café em Solidão, lembrando-me do início do romance "Paris, Paris", de Irvin Shaw.

Mas nada parecia querer começar na mesa daquele café deslocado. Nem nos arredores. Na praça, não ventava, e mesmo assim redemoinhos poeirentos se formavam e logo se dissipavam. Ali era um lugar para terminar. No fim, tudo terminava em Solidão.

O dono me trouxe o café e o sanduiche. Eu vinha de longe?

"Mais ou menos."

E eu conhecia o mundo?

"Um pouco."

Aquele senhor de olhos melancólicos (seria assim com todos os solidanenses?) que interrompera a minha divagação agora queria me contar sobre a sua própria. Ele tinha uma ideia infalível para fincar definitivamente a cidade no mapa.

"Planejo organizar o primeiro Festival Internacional da Canção de Solidão. Pelo Brasil, concorreria Caetano Veloso, com 'Sozinho'; a representante italiana seria Laura Pausini com

'La Solitudine'; e pelos EUA, Jon Bon Jovi defendendo sua versão de 'Lonely is the Night'."

Enchi a boca para ganhar mais tempo para responder, e depois disse que a Laura Pausini podia também cantar em espanhol, porque ela era fluente naquele idioma.

"Mas ela é italiana, é melhor que concorra pela Itália", ele explicou.

"Ah, vai ser uma competição?"

Ele confirmou. Por acaso eu achava melhor que não fosse?

Eu não sabia. Disse que de fato uma competição podia atrair mais atenção da mídia.

Era o que ele pensava.

Terminei de comer, paguei e dei-lhe meu cartão.

Disse: "Boa sorte, e me envie um e-mail quando o festival acontecer".

No caminho até o carro, observei outra vez a paisagem encardida da praça, poucas árvores e poucas folhas, que não se balançavam, e, contudo, os redemoinhos continuavam se formando para em seguida desaparecerem. No banco debaixo da única árvore com folhas suficientes para formar uma sombra, ainda que rala, uma senhora estava sentada, imóvel. Usava um vestido de mangas compridas e dava para ver que pelo seu rosto que era branquíssima.

Outra vez os ecos parisienses me atacaram e Irvin Shaw me cruzou a memória:

*Quando meus amigos me perguntaram por que levei minha família para morar em apartamento pequeno, no último andar de um prédio sem elevador em Paris, eu lhes perguntei: se Greta Garbo tirasse algum de vocês para dançar, vocês não aceitariam?*

Greta Garbo! A maior estrela de cinema de sua época, a mais reclusa entre todas as celebridades que já existiram. Greta Garbo, a mulher mais bonita de todos os tempos, que escolheu a solidão...

No fim tudo acaba em Solidão.

De perto a senhora na praça aparentava ser muito velha e frágil, seu rosto crivado de rugas como o chão do sertão, as mãos de dedos longo e trêmulos. Mesmo assim ela guardava uma beleza altiva, talvez pelos cabelos brancos e lisos presos num coque, que combinava com a magreza elegante, que combinava com o vestido azul, que combinava com o céu sem nuvens.

Fui até o carro, entrei e liguei o rádio. Ricky Nelson cantava "Lonesome Town" com aquela sua voz de beco. Aumentei o volume, sai do carro, caminhei até a senhora. Encarei-a. Sim, olhos melancólicos. Estendi-lhe a mão e ela entendeu o convite, dispondo-se a ser conduzida por mim. Um redemoinho nos envolveu e bailamos lentamente, com movimentos mínimos e delicadeza. Música finda, reconduzi

a senhora ao banco. Saudamo-nos sem dizer nada e me fui. Ainda posso ouvir o dono do café aplaudindo a cena, mas na hora não me voltei para ver se ele existia.

Não tive tempo para entrar em Solidão, então a imaginei a partir da foto. Aquele momento que decidi registrar foi o disparador da criação. A imagem não foi publicada com o conto, mas, caso fosse, encaixar-se-ia como documento da narrativa inventada, pois ratifica a presença dessa cidade representada no texto.

#### 4 Instantes, fulgurações; quadros, enquadramentos

Em *Sobre Lecciones para una liebre muerta*, Bellatin dialoga com a performance do artista multimídia Joseph Beuys *Como explicar quadros para uma lebre morta*, de 1963. A performance “caracteriza um momento de articulação de seus materiais e seu processo de reflexão sobre a arte, um momento de expansão de seu projeto artístico” (JASINSKI, 2019, p. 145-146). O livro de Bellatin tem como mais evidente elo com a obra de Beuys o caráter fragmentário e aparentemente desconexo. *Sobre lecciones para una liebre muerta* reúne quase trezentos pequenos relatos que não se encadeiam, saltando no tempo e alternando narradores. Cada um dos relatos pode ser visto como se o leitor estivesse olhando o visor de uma câmera, como aponta Natalia Brizuela:

Acumulam-se os 270 fragmentos, oferecendo a narração de histórias e situações que parecem funcionar como enquadramentos. Cada fragmento, ainda que em algum momento entre em contato com outros fragmentos, aparece como um quadro, fechado em si mesmo, dentro de cujas molduras os leitores veem algo. Os leitores não assistem ao desenvolvimento de um relato, porque não há duração. São instantes. Fulgurações, aparecimentos, quadros, enquadramentos (BRIZUELA, 2014, p. 175-176).

Os relatos, na verdade, não são narrativas, uma vez que não se desenvolvem. A ideia da não duração temporal foi posta em prática por mim nos seguintes textos:

a) “Laura”: *Laura tinha os olhos pequenos, fundos e caídos. As sobrancelhas acompanhavam os*

*olhos. E a boca idem. Era fina, comprida, e como que para baixo. Suas mãos eram compridas, não exatamente grandes. Sua pele era chocolate ao leite, os cabelos chocolate amargo. Será que ela tinha ascendência índia? Árabe? Talvez argentina ou uruguaia, já que seu rosto lembrava um tango, sempre um pouco triste, sofrendo mesmo ao sorrir. Mais ou menos assim:*

^ ^

^

b) “À mesa”: *Um homem com o rosto franzido de nojo está sentado à mesa. É um restaurante, há outras mesas ocupadas. É um restaurante com bufê, a bancada de comida fica perto da mesa do homem com cara de nojo. Também perto fica a mesa do outro homem. O outro homem está sentado na perpendicular do homem com cara de nojo. O outro homem está palitando os dentes. O outro homem não é magro nem gordo, mas se tivéssemos de escolher diríamos que ele é mais para gordo e é também velho e usa camisa listrada, calça social azul e chinelos. Os chinelos são de couro e de tira única. A camisa listrada parece um número abaixo do que deveria. Parece apertada e curta. A calça, porém, parece um número acima. Larga, frouxa, e o outro homem não usa cinto.*

*Um homem está sentado à mesa, o rosto franzido, de leve, de nojo. Em seu prato, um pequeno monte esverdeado, rúcula e alface e também tons marrons-avermelhados, peixe frito com molho rosé por cima e uma rodela de beringela frita, abóbora caramelada e o branco-amarelado untuoso da salada de batatas com maionese. Mas o homem não come. Não por nojo. Não de seu prato. Não olha para seu prato. Olha para a parte da bunda à mostra do outro homem. A bunda larga e frouxa como a calça. A bunda velha como o homem. A bunda rosé como o molho por cima do peixe frito. A bunda untuosa com a salada de batatas com maionese.*

*Por que ele não usa cinto?, pensa o homem. Pensa e sente nojo. Sente nojo, mas não pode deixar de olhar.*

Os dois textos foram criados para o presente ensaio e confiam na tipologia da descrição. São

cliques de momentos que decidi registrar. No romance *O amigo*, de Sigrid Nunez, a narradora relembra o professor de Escrita Criativa. Ele incentivava os alunos a, em vez de escrever sobre o que já sabiam, escrever sobre o que viam: "Suponha que você saiba muito pouco e que nunca saberá muito até que aprenda a ver" (NUNEZ, 2019, p. 56). Não é absurdo pensar que fotografar é aprender a ver. E se fotografar também é escrever com as palavras, escrever sobre o que se vê é fotografar com palavras. Foi o que busquei fazer. Noto ainda que em "À mesa" o *Punctum* barthesiano está presente outra vez, no detalhe "da parte da bunda à mostra do outro homem".

### A título de conclusão

Pesquisa é construção e, sendo assim, envolve mais do que conhecimentos, envolve imaginação. E demanda ação, prática (PAVIANI, 2009). No presente trabalho tomei essas ideias como mote e busquei construir um ensaio teórico-prático no âmbito da Escrita Criativa. Para tanto, primeiramente tracei um panorama da área acadêmica, que engloba a formação de escritores, assim como pesquisas sobre os processos associativos entre escrita e criação. Mostrei que no Brasil houve um crescimento durante a última década na oferta de cursos de Escrita Criativa em instituições de ensino superior. Em seguida problematizei qual é a abordagem epistemológica mais condizente com a Escrita Criativa, uma disciplina que escapa aos parâmetros da metodologia científica tradicional. Se a pesquisa científica ainda é regrada por padrões objetivos, previsíveis, controláveis, faz-se necessário pensar em um conceito de pesquisa criativa – ou seja, pesquisas cujo foco recai na criatividade, em conectar ideias aparentemente desconexas e dar forma a algo novo –, cuja abordagem epistemológica pode (e deve) ser "experimental, propositiva, cocriativa" (CAMARGO-BORGES, 2020, p. 7). Sob essa perspectiva, o conhecimento abrange tanto o entendimento e a sensibilidade quanto o agir e o fazer, gerando uma articulação, num único processo, dos aspectos epistemológico e metodológico da pesquisa. No caso da Escrita Criativa, a aplicação

de tais ideias equivale à produção de uma obra literária a partir de uma investigação de natureza teórica ou mesmo a busca de conexões entre a própria obra e conceitos teóricos ou estudos reflexivos-analíticos ou ainda outras obras literárias. No presente trabalho costurei recortes do pensamento de Julio Cortázar, Susan Sontag, John Berger, Roland Barthes, Natalia Brizuela e François Soulages, entre outros, com minha prática de escrita literária. Isto é, as considerações desses autores sobre a relação fotografia-literatura serviram de disparadores da minha criação literária ou de ferramenta para examiná-la. Os textos resultantes almejam a "contaminação" entre fotografia e literatura. E o presente ensaio – como todo ensaio, desde a origem do gênero, trata-se de uma tentativa (QUERUBINI, 2017) –, navegando entre o racionalismo e o empirismo, entre a compreensão e a sensibilidade, almeja ter contribuído para o campo de conhecimento e área acadêmica em expansão denominada Escrita Criativa.

### Referências

- 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: 24 set. 2021.
- AMABILE, Luís Roberto. Será Porto Alegre uma festa? Elucubrações sobre lugares que fomentam a criação literária. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 25, n. 1, p. 24-31, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/35952>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- AMABILE, Luís Roberto. *O amor é um lugar estranho*. São Paulo: Grua Livros, 2012.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELLATIN, Mario (Org.). *El arte de enseñar a escribir*. Cidade do México: Escuela Dinámica de Escritores/Fondo de Cultura Económica, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Organização e notas de Geoff Dyer. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, ebook.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CAMARGO-BORGES, Celiane. Criatividade e imaginação: a pesquisa como transformação de mundo! *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [S. l.], v. 7, n. 2, 26 out. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/21300>. Acesso em: 25 maio. 2022.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

CORTÁZAR, Júlio. As babas do diabo. In: *As armas secretas*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 59-74.

ELUCUBRAÇÃO; In: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa, [2008-2021]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/elucubra%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 27 fev. 2022.

ESCOLA DE HUMANIDADES (Porto Alegre). PUCRS. *Programa de Pós-Graduação em Letras*. Disponível em: <http://www.pucrs.br/humanidades/programa-de-pos-graduacao-em-letras>. Acesso em: 26 fev. 2022.

JASINSKI, Isabel. As cinzas de Beuys em Bellatin e o ritual da lebre morta: articulações do humano e do animal pela linguagem artística. *Caracol*, São Paulo, v. 1, n. 17, p. 137-169, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/159120>. Acesso em: 30 nov. 2021.

NUNEZ, Sigrid. *O amigo*. Tradução de Carla Fontino. São Paulo: Instante, 2019.

QUERUBINI, Edson. Montaigne e o ensaio. In: *Cult. Revista Brasileira de Cultura*, São Paulo, ano 20, n. 221, p. 24-27, 10 mar. 2017.

PAVIANI, Jayme. *Epistemologia prática: ensino e conhecimento científico*. Caxias do Sul: Educus, 2009.

PELLANDA, Luís Henrique (org.). *As melhores entrevistas do Rascunho*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012

SILVA TORRES, Xiomara Danay. Escribir sin palabras: La fotografía en Los fantasmas del masajista de Mario Bellatin. *La Palabra*, Tunja (Colômbia), v. 35, p. 29-39, jan./jul. Disponível em: [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la\\_palabra/article/view/8846](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/8846). Acesso em: 30 nov. 2021.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac, 2010.

VILAS-BOAS, Sérgio. *Perfis: o mundo dos outros – 22 perfis e 1 ensaio*. Barueri: Manole, 2014.

---

### Luis Roberto Amabile

Doutor em Teoria da Literatura (2017) e em Escrita Criativa (2020) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil; mestre em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Professor da Escola de Humanidades da PUCRS, em Porto Alegre, RS, Brasil.

---

### Endereço para correspondência

Luis Roberto Amabile

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Escola de Humanidades

Av. Ipiranga, 6681, Prédio 09, sala 119

90619-900

Porto Alegre, RS, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.*