

Apropriar, citar, ficcionalizar: a construção de realidades possíveis entre documento e fabulação

Appropriate, quote, fictionalize: the construction of possible realities between document and fabulation

DAIANA SCHRÖPEL

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Porto Alegre, Brasil.

RESUMO

Práticas narrativas baseadas na apropriação, na citação e na ficcionalização de repertórios verbo-visuais são significativas na produção artística atual. Artistas jogam com os interstícios identificados nesses recursos, que se encontram, assim, na iminência de serem reapresentados segundo formatos diversos. Dentre estes interessam os documentais, que operam como veículos da ficção, tensionando a relação entre fato e fabulação, entre realidade e imaginação. Nesse sentido, indaga-se: como construir um relato alternativo, na forma de uma realidade possível, a partir de interstícios rastreados em imagens, textos e discursos? Esse entendimento é formulado por meio do estudo do processo criativo da trajetória biográfica de Elena Landkraut (2017-2019), posto em interlocução com "Austerlitz" (2001), obra de W. G. Sebald, com o aporte teórico de C. Ginzburg (2007) e L. Wolff (2014). Neste estudo, formas documentais vinculadas a valores de autenticidade e de veracidade são compreendidas como representações parcelares do passado. Depreende-se de que modo representações possíveis do passado são elaboradas por meio da dimensão imaginativa e conjectural da criação ficcional.

PALAVRAS-CHAVE

Procedimentos criativos, representação, documento, fabulação, realidade possível.

ABSTRACT

Narrative works based on appropriation, citation, and fictionalization of verbal-visual repertoires are significant in current artistic production. Artists explore interstices identified in these resources that are thus placed on the verge of being represented in different formats. Documentary forms of these resources will be of special interest, as they create tension between fact and fabulation, and between reality and imagination. The question that arises from this tension is: how can we create an alternate account, in the form of a possible reality, from interstices traced in images, texts, and discourse? This question is approached through the study of the creative process of Elena Landkraut's (2017-2019) biographical trajectory, which is placed in dialogue with "Austerlitz" (2001), work by W. G. Sebald, and with the theoretical contributions of C. Ginzburg (2007) and L. Wolff (2014). In this study, documentary forms linked to values of authenticity and truthfulness are understood as partial representations of the past. Possible representations of the past are thus elaborated through the imaginative and conjectural dimension of fictional creation.

KEYWORDS

Creative procedures, representation, document, fabulation, possible reality

Introdução

Práticas narrativas fundamentadas na apropriação de repertórios verbo-visuais e de formas discursivas de naturezas diversas são significativas na produção artística contemporânea. Por meio desse procedimento, elaboram-se transversalidades entre campos disciplinares ao passo que os domínios do saber passam a ser compreendidos como um conjunto infinito de imagens, textos e discursos. Estes compõem nosso tecido social e cultural e intermediam nossa relação com a realidade. Em sua dimensão prospectiva, a arte joga com os interstícios potenciais entre o visível e o invisível, o dito e o latente, identificados nesses recursos materiais que se encontram, assim, na iminência de serem reordenados e rerepresentados segundo formatos os mais diversos. A partir desse entendimento, este estudo propõe como problemática-guia a seguinte indagação: de que modo procedimentos como a apropriação, a citação e a ficcionalização de repertórios verbo-visuais e de formas discursivas viabilizam a elaboração de narrativas que representam o mundo em uma condição de possibilidade?

Essa questão diz respeito mais amplamente à representação e mais especificamente ao modo como operações de criação ficcional ensejam uma reflexão tanto sobre os processos representacionais quanto sobre as potencialidades criativas que emergem na interface entre realidade, representação e imaginação. No que se refere a essa problemática, a ficção documental se mostra uma categoria de interesse. Isso se dá em virtude de que, em uma primeira aproximação, os próprios vocábulos já sugerem uma contradição. Palavras como ‘documento’ e ‘documentário’ são subentendidas pelas ideias de autenticidade, de vestígio e de informação. Se o documento é uma prova e possui valor testemunhal, o documentário está relacionado ao que comumente compreendemos como uma história verídica. Já a palavra ‘ficção’ pressupõe um entendimento contrário a essas definições. Ela está relacionada à imaginação e à invenção. A ficção documental ofusca desse modo uma distinção clara entre realidade e ficção, entre verdade e possibilidade, estendendo-se a uma problematização do próprio paradigma documental que orienta nossa relação atual com os fenômenos do mundo. Além disso, ela se caracteriza por uma imprecisão categórica, pois deriva de uma fusão com outras formas discursivas, como a historiografia e a biografia.

Ficções criadas segundo essa lógica transversal ora incorporam documentos forjados, ora se constituem e se apresentam por meio de suportes dessa natureza. Exemplar da segunda modalidade é o construto narrativo de minha autoria, que comunica a trajetória biográfica de Elena Landkraut (1890-1942), uma naturalista viajante que teria atuado no Brasil na primeira metade do século XX. Já representativo do primeiro tipo é a obra literária “Austerlitz” (2001), de W. G. Sebald (1944-2001), que apresenta a história do personagem homônimo em busca de sua biografia obliterada pelas circunstâncias da Segunda Guerra Mundial. Ambos os construtos serão analisados no decorrer deste artigo com o aporte teórico de Carlo Ginzburg (2007) e de Lynn Wolff (2014). Veremos como tais trabalhos articulam recursos verbo-visuais em suas estruturas narrativas e de que modos se apropriam e fazem uso de recursos documentais e indiciais. Mediante essa análise, observaremos como eles elaboram representações possíveis do passado e de que natureza é o saber que assim se formula.

Elena Landkraut

Elena Landkraut (1890-1942) afigura-se como uma botânica e naturalista viajante que veio ao Brasil em 1918 para assumir um cargo profissional no Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Nesse ambiente, ela desenvolveu importantes contribuições ao campo científico, dentre as quais se destacam estudos sobre plantas espontâneas e o mapeamento de toda a extensão do Rio Jacuí, importante corpo hídrico daquele estado. No entanto, apesar de sua atuação, sua trajetória foi apenas recentemente recuperada por Diana Argue, pesquisadora vinculada ao Centro de Memória, Documentação e Referência, do Instituto Alotria de Análises e Intervenções Antrópicas Investigativas (IAIAI)¹. Elena Landkraut é, assim como Diana Argue, uma personagem heterônima construída por meio da articulação de referenciais diversos, apropriados e recontextualizados, vinculados ao imaginário da ciência e às suas representações. Os vestígios de sua existência são elaborados por intermédio da exploração de diferentes veículos representacionais que simulam usos documentais.

O processo criativo que deu forma a essa biografia tomou por disparadores três elementos iniciais: um desenho que ilustra um conjunto de ervas; uma fotografia que retrata uma mulher jovem; e a trajetória biográfica de duas mulheres cientistas, a ornitóloga alemã Emília Snethlage² e a matemática estadunidense Eleanor Lamson³, ambas atuantes no início do século XX com importantes contribuições ao campo científico. Da reunião dessas representações e de sua articulação com informações históricas fatuais constituiu-se uma primeira versão da biografia da personagem. Esta foi apresentada em 2017 sob o formato da comunicação “O desaparecimento de Elena Landkraut” (Figura 1), cuja autoria foi atribuída a Diana Argue e publicada na revista, igualmente ficcional, *Miscelânea Naturalista*, veículo de difusão do IAIAI.

1 O IAIAI é uma instituição científica ficcional que opera como estrutura aglutinadora das propostas poéticas por mim desenvolvidas desde 2015. Ele é composto por segmentos estruturais: gabinetes, observatórios e setores, e se apresenta como um ente burocrático e protocolar que autentica e legitima as investigações desenvolvidas e comunicadas ao público pelos diferentes agentes ficcionais que atuam sob sua tutela.

2 E. Snethlage (1868-1929) atuou a serviço do Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém do Pará, onde constituiu um importante legado sobre a avifauna amazônica. Em 1914, assumiu o cargo de diretora interina dessa instituição, tornando-se uma das primeiras mulheres na América Latina a dirigir uma instituição científica e a primeira no Brasil. Em 1922, tornou-se naturalista viajante a serviço do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

3 A serviço do Observatório Naval dos EUA, E. Lamson (1875-1932) foi responsável por desenvolver e implementar os procedimentos necessários para converter inscrições instrumentais obtidas na expedição submarina S-21 em medidas de aceleração da gravidade.

O desaparecimento de Elena Landkraut

Diana Argus

Em 1919, Elena Landkraut partiu de Porto Alegre em direção a Rio Grande. Ao longo de seu percurso, catalogou a vegetação das margens leste e oeste do Rio Guaiaba e da Lagoa dos Patos. Com propósito similar, entre 1933 e 1935, percorreu toda a extensão do Rio Jacuí, da nascente à foz. Fora uma aventura ou uma cientista? Muda de espingarda, levava consigo um mapa, caderneta e frascos para coletas. Naturalista, esteve reconhecido entre seus pares e foi autora de inovadores estudos sobre a vegetação do Rio Grande do Sul. Não obstante, seu nome desapareceu da esfera pública, sendo hoje conhecido apenas entre um diminuto número de especialistas e historiadores.

Uma naturalista em solo portolegrense

Elena Landkraut nasceu em 19 de outubro de 1890, na comunidade rural de Grandsee, Alemanha. Aos 18 anos, matriculou-se na Universidade de Berlim, que somente naquele ano passou a aceitar alunas mulheres como por aquelas nas efetivas de seus cursos. Em 1912, graduou-se em História Natural, seguindo os passos de sua contrária, a ornitóloga Emilia Sneathlag (1868-1929). Em 1914, especializou-se em Botânica na Universidade de Jena.

Após terminar os estudos, a Naturalista retornou a Berlim em 1915 para assumir o cargo de assistente no Museu de Botânica. Ali, familiarizou-se com a coleção de plantas sul-americanas, coletadas por Alexander Von Humboldt (1769-1859). A partir desses estudos, desenvolveu interesse por aquelas regiões, cultivando a leitura de relatos e descrições de viajantes.

Em 1918, Elena soube de uma vaga para o cargo de assistente na Seção de Zoologia e Botânica do ainda jovem Museu Júlio de Castilhos, situado na cidade de Porto Alegre. Landkraut foi informada da função por meio de Sneathlag, então diretora do Museu Paraense de

História Natural e Etologia em Belém do Pará, e migrou ainda naquele ano para o sul do Brasil. Sob a direção de Francisco Simch, diretor do Museu, a naturalista tornou-se responsável pela pesquisa e catalogação de espécimes e por prestar assistência às pesquisadoras que recorriam ao seu acervo.

Landkraut iniciou estudos florísticos de forma sistemática em 1919, ao investigar as regiões do Delta do Rio Jacuí, nas proximidades de Porto Alegre, e da Lagoa dos Patos. Em complemento às viagens de coleta e mapeamento que empreendeu, dedicou-se também a trabalhos de classificação e sistematização, ao atualizar o catálogo elaborado pelo botânico e naturalista Auguste de Saint-Hilaire, a partir de sua expedição ao sul do Brasil em 1820.

Em 1925, quando o Museu Júlio de Castilhos foi designado do Serviço Geológico e Mineralógico da Secretaria de Obras, passando à tutela da Secretaria do Interior, Simch foi designado à direção de outra instituição. Alcides Maia assumiu a direção do Museu, redefinindo a estrutura em duas seções: uma de história nacional e outra de história natural. Promovida a pesquisadora associada, a naturalista passou a coordenar a Seção de História Natural, exercendo as mesmas funções que desempenhara até aquele momento.



Retrato de Elena Landkraut, datado de 1923. (Documentação e Referência, IANIGLA)

Entre 1933 e 1935, Landkraut percorreu toda a extensão do Rio Jacuí, desde a nascente situada no município de Passo Fundo até a foz em Porto Alegre. Foi acompanhada por seu jovem assistente Tadeu Flores, a quem tinha em alta estima. Segundo relato a naturalista, Flores manteve-se dedicado nos longos trajetos percorridos (muitos dos quais em condições adversas), minucioso nos métodos de coleta e armazenamento de espécimes, bem como transigente às instalações pouco cômodas onde costumavam se alojar.

Landkraut dedicou-se, ainda, à análise mais precisa da flora portolegrense. Tal projeto foi por ela nomeado *Estudos de Interações Sociais entre Plantas Espontâneas*. A pesquisa, vinculada à observação e à descrição de espécimes ruderais, foi desenvolvida entre 1926 e 1942. Em 1939, a naturalista foi exonerada devido à sua ascendência alemã, uma vez que cresceu em solo brasileiro e desconfiança por tal etnia motivada pela eclosão da Segunda Guerra Mundial. Nos anos seguintes, com limitações materiais e financeiras e pouca receptividade em âmbito intelectual, a naturalista concentrou-se no aperfeiçoamento daquele projeto.

Em 1942, durante uma excursão a Rio Grande, Elena Landkraut adquiriu pneumonia. A morte deflagrou em 12 de agosto daquele ano.

Em atenção aos seus desejos, foi sepultada na Ilha das Moscas em Porto Alegre, onde esteve alojada em seu último ano de vida.

Uma ideologia científica controversa

Embora Landkraut estivesse familiarizada com os tipos vegetais do sul do Brasil, sobretudo, por meio do catálogo de plantas de Saint-Hilaire, posicionou-se frente à natureza sulina, buscando uma visão integrada dos fenômenos. Tal postura contrapunha-se, ideologicamente, aos métodos aplicados na Seção de Zoologia e Botânica e, mais tarde, na Seção de História Natural do Museu Júlio de Castilhos. Neste contexto, o trabalho exigia o isolamento dos exemplares coletados, em conformidade a uma perspectiva científica positivista, vigente nas instituições brasileiras daquela época.

Entretanto, foi por intermédio de seu método de mapeamento que Landkraut produziu descrições contextualizadas da paisagem natural. Em sua concepção, acrescentava na observação e na descrição como importantes procedimentos de produção do saber. Em seu legado constam em torno de cem ilustrações e mais de quinhentas descrições textuais de plantas ruderais examinadas em Porto Alegre, constituintes dos *Estudos de Interações Sociais entre Plantas Espontâneas*.

Em sua prática de campo, Elena podia dedicar um número expressivo de horas a um único conjunto de ervas. Sentada ou deitada sobre o solo, observava atentamente a disposição dos elementos. Tomava notas acerca da posição de ramos e folhas, das etapas de desenvolvimento e da incidência de luz. Fazia medições de temperatura do ar e do solo, da umidade e da pressão do ar. Registrava o número e a variedade de espécimes de fauna presentes nos microambientes e elaborava desenhos minuciosos da posição de cada elemento no plano selecionado.

Em uma passagem de seu diário, a naturalista expressa que a observação metódica permitia-lhe tomar familiaridade com os aglomerados, evocando um senso de identificação crucial ao seguimento do estado. Assim, o projeto lançava uma crítica ao pensamento positivista e à sua tendência homogeneizante. Em cada conjunto analisado, Elena reconhecia um mundo em fluxo, onde se manifestava uma interessante economia capaz de estabelecer bases para a compreensão de relações sociais. Com a pretensão de compreender a invisibilidade de tais laços, mostrava uma recusa ao entendimento do campo como uma estrutura coerente. Postulava, desse modo, que a essência das espécies está na complexidade das relações que estabelecem entre si, ao invés de serem entidades definidas por suas individualidades estanques.

Em outra passagem de seu diário, Landkraut registra memórias de infância, quando, em Berlim, visitava seus tios. Naquelas circunstâncias, ela e seu primo Hans passaram a semana reunindo recipientes com água parada e folhas de



Presença na 32.ª exposição Estadual de Invenções (Instituições e Prêmios Espontâneas). Ilustração de Elena Landkraut, datada de 1927. (Centro de Memória, Documentação e Referência, IANIGLA)

árvores. Ao colocarem gotas dessa mistura sobre placas de vidro, tentavam observar micróbios por meio de um microscópio. A jovem Elena anotava o número de patas vislumbrado através das lentes. Anos depois, soube que os supostos micróbios nada mais eram que larvas de mosquito. Não obstante, ela nunca pode desfazer-se da ideia de que os elementos observados fossem seres gelatinosos cobertos por diminutas patas moventes: organismos complexos e, segundo ela aponta, substancialmente manufaturados, ao invés de unidades de vida seccionadas de seu contexto social e ambiental.

Hipóteses inovadoras para uma teoria original

Em seus estudos, Landkraut descobriu, por exemplo, que em períodos chuvosos plantas ruderais intercalam seu ciclo de floração. A hipótese apresentada para o fenômeno diz respeito à duas dimensões: uma compete às plantas e a outra a insetos polinizadores. Esse sistema organizado de floração beneficia as espécies faunísticas que, tendo as chances de coleta de pólen reduzidas, ampliam suas oportunidades de obter alimento. Por outro lado, as plantas (embora estendam seu ciclo de floração em virtude desse revesamento) beneficiam-se da ação dos insetos. De outro modo, elas estariam prejudicadas tanto pelas condições climáticas, como pela redução de polinizadores em seu ambiente.

Consoante Landkraut, o sistema observado unicamente em grupos compostos por espécies distintas, indicaria a habilidade de plantas da mesma espécie emitirem sinais de comunicação similares entre si, à proporção que indivíduos de outras espécies o captariam com um sentido diverso, redefinindo os ciclos de floração de forma a torná-los mais eficazes ao grupo. Considerando essa hipótese, conclui-se que a comunicação baseada na coabitação de espécies contribui não só à existência e perpetuação das plantas, como também para uma variedade ampla de insetos polinizadores. Um segundo aspecto considerado é a importância de plantas ruderais, ditas daninhas e usualmente erradicadas, no manutenção de ecossistemas eficientes e saudáveis.

Das análises de Landkraut, resultam diversas evidências notáveis, referentes ao tema das relações sociais. Em seus últimos anos, ela buscou expandir os resultados a uma teoria sobre relações sociais humanas. Embora tenha publicado estudos na Europa, teve pouca receptividade no Brasil. Seu pensar divergia das formas vigentes, ainda que os métodos empregados fossem objetivos. Malgrado a relevância de sua contribuição para a ciência brasileira, teve sua legitimidade questionada. Isolada por razões políticas, o nome de Elena Landkraut gradualmente desapareceu.

Figura 1. Daiana Schröpel, 2017, O desaparecimento de Elena Landkraut. Comunicação: impressão sobre papel; 47,7 x 60 cm (com moldura). Porto Alegre (RS). Fonte: Acervo da artista.

Em 2018, esse trabalho foi reformulado como uma mostra rememorativa: “Elena Landkraut no Brasil: a comemoração de um centenário” (Figura 2). Nessa ocasião novos elementos foram integrados à narrativa, expandindo-a segundo dois procedimentos: a elaboração de recursos visuais para informações já contidas no texto da comunicação e a produção de recursos visuais que ainda seriam inscritos no conjunto verbo-visual em construção. Esses processos estiveram vinculados à necessidade de produzir indícios que corroborassem tanto a existência de Landkraut como personalidade histórica quanto a sua atuação tal como narrada na comunicação. Exemplar do primeiro procedimento é a capa do catálogo “Flora Brasiliae Meridionalis [1937]”, que teria sido produzido por Landkraut em atualização ao catálogo florístico elaborado pelo botânico francês Auguste de Saint-Hilaire⁴ quando de sua passagem pelo Brasil no século XIX. O catálogo em questão, citado no texto como uma referência para Landkraut, serviu também como modelo para a criação do símile que corrobora a atuação da personagem.

4 A. de Saint-Hilaire (1779-1853) esteve no Brasil entre os anos 1816 e 1822 em uma das primeiras expedições científicas realizadas em território brasileiro. Entre 1825 e 1832, ele escreveu a obra “*Flora Brasiliae Meridionalis*”, uma descrição da vegetação brasileira composta por 592 lâminas.

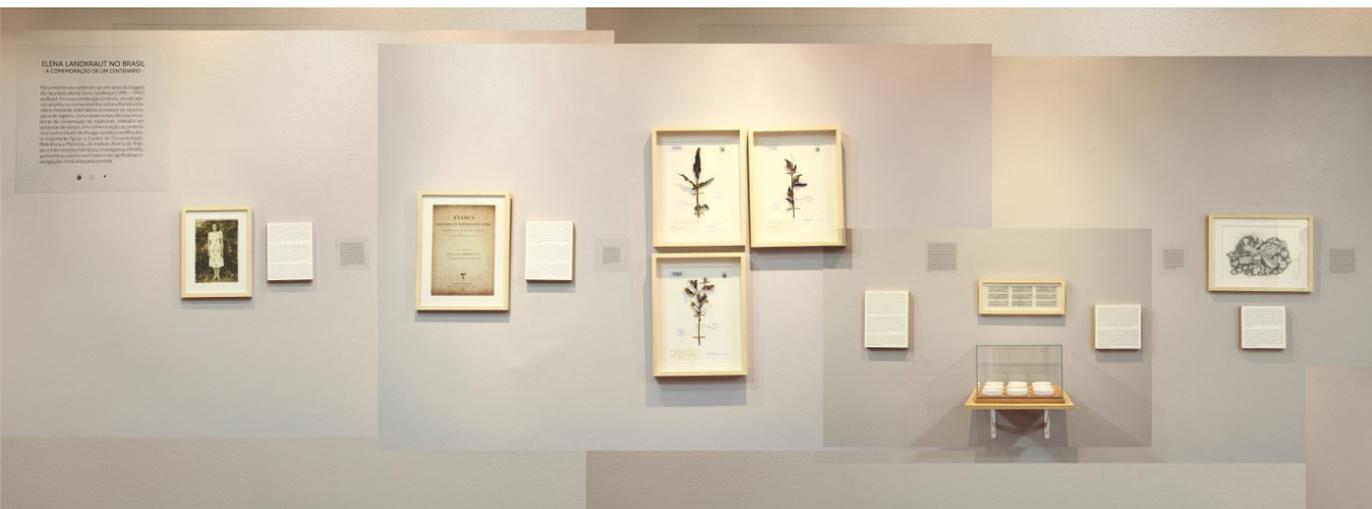


Figura 2. Daiana Schröpel, 2018, Elena Landkraut no Brasil: a comemoração de um centenário. Mostra rememorativa; dimensões variáveis. Composição com registros fotográficos. Porto Alegre (RS).
Fonte: Acervo da artista.

Já exemplar do segundo procedimento é o conjunto de discos de gesso com impressões de formas vegetais, que teriam sido reunidas por Landkraut no decurso de sua exploração do Rio Jacuí entre 1933 e 1935. Uma vez pensados como objetos que não apenas representam senão também testificam a ocorrência dessa jornada, outras informações foram elaboradas e inscritas no texto por meio da citação. Por exemplo, a técnica de impressão em gesso remontaria à influência do fotógrafo alemão Karl Blossfeldt⁵ conhecido pelo seu interesse pela reprodução das formas da natureza para fins decorativos. Segundo informa o texto, Landkraut teria conhecido Blossfeldt antes de sua vinda ao Brasil e teria mantido contato com ele, enviando-lhe exemplares de plantas por ela coletadas.

Em 2019, a trajetória biográfica em questão foi submetida a um segundo processo de expansão motivada por duas contingências: minha mudança de domicílio de Porto Alegre (RS) para Navegantes (SC) e a oportunidade de apresentação da mostra nessa cidade. Sob essas circunstâncias, o trabalho foi intitulado “(Exposição itinerante) Elena Landkraut no Brasil: a comemoração de um centenário” e passou a incorporar um núcleo narrativo complementar vinculado a elementos pertinentes àquela região. Desse processo resultou a produção de três ilustrações descritivas de espécies florísticas localmente observadas (Figura 3). Transpostos ao contexto ficcional, os desenhos teriam sido produzidos por

5 K. Blossfeldt (1865-1932) é conhecido por seus registros fotográficos de detalhes de plantas de alto apelo estético. Estudou em Roma com o professor de design Moritz Meurer, com quem realizava viagens de coleta e de registro de espécimes, constituindo um arquivo fotográfico que seria utilizado na criação de elementos decorativos.

Landkraut em decorrência de sua passagem por aquele sítio no ano de 1922, quando esteve incumbida de investigar os manuscritos do naturalista alemão Fritz Müller ⁶, residente na cidade de Blumenau (SC) no século XIX.

Nesse processo, a trajetória de Müller – assim como a de Saint-Hilaire e a de Snethlage, anteriormente citados, entre outros – opera não apenas como disparador criativo e referência temática e histórica de determinado contexto que se busca reconstituir mediante a criação ficcional, senão também como elemento integrante desse construto, atribuindo-lhe autenticidade por meio da citação de antropônimos que possuem legitimidade e reconhecimento como personalidades históricas. Recurso similar pode ser observado na citação de lugares, rios, instituições etc. por meio de seus topônimos. Esse é o caso de Porto Alegre, Rio Jacuí, Museu Júlio de Castilhos. Integrantes de um repertório geográfico compartilhado que ancora a própria percepção da realidade, os topônimos trazem aderidos a si significados, características e esquemas espaciais que contribuem para a formulação descritiva da espacialidade narrativa. Esse processo se repete no domínio da recepção na medida em que os topônimos apelam à memória e ao imaginário espacial do público, obliterando uma diferenciação mais precisa entre realidade, imaginário e imaginação. Uma vez ficcionalizados, tanto os antropônimos quanto os topônimos tornam-se figuras imaginárias que mantêm um vínculo contextual com a realidade.

Outros elementos que desencadeiam uma reflexão sobre os procedimentos empregados na construção da biografia em questão são o retrato fotográfico que representa Elena Landkraut e o desenho que ilustra um conjunto de ervas estudado pela naturalista (Figura 1 e 2). O retrato foi submetido a um processo de ficcionalização que depende de duas variantes: a estipulação e a natureza indicial da imagem. Esta constava em uma caixa de acervo familiar junto a diversos retratos remanescentes não identificados. Extraída desse conjunto, ela foi tomada como uma testemunha muda que operava como fragmento de uma história por mim desconhecida. A fisionomia de Landkraut emergiu dessa lacuna, processo que se consolidou mediante a atribuição do nome próprio à imagem que por estipulação passava a retratar o ente ficcional. A fotografia passava assim a se comportar tanto como registro que imobiliza um fluxo narrativo quanto como vestígio daquilo que é narrado. Ou seja, a imagem fotográfica tornava-se subterfúgio para um processo de fabulação baseado na imaginação do fluxo temporal que antecederia e que sucederia a captura desse registro.

Já o desenho do conjunto de ervas foi elaborado a partir de uma fotografia de uma cena natural, cujos traços formais foram copiados com o intuito de produzir uma ilustração descritiva ao modo científico. Isto é, o esquema demonstrativo busca reproduzir as convenções formais dessa categoria representacional. Já a atribuição da legenda “Prancha no. 32 do projeto Estudos sobre Interações Sociais entre Plantas Espontâneas [1927]” reorienta a leitura do desenho, inscrevendo-o no contexto pretendido. Tanto os recursos formais quanto a legenda reforçam

⁶ Formado em Filosofia pela Universidade de Berlim, F. Müller (1822-1897) estabeleceu-se na Colônia Blumenau (SC) em 1852. Leitor de Darwin, ele apresentou modelos matemáticos para elucidar a seleção natural e fornecer provas contundentes dessa teoria.

o entendimento de que se trata de uma imagem documental. Tais características antecedem a recepção do tema e criam uma ilusão pré-atencional⁷, operando como ganchos miméticos que apresentam o objeto representacional como se ele estivesse inscrito em um contexto científico e/ou historiográfico.

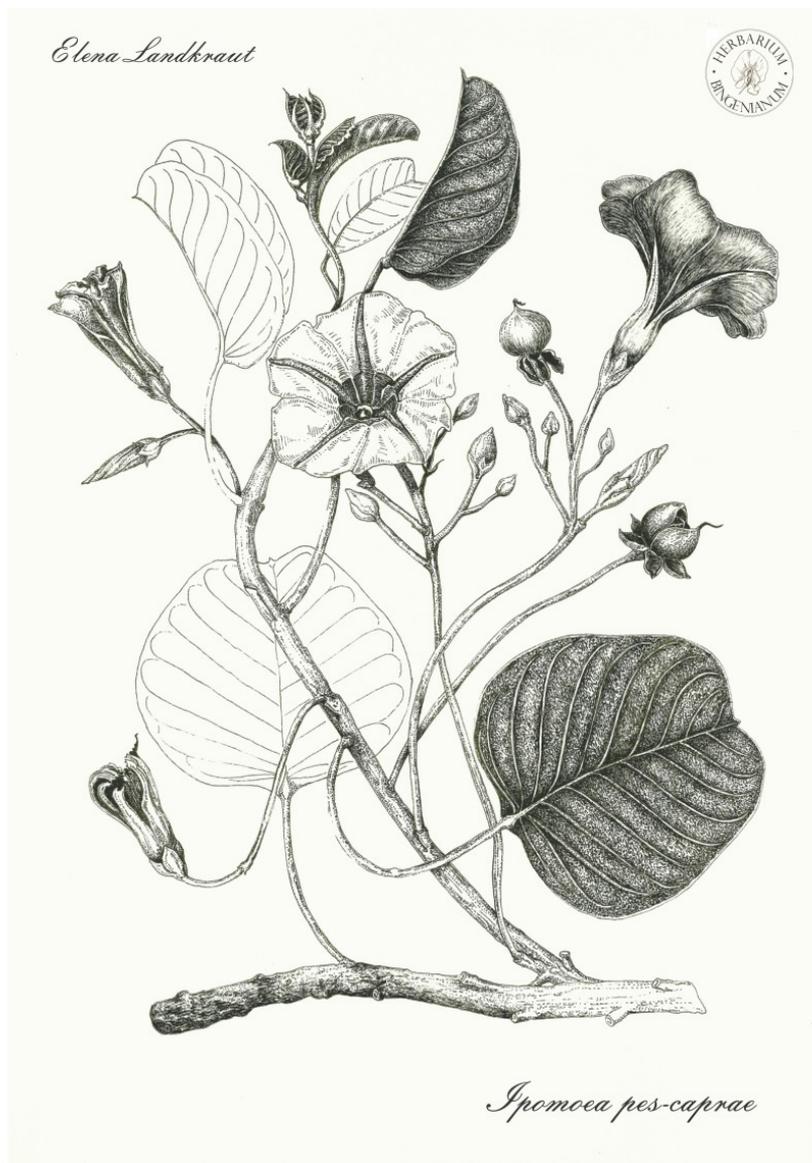


Figura 3. Daiana Schröpel, 2019, (Exposição itinerante) Elena Landkraut no Brasil: a comemoração de um centenário. Detalhe: *Ipomoea pes-caprae* [...] [1922]. Desenho: nanquim sobre papel e carimbo; 29,7 X 21 cm. Navegantes (SC). Fonte: Acervo da Fundação Cultural de Navegantes (SC).

7 A ilusão pré-atencional, segundo Jean-Marie Schaeffer (2002), produz um efeito similar ao trompe l'oeil e se fundamenta em um engano perceptivo.

Esse processo expressa o modo como convenções representacionais definem o que comumente qualificamos como uma imagem *realista*. Trata-se de um efeito estético e discursivo de natureza persuasiva que, no caso em análise, opera como um recurso de criação e de imersão ficcional. Essa lógica se estende aos demais veículos representacionais que compõem o conjunto em análise: sua função documental, que está consensualmente vinculada à fatualidade dos fenômenos, é simulada mediante a imitação de convenções formais, ao passo que o conteúdo representacional é reorientado para uma função ficcional segundo a lógica do *como se*. Nesse processo de ficcionalização emerge uma problemática que diz respeito não apenas à autenticidade e aos padrões de crença pertinentes à determinada época, mas também à ambiguidade entre fato e ficção inerente à representação de natureza documental. Entre a realidade como tal e a sua representação habita um abismo onde opera a imaginação.

Jacques Austerlitz

O tema da ambiguidade entre fato e ficção na representação literária e artística ganha fôlego na contemporaneidade e se inscreve, como observa Lynn Wolff (2014), na tradição que remonta à novela histórica do século XIX e à ficção documental do século XX⁸. Exemplar desse tipo de problemática é a poética do ficcionista alemão W. G. Sebald (1944-2001)⁹, na qual, segundo Wolff (2014, p. 29): “O leitor [...] muitas vezes fica se perguntando o que é fato e o que é ficção, quais fotografias podem ser consideradas *objets trouvés* e quais podem conter o próprio reflexo de Sebald, quais artigos de jornal e notas de diário são reais e quais são ‘forjados.’” (tradução nossa).¹⁰ Essa reflexão se fundamenta no modo como tal autor articula imagens e texto na construção de uma narrativa que joga com as possibilidades da inter, da intra e da extratextualidade.

Tais procedimentos são postos em operação na obra “Austerlitz” (2001), a qual endereça a problemática da representação do passado, tensionando as noções de memória, história e autenticidade. “Austerlitz” é uma espécie de relato de viagem que apresenta a história de um professor de arquitetura que no decorrer de suas andanças pelo continente europeu acaba por descobrir indícios de sua biografia. A partir desse encontro, ele passa a reconstituir a memória de sua infância, uma busca que perpassa a história moderna e que tem o seu cerne na Segunda Guerra

8 Embora tenham se tornado mais frequentes em período recente, os recursos de ficcionalização documental podem ser rastreados em ficções literárias de autores como T. Dreiser (1871-1945), J. Dos Passos (1896-1970) e J. T. Farrell (1904-1979), cujas obras podem ser classificadas como ficções documentais e que remontam aos romances epistolares surgidos a partir do século XV. No entanto, aquelas se diferenciam destes em razão do uso, além de cartas, de documentos diversos, empregados muitas vezes como recursos de autenticidade (HINKEN, 2006).

9 Wolff (2014) considera, entretanto, que a obra de Sebald não pode ser definida segundo a categoria mais da ficção documental. A poética de Sebald representaria a emergência de uma nova forma híbrida de literatura *como* historiografia. Wolff (2014, p. 3) define essa modalidade como historiografia literária [*literary historiography*]. geral

10 No original: “The reader [...] is often left wondering what is fact and what is fiction, which photographs can be considered *objets trouvés* and which may contain Sebald’s own reflection, which newspaper articles and journal entries are real and which are “forged.”

Mundial e no Holocausto. O narrador é quem reconta a história de Austerlitz, relatando sua odisseia em busca desse passado obliterado tal como lhe teria sido contada pelo próprio personagem.

Nessa obra a história não é compreendida segundo uma lógica linear e causal. O passado está antes imiscuído no presente e para que possa ser acessado é necessário que se encontrem os vestígios físicos de sua ocorrência. Austerlitz descobre tais indícios em estruturas arquitetônicas, na paisagem, em museus, em fotografias, em relatos. Cada um desses elementos opera como uma cápsula do tempo que intermedia a relação de seu interlocutor com o passado. Todavia, assim como as imagens fotográficas imobilizam e extraem do fluxo temporal um fragmento parcial e mudo, também os demais vestígios que interpelam o personagem dependem de interpretação e de contextualização. Dito em outras palavras, a história repousa precisamente naquela parcela invisível, silenciosa e intangível da imagem e do texto de caráter documental. Estes, no entanto, não podem ser considerados provas imediatas.

É por isso que a representação do passado na obra de Sebald se dá sob uma perspectiva alternativa e experimental. Ela é explorada justamente por meio da tensão entre vestígio e imaginação na construção de conexões possíveis a partir de descobertas casuais. Esse entendimento é expresso por Sebald na seguinte passagem:

Agora sabemos que a história não funciona como os historiadores do século XIX nos disseram, isto é, não de acordo com uma lógica ditada por grandes indivíduos, não de acordo com qualquer tipo de lógica. A história tem mais a ver com fenômenos completamente diferentes, com algo como a deriva, com padrões históricos naturais, com coisas caóticas que por certo tempo coincidem e depois seguem caminhos separados. E acredito que seria importante para a literatura, assim como para a historiografia, trabalhar esses complicados padrões caóticos. (SEBALD, 2000 apud WOLFF, 2014, p. 53) (tradução nossa).¹¹

Ao analisar “Austerlitz”, Wolff (2014) identifica uma série de procedimentos que dialogam com essa lógica construtiva baseada na formulação de conexões possíveis. Elas não apenas habitam a vivência de Sebald enquanto indivíduo, mas se tornam elementos disparadores de sua criação poética e, eventualmente, integram sua narrativa ficcional. Isso se dá tanto no nível do texto, por meio da citação, da composição e da ficcionalização, quanto mediante a inclusão de imagens, apropriadas e/ou forjadas, que desempenham um valor indicial no decorrer da narrativa. Wolff (2014, p. 53) considera, por exemplo, que as ficções de Sebald “[...] incluem predominantemente [...] biografias. A maioria das histórias individuais que ele conta são de figuras inventadas, ficcionalizadas

11 No original: “We now know that history does not function as the historians of the nineteenth century told us, that is, not according to a logic dictated by great individuals, not according to any kind of logic at all. History has more to do with completely different phenomena, with something like drifting, with natural historical patterns, with chaotic things that for a certain time coincide and then later go their separate ways. And I believe that it would be important for literature as well as for historiography, to work out these complicated chaotic patterns.”

ou compostas, inspiradas por várias pessoas que existiram em um sentido extraliterário” (tradução nossa).¹² O personagem Austerlitz seria um exemplar desse processo, sendo baseado (em dois indivíduos: um historiador e colega de Sebald e Susi Bechhöfer, cuja biografia publicada em livro possui muitas similaridades com a história do personagem.

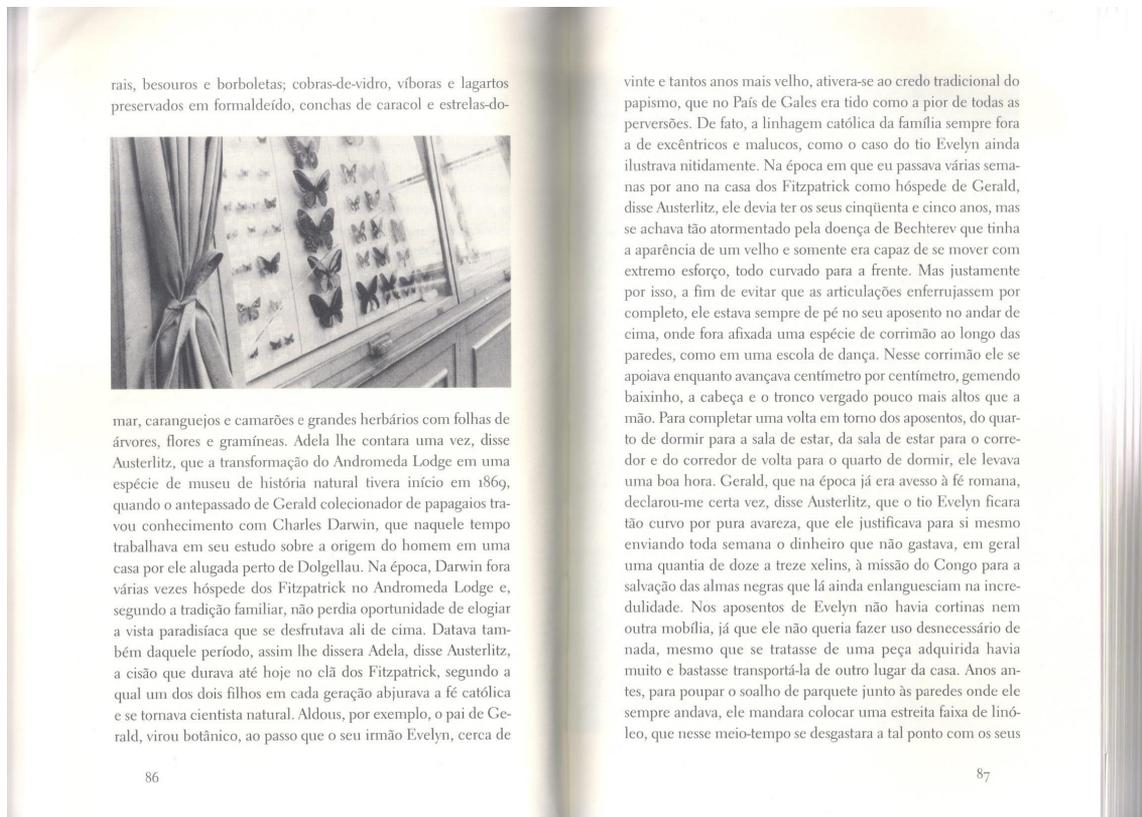


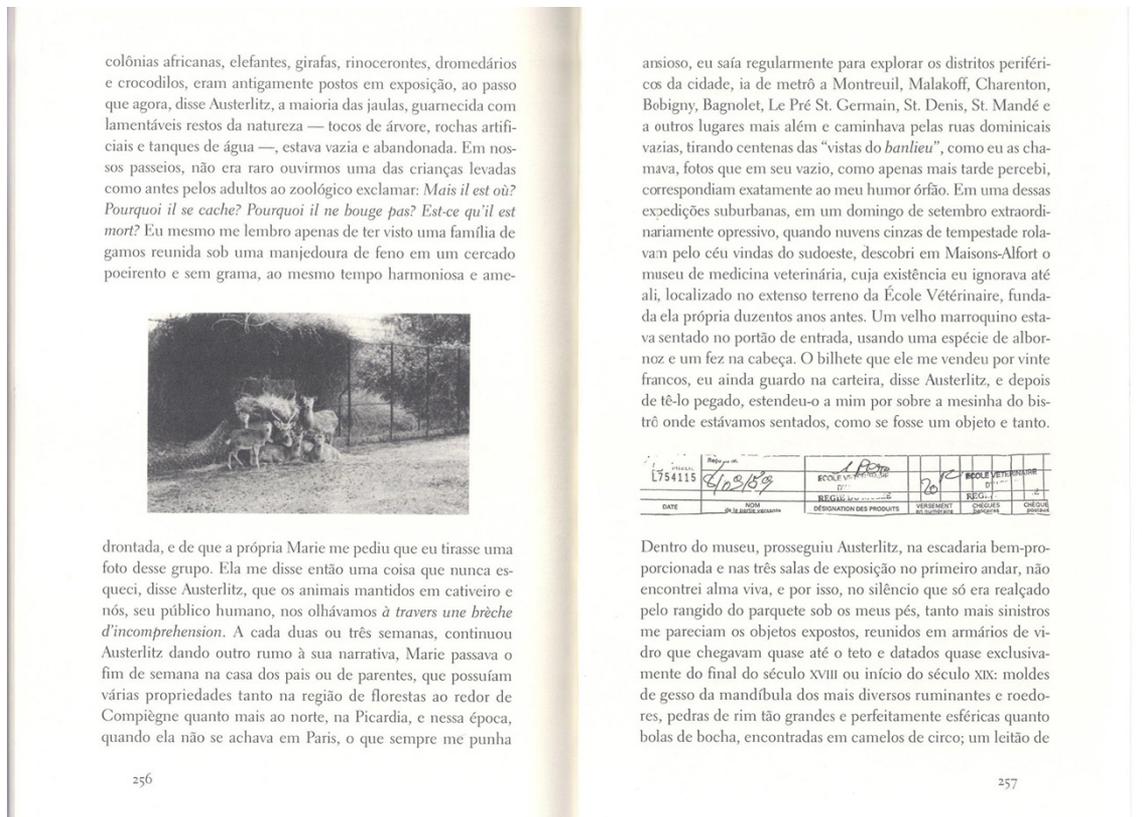
Figura 4. W. G. Sebald. Austerlitz, 2001, reprodução de página do livro.¹³

Um segundo procedimento abordado por Wolff (2014) é a apropriação de fotografias, as quais são deslocadas de seus contextos originais e inseridas no corpo do texto como elementos visuais que atestam determinada passagem da narrativa e a vivificam. Um caso emblemático é a fotografia de um mostruário de borboletas que reforça determinado ambiente que teria sido visitado por Austerlitz (Figura 4). Esse lugar é descrito como um museu de história natural repleto de gabinetes de curiosidades. Segundo Wolff, embora a imagem em questão não contenha legenda, é possível identificá-la como um registro da coleção pertencente a Vladimir Nabokov. Essa

12 No original: “[...] include predominantly [...] biographies. Most of the individual stories he recounts are of invented, fictionalized, or composite figures, inspired by several people who existed in an extra-literary sense.”

13 SEBALD, W.G. Austerlitz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 86.

associação é possível porque a fotografia consta em outro texto da autoria de Sebald: justamente um ensaio sobre o escritor russo. No contexto da obra ficcional, todavia, não há nenhuma referência a Nabokov de modo que a imagem adquire um novo sentido e se torna evidência de um contexto completamente diverso.



colônias africanas, elefantes, girafas, rinocerontes, dromedários e crocodilos, eram antigamente postos em exposição, ao passo que agora, disse Austerlitz, a maioria das jaulas, guarnecida com lamentáveis restos da natureza — tocos de árvore, rochas artificiais e tanques de água —, estava vazia e abandonada. Em nossos passeios, não era raro ouvirmos uma das crianças levadas como antes pelos adultos ao zoológico exclamar: *Mais il est où? Pourquoi il se cache? Pourquoi il ne bouge pas? Est-ce qu'il est mort?* Eu mesmo me lembro apenas de ter visto uma família de gamos reunida sob uma manjedoura de feno em um cercado poeirento e sem grama, ao mesmo tempo harmoniosa e ame-



drontada, e de que a própria Marie me pediu que eu tirasse uma foto desse grupo. Ela me disse então uma coisa que nunca esqueci, disse Austerlitz, que os animais mantidos em cativeiro e nós, seu público humano, nos olhávamos *à travers une brèche d'incomprehension*. A cada duas ou três semanas, continuou Austerlitz dando outro rumo à sua narrativa, Marie passava o fim de semana na casa dos pais ou de parentes, que possuíam várias propriedades tanto na região de florestas ao redor de Compiègne quanto mais ao norte, na Picardia, e nessa época, quando ela não se achava em Paris, o que sempre me punha

256

ansioso, eu saía regularmente para explorar os distritos periféricos da cidade, ia de metrô a Montreuil, Malakoff, Charenton, Bobigny, Bagnolet, Le Pré St. Germain, St. Denis, St. Mandé e a outros lugares mais além e caminhava pelas ruas dominicais vazias, tirando centenas das “vistas do *banlieu*”, como eu as chamava, fotos que em seu vazio, como apenas mais tarde percebi, correspondiam exatamente ao meu humor órfão. Em uma dessas expedições suburbanas, em um domingo de setembro extraordinariamente opressivo, quando nuvens cinzas de tempestade rolavam pelo céu vindas do sudoeste, descobri em Maisons-Alfort o museu de medicina veterinária, cuja existência eu ignorava até ali, localizado no extenso terreno da École Vétérinaire, fundada ela própria duzentos anos antes. Um velho marroquino estava sentado no portão de entrada, usando uma espécie de albornoz e um fez na cabeça. O bilhete que ele me vendeu por vinte francos, eu ainda guardo na carteira, disse Austerlitz, e depois de tê-lo pegado, estendeu-o a mim por sobre a mesinha do bistrô onde estávamos sentados, como se fosse um objeto e tanto.

754115	1959	1959	1959	1959	1959
DATE	NOM	DÉSIGNATION DES PRODUITS	VERSEMENT	PAYEMENT	CHÈQUE

Dentro do museu, prosseguiu Austerlitz, na escadaria bem-proporcionada e nas três salas de exposição no primeiro andar, não encontrei alma viva, e por isso, no silêncio que só era realçado pelo rangido do parquet sob os meus pés, tanto mais sinistros me pareciam os objetos expostos, reunidos em armários de vidro que chegavam quase até o teto e datados quase exclusivamente do final do século XVIII ou início do século XIX: moldes de gesso da mandíbula dos mais diversos ruminantes e roedores, pedras de rim tão grandes e perfeitamente esféricas quanto bolas de bocha, encontradas em camelos de circo; um leitão de

257

Figura 5. W. G. Sebald. Austerlitz, 2001, reprodução de página do livro¹⁴

Outro exemplo é a reprodução de um bilhete de ingresso de um museu veterinário de curiosidades anatômicas situado em Paris, que teria sido visitado por Austerlitz em 1959 (Figura 5). Imediatamente antes da introdução da imagem, o narrador escreve: “O bilhete que ele me vendeu por vinte francos, eu ainda guardo na carteira, disse Austerlitz, e depois de tê-lo pegado, estendeu-o a mim por sobre a mesinha do bistrô onde estávamos sentados, como se fosse um objeto e tanto” (SEBALD, 2008, p. 257). A reprodução do bilhete, neste caso, opera como uma evidência documental que comprova tanto a visita do personagem àquele sítio quanto o seu encontro com o narrador. Segundo Wolff (2014, p. 135), o bilhete original, que faz parte do espólio de Sebald, “[...] foi visivelmente alterado: a data de entrada, assim como o ano [19]99, foi modificado [...] para corresponder à data em que Austerlitz teria visitado o museu: [19]59”

14 SEBALD, W.G. Austerlitz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 257.

(tradução nossa).¹⁵ Além disso, a criação dessa passagem teria sido substanciada por um artigo de jornal. Tais procedimentos nos colocam diante de “[...] um palimpsesto textual que reúne leitura, imaginação, curiosidade e viagem” (WOLFF, 2014, p. 136) (tradução nossa)¹⁶

Os casos analisados sugerem diferentes modos segundo os quais fotografias, documentos e outros registros, ao serem compreendidos como representações parciais e insuficientes de eventos decorridos, tornam-se tanto subterfúgios quanto suportes para a criação e para a instauração de realidades construídas na interface entre imagem, imaginário e imaginação. Em ambos os casos, o construto narrativo é tecido em uma relação complexa entre fato e invenção, entre documento e fabulação. Os elementos documentais forjados no decorrer desse processo são, por sua vez, citados ao longo da narrativa ou inseridos no conjunto verbo-visual, seja na forma de reproduções (como ocorre em “Austerlitz”), seja como suportes representacionais (de que é exemplar o construto biográfico de Landkraut). Como vimos, esses procedimentos possibilitam a criação e a representação de situações e contextos não atuais por meio de recursos que, todavia, sugerem a sua existência fatural, pois criam efeitos-verdade, conferindo autenticidade e vividez à narrativa.

Como conceito, a autenticidade possui padrões de verificação que lhe são próprios em acordo com diferentes épocas. No caso das formas documentais vinculadas ao domínio da historiografia, a verdade repousa sobre o atual valor atribuído à evidência. Uma representação que se apresenta segundo a modalidade documental pressupõe, por senso comum, uma relação fatural com a realidade. Em seu estudo sobre o efeito de verdade na historiografia, Carlo Ginzburg (2007) elabora uma reflexão sobre o tema da vividez por intermédio da palavra grega *enargeia*, cujos equivalentes latinos seriam *evidentia in narratione*, *illustratio* et *evidentia* e *demonstratio*. Trata-se de um instrumento retórico empregado tanto pelo poeta quanto pelo historiador para comunicar a visão imediata por meio do estilo: “[...] uma *demonstratio* torna a indicar um objeto invisível, deixando-o vívido e quase tangível pela força da *ekphrasis*” (GINZBURG, 2007, p. 23). Nesse contexto, o objetivo da *ekphrasis* era a vividez, ao passo que o efeito desta era a verdade. A verdade era uma questão de persuasão retórica.

Mais tarde na tradição ocidental a *enargeia* passaria a ser associada ao emprego de sinais linguístico-tipográficos, como aspas e colchetes, além de notas marginais: “A *enargeia* queria comunicar a ilusão da presença do passado; as citações sublinham que o passado nos é acessível apenas de modo indireto, mediado” (GINZBURG, 2007, p. 37). Por isso, a prova documental teria se imposto sobre a *enargeia*, uma vez que “[...] medalhas, moedas, estátuas, inscrições ofereciam uma massa de material documental muito mais sólida do que fontes narrativas contaminadas por erros, superstições e mentiras” (GINZBURG, 2007, p. 25). Portanto: “A diferença entre o nosso conceito de história e o dos antigos se resumiria da seguinte forma: para gregos e romanos a verdade histórica se fundava na *evidentia* [...]; para nós, nos documentos (em inglês, *evidence*)” (GINZBURG, 2007, p. 24).

15 No original: “[...] has been visibly altered: the date of entry, most likely the year [19]99, was changed with white-out to correspond to the date Austerlitz must have visited the museum [19]59.”

16 No original: “[...] a textual palimpsest that brings together reading, imagination, curiosity, and travel.”

Nos casos analisados neste artigo, entretanto, a forma documental adquire um aspecto bem menos constante. É justamente por meio dela que o público é desafiado a acreditar e a duvidar da autenticidade daquilo que se apresenta. O recurso documental torna-se veículo da representação de um passado possível. Como vimos na análise de “Austerlitz”, muitos dos recursos visuais – como é o caso do mostruário de borboletas e o do bilhete de museu – são de fato registros documentais em sua origem que, ao serem deslocadas para outro contexto, tornam-se evidências de um novo relato. Esse procedimento expõe uma distância inevitável entre o documento e o evento que lhe deu origem. Se a narrativa afirma o recurso representacional como um suporte documental, ela lança também a seguinte pergunta: evidência de quê? Inscrito na potencialidade dessa inquietação, o documento fica suspenso entre os dados fatuais que o compõem, baseados, sobretudo, em sua constituição semiótica, e a construção narrativa à qual ele será atrelado no processo recontextualização.

Já no conjunto verbo-visual que compõem a trajetória de E. Landkraut, os recursos documentais são em sua maioria forjados por meio da simulação de convenções formais. A (re) constituição de um passado temporalmente distante e não vivenciado – mediado por imagens, textos e imaginário – se fundamenta na pressuposição de fatualidade atribuída às formas documentais. Isto é, a lógica da evidência opera nesse processo como vetor que propicia a construção de um mundo ficcional. Este se imiscui na realidade tal como a percebemos porque utiliza recursos formalmente similares aos que constituem a própria representação da realidade. É nesse exercício de aproximação entre o que existe e o que poderia existir que se formula a ocasião para pensar a coexistência dessas duas dimensões.

No tange a esse tema, Wolff (2014, p. 47-48) afirma: “Uma vez que o possível é a fonte da realidade, de acordo com Aristóteles, a realidade pode então ser vista como parte ou englobada pelo possível. Nesse sentido, apresentar o possível permanece um ato mais abrangente do que representar a realidade” (tradução nossa)¹⁷. Assim, as competências imaginativas da arte operam como estratégias que possibilitam preencher, por meio do exercício da conjectura, as lacunas deixadas pela documentação. Sob essas condições, a narrativa se constitui como um experimento, cuja finalidade é a representação do possível. Esses construtos conjecturais se apresentam por meio da forma do documento, como estrutura forjada e simulada.

Considerações finais

Nos casos considerados, as formas documentais são compreendidas como recursos que intermediam um acesso parcial e insuficiente ao passado. A construção dessa temporalidade se dá, por isso, sob a forma de uma realidade possível, inevitavelmente ficcional. A imaginação opera tanto sobre as lacunas e os silêncios rastreados em imagens e em textos apropriados (entre o visível e o invisível, entre o dito e o não dito) quanto na formulação de conexões possíveis entre

17 No original: “Since the possible is the source of reality, according to Aristotle, reality can then be seen as part of or encompassed by the possible. In this sense, presenting the possible remains a more comprehensive act than representing reality.”

esses materiais heterogêneos. Nesses espaços potenciais, a dimensão prospectiva da criação poética formula vínculos hipotéticos que são testados por meio da representação ficcional. Esta se constitui mediante procedimentos como a citação, a composição, a descrição e a ficcionalização, que transformam conjuntos verbo-visuais em elementos narrativos e em evidências dos fatos narrados. A arte, domínio no qual a distância entre verdade e ficção pode ser devidamente suspensa, é pensada, nesses termos, como âmbito que possui os instrumentos prospectivos necessários para a formulação de construtos hipotéticos dessa natureza. É igualmente por meio dessas elaborações que se constituem muitas vezes as próprias possibilidades de representação de eventos passados.

Referências

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. Trad. Rosa Freire Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HINKEN, Michael. Documentary fiction: authenticity and illusion. **Michigan Quarterly Review** (Michigan), v. XLV, n. 1, on-line, mar. 2006.

Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0045.128>. Acesso em: 18 fev. 2021.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Por qué la ficción?** Trad. José Luis Sánchez-Silva. Espanha: Lengua de Trapo, 2002.

SEBALD, W. G. **Austerlitz**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WOLFF, Lynn L. **W. G. Sebald's Hybrid Poetics**. Göttingen: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, 2014.

Sobre a autora

Daiana Schröpel é artista visual e pesquisadora. Doutora (2020) em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/1158498769027742>.

ORCID: [0000-0001-8040-0730](https://orcid.org/0000-0001-8040-0730).

Recebido em: 28-02-2021 / Aprovado em: 22-03-2021

Como citar

SCHRÖPEL, Daiana. (2021). Apropriar, citar, ficcionalizar: a construção de realidades possíveis entre documento e fabulação. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p. 59-73, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-5952>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.