



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB  
INSTITUTO DE LETRAS - IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓSLIT

VRNDAVANA VILASINE LAUNE CORREIA

**SOB A NÉVOA DO DESASSOSSEGO:**

Metáforas melancólicas e inquietas nas imagens de Annemarie  
Schwarzenbach

BRASÍLIA – DF

2020



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB

INSTITUTO DE LETRAS - IL

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓSLIT

VRNDAVANA VILASINE LAUNE CORREIA

## **SOB A NÉVOA DO DESASSOSSEGO:**

Metáforas melancólicas e inquietas nas imagens de Annemarie  
Schwarzenbach

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília/Unb, como requisito final para a obtenção do título de Mestra.

Área de concentração: Literatura e práticas sociais

Linha de Pesquisa: Literatura e outras Artes

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

BRASÍLIA – DF

2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LV983s LAUNE CORREIA , VRNDAVANA VILASINE  
SOB A NÉVOA DO DESASSOSSEGO: METÁFORAS MELANCÓLICAS E  
INQUIETAS NAS IMAGENS DE ANNEMARIE SCHWARZENBACH /  
VRNDAVANA VILASINE LAUNE CORREIA ; orientador AUGUSTO  
RODRIGUES DA SILVA JUNIOR. -- Brasília, 2020.  
93 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2020.

1. LITERATURA. 2. VIAGEM. 3. MELANCOLIA. 4. ANNEMARIE  
SCHWARZENBACH. 5. ARTES. I. RODRIGUES DA SILVA JUNIOR,  
AUGUSTO , orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, Mani e Anand, pelo carinho e dedicação, em todos esses anos. Por acreditar em mim e me incentivar integralmente a conseguir o que desejo. Por serem meu *foyer*. À Ramani, à Sophia e à Beli.

Ao Professor Doutor Augusto Rodrigues da Silva Junior: por me acompanhar e me apoiar, mesmo sob circunstâncias fatigantes. Por me encorajar a olhar de frente o revés e me fornecer entusiasmo para alcançar os meus objetivos.

Agradeço a Fabiane, Erick e Zumbi, pelo porto em Brasília, pelas horas de paciência, companhia incríveis, café e Radiohead. À Fernanda e Igor, por acreditarem em mim e por todo carinho e apoio incomensurável. À Anna Cristina, por todas as conversas matutinas que me alegam tanto. À Matheus, Julia, Cris, Marcelo e Clarice, pelos dias mais leves. À Manuela, pelas boas energias. À Ylla, pelas tardes de poesia. À Laura Smokke, pelas risadas, fotografias de todas as portas de Paris e paisagens.

Agradeço ao meu amigo Elcimar Bosco, por todos esses anos de conversas melancólicas e desassossegadas, por ser tão atencioso e sempre, sempre, solícito.

Ao Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas, o bom anjo que me apontou o caminho do Damavand, quando eu acreditei que tudo estava perdido; pela presteza em responder as minhas perguntas sobre Schwarzenbach, pela gentileza distinta e pela pequena biblioteca que me concedeu.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo ano concedido de bolsa financiadora dessa pesquisa.

Ao Programa de Pós Graduação em Literatura da UnB, que me possibilitou desenvolver esta pesquisa.

## RESUMO

Quais são as possíveis imagens da melancolia desassossegada? Essa pergunta norteia a presente pesquisa, que visa tanto um percurso a partir das representações da melancolia como desassossego inerente ao viajante, observadas na obra artística e literária de Annemarie Schwarzenbach, quanto da postura intrínseca a ela e das atitudes próprias deste indivíduo errante e angustiado. Pensamos a melancolia em Schwarzenbach sob outra perspectiva, através da sua atividade que se baseia em escrever, fotografar e viajar, evidenciando o caráter multifacetado de uma escritora e artista que sente o peso de existir no mundo. A melancolia e a viagem se envolvem através do que propomos como uma performance ou uma ação contínua, conforme a própria vida dessa autora. As bases críticas e teóricas se baseiam em Jean Starobinski, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin, Bertrand Westphal, Gonçalo Vilas-Boas, Maria Rita Kehl, entre outros autores que possam contribuir para um percurso no qual intentamos compreender como as definições de inquietude, saudade, nostalgia se unem à teoria melancólica, principalmente como ponto de apoio para formular um possível conceito da melancolia viajante.

**Palavras-chave:** melancolia, viagem, literatura, arte, Annemarie Schwarzenbach.

## ABSTRACT

What are the possible images of disquiet melancholy? This question guides the present research, which aims at a journey based on representations of melancholy as an restlessness inherent to the traveler observed from the artistic and literary work of Annemarie Schwarzenbach, as well as the intrinsic posture of her and the attitudes of this wandering and distressed individual. We think of melancholy in Schwarzenbach from another perspective, through his activity that is based on writing, photographing and traveling, highlighting the multifaceted character of a writer and artist who feels the weight of existing in the world. Melancholy and travel are involved through what we propose as a performance or a continuous action according to the life of this author. The critical and theoretical bases are based on Jean Starobinski, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin, Bertrand Westphal, Gonçalo Vilas-Boas and Maria Rita Kehl, among other authors who may contribute to a journey in which we try to understand how the definitions of restlessness, *saudade* and nostalgia join melancholy theory and mainly as a support point to formulate a possible concept of traveling melancholy.

**Keywords:** melancholy, travel, literature, art, Annemarie Schwarzenbach

Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos  
me ouviria? E mesmo que um deles me tomasse  
inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia  
sua existência demasiado forte.

[...] Todo Anjo é terrível.

*Elegias a Duíno. Rainer Maria Rilke*

[...] e quando começaste a respirar,  
não foi ar que inspiraste, mas solidão.

*Morte na Pérsia, A. Schwarzenbach*

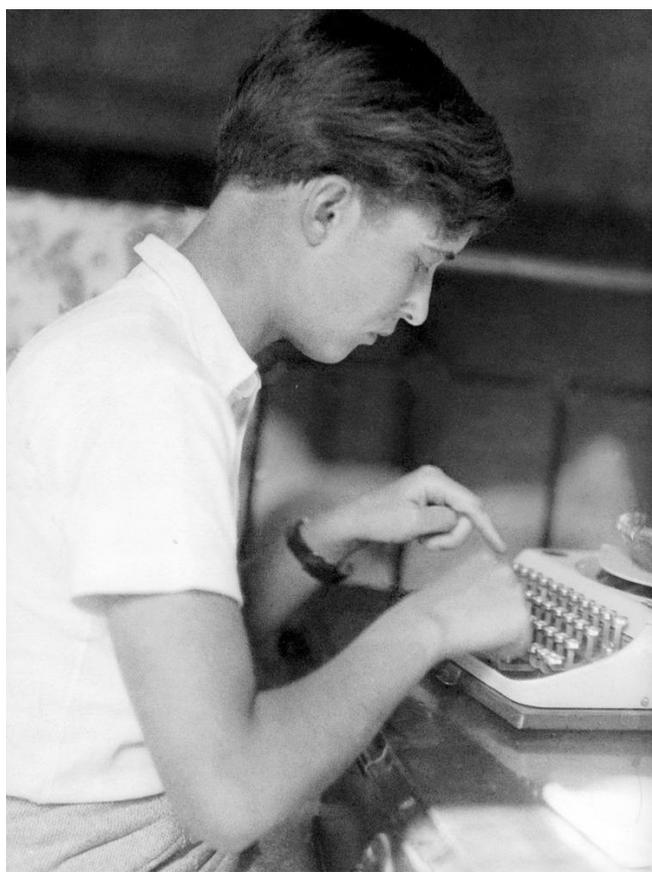
## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Fotografia 1.</b> Annemarie Schwarzenbach. Alemanha, 1933.....	8
<b>Figura 1.</b> Albrecht Dürer, <i>Melancholia I</i> , 1514.....	26
<b>Figura 2.</b> Francesca Woodman, <i>Francesca's Woodman notebook</i> c.1970.....	35
<b>Figura 3.</b> Annemarie Schwarzenbach, <i>Vale do Goreme</i> , Turquia, 1933. (Arquivo Nacional Suíço).....	88
<b>Figura 4.</b> Annemarie Schwarzenbach, <i>Vale do Goreme</i> , Turquia, 1933. (Arquivo Nacional Suíço).....	89

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I: LITERATURA E ARTE</b> .....	<b>12</b>
1.1 Os sóis que se põem: articulações entre Arte e Literatura. ....	12
1.2 Escrita íntima: paisagens interiores, autobiografia e tanatografia.....	25
<b>CAPÍTULO II: MELANCOLIA</b> .....	<b>33</b>
2.1 Melancolia: conceitos médicos, filosóficos e estéticos.....	33
<b>CAPÍTULO III: VIAGEM</b> .....	<b>54</b>
3.1 A viagem .....	54
3.2 Mulheres viajantes .....	63
<b>4. MORTE NA PÉRSIA</b> .....	<b>75</b>
4.1 O princípio do silêncio.....	75
4.2 Sob o signo do desassossego: os olhares melancólicos .....	78
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>88</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>90</b>

## INTRODUÇÃO



Annemarie Schwarzenbach. *Alemanha*, 1933.

A melancolia tem várias formas: pode ser uma jovem que arde terrivelmente por amor; pode ser uma mulher invejosa, ambiciosa e cruel que não deixa uma pedra em seu caminho; também tem a forma da senhora que sofre em silêncio, taciturna se arrasta pelos cômodos da casa mnemônica; converte-se naquela mulher a qual a criatividade é tamanha que, ao mesmo passo que produz, é destruída; podemos vê-la também sob a forma da mulher romântica que enfrenta fortemente o próprio destino e parte em longas viagens — internas ou exteriores, a figura da heroína. Portanto, o que todas essas melancólicas têm em comum é exatamente o que orienta essa pesquisa: como se portam aqueles que *estão sob a névoa do desassossego*?

A melancolia paira regularmente entre nós como análoga à depressão (moléstia que parece íntima em nosso convívio no século XXI), o que não seria despropositado uma vez que esta compartilha muito da sua sintomatologia. O que difere uma da outra é a *duração*: a melancolia não se extingue. Caso desapareça, leva consigo seu portador. A palavra desassossego não foi evocada ao acaso: o tempo sob o signo da melancolia é de *um tempo intranquilo*, fraturado, desintegrado. Tanto que, em paralelo com a depressão, a melancolia não é uma doença. Sob o risco de tal afirmação se encontra a brecha por onde sopra o revide: a melancolia é um estado de espírito. Por isso é tão difícil que abandone seu portador, por sua amálgama com o Ser. É uma reação química entre a tristeza *prolongada* e uma *anima* propícia a longos estados meditativos. É o desejo de desabitar, mas não de perder; a garantia de sua existência no mundo começa dentro, a ordem é interna, convergindo para o exterior. O anseio é soberano.

Annemarie Schwarzenbach foi uma fotógrafa, escritora e jornalista suíça nascida em 1908, no seio de uma família aristocrática, condição que a possibilitou usufruir de grandes privilégios, como a própria declara. Em vida encontrou pouco ou nenhum sossego, não importando o lugar situado geograficamente por onde passou: contemplou em seu *corpo* físico um estranhamento desde o momento em que o percebeu e parece senti-lo diferente a ela, por isso adota uma aparência *tomboy*<sup>1</sup> (comportamento não desencorajado pelos progenitores). Quando adulta, assume a sua

---

<sup>1</sup> *Tomboy* refere-se a uma menina/criança que exhibe comportamentos considerados masculinos, incluindo vestimenta e predileção por brincadeiras que demandem força física, sendo que isso não significa necessariamente uma interferência na orientação sexual ou na identidade de gênero. É também diferente de *crossdressing* ou travestismo (ABATE, 2008).

figura andrógina, com cabelos curtos e roupas consideradas masculinas. Sempre de partida para *algum lugar*, por angústias e saudades inexplicáveis, lançava-se em longas viagens por um desejo obscuro a ela mesma, na companhia da solidão (uma de suas maiores queixas ao longo de seus inúmeros textos), e regressava acometida por uma nostalgia inconcebível por aquela terra primeira que acolheu seus sonhos, a Suíça. Apaixonada pela natureza, escreveu sua tese de doutoramento na Sorbonne sobre o Período Medieval nos vales de Engadina, nos Alpes. Depois de inúmeras tentativas de suicídio, atitudes autodestrutivas, e o desejo irreparável de se perder no mundo, morreu em 1942 em decorrência de uma queda de bicicleta enquanto deambulava em seu território favorito: Sils Baselgia, nos Alpes Suíços. Nos legou um expressivo arquivo imagético e literário, produzido intensamente no decorrer de 10 anos.

Sua figura, assim como a sua literatura, encarnam o mal-estar europeu, nas palavras de Carlos Vaz Marques ao prefácio de *Morte na Pérsia* (2008), atitude corrente para uma mulher que enfrentou a própria família, rejeitando a vida que para ela tinha sido planejada, abraçando outros caminhos que a levaram a tantos desgostos, em suas próprias palavras. Schwarzenbach tinha plena consciência de seus privilégios que a permitiram agir como bem entendesse, deslocando-se sem fixar-se em um território. A sua terra, verdadeiramente, era a própria *saudade*.

Lembras-te das nossas horas em sossego  
 Quando estávamos nós e nós apenas?  
 Horas de triunfo! Os dois tão livres e orgulhosos  
 E despertos e em flor e claros  
 De alma e coração e olhos e cara  
 E os dois em paz divina lado a lado!  
*Hölderlin*

Il pleure dans mon coeur  
 Comme il pleut sur la ville.  
*Romances sans paroles, Verlaine*

## CAPÍTULO I: LITERATURA E ARTE

### 1.1 Os sóis que se põem: articulações entre Arte e Literatura.

As estruturas que concentram os rastros da melancolia no contexto da literatura são da natureza da linguagem, e o poeta nos faz reconhecer o que, no sentido mais amplo, não sabíamos existir dentre o que presumivelmente conhecíamos. Os processos e as dinâmicas comparativas arrastam os mesmos julgamentos estéticos que foram abusados até os farrapos desde o começo das comparações literárias. A sombra que opõe as nivelações contém gradações diversas, e sob nenhuma régua suas arestas serão suspensas. As questões da Arte e da Literatura que serão abordadas neste trabalho necessitam que algumas referências sejam esclarecidas antes, para que possamos abarcar uma parte considerável do que seria a melancolia viajante. Apesar da parcela referente ao caráter artístico-visual dessa análise ser tratada a posteriori, dedicaremos esta parte a um breve estudo a respeito da teoria da literatura, da viagem e da geopoética, da Arte e da imagem, porque dispomos de dois escritos com distinções em seu gênero: um diário impessoal<sup>2</sup> de viagem e uma ficção semiautobiográfica. Ainda que se tratem de viagens para o mesmo lugar, escritos pela mesma autora necessitam de um preâmbulo para se fazer compreensível a partir da meta deste estudo.

---

<sup>2</sup> Annemarie Schwarzenbach declara em cartas aos amigos, e no próprio texto, quando lhe questionam o que tanto escreve. Ela apenas responde que está a escrever um diário impessoal. E o que torna essa consideração interessante é justamente o fato de que os diários são usados para marcar o que não deve ser esquecido — sendo que muito do que ela escreveu se trata de ficção.

A literatura não está desconectada completamente da história. Há de se ter em mente, portanto, o contexto da autora aqui estudada: ela se encontra em meio a um grande conflito histórico — a saber, a iminência da Segunda Guerra Mundial — e uma gama de angústias que a aflige não parece suficiente por si só (uma guerra que se apresenta ameaçadora), os próprios combates internos a derrubam e arrasam todos os seus fortes. Schwarzenbach tem uma produção profícua em matéria fotográfica, literária e jornalística. No quesito romanesco, a sua obra parece dissociar-se do possível patriotismo crescente, importado da Alemanha, — a Suíça germanófona tem relações culturais com esse país fronteiriço — presente em alguns autores que tentam obter uma nova estilística distinta do nacionalismo perigoso que irrompe em certa parcela da sociedade (mais tarde viria a ser o National Socialismo), como salienta Gonçalo Vilas-Boas:

No período entre as guerras os escritores helvéticos escreveram mais para dentro do país, no espírito da <<Geistige Landesverteidigung>> (Defesa Espiritual do País), um movimento político-cultural que surge como reacção à divulgação no país da literatura afecta ao nacional-socialismo, defendendo valores tradicionais suíços como a liberdade, a democracia, em vertentes sobretudo conservadoras (VILAS-BOAS, 2019, p.8).

A demanda pela individualidade pode ser assimilada pela declaração de Paolo Rossi (2010) na seguinte referência: "Nas situações histórico-culturais em que predominam a cólera e o espírito de rebelião, a exigência de um passado é frequentemente tão forte quanto a que diz respeito ao futuro" (ROSSI, 2010, p.25) — uma vez que a defesa da existência se repete historicamente, as estruturas de uma sociedade precisam ser fortificadas e reposicionadas. A literatura suíça do pós-guerra ganha notoriedade fora de suas divisas a partir dos anos 60, com a particularidade de autores abordarem questões relativas à viagem ou atravessar fronteiras.

A questão da narrativa de viagem é proposta como uma oportunidade de lançar um olhar a respeito das formas de experimentação associadas à vivência espacial. Nesse sentido Bertrand Westphal entende o próprio mapa em sua natureza como uma forma redutora (WESTPHAL, 2011, p.18). Partindo desse princípio, qual seria o *esquema* possível para alcançar a experiência da viagem? Vasculhando atos poéticos, os rastros deixados pela escrita nos desenham um mapa possível da dor. Annemarie Schwarzenbach possui em suas composições um carácter difuso e complexo, que escapa ao habitual formato de escrita. Mesclando memória, ficção, impressões, relatos entrecortados e aberturas improváveis, sem a atenção completa do leitor algumas passagens em sua literatura escapam à compreensão, como relata Vilas-Boas: “Schwarzenbach vacila entre factos e ficções, entre a realidade e o sonho” (VILAS-BOAS, 2010, p.17). A sua escrita por vezes

muito se assemelha ao fluxo de consciência inaugurado pelo escritor francês Édouard Dujardin (1888), ousaria dizer que figura à margem do delírio, alucinação que parece tornar pouco perceptível os limites entre os devaneios, as lembranças do personagem-narrador e os seus anseios para o futuro. Em Schwarzenbach encontramos rastros e mais rastros meditativos, que presumivelmente não possuem conexão: oriento ler novamente. O que as montanhas iranianas apresentam em comum com aquelas que cercam seu país, a Suíça, por exemplo? Como uma sombra no chão de um hotel em Beirute, desperta o que ela enuncia como *nostalgias dilacerantes* (SCHWARZENBACH, 2017, p.79) e por que, mesmo sofrendo com isso, ela não consegue criar raízes, a não ser, talvez, em sua casa em Sils-Baselgia, nos Alpes Suíços? (VILAS-BOAS, 2010, p.27).

Neste estudo nos atentaremos a um *corpus* iconográfico e a dois de seus trabalhos, a saber: *Inverno no próximo Oriente* (1933-34) e *Morte na Pérsia* (1939-40). Ambos estão permeados por inúmeras referências a lembranças — que não se sabe ao certo até que ponto são lembranças reais e pessoais ou apenas partes da narrativa, mas que para todos os efeitos tomaremos como ficcionais continuamente. Apesar de *Inverno no próximo Oriente* ser um diário de viagem sem pretensões romanescas, aquiesce ao que Mikhail Bakhtin expressa “Os valores (auto)biográficos são valores comuns na vida e na arte, isto é, podem determinar atos práticos como objetivos das duas: são as formas e os valores da estética da vida” (1997, p.140) e por isso se conecta ao outro texto eleito para este estudo.

Até onde se sabe *Morte na Pérsia* foi elaborado como um romance semiautobiográfico, ideia nossa que abordaremos em breve, e a autora não tinha intenções de publicá-lo<sup>3</sup> (o que se trata de uma edição ulterior a cargo de sua família e outros pesquisadores da obra de Schwarzenbach), abrindo espaço para considerarmos que alguns relatos transitam entre devaneio e lembrança, dentro do que ela entendia como um diário impessoal<sup>4</sup>. De nossa parte, trataremos as duas obras sob o ângulo da Melancolia, entrelaçando os meandros da Literatura e da Arte que possam sustentar

---

<sup>3</sup> Existe outro texto que muito se assemelha à *Morte na Pérsia*, escrito/revisado ao mesmo tempo, e esse Annemarie Schwarzenbach preparou para publicação: *O vale feliz*. Se passa ao pé do Damavand, e o protagonista masculino oculta a figura do narrador, diferentemente de *Morte na Pérsia* que a figura do narrador é feminina (na qual existem várias alusões à relação homoafetiva que teve com a filha de um embaixador turco).

<sup>4</sup> A autora, Annemarie Schwarzenbach, declara em cartas aos amigos e, também, no próprio texto (SCHWARZENBACH, 2008, p.85). Quando lhe questionam o que tanto escreve, ela apenas responde que está a escrever *um diário impessoal*. E o que torna essa consideração interessante é justamente o fato de que os diários são usados para marcar *o que não deve ser esquecido* — sendo que muito do que ela escreveu se trata de ficção.

a abordagem que culminará em sua vertente *viajante*, o que denominaremos aqui como uma espécie de melancolia inquieta — esta que será melhor desenvolvida posteriormente.

Embora seja necessário entender que abordar a condição exige uma reflexão filosófica e histórica aprofundada, não descartando a possibilidade de coletar informações em uma sorte de áreas de conhecimento que agregarão valor significativo a essa pesquisa, trata-se de uma investigação em Literatura e Artes. No entanto, se faz necessário destacar a priori que algumas características que compõem essa condição serão desembaraçadas ao longo da pesquisa conforme análise de obra, tal como elucida Georges Steiner:

Procuramos entender, "situar" o objeto que temos diante de nós — seja ele o texto, a pintura ou a sonata — dando-lhe um contexto inteligível e informativo de experiências prévias a ele relacionadas. Procuramos, intuitivamente, analogias e precedentes, traços familiares que relacionem a obra que é nova para nós, dando-lhe um contexto de forma que podemos reconhecê-la (STEINER, 1996, p.151).

De tal forma, o objeto desta pesquisa (a saber, um conjunto fotográfico/iconográfico e dois textos escritos em períodos diferentes a respeito do mesmo território) advém de um processo de assimilação dialético, uma vez que ao eleger determinado ponto de vista — o da melancolia — estamos sujeitos a um espaço comum a outras referências que podem coexistir e portam, em certos níveis, uma devida disparidade. As figuras textuais são construções discursivas. Na obra literária de Schwarzenbach impera um certo hibridismo de gênero. À época de sua segunda publicação, o romance *Novela Lírica* (1933) não pareceu entendido pela crítica como esperado, sob a acusação de ser muito subjetivo (em um período que a demanda era por literatura mais engajada politicamente, igualmente positiva, visto que a conjuntura exigia um posicionamento).

No entanto é nisso que reside sua grande potência. Através de sua ousadia, Schwarzenbach atravessa um oceano linguístico e desponta com singularidade dentre autores contemporâneos. Até onde se sabe, após sua morte, sua obra ficou praticamente esquecida e só foi recuperada nos anos 80 pela conceituada editora suíça *Lenos Verlag*, que criou um selo especialmente para republicar autores pátrios, a exemplo do também viajante Nicolas Bouvier, de Ella Maillart e de Werner Rohner. Da composição de Schwarzenbach é evidente que as suas palavras eram escolhidas cautelosamente, para que as suas impressões pudessem ser adequadamente expostas, conforme declara Steiner: “Linguisticamente falando, apossamo-nos das palavras e delas fazemos uso de maneira diacrítica, ou seja, tomando por base o que diferencia aquelas palavras das demais” (STEINER, 1996, p.153). Essa diferença não se faz apenas pela cautela na triagem dos termos, mas

também pela forma que desejava gravar em seus escritos as paisagens indescritíveis do Médio Oriente (diversas vezes destacado por ela própria como algo inexprimível).

Aranye Fradenburg (2009) declara em seu ensaio a respeito do tempo narrativo que “O romance se desenvolve, portanto, como um trabalho, um trabalho da memória. É um artefato que funciona como um passatempo, porque introduz alguma coisa de extraordinário na densidade do tempo sofrida pelos viventes.” (2009, p.306) o que pressupõe que além da composição narrativa parece haver acesso a uma parte recordatória que permeia o ambiente composto. A respeito da memória nos deteremos em outro capítulo.

Porventura reconhecer os objetos no mundo, nomeá-los e categorizar conforme subjetividades depende de um elo com algo já familiar — não necessariamente a mesma coisa, mas algum traço que, por mais distante que nos pareça, a priori, é capaz de suscitar uma lembrança e esse parece ser o lugar onde acontece a conexão — inconscientemente. Não temos acesso às possíveis estruturas neuroquímicas do ato da criação; o que temos está em um vão entre a poética e a impossibilidade de transmitir de forma inequívoca uma sensação que está no autor — e nem seria desejável. Como um mundo sem essa lacuna que nos assegura a existência de feitos poéticos, poderia conceber tantas imagens que parecem encontrar-se entre nós? ‘Um sol que se põe na cidade quente’ ou ‘uma nuvem que se arrasta’ não são apenas descrições de fenômenos atmosféricos, os valores poéticos nascem das chuvas, da poeira, do vento (DE JESUS, 2015, p.160), que transportam os sentimentos através de metáforas constituídas pelos autores.

Ainda que os textos tenham a estrutura um diário de viagem (pretensamente entendemos como um registro descritivo), não podemos cair na armadilha do crível: mesmo que uma grande parcela das referências de Schwarzenbach correspondam a aspectos étnicos, paisagísticos e linguísticos, todos devidamente situados no mapa e facilmente localizáveis na história, é audacioso declarar a conexão direta com a memória da própria autora, visto que os relatos inseridos na trama textual são parte de uma idealização da própria Schwarzenbach, e de certo modo designados a nossa própria imaginação — alguns detalhes deixados em aberto mesmo no meio do texto, estão dispostos a fim de que o leitor fantasie seu desfecho. As narrativas schwarzenbachianas se situam no âmbito da literatura de viagem, sem dúvida, o tempo decorre em função da estrada — ou vive no tempo local da cidade em que se encontra. Mikhail Bakhtin apresenta o romance de viagem como uma sucessão de eventos que criam a tensão flutuante no relato, pautada no espaço e na diversidade

O que caracteriza o tipo de romance de viagem é uma concepção puramente espacial e estática da diversidade do mundo. O mundo apresenta-se como uma justaposição espacial de diferenças e contrastes; a vida é formada de uma sucessão de situações diferenciadas e contrastantes: sucesso-insucesso, felicidade-infelicidade, vitória-derrota, etc. (BAKHTIN, 1997, p.225).

É interessante notar na leitura desse excerto que, apesar da declaração de inércia por parte de Bakhtin, a literatura de viagem se pauta no movimento e em dicotomias que regem as narrativas. Bakhtin alerta que alguns autores sofrem o descuido de apresentar como foco do relato apenas dados da excentricidade cultural encontrada em seus roteiros (principalmente durante o século XVIII, quando essa categoria da literatura, a saber, os escritos de viagens, se torna abundante) aparentemente alheios a outras paisagens que não aquelas já relatadas por outros, chegando a reproduzir como um cliché os cenários tantas vezes representados.

No entanto, no texto Bakhtin lembra que a maioria das viagens realizadas nessa época destinavam-se ao Oriente (podemos lembrar também daquelas feitas para a América ou África), uma vez que narrativas em proto-romances se tornaram uma epidemia. E basicamente a inércia está conectada aos conceitos temporais na Idade Média — estáticos em sua materialidade, idealizados a partir das especulações sobre a natureza e como reflexo da Criação. Ante a isso, o que devemos assimilar do parágrafo está contido na parte referente aos contrastes: a literatura de viagem se faz na estrada e ela ocupa-se de seus caminhos e aventuras do devir. Há um caráter de sempre à espera de algo para a personagem principal, seja o herói ou o narrador, e principalmente para o leitor. Bakhtin aborda a poética do espaço enquanto o lugar de criação para sentimentos abstratos:

O poeta cria o aspecto físico, a forma espacial do herói e do seu mundo mediante o material verbal: essa exterioridade — que internamente é carente de sentido e externamente é voltada a um conhecimento factual — é pensada e fundamentada no plano estético pelo poeta que a torna artisticamente significativa. A imagem externa expressa pelas palavras, quer se preste a uma representação visual (no caso do romance, por exemplo, quer seja vivenciada no modo emotivo-volitivo, tem por função dar forma e remate: ou seja, ela não só é expressiva, mas também artisticamente impressiva (BAKHTIN, 1997, p.110).

Porém, a partir dos conceitos a respeito da viagem produzidos nos anos 80 (a geocrítica) tem um plano mais próximo das políticas que repensassem as distribuições cartográficas e etnográficas, se ocupa especialmente da literatura ou práticas artísticas que se baseiem em lugares geograficamente situados, enquanto a geopoética se ocupa, a grosso modo, da ficcionalização do espaço, das suas possibilidades sonhadoras, artísticas e literárias, de lugares não reais), o ensaísta

francês Bertrand Westphal (2007) alega que as visões a respeito dos espaços se enriquecem mutuamente, mesmo que se repitam

O princípio da análise geocrítica reside no confronto de várias ópticas que se corrigem, se alimentam e se enriquecem mutuamente. A escrita do espaço é sempre singular. Já a representação geocrítica provém de um espectro de representações individuais tão rico e tão vasto quanto possível (WESTPHAL, 2007, p.90).

A reincidência de relatos apenas reforça as interpretações imagéticas, mesmo que sejam descrições similares, potencializando a subjetividade da escrita que proveniente da interpretação, e esta sim, segundo o relato de Westphal tem em si a estrutura do ideal geopoético, enquanto estudos “interessados nas formas de representação do espaço nas artes miméticas, donde a literatura” (WESTPHAL, 2007, p.8). O espaço existe antes desses textos? Lugares míticos nascidos dos sonhos e devaneios dos viajantes, alimentam a curiosidade de tantos outros que tais dimensões percorrem, e submetendo-os a leituras simbólicas do espaço, possivelmente distante das observações imediatas — e por ventura mais próxima de processos ilusórios da ordem da lembrança, inexatos em sua cadência e reconexões e que eventualmente influenciam na escrita de viagem.

Sendo assim, parece necessário reforçar a dicotomia entre a geocrítica x poética, já que a primeira concerne a lugares existentes reinterpretados,

O espaço-objeto da representação individual, subjetiva, pode então tornar-se objecto de estudo. É possível identificar várias categorias referentes. O mais imediato é o referente geográfico reputado como “real”. Dado que a abordagem geocrítica é geocentrada e multifocal, torna-se indispensável que a transcrição artística seja integrada numa isotopia determinada pelo referente. [...] É pouco provável que a representação de um dado realema seja eventualmente única, por que a maioria dos lugares do planeta foi descrita mais do que uma vez (WESTPHAL, 2007, p.96).

A geocrítica visa identificar os espaços reais com a intenção de mapear similaridades entre obras realizadas sobre aquele local, tema, país, povo etc. — um pouco do cenário que temos aqui neste estudo. No entanto, existem dois pontos a serem destacados com essa primeira declaração: a importância da repetição e a problemática da “exclusividade”. Apesar da reincidência de relatos sobre o mesmo espaço ser profícua, como afirmado pelo próprio Westphal devido a inúmeras possibilidades de reavaliação e de reinvenção, o “desgaste” que preocupa a geocrítica deve ser pensado com cuidado: enquanto recriações que ampliam os cenários de determinadas regiões, impulsionam a imaginação e o desejo de outros por aquelas paisagens, a repetição empobrece os estudos geocríticos, mas no âmbito artístico é exatamente onde podemos encontrar a riqueza criativa, contrariamente à alegação de Westphal quanto a “originalidade” das narrativas. Neste caso,

partindo do pressuposto de que cada descrição carrega um pouco da subjetividade do autor, desde isso, a aura artística benjaminiana está a “salvo”. No entanto, o ponto nerval da geocrítica seria a tentativa de ancorar as imagens reais e deixar a cabo da geopoética as planícies da idealização. Atenta a este texto, é importante ressaltar que o mundo real parece ser menos cativante do que os mundos interiores.

A priori, tal força expressiva decerto vem de um trânsito entre paisagens interiores e exteriores. O que precisa ser considerado são os fragmentos dos quais emergem a sensação, e de forma diplomática talvez avaliar o fluxo entre criação e representação. Onde começa a pretensa fidelidade e termina a idealização? Pela complexidade do domínio arbitrário concedido aos autores, as fronteiras entre ficção e um pretenso retrato de uma realidade se tornam insuficientes, o que a afirmação de Levy reitera:

A linguagem da ficção tende justamente a criar um objeto, e não a representá-lo. Seu poder consiste em dar materialidade à aquilo que nomeia. E a coisa nomeada pela literatura não é a imitação de algo que existe no mundo, mas, como já foi dito, a sua própria realização. Essa realização da obra — sua possibilidade — tem como essência a sua impossibilidade [...] (LEVY, 2011, pp. 21-22).

Dado que a habilidade inventiva da linguagem parece se tratar da própria matéria plástica da qual surgem perspectivas a respeito de determinados territórios, das possibilidades de novos esquemas cartográficos desestabilizam as noções da geocrítica e adentram a região da geopoética: se o nomeado pela literatura aparta-se da delicada realidade a respeito da descrição paisagística, parece indispensável cogitar que a linguagem em si não é estável a ponto de suportar com tamanho rigor o que parece ser exigido pela geocrítica. Investir nessa discussão tão óbvia é tornar mais claro os meandros que cercam a obra complexa de Schwarzenbach antes de concentrar a atenção para suas palavras, é um preparo do terreno.

O domínio do expressivo, quer visual ou transcrito, passa por uma eleição da palavra e na busca desconcertante por uma integridade sensível legítima, ao tentar expor o que se viu em uma paisagem. A demanda conserva a realização de um empreendimento no qual mais de uma faculdade cognitiva está envolvida, nesse caso, a própria memória. Devemos considerar a habilidade observatória e o controle verbal como valorosos (e há mais algumas que não irei citar aqui). O esforço por conceber o que linguisticamente Walter Benjamin (2011) reflete como uma forma específica daquela oração só pode ser conquistada com uma clareza de seu conteúdo quase utópica, de forma que tal sentença abarque o perigo de se fechar em seu significado hipoteticamente absoluto: “Portanto, a linguagem comunica, a cada vez, a respectiva essência linguística das coisas;

mas a sua essência espiritual<sup>5</sup> só é comunicada na medida em que se encontra imediatamente encerrada em sua essência linguística, na medida em que ela seja comunicável.” (BENJAMIN, 2011, p.53). Novamente, a importância da escolha cuidadosa das palavras entra em cena, e aqui se faz interessante ressaltar que o caráter da obra literária de Schwarzenbach integra um dado biográfico no mínimo intrigante: é sabido que a autora escolhia com prudência as palavras que pretendia incluir, com o intuito de que suas percepções e sentimentos atingissem a curva mais alta de uma experiência estética.

Retornando o domínio da geocrítica intenta abarcar as descrições do campo imagético desde que essas não se afastem em absoluto da realidade, e isso foi plenamente observado até agora. Contudo a suposta veracidade depende de um referente que será interpretado conforme o crivo do autor, e nisto consiste sua lacuna: mesmo com o compromisso de ser um relator, existe a subjetividade e a mesma parece ser passível de uma interpretação não pura, sem totalidade. Se a geocrítica tenta manter um porte que cobre apenas espaços localizáveis geograficamente, a geopoética é supostamente livre para recriar na dobra história, cidades, vilarejos, florestas, mares, arquipélagos, montanhas, desertos... E mesmo que pareça inflexível esse conceito da geocrítica, é importante salientar que o arranjo dessa formulação tem em si características da geopoética, de forma que Westphal salienta

Neste sentido, adoptar uma abordagem geocentrada significa considerar que a representação literária está incluída no mundo, num real alargado e num espaço infinitamente modulável, directamente ligado a uma pluralidade dos discursos. A geocrítica aplica-se ao estudo de um conceito que se declina por várias maneiras (interface, conexão, etc.), mas todas levando o investigador a pôr em evidência as fronteiras interactivas e a conceder-lhes mais do que um estatuto marginal (WESTPHAL, 2018, p.95).

Desde que a representação literária da qual ele fala tenha seu ponto de partida no mundo real, de experiências e tipologias que serão descritas, estão passíveis de um discurso “infinitamente modulável”. O conflito entre as duas teorias é ínfimo e em determinados momentos parece se transpor e confundir. No entanto é preciso ter bem guardadas algumas referências para compreender que os cenários de Schwarzenbach parecem se aproximar frequentemente da geopoética em seu desejo por dominar a paisagem e, também, por sua relação estreita com o tempo.

---

<sup>5</sup> No original *Geistig*, traduzido por *espírito* no texto (sem conotação religiosa), neste caso para designar algo de ordem intelectual.

Os textos de teoria da viagem se conectam ao tema do cronotopo bakhtiniano, afinal, a própria literatura de viagem se baseia no tempo da estrada. Entretanto, Bakhtin desenvolve a teoria formalmente ligada a questões narrativas temporais, espaciais, individuais que fluem complexamente em cronotopos tipologicamente estáveis: a estrada, a casa, a soleira, o salão de visita, o castelo, o que não impede que muito do que foi tratado em seus escritos sejam transpostos e integrados a esse estudo. Bakhtin aborda em uma série de textos a respeito da linguagem, a natureza da narrativa, um grande escrito, dedicando-se ao tema do espaço e tempo e as formas de sua representação na literatura. Ocupando-se do tempo do viajante, que é singular —sobretudo visto que a força do tempo ganha novos contornos no século XVIII, quando a Revolução Industrial estrangula até os segundos de um duplo do próprio tempo intrínseco à trama existencial. Neste âmbito a poesia bucólica Suíça já é destacada por Bakhtin:

No século XVIII, quando a questão do tempo na literatura foi colocada de modo particularmente agudo e preciso, quando despertava um novo sentimento de tempo, a forma do idílio ganhou uma importância muito grande. Impressionam a riqueza e a variedade de espécies do idílio do século XVIII (sobretudo na Alemanha e na Suíça alemã). Aqui surgiu ainda uma forma singular de elegia do tipo meditativo, com um vigoroso elemento idílico (baseado na tradição antiga): as diversas meditações cemiteriais em contiguidade com o túmulo, o amor, a nova vida, a primavera, as crianças, a velhice, etc. (BAKHTIN, 2018, p.100).

De forma que precisamos nos atentar a dois sinais mais formais no excerto acima: a respeito do tema da poesia (poética) e da elegia do tipo meditativo. A literatura suíça parece ter em seu conteúdo o objeto campestre, principalmente por esse país não ter tantas grandes cidades e ambientes urbanos (em contrapeso a própria literatura Alemã de outros países germanófonos, observando que a produção literária alemã não é tão homogênea), sendo que seus poetas e autores se voltam para a construção textual baseada na relação com os espaços alpinos.

Durante o período entre guerras observa-se um movimento literário concebido pelos escritores que buscavam produzir para um público pátrio suíço, como estratégia de identificação e posicionando-se para a defesa cultural do país contra os valores fascistas que avançavam contra a forte divulgação de determinados autores, não por sua narrativa de caráter nacionalista, mas sim por se mostrarem simpáticos ao nazismo alemão. É nessa época que Schwarzenbach escreve entre partidas e retornos. Complexamente, Schwarzenbach não parecia se afiliar totalmente a nenhum movimento político e a bandeira que ela levantava era aquela no sentido mais humanista.

Aprofundar nas raízes da literatura suíça de expressão alemã agora não seria absolutamente proveitoso, devido ao conteúdo desta pesquisa ser ainda vasto, o foco é importante. Mas parece ser interessante ressaltar a *poética* a qual é recorrente na literatura suíça (ainda que não seja consonante nos poucos estudos a respeito), parece ser a sua predileção pela vida bucólica, os devaneios idílicos a respeito das montanhas, vales e florestas, e a condição de projeção do eu lírico na natureza que o período do Romantismo almejava. A própria narrativa de Schwarzenbach está permeada por tais particularidades (ainda que sutilmente), visto a ligação que a autora tinha com o período identificado como Romantismo e muitos de seus autores.

A elegia citada por Bakhtin que surge no século XVIII e parece ter um eco perdido de um tempo longínquo muito antes do hiato literário germanófono, em certa medida parece ser transposta em sua gênese da condição fatalmente humana para o âmbito da própria poética schwarzenbachiana, que em sua manifestação meditativa encontra impulso expressivo em alegorias análogas as mesmas tratadas no período citado, a saber: o campo, as montanhas, a fuga dos grandes centros urbanos, a morte, o amor, as paixões, as ruínas.

A contemplação exige demora e atenção, e apesar da palavra ‘fuga’ transitar nas sombras narrativas de Schwarzenbach, aqui, evitaremos usá-la, pelo que mais adiante ficará claro. A meditação não equivale neste domínio àquela análoga a práticas orientais que visam o repouso interior, aqui esta atinge outro extremo: o estado meditativo é da natureza da obsessão, visto que o melancólico é acometido por pensamentos recorrentes “o seu persistente alheamento meditativo absorve na contemplação as coisas mortas, para as poder salvar [...] A obstinação que se manifesta na intenção do luto nasceu da sua fidelidade ao mundo das coisas” (BENJAMIN, 2013, p. 165).

Os estudos geocríticos e geopoéticos, a atenção às narrativas altamente moduláveis e a poética da estrada nos auxiliam a refletir a respeito das metáforas viajantes com determinado cuidado para não reduzir a escrita a uma superficial descrição paisagística; é pertinente lembrar que as imagens que servirão posteriormente para determinada análise não estão habitualmente vinculadas aos textos literários, no âmbito de sua produção original. A partir dos rastros é que trazemos à superfície as rotas que orientam à fisionomia da melancolia schwarzenbachiana.

O modo pelo qual podemos decifrar esse caráter parece ser através da interpretação de formas quase que criptografadas que a escrita desses autores considerados melancólicos abrange. A escrita cautelosa de Schwarzenbach dispersa o leitor inadvertido de segredos contidos na própria sentença, como declara Lima, quando diz que “Nesse, trata-se de consignar pelo signo verbal ou

plástico o modo de estar melancólico” (2017, p.60). Antes de ter apenas uma fisionomia, a melancolia tem um comportamento que supostamente está sujeito a uma cadeia de atuações por parte do portador. Atuações porque estão muito próximos do âmbito da performance e mais distantes da vida habitual na sociedade contemporânea, como enuncia Alex Beigui:

A disseminação do campo da performance exige um redimensionamento do lugar da escrita no campo das letras e da linguagem, pois na junção que estabelece entre os diversos modos de subjetivação envolvidos na prática escritural, ela evidencia os aspectos relacionais entre a escrita e a inscrição do sujeito no discurso que a produz, seja ele de natureza literária, ficcional ou crítica. Em princípio, a performance encena a natureza *limial*, para usar um termo caro a Victor Turner, de uma *bio-grafia*, de um exercício contínuo de experimentação presentes tanto na literatura dos poetas malditos quanto na literatura pós-joyciana (BEIGUI, 2011, p.28, grifo do autor).

Portanto, a suposição primária é que este sujeito existe, age e se orienta no âmbito da margem. Aqui não me refiro à marginalidade e nem à delinquência, e sim a um estado limítrofe — que provavelmente defrontaremos nos mais diversos contextos: nos pensamentos, na atitude, na angústia, na deambulação, na necessidade urgente pela partida.

A premissa básica para o limite o qual proferimos pode ser considerada parte constituinte da angústia errante, como relatado por Bakhtin anteriormente a respeito das meditações. E refere-se neste estudo ao limite, ao excesso, à fronteira, a lugares ou situações que demandam uma transposição — às vezes tão pungente que o próprio esforço parece à margem do impensável e do incompreensível. São atitudes que quando postas sob o ponto de vista dos espíritos desassossegados, atingem outras cores e nuances. São os extremos do qual fala Maria Rita Kehl:

O desequilíbrio causado pelo excesso da bile negra torna o melancólico propenso a ser “quase no mesmo instante muito quente e muito frio”. Mas essa é a mesma possibilidade (que ele não escolheu) de habitar extremos que torna o melancólico aberto à criação poética. Ou seja: a “tornar-se outro” [...] Outro modo de “tornar-se outro” seria a loucura (KEHL, 2011, pp.26-27).

O outro exige a necessidade de reconhecer-se no mundo e nas coisas do mundo material. No entanto esta parece ser a dificuldade do melancólico, porque alheio ao tempo cotidiano, ou mesmo social, o esforço desmesurado é aplicado para que este mesmo se integre (mesmo sabendo que está sempre à margem). Por isso a linguagem da literatura é especial para este caráter: as palavras são plásticas e manipuláveis neste âmbito, visto que há um “véu” que as protege: o da representação. Essa espécie de mantilha separa o mundo real de um outro mundo, talvez espelhado, absurdamente frutífero e sustentado pela metáfora, como expressa Gaston Bachelard:

Para encontrar no mundo de sensações e de signos em que vivemos e pensamos as imagens primordiais, as imagens *princeps*, aquelas que explicam, juntos, o universo e o homem, é preciso, em cada objeto, reavivar algumas primitivas ambivalências, aumentar mais a

monstruosidade das surpresas, é preciso aproximar, até que elas se toquem, a mentira e a verdade (BACHELAD, 2019, p.147, grifo do autor).

A metáfora é um importante elemento para a literatura de viagens, sem que seja necessária uma explicação excessiva pelo seu caráter que torna a narrativa imagética, palpável, a decodificação de signos (nos deteremos a respeito desta posteriormente). Vilém Flusser aborda a questão da produção imagética no mundo ocidental especificamente a partir do segundo milênio, quando a produção de imagens (signos) parece se afastar cada vez mais da elaboração textual (significantes), de forma que “o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstruir as dimensões abstraídas” (FLUSSER, 1985, p.8). Uma vez que o reconhecimento — abordado previamente — é um constituinte da melancolia, Bakhtin retoma a questão do encontro como crucial para a cadência da obra, já que “O motivo do encontro está particularmente ligado a outros motivos importantes, em particular ao motivo do reconhecimento/não reconhecimento, que tem desempenhado um imenso papel na literatura [...]” (BAKHTIN, 2018, pp. 29-30).

Esta palavra, ‘motivo’, pode ser alternada por impulsor ou causa, uma vez que, análogo à questão do encontro como fundamento da jornada, o reconhecimento tem um papel importantíssimo para a condição da melancolia, que neste caso inclina-se diretamente para as questões temporais melancólicas. O encontro encerra um ciclo — e inicia outro, geralmente análogo aos anteriores. Claro que é necessário cautela para pensar a condição desse indivíduo enquanto um produtor, que lega rastros plausíveis de suas inquietações.

O perigo seria levar a cabo a defesa de uma autobiografia no sentido de seu significado corrente, uma vez que — quando a intenção do autor não é essa totalmente — a arte emprega sensações subjetivas que dependem do artista, mas não necessariamente significa que seja ele próprio. E esse risco é pronunciado quando se trata da obra de Schwarzenbach, uma vez que alguns acontecimentos da vida pessoal da autora condizem com a narrativa de determinados textos, manifestando assim o interesse por uma categoria de escrita que põe em perigo e ameaça encerrar a produção poética em psicologismos obtusos. Dessa, devemos nos afastar ao ler Schwarzenbach e ao contemplar suas fotografias. A autobiografia aqui é considerada segundo uma tentativa poética de um existir outro, onde não vale contar as pequenas histórias que julgamos saber a respeito do autor. De fato, a biografia nos ajuda a traçar caminhos, possíveis leituras, mas não se pode enclausurar a obra na masmorra da descrição da vida.

## 1.2 Escrita íntima: paisagens interiores, autobiografia e tanatografia

Nesse sentido, é preciso pensar a respeito do objeto desta pesquisa: um diário de viagem e um pequeno romance. Em nenhum dos dois o protagonista tem um nome, apenas uma voz nos descreve sentimentos, sensações, angústias, paisagens. A característica básica do diário é a datação: o que em Schwarzenbach, em *Inverno no próximo Oriente* (1934), acontece intercalado. Às vezes com alguns poucos dias de diferença e outros momentos com muitas semanas. Ao observar desde o começo da viagem, que data de 15 de outubro de 1933, até o fim em 25 de março de 1934, temos 6 meses.

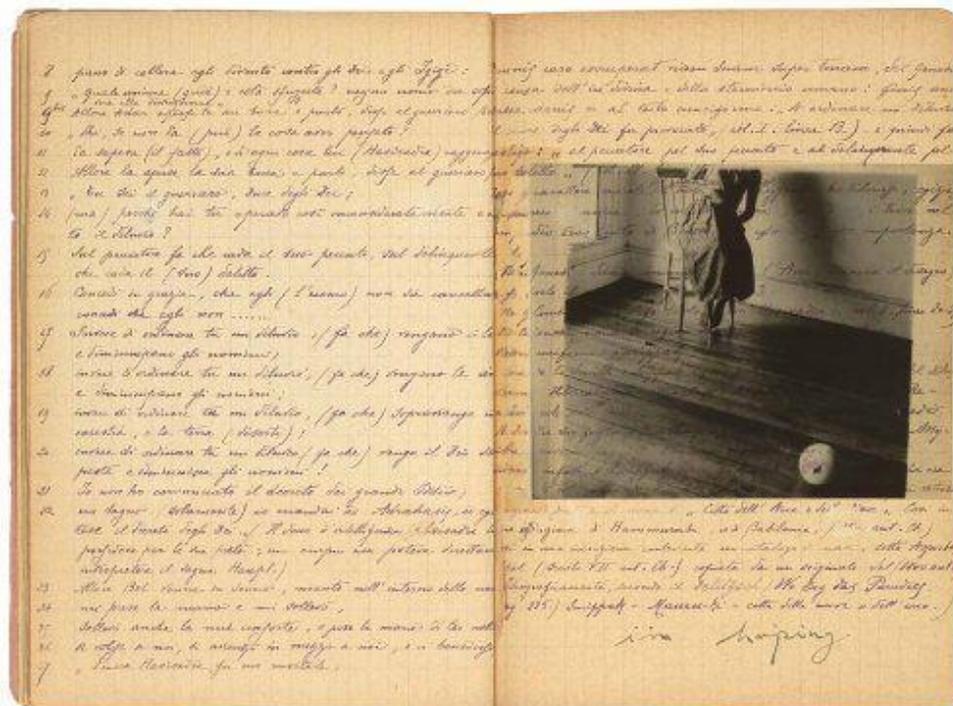
Os eventos dividem-se entre as cidades que ela chega: Bagdá, Ancara, Ur, *Teerã*, Mazandaran, para citar algumas. Philippe Lejeune (2014) menciona uma autenticidade do momento da escrita, essa que deve ser feita durante o percurso e que não permite modificações futuras no texto, as modificações depois da meia noite fazem com que o diário se transforme em uma autobiografia (2014, p. 300). E quando um diário se destina à publicação? Bem, Lejeune não responde a essa pergunta, e podemos inferir que talvez seja uma categoria diferente (uma vez que sabemos que um texto submetido à publicação sofre pedidos de alterações por parte dos editores). É significativo o que ele considera:

O diário é um *vestígio*: quase sempre uma escritura manuscrita, pela própria pessoa, com tudo o que a grafia tem de individualizante. É um vestígio com suporte próprio: cadernos recebidos de presente ou escolhidos, folhas soltas furtadas ao uso escolar. Às vezes, o vestígio escrito vem acompanhado de outros vestígios, flores, objetos, sinais diversos arrancados à vida cotidiana e transformados em relíquias, ou desenhos e grafismos (LEJEUNE, 2014, p. 301, grifo do autor).

O vestígio que Lejeune menciona é encontrado em diários de artista, com uma linguagem que hoje em dia é difundida entre eles. Consideramos aqui, como já mencionado antes, que o trabalho de Schwarzenbach é um conjunto, que pode ser analisado sob o viés artístico (o que denominamos poético). Porém, até onde se sabe, o que sobrou deste diário de Schwarzenbach é apenas o publicado: quando ela morreu, sua mãe destruiu uma grande quantidade de cartas, fotografias e diários. Será que nesse *Inverno no próximo Oriente* encontraríamos grafismos? Rabiscos ou palavras soltas? Que nos serviriam para acompanhar uma linha de pensamento em seus processos criativos ou tomadas de decisões? A intenção da autora não era publicar seu caderno, como uma obra de arte ou como o da fotógrafa americana Francesca Woodman (Figura 1), que se parece bem mais com a descrição de Lejeune na citação. No entanto consideramos que os vestígios

poéticos na obra de Schwarzenbach se encaixam em uma produção que se assemelha ao diário de artista.

**Figura 1** - Francesca Woodman. *Francesca's Woodman notebook* (c.1970). Milão: Silvana Editoriale, 2011.



Diários de artista, como é referido em Artes Visuais, contém essa estética que combina imagens e palavras: desenhos, fotografias, flores ou folhas, as ‘reliquias’ que tornam o suporte uma criação única. Mas ao considerarmos a natureza das fotografias de Schwarzenbach associada aos seus relatos, propomos que o desenvolvimento desse artefato se assemelha ao caderno de artista, uma vez que suporta seu caráter criativo. Também referenciado como ‘diário de bordo’, que nesse caso de *Inverno no próximo Oriente* tem mais proximidade do que com *Morte na Pérsia*.

No primeiro livro é possível encontrar uma descrição de seus percursos e impressões acerca do Oriente Médio, localidade que a autora ainda desconhece — a não ser através de livros e outros veículos de informação com os quais teve contato anteriormente. Devemos levar em conta também que os dois escritos são a respeito do mesmo espaço (a saber, o Oriente Médio), mas que as suas estruturas são diferentes. *Inverno no próximo Oriente* tem datas e aspectos análogos aos diários de

viagem, enquanto a narrativa de *Morte na Pérsia* mescla diário, romance e autoficção (e de certa maneira não deve ser lido como uma narrativa de viagem comum). É interessante destacar o que Bertrand Westphal (2018) diz: “Na Europa, assiste-se há cerca de duas décadas a uma multiplicação de textos semelhantes, a tal ponto que uma nova categoria genológica parece emergir no panorama literário: a “ficção geográfica”, o que situa algures entre a narrativa de viagem, a bio e a narrativa ficcional” (p.93). Essa exposição de Westphal parece abordar a situação que enfrentamos nesse texto, de uma obra híbrida, que encontra um meio na ficção geográfica.

Segundo Lejeune (2014), o diário tem como atributo principal não a data pontualmente, mas se trata de uma questão de controle de tempo: apesar de *Morte na Pérsia* não possuir datação, essa é uma narrativa livre, mas que detém a memória de seu autor. Quanto a isto, o que concerne a essa investigação é o caráter melancólico manifestado a partir das referências contidas no texto, de forma que a datação se torna uma informação a mais, “[...] já o diário se inscreve na duração. A série não é forçosamente quotidiana nem regular. O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas...” (LEJEUNE, 2014, p.301), sendo assim o que rege o diário é o tempo. No mais, o autor é livre para escrever como bem entender, inventar suas próprias regras e incluir o que desejar.

A liberdade pode indicar uma ausência de método, mas é justamente isso que equivale à riqueza dessa narrativa: sem as regras literárias que possam articular a execução da obra, o autor pode gerar uma nova estética que inclusive servirá como um modelo ou mesmo será inclusa na literatura futuramente, como vimos tantas vezes acontecer. Porém, o diário foi considerado uma narrativa de menor valor por seu caráter pessoal e íntimo, além de ter uma ideia de continuidade, mas que o próprio Lejeune indica que tem um prazo definido para acabar, são diários parciais (LEJEUNE, 2014, p.313). Está incluso na sua lista o diário de viagem. Ele tem um tempo de morte, que se trata da própria duração da viagem. O tempo e a morte se entrelaçam nas escritas de vida, e sobre isso articularemos mais adiante a respeito da tanatografia.

Porém antes de abordar a tanatografia, seria importante destacar de forma clara algumas considerações sobre a autobiografia e a biografia. A biografia geralmente é feita por outra pessoa, que não é a própria figura biográfica, mesmo que haja supervisão ou informações fornecidas pelo biografado. Por outro lado a autobiografia consiste em um relato pessoal, com o sujeito da criação como o escritor/narrador e aquele que transita entre paisagens da própria memória a fim de contar a sua própria história, surgindo um eu mítico que valida a existência do eu poético. A autobiografia

permite um “imaginar-se”. Segundo Lejeune, a diferença entre as duas se caracteriza pelo pacto autobiográfico estabelecido com o leitor, um acordo em que o autor declara como verdade tudo o que estiver contido naquele relato, como um juramento total

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro (LEJEUNE, 2014, p.43, grifo do autor).

A autobiografia parece estar unida a um movimento memorial (e do esquecimento) realizado pelo autor, o que coloca a “realidade” enunciada por Lejeune sob questões mais formais, uma vez que a própria lembrança não é consistente, o que instaura um espaço para pensar na autobiografia enquanto um relato em aberto, preso a um tempo incerto. Por isso o pacto autobiográfico, apresentado por Lejeune, é importante para tornar legítima a narrativa autobiográfica. Outro conceito exposto por ele, que parece pertinente trazer é o do pacto fantasmático:

Qual seria essa *verdade* da qual o romance permite chegar mais perto, senão a verdade pessoa, individual, íntima, do autor, isto é, aquilo que todo o projeto autobiográfico visa? Por assim dizer, é enquanto autobiografia que se decretou o romance mais verdadeiro.

O leitor é convidado a ler romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico *pacto fantasmático* (LEJEUNE, 2014, p.50).

O pacto fantasmático, esse conceito oblíquo de Lejeune, nos serve da seguinte maneira: existe uma verdade por trás do romance que se sobrepõe, até certo ponto, à autobiografia, o que abre para uma junção entre as duas. Este pacto fantasma se aproxima do que buscamos entender a partir da obra de Schwarzenbach. Justamente porque o discurso teórico de Lejeune permite algumas brechas por onde parece ser possível entrever rastros autobiográficos deixados pelos autores, configurando um espaço autobiográfico ficcional que foge das “tabelas da literatura”.

De certa forma, este conceito se conecta ao da fotografia no século XX que para muitos pensadores, como Walter Benjamin e Roland Barthes, parece ser a primeira vez que a sociedade teve acesso à um resquício material da história, como um ponto de verdade verificável. Pensar a história da fotografia também é pensar em como esse dispositivo imagético modificou a noção de história e de memória (por questões técnicas que hoje para nós são absolutamente naturais, como a instantaneidade). Retornando, talvez no quesito limites impostos por uma autobiografia que é um

romance, sob um sistema não muito rígido, possa prosperar enquanto uma semi-autobiografia, ou uma biografia em *velaturas*<sup>6</sup>. Ao evocar esta técnica da pintura, o que intentamos é constituir a ideia de uma narrativa em camadas, que possam se manifestar partindo de um movimento contrário, conforme desvelamos eses fragmentos deixados pelo escritor. O pacto fantasma nesse caso atende melhor à ideia de um relato que possa carregar as reminiscências, uma vez que segundo Lejeune, o pacto é feito com um fantasma (2014, p.28).

A partir do proposto, o texto de memórias e o diário de artista se articulam através deste fantasma que joga com uma percepção eclipsada, ou uma série de vestígios que permite entrever uma “aparição humana”, ocasionalmente abstrata, mas seguramente reconhecível naquele espaço da autobiografia ficcional. Por isso a tanatografia, campo desenvolvido por autores como Augusto Rodrigues da Silva Junior e Biagio D’Angelo, torna mais homogênea essa proposta do fantasma que escreve seu próprio relato, porém como um palimpsesto. As personagens dos textos de Schwarzenbach estão vivas, porém vislumbram a morte, desejam e flertam com o desaparecer próximo. Esta Schwarzenbach de *Morte na Pérsia* se depara com o fim a todo instante: seus amigos, seus caminhos em forma de despedidas, a sua amada Jalé e ela própria que permite que seus colegas que estão no acampamento do Lahr a deixem, porque “ela espera alguém” (SCHWARZENBACH, 2008, p.141), que não comparecerá, uma vez que o texto termina com essa brecha sem um desfecho. Silva Junior entende a tanatografia como presente nas obras (literárias) em que a morte é o tema central e que existem gradações, “Nas tanatografias há variantes: defuntos que dialogam dramaticamente no além; o encontro entre vivos e mortos; ou ainda, no caso de seres que morreram e que voltaram para contar suas experiências de mundo e/ou do além, [...]” (2011, p.43).

A tensão da escrita nesse sentido surge através de uma inquietação, uma sombra que paira perante a existência do indivíduo e a possibilidade de seu desaparecimento. A “escrita de morte” abarca elementos da autobiografia em seu fundamento, mas fecha-se uma narrativa para a morte, como disse Silva Junior (2011), em seus discursos que buscam relatar suas experiências (de vida ou de morte, como no romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), em que seu narrador-autor deseja escrever sua autobiografia e retorna do túmulo para fazê-la). Claro que nesse sentido a tanatografia não é um diálogo somente dos mortos. Por também lidar

---

<sup>6</sup> A *Velatura* é uma técnica de pintura em camadas, em que o artista sobrepõe a tinta quase transparente, a fim de tornar os contornos da pintura homogêneos, conseguir um aspecto uniforme em seu quadro e alterar a percepção de profundidade a partir das cores. Técnica difundida pelo pintor italiano Leonardo da Vinci e pelo flamenco Jan van Eyck.

com os vivos e principalmente aqueles que tem a possibilidade de escrever e perceber a condição efêmera da vida, a solidão do fim (SILVA JUNIOR, 2011) através disso detêm contato com a morte. Há uma comunicação e uma proximidade com aniquilamento sentida pelo autor. Escrever sobre si é uma forma de manter-se “vivo”? A resposta positiva também confirma a conclusão (futura) de uma história de vida, a escrita parece se configurar como um preparo para morrer ou, ainda nessa perspectiva, pensar na produção de memória pessoal que alia o relato com a persistência pelo deslocamento.

A viagem e a tanatografia tem uma conexão importante a partir do que Augusto Silva Junior aborda como elementos comuns a tanatografia e à biografia, mantendo intrincadas as redes de significação:

A tanatografia é uma escrita de morte. O conceito advém do grego, Thanatos – que significa: morte; e graphein – que significa: escrita. Há narrativas da morte literária em que defuntos e fantasmas aparecem se comunicando, escrevendo, em condição autoral. Existe toda uma tipologia: mortos conversando entre eles; retornantes querendo conversar com os vivos; defuntos escrevendo para personagens vivos e leitores; *vivos evocando defuntos para o diálogo e/ou para outras formas de relação humana*. Já o estudo das relações entre literatura e morte constitui-se de um exercício analítico, normalmente ensaístico, que incide sobre textos e discursos, personagens e narradores perante o trespasse. O estudo das palavras fúnebres leva a escrever sobre defuntos personagens, sobre variantes de diálogos dos mortos, narradores de memórias póstumas, mortes que encarnam por amor. Com isso, traduzimos a busca pelo sentido do fim ao longo da história da humanidade e, conseqüentemente, da história literária (SILVA JUNIOR, 2014, grifo nosso).

A escrita da morte, dentro da obra de Schwarzenbach parece configurar um descortinamento do não-escrito: a relação com a memória e a escrita do passado, que é esse tempo em sua forma negativa/negativada. O passado não pode ser vivido novamente, mas a escrita autobiográfica é uma forma de inseri-lo no futuro, e ela evoca tanto seus fantasmas quanto sua própria morte. Schwarzenbach escreve, em dado momento, para os amigos que morreram, como quando ela conversa com Jale no capítulo *A despedida* (2008, p.120). A Jale verdadeira, filha do embaixador turco, está morta a altura em que Schwarzenbach escreve essas páginas. Silva Junior diz que “A forma de lembrar de cada pessoa depende também do fato de ela estar viva ou não.” (2014), e nisso reside a sua forma de manter viva a figura dessa Jale dentro dela, uma esperança por permanecerem juntas, por cumprirem a sua promessa e terem mais uma chance “— Lamento tanto ter-te deixado à minha espera. / — ... E já não te vais embora. Agora ficaremos juntas” (SCHWARZENBACH, 2008, p.122).

Lejeune diz que escrevemos para nós primeiro “É, em primeiro lugar, para si que se escreve um diário: somos nossos próprios destinatários no futuro” (2014, p.302). Presentificado através da

lembrança, os eventos significativos na história de um indivíduo são projetados por ele mesmo em outros e no mundo. Existe em uma duração situada na memória, como Luciana Chauí Berlinck entende o tempo do melancólico como “o tempo, para ele, é o instante fugidivo e efêmero que dura enquanto sua imagem se reflete nas águas. A memória é posta no exterior, nos bosques” (BERLINCK, 2008, p.151). Há um tempo investido em esquecer e existe também o tempo de rememorar. Em *A negação* (1917), Sigmund Freud entende que é necessário lembrar e até desgastar a memória até que seja apagada, destruída. Propomos aqui a palavra *desintegrada*, porque a desintegração pressupõe uma decomposição. A morte é sempre contraditória, e do mesmo modo é a única segurança na vida.

Essas escritas da morte parecem se revelar em Schwarzenbach por meio de suas vivências próximas com a morte, simbólicas ou reais; de seu enfrentamento perante situações de risco; em suas relações destrutivas e em suas experiências subjetivas relatadas através de uma linguagem da morte, isso significaria, uma busca de sentido (que notamos logo ser uma demanda sem um desígnio definido). Biagio D’Angelo (2014), em seu livro a respeito da obra de Lobo Antunes (que especificamente nesta passagem se dedica ao seu trabalho sobre a viagem), entende a escrita como um devaneio “A própria linguagem devaneia e a escrita mistura-se em uma forma que indaga o silêncio em um delírio verborrágico que gostaríamos de chamar de “agonia”, “quase morte”, “escrita tanatográfica” [...]” (D’ANGELO, 2014, p.19). Com efeito, a escrita schwarzenbachiana também carrega estes atributos, podemos nos arriscar a pensar nessa presença imaginada através da palavra, como elabora Jeanne Marie Gagnebin:

Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem — o conceito — de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro. Se as “Palavras” só remetem às “coisas” na medida em que assinalam igualmente sua ausência, tanto mais os signos escritos, essas cópias das cópias como diz Platão, são, poderíamos dizer deste modo, o rastro de uma ausência dupla: da palavra pronunciada (do fonema) e da presença do “objeto real” que ele significa (GAGNEBIN, 2006, p.44, grifo da autora).

A memória e a tanatografia parecem íntegras pelo atributo da lembrança — e da prática da escrita, conforme a presença contínua do ausente. A memória é viva mas a imagem é do morto, daquilo que não existe materialmente. Pode ser a sua história, ou alguém, uma cidade, ou um evento. E ainda que exista, não se encontra no mesmo lugar ou não pode ser alcançado de alguma forma,

por isso “a fragilidade da memória e do rastro”. Podemos inferir que isso impulsiona o que consideraremos como a produção poética (escrita, fotográfica, artística) e a presença evanescente, que torna mais evidente essa morte, está escrita sob a mantilha da angústia. Gagnebin nos alerta ainda que “[...] as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte” (2006, p.45).

Dessa forma, entendemos que a narrativa de Annemarie Schwarzenbach parece portar as características da autobiografia ficcional ao modelo que propõe Westphal, intitulada ficção geográfica, porque sua escrita se dá em deslocamento; e da tanatografia, por lidar com a morte e ter tantas insinuações e vínculos com o passamento. Sob tal perspectiva, propomos uma leitura de seus diários sob do ponto de vista desses dois conceitos, mas antes trataremos do tema da melancolia no próximo capítulo.

[...] Laissez. Et ne posez pas de question,  
 [ce demandez pas  
 ce que vous devez oublier, ce que vous  
 [chéririez,  
 ce qui ne cessera de nous consoler et nourrir,  
 Pour l'amour de Dieu ne demandez pas  
 peut-être l'heure est-elle proche, et mortelle  
 [comme la foudre,  
 Et nous supplié en vain,  
 Aimé en vain.<sup>7</sup>

I,  
*Annemarie Schwarzenbach*

## CAPÍTULO II: MELANCOLIA

### 2.1 Melancolia: conceitos médicos, filosóficos e estéticos

A teoria melancólica é difusa, por vezes prolixa, e certamente hábil em nos abandonar em seu nevoeiro violento. Alguns sentidos suspendem-se, enquanto outros se tornam pungentes. Tem a forma de um monstro com duas cabeças: um corpo sustenta duas partes que parecem ser distintas, mas têm a mesma matriz, compartilham do mesmo fundamento: a falta. Sendo a melancolia uma questão de ausência, pressupomos uma busca (quando em condições favoráveis para a realização desta). No entanto, em um dos sustentáculos da condição está a imobilidade: das imagens da melancolia esta parece ser a mais difundida historicamente. Uma vez sem saber ao certo o que se perdeu, o melancólico se prostra, como na gravura de Albrecht Dürer (Figura. 2) *Melancolia I*, fixado a ideias antigas, remoendo mágoas, recolhe o turbilhão de sentimentos e medita sobre eles.

---

<sup>7</sup> Poema do ciclo de *Poemas do Congo*, escrito durante a estada de Schwarzenbach na África — a autora já tinha 33-34 anos, bem próxima do fim de sua vida. Os textos se encontram reunidos e traduzidos no livro *Rives du Congo/Tétouan*, traduzidos do alemão por Dominique Laure Miermont (2005).



moção. A cabeça inclinada dispensa o olhar do espectador, não desviando deste e sim, nem procurando-o. As figuras inclinadas a este modo estão em outro lugar.

O anjo pensa, rumações sólidas demandam que mão no queixo suportem o peso de longas contemplações, em um estado ‘ante-combustão’. Esta hipótese alicerça a configuração pragmática da natureza do melancólico, tendendo para um estado maníaco angustiado em face de uma disposição improdutiva. Porém, considerando que o ócio mencionado não se trata de um estado depressivo anulante, a sua contraparte maníaca precisa ser ponderada como propulsor do desejo por partir.

A gravura de Albrecht Dürer sintetiza uma série de alegorias que mais tarde são incorporadas também ao conjunto iconográfico melancólico, uma coleção complexa de ícones que historicamente estiveram/estão relacionados à condição melancólica. Saxl, Panofsky e Klibansky dedicam um texto hermético a este tópico<sup>9</sup>, especialmente sobre a imagem de Dürer que extraordinariamente circulou de forma intensa pela Europa. Todavia, muito antes de Erwin Panofsky se dedicar aos estudos iconológicos da representação melancólica na Arte, esses ícones já figuravam em obras produzidas especialmente para os melancólicos. O acadêmico inglês Robert Burton indica em sua desenvolvida *Anatomia da Melancolia* (1586) que um dos remédios contra essa condição seria dispor de uma espécie de amuleto contendo elementos visuais que pudessem afugentar os pensamentos amargurados: flores, plantas aquáticas, frutas, pedras preciosas, o quadrado mágico de Júpiter (BURTON, 2013), para citar apenas alguns recursos, uma vez que outros tratamentos que nos chamam a atenção incluíam um deslocamento.

Com mais de trezentos anos de distância, a *acedia*<sup>10</sup> que perturbava os monges da Idade Média tinha em sua fonte a solidão monástica: antes que se tornasse uma epidemia, o monge tinha a alternativa de recompor-se ou seria banido do monastério. Uma vez que pudesse sair, vivenciar a cidade ou ter contato com outros homens, o monge parecia se reestruturar e a melancolia extinguiu-se. Entre as duas práticas encontramos ecos da ciência astrológica árabe, uma vez que alguns os textos antigos foram salvos e traduzidos para essa língua. Existe também a hipótese de que a medicina Médio Oriental tenha emprestado alguns conceitos para a melancolia — não isolada

---

<sup>9</sup> *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1991.

<sup>10</sup> Acédia ou *Akhedia* era interpretada como a figura de um demônio, O demônio do Meio-Dia, que afastava o indivíduo de sua conexão com Deus. Na contemporaneidade os relatos são compreendidos sob a visão da depressão e dos estados que longos períodos sem convivência social podem levar. A dissociação médica da melancolia e da teoria dos humores só acontecerá depois do Renascimento.

totalmente dos textos gregos antigos, nos quais a ciência e misticismo se reúnem, uma vez que o patrono dessa condição é identificado como Saturno, o planeta teria influência maléfica sobre o indivíduo. Mas há uma láurea por ser escolhido por Saturno: este *escolhe* seres extraordinários que serão capazes de feitos marcantes sob sua influência, mantendo o pensamento antigo que conecta a melancolia e genialidade.

No século XVIII o médico francês Philippe Pinel se dedica a observar o comportamento de pessoas que eram internadas em sanatórios, e desenvolve uma proto-psiquiatria. Dentre as suas teorias está a mania, elaborada como uma amálgama entre a melancolia e o que o médico entendia como tristeza sem razão com ápices agitados. Por outro lado, a parte da melancolia que parece ter mais eco na época é justamente a mania: uma ideia fixa, sem uma origem aparente e nem mesmo um indício de término ou resolução, somente um anseio que nem tinha nome. É interessante considerar que muitos termos e conceitos tão correntes na contemporaneidade não existiam na época (ou estavam em desenvolvimento): trauma, repressão, deslocamento, objeto, compulsão, desejo, angústia, recalque. Outras palavras para sentimentos antigos, que agregam um peso a certas expressões.

O melancólico encontra dificuldades em nomear o seu objeto, de identificá-lo no mundo material, mas não se dispõe a desistir dele. O indivíduo precisa e anseia pelo reencontro com o que não existe. Mas então parece absurdamente contraditório que uma pessoa invista tanta energia em reaver algo inexistente, o que dizemos é importante: o objeto existe sim. Este subsiste na recordação, e assim diz Maria Rita Kehl “a existência do objeto na lembrança é suficiente para mantê-lo vivo no real” (2006). Ou seja, através da lembrança — e de uma projeção no mundo, uma vez que o melancólico não aceita a desapareição daquele objeto — o sujeito sonha em reencontrá-lo. Muito além da complexidade de entender por que um indivíduo é levado a não aceitar um fim de forma tão obstinada, é preciso assimilar que as condições sob as quais a melancolia age estão em acordo com uma natureza perseverante, incansável e obsessiva. E isso, para as atividades poéticas, é estimado.

Luiz Costa Lima considera que “Se o estado melancólico admite um acréscimo de sensibilidade, que se cumpra pela procura de saber da constituição do que o provoca, ele propensamente favorece a produção artística” (2017, p.61), de forma que essa declaração corrobora para fortalecer o estereótipo do artista melancólico sem cair em simbolismos perigosos que encerrem em seus meios, uma vez que ao procurar saber da constituição que o provoca, Lima (2017)

inscreve a possibilidade aberta de configurações melancólicas diversificadas. Essas composições que integravam o torso melancólico não são recém chegadas na teoria da tristeza, visto que mesmo em *Problemata XXX*, de Aristóteles, por exemplo, a figura deste indivíduo já se apresentava sintomaticamente variada. Esse texto em especial inaugura a concepção do melancólico enquanto ser excepcional, iluminado pela sua condição, mas não sem um alto preço: o sofrimento: físico, mental e espiritual.

É interessante inicialmente pensar no corpo em desequilíbrio, abordado desde a época de Aristóteles: a melancolia era uma questão física, ainda que considerado o quesito mental<sup>11</sup>, a boa saúde corporal garantiria a vitalidade para lutar contra a condição e afastar a tristeza, ou seja, mesmo que o indivíduo sofresse psiquicamente havia a possibilidade do alívio que viria através da laboração, da movimentação, da atividade. A antiguidade entende a melancolia de forma dialética (BENJAMIN, 2013) e a sua concepção sombria tem o princípio mais adiante. Além disso, era ligada à genialidade e à loucura. “Hércules Egipiciaco é o protótipo do espírito engenhoso que, antes de cair na loucura se lança nos mais altos voos da atividade criativa” (BENJAMIN, 2013 p.153) de modo que ecoa no século XV durante o Renascimento.

A figura do intelectual é encarada como propensa a estados melancólicos, personalidade fortemente associada ao gênio (inerente aos espíritos habilidosos desse período, quase como um *daemon* particular que inspirava grandes feitos artísticos, literários, musicais), ou o ser inspirador que é exterior ao artista — essa hipótese ganha força com a difusão da gravura de Dürer (Figura 2). Ou seja, os estados depressivos inativos carregam um estigma ruim tão forte que, mesmo que o sujeito esteja em sofrimento, se produzir algo, a sua existência já está validada. Esse estado depressivo Freud irá chamar futuramente de inibição, encontrada também no luto, sendo que a inibição do melancólico é mais enigmática, visto que não conseguimos ver o que absorve tão completamente o doente (FREUD, 2011, pp.52-53). De fato, nem o próprio melancólico tem completo discernimento do objeto perdido, dispendo apenas do que chamaremos de uma ‘sombra do objeto’. Isto ficará claro mais adiante, para pensar os atos poéticos. Se faz pertinente lembrar que apesar da melancolia compartilhar de alguns sintomas considerados no luto, a estruturação psíquica do indivíduo que está sob a condição melancólica é diferente do enlutado, por isso não seria proveitoso entender como um luto agravado.

---

<sup>11</sup> Visto que a palavra empregada é um termo moderno, deve-se entender que as naturezas mentais estavam contidas no que os antigos concebiam por espírito.

No entanto estes lampejos inspiradores aparecem em contrapeso a uma disposição indolente característica da própria melancolia, de tal forma que fala-se sobre uma condição dupla: o melancólico é capaz de transitar entre dois atos — em meados do século XX foi identificado como uma das faces do estado maníaco (capaz de atingir os extremos com desenvoltura) de tal forma que seu temperamento é fortemente associado o próprio estado da Natureza:

Assim como a Natureza pode apresentar dois estados distintos, o frio muito frio e o quente muito quente, também a bÍlis negra pode tornar-se muito quente ou muito fria e, dependendo do estado da mistura, encontraremos caracteres diversos. Além da variação qualitativa ou de intensidade, a bÍlis negra varia em quantidade: se estiver em excesso no corpo produz *atimias*, e se, além disso, estiver quente, produzirá *eutimias*, êxtases [...] (BERLINCK, 2008, p.49).

Apesar da imagem mais difundida ser exatamente aquela que corresponde aos estados meditativos e inertes, aqui devemos nos atentar ao caráter enérgico e às consequências da índole. A compleição agitada não vem desacompanhada totalmente daquela apática, claro, tem em sua presença a irisada efÍgie fugidia como a fumaça dos incensos. A personalidade impassível não é nula: submerso em pesados devaneios, o melancólico está prestes a partir a qualquer momento, a levantar-se e seguir em uma busca implacável pelo seu objeto desejado, fortalecendo a pose meditativa (que se trata daquela diferente da inativa) e a simultaneidade dos comportamentos ativos. A melancolia por sua vez não deve ser confundida com a depressão, e muito menos pensar que há uma diferença de grau entre elas, como expressa Maria Rita Kehl:

[...] Apesar das diversas coincidências *sintomáticas*, a depressão é muito diferente da melancolia. A desesperança no melancólico, por exemplo, tem a ver com o fato de o Outro, em sua primeira versão imaginária, não ter conferido [...] um lugar em seu desejo. O melancólico ficou preso em um tempo morto, um tempo em que o Outro deveria ter comparecido e não compareceu (KEHL, 2009, p.21, grifo da autora).

Ainda que as condições depressivas e melancólicas sejam usadas na contemporaneidade como análogas, é necessário destacar que elas não se encontram na mesma estrutura psíquica, ainda que compartilhem de semelhanças. A condição do sujeito que ficou preso a um tempo morto parece encontrar aporte nos sintomas delirantes obsessivos, a despeito de um objeto perdido que apenas se encontra em sua versão imaginária (KEHL, 2009, p.43). Mais tarde com o advento da psicanálise e da psicopatologia, os sofrimentos passam a ser de origem física, vem do cérebro (ou outras partes do corpo, mas é notável lembrar que a neurologia<sup>12</sup> estava em destaque durante um certo período

---

<sup>12</sup> A psicanálise se diferencia da psicologia, pois a primeira se ocupa de estudos teóricos da psique humana e a segunda tem uma orientação comportamental.

da medicina) e sob um discurso racional, a melancolia perde seu status inspirador em nome de uma patologização da condição. Para Phillipe Pinel (1745-1826) a melancolia deveria fazer parte do campo das alienações mentais (STAROBINSKI, 2016).

Embora atentos às diversas ocorrências da melancolia no Ocidente, ela apresentou distintos epítetos até chegar em épocas modernas, e o médico austríaco Sigmund Freud recuperando do esquecimento a *belle dame sans merci* de seu exílio (1915<sup>13</sup>)<sup>14</sup>, trocando no entanto, suas gastas vestes: em contrapeso a sua teoria do Luto, a melancolia é usada para compor o retrato do indivíduo despossuído de algo e tomado por angústia irremediável — enquanto no quadro do luto, a dor é remediável e espera-se que o indivíduo transponha a tristeza provocada pela perda, na melancolia o desgosto esfacela as defesas e o acometido se encontra em um deserto repleto de mágoa. Na melancolia freudiana, “a sombra do objeto recai sobre o ego” (pp.60-61), de forma que o indivíduo estabelece um vínculo com o objeto, mas não qualquer ligação. Se trata de uma introjeção antropofágica: o melancólico recolhe traços do ser perdido e guarda dentro de si. Ao realizar esta atividade ele também esquece o que guardou, equivalente ao que foi perdido, citado por Freud (2011).

Mas o que observamos é a tentativa de encontrar aporte entre o imaginário e o real, que produz fantasmagorias. É a partir desses espectros que a ânsia melancólica se sustenta, dispondo de uma percepção estrutural “mosaica”, na qual as dores conectam o corpo com o mundo exterior através das suas atitudes, posturas e ímpetos. O que chamamos de corporeidade é um semblante, ou seja, uma aparência que se mostra como aparência. “Uma falsa unidade [...]” (DUNKER, 2011, p.93), um espectro do real que se insere em uma *phantasia* (representação) formada por um corpo em ruínas. Esses restos são a imagem que o indivíduo tem de si, para pensar a carne em metamorfose

A carne designa, assim, a separação entre o simbólico e real e ao mesmo tempo isolamento do imaginário. Temos, portanto, dois processos de simbolização, o primeiro representado pela inversão significante entre interioridade e exterioridade (contagem que faz conjunto) e o segundo indicado pela negativização da imagem (retorno do gozo ao corpo) (DUNKER, 2011, p. 100).

<sup>13</sup> Sigmund Freud, *Luto e melancolia* (1915). Para Freud, no entendimento das “psicoses-maníaco-depressivas” estava a melancolia, que afastava assim a psicanálise da psiquiatria do século XIX e do início do século XX. É interessante destacar também que com Freud a figura do melancólico como ser excepcional é anulada, com o surgimento da depressão como sintoma social.

<sup>14</sup> Sigmund Freud, *Luto e melancolia* (1915). São Paulo: Editora Cosac Naify, 2011.

Dessa forma, a garantia da sua existência no mundo real é pautada na dor — e em uma existência espectral. Devidamente, neste estudo a atenção está voltada para a literatura (isto é, a linguagem e as palavras) e para a efemeridade das imagens artísticas. Na Arte e na Literatura existem certas marcas melancólicas, gestos, rastros e vestígios deixados pelo sujeito em sua jornada e obra, de tal forma que em seus pormenores é possível indicar tais evidências. Se faz notório mencionar neste momento que apesar de algumas características prefigurarem a outras, em textos de demais autores, existem detalhes que revelam a índole particular da condição melancólica e assim os diferenciam.

A teoria da viagem corrobora com essa perspectiva no sentido de que percebemos em certo grau uma força que tenciona jornadas por parte dos melancólicos dispostos sob uma potência saturnina: a lembrança turvada de seu objeto perdido os impele a percorrer grandes distâncias em busca de um fantasma, simplesmente por ser impossível para este indivíduo suportar a desapareição do objeto ao qual está apegado, de tal forma que esta é “a única atividade possível a ser realizada com a memória do ser querido” (BERLINCK, 2008, p.84). Guardar, gastar e desaparecer — sendo que esta última etapa é especialmente perigosa, já que a extinção do objeto é o próprio aniquilamento do Ser/indivíduo, uma vez que a melancolia constitui um problema espinhoso, nas palavras de Berlinck, que atinge ambos o corpo e alma (BERLINCK, 2008 p.61).

O Ser por sua vez, se encontra em uma situação de incompletude ao perder parte constituinte do que poderia ser entendido como o seu ego, visto que o melancólico pouco diferencia o seu objeto de si mesmo enquanto portador de um narcisismo ferido, insuficientemente não consegue curar suas mágoas: ele apenas sofre. O padecimento parece ter um caráter masoquista, mas sem ter a quem pedir ajuda, a injúria sem instigador se manifesta no mundo concreto — suas angústias de fato consomem seu espírito apesar de exteriormente portar um semblante pesaroso. Dentro dele arde um vulcão apreensivo: nisto consideramos a hipótese de que mesmo sob o domínio abatido da melancolia, o sujeito é capaz de transgredir os limites de sua prostração e empreender na busca pelo que poderia integrar o objeto ausente — mas não parece se tratar de uma incompletude absoluta.

Sob essa condição, o sujeito se porta como se uma sensação sem um referente claro e específico que acolhe uma profusão de elementos com os quais aquele indivíduo tentará aplacar sua angústia atingisse sua índole. Sugerir a angústia como um motor para os feitos do melancólico criativo também não seria ilógico, desde que acompanhe algumas ideias, como que

Pinel assim com Esquirol, julgam o melancólico vítima de uma ideia fixa e delirante, um juízo falso que exerce dominação na mente do doente, diversamente da mania, que se estendia por toda a personalidade [...] Esquirol por sua vez, propôs o nome de *lipomania* para designar as formas da doença baseadas numa paixão triste ou depressiva [...] (BERLINCK, 2008, p.67, grifo da autora).

Os conceitos que devem ser acolhidos da citação anterior são a ideia fixa e a paixão triste, respectivamente (uma vez que a melancolia não se encaixa em um quadro patológico e sim, dentro do campo do que propomos como espectro melancólico, ou uma condição policromática como o reflexo de um prisma sob a luz). A paixão é da natureza da força, dos desejos íntegros, maciços. Se conecta à ideia fixa pois o melancólico se encontra incapaz de desligar-se de forma saudável daquele pensamento, uma vez que a sua existência na mente garante seu paralelo no mundo, algo que o aparelho psíquico presentifica como o objeto faltante e que acredita que deve retornar.

Aqui abrimos para a seguinte hipótese: se a condição dispõe de um “tempo morto”, como observamos na figura de Dürer, um indivíduo que medita em seu objeto, agora abstrato pois sua figura não é cognoscível, tem em seu tempo interior o instante da criação artística? A [gênese] poética ocorre no tempo do pensamento inconsciente (KEHL, 2009 p.112). Mesmo que em termos psicanalíticos o melancólico se encontre entre dois atos, hora pendendo para atitudes enérgicas desmedidas e em outros momentos cai em uma condição inoperante, consideraremos que esta figura em particular do melancólico, sob o signo do sublime, se alinha aos dois posicionamentos, porém com a consciência ativa e o gênio que ocupa-se em laborar a trajetória da busca, um percurso mental. Em outras palavras, este melancólico tende a ser mais ativo do que letárgico, embora esta operação pareça improvável, desenvolveremos esse argumento mais à frente.

Retornando ao objeto, é sobre isso que devemos nos ocupar por hora. Uma vez que essa informação esteja clara, o objeto não tem uma forma definida, mas sim, faz parte de uma fantasmagoria, uma sensação morna e apenas uma assimilação, o discernimento da fisionomia do objeto fica prejudicada. Mas existe um objeto — porque o sujeito tem certeza da sua existência intimamente, mesmo que abstrata. O que demanda métodos para o reconhecer, e buscar. Neste ponto, as palavras são reconhecer, lembrar e reencontrar, quando se trata da forma ontológica da angústia, nos aspectos primários do dissabor da ausência. Há alguma ordem perceptiva temporal que conduz especificamente este sujeito que empreende em uma busca, as demandas satisfatórias

que remetam à figura virtual, o tempo descolado do tempo. Dessa forma, gostaria de destacar a melancolia em três aspectos<sup>15</sup> ou fases:

1. A conexão com o(s) objeto(s) conforme inscrições conscientes e inconscientes<sup>16</sup>, de forma desordenada em seus atributos personificados, dificultando a identificação no mundo material;

2. Em casos melancólicos desassossegados, o empenho pela busca vem de estímulos recebidos através de outros agentes, que devolvam a satisfação análoga ao experimentado previamente;

3. O desapontamento ao perceber que o novo objeto não corresponde as reminiscências que o indivíduo mantém e a demanda se inicia por outro similar. O sentimento de perda persiste, claro, sob novo ordenamento.

Ao retomar essa estrutura, podemos elaborar da seguinte maneira: existe um objeto que é perdido, referenciado por Freud como morto ou desaparecido (FREUD, 2011, pp.80-81), que no entanto não se trata formalmente de uma pessoa, pode ser uma peça, um coisa, um produto, um animal e até sensações, sentimentos (KEHL, 2011, pp.18-19). O que se amplia é a angústia pela desaparecimento da coisa, que se sabe perdido irremediavelmente. O sujeito não tolera a ausência e incorpora características do objeto sob duas perspectivas: a primeira é a de queixa, quando o sujeito reclama e é incapaz de tomar uma atitude para a mudança que tanto deseja. É o caso da personagem Hamlet, na peça de William Shakespeare: o príncipe tem poucas forças para vingar a morte do pai e menos ímpeto ainda para viver no mundo. Afasta-se da sociedade e ao se refugiar dentro de si mesmo cria uma narrativa que nos faz acreditar em sua loucura, ou podemos inferir que através dessa atitude se esconde o propósito de sua melancolia. O apartamento não é espontâneo, parece ser provocado por uma lacuna na percepção da realidade a sua volta, que torna o indivíduo distante por uma dificuldade em sustentar-se no tempo dos vivos, como expressa Jean Starobinski a respeito de Jacques,

Inibido, desacelerado, o melancólico vive em um tempo *inferior* à aquele do mundo que o cerca; a partir daí sente-se incapaz de se comunicar “vitalmente” com o seu meio. É dessa discordância entre o tempo *fúnebre* subjetivo e a vida ordinária que confere a esta o jeito de uma farsa irreal e irrisória. Na melancolia, a sensação de teatro nasce dessa defasagem entre o tempo interior e o tempo exterior. Se para Jacques o mundo parece uma

<sup>15</sup> Ainda que não se encerrem nesses, evidentemente, parecem ser os mais fortes para uma teoria da melancolia que integre o viajante.

<sup>16</sup> Freud nos recorda na abertura de *O inconsciente* (1915) que a estrutura consciente só é capaz de trabalhar com uma parcela de estímulos mnemônicos, sendo que o trabalho de *rememoração*, assim, está pautado no inconsciente.

comédia, é por que o espetáculo exterior é animado por um movimento rápido demais para que ele consiga participar. Jacques fica abandonado, do lado de fora, na situação de espectador; o fluxo corre, e ele, não conseguindo segui-lo, vê-se rejeitado na margem (STAROBINSKI, 2016, p.176, grifo do autor).

Essa passagem de Starobinski nos oferece uma série de ricas imagens, que precisaremos assimilar antes de prosseguir. A primeira é a do tempo da melancolia, que parece ter sua duração alargada através de uma percepção que é distinta do que os outros experimentam, algo entre um transe e um fluxo delirante, que pouco permite um contato com a realidade. O tempo morto representa a distância que, no entanto, esconde uma perspectiva díspar: há uma fresta na névoa que permite entrever o mundo sob outro ângulo. Partimos do pressuposto de que todos estão sob uma determinada névoa, mas somente os melancólicos estão sob a névoa do desassossego. Existe um tempo interior e outro exterior. Há melancolias e traços, por isso tratamos aqui dessa condição como um espectro.

Jacques de *Como Gostais* (1606), peça de William Shakespeare (1564-1616), vê-se rejeitado sob a concepção starobinskiana, mas sabemos que não há desejo por parte da figura melancólica em participar e logo, não há rancor. O melancólico vive em um mundo dele, orientado pelos seus desejos, anseios e lembranças. O que observamos é como em Robert Burton (2013) a distância não os anula e sim possibilita um novo panorama. A tristeza pesada freudiana aqui é dispensada, o ânimo vem como o do anjo de Dürer em delírio: sob o estado maníaco, ele deseja partir.

A exclusão se torna uma dádiva nas mãos destas figuras que ao modelo de Burton se fecham em suas bibliotecas: o intelectual, o artista, o dândi, o flâneur e o poeta. São indivíduos que seguramente podem (e irão) perturbar a ordem dos pensamentos na sociedade por intermédio de suas criações, ainda que nem todos sejam melancólicos, podem ser angustiados. A melancolia está ligada ao tempo e por conseguinte à memória. Justamente o que Freud aborda é a dificuldade em esquecer, em realizar o trabalho do luto, até porque todos precisam enterrar seus mortos. O melancólico não consegue entender o que se perdeu enquanto objeto de amor (FREUD, 2011), porque não existe uma imagem clara do ausente, somente a saudade e a linguagem complexa que dão lugar a outras formas de representação. Sérgio Givone (2009) considera que há no esquecimento uma experiência em suspensão,

Duplo movimento antifrástico. Da memória e do esquecimento. É por causa do esquecimento que uma determinada experiência pode ser restituída à memória, ali se conservando e se mantendo salva para sempre. Na verdade, esquecer significa desprender

alguma coisa de suas ligações, subtraí-la ao fluxo temporal, deixá-la permanecer numa espécie de imobilidade fora do tempo (GIVONE, 2009, p.247).

Porém, antes da suspensão existe o (considerado) irremediavelmente perdido, que ainda pressupõe ser possível reencontrar. Segundo Givone o esquecimento permite que em algum lugar da memória se fixe a lembrança que pode ser recuperada, ou, ela emerge por si mesma, sob o intermédio de outros objetos que possam assemelhar-se àquele perdido, um emblema da verdade, como o reflexo em um espelho (PIGEAUD, 2009, p. 23), por esse caráter de reverberação, de eco. A memória é permeada por partes, fragmentos, jamais um “todo” que se ofereça como um recurso para aplacar a angústia da falta — afinal, a angústia é o motor. A lembrança sofre uma amplificação e por isso reverbera mais alto, como se captada por intermédio de um dispositivo e convertida em sinais, que serão processados como em um jogo de enigmas, que aos poucos entrega suas pistas.

A melancolia não é um fim, e para o caso do viajante melancólico se trata do começo. Depois de meditar a respeito de seu objeto, vasculhar internamente, precisa buscar fora, no mundo. A melancolia é uma reação, segundo Freud, que faz com que o melancólico tenha uma necessidade de se comunicar, quase como um traço oposto à sua natureza, “que encontra satisfação no autodesnudamento” (FREUD, 2011, pp.54-55). Durante o processo de luto, o indivíduo consegue retirar pouco a pouco os investimentos que fez e assim reaver a parte de sua autoestima, como diz Freud “ Mas na realidade essa representação está no lugar de incontáveis impressões singulares (seus traços inconscientes) e a execução dessa retirada de libido não pode ser um fenômeno de um instante, mas, como no luto, certamente um processo moroso [...]” (FREUD, 2011, pp. 78-79).

O processo demorado no luto significa a dissolução do que amarra o indivíduo ao seu objeto, que possivelmente acontecerá, porque aqui tratamos de um caso saudável de luto, logo acontecerá o desligamento que faz o indivíduo sofrer. Na melancolia os processos de dissolução não acontecem (ou, advém com dificuldade) e, logo, o reinvestimento trata de estruturar as conexões, há o apego, a paixão e a fixação na lembrança. Para esse indivíduo não existem conexões com novos objetos que possam trazer satisfação. Ele vive da lembrança e das ruínas erigidas através de reminiscências projetadas no que possa devolver algum prazer. Isso significa que mesmo que esse tente se fixar a algo novo, há um desdobramento do sentimento doloroso da separação que inflama nele a sombra do objeto.

A memória marca a possibilidade de restituição, de reencontro, o signo assinala a jornada. Há o simulacro do mundo que foi perdido, como diz Sérgio Givone (2009):

Essa alquimia espiritual, interior ao duplo movimento da memória e do esquecimento, produz no crisol da alma “nosso verdadeiro eu”. O esquecimento toma à corrente da vida fragmentos de realidade em estado puro e os entrega à dimensão inconsciente da memória enquanto lembranças sepultas e olvidadas. Quando elas reafioram à memória (que inconscientemente passa a consciente, e de involuntária passa a voluntária), o que se julgava findo no nada é de súbito recuperado. E com um valor adicional. Valor de conhecimento, valor de verdade. Mas também de catarse e de regeneração. Com efeito, o passado volta a nós envolto por uma luz de eternidade que o torna ainda mais precioso. Nessa luz, não só o passado, mas também nós somos subtraídos [...] A ponto de despertar em nós uma “profunda sensação de renovação”, a qual só tem razão de ser porque “os verdadeiros paraísos são os paraísos que perdemos” (GIVONE, 2009, p.473).

O duplo movimento da memória não pode ser entendido linearmente, mas sim, como um fluxo intenso que manifesta sob a forma de fragmentos inconstantes os acessos a presenças passadas. As lembranças não vêm completas e a imaginação vela sob uma neblina os sentimentos e angústias relativas à aquela lembrança. Está posto assim um furacão acrescido para o melancólico, que revive aquela assombração como pautada no real. O esquecimento, nesse caso articulado como o desgaste, não é realizado com êxito. Por isso, o tempo é uma característica interessante para pensar sob quais circunstâncias o estado melancólico admite consignar as marcas e constelações que convocam o já vivido.

O tempo sempre foi um dos enigmas absolutos na história da humanidade, essa substância específica (KLEIN, 2019, p.8) em diversos âmbitos — mas está um pouco distante de nós, neste estudo, tentar desvendá-lo. Quanto a isso, disporíamos apenas de fragmentos, percepções, formulações e soluções possíveis para apurar o tempo do melancólico, aspecto que — em ousadia expressiva — seria o inerente linfa da compleição. Pois o próprio tempo transcorre para o melancólico, (como desenvolveremos a seguir em duas partes) tal como um encadeado de memórias, enquanto os fragmentos do passado o perseguem na atualidade e no futuro. A delonga — ou persistência — estabelece um ponto de vista através do qual é possível pensar a respeito da fixação do melancólico, já que em razão disso o seu temperamento se manifesta seguindo uma fisionomia própria de estados de prostração.

Apesar da disposição para a imobilidade ser persistentemente, quando se trata da melancolia, trataremos da contemplação do mundo de forma que as suas condições atinjam o cerne de uma outra faceta da melancolia, esta equivalente à locomobilidade e à infindável angústia do viajante. Por esse motivo, analisaremos nos meandros da expressão, o clarão memorial dos vestígios que revelem aos poucos o mapa melancólico delicadamente estabelecido por intermédio da busca pelo objeto ausente.

O sujeito acometido pela melancolia recorre à metáfora como forma de expressão e se torna fixado, portanto, o seu tempo transcorre por meio de uma configuração divergente à comum, pelas vias da memória este indivíduo sofre pelo irrecuperável. Há um motivo pelo qual entende-se que o melancólico possa ser metafórico por natureza, posto que o mesmo não consegue se conectar corretamente com o mundo exterior e, através de sentidos figurados, tenta dar forma à sua dor ou pelo menos encontrá-la no mundo, entretanto não logra sucesso, preso ao que o médico filósofo Jackie Pigeaud entende como o *continuum*

Essa espécie de linha necessária onde eu sofro por não poder recomeçá-la e que não é senão uma linha de dor confusa... É preciso ver aí que há um tempo, onde o futuro ainda não existe ou não existe mais como possível. Este sofrimento passado e este sofrimento futuro já não há diferença; é um tempo de eternidade, ou ainda, se se quiser, o tempo natural, da fisiologia, o tempo da confusão biológica. O melancólico não pode fazer o necessário rompimento, ou fracassou para recair no *continuum* (PIGEAUD, 2009, p.151).

O *continuum* parece um limbo onde o melancólico pode reencontrar o objeto e o perder diversas vezes, sem conseguir detê-lo. Mas o sofrimento causado pelo desaparecimento do inominável é sentido no corpo de forma que existe uma transferência, como relata Christian Dunker “o corpo que sofre e no sofrimento que se corporifica sob transferência” (DUNKER, 2011, p.89), dispondo de uma percepção estrutural “mosaica”, onde as dores se ligam através de jogos entre a carne e o mundo exterior. Dessa forma a metáfora se conecta a uma lembrança-rastro que impulsiona o viajante melancólico através de algumas paisagens. A razão e o lugar são importantes, como declaramos antes a respeito da geocrítica (que abarcamos somente no âmbito do lugar específico). A posteriori abordaremos as paisagens que Schwarzenbach percorre, para entender algumas das repetições<sup>17</sup>.

Na teoria da melancolia, a rememoração é necessária para que se realize o trabalho de esquecimento do objeto e, em uma condição saudável e ideal, o indivíduo poderá superar a perda. Mas na condição melancólica ocorre exatamente o contrário, uma vez que a energia está investida em si mesmo e se desgasta (ou se esvai) assim restando muito pouco ou nada para que o sujeito possa aceitar novamente ser valorizado (devido ao esvaziamento do eu). Dessa forma, o sentimento de apego à lembrança do objeto perdido é tudo o que permanece para reinvestimento (pobre) deste indivíduo. Insuficiente, viver apenas com um fantasma e não sendo possível retomar o que foi

---

<sup>17</sup> Anteriormente falamos a respeito do *continuum* e da repetição como item prioritário para compreender a *necessidade* de partir dos melancólicos.

perdido, o melancólico cai em prostração. Fixado, este reflete e pensa de forma insistente sobre um mesmo assunto.

A filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2006) declara que “é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição” (GAGNEBIN, 2006, p.99), que em outras palavras podemos imaginar se tratar da tensão entre a presença e a ausência que se materializa através da angústia da lembrança. Qual o projeto inserido no ato de colecionar os fragmentos da memória de forma tão obstinada? O que deve ser acolhido deste questionamento está na impossibilidade de não o fazer por parte do melancólico: este mesmo não consegue se desapegar destes retalhos, pois a sua existência é pautada na existência espectral daquela lembrança. O reencontro deve ser tratado como uma operação ilusória, uma vez que o objeto não existe mais — o que na percepção do melancólico não é real, é pouco nítido, impreciso. Assim, em uma atitude desordenada, a sombra da dor se confunde com o próprio objeto que, de forma ambígua, deposita o objeto em fantasmagorias. O gozo está intrinsecamente ligado à tentativa de repetição de uma experiência, de um afeto, de uma dor — em casos patológicos — e em qualquer sentido: de algo que se perdeu.

A questão da memória se inicia com uma inquirição: como relatar poeticamente uma sucessão de acontecimentos caóticos, surpreendentes, dramáticos ou catastróficos, a percepção fendida do “antes e depois” que se ligam de forma intrincada e estão sujeitos a esmaecer sob a oscilação dos abalos emocionais? Ruminar o tempo exige uma escavação no templo da memória. Como já citado anteriormente, o tempo tem um matiz diferente para o melancólico. Não parece existir aí qualquer vestígio de antes e depois, de sucessões ou de direção; supostamente existe apenas um limite — que será em breve, ou já está, destruído. Representado habitualmente enquanto cíclico ou circular, o tempo parece ter uma plasticidade obscura, não tão formal, como elucida Péter Pal Pelbart “O próprio limite circular do tempo já não contém o sujeito, mas foge dele e o obriga a persegui-lo incansavelmente, sem descanso, obrigando-o a ir ao limite de si” (1998, p.82).

Os limites são transpostos pelo melancólico, uma vez que este mesmo não está inserido no que compreendemos enquanto o nosso tempo do cotidiano, ele se encontra e movimenta à margem. Logo, as lembranças seguem um curso igual — se for possível tratar por similar algo que se apresenta conturbado. O que parece ser considerável por agora é que existe um entre, um espaço quase palpável circunscrito na metáfora. O perigo da diluição se faz iminente: ao tentar recuperar obstinadamente uma mesma sensação, o que aparentemente se encontra no antes é arruinado,

obrigando este sujeito a reconstruir através das próprias ruínas um palimpsesto consternado. Pelbart trata da lembrança como um salto sem mesura no campo da memória:

Com efeito, quando buscamos uma lembrança, damos um salto no passado para encontrá-la, mas no passado que não está em nós, nesse passado eterno, elemento ontológico, condição para a passagem de todo o presente particular. Salto na ontologia, no ser em si, no ser em si do passado, Memória imemorial ou ontológica. É que o passado não é o que vem depois de ter sido presente, nem pode ser reconstituído pelo novo presente do qual ele agora é passado. Se assim fosse, entre a percepção e a lembrança não haveria mais que uma diferença de grau, e não de natureza (PELBART, 1998, p.37).

Ao pôr em evidência a angústia que julgava se tratar de uma coisa, e perante a impossibilidade de recuperação e de simbolização, o sujeito cai em uma repetição. A reincidência opera no âmbito inconsciente, mesmo que não totalmente, assim como a reminiscência. No entanto, partindo da diferença abordada por Pelbart no trecho acima, o que parece ser explicado estaria manifesto mais próximo da reincidência do que da reminiscência — a respeito da divergência em grau. Os dois termos estão presentes nos trabalhos dos *Seminários* de Lacan, que retornam à Freud (que aparentemente não desenvolveu intensamente estes dois conceitos)<sup>18</sup>.

Uma vez que a reminiscência é a parte mais consciente, que estaria atenta às situações repetitivas, a melancolia transita em uma certa parte inconsciente, onde a repetição se situa na investida ao longo de uma procura, como citado anteriormente por Lacan “A repetição está ligada de maneira determinante a uma consequência que ele designa como *objeto perdido* [...]” (2008, p.119). A dificuldade encontra-se no fato de tal consequência aparentar uma ferida não-curada, e que não se deseja curar. É uma marca no corpo, que parece não consentir com a nova configuração que é desejável para que o sujeito se reestabeleça, que se integre à sociedade, antes de tudo.

Nos espaços memoriais, a lembrança toma a aparência desta marca, não de forma comum e saudável — mas com um aspecto idealizado, fantasioso, sonhado, logo, inalcançável. Investir as suas energias em um empreendimento que está sob a insígnia do fracasso parece não fazer sentido para a contemporaneidade, mas é a única maneira a qual este indivíduo acredita ser possível recuperar o objeto a que está fortemente apegado. O melancólico se encontra num fora da realidade e por conseguinte a sua memória não parece operar adequadamente, dentro do que Berlinck declara como “libertar-se do objeto perdido exige mantê-lo presente para que o trabalho se efetue” (2008,

---

<sup>18</sup> Uma advertência precisa ser considerada: uma vez que não apreendemos a melancolia enquanto um *transtorno* ou *doença*. Apesar de empregarmos termos psicanalíticos e a sintomatologia ser similar, não consideramos de todo igual, por isso *trocamos* a palavra doença por outras que sejam mais brandas e que estejam de acordo com a reflexão proposta.

p. 88) — embora saibamos que não haverá trabalho a ser realizado, não há aspiração nesse sentido, nem esforço.

A lembrança invade o peito do melancólico e lhe rouba o ar, o torna pesado — ainda que não inativo, pois, neste caso que tratamos aqui, a melancolia porta uma sombra enérgica, a própria marca é diferente “No *todo* solidário que a rede de nervos liga ao cérebro, não haverá ideia fixa, não haverá tristeza persistente que não suscite, com o tempo, uma lesão orgânica” (STAROBINSKI, 2008, p.212). Não se trata somente do obstáculo em face ao esquecimento, mas também da dificuldade em organizar as lembranças e deixar “cair no esquecimento” o que o aflige.

Os processos memoriais tratam naturalmente do passado e do futuro, a priori e vulgarmente, como uma linha unidirecional e composicional que interage com a história e com um ciclo. É bem sabido da sua natureza traiçoeira, dissonante, descompassada fragmentária e inacabada. Sim, pois o fenômeno da memória que está imbuído de passado e futuro suporta estes termos apenas para acalmar a mente e aplicar uma força para organizar os arquivos de forma que sejam “acessíveis” ao acolher um tempo diacrônico — aquele que se encontra a uma certa distância do tempo melancólico, especialmente do viajante, que conta com o aprisionamento em um retorno e ao mesmo passo com a violência do Destino.

O perigo de uma redução dos conceitos à experiência da memória é iminente, apesar da vasta literatura a respeito da *mnemotécnica* nos campos da psicanálise, neurociência, filosofia, história com que contamos hoje. E a despeito dos esforços empreendidos, parece pertinente pensar que a ameaça do esquecimento envolve uma consciência que está além do que possa ser assimilado subjetivamente ou historicamente. O empenho exercido que nos concerne integra parte das definições sobre um acesso ao simbólico, processo de complexa realização para o melancólico já que a sombra só existe em um espaço virtualizado, de uma matéria flutuante. Logo, o que este indivíduo persegue é apenas um rastro (e partindo disso nos ocuparemos da sua possível poética a posteriori), que Jeanne Marie Gagnebin explica como a figura da fragilidade.

Esse conceito de rastro nos conduz à problemática, brevemente evocada, da memória. Notemos primeiro que o rastro, na tradição filosófica e psicológica, foi sempre uma dessas noções preciosas e complexas - para não dizer, em boa (?) lógica cartesiana, obscuras — que procuram manter sempre juntas a presença do ausente e a ausência da presença (2006, p.44).

Por conta disso, o rastro ganha forma e força na presença do ausente e na ausência da presença. No caso dos melancólicos que estão sob a égide das Musas, o rastro ganha outro aspecto:

o que o corpo transfere através angústia toma sua forma na impossibilidade da fala “adequada”, da simbolização e do reconhecimento, inviável, uma vez que discernir tem relação com a de capacidade de expor. Sigmund Freud aborda esse reencontro em seu texto de 1925, *A negação*, de forma que fique mais clara esta passagem a respeito do reencontro:

O não real, meramente representado, subjetivo, é apenas interno; o outro, o real, está presente também no exterior. A experiência ensinou que não só é importante que uma coisa (objeto de satisfação) possua “boa” qualidade e, portanto, mereça ser acolhida no ego, mas também que ela esteja no mundo externo de um modo tal que seja possível apossar-se dela em caso de necessidade. [...] é preciso lembrar que em todas as representações provêm de percepções, *são repetições desta. Assim sendo, originariamente a existência da representação já é uma garantia de realidade do representado. [...] O primeiro e mais imediato objetivo da prova de realidade não é, portanto, o de encontrar na percepção real um objeto correspondente ao representado, mas, sim, o de reencontrá-lo, de se convencer de que ele ainda existe* (FREUD, 1925. pp.24-25, grifo do autor).

O reencontro ou a recuperação depende do acolhimento. Se a representação na memória já é uma garantia da “realidade” e da existência do objeto em algum passado, a busca deveria findar no instante do hipotético reencontro. No entanto, não é o que acontece com o melancólico que está preso em uma ruminação, em uma cisma (STAROBINSKI, 2009, p.69), tornando o devaneio ininterrupto e o vínculo jamais se realizará — sob a ameaça do desvanecimento do objeto, uma vez que a sua persistência no mundo material depende de uma ilusão, uma alucinação, um delírio.

A percepção imagética configura na paisagem a forma simulada que parece devolver ao indivíduo a fisionomia do que ele demanda, a figura da saudade, um holograma do ausente. A personificação da falta não é suficiente, claro, para sanar a angústia como desejado, e por este melancólico achar-se mais empobrecido e dispor de pouca ou nenhuma energia para investir em outras atividades, o sujeito se encontra em um impasse “Não só a doença da relação entre a alma e o corpo, mas também da relação de alguém com os outros e com o mundo, a melancolia aparece para muitos filósofos como a doença existencial ou da dor de existir” (BERLINCK, 2009, p.34).

Dito de outra forma e recuperando algumas referências anteriores, de maneira análoga que o melancólico dispõe da sombra recordativa que recai sobre o seu espírito, alimentando o desejo por um reencontro, o melancólico viajante parece dispor de uma energia que se desvia em direção à paisagem: de maneira que o seu objeto fugidio lhe destitui de seu lugar junto ao Outro, este indivíduo se perde pela desconexão daquele em sua versão imaginária. A hipótese considerável é aquela que impulsiona a busca, a restituição, a reintegração desse sujeito (seja no meio social,

familiar, amoroso) em face à perda das referências estáveis que antes tornavam o seu ambiente supostamente ideal.

A partir desta hipótese, como seria possível assimilar o melancólico desassossegado daquele aparentemente apático? Quais fronteiras precisam ser atravessadas para que este se levante de sua aparente inércia<sup>19</sup> e retire-se ao encalço de sua parte faltante? De que forma o tempo e a memória, o desejo e a angústia, as parcas recompensas e um vazio excessivo são o motor que impulsiona em sua jornada? Apesar da desordem interior o desgosto não impede este mesmo sujeito de transitar entre os humores que se apresentam no limite, que por sua vez configuraria a origem da criação poética, da ambivalência frutífera ou ser engolido pelo Outro:

O desequilíbrio causado pelo excesso da bile negra torna o melancólico propenso a ser “quase no mesmo instante muito quente e muito frio”. Mas essa é a mesma possibilidade (que ele não escolheu) de habitar extremos que torna o melancólico aberto à criação poética. Ou seja: a “tornar-se outro” [...] Outro modo de “tornar-se outro” seria a loucura (KHEL, 2011, pp. 26-27).

Habitar extremos, se abrir para a criação poética [a ponto de] tornar-se o Outro desejado, exige de nós uma força para a decodificação — partindo de métodos já enunciados, pois o Real não se conecta com a linguagem clara e imediatamente, por ser um processo inconsciente (KEHL, 2009) — através de indícios e sinais é que parece ser viável para realizar esse movimento, como um arqueólogo que junta as pequenas peças de alguma cerâmica para atingir um plausível uso, significado, prestígio e dimensão daquele artefato. Os fragmentos de que dispomos é composto por escritos, fotografias, desejos, sonhos, devaneios, anseios, queixas, angústias, declarações e acusações; e a partir disso pretendemos ambiciosamente traçar um mapa deste melancólico viajante (e as características serão apresentadas no próximo capítulo). A tensão entre o corpo e a linguagem manifestam fantasmas, pouco materializados, potentes e dispostos ao deciframento. Seriam, assim, os artistas e autores criadores de fantasmagorias?

Parece necessário sublinhar o caráter peculiar da atividade literária e artística nos indivíduos portadores desta condição, uma vez que expressar foi discutido anteriormente como o caminho para realizar o trabalho, o que, no entanto, vigora apenas sobre aqueles indivíduos capazes de rememorar, no sentido de compreender e observar. O melancólico está preso em um tempo que não passa<sup>20</sup>, em uma lembrança constante e fixa, na repetição dos sonhos e palavras, girando em torno de si mesmo. Moacyr Scliar retrata uma melancolia regida sob a sombra da mania, para

<sup>19</sup> Inércia já discutida anteriormente como questionável, visto que a atividade não cessa mesmo internamente.

<sup>20</sup> Diferente do tédio, este *tempo* tem a natureza obsessiva, compulsiva e, não raro, agressiva.

entender “A mania tem uma imagem melhor [...] Caracteriza-se pela atividade febril, pelo movimento incessante, em contraposição à imobilidade da melancolia tão bem retratada por Dürer. [...] precisa de movimento, não tolera os limites que a geografia lhe impõe [...]” (SCLIAR, 2003, p.62).

Arrastando as lembranças ao longo das passagens, caminhos, estradas, *caravançarais*<sup>21</sup> e cidades imersas em ruínas, este indivíduo parece encontrar em seu trajeto a reprodução daquilo que sente saudade, que existe virtualmente em algum recôndito memorial, para orientar de forma perigosamente concreta — uma vez que o que sustenta esta pessoa se trata do mesmo que o divide (KEHL, 2008 p.43) — uma ambígua recordação satisfatoriamente dolorosa. Parece existir um vínculo entre os processos criadores e esse sofrimento, claro, para aqueles que tem a capacidade e a vontade de produzir artisticamente, de forma que “O temperamento melancólico é um temperamento metafórico, propenso, pois, à criação — na filosofia, na poesia, nas artes. Mas os melancólicos pagam um preço: esse talento os arrebatava e os conduz pela vida como um ‘barco sem lastro’, na expressão de Sócrates.” (SCLIAR, 2003 p.70). Um pouco menos dramático que a declaração socrática, o que parece ser relevante se encontra na propensão à criação poética associada ao temperamento metafórico.

A memória, lembrança e o tempo estão desta forma unidos em uma tríade que se articula de maneira autônoma em cada área, mas ainda parecem atuar mutuamente, de forma que “O tempo é a atmosfera que envolve a melancolia.” (LIMA, 2017). Uma vez que o tempo rege o percurso do melancólico, que está pautado em no futuro de um passado, a eternidade fica em suspensão. E apesar do tempo linguístico não admitir encerrar-se em um período, sendo que a enunciação trata de um presente particular, do agora, o tempo linguístico comporta suas próprias divisões (que não intentamos nos aprofundar aqui, mas apenas pegar emprestado da linguística esta citação de José Luiz Fiorin, que auxiliará a pensar brevemente sobre a relação da enunciação e do tempo com a narrativa, e o caso melancólico):

Como o agora é um tempo em que um *eu* toma a palavra, a organização linguística do tempo, como as demais categorias da enunciação, é, para retomar as palavras de Herman Parret (1988, p.146), egocêntrica. Cabe lembrar, porém, que a temporalidade do enunciador é o *agora* do enunciatário. A condição da inteligibilidade da fala reside no fato de que a temporalidade do enunciador, embora literalmente estranha e inacessível ao enunciatário, é identificada por este à temporalidade que informa sua própria fala quando se torna por sua vez

---

<sup>21</sup> Construções de caráter hoteleiro que se encontravam no deserto, principalmente no Oriente Médio; estruturas muito presentes na narrativa Schwarzenbachiana.

enunciador. O tempo do discurso não é, assim, reportado às divisões do tempo crônico nem fechado numa subjetividade solipsista. [...] O tempo linguístico comporta suas próprias divisões, em sua própria ordem, independente do tempo crônico (2005, p.144, grifo do autor).

As datas, dias, fases, situam o leitor em uma distância segura e pretensamente estável, sem comprometer-se com a dicotomia da passagem fluida: do enunciador para o enunciatário a distância parece mínima. Logo, o tempo se suspende como o do próprio melancólico. Ou deveríamos pensar que, há um domínio próprio? A última frase do que Fiorin expõe contempla o que foi defendido ao longo desta parte sobre o tempo e a literatura, quando diz que “o tempo linguístico comporta suas próprias divisões, em sua própria ordem, independente do tempo crônico”, e isso não significa que assim esteja encerrado em conformidade com uma desordem: um tempo próprio indica a necessidade de estudos de caso, pois sob determinadas circunstâncias, a atividade transcorre sob outras configurações — tal como a própria melancolia. Apesar dos desenvolvimentos abstratos elaborados nestas primeiras partes, o reconhecimento teórico prévio contribuirá para as leituras futuras — perante o objeto da nossa investigação.

A busca e a impossibilidade do encontro derivam da (in)existência do objeto, mas em sua essência, da natureza do tempo torvelino: ao pensar na imagem de uma espiral que se desenrola de forma que se afaste gradualmente do ponto anterior, o objeto é reencontrado várias vezes e perdido no mesmo instante, de tal forma que a sua existência pode ser destruída pela instabilidade do mesmo na memória. Samuel de Jesus (2015) alerta sobre um determinado ritmo da busca Proustiana:

Contrariando qualquer expectativa, o ritmo da busca não é construído a partir de camadas sedimentares sucessivas da memória, mas segundo toda uma série de experiências frustradas. Se Proust relata sua incerteza diante encontrar essa *sensação primeira*, fá-lo por conhecer o caráter enganoso do próprio objeto [...] (JESUS, 2015, p.207, grifo do autor).

Este ritmo não sucessivamente-sedimentado associa-se ao tempo torvelino e sincronicamente à frustração: a sensação é a bússola que instiga o recomeço, o esforço pela volta. Pois, em face à imagem dissimulada que ataca o espírito, a força heroica promovida vem da promessa do gozo, que Gilles Deleuze infere como uma “preferência ao prazer objetivo à verdade” (2006, p.16) ou seja, parece ser uma tentativa de enganar a morte. Os tempos instantâneo e dilatado se mesclam ao se pensar sobre a busca na forma da integração do indivíduo com o corpo no espaço — isso sugere o corpo-no-mundo como simbolização do imaginado, do desejado e do reencontro.

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent  
 Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons,  
 De leur fatalité jamais ils ne s'écarterent  
 Et sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!

*Charles Baudelaire*  
*Les fleurs du mal.*

## CAPÍTULO III: VIAGEM

### 3.1 A viagem

A viagem é certamente a atividade mais antiga da humanidade. O deslocamento tem diversas variantes em acordo com o propósito. Pode ser entendida através de perguntas, que não se excluem por sua multiplicidade, considerando uma certa mobilidade espacial (mas não todos os tipos), que abrange a transposição de limites fronteiriços e a criação destes — incluindo da mesma forma limites interiores. O destino ocasionalmente pode ser o começo e o fim somente quando alcança o local de partida. O movimento, por vezes, dita o compasso da viagem; ao mesmo passo que as paragens: pois é perigoso dizer que a viagem está sujeita a um deslocamento constante — certamente em casos em que a mobilidade é mais frequente que o usual, há aí uma característica pontual a ser analisada. A pergunta que abre o livro da escritora portuguesa Sónia Serrano em seu texto *Mulheres viajantes* ecoa aqui “É possível a viagem? É possível *ainda* a viagem?” (SERRANO, 2014 p.15) pois é conveniente pensar em nós, os viajantes contemporâneos em paralelo aos viajantes anteriores a nossa geração. A leitura de Schwarzenbach demanda que o intervalo histórico seja considerado: viajar em 1930 não era o mesmo que em 1960, e as experiências são Outras em 2020 — as transformações nos processos de deslocamento nos impulsionam a experiências sob outros prismas.

Por isso não podemos ler literatura de viagem sob os nossos julgamentos, a viagem na contemporaneidade tem um tempo diferente desta que nos debruçaremos na obra de Schwarzenbach: hoje viajamos à base de períodos mensurados, procurando deslocamentos ágeis. Medimos os dias, as horas, cada centímetro que percorreremos. Empresas de viagem nos vendem experiências fracionadas, instantâneas, deslocamentos fáceis. É bem provável que a profusão de imagens do universo *on-line* com as quais somos diariamente bombardeados por *bloggers e*

*instagramers* viajantes nos incitem a desejar algo similar a essa vivência. Talvez porque a vida parece ser cruelmente segmentada e rasgada em minutos, que contamos com a assistência de *experts* que conhecem a cultura e os lugares por onde devemos passar para se obter a maior excelência prática em seu caminho. Em uma época que defendemos a individualidade como forma de construção do sujeito, como é possível comprar uma vivência com extensão determinada? 6 capitais europeias em 5 dias? A única coisa comprada parece ser a expectativa. Pois, uma vez que viajar é essencialmente descobrir, o Outro fica à margem de um tempo vertiginoso que engole qualquer tentativa de assimilar uma cultura diversa da nossa.

Por isso escolhemos abrir este capítulo situando no tempo a nossa existência em 2020: parece pertinente destacar que Schwarzenbach viaja em um período em que as imagens fotográficas [de viagens] não eram constantes no cotidiano comum, apesar dos relatos destes peregrinos do mundo circularem assiduamente devido a interesses de outras categorias em lugares longínquos e paisagens exóticas. Hoje, ao colocar em qualquer rede social os mesmos nomes de cidades as quais Schwarzenbach passou, dispomos de um montante fantástico de fotografias para expandir o nosso imaginário — e em tantos casos relatos de viagens que nos auxiliam sobre quais caminhos já feitos por outros são seguros, ou seja, a viagem é empreendida sob o resguardo de conselhos que previnam o viajante de descontentamentos (ao menos tenta-se). Claro que a viagem na contemporaneidade tem níveis conforme a disponibilidade temporal de cada um, dos motivos e as causas que levam aquela pessoa a viajar. Nenhuma é superior à outra. A dúvida paira apenas sobre a experiência: o que buscamos quando viajamos? Se para alguns o instante de ter uma foto ao pé do Coliseu na Itália está suficiente, é o que vale. Hoje, atestar a presença em determinado local de viagem tornou-se compulsório em tempos em que a vida se desenrola em comunhão com o *web espaço*.

Esse parece ser um dos contrastes entre o turista e o viajante, supondo que o primeiro está de passagem e logo voltará para uma rotina, de sua casa e trabalho. E ainda que o viajante também tenha aspectos de turista nessa acepção, frequentemente parece ser identificado como aquele indivíduo que intenta demorar-se em lugares estrangeiros, se assemelha à figura do explorador (sem a colonização) e por mais que essa dicotomia seja absurdamente inaplicável na contemporaneidade, uma vez que a vida tem outros meandros, parece pertinente pensar no viajante como aquele que tem significativo interesse pela a cultura do Outro — para perceber este indivíduo que age sob um sistema bem diferente do turista. Cada explorador tem um método de trânsito, uma

bagagem pessoal (cultural) e algum propósito —, especialmente neste capítulo reuniremos informações acerca da figura feminina que viaja. Segundo Sónia Serrano, o mercador italiano Marco Polo inaugurou uma categoria de viagem que se assemelha ao viandante contemporâneo, que ela própria declara ser aquele surgido no século XV,

O Renascimento será caracterizado pelo desejo de exploração e descoberta, de que as viagens marítimas portuguesas são um notável exemplo. [...] e os relatos destas viagens surgem com bastantes detalhes etnográficos, como no caso dos textos de Marco Polo, o verdadeiro pioneiro do viajante moderno (SERRANO, 2019, p.20).

Com Marco Polo, o viajante passa a levar consigo não somente as lembranças de outras paragens, mas espalha a semente da viagem possível. A literatura de viagem tem suas qualidades próprias e até pode ser separada por épocas e características particulares (de peregrinação; de comércio; de expansão; de erudição; de formação e serviço; e imaginária), que possivelmente definem uma qualidade ou um molde narrativo que determinam o ritmo da narrativa. Neste contexto, a bagagem cultural do viajante também orienta suas observações criando camadas de impressões por sobre outras que este mesmo já transporta em seu trajeto, o que também colabora com a reflexão sobre as narrativas de viagem que oferecem a possibilidade de imaginar e sonhar com países distantes, permitindo partir de um ponto de vista especialmente orientado para os relatos em forma de diário de viagem (texto considerado mais pessoal).

As investidas do viajante são recuperadas através dos escritos que estes nos mandam como cartas do passado, experiências que são relatadas e deixadas para alguém ler. Schwarzenbach em certo ponto de *Morte na Pérsia* questiona: “[...] por que anoto todas essas recordações? Por que quero dá-las a ler a estranhos?” (Ibidem, 2008 p.85). Uma indagação pertinente, uma vez que os processos de escrita de viagem dependem de impressões às vezes pessoais do autor-viajante<sup>22</sup>. Deixar transparecer essas percepções exige de antemão uma interiorização da paisagem, uma vez que as representações individuais (sejam em processos imagéticos ou literários) demandam um discurso que torne material o que está na qualidade do sensível, conservado na esfera da memória e da experiência.

Dos continentes que despertaram fascínio e disposição para que seus *voyageurs* percorram e cubram distâncias com seus devaneios, historicamente o Oriente teve um grande papel nos empenhos humanos relativos à viagem. Seja por suas paisagens inóspitas, sítios históricos que

---

<sup>22</sup> Sabemos que alguns grandes textos considerados *relatos de viagem* foram escritos sob circunstâncias que não envolvem uma viagem, visto que os próprios autores evidenciaram isso, o que não exclui a nossa consideração acerca da perspectiva das impressões do autor sobre determinado lugar.

representam alguma parte da identidade humana comum a muitos de nós, desertos incomensuráveis cercados apenas por areia, ou pelas imensas florestas de pedra e sólidas cadeias montanhosas que dançam em duplo com as volumosas nuvens/montanhas do céu. Pois no deserto, desprovido de intervenções urbanas, temos a sorte de contemplar o céu.

Schwarzenbach se desloca no século XX (entre os anos 1930 e 1942), mas deve-se observar que muito antes dela, algumas privilegiadas mulheres viajantes, assunto que trataremos no próximo tópico, percorreram esses espaços, seja por acompanhar seus esposos em serviços militares, diplomáticos ou arqueológicos, ou em atos de ousadia independente, por curiosidade e desejos próprios. Observamos em especial as mulheres nesta ocasião, pois as suas narrativas têm a chance de abranger núcleos que não eram permitidos aos homens, como os familiares e os das próprias mulheres nativas — que não exclui as atividades em outros âmbitos análogo aos dos homens e, até mesmo, obter algum poder político ou estratégico (o que é mais raro) — e pelo sujeito desta pesquisa se tratar de uma mulher.

A literatura está permeada por interpretações plurais dos espaços geográficos — o lugar narrado, não existe efetivamente, este real é passível de incerteza — é niso que parece residir a riqueza dos escritos de viagem, há um jogo de percepção. Os motivos pelos quais estes indivíduos se deslocavam são complexos e nos deteremos basicamente a respeito dos deslocamentos orientais, muitas vezes ligados a serviços governamentais, históricos, arqueológicos ou para ver por si próprio se o Oriente era o mesmo que aquele representado por tantos séculos através de histórias fabulosas, utópicas e sonhadoras. A escrita odepórica tem em sua conta o fato de que a sua colaboração para as imagens constituídas a respeito das cidades, povoados, países, desertos, montanhas e mares foi imprescindível para a própria constituição dos lugares sonhados: ao pensar em uma época em que as imagens não circulavam com tanta facilidade como hoje, no mundo monitorado por câmeras e satélites que supõem uma verdade cartográfica baseada em dimensões digitais. As proporções dos mapas estavam no âmbito da idealização (ainda que houvessem levantamentos, medidas de elevações e terrenos, coletas de dados como nos inventários atuais), imaginando uma paisagem que pudesse ser lida por todos segundo uma realidade territorial.

Dessa forma, será que podemos pensar que viagem começa antes do próprio mapa? O viajante usualmente confere o caminho, verifica o itinerário — ou pelo menos idealiza a cidade onde estará, como dissemos anteriormente. Compreendendo o mapa como um desenho estático que esquematiza um local, que tenta medir o mundo com uma régua da razão — parece injusto reduzir

a essa sentença, mas se afastar de conceitos tão austeros possibilitam que as rotas tomem formas múltiplas, fórmulas mágicas e sensitivas que indicam as passagens.

Um pouco distante das discussões a respeito da fidelidade dos mapas, as cartografias dispostas na obra de Schwarzenbach surgem de forma alternativa: a viagem afetiva. A autora declarou que sua primeira viagem para o Oriente (1933) tem um trajeto proposital, para visitar lá as cidades que tanto lhe atraíram quando criança, os nomes fascinantes envoltos em fábulas e narrativas — e como historiadora, seguir os caminhos que Alexandre (o Grande) percorreu configura a promessa de tocar ao menos as bordas fantasmagóricas da memória histórica. Schwarzenbach também trabalhou como arqueóloga, integrando o grupo americano que buscava por vestígios de antigas civilizações, e como correspondente do jornal suíço *Zürcher Illustrierte* que lhe pagavam pelas fotografias e artigos, a viajante tinha mais que motivos para deixar o continente europeu (MIERMONT, 2004, p.127).

As cartas geográficas que perpassam o trabalho de Schwarzenbach têm nuances heterogêneas, já que, por se tratar de uma cartografia literária, também estão no domínio das escritas poético-espaciais, considerando que as leituras são diversas e os espaços nos textos literários são sempre ficcionais — uma vez que não corresponderem a um *lugar existente* em si, parece apropriado pensar em lugares *outros* que se relacionem com ambientes previamente percorridos ou em alguns casos, lidos (especificamente nesta condição da literatura de viagens a leitura orienta uma visão duplicada, posto que a obra é uma escrita-de-outra-leitura). Logo, as representações cartográficas se apresentam tão diversas que pensar em mapas simplificados perde o sentido. O homem sempre viajou e narrou, e estas duas atividades coabitam.

Partindo disso, cogitaremos algumas formas de constituir mapas, no âmbito político e poético, considerando que a forma a qual os viajantes que nos interessam traçam seus propósitos está mais próxima do contexto poético. Repensar mapas exige assimilar que o território está sob a vigência de uma concepção cartesiana, com regras que pretendem unificar a forma de leitura dos espaços e proporcionar uma visão ampla e clara daquele sítio, com categorias duais e em uma busca progressiva pela ordem, o que na visão de Kitchin&Perks (2009) não funciona tão bem, pois o conceito de uma cartografia fixa estaria em desacordo com a realidade espacial do ser humano,

Debate continues around the nature of map generalization and whether mapping is holistic or fragmentary, stochastic or regular, invariant or contingent, natural or cultural, objective or subjective, functional or symbolic, and so on. It is clear, however, that since the Second World War a number of different scientific orthodoxies have pervaded the world of Western academic cartographic

research which almost all trade on the notion of searching for a common, universal approach. Yet, paradoxically, everyday ideas of geography and mapping as ideographic and empirical survive<sup>23</sup> (Kitchin&Perks, 2009, p.4).

Ao abordar sob essa visão, as noções contemporâneas sobre cartografia reúnem outra configuração, diversa e distinta conforme a necessidade, uma vez que um mapa não manifesta somente uma representação do mundo, mas muito além da constituição de mundos possíveis. O postulado a respeito dos mapas auxilia a entender porque motivo os mapas melancólicos parecem ter uma estrutura específica e por conseguinte, a hipótese oportuna de romper as fronteiras das cartas, busca entender que muito além de desenhos, gravuras, ilustrações, recortes e fotografias, a palavra igualmente dispõe de propriedades correspondentes. O significado da reelaboração do espaço a partir desses mapas literários é muitas vezes um exercício de memória e de sensibilidade, “[...]the map reader becomes as important as the map maker” (KITCHIN & PERKS, 2009), colocando em paralelo a existência do mapa e da figura daquele que projeta o mapa como um só.

Os mapas são uma verdade possível: enquanto documento científico comprova a existência de um espaço em determinado lugar, que orienta sua localização e fundamenta a relação espacial do homem com a leitura abstrata cuidadosa que impulsiona a alcançar seu destino. Que conhecimentos prévios estes viajantes têm do lugar que se pretende visitar? Já comunicamos previamente que o território é composto por elementos excessivamente complexos e isso é óbvio, desde que seja claro que o mapa é, antes de tudo, um esquema — prioridades são eleitas para que a simplificação das informações torne o espaço nítido. Nesse caso, os referentes tomam uma forma distinta e os limites são transpostos

Num contexto que se tornou ambíguo, a distância entre aquilo a que se chama o “real” e a representação, ainda que ficcional, é reduzida. A separação das águas perde a visibilidade; por vezes torna-se apenas perceptível. [...] e as certezas que dizem respeito à natureza, à consistência e aos limites do real se vão desvanecendo. Por conseguinte, tendem a ser suprimidas as barreiras entre o real e a mimética ficcional (WESTPHAL, 2013 pp. 94-95).

Os mapas são retóricos, criadores de paisagens. Seria possível que na Arte e na Literatura, o estatuto poético dos mapeamentos passe pela necessidade de reconhecimento do espaço? “O espaço-objeto da representação individual, subjectiva, pode então tornar-se objecto de estudo.”

---

<sup>23</sup> “O debate continua em torno da natureza da generalização do mapa e se o mapeamento é holístico ou fragmentário, estocástico ou regular, invariante ou contingente, natural ou cultural, objetivo ou subjetivo, funcional ou simbólico e assim por diante. É claro, entretanto, que, desde a Segunda Guerra Mundial, uma série de diferentes ortodoxias científicas permearam o mundo da pesquisa cartográfica acadêmica ocidental, que quase todas se dedicam à noção de busca de uma abordagem comum e universal. Ainda assim, paradoxalmente, as idéias cotidianas de geografia e mapeamento como ideográficas e empíricas sobrevivem” (Kitchin&Perks, 2009, p.4, tradução nossa).

(Ibidem, p.98) pois, ao dedicar-se a percorrer espaços e tomar nota (seja através de desenhos, fotografias, escrita ou registros, qualquer que seja o meio) já acontece uma reelaboração do espaço cartográfico através da expressão subjetiva do indivíduo. Ou seja: uma vez que as descrições são diversas, os mapas nunca são os mesmos. Mas por que chamar de mapa as representações poéticas que têm como tema os lugares atravessados por viajantes-artistas? O jogo entre imagens e escrita que constitui um mapa comum toma outras dimensões com a operação de um inventário geopoético empreendido pelos artistas e autores.

Existe uma personalidade famosa das cidades Modernas, um fantasma, que deseja unir-se à multidão e desaparecer: o *flâneur*. Surgido na França do século XIX, essa figura que percorre as ruas sem objetivo aparente, que deseja ser capturado pelo acaso e emerge na densa malha citadina para desfazer seus nós. O *flâneur* é um homem da multidão, que busca as brechas poéticas para nelas conceber suas obras. Às vezes acontece da figura do *flâneur* ser o *dândi*<sup>24</sup>, homem rico, culto e ocioso que pode mapear as ruas sob seus pés. Em *O pintor da vida moderna*, Charles Baudelaire define o príncipe das multidões como um navegante do tumulto, que se delicia com as “paisagens de pedras”, mas antes de tudo, tem uma residência. O *flâneur* não parece ser o mendigo e sequer o pedinte segundo a descrição de Baudelaire. Esse sujeito precisa ter um gosto estético disciplinado para reconhecer na multidão/cidade a beleza no sentido sublime, ou seja, trata-se de uma pessoa com um nível de educação (mesmo que seja informal). Baudelaire delinea o *flâneur* como aquele que tem

A multidão é o seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em *esposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda a parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestramente. O observador é um príncipe que usufrui, em toda parte, de sua condição de incógnito (BAUDELAIRE, 2010, p.30).

O mundo é a casa do *flâneur* pelo seu domínio e desembaraço nesse espaço. Poderíamos ampliar para “o mundo é agora seu ateliê”, se lembrarmos de que os Impressionistas levam seus instrumentos de pintura para fora do estúdio, e almejam o contato com o imediato e fugidio. O errante baudelariano é um artista, certamente. O prazer em fixar domicílio no inconstante é o seu

---

<sup>24</sup> O dândi, segundo Charles Baudelaire em *O pintor da vida moderna* (2010), é o homem que “não tem por profissão senão a elegância e gozará, para sempre, em todas as épocas, de uma fisionomia diferente, inteiramente à parte” (2010, p.62). O capítulo dedicado ao dândi é intrigante porque parece destacar da massa, que também vaga pelas ruas, a figura de um homem bem-vestido e curiosamente distinto dos transeuntes.

privilégio, ele desfruta da cidade, domina o fluxo humano, como um cartógrafo da mutabilidade, de uma paisagem insólita. Mas antes que possamos falar da poética do observador urbano, é necessário evocar uma particularidade da qual se nutre uma parte desse texto: a figura da mulher *flâneur*. *A flâneuse*.

As *flâneuses*, palavra proposta por escritoras(es) que almejam inserir na história dos caminhantes as mulheres que transitavam e ainda percorrem a cidade, assim como os homens. Virginia Woolf, Sophie Calle, Annemarie Schwarzenbach, Marianne Breslauer e Alexandra Lucas Coelho são nomes de autoras e artistas que fazem esse tipo de percurso. Mas a mulher em Baudelaire (2010) aparece como o anjo inalcançável ao modelo Romântico, um “ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, fascinante, que mantém os destinos e as vontades pendentes em seus olhares” (2010, p.67), a figura feminina é a moldura da vida, como em seu poema *À une passante* (*Les fleurs du mal*, 1855), ela não parece ser aquela que transita pela cidade ociosa a observar a vida e a multidão. A mulher *flâneur* nem é cogitada por Baudelaire. Lauren Elkin (1999) diz que seria pouco provável que não tivesse existido uma mulher que observa a multidão, mas como produzir poeticamente em uma época em que dedicar-se à literatura era mal visto pelo seu círculo social? A mulher que circula nas ruas esbarra no impedimento moral por ser um lugar interdito a ela no século XIX. Podemos citar restrições, como o fato de que mulheres solteiras ou casadas, que circulavam pelas ruas sem uma companhia ou propósito (se fossem de classe baixa, e precisassem trabalhar) receberem olhares e comentários que depois poderiam se tornar difamação entre conhecidos, era comum. Mas existiram sim as *flâneuses*, que podemos identificar como aquelas que escreveram sobre as ruas e as cidades, como a inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797). No entanto, o que Lauren Elkin (1999) pede atenção é ao fato de que para os homens vagar, sem maiores problemas com relação à sua presença em vias públicas, era mais fácil. Ao circular em um espaço sob domínio masculino, as mulheres enfrentam o obstáculo do assédio, e isso é um fenômeno recorrente.

No fim do século XIX, Elkin relata que as mulheres começam a tomar o seu posto e a produzir poeticamente (1999, p. 10), mesmo que sob pseudônimos e através de narrativas não convencionais. Já no século XX, um grupo de artistas composto por homens e mulheres vagavam pela cidade, que mais tarde culminaria no grupo francês que se auto intitulava *Situacionistas*. A grande contribuição destes artistas para os estudos da geografia urbana é exatamente seu exercício de psicogeografia, que consistia em caminhar pela cidade conforme os seus sentimentos

mandassem, como o *flâneur* fazia. A deriva cidadina culminava em um mapa, uma carta afetiva de espaços catalogados com os pés.

The flâneuse is still fighting to be seen, even now, when, as we'd like to think, she more or less has the run of the city. A more politically engaged descendant of Baudelairean flânerie reigns today, one that operates by *dérive*, or 'drift'. A mid-twentieth-century group of radical poets and artists calling themselves the Situationists invented 'psychogeography', in which strolling becomes drifting and detached observation becomes a critique of post-war urbanism. Urban explorers use the *dérive* to map the emotive force field of the city, and the way architecture and topography combine to create its 'psychogeographical contours'<sup>25</sup> (ELKIN, 1999, p.15).

Elkin menciona que as mulheres ainda buscam serem vistas, o que deve ser entendido como 'inseridas' no espaço poético do errante cidadão. Os *Situacionistas* surgem nos anos 50, mas é interessante lembrar que depois da Primeira Guerra Mundial, quando a sociedade passa por mudanças significativas culturalmente, as mulheres desacatavam as regras impostas a elas e redefiniram os seus modos de se movimentar. Ou seja, antes dos *Situacionistas*, outros artistas já buscavam meios de expressar suas relações com a metrópole.

Agora que sabemos que a forma de caminhar pela cidade é diferente para os gêneros, o que nos interessa é pensar sobre a figura do *flâneur*, até porque essa atividade está conectada à viagem. Walter Benjamin diz que o *flâneur* é um "sonhador ocioso" (2018, p.703), como que vaga em busca dos tesouros que a cidade oferece apenas a aquele que desacelera. O tempo é importante para essa leitura, e por isso há uma diferença entre o viajante e o *flâneur*: uma vez que o primeiro está de passagem, esse gostaria de conhecer o máximo da memória da cidade de uma vez, enquanto o segundo tem bastante tempo para transitar. O *flâneur* pode ser um viajante, mas precisa ser um viajante sem pressa. Parece um pensamento abstrato, mas o que o *flâneur* busca é uma experiência histórica:

Sabe-se que na *flânerie* o longínquo de países ou épocas irrompe na paisagem e no instante presente. Quando se inicia a fase propriamente inebriante desse estado, começa a latejar o sistema arterial do afortunado, seu coração assume a cadência de um relógio e, tanto por dentro como por fora, tudo se passa como um daqueles "quadros mecânicos" que foram tão apreciados no século XIX (aliás, também anteriormente), nos quais se vê em primeiro plano um pastor tocando flauta, a seu lado, duas crianças que se embalam no ritmo, mais atrás, dois caçadores ao encaço

<sup>25</sup> "A flâneuse ainda está lutando para ser vista, mesmo agora, quando, como gostaríamos de pensar, ela mais ou menos tem o controle da cidade. Um descendente mais politicamente engajado da flânerie baudelaireana reina hoje, aquele que opera por deriva (*francês*), ou "deriva". Um grupo de poetas e artistas radicais de meados do século XX que se autodenominam Situacionistas inventou a "psicogeografia", em que passear se torna um desvio e a observação distanciada se torna uma crítica ao urbanismo do pós-guerra. Exploradores urbanos usam a deriva para mapear o campo de força emotiva da cidade e a forma como a arquitetura e a topografia se combinam para criar seus 'contornos psicogeográficos'" (ELKIN, 1999, p.15. Tradução e grifo nosso).

de um leão e, bem ao fundo, um trem que atravessa uma ponte ferroviária (BENJAMIN, 2018, p.707).

A experiência do quadro mecânico a que ele se refere é outra, se passa em um tempo distinto (podemos até pensar no gênero pitoresco surgido no século XVIII). O coração que “assume a cadência de um relógio” está associado ao encontro com o histórico, ou com resquícios disso. Nelson Brissac Peixoto (2003) diz que o quadro mecânico citado por Benjamin é um mecanismo de transporte, um recurso como os *trompe-l’oeil*, que foi longamente aplicado na arte, como um truque de perspectiva. No entanto, o acesso é para outro momento,

O quadro mecânico é um dispositivo de passagem. Tudo está contido nele. Ali se passa de um tempo a outro, de uma dimensão a outra. Ligação entre primeiro plano e fundo, entre retrato do cotidiano e imagem de terras longínquas, entre pintura e aparelho ótico, entre o real e a ilusão. Intersecção entre o quadro e o cenário de feira, entre a literatura de folhetim e o museu de cera, entre a obra de arte única e a reprodução técnica, entre miniatura e arquitetura, entre o jogo de armar e a cidade. Passagem entre pintura e arquitetura e fotografia e cinema e urbanismo (PEIXOTO, 2003, p. 20).

A dimensão desse olhar solitário que busca e que se conecta à realidade envolve aspectos mais sensíveis, estes que não pode ser percebidos quando a vida passa de forma frenética. A cidade sofre transformações e são poucos aqueles capazes de perceber e, talvez, registrar. Um fotógrafo importante do século XIX foi Eugène Atget (1857-1927), que produziu um inventário significativo das ruas parisienses. Ele saía pela manhã, muito cedo, para aproveitar as ruas ainda vazias — e isso reverbera em sua obra, que transmite uma fantasmagoria da cidade vazia. Atget também era um *flâneur*, buscava cartografar a cidade de outra forma, de forma Romântica, buscando as coisas perdidas e transviadas (BENJAMIN, 1985, p.101). Os *flâneurs* compartilham desta característica com as mulheres que agora também flanam pelas cidades, desertos, mares e distâncias.

### 3.2 Mulheres viajantes

Quem tem medo de mulheres viajantes? Elas precisaram enfrentar adversidades múltiplas justamente pelo fato de serem figuras que ousaram em um campo estipulado como masculino, desautorizado para mulheres. Dentro do possível, algumas que chegaram a nós através de histórias e seus feitos admiráveis conseguiram enganar o sistema. Uma grande viajante foi a inglesa Gertrude Bell (1868-1929): empreendeu sem a permissão real do Governo da época um mapeamento de locais até então desprezados e não conhecidos, atuou como arqueóloga recuperando artefatos importantes, se tornou tão respeitável por suas pesquisas de iniciativa própria,

que ajudaram na constituição do estado hoje conhecido por Iraque — ela própria tinha uma relação muito boa com os líderes tribais, falava árabe, farsi, turco, hebreu, francês, alemão e italiano com destreza (o que permitia um contato com o Outro) e assim pode intermediar politicamente interesses entre o Império Britânico e os *Haxemitas*, depois da Primeira Guerra Mundial e do desmonte do Império Otomano. Tão somente essa descrição já seria suficiente para desenvolvermos um capítulo inteiro a respeito de Miss Bell, a arqueóloga que colaborou com a mudança dos parâmetros a respeito da escrita e da literatura de viagem femininas no século XIX — e a própria geografia do Oriente Médio como conhecemos hoje. No entanto o caso dela é ímpar, se comparado à outras viajantes que demoliram uma parte do muro construído pelo patriarcado que impedia que a mulher viajasse deliberadamente e com segurança.

Conforme mulheres antes dela percorreram caminhos parecidos, o século XIX passa a assistir uma explosão da locomoção feminina e, assim, surgem dicas para realizar viagens. alguns conselhos que lemos parecem nos servir em pleno século XXI. O livro intitulado *Hints to Lady travellers at home and abroad*, de Lillias Campbell Davidson (Londres, 1889) fez muito sucesso entre aquelas que desejavam partir em excursões, com cinquenta e nove capítulos munidos de avisos para uma miríade de eventualidades, das mais simples às mais peculiares (como bagagens, dinheiro, casas de banho, comidas, variedades de chás).

O que fica claro ao ler esse tipo de livro de conduta para senhoras viajantes é exatamente o fato de que, até mesmo longe de casa, essas mulheres devem seguir regras perante a sociedade [masculina] no século XIX e XX. E claro, nesse ínterim a escrita deveria ser regular — nem que fosse um diário pessoal<sup>26</sup>. A escrita de viagem feminina ganha certa notoriedade acerca dos anos 30, e ainda assim muitas publicavam sob pseudônimos, como nos séculos anteriores. Virginia Woolf, em seu prestigiado texto *Um teto todo seu* (1929), entende que “por muito tempo na história anônimo foi uma mulher”, pois a escrita feminina era, quando muito, considerada de “menor valor” relativa a descrição masculina, uma vez que contraria o que era considerado desejável da mulher, “o anjo doméstico, cumpridora do dever conjugal e ser maternal” (SERRANO, 2014), que se portasse como uma figura passiva e principalmente silenciosa.

---

<sup>26</sup> A produção narrativa viajante de mulheres também inclui registros epistolares e fotografias. Existem grandes exploradoras que puderam publicar sob seu próprio nome, como a austríaca Ida Laura Pfeiffer (1797-1858) e a francesa Jane Dieulafoy (1851-1916).

É inegável que historicamente a oportunidade da viagem foi vetada à mulher — e mesmo que essa declaração pareça radical, é necessário ter em conta o volume colossal de escritas de viagem produzidas por homens, os seus nomes que figuram em estátuas colonizadoras e as narrativas históricas que visam contar sob o ponto de vista deles as batalhas e terras dominadas. Existe uma tensão entre essa figura que se arrisca deliberadamente em busca de conhecimento do mundo, legado genuinamente aos homens, e a figura da mulher, que deveria se portar “adequadamente” perante a sociedade.

É claro que aqui tentamos nos manter apenas com exemplos das figuras femininas viajantes a partir do século XIX, no entanto existem figuras incríveis que se arriscaram antes delas. E a palavra arriscar não é empregada gratuitamente: o que os homens enfrentavam, as mulheres encaravam duplamente.

A idade das mulheres viajantes também é significativa: em sua “maioria” eram aquelas mais velhas — e que dispunham de algum dinheiro ou renda, já tivessem criado os filhos (e em algumas circunstâncias, viajavam completamente sozinhas). Como é o caso de Ida Pfeiffer (1797-1858): criou os filhos, vendeu os poucos bens e partiu em viagem para a Índia, Pérsia, Armênia, Hong Kong, Rio de Janeiro e Chile. Certamente na época vitoriana encontraremos mais mulheres viajantes que acompanhavam os maridos do que aquelas solitárias, por questões logísticas. Mas nem por isso seus relatos são menos empolgantes ou interessantes, porque sob o ponto de vista da mulher viajante temos outra perspectiva, somada à sua educação, à cultura, à subjetividade. E mesmo que mencionem que a subjetividade independe de gênero, quanto a isso devemos considerar que muitos desses homens precisavam se reportar a superiores, e por vezes sua escrita estava condicionada a eles.

As mulheres viajantes adentram dois territórios interditados a elas: o dos mapas e o da escrita. E mesmo que seja desafiador, há aquelas que buscam burlar o sistema com outras formas de escrita, como nos indica Sónia Serrano:

Historicamente, a viagem feminina tem sido de modo geral considerada de natureza mais íntima e confessional do que a viagem masculina. Mas ignorar o ânimo de conquista e exploração, tradicionalmente associado ao universo masculino, significa obliterar, por exemplo, os meses que Alexandra David-Néel passou tentando tornar-se a primeira ocidental a entrar em Lhasa, na altura um território proibido para estrangeiros; ou ignorar o mapeamento da região do nordeste do Irão feito por Freya Stark (1893-1993) enquanto buscava os castelos da histórica seita dos Assassinos [...] (SERRANO, 2014, p.27).

A “intimidade e confessionalidade” da viagem feminina destacada por Serrano no trecho não parece ser justa, e ela mesma contesta ao citar viajantes que conquistaram um espaço significativo na história, porque tiveram a coragem de enfrentar tanto os homens como os perigos que uma viagem para lugares apresenta. As duas mulheres citadas viajam no século XIX, e apesar dessa atividade ainda ser vista com um certo estranhamento, será mais natural que mulheres viajem com frequência no século seguinte. Serrano também assinala que as mulheres sempre viajaram de alguma forma (mesmo que estas informações sejam escassas), tendo se disfarçado de homens ou sob outras circunstâncias (SERRANO, 2014 p.28). As palavras ‘conquista’ e ‘exploração’ sempre fizeram parte do campo semântico masculino, enquanto ‘manter’ e ‘cuidar’ do feminino. Susan Bassnett (2002) inclui nesse volume a necessidade masculina de se afirmar através dos riscos que uma aventura proporciona:

Women travellers are therefore categorised as doubly different: they differ from other, more orthodox, socially conformist women, and from male travellers who use the journey as a means of discovering more about their own masculinity. The underlying impression [...] is that the woman traveller was somehow in flight from something, seeking to escape from the constraints of her family or her society<sup>27</sup> (BASSNET, 2002 p.226).

Apesar de não ser totalmente clara a denominação de ‘mulheres socialmente conformistas’ (até porque ninguém fica preso porque quer), entendemos que essa forma de partir incluía confrontar uma sociedade baseada em valores que suprimiam a figura feminina da vida pública. A despeito de lutas feministas para reinscrever na história da viagem essas mulheres, debater longamente sobre essa perspectiva não seria proveitoso nesta etapa. A intenção deste capítulo não é contrapor a atividade de homens e mulheres viajantes, mas uma tentativa de agrupar brevemente as inconveniências e os trajetos que essas mulheres enfrentavam em longos períodos longe de casa, além de conhecer seus preparativos e processos. Até porque a figura de que tratamos neste texto é uma mulher (mesmo que com inúmeros privilégios), que escreve, viaja e se aventura.

Essas mulheres viajantes de antes do século XX partiam em companhia de seus esposos, tiveram a oportunidade de viajar com um tanto de segurança e até escrever. Sob a proteção e companhia de seus cônjuges, observavam e tomavam nota do que fosse possível, tantas vezes sem

---

<sup>27</sup> “Portanto, as mulheres viajantes são categorizadas como duplamente diferentes: diferem de outras mulheres, mais ortodoxas e socialmente conformistas, e dos homens que usam a jornada como um meio de descobrir mais sobre sua própria masculinidade. A impressão subjacente [...] é que a mulher viajante estava, de alguma forma, fugindo de algo, procurando escapar das restrições de sua família ou sociedade” (Tradução nossa).

pretensões de publicação posterior<sup>28</sup>. A escrita feminina foi tomada como inferior, o que soa completamente absurdo para nós, e já falamos disso antes. Mas uma vez que a sua “incapacidade de escrever” vinha do fato de que os juízes eram homens, não é difícil deduzir porque foram rotuladas assim. No entanto, boas produções etnográficas e botânicas vieram de mulheres, como enuncia Susan Bassnett (2002), além de explorar o gênero do diário e memórias de viagem (ou cadernos de viagens). Da mesma forma, Bassnett também destaca o perigo que existe em tal declaração, ao colocar as mulheres em uma mesma categorização, já que elas não eram pagas para escrever para alguém sobre suas experiências, como acontecia com os homens.

É necessário lembrar que, já nos anos 1920-1940, mulheres escreviam para jornais, assinavam seus próprios livros e faziam críticas sobre determinados assuntos (BASSNETT, 2002, p.220). Schwarzenbach escrevia para jornais, para se manter e viajar quando a sua família, descontente com a sua maneira de viver, cortou seu acesso ao dinheiro. É evidente que tinha um nome e uma formação acadêmica, o que transmitia uma desenvoltura ao se manifestar com propriedade sobre determinados assuntos e desfrutava de prestígio através de seu nome. Apesar disso, ela era discreta e preferia comentar sem julgamentos opressores a situação dos lugares por onde passou, como considera Vilas-Boas:

Os vinte e cinco textos de *Inverno no próximo Oriente* são o testemunho de uma observadora perspicaz, ainda que as suas críticas sejam ‘suaves’, bastando-lhe mostrar discretamente a situação, sem comentários, para que a carga crítica possa ser desenvolvida pelo leitor. Annemarie Schwarzenbach está a entrar em um território que na realidade desconhece (2019, p.38).

Logo, mesmo que pudesse fazer críticas como aquelas que lemos quando exploradores chegavam em terras tidas como “exóticas”, julgamentos em que prevaleciam um preconceito cultural, Schwarzenbach, ao ‘entrar neste novo território’, preferia absorver as diferenças e compreendê-las dentro de suas particularidades, deixando em aberto, como refere Vilas-Boas, para que o leitor deduza por si só, baseando-se em suas próprias interpretações simbólicas de valores culturais.

A língua também caracteriza outro ponto de tensão para as viajantes, uma vez que saber algumas sentenças da língua local é importante. Muitas mulheres estudavam sozinhas, como foi o caso de Gertrude Bell (1868-1926), cujo conhecimento linguístico foi relevante para o Governo

---

<sup>28</sup> Sónia Serrano inclui em sua pesquisa sobre as mulheres viajantes (2014) a informação de que muitas mulheres, quando publicavam, redigiam uma espécie de pedido de desculpas por escrever de forma *incompleta*, porque não seriam capazes de alcançar a capacidade narrativa de um homem.

Britânico. É necessário destacar que apesar de não ser comum educar as meninas sob o mesmo sistema que os meninos, nos períodos anteriores ao século XX, algumas famílias privilegiadas permitiam que suas filhas estudassem línguas, desenho, matemática básica, literatura, música, filosofia, sob tutela de professores particulares. Na metade do século XIX as Universidades aceitavam mulheres em alguns cursos. A conquista feminina de espaços que pudessem lhes outorgar alguma projeção social que fossem “originalmente” masculinos perturbava uma parcela da sociedade (mesmo que o número de mulheres nessas posições pareça ínfima, comparado ao número de homens). Mulheres artistas, escritoras, poetisas, atrizes, fotógrafas, musicistas foram sistematicamente silenciadas e apagadas da história.

Claro que o gênero sexual dos que viajam é mais importante hoje e pesquisadores realizam um trabalho de reintegrar essas mulheres que foram omitidas na narrativa de deslocamentos. Existem considerações sobre a forma como figura feminina viaja e a influência que determinadas condições exercem em sua escrita, como Mary Morris (1996) menciona:

Women, I have come to feel, move through the world differently than man. The constraints and perils, the perceptions and complex emotions, women journey with are different from those men. The fear of rape, for example, whether crossing Sahara or, as Eobim Morgan writes in her excerpt here from *Demon Lover*, just crossing a city street at night, most dramatically affects the ways women move through the world <sup>29</sup> (1996, p.17).

O que Morris expõe não é uma novidade para a comunidade feminina, que precisa se prevenir contra situações que em um plano discursivo chega a ser insensato. Talvez pelo fato de que, para entender o perigo de “travessar uma rua sozinha à noite”, seja necessário de um pouco mais de sensibilidade (e assim incluir todos os gêneros na assimilação desse fato). No entanto, observa-se um movimento de mulheres na atualidade que passaram por obstáculos desagradavelmente parecidos, e criaram comunidades em redes sociais e sites, que buscam conectar mulheres que viajam desacompanhadas, *blogs* com dicas e cuidados específicos para determinados países, informações culturais, e auxílio em caso de emergência. Apesar de todo esse esforço empreendido hoje em dia, ainda não é possível conter o afluxo de notícias que envolvem viajantes em circunstâncias difíceis. Imagina nos anos 1930, quando o trânsito de uma mulher sozinha por outros países ainda era visto como incomum. Ella Maillart relata em seu texto *A via cruel* que

---

<sup>29</sup> “Passei a sentir que as mulheres se movem pelo mundo de maneira diferente do homem. As restrições e perigos, as percepções e emoções complexas com que as mulheres viajam são diferentes dos homens. O medo de estupro, por exemplo, ao cruzar o Saara ou, como Robim Morgan escreve em seu trecho aqui de *Demon Lover*, ‘apenas cruzar uma rua da cidade à noite, afeta de forma mais dramática a maneira como as mulheres se movem pelo mundo’” (1996, p.17, tradução nossa).

frequentemente por onde passavam eram questionadas, ela e Christina<sup>30</sup>, sobre os medos, motivos e coragem de duas mulheres sozinhas transitarem por onde quisessem.

Os motivos comuns a qualquer viajante já são claros, como conhecer outras culturas ou paisagens. E existem aqueles específicos, como exploração ou investigação de povos, manifestações, fauna, regiões. Devemos pensar a viagem como uma troca, a descoberta de um lugar que não é o nosso, compreender o outro e tentar se comunicar, aprender e ensinar a respeito das diferenças. A viagem configura, de certa forma, a ponte para as mudanças internas a partir da alteridade que o confronto com o Outro oferece. A partir da virada do século temos o projeto do que se realiza hoje como uma viagem transformadora, capaz de transformar internamente o viandante, já que diferentes pessoas começam a viajar com propósitos distintos. Nos relatos de viagem femininos encontraremos muitas semelhanças, certamente por causa das situações políticas e pessoais que enfrentavam ao longo de séculos de esforço por emancipação. Vamos trazer algumas viajantes para a cena.

Algumas mulheres viajantes buscavam se disfarçar com roupas masculinas, já que se passassem “despercebidas”, era mais fácil transitar sem inconvenientes. São muitas as mulheres que usaram desta estratégia enquanto estavam longe de suas casas. A francesa Jane Dieulafoy (1851-1916) chegou a receber uma permissão especial do prefeito de Paris para se vestir dessa forma, uma vez que seu esposo era um explorador e viajante reconhecido. A moda no século XIX era rígida para as damas, que deveriam usar espartilhos e muitas saias, além de meias e chapéus. Para algumas, tudo isso era absolutamente desconfortável em uma viagem. Certamente o estilo particular de Dieulafoy não passava despercebido, e frequentemente seu esposo era ridicularizado pela forma com que ela se vestia, mas a respeito de sua produção, Sónia Serrano acrescenta “as suas obras foram publicadas e lidas em França e noutros países, ela é um dos nomes de referência na crónica das viagens no feminino” (2014, p.158). A contribuição dela para os estudos Orientais são notórios, tanto que um romance que escreveu intitulado *Parysatis* (1890) se tornou peça musical do compositor Camille Saint-Saëns, em 1902. Madame Dieulafoy além de ter uma educação muito completa (considerando seu gênero e a época), dominando vários idiomas (inclusive a leitura de textos em português).

---

<sup>30</sup> *A via cruel* de Ella Maillart é um relato de sua viagem de Genebra à Cabul na companhia de Schwarzenbach, que teve seu nome na história substituído por *Christina* pedido da mãe de Annemarie Schwarzenbach.

Tornou-se uma notória arqueóloga, iniciando uma investigação a respeito das relações entre a arte ocidental e oriental, a partir da influência arquitetura muçulmana nas estruturas medievais, Madame Dieulafoy partiu para o Irã pela primeira vez em companhia do marido — ela acreditava que as origens dessa arquitetura se encontravam a partir das obras do império Sassânida (SERRANO, 2014, p.159). Essas viagens foram feitas sem apoio oficial, o que lhes custou muito esforço físico (pegaram malária, para além do cansaço de uma pesquisa), chegando a retornar à Europa completamente esgotados. O governo determinou que essa investigação dos Dieulafoy, iniciada por eles, seria levada a diante por outro arqueólogo, o que não impediu que ela realizasse investigações em outras áreas. Durante a Primeira Guerra, o marido foi designado a lutar no Rabat, Madame Dieulafoy o acompanhou, mas acabou por contrair disenteria, que a vitimou durante o retorno para casa em 1916. Sua pesquisa inspirou outras mulheres viajantes que desejavam ir ao Oriente.

Outra viajante reconhecida foi a inglesa Freya Stark (1893-1993), que viajou tanto quanto publicou: sua produção é notória, e até hoje é referenciada em estudos sobre o Oriente Médio. Encarnou a figura da viajante romântica e exploradora, aquela que desejava descobrir algo oculto (em um mundo superexplorado), e realizou uma árdua busca pelas ruínas do mítico castelo dos Assassinos — anos depois descoberto como o *Castelo de Alamute*, na Cordilheira do Elbruz, no Irã. Mais rebelde que a sua antecessora nessas paragens, Freya Stark se recusava a lisonjear os seus conterrâneos da colônia inglesa instalada ali. Para o escândalo desta, alugou uma casa simples no centro da cidade.

A viajante, educadora e exploradora brasileira Leolinda Daltro (1859-1935) foi uma figura excepcional: em seu projeto de alfabetização extraordinário, ela buscava educar as comunidades indígenas, carentes e interioranas sob uma perspectiva laica. Durante o período Imperialista no Brasil, instaurou-se um modelo educacional que tinha em seu currículo a catequização. Isso, de certa forma, anulava culturas em desconformidade com o cristianismo ou, em outros casos, não permitia o acesso de indivíduos não cristãos à uma educação básica. O trabalho de Daltro se torna conhecido, sua figura é alvo de escárnio por parte da sociedade, chegando a tecer comentários maldosos a respeito de sua índole (TELLES, 2017 p.215), mas ela não desiste. Viaja pela região interiorana do Mato Grosso, de Goiás e Tocantins, onde muitas vezes suas listas para aulas se esgotam rapidamente. Aos poucos obtém auxílio privado, de figuras influentes na cidade onde estivesse (claro que não despretensiosamente). Também era a favor do sufrágio, e fazia parte do Partido

Republicano Feminista, que buscava a emancipação feminina no Brasil. Após sua morte, o seu trabalho ainda é lembrado em algumas regiões.

Os escritos de mulheres viajantes multiplicam-se nos anos 1930, assim como mulheres fotógrafas (que trabalhavam com isso), como a alemã pioneira da fotografia de rua, Marianne Breslauer (1909-2001) e a americana Dorothea Lange (1895-1965). Inclusive Schwarzenbach tem contato com a fotografia jornalística através de sua amizade com Breslauer, quando as duas viajam à Espanha, em 1933. Schwarzenbach aperfeiçoou sua prática fotográfica sob a influência da fotógrafa americana Bárbara Hamilton-Wright, quando viajou para os Estados Unidos em 1936, onde desenvolveu uma série que tratava da condição da população americana durante a Grande Depressão. Seu foco era nos mineradores e nos trabalhadores industriais.

Em sua viagem Schwarzenbach compartilhou muitas das situações vividas, que podem ser observadas em outras narrativas de mulheres que se aventuravam, mas claro, Schwarzenbach viaja sob outras circunstâncias. Muitas mulheres viajavam sem patrocínio de sociedades geográficas ou de governos, somente com recursos próprios e a bondade dos povos que as acolhiam. Inclusive, Ella Maillart, quando viaja com Schwarzenbach para o Irã<sup>31</sup>, tem intenções em contribuir com a *Sociedade Etnográfica Suíça*, que na época aceitava membros que trouxessem descobertas e novas investigações sobre povos e culturas. À época, Schwarzenbach também planejava pedir auxílio à revista *Geographical Magazine*, (para onde escreve um artigo em 1939). Seus artigos acompanhavam fotografias — algumas dessas escolhidas pelos próprios editores. Na primeira viagem à Pérsia de Schwarzenbach temos o relato de *Inverno no Próximo Oriente* (1933), em que ela narra a sua viagem de trem até Istambul, depois seguindo de carona, barco, caminhão, carro. Em seu relato sobre Persépolis, diz que teve que parar na estrada escura enquanto chovia para trocar os pneus, mas tinha a companhia ou de seus amigos arqueólogos, ou do motorista que os conduzia ao sítio arqueológico.

As dificuldades enfrentadas por Schwarzenbach em sua estadia na Pérsia em 1933 são muito diferentes dos desafios que combateu junto com Ella Maillart em 1939. A obra de Maillart trata de uma descrição prática do dia a dia das duas viajantes, diferente das outras obras de Schwarzenbach a respeito desse período, que são meditativas, em uma atitude observadora que está

---

<sup>31</sup> Quando Ella Maillart e Schwarzenbach viajam pelo território do Oriente Médio em 1939, o nome *Pérsia* tinha sido substituído por *Irã* em 1935, sob o governo do Xá Reza Palahvi (1919-1980).

mais próxima de uma viagem interior. Ella Maillart (1996) relata que em diversas vezes as duas tiveram que fugir de investidas masculinas, dialogar com autoridades rigorosas, fugir de assaltos e ataques no deserto, se esquivar de serem enganadas nas cidades. Maillart expõe que sua companheira de viagem sempre tinha uma atitude calma perante os aborrecimentos.

Schwarzenbach escreveu um texto ao mesmo estilo de *Inverno no Próximo Oriente*, intitulado *Todos os Caminhos Estão Abertos* (1939-1940), onde relata uma de suas inúmeras dificuldades, em que um rapaz de uma tribo perto do passo de Khyber lhe roubou a sua *Leica* (2016, p.114). Evidente que não poderiam se queixar com as autoridades (visto o problema em produzir imagens no país), Maillart e ela tiveram a ideia de conversar com o *malik*, chefe da tribo. O ancião resolveu o caso, e muito envergonhado pela atitude de seu filho que roubara a câmera, lhes ofereceu um jantar para confraternizar e esquecer o incidente. Já no texto de Ella Maillart, a viajante relata que pediu que Christina (Schwarzenbach) vestisse uma saia, para não ser tomada como homem, “eu estava convencida que quando surgem dificuldades na Ásia, as mulheres arranjam mais depressa ajuda se não estiverem acompanhadas por um homem” (1996, p.109), sendo que assim também seria possível ter acesso aos haréns afegãs. O ingresso das mulheres em tais espaços permitiu uma perspectiva inaudita a respeito da dinâmica destes ambientes, mesmo em períodos anteriores.

Maillart relata que, ao pararem na cidade de Abbas Abad, na província de Mazandaram, para comer, abastecer e visitar, foram interceptadas pela polícia iraniana. Quando os policiais viram a câmera de Christina, questionaram uma “possível autorização”, e na falta dessa, exigiram que elas esperassem. Maillart, fingindo uma cólica, escapa pela janela — enquanto Christina já aguardava no carro. Fugiram à noite da cidade, tremendo de medo. Já na fronteira afegã, foram abordadas novamente, e dessa vez tentaram revistar o carro. Christina usou seu passaporte diplomático para tentar impedir que revistassem especificamente a caixa de negativos (as malas, livros, máquinas de escrever, outros objetos foram inspecionados), e depois de ficarem presas por uma hora no gabinete dos fiscais alfandegários, conseguiram convencê-los que as duas mulheres adoravam dirigir à noite e seus “esposos” as esperavam na cidade vizinha. Durante muito tempo esta viagem foi exemplo de coragem, porque duas mulheres completamente sozinhas atravessaram o deserto iraniano, durante a Segunda Guerra Mundial.

Não era raro saber de mulheres que andavam armadas com pistolas, revólveres e espingardas quando partiam em viagem. Lady Isabel Burton (1831-1896), escritora, exploradora e

aventureira inglesa, andava com uma pistola pendurada em um cinto e não hesitava em ameaçar quem pudesse lhe oferecer perigo (SERRANO, 2014, p.52). O assédio sexual também era um tema abordado nos livros de orientações às mulheres viajantes, com instruções, como “não caminhar à noite sozinha; e se possível deixar alguém avisado sobre o seu percurso” (TELLES, 2017). Porém ainda no tema das armas, Sónia Serrano relatou que Eliza Farnham (1815-1864) se hospedou em um hotel onde foi abordada pelo gerente, que empurrou a porta do seu quarto para que esta se apressasse em desocupá-lo. Percebendo que a sua insistência era incomum, ela decidiu pedir que ele se afastasse da porta, porque além de precisar de mais 15 minutos para fechar os baús de roupas e ajeitar a bagagem, ela tinha uma espingarda apontada para a cabeça dele (2014, p.55).

Além da segurança, as mulheres precisavam se preocupar com a higiene. Em uma época em que o pudor e moralidade imperavam, muitas passavam dias sem trocar de roupas ou pelo menos se limpar. Era difícil para elas abandonar os pudores, mesmo tão distante da civilização Ocidental. No século XIX, as viajantes também carregavam uma aparelhagem imensa de trajes que, evidentemente, não eram adequados para os climas desérticos e tropicais. Mas para elas era difícil renunciar a esses trajes (que vinham acompanhados culturalmente da moral “feminilidade”).

Havia também inúmeras que buscavam as roupas locais, para que pudessem passar despercebidas, e também aquelas de quem já falamos anteriormente com os trajes masculinos (infinitamente mais leves para transporte e mais simples de vestir). Nos anos 30, as mulheres usavam calças e os cabelos curtos, o que facilitava na logística prática dos deslocamentos. Apesar de ainda serem confundidas com rapazes, o que acontece inúmeras vezes com Schwarzenbach, não era algo tão absolutamente incomum. Além disso, os espartilhos, anquinhas, anáguas, luvas, chapéus e meias foram abolidos. E com o advento do sutiã em 1914, os corpos estavam livres para circular longe dos conceitos de feminilidade, “a mulher viajante era portanto duplamente transgressora, pois não só desafiava as convenções pelo facto de partir, como se vestia de maneira imprópria para uma senhora” (SERRANO, 2014, p. 67).

Muito além de enfrentar perigos, de transgredir barreiras e territórios, adentrar um mundo interdito a essas figuras, a coragem e a contribuição histórica dessas mulheres jamais deveria ser esquecida ou apagada, porque suas viagens e descobertas hoje formam um legado importante para a história cultural da humanidade. Que este capítulo possa ser um preparatório para compreender que os obstáculos enfrentados eram duplamente poderosos, mas que as mulheres viajantes

precisavam se constituir uma força ainda maior para atravessar uma esfera que não as queria ver conquistando o mundo.

O vento me havia comido  
 parte da cara e das mãos  
 me chamavam *anjo farrapento*.  
 Eu esperava.

*Os trabalhos e as noites,*  
*Alejandra Pizarnik*

## 4. MORTE NA PÉRSIA

### 4.1 O princípio do silêncio

A viagem começa ao arrumar as malas, aparelhar as bagagens e partir. E bem antes, o sonho e o devaneio sobre a jornada cromatizam os caminhos a percorrer. Como dissemos em capítulos anteriores, a viagem acontece de outras formas para nós hoje. Facilmente podemos escolher cuidadosamente cada lugar por onde passaremos, cada sítio que visitaremos e esperamos a surpresa lá destes espaços que sabemos existir. A viagem é utópica: consiste no mapa que montamos antes de partir, uma cidade em suspensão, ainda em algum plano volátil. As cidades de Schwarzenbach existiam apenas por nomes exóticos, ela mesma declara: Samarcanda, Teerã, Istambul, Persépolis, Ancara, Ab-i Garm e Mazandaran. Por fim, o Vale do Lar<sup>32</sup>, ao pé do mítico Monte Damavand, importante figura da cultura Persa. Gostaria de considerar essa palavra *Lar*, que os leitores de português desfrutam do privilégio de carregar outro sabor: lar é diferente de casa. Destaco isto aqui pois é nesse vale que há um desfecho considerado importante na jornada de Schwarzenbach.

E é justamente nesse *Lar* que Schwarzenbach busca abrigo, há 2.500 km acima do nível do mar, ao pé de um ‘estrato vulcão’ adormecido, enquanto trabalha no manuscrito de *Morte na Pérsia* (que viria a ser publicado apenas em 1998). Seu grande amigo e esposo, o diplomata francês Claude Clarac pediu que ela fosse ao acampamento inglês ali localizado para que Schwarzenbach pudesse descansar e se recuperar da malária (doença que pegou algumas vezes). Ela chegou ao fim da jornada em companhia da amiga e também viajante suíça Maillart, que partiu para a Índia após

---

<sup>32</sup> Parque Nacional do Lar (em Persa: *Park-e melli-e Lar*) fica na província de Mazandaran, no meio da cordilheira Elburz. Desde 1976 é protegido pelo Departamento Iraniano do Meio Ambiente, e é uma das principais atrações turísticas do Teerã, por ser facilmente acessível pela *Haraz Road*, e pelo Monte Damavand ser um dos maiores picos no Irã. O Damavand por sua vez é um estrato vulcão, e está envolto por belas lendas e as mais importantes poesias da cultura Persa (que são referenciadas por Schwarzenbach em seu trabalho).

uma recaída de Schwarzenbach. O combinado entre as duas no começo da viagem era de que Schwarzenbach não cedesse à sua droga (morfina), fato que Miermont (2005) registra na biografia da autora como advertência proferida por Renée Schwarzenbach antes da partida das duas viajantes: a mãe de Schwarzenbach avisou à amiga que ninguém antes conseguiu distanciá-la da toxicod dependência. Maillart está resolvida e deseja partir em viagem com Schwarzenbach.

A jornada delas ganha até destaque no jornal suíço. A imagem que estampa a reportagem mostra as duas viajantes sobre o carro que Schwarzenbach ganhara do pai, um *Ford Roadster* — o veículo mais luxuoso lançado naquela época. Claro que enquanto carro de passeio, para transitar em estradas planas, era perfeito. Schwarzenbach o põe à prova e atravessa as montanhas da Suíça em direção ao Oriente, levando o carro para o deserto, enfrenta areia e super aquecimento, atola muitas vezes, como diz Ella Maillart em *A via cruel*<sup>33</sup> — que precisavam de ajuda frequentemente para desenterrar o carro da areia. De fato, ao ler o texto escrito em discurso direto de Maillart, muito mais a título de curiosidade para acompanhar essa jornada, pensamos a respeito do esforço desmesurado que estas duas mulheres fizeram e o que enfrentaram. Duas mulheres sozinhas, por mais de 7 mil quilômetros! Em certo ponto, Schwarzenbach se questiona, por que se deixou levar tão longe para nada? A nós não parece a despropósito.

Em um primeiro momento, recuperando aspectos melancólicos, podemos deduzir que seja pelo (desejo) medo de nomear o que não existe — e a sua tentativa constante de encontrar palavras para fazê-lo. A Europa sofre um golpe assombroso com a Segunda Guerra à porta, nada mais propício que tentar escapar das adversidades terríveis que essa conjuntura manifesta. A sua família simpatiza com os planos nazi-fascistas a ponto de apoiá-los. Os pais desaprovam o seu suporte aos judeus, tanto quanto o seu estilo de vida. Maillart (1996) lembra em seu livro que Schwarzenbach manifestou seu desejo de retornar à Europa e lutar, de qualquer forma, para ajudar os seus iguais (p. 206), e em determinado momento a própria Schwarzenbach diz que carrega consigo a marca de Caim (SCHWARZENBACH, 1998), uma alusão a sua atitude desertora. A palavra escapar tem um peso para a obra schwarzenbachiana uma vez que parece ser a força motriz de suas impermanências. Mas quanto ao emprego desta, escapar será evitado — quem escapa, foge de algo, e o que propomos é uma busca.

---

<sup>33</sup> *O vale feliz* (Ella Maillart): esse texto trata desta viagem em 1939, do Vale do Engadin a Cabul, porém foi publicado em 1996. No livro Schwarzenbach ganha o nome de Christina a pedido da mãe, pois ela temia que qualquer relato considerado imprudente pudesse depreciar a imagem da família.

Viajar em companhia é bem diferente de partir sozinho, em silêncio. A dinâmica é outra, tudo precisa ser considerado por dois, não parece haver muito sentido ao pensar em isolamento em condições como essa — embora seja a dicotomia que transpareça na escrita de Schwarzenbach, muito depois que Maillart deixou a autora na Pérsia (e foi para a Índia), o eco da solidão parecia ressonar nos textos dela. É necessário sublinhar as diferenças: *Inverno no Próximo Oriente* o narrador fala no presente do que testemunha, e mesmo quando está acompanhado de amigos e outras figuras, ainda assim se queixa do insulamento. É a primeira das viagens que empreende para o Oriente, a narrativa é de quem vê tudo pela primeira vez: são 19 textos com descrições expressivas sobre as paragens (cidades, desertos, sítios históricos) e acerca das pessoas. O que mais sentimos são as impressões de uma europeia curiosa — que tudo mede, observa e anota. Mas não julga. E mesmo que seus textos contenham um eco da jornalista que precisa ser imparcial, nesses escritos mais pessoais Schwarzenbach não tece comentários

Em *Morte na Pérsia*, que se trata de um texto híbrido e a última viagem da autora para aquele sítio — entre memórias e relatos ficcionais —, o narrador está em primeira pessoa também, o que leva a alguns teóricos considerarem essa obra como semiautobiográfica<sup>34</sup>. O texto de *Morte na Pérsia* é diferente de *Inverno no próximo Oriente* em sua estrutura, sendo que no primeiro o tempo é entrecortado, fragmentário, como comenta Vilas-Boas “[...] Esta estratégia dá ao texto uma estrutura fragmentária, com frequentes e inesperadas mudanças das linhas narrativas, funcionando o/a narrador/a como elemento unificador” (2015, p.27).

Apesar dos dois livros conterem datas de seus escritos, não as consideraremos totalmente aqui, uma vez que o conteúdo da investigação trata da presença de ecos melancólicos em sua obra — então em alguns momentos os textos podem se intercalar e, desta forma, datar não seria proveitoso. E novamente é significativo destacar que apesar da vida pessoal e da obra de Schwarzenbach possuírem eventos correspondentes facilmente verificáveis, *não* nos referimos à própria pessoa da autora. A arte transcende a realidade. As circunstâncias sob as quais Schwarzenbach escreve o texto de *Inverno no próximo Oriente* e de *Morte na Pérsia*<sup>35</sup> são distintas, ainda que os sentimentos que atravessam os textos não, assim como seu tema da viagem.

<sup>34</sup> MAILLART, Ella. *A via cruel: de Genebra à Cabul*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1996.

<sup>35</sup> A partir daqui citaremos as obras pelas iniciais, de tal forma que *Morte na Pérsia* ficará MP e *Inverno no Próximo Oriente* será IPO, em maiúsculo.

As construções imagéticas se conectam às próprias imagens fotográficas conforme o desenrolar de metáforas relativas à uma performance *inconsciente*, considerando Schwarzenbach como uma *autorartista*, essa figura que transporta uma poética do desassossego, perpassa alinhada desde o seu trabalho literário ao visual de forma que podemos sentir uma relação entre eles. Novamente, as análises a seguir estão sob um critério de leituras possíveis, desenvolvido por nós conforme um sistema de metáforas constituído pela autora para comunicar aos leitores de 2020, sentimentos antigos. Tudo fica a critério do leitor. Os de-ciframentos de-sassossegados são nossos.

#### 4.2 Sob o signo do desassossego: os olhares melancólicos

Executar uma viagem exige o esforço do abandono, mesmo que temporário, da cognoscível e clara paisagem diária para assimilar outros cenários e inventar uma nova linguagem que acomode as sensações vindouras e ainda não nomeáveis. Da mesma forma, requer o descerramento pessoal do qual surgirá poeticamente a cidade para onde se vai. Assim que se inicia a nossa viagem através de IPO<sup>36</sup> a primeira imagem com a qual Schwarzenbach nos presenteia é uma alegoria à própria melancolia, cujos papéis importantes desempenhados pelos símbolos já despontam:

Melancolia: foram os gregos que inventaram esta palavra rica e poderosa como um crepúsculo cujas cores irão extinguir-se em breve. Os Bálcãs estavam impregnados de melancolia — a nossa travessia rápida de países, de fronteiras, de montanhas e de capitais deixara-nos somente uma vaga intuição —, mas que sucessão inexorável a das horas, que lentidão a do fim do dia, que mergulho sob o peso destas montanhas cinzentas e destas planícies acastanhadas! (SCHWARZENBACH, 2017, p.13).

Pois de fato a melancolia é uma palavra inventada pelos gregos, sob a junção de duas palavras fortes, *melaina kholé*, ou a bile negra. É um veneno, nas palavras de Baudelaire<sup>37</sup>, que circula pelas veias e se instaura não somente o cérebro, mas o coração de seu portador. A melancolia das paisagens vem das alegorias, as imagens não estão completamente isentas de significados, que parece bem assimilada por esta Schwarzenbach de *IPO*, como sugere Starobinski “[...] por trás dessas imagens, o vazio essencial que tentam mascarar: a perda é radical demais para que seja possível procurar o remédio em outro lugar que não em um universo de sinais, alegorias, músicas” (2016, p.240), sabendo assim que as construções poéticas compõem simulacros, possíveis representações refletidas. As cores são arrebatadoras como as aparições: um festival para os sentidos ópticos, mas que duram pouco. Em breve irão extinguir-se, como um raio que atinge uma

<sup>36</sup>Abreviação para *Inverno no Próximo Oriente*.

<sup>37</sup> Charles Baudelaire, *As flores do mal*.

árvore, a torna luminescente e depois em cinzas. Desvanece. Mas a impressão, o universo de sinais subsiste e impregna o ar, quase podemos sentir na língua o sabor entorpecente da travessia rápida — ela viaja de trem. As imagens fantasmagóricas das cidades formaram-se através de vestígios, que ela tenta guardar para que possa descrever depois. Dominique Miermont (2004) relata na biografia de Schwarzenbach que durante sete meses a autora percorreu os caminhos da Turquia ao Teerã, e a primeira palavra que colocou em seu diário foi melancolia. Miermont considera isso

Pendant près de sept mois, son périple va conduire de Turquie en Syrie, de Beyrouth à Damas et Jérusalem, puis Bagdad à Téhéran. Dès la première page de son journal de voyage elle inscrit un mot en parfaite harmonie avec son état d'âme: <<mélancolie>>. C'est cette mélancolie qui drape de son voile léger mais tenace toutes impressions reçues aux portes de l'Asie (MIERMONT, 2004, pp. 128-129).<sup>38</sup>

Por observar o mundo através desse véu que, um verniz da diferença, Schwarzenbach viaja munida de vontade por partir e de saudades, que se assemelha a um pesar, o aperto. Esses sentimentos parecem orientar a sua escrita e a sua produção fotográfica — imagens que, apesar de muitos de seus contextos de divulgação serem diversos (como apresentados em seus cartões das montagens de provas de contato), consideramos o espólio produzido no Oriente Médio como uma obra independente de seus usos publicitários.

Em suas deambulações explorou as pequenas fraturas. Os desvios e a dualidade de suas forças, em que fica evidente que o mistério que rege a vida parece habitar em imagens sócias, essas que a escritorartista Schwarzenbach faz das vastas paisagens orientais, parecem um duplo de si mesma. As paisagens são áridas e vastas, grandes extensões de areia e pedra sem fim ao aparelho óptico. Os duplos são abordados por Emília Tavares, em seu título *Auto-retratos do mundo*

Os retratos que chegam da Europa, da Ásia e da África são reflexos persistentes de um “eu”, são a evidência que o mundo repercute nela, não a passiva observação e o registro desse mundo. Daí que em cada imagem não vislumbremos o olhar sintético de uma foto-repórter em busca da essência verdadeira, mas antes o deambular errático, confrontador, incerto, de um olhar também ele estrangeiro (TAVARES, 2010, p.58).

A verdade contida por trás da declaração ‘um olhar também ele estrangeiro’ parece sustentar a curiosidade daquela que se ocupa de um vale de pedras, e consegue extrair dele

---

<sup>38</sup> Por quase sete meses, sua jornada vai da Turquia à Síria, de Beirute a Damasco e Jerusalém, depois Bagdá a Teerã. Na primeira página de seu diário de viagem escreve uma palavra em perfeita harmonia com o seu estado de espírito: <<melancolia>>. É esta melancolia que encobre com o seu véu leve, mas tenaz, todas as impressões recebidas nos portais da Ásia (2004, pp. 128-129, tradução nossa).

sensações das imagens impossíveis de se ver (HUBERMAN, 1998), constituindo um devaneio nada gratuito, uma ‘não passiva observação’ nas palavras de Tavares (2010). O que os vales de rochas podem revelar? Uma quantidade de areia ainda sedimentada (a areia vem da desintegração de pedras, provocada pela erosão eólica) ou uma profusão de lembranças incorporadas? Indicamos que há aqui um espelhamento entre sensações íntimas e as materiais, um duplo de Schwarzenbach no mundo, forjado em um tempo estruturador de experiências que eventualmente retornarão como um eco em outra ocasião.

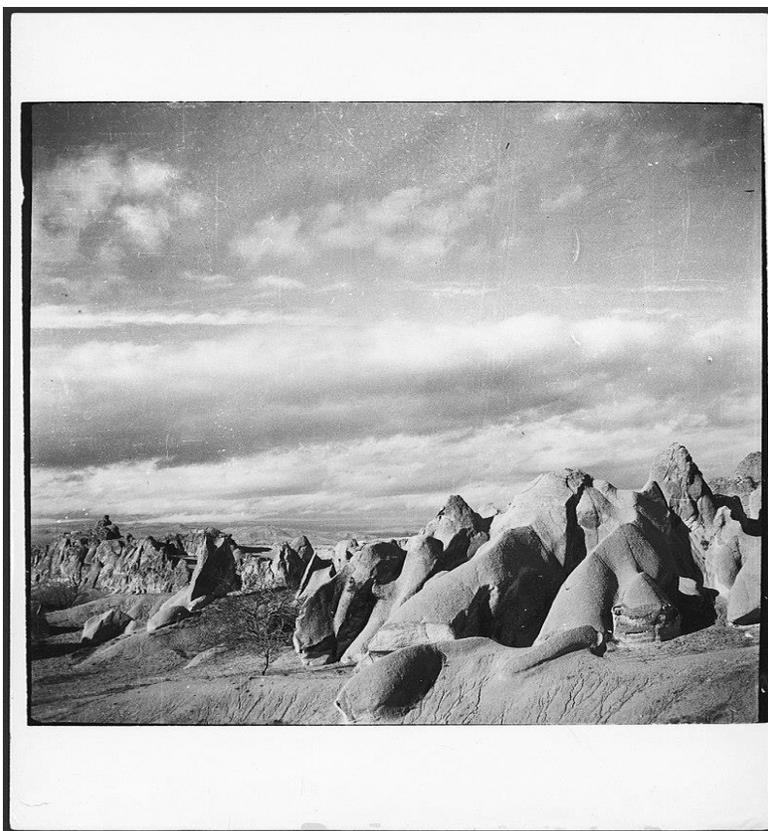
As declarações nostálgicas são ressonantes nas palavras de Schwarzenbach, em que os referentes fazem um jogo duplo de imagens com as lembranças, evocando cenários já antes vistos, e que, por sua intensidade na qualidade de signos memorativos, despontam com sua força através de paralelos, de associações com paisagens anteriores, como quando ela lembra de outra praia ao ter esta visão: “Em breve apareceu o mar — uma baía de um azul tão profundo e cintilante como sua prima francesa Côte d’Azur; enquanto olhávamos no horizonte sabíamos-nos infinitamente longe dessa Europa tão amada e sentíamos a melancolia invadir-nos.” (2017, p.14). A água azul do mar lembra Côte d’Azur, que se estabeleceu como *resort* durante o XIX. Banhado pelo mar mediterrâneo, essa costa parece ser a última ligação dela com a Europa (um entre que não cessará, como veremos ao longo dos textos, a rememoração é contínua). O trem avança e os cenários que despontam já anunciam o novo continente que a acolhe com o seu entusiasmo por transitar pelos mesmos espaços que Alexandre (o Grande), que ela admirava tanto. A estética do deserto começa a despontar, como relata:

Esta manhã despertamos no meio de uma paisagem nova, perfeitamente insólita. Estas fileiras de colinas despidas, esta vegetação da estepe, estas nuvens demasiado brancas varridas por borrascas de ventos já eram a Ásia — era como se nos acolhesse o grito rouco dos nômadas. [...] Surgiam muralhas, vestígios bizantinos, voltados para o mar e para a terra (SCHWARZENBACH, 2017, p.14).

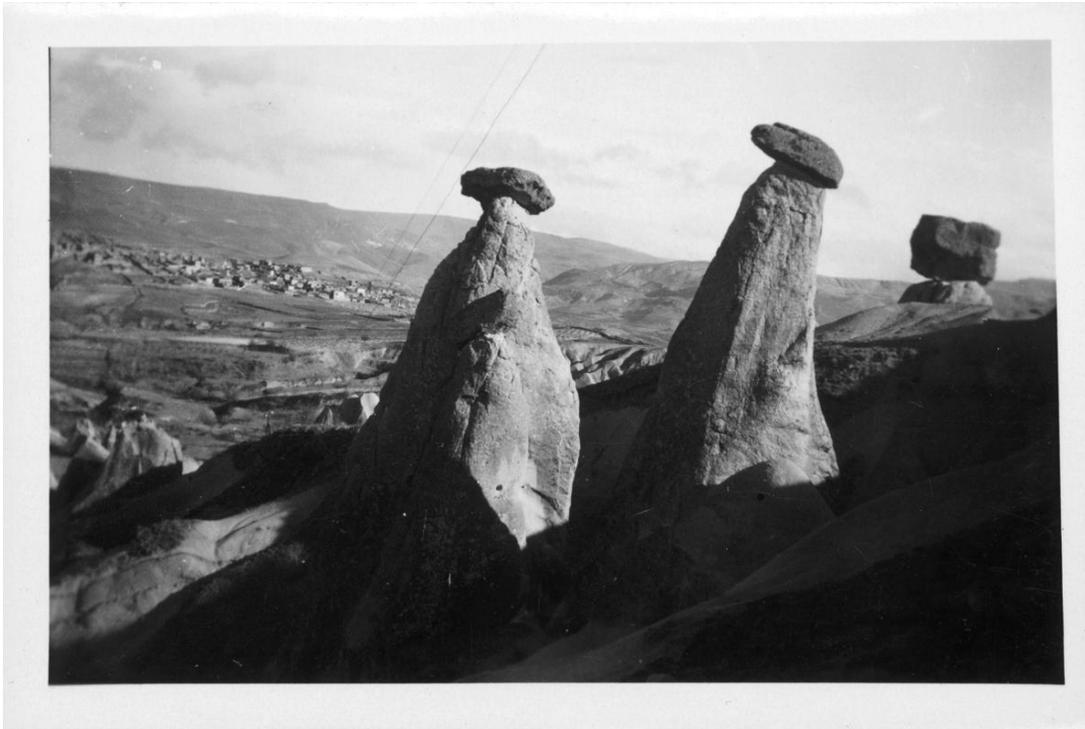
Os novos cenários mesclados às imagens das florestas de rochas que Schwarzenbach defronta, que é apenas uma dentre as tantas que encontrará no deserto oriental, se trata do grande Vale do Göreme (Figura 3). Esse vale está longe de ser meramente uma cadeia rochosa. É uma antiga cidade, de quando homens coabitavam com as pedras aproveitando suas configurações naturais, onde uma ordem bizantina fez de suas celas espaço de conexão com o divino, no Século XII. Ainda é possível visitar estes espaços, muitos deles estão ricamente decorados com afrescos bizantinos — mesmo que alguns estejam danificados pela cruzada iconoclasta, o que se sabe é que há um esforço desde

1980 pela recuperação dessas obras, com restauros promovidos pelo governo Turco. A paisagem destas montanhas invoca alguma coisa entre lunar e ancestral, antediluviano, onde as memórias faziam morada em campos extrassensoriais. Schwarzenbach tem consciência de que está transpondo muito mais que barreiras geográficas ao adentrar espaços com relevância histórica como estes. Sítios que, principalmente em sua posição de historiadora, transbordam conceitos, significações, vestígios e lendas. Ela escreve com a precisão, o sentimento, a expressividade e a liberdade que foram negados à mulheres no séculos anteriores.

**Figura 3** - Annemarie Schwarzenbach. *Vale do Goreme*, Turquia, 1933.  
Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça.



**Figura 4** - Annemarie Schwarzenbach. *Vale do Goreme*, Turquia, 1933.  
Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça.



As fotografias de Schwarzenbach se unem aos seus relatos como um diário híbrido, seguindo a nossa proposta. Há elementos em sua escrita que parecem despertar percepções sensíveis recorrendo a representações detalhadas dos ambientes, das paisagens e da cultura, que naquele momento sofriam as metamorfoses violentas ocidentalizadas, impostas através de um projeto exigente de turvar uma cultura com mais de 5 mil anos. As fotografias podem ser consideradas também relatos desta palpável mudança, onde bombas de gasolinas em um país em que o principal meio de transporte é oriundo da força animal perseveram no meio do deserto iraniano. Esta primeira viagem de Schwarzenbach foi realizada de caminhão, de carona, a cavalo e burro, de camelo e de trem. Sozinha e às vezes acompanhada, por quase 6 meses, escrevendo constantemente.

Mas a viagem se multiplica através da escrita. A sonoridade também se faz muito presente na obra de Schwarzenbach. A autora mesmo, musicista, não se esquivaria de invocar imagens-sonoras com o intuito de atingir os espíritos mais sensíveis em diferentes níveis. Valores

poéticos também nascem de eventos atmosféricos, tempestades, ventanias, de paisagens brancas ensolaradas, as inspirações são inúmeras em uma paisagem supostamente <<árida e insólita>> do deserto Médio Oriental. Como se domina aquilo que está em uma espécie de suspensão, os rastros que parecem se desdobrar sob a sua escrita e através de suas paisagens? Porque uma vez longe do que ama, Schwarzenbach vaga sem buscar raízes. A viagem é o fator e a poética nasce das pequenas fendas no caminho. Ela mais de uma vez sonha em desaparecer, devaneia existir sob um anonimato que a descerraria a outros destinos. Apesar da sua queixa (no trecho a seguir), sabemos que foi destemida o suficiente para trilhar um caminho próprio. O seu protesto é válido, entendemos que a sua angústia se trata não somente por seu nome, mas esta irrompe da fantasia de ser outra

Nas ruas da cidade assalta-nos uma impressão de intemporalidade, de incerteza e de impotência que tem o sabor de uma tentação. Quantas vezes não brincamos com a ideia de romper num momento arbitrário com os nossos hábitos de vida, de abandonar os lugares, os amigos e os trabalhos familiares, de mergulhar no anonimato... Mas acabamos sempre por nos sentir muito longe dessa tentação do destino! (SCHWARZENBACH, 2017, p.14).

O desejo pelo anonimato, por perder-se, revela a face de sua angústia posta a partir da paisagem citadina, um lugar perdido no tempo e suspenso no espaço. As cidades do Oriente Médio dispõem de uma configuração diferente das cidades Ocidentais, com os seus muros uniformes que escondem pátios, a vida acontece para dentro. O encontro com a nova cultura parece provocar a vontade por perder-se e descobrir a vida possível neste lugar tão distante de sua terra natal.

O espanto perante o Vale do Goreme não cessa e Schwarzenbach descreve a paisagem como se estas pudessem lhe comunicar algo, como se tivessem personalidade. Surrealistas, os vales de pedra de Goreme são para ela como um devaneio:

Depois, percorrendo os caminhos escavados, tomamos o caminho misterioso do Vale do Goreme. A paisagem lunar estendia-se aos nossos pés, afogadas em ondulações de nevoeiro e listas de uma pálida luz amarela, totalmente irreais, no meio de uma floresta petrificada composta de cones, de torres, de agulhas e de pirâmides, ora alinhadas como tubos de órgão, ora isolados e gigantescos. Algumas destas formas estavam cobertas de gelo como se tivesse uma espécie de barbas e pareciam vacilar, debruçadas para diante, detidas durante uma queda e assim, então, dolorosamente petrificadas, como que testemunhas de acusações emudecidas de uma natureza transtornada (SCHWARZENBACH, 2017, p.38).

Schwarzenbach retrata as formações rochosas como órgão “de tubos”, esse instrumento aerofone de teclas que tem sua presença massiva em igrejas (e depois em teatros, salas de concerto e eventualmente em casas particulares). Habitualmente encontrado em ambientes religiosos, o som era reputado como uma forma de elevação do espírito a Deus, através de sua harmonia que se

sustenta com as teclas pressionadas continuamente, produzindo um som uno, que era considerado uma conexão entre o espírito e o eterno (função parecida com a dos vitrais góticos por volta do século X). As estruturas de pedra também evocam rostos com grandes barbas, colunas pendentes como as raízes de grandes árvores-florestas. O testemunho pétreo não é insensível: denuncia a bestialidade que a humanidade cometeu contra seus irmãos, a marca de Caim (SCHWARZENBACH, 2008, p.14). O que ela encontra ali também é parte da mudança que o século XIX traz ao instituir a personalidade do turista: mordaz criatura que transita sem respeito pelos espaços históricos, eles têm pressa e andam em bandos pelas grutas de Goreme.

Ainda que as fotografias não consigam transmitir o assombro que é provocado pelas paisagens orientais, como declara Schwarzenbach “Mas não se podem fotografar dimensões e a experiência da beleza e da perfeição, só incompletamente se transmite.” (2017, p.59), claro que um acontecimento é sempre diferente de um relato, de um registro. Boris Kossoy (2005) diz que:

A reconstituição por meio da fotografia não se esgota na competente análise iconográfica. Essa é apenas a tarefa primeira do historiador que se utiliza das fontes plásticas. A reconstituição de um tema determinado do passado, por meio da fotografia ou de um conjunto de fotografias requer uma sucessão de construções imaginárias. O contexto particular que resultou na materialização da fotografia, [...] — a sua *realidade interior* — é, todavia, invisível ao sistema óptico da câmera. Não deixa marcas na chapa fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, tampouco digitalizada pelo *scanner*. Apenas imaginada (KOSSOY, 2005, p.41).

De certa forma o que buscamos são os fragmentos que restam disso, como se fosse possível reunir essas pequenas pistas deixadas pelo fotógrafo e montar, sob a sua guarda, uma leitura. Como dissemos antes, tudo se trata de uma leitura. Porém, é importante que isso seja destacado aqui porque na fotografia supõe-se de uma verdade da imagem (KOSSOY, 2005, p.45). Samuel de Jesus (2015) fala sobre uma imagem silenciosa em que tentamos detectar uma presença através de um ausente (2015, p. 130), e ele atribui isso também à palavra (na literatura e no poema) “A letra, como a imagem, oferece a si própria um objeto silencioso que nos introduz nesse vasto reino do silêncio, animado por um fluxo que encontra lugar no nome” (2015, p. 135) de forma que existem linhas que constituem a tensão que compõe a imagem melancólica (e da saudade). Schwarzenbach transmite para o leitor suas sensações e cabe a estes (nós) reconstruir, com os próprios referenciais, possíveis cenários. A memória é um elemento importante, que se conecta à figura das pedras dos vales anteriores segundo sua natureza.

Schwarzenbach faz inúmeras referências a memórias anteriores, por onde ela passa, imagens lhe evocam lugares outros, que foram conservados, que renascem incessantemente a partir

de novas experiências que vão se formando. Uma lembrança puxa outras caoticamente, fora-do-tempo que é manifesto apenas pelo sentido da falta, não desejando o ser ausente e sim, retomar a sensação do gesto, a “estranha sensação”:

A porta aberta deixava entrever quantos ramos e sombras de ramos que dançavam sobre o empedrado do pátio. Lá em cima, entre as colunas do teto, esvoaçavam pássaros. Veio-me à memória uma recordação, suscitando em mim uma nostalgia dilacerante: era uma noite de verão, as andorinhas batiam velozmente as asas, soltando seus pequenos gritos sonoros, de um lado para o outro do alto da abóbada da igreja de Wies, dando a impressão de que anjos a transportavam... (SCHWARZENBACH, 2018, p.79).

A igreja de Wies é conhecida por sua decoração suntuosa e se tornou centro de peregrinação no sudoeste da Baviera, Alemanha. Foi construída em 1754, por isso toda a sua decoração tem influência da arte Barroca. Essa igreja ganhou importância devido à uma lenda a respeito do Cristo que fica no altar, em que uma camponesa declarou que o viu chorar. Por causa disso, a ele era atribuído milagres. Mas a conexão da personagem com essa igreja é tão forte que duas palavras são usadas para descrevê-la: nostalgia dilacerante. A nostalgia está diretamente conectada à um lugar, um local, e é interessante pensar que os pássaros que voavam na igreja são andorinhas. As andorinhas são conhecidas por conseguirem voar longe da costa, e quando os marinheiros avistam um grupo desses pássaros, isso significa que há alguma terra por perto. Os anjos em forma de andorinha parecem evocar assim a possibilidade desse reencontro com o lar (ou uma segurança). A sombra nas pedras do pátio fez emergir essa memória, como ela diz, dilacerante, de uma saudade que se faz presente. A nostalgia nas palavras de Starobinski é “um transtorno íntimo ligado a um fenômeno da memória” (2016, p.212).

Esses *signos memorativos* presentes nessas obras são “a máscara mortuária de sua concepção” (2013) nas palavras de Benjamin, e são um jogo de aparências e metamorfoses, que se dilatam e recaem sobre os melancólicos.

[...] a descida (para dentro do eu) é a salvação. Mas a descida também é uma passagem pelas “horas do passado”. Recordações, desejos não mais atuais, tudo está inscrito no corpo: é nele que ocorre o milagre da “ressureição” desses desejos e lembranças. É o que explica por que o corpo do outro, por exemplo o corpo do ser amado, pode fazer tanto mal a quem o contempla na perspectiva do tempo, pois agora, aquele escrínio de delícias se transforma, para ele, no mais cruel signo da exclusão. É a ferida incurável do ciúme (GIVONE, 2009, p.474).

Esse movimento é a viagem interior, que acontece antes daquela física. A carne é marcada pelas lembranças, como cicatrizes. Na perspectiva do “corpo do ser amado”, podemos transferir para outras coisas, lugares, situações, desde que estas estejam perdidas, como enunciamos no

capítulo sobre a melancolia, há uma saudade estranha ao sujeito. Porque, ainda que a busca seja legítima em seus termos, aqueles que evidenciam a falta (o sofrimento, a inquietude, o desgosto e a tristeza), a nomeação do que foi perdido transita entre os artifícios que “enganam” o sujeito, que expõem para eles, como em projeções, as imagens do ausente. É claro que existe uma troca consensual, entre o sujeito e essas ilusões, devaneios.

Os caminhos percorridos por aqueles que, sob a influência de um saturno desassossegado, realizam longas viagens, como é o caso de Schwarzenbach, não são preferidos de forma clara. Schwarzenbach exprime sua curiosidade pela Pérsia inúmeras vezes, tanto que retorna em 3 momentos para o mesmo deserto. Vilas-Boas entende seu tráfego como um fragmento de seu desenraizamento. Vilas-Boas também nomeia as personagens sem nome como uma outra personalidade da autora, corroborando com a nossa perspectiva a respeito da autobiografia. Assim, ele diz que

Como a autora é, no fundo, uma desenraizada, transmite também aos seus alter egos textuais essas indefinições. Os caminhos indicados nos mapas levam sempre a algum lugar, mas mantêm-se sempre indefinidos como caminhos interiorizados. O olhar do narrador traduz-se pela utilização recorrente de campos semânticos como o silêncio, a solidão, o tempo, o deserto, as montanhas, patenteando uma vivência interior dessas paisagens [...] (VILAS-BOAS, 2010, p. 21).

As indefinições parecem se intensificar no texto posterior de *Morte na Pérsia* (1996), no qual os sentimentos descritos por Vilas-Boas na citação anterior são colocados de forma mais categórica em uma vivência das paisagens. Schwarzenbach enuncia logo nas primeiras páginas que “A morte é demasiado incompreensível, excessivamente desumana, e só perde a sua violência quando nela reconhecemos o único caminho sem retorno que nos é concedido para escapar aos nossos falsos caminhos” (SCHWARZENBACH, 2008, p.13). Os caminhos incertos a que Schwarzenbach se refere já foram percorridos outras vezes, quando esteve na Pérsia em três diferentes ocasiões, como ela mesma diz, que tentou de tudo para viver na Pérsia (SCHWARZENBACH, 2008, p.77). As suas viagens são interiores, antes de serem postas no mundo, como argumenta Sónia Serrano sobre as “viagens interiores”:

São melancólicas, são profundas, percorrem zonas sombrias do seu interior. Inadaptadas, amam com poética elevação, entregam-se incondicionalmente e são visceralmente solitárias. Carregam a nostalgia dentro delas. A sua intensidade magoa, a dimensão da dor fere. Partem à procura do mundo. Ou em fuga dele. [...] a Pérsia [é] algo poderosamente inatingível. [...] Eu só as oiço falar de si (SERRANO, 2014, p.275).

O mundo desbravado pelas mulheres viajantes citado por Serrano, e neste caso por Schwarzenbach, se assemelha à caminhada do flâneur, porque essas viajantes partem em busca do

mundo oculto a elas, ainda ignorado, mas que parece ter uma reverberação que parte de dentro. Assim, Vilas-Boas e Serrano trazem à luz questões interiores, ainda que os textos sejam sobre viagens. A respeito disso Sónia Serrano também diz que “Annemarie carrega as paisagens dentro de si e torna-se um espelho dentro dela [...]” (SERRANO, 2014, p.290). Os reflexos do eu no mundo reverberam e aparecem na sua obra em pequenos símbolos, rastros deixados sob um véu abafado, nas palavras de Benjamin, “a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em tantos minutos únicos, há muito extintos [...]” (BENJAMIN, 1985, p.94). Benjamin apresenta o observador que almeja captar um algo a mais presente na imagem, um eco perdido. Parece possível transferir a mesma proposta para imagens literárias.

Schwarzenbach sentia saudades de casa, e chamava essa saudade de perigo com vários nomes, e esta ameaça também ganha formas presentes no mundo como “o vento seco das montanhas que acicata os nervos, outras vezes, o álcool, outras vezes, venenos mais letais ainda.” e ainda acrescenta que “Em certos momentos, não tem nome, nesses momentos somos acometidos por um medo inominável” (SCHWARZENBACH, 2008, p.78). O veneno ‘mais letal’ era a droga que a consumia. O medo inominável, surge da dificuldade em identificar, como na passagem anterior, os elementos da angústia.

O viajante melancólico se expressa através da sua obra poética as frestas de si, ainda que se lance sob o seu desejo de descobrir um mundo que na verdade está nele mesmo. Assim se move o melancólico, sob a névoa do desassossego

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Schwarzenbach tem o mundo dentro de si, e por isso consegue se encontrar em tantos lugares e, paradoxalmente, em lugar algum. A sua obra, aqui, não teve fronteiras, buscamos igualmente a melancolia em seus escritos e em suas fotografias, qualquer rastro que pudesse indiciar os meandros de suas angústias e denunciar as cores de sua melancolia. A sua força poética nasce do sofrimento e de sua devoção a viagem. Logo no primeiro capítulo buscamos entrelaçar, como um conjunto de fios, a arte e a literatura. Vivemos em um mundo dominado por imagens, o modo de estar melancólico precisa do discurso (LIMA, 2017, p.20), por isso buscamos entender através das marcas imagéticas e verbais, como a melancolia se inocula em determinados sujeitos.

As viagens são interiores e se projetam no exterior, porque esse sujeito precisa sair para coletar no mundo o que poderia aplacar a sua dor. Falamos sobre os limites da biografia, da autobiografia e montamos uma proposta para a semi-autobiografia, na qual vivências pessoais parecem reverberar em obras artísticas. Schwarzenbach dispôs de elementos sofridos por ela para descrever sua paisagens melancólicas interiores, porque para ela constrói seus mundos interiormente (VILAS-BOAS, 2010, p.20) e os transfere nas paisagens que vê. A sua melancolia é geograficamente situada, e por isso, na medida do comunicável (BENJAMIN, 2011, p.53), se expressa através de seu trabalho poético. Há um rasgo, um vácuo entre a palavra poética e o que enunciado transmissível.

A melancolia por sua vez, precisou ser abordada a partir de elementos que pudessem se vincular ao pensamento desta enquanto o agente motor da viagem. A melancolia, em sua gênese, lamenta a ausência do ser amado, enquanto a sua variante errante consegue forças para percorrer caminhos, ou ‘descaminhos’ nas palavras de Schwarzenbach, na tentativa de recuperar o que já está nele. Este sujeito transita sob a influência de lembranças que retornam. Em suas viagens, seja na cidade ou longe dela, os mapas são modificados para mapas afetivos, em uma cartografia literária. A experiência da viagem é diferente para homens e mulheres, e por isso evocamos um subcapítulo para essas viajantes que tiveram que enfrentar outras indisposições e lutar em dobro para conseguir lograr sucesso. Com Schwarzenbach não foi diferente.

Schwarzenbach reelabora os espaços geográficos, reconstitui um deserto que para ela é repleto de significados, de sombras e indícios que vociferam sua angústia. Ela anseia permanecer em algum lugar, sem sucesso. Talvez o momento histórico não fosse favorável para ninguém fixar domicílio, e a sua dificuldade parece ser evidenciada por suas longas errâncias.

Schwarzenbach vive em outro espaço: no não lugar, nas sombras dos vales e na montanha, onde o grande pássaro da mitologia Persa vive, *Simurgh*. A autora parte em busca de algo que não se mostra claro para ela mesma, apenas sente a ânsia. O amor, as saudades, a desesperança extrema e a solidão são suas queixas (SCHWARZENBACH, 2008, p.137). Schwarzenbach declara que não há mais tempo para amar, para partir, para voltar, para realizar algo, no entanto a melancolia é uma questão de tempo, de vivência interior e em outro tempo, um passado que não desvanece. Assim, chegamos ao ponto em que a melancolia viajante se manifesta por meio do desassossego, da desesperança e da angústia em sua obra. Porém, esse sofrimento parece transportar o indivíduo poético a outros estágios alegóricos, em que a vida passa a ser uma montagem do devaneio e a sua função é ser portador desse estado amplificado, ecos das próprias inquietudes. “Ah, despertar mais uma vez sem sentir as suas garras, por uma vez não ficar só e entregue ao medo! Sentir a respiração feliz do mundo! Ah, viver mais uma vez!” (SCHWARZENBACH, 2008, p.16) são alguns dos anseios que movem essa autora sob a névoa do desassossego.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABATE, M. A. **TOMBOYS**: a literary and a cultural history. Temple University Press, 2008.

ARANYE-FRADENBURG, L.O. Passar o tempo: A historicidade do Romance Medieval. In: MORETTI, Franco (org). **A Cultura do Romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008. pp. 290-306.

BAKHTIN, M. **A teoria do Romance II**: as formas do tempo e do cronotopo. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

\_\_\_\_\_. **A estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BEIGUI, A. **Performances da escrita**. (Online) Aletria: Revista de Estudos de Literatura, v.21 n.1 (2011). Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1564/1661>. Acesso em: 20 jan. 2020.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Volume II. Tradução Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única: infância berlinense: 1900**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura**. Volume I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1985.

BERLINCK, L. C. **Melancolia**: rastros de dor e perda. São Paulo: Humanitas, 2008.

BURTON, R. **A anatomia da melancolia**. Tradução Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

COHEN, R. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

D'ANGELO, B. **Tanatografias**: ensaios para uma poética da obra de Lobo Antunes. Porto Alegre: EDIPUCS, 2014.

DELEUZE, G. **A ilha deserta**: e outros. São Paulo: Iluminuras, 2006

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

- DUNKER, C. I. L. Corporeidade em psicanálise: corpo, carne e organismo. In: **A pele como litoral**: Fenômeno psicossomático e psicanálise. São Paulo: ANNABLUME Editora, 2016.
- ELKIN, L. **Flâneuse**: women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice and London. New York: Vintage Publishing, 1999.
- FAY, E. Travel writing. In: D. Looser (Ed.), **The Cambridge Companion to Women's Writing in the Romantic Period**. (Cambridge Companions to Literature). Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 73-87.
- FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- FLUSSER, V. **A filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1985.
- FREUD, S. **Luto e melancolia**. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- \_\_\_\_\_. **A negação**. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GIVONE, S. Dizer as emoções: a construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, Franco (org). **A Cultura do Romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008. pp. 629-658.
- HULME, P.; YOUNG, T. **The Cambridge companion to travel writings**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- JESUS, S. **Saudade**: da poesia medieval à poesia contemporânea, o percurso de um sentimento ambíguo. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- KEHL, M. R. Melancolia e criação. In.: Sigmund Freud, **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.
- KITCHIN, R.; PERKINS, C.; DODGE, M. (2009) Thinking about maps. In: (eds.) **Rethinking Maps**. Rout-ledge. Disponível em: [http://personalpages.manchester.ac.uk/staff/m.dodge/Rethinking\\_Maps\\_Introduction.pdf](http://personalpages.manchester.ac.uk/staff/m.dodge/Rethinking_Maps_Introduction.pdf). Acesso em: 20 jan. 2020.
- KLEIN, É. **O tempo que passa (?)**. Tradução Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2019.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LEVY, T.S. **A experiência do Fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Dumará, 2003.

- LIMA, L. C. **Melancolia**: literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- MALEY, W. **Afghanistan as a cultural crossroads**: lessons from the writings of Ella Maillart, Annemarie Schwarzenbach and Nancy Hatch Dupree. *Asian Affairs*, 44(2), 2013, pp. 215–230.
- MORETTI, F. **O Romance, vol. 1: A cultura do Romance**. FrancoMoretti (Org.) Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MORRIS, M. **The virago book of women travellers**. Londres: Virago Press, 1996.
- MIERMONT, D. L. **Annemarie Schwarzenbach ou le mal d'Europe**. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2004.
- PEIXOTO, N. B. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.
- PELBART, P-P. **O tempo não reconciliado**. São Paulo: Editora FAPESP/Perspectiva, 1998.
- PIGEAUD, J. **Metáfora e melancolia**: ensaios médicos filosóficos. Tradução Ivan Frias. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2009.
- RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Editora Unicamp, 2017.
- ROSSI, P. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- SCHWARZENBACH, A. **Morte na Pérsia**. Tradução: Isabel Castro Silva. Portugal: Tinta-da-china, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Inverno no Próximo Oriente**. Tradução: Miguel Serras Pereira. Portugal: Relógio D'Água Editores, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Winter in Vorderasien**: Tagebuch einer Reise. Berlin: Edition Holzinger, 2016.
- SCLIAR, M. **Saturno nos Trópicos**: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SERRANO, S.; TAVARES, E. (Org.). **Auto-retratos do mundo**: Annemarie Schwarzenbach 1908-1942. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleção Berardo; Edições Tinta-da-China, 2010.
- SERRANO, S. **Mulheres Viajantes**. Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2019.
- SILVA JUNIOR, A. R. da. **Tanatografias e decomposições biográficas**: discurso da morte na literatura. *Revista da ANPOLL (Impresso)*, v. 01, 2011, pp. 37-52.
- \_\_\_\_\_. **Tanatografia e morte literária**: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. *ComCiência* (online). n. 163. Campinas, nov. 2014, pp. 1-8. Disponível em: [http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-76542014000900012&lng=pt&nrm=isso](http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542014000900012&lng=pt&nrm=isso). Acesso em: 30 jul. 2020.

STAROBINSKI, J. **A tinta da melancolia**: uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. **A melancolia diante do espelho**: três leituras de Baudelaire. Tradução Samuel Tritan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada**: Ensaios. Tradução Maria Alice Máximo. São Paulo: Editora Record, 2001.

TELLES, N. **Mulheres viajantes**: sete jornadas insólitas. São Paulo: Editora Annablume, 2017.

VILAS-BOAS, G. **Viagens pela Literatura Suíça**. Ensaios. Porto: Edições Afrontamento, 2019.

\_\_\_\_\_. **Annemarie Schwarzenbach**: uma viajante pela palavra e pela imagem. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

\_\_\_\_\_. **Revisitar Annemarie Schwarzenbach**. Porto: Deriva Editores, 2015.

WESTPHAL, B. **A geocrítica**: Real, Ficção, Espaço. Tradução Maria Hermínia Laurel. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e Edições Afrontamento, 2011.