



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Vrndavana Vilasine Laune Correia

**Saberemos os seus nomes
Melancolia, fotografia e ação em Annemarie Schwarzenbach**

Brasília
2025

(ficha catalográfica)

VRNDAVANA VILASINE LAUNE CORREIA

Saberemos os seus nomes

Melancolia, fotografia e ação em Annemarie Schwarzenbach

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Teoria e História da Arte.

Área de concentração: Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Brasília
2025

VRNDAVANA VILASINE LAUNE CORREIA

Saberemos os seus nomes

Melancolia, fotografia e ação em Annemarie Schwarzenbach

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Teoria e História da Arte.

Banca Examinadora

Presidente/Orientador: Professor Doutor Biagio D'Angelo

(PPGAV/UnB)

Membro externo: Professora Doutora Renata Requião

Membro externo: Professora Doutora Maria Aparecida Junqueira

Membro interno: Professora Doutora Denise Camargo

Membro suplente: Professor Doutor Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Brasília
2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Doutor Biagio D'Angelo, pela jornada, pelas leituras atentas, pela imensa generosidade, pela oportunidade, atenção e o grande presente que foi todo o trajeto do doutorado. Tem sido um belo caminho. Ti porto una lucciola verde/ amica, apri la mano.

Agradeço à Professora Doutora Denise Camargo, pelas belíssimas anotações e pela leitura atenta da tese.

À Professora Doutora Renata Requião, pela poesia e por aceitar seguir por uma viagem tão longa conosco.

À Professora Doutora Maria Aparecida Junqueira, por aceitar participar do destino final desse percurso.

Ao Professor Doutor Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, pela generosidade desde o meu ingresso no PPGAV-UnB.

À minha família, M. e S., pela sorte imensa de tê-los na minha vida. Amo vocês.

Aos amigos, Fabiane e Erick, Anna Cristina, Fernanda, Igor, Talita e Zendaya. Ao Elcimar, por espiar a vida comigo da espreguiçadeira no jardim.

Aos amigos da pós-graduação e companheiros de pesquisa, escrita e arte, Mayã, Ana Carolina, Guilherme.

Ao Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas, agradeço pelas conversas e iluminações sobre a autora, pela pequena biblioteca concedida. Invoco Schwarzenbach "... e eis que estava na rota do exército de Alexandre, e não verti lágrimas, não olhei para trás."

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília.



Figura 1 – Annemarie Schwarzenbach em Jägerhaus (setembro de 1942)

*É que neste país temos de estar duas vezes
certos das coisas que amamos.*

Morte na Pérsia, A. Schwarzenbach

*I saw her in a dream, and went mad for her sake –
How it would be if someone saw her when awake?*

Nehani Shirazi (1414, Shiraz)

RESUMO

Annemarie Schwarzenbach foi uma fotógrafa suíça, escritora e viajante de longas jornadas. O seu projeto de vida consistia em viajar, fotografar, escrever e tentar encontrar um lugar para fixar-se. Esta tese é uma leitura de sua obra sob a lente da melancolia, põe em perspectiva o espólio fotográfico e literário de Schwarzenbach ao abrigo de seus próprios gestos e rastros. Através da nossa compilação, distante da hegemonia do tempo biográfico encontramos um percurso que visa reunir aspectos melancólicos de uma viagem que se trata da própria vida da artista. Abordaremos como os conceitos da melancolia na fotografia e na escrita destacam-se na obra da autora, comparando imagens e textos que ela produziu, especialmente no que tange a suas escolhas composicionais, da paisagem desértica e do processo da viagem.

Palavras-chave: Annemarie Schwarzenbach; Melancolia; Performance; Viagem; Fotografia.

ABSTRACT

Annemarie Schwarzenbach was a Swiss photographer, writer, and long-distance traveler. Her life project consisted of traveling, photographing, writing, and trying to find a place to settle down. This thesis is a reading of her work through the lens of melancholy, putting Schwarzenbach's photographic and literary heritage into perspective under the light of her own gestures and traces. Through our compilation, far from the hegemony of biographical time, we find a path that aims to bring together melancholic aspects of a journey that is the artist's own life. We will address how the concepts of melancholy in photography and writing stand out in the author's work, comparing images and texts she produced, especially with regard to her compositional choices, the desert landscape, and the process of travel.

Keywords: Annemarie Schwarzenbach; Melancholy; Performance; Travel; Photography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Annemarie Schwarzenbach em Jägerhaus (setembro de 1942)	14
Figura 2 – Albrecht Dürer, Melancolia I. 1514, Metropolitan Museum of Art, NY	13
Figura 3 – Cesare Ripa, Iconologia, 1610	82
Figura 4 – Annemarie Schwarzenbach, Estábulo em Horgen, propriedade da família. 1933. Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça.....	95
Figura 5 – Annemarie Schwarzenbach, Pérsia, cavalos selvagens em Elburs-Gebirge. 1935. Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça.....	98
Figura 6 – Annemarie Schwarzenbach, Pérsia, cavalos selvagens em Elburs-Gebirge. 1935. Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça.....	99
Figura 7 – Annemarie Schwarzenbach, Afeganistão, Herat/Bazar: dois homens com pele esticada. 1939. Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça.....	100
Figura 8 – Annemarie Schwarzenbach. Herat: Homem com pães chatos, 1939. Biblioteca Nacional Suíça	105
Figura 9 – Annemarie Schwarzenbach. Aibak: Afeganistão, 1939. Biblioteca Nacional Suíça	109
Figura 10 – Annemarie Schwarzenbach. Aibak: Afeganistão, 1939. Biblioteca Nacional Suíça	111
Figura 11 – Annemarie Schwarzenbach. Baku: Azerbaijão, 1935. Biblioteca Nacional Suíça	112
Figura 12 – Annemarie Schwarzenbach. Estados Unidos, 1937. Biblioteca Nacional Suíça	114
Figura 13 – Annemarie Schwarzenbach. Criança na praia, 1936. Biblioteca Nacional Suíça	117
Figura 14 – Annemarie Schwarzenbach. Imagem duplicada com cão, Farmanyieh: Irã, 1939. Biblioteca Nacional Suíça	120
Figura 15 – Annemarie Schwarzenbach. Farmaniyeh, Irã (Pérsia). 1935. Biblioteca Nacional Suíça.....	124
Figura 16 – Annemarie Schwarzenbach. Tor: Always road to border, Irã. 1939. Biblioteca Nacional Suíça.....	125
Figura 17 – Annemarie Schwarzenbach. Plantação de tabaco com cabeça de animal, Mazandaran: Irã. c.1935. Biblioteca Nacional Suíça	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 ESCAVAÇÕES NA ÁGUA: CONDIÇÕES BIOGRÁFICAS.....	18
1.1 Schwarzenbach não viaja sozinha: mulheres viajantes inspiradoras de sua época	29
2 REGISTRO ATRÁS DOS OLHOS: A FOTOGRAFIA E A CULTURA	41
3 A NATUREZA DA MELANCOLIA	48
3.1 O cão de duas cabeças: a irmã da melancolia	49
4 A FÓRMULA PARA UM GÊNIO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A MELANCOLIA E SUA MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA.....	54
4.1 A outra no espelho: sob a forma do desejo	59
<i>Sternenaugen</i> : mesa de montagem	78
5 A MORTE E A PÉRSIA: PERCURSOS DISCURSIVOS	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A ESPERA DE OUTRA VISITA	131
REFERÊNCIAS.....	137

INTRODUÇÃO

*J'étais trop saoul de moi, trop habité de rêves,
Pour retenir longtemps la créature ailée
Que j'avais épousée, dont je ne savais pas
Que la vie serait brève; mais très longtemps après
Son silencieux départ, l'œuvre qu'elle a laissée
Émerge de l'oubli, et nos ombres figées
Par un charme tenace à l'exquise harmonie
De ce jardin d'Iran en font reposoir
D'une rêve suspendu aux branches du hasard.*

Claude Clarac

Há anos caminho com a melancolia e com o tema da viagem, os quais me inspiraram uma pergunta: pode a melancolia ser o espírito de um viajante? E de um artista que viaja? Depois de séculos de produção teórica erigirem um verdadeiro inventário da paralisia, da apatia, da morosidade, do peso, a melancolia que estagna seu portador, encontrei poucos autores que mencionam a possibilidade contrária. Quais seriam os impulsos que estagnam e os que impelem uma ação?

No século V a.C., Aristóteles argumentou sobre a duplicidade de sua natureza, a capacidade de ir de um extremo a outro com agilidade. Quando recuperada da literatura médica árabe, a melancolia acometeu os monges com angústias hereges que os afastavam de Deus e os colocavam perto do mal da preguiça e da indulgência. Porém, a melancolia começou a reconhecer os traços que buscamos aqui a partir do século XV, especialmente a partir de uma gravura produzida pelo alemão Albrecht Dürer, intitulada *Melancolia I* (1517). Dela emerge a angústia produtiva, do rosto do anjo que pensa e pensa. Em quê? Nas palavras de Marina Tsvetaeva (2017), encontramos o anjo: “Asas são liberdade apenas quando estão abertas em voo. Nas costas, elas são apenas peso”¹. A feição do anjo de Dürer sugere plena atividade mental, a sua mão segura um compasso – símbolo da ordenação ideal do mundo Renascentista – e suas asas estão tensas, sugerem que ele está pronto para partir. Partir e criar, duas atividades que exigem destemor e paixão.

¹ “Wings are freedom only if they are open in a flight. On one's back they are heavy weight.”
Tradução nossa.

suas fotografias *online*, disponibilizadas na Biblioteca do Arquivo Literário Suíço, mas percebi que seria importante ler o que ela escreveu. Importei um dos seus livros, intitulado *Morte na Pérsia* (2008). Li tudo no dia em que chegou. Atônita, senti que as imagens que vi faziam sentido como um todo, como um ecossistema, uma constelação. Seria possível pensar em unir duas áreas consideradas irmãs? Distintas em sua constituição, a fotografia e a literatura são materialmente diferentes, mas ecoam entre si quando voltadas para uma terceira atividade – que no caso da artista tema desta tese é a viagem.

A partir da obra de Annemarie Schwarzenbach, pude vislumbrar a figura do melancólico viajante: o ímpeto que move a autora está além da própria compreensão imediata. Ela mesma enuncia que viaja porque precisa, por desejo intenso, por curiosidade, por saudades, por amor, por angústia, porque não pode ficar, por desespero, por cólera, por ansiedade, por ser exilada. Os impulsos para a produção são múltiplos, vem da observação atenta do mundo e do *desiderium* – o desejo pesado de deglutir cada pedaço de um grande mapa despedaçado. A melancolia pesa, ocupa uma região de fronteira do corpo, se espalha como um vírus, indica a direção. É a combustão do motor, o vapor que turva a mente, mas que projeta a vontade de ação.

Ruína: este trabalho é orientado pela falta. As lacunas na obra schwarzenbachiana jamais serão preenchidas, o que não foi salvo da última tentativa de um controle maternal extremo se torna o nosso alicerce e mecanismo investigativo. Fotografias, rolos de filme não revelados, diários e cartas foram consumidas pelo fogo. De forma alguma, determinada falha com o acervo deve receber préstimo de outra maneira que não sob a ótica da saudade. Na falta, nos alimentamos do que resta e cobrimos espaços com a imaginação, com o sonho e com a fantasia. O conceito benjaminiano de ordenação experimental² (*Versuchsanordnungen*) contribui para lidar com um acervo que já foi lido sob as

² Observando os conceitos de historicidade e construção histórica na perspectiva do materialismo, aplicados por Benjamin em sua teoria sobre o teatro e a montagem cênica, extraímos a chave para trabalhar a obra schwarzenbachiana, que será apropriadamente explicitada em outro momento.

mais diversas óticas e que aqui será abordado de forma intuitiva, como quem tateia no escuro em busca dos elementos que já sabe existir. Numa entrevista realizada por Biagio D'Angelo, François Soulages detalha algo que nos parece muito adequado sobre a ruína como elemento estruturante da estética fotográfica e literária de Schwarzenbach:

A fotografia é o que gosto de chamar de trabalho de perda, ou seja, da ruína e do resquício. A partir da imagem digital, da matriz digital, posso reconstruir uma imagem. Se eu mesmo criei a matriz digital há cinco minutos, cinco anos ou há cinquenta anos, trabalharei nela da mesma forma como trabalho em minhas memórias, em minha memória pessoal. Esse trabalho está entre a tentativa de restituir o passado e a criação de algo completamente novo e diferente. É nesse espaço que as imagens são concebidas. Ao receber uma placa fotográfica ou negativos produzidos no século XIX, encontro-me diante de um tesouro extraordinário, pois estou olhando para algo que alguém descobriu sem conhecer os costumes da época, ao mesmo tempo em que estou encontrando um ponto de partida que me permitirá criar algo novo. Em conclusão, a imagem está sempre à espreita da ruína. A imagem é frequentemente mal compreendida e interpretada, pois não conheço os usos que eram feitos há cinco anos, cinco séculos ou cinco milênios. No entanto, a imagem sempre contém um elemento do passado que me questiona, me enriquece e me conduz ao que eu chamaria de uma inter-humanidade em questão. (Soulages *apud* D'Angelo *et al.*, 2024, p. 367-368)

A partir do que Soulages menciona, como as imagens são concebidas posteriormente à realização delas, quando o olhar sobre a placa fotográfica aponta para uma memória que pertence a mais de uma pessoa se torna uma imagem que sobrevive aos seus autores. A imagem fotográfica carrega seu próprio significado, que não nos alcança se transforma por meio da fabulação (diferente da invenção). A imagem acumula simbolismos, viaja através do tempo com diferentes nomes. Os elementos em uma fotografia se tornam personagens que são maleáveis conforme é preciso movê-los através da própria história. Dialogaremos com as possibilidades de remontagem histórica sob a tática intuitiva do *Spielraum*³ como espaço de transformação e concepção artística,

³ Literalmente, lugar de jogo, presente na obra *Infância em Berlim*, em que o autor propõe um teatro infantil onde as crianças são deixadas livres para criar a própria narrativa teatral, sob a supervisão de um adulto para eventualidades. Benjamin acredita que é possível acessar o ápice da liberdade criativa, experimental e crítica do teatro. Ainda longe do rigor técnico, Benjamin

radical em sua atitude de forma que a efemeridade é a substância que rege a sequência de fragmentos, o jogo é baseado no gesto de conjuntos provisórios, que porém, podem se repetir. A longa contemplação leva ao devaneio, porém o objeto artístico torna concreta a chance de alcançar a viabilidade crítica da obra e tornar sua existência legível sob a formulação de um pensamento.

Com o que resta em mãos, me pergunto: o que faz de um artista um artista? Neste trabalho, Schwarzenbach é apresentada como alguém que performa. Sua vida seria permeada por performances encadeadas e seus gestos orientariam sua produção. Abrirei espaço para o exagero, o limítrofe, o insensato, o absurdo, o fantástico e o amor, especialmente. Por isso observarei a importância da sua obra imagética aliada à sua obra literária, quando oportuno. Lembremos de tantos artistas que se valeram da narrativa ou mesmo da inclusão de palavras em seus trabalhos, tornando o espaço múltiplo-visual ativador de capacidades cognitivas intensas, em virtude da natureza mista. A fotografia é um marco na história da produção imagética – não como sua continuidade ou pretensa evolução histórica, mas como ruptura, surgimento de algo totalmente novo – as vanguardas artísticas souberam aproveitar a tecnologia e incorporá-la às obras. O experimentalismo dadaísta emerge na comunidade artística sem que seja necessário invocar os termos históricos; a justaposição radical da arte que emerge “dos acasos criativos do arranjo e da percepção” (Sontag, 2020, p. 340).

A proposta de Sontag (2020) para a percepção do Modernismo parte de seu pensamento sobre a vontade como uma ação completa, plena de energia para a execução,

Talvez a melhor maneira de esclarecer a natureza de nossa experiência com as obras de arte e a relação entre a arte e os demais sentimentos humanos seja invocar a noção de vontade. É uma noção útil porque a vontade não é apenas uma postura específica da consciência, uma consciência energizada. É também uma atitude em relação ao mundo, de um sujeito em relação ao mundo. (Sontag, 2020, p. 48)

A vontade é a fonte da energia, além da concentração. A vontade para a melancolia é mais que apenas uma ideia que se instala na mente, é um desejo

propõe que a mutabilidade não deve ser espacial do palco, e sim temporal, residindo aí a fortuna experimental narrativa.

que se transforma em obsessão. Essas duas características são parte fundamentais da teoria da melancolia e marcam o ponto de partida da produção artística quando sob o ruído da condição melancólica.

1 ESCAVAÇÕES NA ÁGUA: CONDIÇÕES BIOGRÁFICAS

XV

*O amor tem um triunfo e a morte também,
o tempo e o tempo depois.
Nós não temos.*

Ingeborg Bachmann

Annemarie Schwarzenbach foi uma fotógrafa, viajante e escritora suíça nascida em Zurique, em 1908, sendo a terceira de cinco irmãos, filhos da amazona Reneé Schwarzenbach-Wille e do industrial da seda Alfred Schwarzenbach. Atualmente, é possível ler diversas biografias que a descrevem como figura trágica, com a vida marcada pela angústia, pela desesperança e pelo desassossego até seus últimos dias. Existem outras biografias que a tratam como uma figura contraditória, brilhante e uma das joias da literatura suíça. Vários pesquisadores desenvolveram suas investigações acerca da sua produção jornalística e literária, suas fotografias são selecionadas para exposições e participam de compilados sobre grandes viajantes do começo do século. Para esta tese, abordarei características da sua obra que considero fundamentais para elaboração da figura melancólica viajante.

Ao longo de sua trajetória, atuou como jornalista, escreveu para alguns dos mais importantes periódicos da época em seu país natal, Suíça, e outros a convite, em Berlim, Portugal e Estados Unidos, diversas vezes por necessidade financeira. Suas publicações aparecem majoritariamente em seu país, mas, como fotógrafa, ganhou certo reconhecimento na imprensa ilustrada estrangeira, embora seja considerada “marginal” em comparação a outros que atingiram patamares expressivos de reconhecimento na área (Serrano, 2010), uma vez que ela não exercia a prática estrita do fotojornalismo (apesar de receber influências das quais falaremos adiante).

Para além da produção textual publicada em periódicos, Annemarie Schwarzenbach almejava fazer carreira na alta literatura, prematuramente interrompida após o acidente fatal de bicicleta em 1942, quando ela contava apenas 34 anos de idade. Mesmo assim, alcançou reconhecimento literário póstumo, quando sua obra foi republicada pela editora suíça Lenos Verlag nos anos 1980. Recebeu diversas traduções e a atenção de acadêmicos,

pesquisadores da literatura de viagem e estudiosos de textos escritos por mulheres viajantes.

Schwarzenbach viveu no período entreguerras, presenciou a euforia dos anos 1920 e a angústia sofrida pela Europa durante a ascensão do fascismo. Ao mencionar seu trabalho poético, é interessante pensar em sua atividade jornalística. Suas primeiras reportagens seguiram uma linha informativa e objetiva, apresentavam o que ela via, sem grandes análises sociais ou convicções explícitas, e é interessante pensar no contraste delas contra a inquietação que os outros escritos desenvolveram. Percebe-se a evolução de uma crítica sutil à situação política da Europa nos anos 1930, enquanto o cenário se tornava assombroso, das escolhas doutrinárias em outros lugares por onde ela passou afetados diretamente por relações econômicas ou oficiais com o continente europeu devido à situação histórica de grande ameaça à liberdade. A partir de 1933, as observações se tornaram mais categóricas devido a sua crescente politização, que a levaria a buscar valores profundamente europeus – liberdade, democracia e humanismo –, embora ainda tomasse precauções com o que poderia prejudicar a si e a sua família, uma vez que ela era uma figura pública.

Dito isso, me resguardarei da menção ao seu trabalho como correspondente, quando apenas de caráter informativo e contextual, já que tais textos não serão diretamente abordados neste trabalho, mas é pertinente saber que constituem parte de sua obra como um todo e, portanto, interessante para estabelecer comparações e compreender sua bagagem cultural. Suas observações mais incisivas e subjetivas encontram-se nos diários de viagem, publicados por ela – entretanto distintos dos registros íntimos, hoje perdidos. Aqui tratarei particularmente das fotografias e dos escritos de viagens, sob a perspectiva teórica da intermedialidade para mapear a representação de sua figura como artista.

O entusiasmo de Annemarie Schwarzenbach pela fotografia surgiu através da mãe, que registrava incansavelmente a rotina da família e da cidade – hoje os arquivos de Renée Schwarzenbach têm acrescida relevância para a história da Suíça do começo do século XX, contando com uma quantidade significativa de vídeos e fotografias. Portanto, a autora conseguia manusear e se sentir à vontade perante as lentes, o que confere às suas imagens uma naturalidade distinta. Apesar de ter sido fotografada por outras pessoas diversas vezes, no arquivo de

que dispomos hoje, não se encontram autorretratos de Schwarzenbach, o que Sónia Serrano (2010, p. 17) considera como elemento particular da autora e toma como “autorretratos do mundo”, ou uma busca da própria imagem no mundo, dentro de certo espelhamento.

Os primeiros textos poéticos em *Inverno no Próximo Oriente* (1925), por exemplo, revelam o olhar curioso da autora sobre lugares que ela declara ter lido a respeito na infância e que se materializam diante de seus olhos e da sua câmara. A linguagem utilizada está mais próxima do diário de bordo, repleta de primeiras impressões e inquietações. Annemarie Schwarzenbach acabara de defender seu doutorado em História na Sorbonne. O Outro é registrado sob o ponto de vista subjetivo – a autora intercala sua narrativa entre observações pessoais a respeito da angústia, das mudanças sociais, da morte, da dominação dos países colonizadores e da tentativa de se fixar uma identidade quando sua nação passa por metamorfoses profundas. Ela relata em cartas aos seus amigos que sente os processos de mudança interna em consonância com o mundo exterior, como que refletido, que depois tomará corpo em sua obra e pode ser percebido através da experiência do tempo interior, “a experiência hostil enquanto mergulho no fluxo vital, mergulho na duração” (Lissofsky, 2008, p. 20), investindo em sua produção artística intensamente como forma de elaboração dos seus próprios sentimentos conflitantes.

O ritmo dos relatos é frenético, impregnado de encantamento, intensamente concentrado. Conforme os dias passam, é possível observar o envolvimento da autora com a cultura, a paisagem e o país. As imagens tomadas por Schwarzenbach não eram destinadas às reportagens originalmente como complemento ou ilustração, porém algumas eram selecionadas a pedido dos editores e, diversas vezes sem o conhecimento total da autora, foram para a gráfica. Schwarzenbach foca sua própria vivência, plenamente consciente de que suas palavras estariam impregnadas de outra cultura, e ainda tentava se aproximar das pessoas que encontrava da forma mais atenta possível. Ela menciona que nunca levava tempo o suficiente para se estabelecer, por isso mesmo lamentava a própria partida no instante da chegada.

A quantidade de fotografias tomada nesse período também é fantástica – por volta de 6 mil. Guiada pela curiosidade e pelo respeito, Schwarzenbach manuseava sua câmara com delicadeza para registrar “toda uma experiência de

espaço e tempo” (Lissovsky, 2008, p. 21), o que leva a pensar em sua prática como a de uma fotógrafa moderna, ou seja, se encontra na esteira que se distancia do pictorialismo empregado à realização fotográfica do século anterior, em direção ao pensamento da câmera fotográfica como ferramenta de registro da vida moderna.

Ainda que Schwarzenbach se sentisse à vontade ao ser registrada, a prática só foi difundida no começo do século XX, popularizada pela empresa Eastman Kodak Company com suas pequenas câmeras portáteis e descartáveis que pareciam incentivar a formação do pensamento e do consumo imagético privado das pessoas que circulavam pelas praias, jardins e cidades, como colecionadores de paisagens e materializadores de memórias. Durante esse período, a atividade do turista se aliou a práticas sociais que remodelaram os *hobbies* e o hábito de documentar a experiência do tempo livre, o que Lissovsky (2008, p. 25) entende por “fetichização do tempo de lazer”. A espontaneidade do ócio se aliava ao investimento material que formava uma nova categoria de desejo: colecionar imagens privadas e preservar a experiência da instabilidade recordativa. Pela primeira vez na história, uma parcela da população pôde dispor de fotografias e, quem sabe, constituir diários imagéticos.

A partir disso, a produção de câmeras cada vez menores e rolos portáteis de filme que poderiam ser enviados a laboratórios de pós-produção inaugurou uma geração de fotógrafos viajantes que eram etnógrafos, antropólogos, historiadores e arqueólogos em atividade durante os anos 1920 e 1930, especialmente estimulados pela curiosidade por estudos historiográficos altamente incentivados durante o século XIX. Ou seja, o interesse pelas imagens, dessa vez, não era turístico; o conteúdo, portanto, se desenvolveria em instrumentos de investigação, livros, palestras e/ou catálogos. Logo, existem diferenças relevantes entre a fotografia de turismo e a de disposição investigativa, tema que será desenvolvido em outro capítulo.

Como aborda Alfred Opitz (2010, p. 39), “Neste jornalismo estabelece-se uma nova divisão do trabalho: os fotojornalistas que estão normalmente longe, fornecem a matéria-prima, mas a escolha dos textos e imagens e a sua apresentação gráfica e sequencial, a maquetagem, são da competência do redactor da revista”, organizando a experiência do leitor em etapas que visavam orientar noções de paisagem, estrangeiro, o Outro e o exótico.

Entretanto, o acervo de Schwarzenbach parece transitar entre as duas categorias por forças diferentes (quando solicitada alguma imagem para ilustrar o artigo de jornal) e conforme o período de interesse – é possível observar certa influência pictórica fotojornalística em algumas tomadas nos acervos americano (1938-1939) e africano (1940-42), tema que será abordado em outra seção desta tese. O interesse dela pela criação de imagem parece se manter no âmbito pessoal e algumas vezes íntimo, o que permite o desdobramento sobre sua obra a partir da percepção dos jogos da produção de memória ou da obsessão por colecionar, ou do léxico próprio do desassossego mencionado tantas vezes por ela mesma em sua produção literária.

Schwarzenbach fotografou no período em que a presença das imagens que acompanhavam reportagens em revistas e jornais surgiu pela demanda da mídia impressa por tais fotografias, cujo conteúdo despertava a curiosidade dos leitores sobre regiões remotas de países distantes. Agora no campo imagético “real” que a fotografia propõe, ocupa outra categoria representativa no campo da visualidade, diferente da literatura, que exige do leitor um exercício criativo distinto centrado na noção de imagem poética, ou mesmo das ilustrações, tão frequentemente empregadas nos jornais durante o século XIX. A fotografia transporta uma parcela autêntica da referência, solidificando a credibilidade do emissor e do contexto da imagem produzida.

A onipresença das fotos produz um efeito incalculável em nossa sensibilidade ética. Ao munir este mundo, já abarrotado, de uma duplicata de mundo feita pelas imagens, a fotografia nos faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade. (Sontag, 2004, p. 23)

Considerando assim, Schwarzenbach produziu durante o período Moderno da fotografia e, portanto, a artista teve influência de fotógrafas que são consideradas pioneiras em suas linhas de trabalho. Uma delas é a alemã Margret Boveri, escritora e jornalista conhecida por suas reportagens sobre os anos pós-Segunda Guerra, sua amiga à época em que Schwarzenbach esteve em Lisboa, um pouco antes de sofrer o acidente de bicicleta que a vitimou em 1942. Durante sua estada em terras lusitanas, ela escreveu sobre o abastecimento da Suíça através dos portos de Lisboa, elogiando o Regime Novo instituído pelo então líder

Oliveira Salazar⁴, uma vez que sua permanência no país dependia da sua amizade com o embaixador da Suíça na época, que, por sua vez, precisava seguir alinhado a neutralidade que o país adotou perante a Segunda Guerra Mundial. Apesar de hoje ser considerado complicado qualquer louvor ao regime do Novo Estado, à época, o sistema não era parecido com o fascismo que tomava a Europa – o que não permitia ver a dimensão ditatorial e opressora que se estruturava aos poucos e que se tornaria um grande infortúnio em Portugal nos anos da Guerra Fria. A capital lusitana representou para ela o refúgio, um elo com a Europa pacificada, e ela revelou a seus amigos que gostaria de se estabelecer na capital, pois sentia que, pela primeira vez, encontrou um lugar tranquilo. Ela escreveu a sua amiga Ella Maillart antes de viajar ao Congo em 1941, que estava alojada em um *ashram* na Índia:

Escreverei para você, antes de partir, se realmente for. Estou esperando pacientemente pelo desenrolar, porque não gosto de interferir, mas sei que, no fundo, espero ser capaz de fazer melhor do que partir a todo custo. Vejo claramente a possibilidade de uma vida mais feliz, mais justa e mais completa.⁵

A autora disse que escreveria antes de partir para a sua longa jornada africana, no Congo (sua viagem ainda não fora autorizada pela embaixada quando escreveu a carta), que esperava controlar sua ansiedade para não interferir nos preparos, porém desejava partir a qualquer custo. A impaciência por partir é um marcador importante na obra schwarzenbachiana, uma vez que arrasta a ambiguidade da saudade como um amuleto, ou o lugar verdadeiro da memória (Jesus, 2015). Schwarzenbach partiu para o Congo de Portugal, esperançosa de encontrar o ânimo de espírito que lhe faltava, depois dos

⁴ Oliveira Salazar tem sua imagem política polida pelo seu projeto socioeconômico que teve êxito, enquanto outros países da Europa enfrentaram os temores e efeitos da Segunda Guerra e do *crash* da bolsa americana em 1929. O projeto bem-sucedido de Salazar encontrou a esperança tão desejada do povo português, que não antecipa os anos de ditadura que se delineiam depois da guerra, mesmo que em sua gênese Salazar não tenha deixado dúvidas quanto aos planos autoritários e sua associação com o regime nazista alemão. Em solo português, os judeus encontravam proteção nos primeiros anos – de onde muitos conseguiram fugir ao regime.

⁵ Carta de Annemarie Schwarzenbach a Ella Maillart, Sils-Baselgia 1941, Arquivo Literário Suíço, Biblioteca Nacional Suíça, Berna. “Je vous écrirai, avant mon départ, si vraiment je dois partir. J’attends le développement avec patience, car l’interférence me gêne, mais je sais que, profondément, j’espère pouvoir faire mieux que de partir à tout prix. Je vois clairement la possibilité d’une vie plus heureuse et plus juste et complète.”

obstáculos e atribuições que enfrentou nos Estados Unidos. Em suas cartas aos amigos, indicou sua intenção de retornar em breve, depois de tantos anos em viagens sucessivas, pois desejava se estabelecer e buscar o que seria a felicidade de que ela trata na carta a Maillart. Apesar de sua presença no país ser curta, sua amizade com Boveri se estenderia por anos, por meio de longas correspondências.

Em seus anos adultos, Schwarzenbach viveu em Berlim pela primeira vez por volta de 1930: logo após seu doutoramento em História, em Paris, encontrou escritoras e artistas, como ela própria, que se tornaram influências positivas para que seu trabalho florescesse. Nessa época, além do texto de doutoramento, escreveu seu primeiro romance, *Freunde um Bernhad* (*Os amigos de Bernhad*), que viria a ser publicado em 1931.

Ela se estabeleceu na cidade quando a República de Weimar estava quase no fim (com a ascensão do fascismo), evidentemente recebendo a carga ambivalente e poderosa dos movimentos culturais que permearam o Modernismo germânico e do pensamento intelectual em teoria crítica proposto pela Escola de Frankfurt, em contrapartida ao medo, à angústia e à humilhação sofrida pelos alemães com o Tratado de Versailles, sendo que a trajetória e a experiência da arte se tornariam parte da agenda reformatória proposta pelo nazifascismo. A República de Weimar foi um laboratório da Modernidade (Storer, 2010), mobilizando algo de liberal, sedutor e assustador. A subcultura e a liberdade que Berlim fomentou eram reflexos de movimentos de vanguarda que surgiram no começo do século e depois da guerra, como o Dadaísmo e o Expressionismo Alemão, a título de exemplo. Inclusive a cidade natal de Schwarzenbach é o berço do Dadaísmo, no entanto seria pouco provável que ela mesma tivesse estabelecido algum contato com esse grupo, uma vez que ela era adolescente quando foi fundado e encerrado o grupo. Berlim também contava com o fluxo intenso de estrangeiros e intelectuais, contribuindo para que a cidade se tornasse um ambiente culturalmente estimulante no período em que o Modernismo chegava a sua plenitude e a fotografia ganhava impulso.

Tida hoje como a precursora da fotografia de rua, Marianne Breslauer foi aluna de Man Ray e grande amiga de Schwarzenbach. Durante uma viagem empreendida pelas duas aos Pirineus, Breslauer encorajou Schwarzenbach a fotografar de forma espontânea, segundo o que chamasse sua atenção na

paisagem, sem pensar em formalidades estéticas. Apesar do contato com outras fotógrafas que ensinaram técnicas ao longo de sua vida, Schwarzenbach preservou sua liberdade poética e experimental. Os estudos de fotografia na época estavam na vanguarda da investigação sobre como essa forma de representação seria recebida e assimilada pela sociedade, de tal forma que é possível associar determinados conceitos: “Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar” (Sontag, 2004 p. 13). As ideias originárias sobre a teoria da cultura visual (*Bildwissenschaft*) amadureceram sob os escritos de autores como Walter Benjamin e László Moholy-Nagy – o quem a partir dos anos 1980, receberia o caráter político na perspectiva dos acadêmicos ingleses, fortemente interessados na circulação da imagem associada ao aumento das práticas que envolvem meios híbridos.

Não parece mais possível isolar a obra literária de sua inserção numa rede complexa de significação cultural predominantemente visual, identificada com frequência com o a “cultura da imagem” e sustentada pelos meios de comunicação e pela expansão da realidade virtual. (Olinto; Schøllhammer, 2005, p. 9)

Portanto, o “novo código visual” se instaurou a partir da introdução dessas imagens em meios de divulgação, propaganda, cultura e lazer. Por código visual podemos entender que certos níveis educacionais estão implicitamente incorporados à circulação desse material, portanto usado intencionalmente visando estabelecer um jogo consonante com a produção de conhecimento que é absorvido e incorporado à sociedade. Certamente, o sentido de virtual mencionado no excerto ainda não fazia parte do virtual desenvolvido no século XIX, abordado por Eva Wilson (2021) como característica intrinsecamente ligada à temporalidade e à percepção do sujeito perante o “objeto”, sendo este uma imagem da imagem ou uma imersão sensual. E isso acontece graças à ultraproliferação de imagens, fenômeno associado às grandes viagens e que teve impacto decisivo na estrutura imaginária entre sociedades distantes e a figura do Outro. Annemarie Schwarzenbach tinha consciência da saturação do mercado, dominava a estética das fotografias veiculadas nas revistas de viagens, arqueologia e jornais, por isso tentou se desviar da produção orientada pelo *mass media*. É possível pensar na interrogação que talvez pairasse na mente dela –

“por que produzir mais imagens da Pérsia quando já temos tantas?” – e distender em outra: o que poderia existir na sobrevivência dessas imagens? Seria particularmente interessante saber o que ela pensaria da hiperprodução e circulação das imagens hoje.

Schwarzenbach teve como grandes amigos Erika e Klaus Mann, filhos do escritor alemão Thomas Mann, que exerceriam sobre ela grande influência intelectual e íntima, uma vez que foi junto a eles que ela começou sua vida adulta em Berlim. A relação com os irmãos era intensa e intelectualmente estimulante, especialmente para ela, recém-saída da universidade e aberta à contemplação da época com o espírito atento. Erika Mann foi atriz, coordenou um teatro-cabaré e uma revista antifascistas, alvos de perseguição por parte da polícia nazista. Annemarie Schwarzenbach eventualmente apoiava financeiramente a revista, para o desagrado da família, que supostamente estabeleceu associações em benefício do partido nazista durante certo período de tempo. Os três amigos eram inseparáveis, tinham opiniões políticas fortes e realizavam atividades culturais em conjunto que eram bem recebidas pela comunidade artística e literária berlinense dos anos 1920. Schwarzenbach teve uma relação intensa com Erika Mann nos três primeiros anos desde o primeiro encontro entre as duas. Ela estava apaixonada e era pouco correspondida, o que não afastou Schwarzenbach, que continuava a escrever até sua morte, em 1942 (Miermont, 2004). Pensaram em viajar juntos ao México, porém o plano foi anulado em consequência da morte de um amigo querido dos três. Consideraram ir à Itália em busca de ânimo, porém Annemarie Schwarzenbach recebeu uma proposta de um colega arqueólogo que estava em uma expedição ao Irã, assim iniciando seus longos períodos pela Ásia Ocidental.

O maior período fora de seu país se deu quando partiu para o Irã (antiga Pérsia), sozinha ou acompanhada de amigos, pesquisadores ou exploradores que encontrou lá. O Irã foi a terra que representou a possibilidade em branco, a abertura para escrever sua própria história longe da Europa, sentida por ela como opressora, e tomar distância da cultura ocidental – em hipótese, o que não aconteceu exatamente, uma vez que esses países também estavam sob domínio estrangeiro, recebendo benefícios de empreendimentos que visavam melhorar o país, ou, em alguns casos, as associações e acordos resultavam em avanços positivos, que evidentemente só seriam percebidos no futuro. Na primeira viagem,

Schwarzenbach estabeleceu contatos, amigos com quem se correspondeu por longos períodos e que encontrou quando retornou com grande nostalgia. Nos regressos seguintes a terras orientais, ela viajou por saudades, impregnada pelo ímpeto mais profundo do termo mencionado por ela mesma. Por voltar tantas vezes ao Irã, uma grande quantidade de fotografias do seu acervo é dedicada a esse período, tanto quanto os seus escritos, portanto frequentemente retornaremos aos registros.

Em 1939, partiu em seu Ford luxuoso, que foi presente de seu pai, na companhia da experiente viajante e fotógrafa genebrina Ella Maillart. Anos depois, Maillart escreveria um romance sobre essa viagem intitulado *O caminho cruel* (*La voie cruelle*, 1996), que sofreu alguns impedimentos a pedido da mãe de Schwarzenbach, em nome da família. Maillart percorreu sozinha a estepe chinesa. O Tadjiquistão, na época, pouco cartografado e completamente dominado pela Rússia, não era uma rota almejada pelos viajantes. O empenho da autora teve motivações espiritualistas: ela seria budista por toda a vida e, com essa viagem, desejava encontrar cavernas como as Mogao, em Gansu. Em 1939, e na fronteira da Pérsia com a Índia, Maillart não se sentiu segura com a ameaça da Segunda Guerra, excessiva. Então decidiu partir para a Índia, onde permaneceu em um *ashram* até 1946. Maillart descreveu a viagem à Pérsia como desafiadora, especialmente em trechos que demandavam delas cuidado, quando a tensão crescia. As duas fizeram alguns acordos ao saírem da Suíça e um deles era sobre o consumo de entorpecentes por parte de Schwarzenbach, que terminou por sucumbir ao vício que ela carregava havia anos, o que levou Ella Maillart a abandoná-la quando chegaram à fronteira com a Índia.

Munida de certo romantismo, Schwarzenbach sonhava que essas paragens longe de sua “terra natal” – *Heimat*, palavra recorrente na obra dela e que no alemão está impregnada de conceitos pesados para a cultura germanófono – floresceriam e alentariam seus sonhos. Por muito tempo, Schwarzenbach foi ou se sentiu *Heimatlos*, ou sem pátria, em constante busca de acolhimento e segurança, o que, de certa forma, estava em consonância com o espírito do período. A escolha lexical dela reúne termos que transportam para sua obra a atmosfera de uma desesperança dissimulada, carregada de ironia e fantasia. Ela acreditava na magia do extraordinário. Schwarzenbach estava aberta aos caminhos mais surpreendentes, porém com o coração consciente do

peso que a vida de um viajante proporciona. Portanto, seus conflitos internos são tema recorrente para uma sorte de análises abordadas por pesquisadores da sua obra, uma vez que parece ser possível pensar na sua figura artística em consonância com a própria produção, sob a perspectiva dos conceitos de autoficção estabelecidos no século XIX pela literatura, como gênero.

Annemarie Schwarzenbach navegou entre grandes mudanças, e o que ela parecia buscar estava no campo estético desse vórtice que compreendemos por melancolia e seus desdobramentos, os limites e as reticências, a selvageria da melancolia e principalmente a sua falta. O desejo é o motor e parece existir um jogo semântico entre presença e ausência que Schwarzenbach evoca, transpõe de seus diários a suas fotografias, de onde emergem labirintos que portam a intimidade de sua natureza. São elementos do acaso obscuro que atravessam a vida de Schwarzenbach, conforme menciona Mikhail Bakhtin (2018):

Todos os elementos do infinito tempo aventureso são guiados por uma força: o acaso. Por que, como vemos, todo esse tempo é constituído de simultaneidades casuais e heterotemporalidades casuais. O tempo aventureso “do acaso” é o peculiar *tempo da interferência das forças irracionais na vida humana*; a interferência do destino (Tykhe), de deuses e demônios, de magos-feiticeiros nos romances de aventuras tardios – vilões romanescos que, enquanto vilões, usam justamente a simultaneidade casual e a heterotemporalidade casual como seus instrumentos: “espreitam”, “aguardam”, lançam-se “súbito” e “justamente”. (Bakhtin, 2018, p. 25-26)

O acaso, as simultaneidades ou as heterotemporalidades em Schwarzenbach se desenrolam menos absurdos que a ficção permite e mais sonhadores que um simples relato proporciona: como administrar o desejo, a insatisfação, o devaneio e a realidade palpável quando a instabilidade se instaura e é a própria urdidura da vida? Justamente no terreno da viagem que ela, paradoxalmente, buscou o equilíbrio. Por que insistir na melancolia? Como se articula com a viagem, qual o seu procedimento, como ela se inocula, como ela se revela? O que está quase lá, ou no entre? Jornadas e transformações tomam lugar nas fotografias e na obra de Schwarzenbach como um todo, assim como é sobre ser fluido, viver em um estado-limite.

Inicialmente, serão apresentadas mulheres viajantes que tiveram propósitos parecidos com os de Schwarzenbach ou que fossem precedentes em

suas jornadas, destravando o caminho para que outras também se tornassem viajantes.

1.1 Schwarzenbach não viaja sozinha: mulheres viajantes inspiradoras de sua época

One can really travel if one lets oneself go and takes what every place brings without trying to turn it into a healthy private pattern of one's own and I suppose that is the difference between travel and tourism.

Freya Stark

Annemarie Schwarzenbach disse que “a vida se assemelha à viagem”: estamos sempre de partida. Sem a possibilidade de retorno e portando o vocabulário que abrange o campo semântico-imagético da perda, Schwarzenbach evoca o afastamento do mundo, que se dilata e enraíza nas relações familiares, nas amizades, nos afetos e nos amores que ela dissolve nos substantivos ausência, morte, saudade, desesperança, medo. O mundo de Schwarzenbach estava em ruínas e se erigia com os próprios destroços. E ainda que tudo parecesse perdido, alguma força revolveu dentro das personagens schwarzenbachianas o desejo e o ímpeto, uma fé reafirmada nas queixas elaboradas interminavelmente em diferentes angústias, busca de mudança e de expiação. Portanto, a única solução parecia ser o deslocamento geográfico, sentir a vida em movimento físico.

O arquivo schwarzenbachiano tem uma falta irreparável: seus diários pessoais. Possivelmente, ali encontraríamos pistas sobre seus processos criativos, inspirações, impulsos, intuítos, anseios. Algumas informações são obtidas em cartas ou comentários de amigos sobre suas leituras de jovem estudante parisiense ou dos livros a que teve acesso na biblioteca da família. Portanto, em face da ausência, serão nomeadas mulheres contemporâneas a Schwarzenbach que eventualmente foram inspirações ou realizaram atividades semelhantes, tomaram caminhos parecidos, tiveram o espírito similar, para então constituir um inventário de operações femininas viajantes – e assim indicar o temperamento que prevalecia na geração da autora.

As viajantes do começo do século precisavam ser valentes, determinadas e audaciosas. Ainda que transitassem por espaços considerados “seguros” para mulheres, precisavam enfrentar uma série de atrasos. Era comum encontrar manuais e tratados com orientações dedicadas às mulheres que viajavam sozinhas, lotados de sugestões e conselhos sobre a jornada e a autoproteção. Serão mencionadas, sobretudo, mulheres que, assim como a nossa autora, percorreram terras orientais. Sónia Serrano (2014) afirma que há uma figura fundadora na decisão feminina de transitar:

A exclusão da mulher da viagem advém daquilo a que chamo de “maldição de Ulisses”, esse mítico herói que, contra todas as expectativas, conseguiu manter a sua mulher à espera durante vinte anos. À espera e resistindo às tentações dos inúmeros pretendentes, como Ulisses mesmo pôde por si mesmo comprovar. Penélope é talvez o melhor exemplo de mulher fiel, tendo conquistado o direito a que lhe fossem erguidos vários monumentos, em honra da sua capacidade de espera e da sua resiliência, mas não é certamente o protótipo de mulher aventureira que resolve enfrentar os perigos e partir em busca do marido. Ela opta pela segurança do lar, por pouco familiar que este lhe seja sem a presença de Ulisses, em detrimento da intrepidez de partir rumo ao desconhecido. Penélope espera, e é esta espera que a consagra mulher virtuosa. Confesso que não vejo grande virtude nessa delonga. A sua atitude influenciaria o entendimento sobre o papel da mulher ao longo da história no que diz respeito ao impulso de partir. A mulher não parte. A mulher fica. Aguarda. Ou não. (Serrano, 2014, p. 25-26)

Talvez discordemos um pouco de Serrano (2014) quando ela trata da espera de Penélope como decisão por permanecer na segurança do lar, quando esse mesmo lar não está seguro de forma nenhuma. Penélope enfrenta homens que anseiam por tomar o poder, enquanto Ulisses aproveita as graças de Calipso por sete anos em sua ilha. Penélope é, antes de qualquer coisa, uma mulher que se vale de regras e acordos para manejar uma situação. Ela é, assim como outras figuras em situação de guerra, uma estrategista. Embora essas observações pareçam pertinentes a partir de considerações contemporâneas, Penélope seguiu as regras de sua comunidade e agiu como uma matrona deveria agir – e até nos limites do que poderia. Porém, Penélope foi tida como a mulher que não deveria abandonar a *domus* – enquanto a casa do homem pode ser o mundo inteiro. Serrano tem uma longa e belíssima pesquisa sobre mulheres viajantes, especialmente sobre Schwarzenbach.

Os espaços por onde Annemarie Schwarzenbach transitou no Oriente se dividem entre sítios históricos, pequenos vilarejos e grandes cidades. O Irã da época era governado pelo Xá Reza Pahlavi, que iniciou um projeto de modernização do Irã colossal levado a cabo pelo filho Maomé Reza Palehvi – impulsionado pela Segunda Guerra Mundial e por negociações com países investidores. A Pérsia passou a se chamar Irã. Schwarzenbach tinha consciência das mudanças do país, da liberdade inspirada no Ocidente que pretendiam, especialmente em favor das mulheres – mesmo que sutis. Evidentemente, sob seu julgamento, essas concessões eram insignificantes, representavam quase nenhuma mudança na vida prática das mulheres, afinal, esperar uma metamorfose social imediata como a empreendida é uma ilusão. A religião é muito forte e presente entre os iranianos, formatando uma verdadeira filosofia de vida pouco transponível. Ainda que o Xá lograsse sucesso temporariamente, seu projeto desagradaria uma parte da população, insatisfeita com sua gestão alegadamente envolta em atividades dúbias, e muitos anos decorreriam até que o fundamentalismo vencesse e o Irã se fechasse ao Ocidente.

No entanto, nem sempre foi assim. As lendas, a história e a cultura “do Oriente”, amplamente disseminadas durante o século XVIII, movimentaram uma multidão de exploradores, curiosos e aventureiros, transformando os sítios arqueológicos iranianos em campos de intensa pesquisa. A atividade também envolvia mulheres – que poderiam acompanhar seus esposos, ou, em tempo posterior, elas mesmas poderiam integrar expedições ou pesquisas próprias. Durante a última metade do século XIX, uma grande quantidade de mulheres se armou de coragem e empreendeu jornadas incríveis. Fundamentalmente, devemos pensar que muitas delas conseguiram viajar sob condições especiais, e cada uma teve excepcionalidades, diversas vezes usufruindo de vantagens financeiras ou favores, dependendo do interesse de investidores, caso viajassem sozinhas.

As mulheres não dispunham de independência legal para gerir um patrimônio ou mesmo obter o próprio. O patrimônio pertencia aos pais ou aos maridos, e era esperado delas que cuidassem da família e dos afazeres domésticos, sobrando pouco tempo para a curiosidade: “Nesses mesmos movimentos no início da Era Moderna, as mulheres são lançadas cada vez mais para dentro de cintas e espartilhos e a alma apertada pelas banalidades de suas

vidas” (Telles, 2008, p. 14). Durante a última metade do século XIX, as mulheres de classe média deveriam ficar em casa, enquanto seus esposos conquistavam o sucesso em seus trabalhos, nas inúmeras ocupações que a Revolução Industrial e a Modernidade proporcionaram. Os famosos gabinetes de curiosidades foram criados no século XV, e seu caráter compilatório não foi totalmente perdido nem durante o século XVIII, intensamente utilitarista e científico; muito pelo contrário, esses espaços foram reorganizados conforme o especializado e o amador, o que significa que a curiosidade e o colecionismo poderiam se aliar à construção de conhecimento. É sempre interessante lembrar que muitos desses objetos eram adquiridos por homens como troféus pelas suas viagens, o que é intrigante do ponto de vista entusiasta com que o argumento da maestria em determinado assunto se expande entre os burgueses – incluindo o próprio tema da viagem.

As jornadas femininas são intrigantes justamente porque seu trânsito foi bloqueado por séculos, mas as estratégias e experiências dessas viajantes são ímpares e aqui abordaremos algumas delas. É possível encontrar informações sobre uma ou duas mulheres que se aventuraram por algum motivo maior que a própria viagem em si – a peregrinação foi um dos pretextos mais usados, como no caso de Egéria, no século IV, por exemplo, que dispôs de tempo e recursos para percorrer uma rota extensa, o que leva estudiosos a especular sobre sua posição social e poder, uma vez que muito pouco pode ser encontrado sobre a vida pessoal dela, além do fato de que ela possivelmente estivesse ligada ao clero. Porém, percebemos que se trata de um caso excepcional, e não será possível comparar um evento tão distante do período de nosso interesse.

A viagem por prazer surgiria com os burgueses ociosos, que no fim do século XIX decidiram mandar seus filhos em viagens educativas para que se igualassem em erudição aos aristocratas europeus (Telles, 2017). Assim surgiu algo parecido com o turismo, o *Grand Tour*. Portanto, era uma questão de oportunidade. Sob a perspectiva dos relatos de viagem, o cientificismo do século XV impulsionou a exploração e observação da natureza. O homem se tornava consciente da sua experiência, buscava estabelecer procedimentos técnicos e comportamentais a serem seguidos pelos viajantes que percorressem caminhos similares para coletar informações que serviriam posteriormente para exploração e eventual colonização das regiões. Por fim, a viagem era para “chegar a algum

lugar” (Telles, 2008, p. 25), seja sob projetos pessoais ou propósitos científicos, e, em vista disso, a contemplação da natureza ou do espaço citadino só seria significativa a partir do Romantismo – e com o advento do turismo (Aquino, 2014).

Antes que uma lista de interditos contra a circulação feminina se desenvolva a partir daqui, selecionamos algumas viajantes conforme características ou atividades que se relacionem com Schwarzenbach de alguma forma. Este capítulo tratará da figura viajante, os métodos, planejamentos e os objetivos.

O desejo investigativo nem sempre foi incentivado nas mulheres, e a educação feminina foi, por muito tempo, baseada em obediência, contemplação e etiqueta, para a alta classe, e em obediência, força e subserviência, para a classe trabalhadora, de forma geral. Pensamos a partir de agora no fim do século XIX, na era vitoriana e no começo do capitalismo, quando houve uma virada na forma relacional da sociedade e as mulheres começaram a ocupar outros espaços, especialmente ambientes intelectualizados e de luta social. É indiscutível a importância das pioneiras em publicações filosóficas, como, a título de exemplo, a escritora francesa de origem italiana do fim do período medieval Christine de Pizan, ainda que em situação excepcional, que alcançou prestígio em seu período, estabilizando a figura feminina no campo do pensamento complexo.

No entanto, as mulheres ainda não podiam se afastar do lar e da família, de forma que a literatura se tornou para tantas uma forma de escapar à realidade. Partir e registrar são as principais tarefas do viajante moderno, constituindo parte importante da categoria literária dos estudos de viagem e das investigações sobre a paisagem. Brenner (1989) traz a distinção clara entre relato de viagem, literatura de viagem e romance de viagem, pois, segundo ele, os dois últimos são textos ficcionais afastados do relato, que tem compromisso com o factual. Porém, podemos questionar o factual sob a mesma defesa da fotografia: um recorte conterà sempre o ficcional – trata-se de uma escolha. O que parece interessante no caso da literatura de viagem são os relatos escritos de memória, posteriores ao percurso, uma vez que estão a mercê do exercício da memória, guardam as cicatrizes, e não o corte. Apesar de hierarquização, seria injusto privilegiar uma forma em detrimento da outra. A finalidade dessa observação é apenas assimilar estruturas diferentes, alicerces para a nossa hipótese. O mais comum é

o registro ao longo do trajeto, que traz a impressão de participação do leitor, o choque cultural e a tentativa do escritor de assimilar o acontecimento e transpor para a narrativa.

As inúmeras viajantes do século XIX empreendidas em percursos exploratórios se encontravam em consonância com a atividade arqueológica, observando as regras estabelecidas pelo curso ministrado na universidade, e integravam grupos grandes que descobriam artefatos extraordinários. Porém, é bom observar que muitas mulheres não poderiam frequentar cursos regulares, o que não as impediu de exercer o ofício conforme aprendiam em sítios arqueológicos, assim como Schwarzenbach praticou (com a diferença de que ela era formada em História).

Isabella Bird (1831-1904) foi uma inglesa que começou a viajar por indicação de seu médico, após sua saúde psicológica ficar abalada por uma cirurgia complicada na coluna que resultou em sequelas físicas. Seu pai era clérigo e incentivou sua primeira jornada. Bird visitou o Canadá e os Estados Unidos, escrevendo para sua irmã frequentemente – depois conseguiu publicar seus escritos baseados nas correspondências. Bird descobriu que poderia financiar suas viagens com sua escrita (grande privilégio na época) e assim conseguiu realizar outras viagens. Ela era diligente e corajosa. Viajou ao Havaí, onde aprendeu a cavalgar sem a cela lateral feminina, que lhe causava dores na coluna, escalou vulcões e registrou essa como a viagem que a modificou profundamente.

Após a morte de seu pai, ela e a irmã se mudaram para a Escócia, o que permitiria que ela se deslocasse com facilidade, dada a localização geográfica. Depois disso, cavalgou na nevasca, enfrentou desertos inóspitos e se casou aos 49 anos de idade, muito a contragosto. Tornou-se um ícone para as mulheres da época que almejavam seguir seu estilo de vida. Nossa escolha por Bird para abrir este capítulo é simples: por mais que os anos seguintes vissem surgir viajantes desbravadoras, Isabella Bird parece ter o espírito que nossa autora tem, destemida e inconformada com sua condição, marcada pela sociedade da época.

Poucas mulheres conseguiram o que a orientalista inglesa Gertrude Bell alcançou: ajudar a constituir um Estado/país para grupos de beduínos. De família aristocrática, se formou em História e enveredou pela Arqueologia, o que na época foi considerado pelo seu pai como uma distração onerosa e positiva, até

que ela pudesse se casar. No entanto, Bell tomava sua ocupação seriamente, chegando a estudar farsi e as línguas nativas sozinha. O grande evento: a zona em que Gertrude Bell circulava jamais foi investigada por nenhum dos países presentes na ocupação Oriental, o que tornava aqueles espaços “seguros” para os nativos, que eram, evidentemente, conhecedores da região. As tensões entre esses povos aumentavam, uma vez que o processo de modernização do Oriente era opressor para uma sociedade peregrina e a luta por território se agravava e era protelada desde a Revolta Árabe, em 1918.

Gertrude Bell era a única ocidental que conseguia se comunicar com os grupos e tinha a simpatia dos líderes, o que levou os governos a solicitar seu auxílio – ainda que antes tenham negado seu trânsito e interditado sua circulação em diversos momentos, o que a obrigava a agir em sigilo. Ela advogou em favor dos grupos nômades e conseguiu que o Estado, hoje denominado Iraque, fosse criado. Desde então, Bell ganhou um posto junto à Embaixada Britânica, recebeu honrarias e foi referenciada como grande viajante. Sua trajetória é, sem dúvida, excepcional, e sua contribuição para a história oriental é singular: a figura de Gertrude Bell inspirou jovens mulheres, como Schwarzenbach, a aproveitar quando a oportunidade de viajar lhes era conferida.

Freya Stark (1893-1993) foi uma viajante ítalo-britânica que, assim como a nossa autora, se interessava pelas viagens de longas distâncias através da literatura, incentivada por sua tia, que lhe presenteou com uma edição das *Mil e uma noites* no seu aniversário de 9 anos. Serrano (2019) comenta que

Freya encarna na perfeição o perfil da escritora viajante, na medida em que escreveu tanto quanto viajou, deixando-nos uma vasta obra: cerca de 30 livros publicados, incluindo relatos de viagem, dissertações filosóficas, ensaios e quatro volumes autobiográficos. Entre-se em qualquer livraria especializada em literatura de viagens de Londres ou Nova Iorque e se há títulos que com toda a certeza se encontrarão na estante dedicada ao Oriente Médio serão os desta afoita inglesa. (Serrano, 2019, p.185)

Stark é vista pela literatura como uma extraordinária viajante, quando as viagens de exploração não eram tão fortes quanto no século anterior. Ela empreendeu viagens a ambientes orientais ignorados – ainda que com o olhar curioso, seu deslocamento ocorria por razões pessoais, não científicas. Desde

muito jovem, viajava com os pais, que eram artistas plásticos, e aprendeu várias línguas, que seriam úteis futuramente. Buscou a mítica fortaleza Alamute, descrita por Marco Polo como a sede da Ordem dos Assassinos, seita mítica fundada por persas no século XI e que seguia a corrente do esoterismo islâmico. Dessa viagem, Stark escreveu um dos seus livros mais vendidos, *Vale dos assassinos*, sobre sua busca pelas ruínas do castelo e o mapa que produziu. Voluntariou-se como enfermeira durante a Primeira Guerra, quando conheceu um bacteriologista de quem ficou noiva (e que desfez o noivado sem grandes explicações). Voltou para a Inglaterra e trabalhou no Censor's Office, na detecção de espiões; percorreu incessantemente a Pérsia e a Índia; ajudou a realizar um filme sobre a vida das mulheres nômades; durante a Segunda Guerra, foi considerada espiã e teve que deixar a cidade italiana de Asolo, para onde retornou muitos anos depois e estabeleceu residência até o fim da vida. A jornada de Freya Stark foi realmente intensa, por isso muitos a tomam como a derradeira viajante romântica (Serrano, 2018), a última detentora do espírito imbuído de desejo intenso pela viagem, que parece combinar perfeitamente com o estado de ânimo da nossa autora.

Não é segredo quão desastrosa e mortal foi a Primeira Guerra Mundial e como as imagens dos atrozes influenciaram a imaginação poética do período pós-guerra. Um grande exemplo é o próprio movimento do Expressionismo Alemão, com seu gosto pelo fragmentário, pelo divergente e pela deformidade. A sociedade weimariana dispunha de uma dinâmica particular, sob um experimentalismo reverberante que atravessava a própria Alemanha – as excentricidades que aconteciam em Berlim ecoavam nas outras cidades e eram até toleradas. A República de Weimar foi marcada pela tentativa de instaurar a democracia, especialmente porque não havia censura. Nesse período, cabarés, filmes, livros e peças de teatro abordavam livremente temas como sexualidade, aborto, feminismo, homoafetividade e prostituição. Um dos maiores nomes do cinema weimariano foi Richard Oswald, que produziu o primeiro filme a tratar, do ponto de vista positivo, de relações homoafetivas, intitulado *Diferente dos outros* (*Anders als die Andern*), de 1919. Chegou a colaborar com o grupo alemão dadaísta junto com a dançarina e musa trágica do Expressionismo, Anita Berber.

É importante observar que os papéis de gênero mudaram drasticamente com a Primeira Guerra Mundial, quando as mulheres precisaram assumir tarefas ocupadas majoritariamente por homens, na ausência deles. A criminalização da

homossexualidade masculina na época não previa o mesmo para as mulheres, o que fez com que Berlim se tornasse um “centro lésbico” e libertário sexualmente, o que, segundo Marhofer (2015), tornava o ambiente seguro para a expressão da intimidade feminina. Annemarie Schwarzenbach descobriu em Berlim um espaço de confluência que abrigou mulheres – como a pioneira da fotomontagem Hannah Höch⁶ (1889-1978), Lotte Laserstein⁷ (1898-1993) e a pintora Jeanne Mammen⁸ (1890-1976) – e representou a atmosfera da noite berlinense. Porém, são apenas exemplos artísticos fora de nosso escopo, mencionados a título de curiosidade.

A independência almejada pelas mulheres fez com que limites fossem testados, o que gerou pioneiras em atividades incomuns, como a piloto automobilística Clara Eleonore ‘Clärenore’ Stinnes (1901-1990). Alemã, filha de um industrial e político importante durante a República de Weimar, foi a primeira europeia a realizar a volta ao mundo dirigindo um automóvel – apenas os americanos realizaram isso antes. Ela também participava de competições automobilísticas⁹, sendo que, aos 27 anos, já acumulava 17 prêmios. Em 1927, ela conheceu o cineasta sueco Carl-Axel Söderström, que trabalhava no registro do percurso, e os dois embarcaram em uma jornada junto com dois mecânicos, que os levariam dos Bálcãs a Bagdá, de Terrã a Moscou, da Sibéria ao Japão, do Havaí à Argentina, do México aos Estados Unidos e do Canadá a Nova Iorque, e finalmente de volta a Berlim, totalizando 47.000 km rodados. A jornada teve investimentos e recursos de empresas automobilísticas e apoio do pai de Stinnes, o que garantiu a eles acolhida e assistência durante o trajeto. A viagem foi longa, fatigante e extraordinária. Os dois mecânicos que acompanharam parte do

⁶ Hannah Höch foi uma fotógrafa alemã, dadaísta, pioneira da fotomontagem, desenvolveu trabalhos em que ela se apropriava de imagens políticas e recriava significados pela combinação entre elas.

⁷ Lotte Laserstein foi uma artista alemã-sueca, retratista premiada e conhecida figura em Berlim, antes da sua fuga para a Suécia, por conta de suas raízes judias. Suas pinturas têm como figura principal suas contemporâneas, mulheres modernas em atividades comuns, tema que ganhou força no começo do século.

⁸ Jeanne Mammen, aquarelista, ilustradora e gravadora alemã, buscava suas inspirações em festas, cabarés e casas noturnas berlinenses famosas por seu público *queer* e majoritariamente feminino. Entre suas ilustrações, o local mais frequente foi o Monokle. Seu trabalho só voltou ao circuito artístico nos anos 1960.

⁹ É importante não confundir com Fórmula 1, que foi uma categoria de esporte a motor criada em 1950, com carros especialmente montados para as partidas, tornando um esporte de alto custo e, na sua origem, de elite. Existiram até agora apenas cinco concorrentes mulheres na F1. A primeira foi a italiana Maria Teresa de Filippis, em 1958. Apenas uma competidora marcou pontos em três edições, embora insuficientes para a classificação final.

caminho desistiram por exaustão, porém Stinnes estava firme, surpreendendo Södernström, que ficou impressionado com sua resistência.

Quando chegaram ao Peru, o carro sofreu diversas avarias, as encostas íngremes exigiam muito do motor, atolamentos eram frequentes, e Stinnes chegou a usar dinamite para abrir o caminho entre as pedras das cordilheiras peruanas. Stinnes e Södernström estavam cada vez mais próximos, quando precisaram parar para conseguir uma nova caixa de câmbio (importada). Ele ficou doente e ela cuidou dele, enquanto esperavam a peça chegar. Dali, partiram para os quilômetros finais da jornada, ainda que esgotados, felizes por terem completado a tarefa. Apesar de a viagem ser feita em conjunto, o desejo de realizar tão extenuante tarefa partiu de Stinnes, o planejamento e a captação de recursos também, assim como a coragem que manteve os dois unidos nessa árdua jornada. Diligente é a palavra que podemos usar para marcar a personalidade de Stinnes, uma mulher que, ciente de todas as limitações e dificuldades em desempenhar o papel de viajante, especialmente em regiões inóspitas, manteve sua perseverança e garantiu um lugar na história automobilística e viajante.

Das muitas amizades estabelecidas nessa época, Annemarie Schwarzenbach entrou em contato com a conterrânea viajante de longa data e distâncias, a genebrina Ella Maillart. Viajante de longas distâncias, percorreu regiões desertas da estepe chinesa na companhia do famoso correspondente do *The Times*, Peter Fleming, e parte do Turquistão sob o domínio russo. Embora já tenha sido citada, seu texto *A via cruel* é particularmente interessante para este trabalho, uma vez que a viagem que inspirou esse relato de 1939 para a Pérsia foi realizada pelas duas. Voltaremos a esse texto conforme necessário.

O texto de Maillart foi escrito algum tempo depois do fim da viagem. É um texto complexo, minucioso, em que a autora incluiu Schwarzenbach na trama¹⁰, sob o pseudônimo de Cristina, a pedido da mãe da autora. O vocabulário é composto por certa modulação íntima. Maillart observava a amiga com atenção, proximidade e cuidado, frequentemente utilizando o pronome “nós” ao enunciar

¹⁰ A mãe de Annemarie Schwarzenbach soube que Ella Maillart estava prestes a publicar o referente romance. Então pediu à escritora que mudasse o nome da filha na trama, uma vez que temia pela reputação da família. Ela não queria se envolver com as atividades viandantes ou experiências delas.

situações que vivenciavam, evocando a presença de Cristina continuamente. Diferente de Schwarzenbach, que nutria apaixonadamente certo romantismo pela paisagem, pelas pessoas, pelas cidades, sentindo tudo intensamente e registrando com fascínio, Maillart era meticulosa e, muitas vezes, encarnou o cientificismo ao se distanciar de eventos enternecedores, como na descrição da cerimônia Sufi¹¹, quando ela baixou os olhos em respeito ao êxtase dos religiosos durante a dança, ou mesmo quando relatou que os locais de peregrinação estavam abertos a não muçulmanos por causa das leis antirreligiosas, mas a circulação delas era aceita de malgrado, o que fazia com que se sentissem tímidas e atravessassem os pátios apressadamente (Maillart, 2000).

As viajantes tiveram acesso a espaços interditados aos homens, como o interior de grandes acampamentos nômades. É interessante pensar que, ao recordar os castelos de sultões, por exemplo, as mulheres residentes eram protegidas do olhar curioso dos ocidentais. As experiências femininas envolvendo acesso a esses ambientes foram valiosas, algumas matizadas sob leves críticas feministas ao sistema de manutenção da ordem familiar. Essas fortalezas árabes escondiam um dos maiores devaneios ocidentais sobre a dinâmica íntima de espaços múltiplo-femininos, fermentados pela literatura que chegou especialmente durante a febre orientalista: o harém. Os famosos haréns eram socialmente organizados, com hierarquias e deveres, no entanto não correspondiam à realidade da maioria da população, seguramente porque o homem deveria ser capaz de oferecer para todas as mulheres presentes conforto e satisfação, o que demandava alto poder econômico. Porém, a informação que reverbera poderosamente é parte da fantasia autoritária de soberania sobre os máximos bens que a humanidade já desejou possuir.

Ao abordar esse tema, é sempre importante notar que a moralidade e a lascívia habitualmente são moldadas na mesma matriz e usadas como moeda de extorsão satisfatória, de modo que, quando determinado interesse se transforma em agitação, a hostilidade toma o lugar do respeito e tem uma função proveitosa na dinâmica do consumo. Tanto Schwarzenbach quanto Maillart consideravam que a mulher tinha pouca chance de mobilidade social, limitada pela confusão

¹¹ Sufismo é uma corrente do Islamismo místico, em que os praticantes buscam desenvolver uma relação com Deus a partir de práticas como cânticos, música e danças.

criada pela ocidentalização imperialista e pela cultura maometana. A primeira onda feminista surgida no século XIX contou com viajantes adeptas ao movimento, como é o caso da escritora inglesa Vita Sackville-West, o que proporciona um nicho intrigante sobre as viajantes. A escritora transitou pela Pérsia e ajudou o Xá Reza Pahlavi na organização do evento que anunciaria a mudança do nome do país, de Pérsia para Irã, como parte de suas obrigações como esposa do diplomata e parlamentar inglês Harold Nicolson.

O texto de Schwarzenbach sobre a viagem realizada com Maillart é instigante porque foi sua última viagem ao Irã antes do acidente¹². É um relato maduro, sensível, repleto de saudade e angústia, de esperança e paixão. As duas prepararam as malas com numerosos rolos de filmes, câmeras, livros, uma máquina de escrever, mapas, itens de acampamento, objetos pessoais e roupas. A experiência das duas permitia transpor dificuldades que poderiam interromper totalmente a viagem, e, ainda assim, elas enfrentaram turbulências. O percurso terminou quando Maillart decidiu ir à Índia e Schwarzenbach foi ao encontro do seu esposo no Vale do Lahr, a 70 km de Teerã e aos pés do mítico Damavand. Pelos próximos dois anos, Maillart permaneceria longe da Europa e da guerra, conflito sucessor de outro, que arrasou duas gerações de europeus, cansando seus espíritos, fé, sonhos e aspirações.

As viajantes mencionadas são contemporâneas da nossa artista, em alguns momentos referenciadas por ela ou, quando não, são exemplos de mulheres que conseguiram transpor bloqueios e abrir caminhos para que outras pudessem sonhar com as próprias rotas. Hoje sabemos que existem inúmeras viajantes a serem descobertas, escondidas nas dobras da história que inspiraram sua época e, na vanguarda do impulso erradio, tiveram a coragem de se levantar sob seus pés e internalizar a sentença de Deborah Levy (2019): “Ela é andarilha, vadia, imigrante, refugiada, deportada, errante, artista ambulante. Às vezes gostaria de se assentar, mas a curiosidade e a dor e a insatisfação a proíbem”. O descontentamento, aliado à abertura da Era Moderna, gerou uma série de perguntas interessantes para questionar como a figura da mulher viajante se movia. Lauren Elkin (2016, p. 27) assim aborda a questão: “Somos indivíduos ou

¹² Porém não a última. A autora ainda viajou ao Congo, onde escreveu uma narrativa ficcional, além de poesias e fotografia intensamente guiada pela curiosidade genuína no povo congolense.

parte da multidão? Queremos nos destacar ou nos misturar? Queremos atrair ou evitar olhares? Queremos ser independentes e invisíveis? Ser notadas ou passar despercebidas?”. O heroísmo da tarefa autoimposta une todas essas viajantes, que são fotógrafas, artistas, escritoras, produtoras culturais ou apenas curiosas.

Por tantos séculos, o benefício da curiosidade que é o motor das ideias foi exclusivo para determinado estrato da sociedade e, ainda dentro dela, uma parcela era parabenizada por acessar – assim, sabemos que alguns “dons” não têm relação com talento nato. Em Annemarie Schwarzenbach, a viagem funciona como um “operador cognitivo” que constrói o Outro como procedimento ficcionalizado, como uma “relativização de seu absoluto subjetivo como diferença” (Krysinski, 2007, p. 192). A partir do que escreve D’Angelo (2008) a propósito do tema comparatístico da literatura de viagem, é possível ver na estética de Schwarzenbach que a tradição da viagem filosófica na literatura e a escolha do relato de viagem servem à artista suíça

[...] para alegorizar e problematizar as fronteiras espaço-temporais que governam as culturas, as existências, as construções das alteridades. A fronteira se transforma, é superada, mas a paisagem à “outra margem” carece de ingenuidade e não elimina a própria fronteira, mas sim a relativiza, a mostra em uma diluição visível e manipulada. (D’Angelo, 2008, p. 95)

2 REGISTRO ATRÁS DOS OLHOS: A FOTOGRAFIA E A CULTURA

*a fotografia é um tempo morto fictício
retorno à simetria secreto desejo do poema
censura impossível do poeta*

Ana C. Cesar

Ao observar a obra de Schwarzenbach, são perceptíveis sua clara consciência imagética e seu olhar experiente. Sabemos que ela recebeu orientação de outras fotógrafas, com quem estabeleceu amizade, sobre o manuseio do aparelho e partiu disso com segurança. A fotografia dos anos 1930 foi, em certas vertentes, herdeira do experimentalismo do século XIX. Se hoje estabelecemos no campo da fotografia diversos treinamentos, com inúmeras técnicas que vão de iluminação e enquadramento, será para atender demandas visuais complexas que os modernos tentavam organizar em função da empregabilidade das imagens. Schwarzenbach parece circular livremente, estabeleceu sua carreira como fotógrafa sem se vincular a nenhuma categoria que devesse orientar suas escolhas composicionais. Neste capítulo, trataremos das imagens schwarzenbachianas de campos expressivos diferentes, a saber: a fotografia e a escrita, que através da montagem que proporemos posteriormente serão amalgamadas em uma trama só. Portanto, a partir de agora, será necessário definir sob que circunstâncias a associação da fotografia à literatura nos orienta na leitura da melancolia sob o viés schwarzenbachiano.

A fotografia foi incorporada pelos artistas. Os surrealistas, por exemplo, com suas montagens absurdas e interferências fantásticas, exploraram a potência dos formatos mistos, na esteira das mudanças que o período proporcionou. Consideramos que Schwarzenbach estava ciente das movimentações artísticas da época e que talvez ela própria tenha tido a oportunidade de ver essa produção¹³, porém não parece ter sido o foco dela tentar a chance com experimentos visuais que orientavam as composições fotográficas da época – revestida de certa harmonia herdada. Como abordado no capítulo

¹³ Pelas biografias, sabemos que a autora circulava em Berlim, Paris e Zurique e que manteve uma amizade próxima com a fotógrafa Marianne Breslauer, pioneira da fotografia de rua e do fotojornalismo, que foi aluna do Surrealista Man Ray.

anterior, Schwarzenbach se cercou de amigos que praticavam a fotografia de rua, documental e arqueológica, os observou e procedeu com sua experiência, que parece conversar com seus textos literários. Ela apenas registrava, sacava sua câmera e mirava como se escrevesse – ainda que não despretensiosamente, em algumas das imagens, parece querer ir além, ou inversamente, não deseja somar sua produção à profusão midiática corrente. Por enquanto, pensaremos na fotografia da época, porque estamos um pouco longe historicamente para perceber como era empregada a fotografia na mídia, até porque a overdose visual contemporânea é normalizada: consumimos absurdos níveis de imagens e sabemos ler seus códigos com destreza. Schwarzenbach conhecia de perto a produção visual: como nós hoje podemos olhar para a fotografia do começo do século? Como acontece a incorporação da fotografia como meio artístico?

Os primórdios da fotografia são discutidos intensamente por historicistas e críticos que lutam por uma origem que fundamente a seguinte dualidade: a ferramenta tecnológica e o anseio em atingir a alta fidelidade no campo das produções visuais, paralelos ao receio dos fotógrafos de serem exilados no antigo arquipélago da técnica, uma vez que as bases para a qualificação artística ainda não são reconhecidas quando se fala em fotografia, como menciona Fatorelli (2005, p. 88): “O surgimento da fotografia significou uma mudança radical no papel da visão da arte, uma mudança que dependeu da maturação de concepções particulares sobre entidades tão abstratas como o tempo e o espaço, e de uma nova posição do observador”. A virada foi proporcionada pela possibilidade da experiência individual que se irradiou no contexto cultural, que Fatorelli (2005) considera ser um fenômeno de pulverização experimental e que rapidamente se transformou na fantasia moderna que propõe “congelar o tempo”. Essa obsessão é íntima, se revolve para dentro, adicionando um e outro objeto à coleção dos momentos que serão perdidos, a fé no imperecível é renovada, o que, nas palavras de Mauricio Cadava (1998, p.27): “O próprio mundo assumiu uma ‘face fotográfica’ [...]. Nas revistas ilustradas o mundo se tornou o presente fotografável, e o presente fotografado foi inteiramente eternizado. Aparentemente arrancado das garras da morte, na realidade sucumbiu a ela”.

A singularidade das lembranças pode ser dividida entre pessoais ou coletivas (quando se trata de um evento histórico), especialmente guiadas por uma “invisibilidade” mencionada por Lisovsky (2008) que se encontra no campo

da magia, no controle do tempo (e esse mesmo tempo é plural). O termo, em Benjamin (1985), está intrinsecamente ligado ao caráter emancipatório que a arte e o uso da técnica, presente nas vanguardas artísticas como o surrealismo, ou como o próprio texto menciona, no uso da fotografia está no cerne das ideias da modernidade e do poder operativo da imagem, ou o que é visível conforme cada tecnologia da imagem. O que está em jogo é a luta contra o peso do tempo: o que se pode ser colhido antes que desapareça? O que se deseja colecionar, o que é valioso, o que se pretende manter?

Os avanços na tecnologia tornaram o “instante decisivo” de Bresson (1952) um estado de ansiedade perante o evento ou o objeto, que, por sua vez, substituíram o estado de perplexidade e elaboração que a arte tenciona: o fotógrafo moderno teve de lidar com outra textura temporal, que era totalmente nova e também influenciada pelo cinema e pelo movimento. Ainda que a pós-produção tenha seu caráter laboral similar ao do artista no quesito uso do tempo, a fotografia parece carregar a questão benjaminiana da reproduzibilidade técnica. E a fotografia nesse âmbito faz simbolicamente o papel de elemento em um arquivo teoricamente inacessível. Lissovsky (2008) menciona a natureza da memória como insuficiente no período da grande indústria, quando as experiências se multiplicam a ponto de se perderem

O conflito entre o consciente e o inconsciente é transcrito nos termos de um confronto entre dois domínios da memória: uma memória voluntária, sempre à disposição da inteligência e pronta a responder ao apelo da atenção, e uma memória involuntária, que diz respeito à “experiência”, mais do que ao “vivido” Proust, Bergson e implicitamente, Freud, são autores que, para Benjamin, têm suas obras mobilizadas pela “experiência hostil e obcecante da época da grande indústria”, uma época em que a “experiência” declina. (2008, p. 20)

O ritmo da vida moderna estruturada pela indústria interpela a experiência sob dois aspectos: um imediato e outro duradouro. O instantâneo é político e visa à comunicação em trânsito, o que deixa pouco tempo para que a experiência mencionada por Lissovsky (2008) tenha capacidade se potencializar na duração. E embora haja uma aparente dicotomia entre as qualidades da memória mencionadas, a delicadeza do seu mecanismo manifesta-se na prática artística e nos arquivos ou diários de bordo.

A fotografia teve seu valor e sua circulação modificada no período pós-Primeira Guerra, ganhou espaço nos movimentos artísticos, especialmente com os movimentos surrealista e o dadaísta. O Dada atuou de forma extrema, radical, principalmente nas sedes em Berlim e Zurique. O Dada parisiense, coordenado por Tristan Tzara, empregou fortemente uma corrente literária que integrava elementos textuais e imagens, adentrando uma dimensão dinâmica da linguagem no limite do abstrato, e depois se juntou ao Surrealismo. Porém a sede de Zurique, orientada por Hugo Ball, desempenhou atividades intensas, pouco preocupadas com o produto ou o resultado artístico, o que permitiu que o grupo focasse na intenção e na força poética empregada, que se assemelhava ao futuro movimento Conceitual. Evidentemente, tais posturas alargaram os limites da arte, ao ampliar o escopo operatório dos artistas. Propomos duas perguntas para pensar na produção do período: com quais sentidos podemos perceber a visualidade da fotografia na virada do século? O que é possível destacar na produção fotográfica dos anos 1920 e qual a sua relação com a literatura?

A fotografia nos anos 1920-1930 apresentava uma estética que, por sua vez, acompanhava os avanços da tecnologia material. Apesar de bem longe das regras que conhecemos hoje para a prática profissional, os fotógrafos já exploravam a visualidade que cumprisse o propósito final – fotojornalismo, moda, retrato –, uma forma de estabelecer um compromisso com a imagem. Já no século XIX, os fotógrafos almejavam reconhecer todas as possibilidades que as placas gelatinosas são capazes de proporcionar e, portanto, uma série de experimentações surgiu, como os estudos de luz do americano Ansel Adams e a cronofotografia do inglês Eadweard Muybridge. Tais experimentos foram importantes para a inserção da fotografia na arte poucos anos depois, a título de exemplo, como a influência na estética do Futurismo. Nos anos 1930, os limites da criação artística e fotográfica pareciam ser ultrapassados pelo que podemos inferir ser um “amadorismo esclarecido”, praticado por uma quantidade de pessoas dispostas a arcar com os dispositivos imagéticos e sua pós-produção, formalizando a fotografia como prática acessível e fixando a atividade no imaginário social.

A partir daqui, podemos abordar como a literatura, como concebemos, sofreu profundas modificações no século XIX, coincidentemente, junto com o surgimento da fotografia (Brunet, 2009). Quando seu significado captou os

valores contrastantes dos iluministas e românticos, sob ideais do que poderíamos aproximar da visualidade, da conciliação entre o tempo e a narração se encontram na experiência,

No entanto, de um ponto de vista do início do século XXI, alguns sinais sugerem que a fotografia, ou pelo menos alguns ramos proeminentes dela, conseguiu de fato adotar a literatura, enquanto grande parte da literatura tem se voltado cada vez mais para a fotografia para renovar suas fontes e formas - a ponto de produzir um híbrido, uma “foto-literatura” ou uma “foto-textualidade”, preocupada principalmente com a exploração de suas próprias estruturas e práticas.¹⁴ (Brunet, 2009, p.11)

Brunet (2009) explora a relação entre a fotografia e a literatura sob o ponto de vista da autoexpressão, que ele admite ser um enfoque controverso que teria seu apogeu 40 anos depois, quando a fotografia se libertou do que ele expõe como “exploração das estruturas práticas e primárias”, ou seja, do investimento dos fotógrafos em estabelecer parâmetros que pudessem incluir seu trabalho como artístico e a versatilidade da expressão inédita, sem que caíssem na hipótese tecnicista que elimina o caráter artístico. A fotografia inaugura, nas palavras de Walter Benjamin (1985), uma forma de se comunicar que dispensa o homem de empregar o uso de papel, tinta, caneta ou qualquer outro instrumento manual, em favor de um aparelho técnico do qual emerge uma nova sintaxe. A fotografia é isto: não se trata de uma continuação na história das imagens, e sim de uma ruptura, uma nova história das imagens a partir dela.

Porém, antes que adentrasse o campo abstrato do pensamento crítico, a fotografia esteve em consonância com o que destacamos acima, sob o ponto de vista de que “A crítica inclui o conhecimento de seu objeto”, segundo Benjamin (2011, p.126), a respeito do reconhecimento da obra enquanto arte. A priori, para estabelecer uma sistematização (e validação), a prática fotográfica parece se iluminar sob a ótica do papel do crítico, aquele indivíduo que questiona antes de afirmar e, portanto, não toma nenhuma emoção como norteadora da crítica, sob a condição do cientificismo.

¹⁴ No original: “Yet from an early twenty-first-century standpoint, many signs suggest that photography, or at least some prominent branches of it, have indeed managed to espouse literature, while much literature has increasingly turned to photography for the renewal of its sources and forms – to the point of producing a hybrid, a ‘photo-literature’ or a ‘photo-textuality’, concerned primarily with the exploration of its own structures and practices”. Tradução nossa

O risco de se aproximar dessa forma de pensamento está exatamente na impossibilidade de se estabelecer o que é almejado pelos fotógrafos, haja vista que a condição básica para o fazer artístico é justamente a concentração na sensibilidade advinda da representação, que na época estava em constante transformação. Dispomos apenas das imagens e o que elas contêm, seu material plástico. E o papel das vanguardas artísticas nesse processo foi essencial para que a fotografia pudesse ser apreciada a partir do seu campo aberto, onde os limites fossem transponíveis para que se atingisse certo nível sensível. Os primórdios da fotografia não incentivaram uma produção narrativa através das imagens, que teria seu apogeu na metade do século (Brunet, 2009):

Também é verdade que, na maioria dos países, alguns amadores avançados e, mais comumente, os líderes da profissão publicaram manuais e ensaios, alguns deles bastante extensos e ambiciosos. Fotógrafos amadores “literários”, como Edward Bradley [...] Margaret Cameron, Lewis Carrol (Photography Extraordinary, 1855), [...] constituem uma tradição inglesa peculiar, marcada por uma convicção consistente dos poderes poéticos, ficcionais e humorísticos da fotografia.¹⁵ (Brunet, 2009, p. 89)

A partir dessa atividade, os fotógrafos desejavam associar seu trabalho a outro já estabelecido para alcançar a “seriedade” que era tomada de outras formas artísticas pela crítica e pela sociedade, almejando ter “o surgimento da fotografia como a arte da eloquência¹⁶” (Brunet, 2009, p. 90). As fotografias passaram a “contar histórias” ou fazer referências a obras da literatura que pudessem ser lidas pelo expectador – assim como qualquer obra de arte que trate de um tema (histórico, moral, religioso, cultural), explorado pelos séculos anteriores e que vem de narrativas e é interpretado visualmente. Portanto, os estudos teóricos levantados no século XX encararam sob o viés intermediário a prática da presença e contaminação entre os meios artísticos. A fotografia passou a aparecer na literatura, especialmente a partir da relação com o cinema.

¹⁵ No original: “It also true that in most countries some advanced amateurs and, more commonly, the leaders of the profession published manuals and treatises, some of them quite extensive and ambitious. ‘Literary’ amateur photographers such as Edward Bradley [...] Margaret Cameron, Lewis Carrol (Photography Extraordinary, 1855), [...] constitute a peculiar English tradition, marked by a consistent conviction of the poetic, fictional and humoristic powers of photography”. Tradução nossa.

¹⁶ No original: “the rise of photography as an art of eloquence”. Tradução nossa.

3 A NATUREZA DA MELANCOLIA

Life falls apart. We try to get a grip and hold it together. And then, we realize we don't want to hold it together.

Deborah Levy, *The Cost of Living*

Em inúmeras revisões bibliográficas para textos que envolvem melancolia, a chave de abordagem é o recorte. Menciono esse fato uma vez que a profusão documental sobre o tema pode representar um obstáculo para a compreensão geral da condição. A partir da seleção dos tópicos, torna mais clara sua aplicação. Sabemos também que o conteúdo da melancolia não é de todo difundido, quando abordado de forma inconsistente, causando confusão entre definição e manifestação. Uma coisa é a melancolia clínica, outra coisa é a melancolia para as artes. Ainda que um quadro geral seja estabelecido e alguns critérios se sobreponham, a situação de um indivíduo difere de sua forma poética ou teatral.

Assim, ponderamos sobre como a história da arte considerou as condições psicossomáticas que foram mencionadas diversas vezes como tema ou mesmo impulsionadores da produção artística. Um indivíduo apaixonado ou de coração partido, profundamente entristecido pela morte de um ente querido ou em fúria extrema por alguma injustiça, foi tema de pinturas, gravuras, esculturas e desenhos (sem contar peças teatrais, músicas, romances e poesias). Alguns destes artistas deixaram registradas suas justificativas produtivas. Embora seja interessante conhecer elementos biográficos, que seja uma premissa ideal para investigações profundas e também encorajamento para outros indivíduos em condições semelhantes, de antemão aviso que a natureza desta investigação é menos particular ao artista e mais abstrata, mais próxima ao tema da melancolia. Uma vez que as disposições malcontentes emergem conforme o nosso percurso se revela, não seria totalmente impossível associar a depressão à própria melancolia, já que são frequentemente usadas como sinônimos.

Determinados termos associados a condições psicológicas foram e ainda são frequentemente empregados na crítica de arte sob valores de intensidade poética, em sua acepção popular ou complexa, conforme a capacidade de transmitir a mensagem de forma enternecedora – angústia, depressão, dor, desejo, paixão, saudade, frustração –, especialmente no período da Modernidade

(quando referências a subjetividade são estimadas como habilidades reflexivas). Distante do foco desta tese diagnosticar qualquer condição que deve ser levada para a clínica, a proposta de observar e acolher autores e textos da psicanálise está sob a premissa do ordenamento e clareza para com termos que sempre estiveram atrelados a estados psíquicos e sua representação nas artes; ciente de que, quando são empregados, eles carregam outras significações além das médicas (históricas, filosóficas, culturais). E justamente porque a depressão é apontada equivalente direta da melancolia, escolhemos começar com ela: a corporeidade da depressão pode ser semelhante, mas a montagem ou constituição é diferente.

3.1 O cão de duas cabeças: a irmã da melancolia

A melancolia, para o médico grego Hipócrates, é a doença da desistência, o que já estabelece um vínculo da qualidade indicativa da depressão. Um dos principais traços é exatamente o abandono (de forma geral). Apesar de suas coincidências sintomáticas, a diferença entre as duas é enorme. O que hoje identificaríamos a partir do termo *anedonia* (incapacidade de experienciar o prazer) faz parte do espectro da depressão, é considerado o indício mais forte e se associa a ritualística do afastamento, conduta elementar entre os depressivos. O que seria essa desistência? O termo acompanha outros traços, evidentemente escalados conforme o grau do estado do indivíduo, e a depressão é hoje uma das doenças que mais isola as pessoas da vida pública. O depressivo se encontra em desacordo com seus pares, justamente porque não consegue acompanhar a velocidade dos acontecimentos diários e da busca, seja por satisfação pessoal ou da demanda do outro, “Mas se o que motiva a lentidão do depressivo não é uma intenção¹⁷, o efeito de sua incapacidade de colocar-se em sintonia com a urgência contemporânea acaba por oferecer resistência às modalidades de gozo oferecidas” (Kehl, 2009, p. 18), ou seja, há, além de tudo, um impedimento na estrutura satisfatória, de forma que fármaco nenhum realiza milagre sobre as operações do desejo. Um dos trabalhos a ser realizado está justamente na

¹⁷ Aqui, Maria Rita Kehl sugere que, de alguma forma, a dificuldade do depressivo de sair de certos estados anímicos é o grande pote de ouro da indústria farmacêutica.

recuperação do interesse por atividades que eram satisfatórias. O abandono, a desistência, a anestesia são respostas ao conflito mal regenerado. A depressão está no outro, um outro que eu vejo, reconheço, anseio. A melancolia está no outro igualmente, porém, irreconhecível.

A depressão é uma dificuldade perante o seu desejo, uma lentidão, “o tempo que não passa, nas depressões, é a temporalidade em suspenso, que não se ancora em nenhuma representação esperançosa do devir” (Kehl, 2009, p. 20), uma vez que a perspectiva de se projetar no futuro se encontra interrompida ou mesmo falha perante duas instâncias: a expectativa do outro e a própria, o que gera a baixa energia psíquica que seria investida em atividades cotidianas. Há o caráter de ansiedade na depressão, o medo do equívoco. Não conseguir atender a demandas sociais gera a angústia da falha que será parte ou insígnia da ferida narcísica, dos jogos de autoacusação, autopunição, constante autovigilância e avaliação, especialmente em tempos atuais em que a validação do indivíduo depende da interação nas redes sociais, por exemplo. Em tempos pré-ciberespaço, a mesma situação pode remontar ao pertencimento a algum grupo social que validasse sua existência – o que, dentro de certos limites, integra o desenvolvimento saudável de qualquer pessoa. Há a necessidade de ser acolhido, o outro quer ser olhado, contemplado. O depressivo se encontra duplamente fora: o desejo se lentifica, não é capaz de se renovar (Kehl, 2009, p. 23). Embora seja um pensamento corrente, a depressão não está continuamente unida à tristeza, porém está presente como fator limitante.

Em se tratando de um espectro, é possível identificar outros traços que parecem antagônicos, mas que acobertam uma dor latente – manifestados sob a figura do trabalhador compulsivo, do temperamento explosivo, da neurose obsessiva, da insônia ou hipersonia, da inquietude por estar sempre ocupado. O horror à experiência da angústia é o indício dos efeitos que a doença tem sob a vida psíquica, uma vez que a primeira reação do sujeito é tratar apenas o sintoma, realizando atividades descritas anteriormente. O medo de que no vazio o sujeito precise enfrentar o seu próprio desejo e que este possa ter uma aparência desagradável ou incógnita impede que ele realize o trabalho necessário para tratar a condição. O nosso tempo não tolera incertezas: “A temporalidade contemporânea, frequentemente vivida como pura pressa, atropela a duração necessária que caracteriza o momento de compreender, a qual não se define pela

marcação abstrata dos relógios” (Kehl, 2009, p. 119). A urgência em restaurar a vida não permite que os mortos sejam enterrados adequadamente, o que provoca uma ruptura entre o sujeito e sua estabilidade, que depende do processamento íntegro da dor da perda.

O depressivo vive uma temporalidade própria, e a angústia ajuda a organizar a presença do indivíduo na sociedade, convocando sua atenção para o seu desejo (quando em acompanhamento médico adequado) e o colocando em posição de confronto com a sua inquietude. Kehl (2009, p. 123) menciona, a partir disso, que “Angústia prepara o sujeito para o encontro com o desejo”, estabelecendo o sentimento como dinamizador do processo de cura. Embora em alguns quadros depressivos haja a resistência relativa ao tratamento, usualmente, o indivíduo responde bem ao procedimento adequado. Em uma dinâmica geral, a depressão tem relação forte com os efeitos que uma sociedade estruturada sob a lógica individualista, produtivista e hiperestimulante tem sobre as “certezas imaginárias que sustentam o sentimento de *ser*” (Kehl, 2009, p.114), ou seja, a depressão tem entre suas influências as condições sociais, tornando uma doença particular, ao mesmo passo que epidemiológica.

Maria Rita Kehl (2009) menciona que a melancolia seria uma forma mais grave de depressão, uma proposta teórica que está conectada ao tratamento atual da depressão maior, resistente ao tratamento ou em quadro psicótico, correspondente atual ao que seria a antiga melancolia, em termos clínicos. Essa é uma alegação corrente, proferida por muitos profissionais a título de nomenclatura. Porém, a contradição na afirmação dela se resolve a partir da observação sobre a estrutura melancólica,

[...] algumas construções de pensamento delirante entre os obsessivos não podem ser confundidas com sintomas psicóticos, a semelhança fenomenológica entre a tristeza e o abatimento dos melancólicos e dos depressivos não são manifestações da mesma estrutura psíquica. (Kehl, 2009, p.115)

Para a clínica, a estruturação melancólica está mais próxima da psicose e da relação com a idealização: o sujeito não consegue cumprir o luto de uma ausência que acontece em outra instância, em outro nível. A depressão tem sua falta localizável, ainda que nebulosa. O processo de luto acontece de forma relativamente saudável, dependendo do caso, e é uma reação própria do

desligamento com o objeto e a construção da nova imagem (lembrança). O melancólico se perde na identificação de si mesmo com o objeto perdido, convertendo o enfrentamento em um enigma, um autotortimento de investimento narcísico, por se tratar de um caso considerado psicótico. Nas palavras de Sigmund Freud (2014, p. 55) “o melancólico não sabe mencionar o que perdeu no que foi perdido”, iniciando um quadro de delírio que torna difícil a identificação do que absorve o indivíduo completamente, embora sejam características suas habilidades comunicativas. Freud (2014) menciona que a melancolia é um mistério para os estudos dos sofrimentos psíquicos, apesar da tradição cultural e investigativa árdua desempenhada nos últimos séculos em que a condição foi registrada, tanto que, em sua abordagem sobre o tema, ele o emprega em contraponto ao trabalho do enlutado, que era seu verdadeiro interesse. O médico austríaco pouco abordou o quadro depressivo como conhecemos hoje, muito menos a melancolia.

O diagnóstico de melancolia caiu em desuso no século XIX, por motivos como o avanço dos resultados na medicina diagnóstica e a sintomatologia labiríntica, que por vezes tornava confusa a condição do paciente. O conceito retornaria após o primeiro texto de Freud, em 1915: apresentado pelo psicanalista como contraponto ao luto e apenas isso, o próprio Freud afirmou que não tinha intenção de avançar no tema, que considerava longo, por vezes obscuro e indiscutivelmente labiríntico. A melancolia em Freud é um luto prolongado, quando o indivíduo se perde do retorno ao mundo em sua falta – e embora essa explicação pareça simples, existe um dicionário conceitual apenas para entender o que esses termos significam para a psicanálise. Uma vez que a melancolia foi mencionada no texto freudiano, alguns médicos voltaram a observá-la com cuidado e respeito, como quem fala sobre uma divindade (e uma sentença). Apesar da importância do texto de Freud (1915, 1917, 1925), em termos atuais, o domínio da psiquiatria sobre a melancolia a retoma nos manuais diagnósticos sob a definição de “depressão maior com traços psicóticos” (já em desuso novamente), o que pouco oferece para o manejo da condição, que é majoritariamente farmacológica hoje em dia e visa à produtividade do indivíduo em seu círculo social. Desde que seja produtiva, uma pessoa pode estar sob o signo de Saturno.

Há também a informação de que a melancolia enquanto doença já estava descartada desde o século XIX, desintegrada em outras afecções – e o termo era empregado para situações particulares. A depressão passou a ser considerada como outra doença depois da Primeira Guerra Mundial, especialmente quando os médicos precisaram lidar com o estresse pós-traumático vivenciado pelos militares e por parte da população – que já apresentava sintomas muito além da depressividade e de angústias características das duas condições mencionadas.

Os médicos investigaram o tratamento para um caso depressivo sob uma ótica otimista, especialmente quando a resposta farmacológica foi tão positiva a ponto de impulsionar a prescrição de remédios estabilizadores de humores, principalmente depois da Segunda Guerra Mundial. A depressão se encontrava então em uma dinâmica contrastante, dicotômica, do indivíduo em desacordo total com o tempo, mas da sua condição em perfeita harmonia com a história – o *boom* econômico de alguns países, a propaganda fantasiosa sobre o futuro e as utopias constituídas a partir destes; a tristeza extrema, o luto mal realizado e a identidade esfacelada. Imperava a máxima da busca da felicidade e do bem-estar inomináveis, e entraram em cena as grandes propagandas. Evidentemente, diversos artistas do período buscaram inspiração nas intensas formas de sofrimento e usaram seus projetos como propostas reflexivas e de ênfase catártica ou relacional. O estado de ânimo depressivo se distanciou da melancolia por sua natureza, relação com o tempo histórico e reatividade social. Na história das tristezas, a melancolia pode conter traços depressivos, mas a depressão não encontra na melancolia o mesmo capote.

4 A FÓRMULA PARA UM GÊNIO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A MELANCOLIA E SUA MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA

) o destino é uma fera de três cabeças:

*a primeira
é vira-lata que enterra o osso e adia a fome.
a segunda,
franzina, é uma cadela que uiva às margens do rio.
a terceira
lambe a mão de seu dono que a persegue com o bastão (*

Prisca Agustoni, O gosto amargo dos metais

A fortuna da melancolia vem da sua capacidade de se movimentar, se tornar hóspede e dono da casa. Para este pequeno capítulo, a melancolia será articulada principalmente sob a ótica da euforia, do entusiasmo, do fogo, da agitação, de operações que antecedem ações – estas que estão conectadas à atividade artística. Sua representação é o que fica para depois dos projetos, quando terminados e postos no mundo. Através deles podemos vislumbrar o espectro da melancolia pairando por entre as escolhas prometeicas, sem nenhuma amargura nem desânimo: “Ficino a chamaria de melancolia generosa, já que, longe de ser paralisante, e compatível com a expansão lírica em que a imaginação tem livre curso” (Starobinski, 2016, p.23).

A melancolia é o fantasma do desejo. Radicalmente outro, esse mesmo fantasma encerra o indivíduo em uma busca estranha: o que deveria ter apenas uma única feição se desdobra em múltiplas configurações, deslocando-se conforme as estruturas comunicativas são reorganizadas por experiências emocionalmente impactantes. O referente anterior se deforma ao coletar fragmentos de outros referenciais, isto é, a melancolia é constituída como uma coleção que está dentro e fora de seu portador e transporta a marca indelével da saudade, sem um corpo a ser velado, como destaca Samuel de Jesus (2015) a respeito da fotografia e da atividade colecionista:

Nesse sentido, a saudade gera a capacidade de brincar com vários estratos temporais sem necessariamente respeitar, nesse caso preciso, a ordem cronológica do acontecimento: ela é o modo que permite sentir uma profunda tristeza – a respeito de um acontecimento e/ou de um objeto cuja experiência passada é remetida a um tempo futuro – ligada simultaneamente à alegria

da esperança de seu retorno. Podemos então emitir a hipótese de que esta também é uma faculdade, sensível, de percepção do tempo que situa o seu sujeito numa extensão fora-do-tempo. Um tempo não mensurável por sua duração nem quantificável pelo seu grau de intensidade, do mesmo modo que a fotografia (e a própria noção de arquivo) consigna de maneira indeterminada o objeto de sua representação. (Jesus, 2015, p. 198)

O tempo futuro, como menciona o autor na citação anterior, é permeado por promessas (no plural, a melancolia se alimenta de múltiplas fontes) e encontra na prática artística contemporânea os fundamentos do colecionismo: ao reencenar fantasmagorias passadas, instala uma brecha temporal na história. É possível que o vislumbre do objeto seja o ponto fixo que orienta a ação em torno do desejo. Porém, para que essa operação tenha efeito, a linguagem precisa ser vasculhada e os desejos precisam ser questionados até a raiz do imaginário (Kristeva, 2017), ou até o esgotamento, o desgaste, a ruína do desejo. Por fim, por se tratar da melancolia, o consumo desse mesmo desejo está espelhado e trata-se do próprio indivíduo.

Então, retomamos neste texto a história na origem da melancolia que evocamos aqui, no período do Renascimento europeu. Há um marcador interessante que podemos destacar a partir do autor suíço Jean Starobinski (2016), quando ele diz que “O Renascimento é a idade de ouro da melancolia”. O que pode ser tão impressionantes nas primeiras décadas desse período que marcará toda a nova trajetória da condição? A sintomatologia se tornou parte do imaginário ligado a figuras com inclinações artísticas: como se a única explicação para a excelência de seus trabalhos fosse um presente sobrenatural da mesma categoria da magia, do ocultismo ou dos pactos demoníacos. Esse ideal foi potencializado durante o período Moderno e o movimento e depois, o que identificamos como o movimento Romântico. A melancolia, a partir do século XV, encontrou no movimento Humanista um terreno fértil para o experimentalismo poético-representativo, no que Samuel de Jesus (2015) considera que a melancolia

Reservada, até o Renascimento, unicamente aos manuscritos e incunábulo, a melancolia vai a partir de então se difundir sob a forma de alegorias pintadas em telas, afrescos, mas também, como vimos em Hieronymus Bosch, sobre diferentes suportes, como tábuas de mesa ou bandejas de casamento. Mas é no fim

do século XVI que ela vai ganhar sua visibilidade e sua legitimidade: através de uma obra impressa concebida à maneira de um dicionário iconológico, que agencia em seu conteúdo ilustrações iconográficas e descrições textuais. Essa obra difundirá, por quase dois séculos, todo um regime de codificação alegórica usado por pintores, gravuristas e escultores, destinados assim a “facilitar” sua tarefa por meio de um catálogo de figuras alegóricas predefinidas, cada uma supostamente encarnando o tema da melhor maneira possível. A melancolia permanece de fato um objeto de estudo científico, particularmente inoculado nas letras e nas artes. Duas obras célebres testemunham, nesse sentido, essa inquietude incomum: a *Anatomia da melancolia*, de Richard Burton, e a *Iconologia*, de Cesare Ripa, ilustrada por Giuseppe Cesari, o Cavalier d’Arpino. (Jesus, 2015, p. 84-85)

A melancolia na Antiguidade aparece como parte da Teoria Humoral vinculada ao médico Hipócrates (IV a.C.) com o conjunto de tratados *Corpus Hippocraticum*, onde as condições de saúde do indivíduo eram atreladas ao equilíbrio dos supostos quatro humores que governavam o corpo, sendo que entre eles estava a *bile negra*, considerada a causa do quadro melancólico, quando em excesso. Em conjunto, um corpo funcionava em perfeita harmonia a partir da quantidade adequada, alcançada através de atividades indicadas pela medicina. Excedente fluido do baço, a condição melancólica era associada a intenso fluxo no sangue que tornava o indivíduo propenso à tristeza (sobretudo, mas não somente), configurando uma doença físico/psíquica que precisava de ajustes equivalentes. Luciana Chauí Berlink (2008) faz referência:

Ora, quando a Medicina Antiga trabalha com o corpo, ela o toma em sua visibilidade e, portanto, numa relação necessária com o ambiente, dando atenção às condições em que vive esse corpo: alimentação, moradia, exercícios, vestuário, disposição dos astros, situações dos ventos e das marés, estações do ano etc. é por isso que quando tomamos o *Corpus Hipocrático* vemos, pelos títulos das obras, essa maneira de pensar e atuar (há livros sobre os regimes ou dietas, as águas, os ventos, as epidemias etc.). [...] Por esse motivo, ela introduz como método a *análise semiológica*, isto é, dos sinais visíveis do corpo, para compreender o que se passa em seu interior. Em outras palavras, introduz a ideia de *sintoma* e por isso o pulso, as febres, as excreções e secreções, a insônia, o sonho são fundamentais para os diagnósticos e prognósticos, pois oferecem signos visíveis do invisível. (Berlink, 2008, p. 44)

A medicina antiga propôs uma série de atividades que eram a fonte do bem-estar. Evidentemente, a cura para a melancolia não estaria muito distante da

aplicação de recursos semelhantes. A descrição antiga considerava o ambiente onde o indivíduo vivia, bem como suas condições, partindo de um conjunto, muitas vezes sobrecarregado de informações para prescrever um diagnóstico. A relação entre o corpo, a mente e as afecções persistiria durante os séculos seguintes como reações encadeadas – mesmo depois da descoberta do microscópio e dos agentes patológicos, algumas doenças ainda estavam sob a perspectiva médica que se apoiava em diagnósticos que, para a contemporaneidade, soam estranhos, como a relação entre as doenças pulmonares e as condições dos nervos (Scliar, 2003), que poderiam ser curadas com viagens para ambientes tranquilos e solares. A melancolia, no entanto, foi retratada como duradoura e labiríntica, enigmática: frequentemente o que funcionava para um não surtia efeito em outro. Um indivíduo poderia cair em estado melancólico¹⁸ por beber muito vinho, como os participantes assíduos das festas dedicadas a Baco, por exemplo, o que dependia da sorte.

Em sua maioria, uma característica prevalecia: propensão a extremos (nos debruçaremos especificamente sobre isso adiante), o que parecia ser a adversidade primária do sujeito melancólico, tendendo para a obsessão. A melancolia poderia ser causada pela velhice, como resultado do acúmulo frio da bile negra: “É por isso que as crianças são mais eutímicas, os velhos mais distímicos. Os primeiros são quentes, os segundos são frios. A velhice, com efeito, é arrefecedora” (Aristóteles, 1998, p. 103). Ou seja, a reação da bile no corpo varia de acordo com a fase da vida. Embora a sintomatologia apresentada por Aristóteles soe em alguns pontos distante para nós, a abordagem do texto de Aristóteles se dá porque remete ao ponto principal da melancolia, retomada no século XV, e sua relação com a genialidade, ou seja, a figura de exceção.

Em *Problema XXX,1*, atribuído a Aristóteles, a melancolia tem caráter especialmente reflexivo, observado na figura do homem estudioso, filósofo, artístico, mas não somente, na figura que beira o espectro da obsessão:

¹⁸ A literatura menciona o que entendemos por “cair em um estado melancólico”, que implica conseguir sair dele de alguma forma e o indivíduo “com propensão à melancolia”, um estado diferente e extremo. Hércules caiu em melancolia quando assassinou sua família sob o feitiço de Hera. Belerofonte se encontra em estado melancólico quando anda pelo deserto amargando sua dor. As Sibilas eram melancólicas por natureza, segundo Aristóteles (1998).

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestadamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem [...]? (Aristóteles, 1998, p. 81)

A partir do ponto em que Aristóteles questiona a natureza da condição, associada não somente a sua sintomatologia como causa, mas a um comportamento precedente articulado a uma possível predisposição ou sensibilidade ao fluído¹⁹, ele apresenta uma tese que persistiria por séculos: a melancolia como traço de personalidade. O que sinaliza que a condição não está somente no sangue, no cérebro, na bile, nos astros²⁰ e no indivíduo, mas que deve ser observado caso a caso, o que torna a melancolia um labirinto.

Mas porque é possível que aí haja uma boa mistura da inconstância, e que esta seja, de alguma maneira, de boa qualidade, e que é possível, se for preciso, que a diátese muito quente seja ao mesmo tempo, totalmente contrária, fria (ou inversamente em razão do excesso que ela apresenta), todos os melancólicos são, portanto, seres de exceção, e isso não por doença, mas por natureza. (Aristóteles, 1998, p.105)

A inclinação do indivíduo para a melancolia é investigada através dos seus hábitos, e não o contrário, configurando certa disposição e abertura para tal estado anímico por parte do melancólico. Portanto, a partir deste momento começa o percurso sobre relação da disposição com a figura artística.

A tese sobre a melancolia no século XV estava voltada para a valorização do intelecto – um crescente que acompanharia as décadas subsequentes com outros movimentos filosóficos surgidos na Europa, a popularização dos livros e a difusão do conhecimento. Embora a melancolia fosse, para os abastados, uma qualidade do espírito, “[...] para outros, ela não passa de um excesso de uma substância negra, viscosa, excesso que a sociedade não está disposta a tolerar. Como não está disposta a tolerar a loucura” (Scliar, 2003, p. 94). A Europa explodia em hospitais psiquiátricos e internações forçadas, uma vez que os

¹⁹ O desequilíbrio não era exclusivo da bile negra, os outros humores também causavam variações temperamentais e comportamentos que indicavam a sintomatologia de doenças associadas aos seus respectivos humores.

²⁰ Teoria que ganha caráter especial depois da recuperação dos tratados de medicina resgatados pelos árabes. A influência da astrologia na saúde se torna significativa, especialmente para os alquimistas.

improdutivos contradiziam o progresso da Modernidade e não mereciam um lugar na sociedade.

A depressão se tornou um produto do capitalismo, acrescido pela sintomatologia obtusa, contraproducente e pessimista, com o diagnóstico carregado de estigma para a parte da população que precisava mobilizar determinadas forças que desestabilizavam a vida em comunidade. Até o século XIX, a depressão foi considerada parte da melancolia, ou ela mesma. Portava um histórico alarmante, desesperador, uma verdadeira sentença, similar a ser diagnosticado com tuberculose. A tuberculose, no século XIX, era observada culturalmente sob a ótica cristã como a “doença da noite”, associada à imoralidade da vida noturna. A melancolia estava impregnada da mesma imoralidade. Para a classe dos artistas, a melancolia e a tuberculose eram signos de distinção e estavam diretamente conectados com elevados níveis de criatividade. Através do esforço, o artista, o poeta, o músico, levavam o corpo ao extremo e se tornavam exímios, prejudicando sua própria saúde em favor da obra – pensamento condizente com características do Romantismo. A tuberculose foi conhecida pelo termo *consumption*, algo como ser corroído por uma doença até a redução completa do indivíduo. A melancolia apresentaria essa característica de forma figurativa até ultrapassar os limites.

O estado melancólico se manifesta como fenômeno heterogêneo, portanto é considerada um espectro que integra sinais multiestratificados, de configuração diversificada. Portanto, como mencionado, a condição integra uma complexa sintomatologia, que é reorganizada conforme o período histórico, mas que recebe o mesmo nome, tornando a disposição melancólica uma constelação de evidências permanentes e elementos tradicionais/recorrentes na literatura melancólica. Agrupamentos sistemáticos para o acompanhamento clínico da patologia surgiram em tratados médico-filosóficos que consideravam distintas manifestações para o quadro, incluindo causas místicas e espirituais.

4.1 A outra no espelho: sob a forma do desejo

A proposta da melancolia como projeto estético não patologizante surge da reflexão de uma prática artística ambientada pela companhia da condição melancólica em três categorias: desejo, elaboração e registro. Esses três

elementos são considerados neste texto a partir da perspectiva que se integra à melancolia, para se pensar em uma vida imaginada, encenada a uma distância justa, distante biograficamente do que a própria autora nos presentearia e perante as ruínas do que foi salvo de sua produção²¹. Do que Schwarzenbach viveu, o registro que beira o exagero é o que emana da potência para sua reverberação. A partir disso, partimos da elucidação dos três aspectos mencionados para decompor o problema ambíguo da melancolia, sua relação com a criatividade artística e, dessa sequência²², a obra schwarzenbachiana.

Como mencionamos, o Renascimento foi o período em que a melancolia teve espaço para mostrar suas máscaras coloridas. Equipados com metáforas recuperadas da antiguidade, os médicos renascentistas elaboraram, cada um a seu modo, um inventário luxuoso de causas, efeitos e remédios contra a melancolia, dos mais ricos minerais aos opulentos rituais, e todos deveriam ser executados. A melancolia deveria ser reconhecida e tratada antes que tomasse a forma mais triste e desesperançosa. Isso porque, quando a condição estava acompanhada de qualquer desempenho intelectual, sua presença era tolerada. Dessa forma, os elementos associados e que se apresentam como parte transcendente da teoria melancólica, despontam especialmente durante o século XIV, influenciada pela tradição médica que acompanha a presença oriental nos tratados medievais, que, por sua vez, ensaiam correspondências sensíveis na matéria psíquica (além da teoria humoral), ou seja, é possível observar historicamente uma desarticulação primária na identificação da própria condição, que torna a operação da melancolia multifatorial. Surge entre os artistas a figura do gênio. “Para um homem do século XVI, o império da melancolia é o do gênio, num sentido que inclui ao mesmo tempo a força criadora e os prestígios diabólicos” (Starobinski, 2016, p. 445).

Sua disposição e o que opera a lógica genial não estão claros e se alteram conforme a época, não sob condições oportunistas, mas coincidentemente ampara o *zeitgeist* da sociedade. Longe da intenção de engajar em um tratado

²¹ Uma parte de seu espólio foi destruído após sua morte pela sua mãe, Renée Schwarzenbach.

²² A história da melancolia é antiga, longa e exige um regresso laborioso que, sem dúvida, não caberia no tempo de leitura desta tese. Portanto, fizemos um recorte que acolha as reviravoltas que encapsulam os elementos saturninos, métodos característicos dos melancólicos.

historiográfico acerca da personalidade genial (controversa, adotada como atributo intelectual inacessível a determinadas camadas sociais épocas), o que nos interessa parte da intencionalidade produtiva presenteada à figura do gênio através do deus Saturno, “[...] o Saturno romano que levanta o véu da verdade em uma cena da vida doravante congelada [...]” (Lambotte, 2000, p. 87). O verbo “presente” é aplicado pelo caráter intempestivo da condição: nas referências antigas, trata-se de um presente nefasto, que planta no indivíduo uma decepção incontornável (sem objeto) que aparece como destino imutável (Lambotte, 2000), mas não totalmente intransponível.

A melancolia opera com o elemento definitivo do exagero: o mundo está sob uma lente que intensifica qualquer ação, decisão, dever, atividade, pensamento, sentimentos – o que torna indigesta uma comunidade de sensibilidades e impacta a chance de formar um manual-diagnóstico, como quem forma uma bela enciclopédia: mesmo a extensa obra do inglês Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, (1621), identifica a condição melancólica conforme regras gerais da medicina sobre causa/sintoma/solução e as descrições são tão abundantes que começam a se excluir quando associadas – com o estabelecimento da psicanálise, os sintomas físicos se associaram aos mentais, porém a abordagem da medicina sobre o assunto já se expandira e dissolvera em conceitos filosóficos, antropológicos e sociais a angústia decorrente da condição. A complexidade da operação melancólica forma um acúmulo que se assemelha a camadas geológicas, labiríntica e contraditória. O melancólico vive sob a exaustão das epifanias, uma após a outra, e isso o aproxima da genialidade sob o manto da disciplina, sem expiação. Observada entre os melancólicos, a obsessão os torna fascinados pela própria angústia.

É interessante observar, a partir daqui, a trajetória de duas representações: a gravura do artista alemão Albrecht Dürer intitulada *Melencolia I* (1514) e a volumosa enciclopédia melancólica do bibliotecário inglês Robert Burton, *A anatomia da melancolia* (1621). Na gravura, Dürer dedica-se a encapsular uma série de elementos conceituais e alegóricos que pudessem ser reconhecidos como parte da melancolia. A melancolia se torna um anjo: sentada, em sua pose pensativa, segura o queixo de uma cabeça pesada de ruminções. Robert Burton se declara melancólico ele mesmo no frontispício de sua obra: avisa o leitor que seu trabalho de pesquisa histórica, catalogação, enumeração, classificação,

justificativas e soluções não parte de outro interesse a não ser próprio. Burton encarna a figura atormentada por uma paixão que leva ao trabalho incessante, que pode ser até destruidor. É sobre essa figura que falaremos.

Na Itália, o interesse pelo tema da melancolia ressurgiu a partir dos tratados de Marsilio Ficino (conforme os célebres estudos panofskianos²³), logo depois de séculos de estudos sobre a crueldade de permitir que a acédia, traição dos religiosos do amor à Deus, encontrasse espaço em seus corações e os tornasse avessos à vida monástica de penitência e temor. O surgimento do conceito genial emergiu ao mesmo tempo em que figuras que impactaram a cultura ocidental do período Moderno ganharam projeção e despontaram teorias sobre a fonte de suas capacidades cognitivas, pactos diabólicos e fraudes. Em quase todas as épocas, é possível encontrar alguma variação da exposição a seguir: “A teoria da melancolia está intimamente ligada à doutrina da influência dos astros. E entre essas influências só a mais funesta, a de Saturno, presidia à disposição de ânimo melancólica” (Benjamin, 2013, p. 155). Ou seja, a melancolia retorna ao âmbito social, transformando o suposto homem de exceção²⁴ em uma figura com habilidades atípicas, sobrenaturais, presenteadas sob circunstâncias extraordinárias (Cantagrel, 2004).

Esse seria o resultado da reinterpretação do melancólico feita por Marsilio Ficino, com base nas teses do *Problema XXX, I* dentro da estrutura do neoplatonismo florentino. Um ser contraditório, em desacordo com a ordem do mundo, um ser de cisão, o melancólico poderia então ser identificado com o indivíduo excepcional, o gênio.²⁵ (Cantagrel, 2004, p. 55)

A difusão da narrativa sobre o infortúnio do gênio melancólico como alguém que recebeu um presente sobrenatural passou a ocultar a nada glamorosa e árdua tarefa do trabalho artístico, de presença intensa no ateliê. O que estava em jogo era a figura do artista amplificada pelo mistério envolto em suas habilidades,

²³ Fritz Sax, Erwin Panofsky, Raymond Klibansky, no livro *Saturno e Melancolia* (1964). O livro foi escrito pelos três historiadores, conectando as imagens da melancolia através da história e as reverberações na arte e na literatura.

²⁴ Aristóteles, em *Problema XXX*, menciona o melancólico como alguém excepcionalmente diferente, por vezes considerado dissidente entre seus pares, o afastando do convívio social.

²⁵ No original: “Cela sera le résultat de la réinterprétation du mélancolique, par Marsile Ficin, opérée grâce à la reprise des thèses du Problème XXX, 1 dans le cadre du néoplatonisme florentin. Être contradictoire, en magre de l’ordre du monde, être en sécession, le mélancolique pourra alors être identifié à l’individu exceptionnel, au génie”. Tradução nossa.

o que é um fato interessante quando esse artista se torna uma personagem histórica e está longe dos julgamentos sobre sua personalidade. O artista melancólico está entre as figuras mais obcecadas.

Dessa perspectiva, surge a tese sobre a natureza da genialidade no século XV na Itália, encapsulada pelo Humanismo, através da reinterpretação antiga que, por sua vez, emergiu como montagem caleidoscópica de ânimos contrastantes e não excludentes: a presença mútua das disposições se reforçam por antagonismo. Os artistas Renascentistas buscavam orientar visualmente o conteúdo dos seus trabalhos sob regras composicionais que apresentassem os códigos iconográficos determinados no decorrer da história cultural – e os critérios para a leitura da melancolia não se afastam muito de suas próprias descrições médico-filosóficas. Segundo João Adolfo Hansen (2005), a melancolia age em dupla função quando se ampara na documentação teórica, criando elementos que se repetirão na história iconográfica.

Propõe-se a iconologia como “lógica das imagens” (*ragionamenti d’imagine*) articulada duplamente, como *formare* e *dicchirare*, *formar* e *declarar*, ou técnica construtiva e técnica interpretativa. Sendo uma transposição da retórica à constituição e imagens pictóricas, a formulação de Ripa toma o discurso como modelo: as imagens da pintura imitam o discurso, conforme a tópica do *ut pictura poesis* de Horácio. [...] O *Iconologia* torna-se um dos textos chave na constituição do classicismo, pois expõe a fatura de imagens adequadas – entre elas, com muita relevância, a *alegoria*. (Hanse, 2005, p. 181-182)

Hansen (2005) indica que a alegoria melancólica surge como uma chave de leitura e comunicação a partir das imagens e símbolos, considerando sua disseminação e circulação a partir do século XV, segundo a proposta de Cesare Ripa (2007). O autor menciona ainda a gravura de Dürer como forte exemplo da potência alegórica, especialmente para a nova forma da melancolia, referenciada nos séculos anteriores, como a acédia. Essa gravura, em especial, orientaria grande parte da essência representativa melancólica durante os séculos seguintes, adicionados aos simbolismos de cada período: a encenação da melancolia integra elementos ao seu significado como uma estrela faz

“acrecção”²⁶, agrega e engole partículas até se tornar uma supernova. O objeto original também não é redutível ao seu substrato ontológico:

O advento da nova consciência humanista se fez, portanto, numa atmosfera de contradição intelectual. No momento mesmo em que alcançava um lugar na ordem do universo, o *homo literatus* autônomo se via sacudido entre dois extremos: o da autoafirmação, por vezes exaltada até a *hýbris*, e o da dúvida sobre si próprio, que podia atingir o desespero; e foi ao experimentar essa dualidade que o *homo literatus* descobriu um novo modelo intelectual, que refletia essa desarmonia ao mesmo tempo trágica e heroica: o modelo do “gênio moderno”. A essa altura, constatamos que o gênio criador não poderia se reconhecer senão sob o signo de Saturno e da melancolia. (Klibansky *et al.*, 1964, p. 395-396)

Nesse ambiente, o cultivo da figura artística como concebemos hoje tem sua gênese: indivíduos atingidos por um presente do destino que se manifesta intensamente e, portanto, os torna expostos à criatividade – não de qualquer maneira, mas uma forma de criatividade específica (alucinada, em delírio, em devaneio, sonhadora e ilusória). Com efeito, “Somente o humanismo do Renascimento italiano soube reconhecer em Saturno e no homem de temperamento melancólico essa polaridade que, na verdade, estava implícita desde o início, mas só a intuição brilhante de [pseudo] “Aristóteles” e a perspicácia de Santo Agostinho, aguçada pelo horror, puderam percebê-la” (Klibansky *et al.*, 1964, p. 396).

O trabalho artístico passou a considerar o método e a inspiração em consonância com o período histórico. Descobertas e procedimentos criativos encontravam no esquema os elementos para atividades que envolviam o intelecto e a criação – conseqüentemente, se observava certa correspondência entre as produções e determinadas participações emocionais com a função de proximidade: “Contudo, uma antiga tradição associava exatamente ao humor mais miserável o exercício da poesia, da filosofia e das artes” (Agamben, 2007, p. 33), o que justifica a adoção do substantivo “exposição” para a atividade

²⁶ O processo de acreção em astrofísica acontece quando uma estrela engole outros corpos celestes, integrando-os à sua massa. A acreção representa o disco orbital formado antes da entrada do buraco negro.

artística com inclinações determinadas por bênçãos saturninas, segundo Cantagrel (2004):

Na ausência de anatomia patológica, as doenças são identificadas pelo que apresentam aos olhos, por tudo o que o corpo doente expressa: as ações e os gestos do paciente, mas também o que sai do corpo, os humores. A essas excreções líquidas, o único elemento perceptível que vem de dentro, será atribuída a responsabilidade por todos os estados do corpo, saúde e doença. É no contexto dessa medicina dos humores que se constitui o conceito de melancolia, e é isso que lhe confere sua ambivalência, definindo-a tanto como um elemento constitutivo do homem quanto como um fator de doença.²⁷ (Cantagrel, 2004, p. 16)

A configuração melancólica atua no físico como uma doença: sintomas, reações anormais no organismo, sinais específicos, e que afetam a mente “de forma mais ou menos direta, no entanto todos os efeitos psicológicos – delírios, confusões, humores e medos – resultam da bile negra superaquecida na combinação prejudicial com outros elementos, como a fleuma” (Radden, 2000, p. 76)^{28, 29}, que, porém, são tolerados quando sua sintomatologia interage com a capacidade produtiva. Em se tratando da condição melancólica, as etapas que antecedem o ímpeto criativo do artista interferem diretamente na sua produção, como se tudo que fosse produzido doravante estaria contaminado pela nocividade da melancolia. Uma vez que o círculo intelectual se forma na transmissão de conhecimento e práticas, estabelece um sistema taxonômico para a figura criativa que orbita conforme as atividades dessa classe de indivíduos, transformando-os em efígie da melancolia.

Na história da criatividade, a genialidade desempenha o papel fundamental e final, que, segundo Kemper (1977, p. 365), não está na cópia perfeita nem na

²⁷ No original: “En l’absence d’anatomie pathologique, les maladies sont indentifiées par ce qu’elles présentent au regard, par tout ce que le corps malades exprime: les faits e les gestes du malade, mais aussi ce qui sort de son corps, les humeurs. Ces excrétiens liquides, seul élément perceptible venant l’intérieur se verront attribuer la responsabilité de tous les états du corps, de la santé comme de la maladie. C’est dans le cadre de cette médecine des humeurs que se constitue le concept de mélancolie, ce que lui confère d’emblée son ambivalence em la définissant à la fois comme élément constitutif de l’homme et comme facteur de la maladie”. Tradução nossa.

²⁸ No original: “Whether more or less directly, however, all psychological effects – delusions, confusions, moods and fears – stem from overheated black bile in the damaging combination with other elements, such phlegm”. Tradução nossa.

²⁹ No original: “[...] fertility of imagination but also an important milestone in the promotion of invention as a transcendent power of the mind”. Tradução nossa.

capacidade inventiva (*inventio*), mas numa terceira via: que se encontra na fantasia, aplicada ao contexto das artes especialmente, amalgamada à “Imaginação fértil, mas também um importante marco para promoção da invenção como um poder transcendente da mente 27”, considerando assim a prática artística como uma habilidade que se encontra além do domínio técnico e da potência criativa. O cultivo do virtuosismo indica força mental extraordinária daqueles propensos à perseverança pode ser confundido com a obsessão – e é justamente essa categoria que a melancolia acumula. Os poderes atribuídos aos melancólicos eram sobrenaturais, em sua maioria, e poderiam ser úteis à sociedade em diferentes ocasiões, como Martin Kemp (1977) menciona:

Assim, Agripa distingue três tipos de gênios, todos eles agindo sob os impulsos de Saturno e seu furor melancólico. Aqueles em quem a “imaginação” é mais forte do que a “mente” ou a “razão” se tornarão artistas e artesãos maravilhosos, como pintores e arquitetos, e se forem abençoados com o dom da profecia, suas previsões se restringirão a fenômenos físicos (“elementorum turbationes temporumque vicissitudines”), como “tempestades, terremotos ou inundações, epidemias, fomes e outras catástrofes desse tipo.”³⁰ (Kemp, 1977, p. 169)

As qualidades melancólicas designadas a partir dessa estrutura se evidenciam através de um presente nefasto: o ímpeto criativo. A citação menciona a imaginação como componente mais forte que a própria mente, o que deve ser levado em consideração ao mencionar as duas instâncias como díspares em suas estruturas: o *furor melancholicus* é extremo, dominante, violento. Enquanto outras instâncias mentais acontecem sob outro tipo de registro com intensidade flutuante da energia capturada, o *furor melancholicus* é paralisante.

O protegido saturnino detém alguma das marcas distintivas fanáticas (desejo) que se desdobrará em uma série de ações, entre as quais evidentemente abordaremos por intermédio do fazer artístico. O fantástico parte das formas/ poderes proféticos atribuídos aos sujeitos melancólicos – antevisões de

³⁰ No original: “Agrippa thus distinguishes among three kinds of geniuses, all of whom act under the impulses of Saturn and his *furor melancholicus*. Those in whom “imagination” is stronger than the “mind” or “reason” will turn out to be wonderful artists and craftsmen such as painters and architects, and if they should be blessed with the gift of prophecy their predictions will be restricted to physical phenomena (“elementorum turbationes temporumque vicissitudines”) such as “storms, earthquakes or floods, epidemics, famines, and other catastrophes of this kind”. Tradução nossa.

fenômenos apocalípticos e devastadores, e que sob a perspectiva antiga condenaria o melancólico a enfrentar acusações de pacto ou bruxaria, mais tarde internações em centros médicos de recuperação. As habilidades intuitivas dos grupos melancólicos foram apreciadas em condições excepcionais, como Moacyr Scliar (2003) menciona, e o mundo do melancólico está sob o jugo do absurdo:

Pessoas simples podiam se agarrar à moralidade do cotidiano, à honestidade das pequenas coisas – mas, para o intelectual, isto não neutralizava o absurdo da existência. A ideia da morte enchia o intelecto de profundo terror, de luto por um mundo esvaziado e transformado em máscara – a máscara que a dramaturgia recupera. Diante desse mundo queda-se o intelectual pensativo – e enlutado. (Scliar, 2003, p. 92)

O absurdo é o combustível para a extensão da criatividade. A melancolia, a partir disso, é um estado de criação que se assemelha ao meditativo, em que o artista se encontra em profunda disposição anímica para a criatividade, já que a própria condição se caracteriza pela criatividade mórbida: movida pela compulsão e originado da fixação. Melancolia é devoção. Mito, duas vezes propagado.

Portanto, os elementos constituintes da genialidade renascentista integram ideais que se tornam o primeiro passo para estabelecer a delicada constelação da melancolia para a criatividade, justamente por seu temperamento ganhar outras dimensões sob a simulada presença de Saturno, entre elas o caos, que está para a melancolia como uma forma compensatória das influências nefastas que o indivíduo sofre. “A isso ele acrescentou o vínculo astrológico aceito entre Saturno e a vida contemplativa e intelectual, para promover a ideia do gênio como a virtude compensadora dos estados de melancolia”³¹ (Radden, 2000, p. 88).

Na história do gênio renascentista, é interessante destacar que as mulheres figuram de forma diferente: considerações sobre a atividade da condição eram tomadas como proto-histeria, e existem registros de que as mulheres criativas sofriam do mal do gênio assim como os homens. A proximidade sintomática da condição observada em figuras masculinas era inegável, se tratava da mesma situação. Historiadores contemporâneos

³¹ No original: “To this he added the accepted astrological link between Saturn and the contemplative and intellectual life, to advance the idea of genius as the compensating virtue of states of melancholy”. Tradução nossa.

consideram que na época os médicos diferenciavam a melancolia a partir do gênero. Sendo assim, o que as mulheres enfrentavam era um desvio emocional com fundo fisiológico: “Visto principalmente como um distúrbio do útero, acreditase que a doença do amor feminina seja de ordem inferior (física, emocional e culturalmente) à masculina, indicando não um estado emocional elevado, mas uma necessidade fisiológica de sexo”³² (Dawson, 2008, p.92), logo era descartada a presença feminina na categoria intelectual mediada por Saturno: “Em outras palavras, se uma mulher expressa todas as características maníaco-depressivas de uma inspiração incomum, é porque ela está doente e não porque ela tem a relação ‘natural’ com o gênio que marca o poeta louco”³³ (Schiesari, 1992, p. 105). As mulheres não seriam capazes de sustentar os mesmos tormentos e ímpetos criativos?

Embora a postura de muitos textos médicos enfatize esse raciocínio, a lista de mulheres que se denominavam ou foram ponderadas eleitas saturninas deve ser observada (Dawson, 2008) como indicativo desviante de mulheres que conseguiram atravessar o invólucro da história. Para Juliana Schiesari (1992), quando os médicos renascentistas consideram a figura feminina como portadora da melancolia, haveria por fim um propósito de fundo androcentrista, uma estratégia de hierarquização da condição, como se segue:

A divergência, no entanto, entre o que poderíamos chamar de tradições inspiradoras ou filosóficas e patológicas ou médicas da melancolia não deve nos cegar para a misoginia que subjaz a ambas. Quando a tradição médica, por exemplo, não localiza na mulher uma fonte, se não a fonte da doença, a glorificação da melancolia pela tradição filosófica (como a condição do gênio) parece eliminar completamente as mulheres e separa uma comunidade de elite de homens ligados em sua descendência comum à figura paterna de Saturno.³⁴ (Schiesari, 1992, p. 96-97)

³² No original: “Seen principally as a disorder of the womb, female lovesickness is thought to be of a lower order (physically, emotionally, and culturally) than is masculine counterpart, indicating not an elevated emotional state but a bodily need for sex”. Tradução nossa.

³³ No original: “In other words, if a woman happens to express all the manic-depressive characteristics of uncommon inspiration, it is because she is sick and not because she bears the “natural” relation to genius that marks the mad poet”. Tradução nossa.

³⁴ No original: “The divergence, however, between what we could call the inspirational or philosophical and the pathological or medical traditions of melancholia should not blind us to the misogyny that subtends them both. When the medical tradition, for example, does not locate in woman a source if not the source of the disease, the philosophical tradition’s glorification of melancholia (as the condition of genius) seems to do away altogether with women and sets apart

A glória da melancolia renascentista mencionada por Schiesari (1992) encontrava seus limites no gênero, perpetuando pequenas violências elementares, quando se trata de poder. E no caso do gênio, o poder interdito era o intelectual, mesmo para aquelas que vinham de classes abastadas e virtualmente dispunham de alguma presença na comunidade, aquelas que se destacavam por suas ideias, as tentativas de integração eram desconsideradas, o que forçava certa astúcia das mulheres para alcançar tais classes e terem suas vozes escutadas.

Para as mulheres da alta sociedade, a melancolia proporcionava um discurso apelativo de interioridade, por meio do qual elas podiam expressar sentimentos de amor, solidão ou alienação. Muitas vezes, quando essas mulheres aristocráticas revelam sua melancolia, elas o fazem de uma forma que, ao mesmo tempo, anuncia seu aprendizado e sua compreensão dos códigos culturais da elite.³⁵ (Schiesari, 1992, p. 97)

A mulher melancólica é excêntrica, um animal que deve ser domesticado e silenciado (Schiesari, 1992), assim como seus sintomas, que são categorizados conforme outra nomenclatura, e a figura do gênio adquire outras cores. A partir da clareza concedida, é interessante destacar como a divergência proporcionou uma amplitude sintomática que transcende binarismos – tanto quanto a curva que atinge ambos os gêneros muda de posição, conforme o tempo histórico. Sob essa perspectiva, outra figura também associada à melancolia surgiu em meados do século XIX, quando os corpos femininos descontrolados emergiram em cenas teatrais, impactantes, quando registrados com a nova tecnologia imago-gráfica: as fotografias das históricas de Charcot servirão como testemunho irrefutável da megera, um corpo duplamente habitado, como Didi-Huberman (1953 [2015]) entende por figuras “fora-do-tempo”.

an elite community of men bound in their common descent from the fatherly figure of Saturn”. Tradução nossa.

³⁵ No original: “For high-ranking women, melancholy provided a compelling discourse of interiority, through which they could express feelings of lovesickness, loneliness, or alienation. Often when such aristocratic women reveal their melancholy, they do so in a way that simultaneously advertises their learning and their understanding of elite cultural codes”. Tradução nossa.

A histérica parece estar sempre fora da regra: ora seus órgãos agem de maneira exagerada, ora, ao contrário, tornam-se lentas a ponto de às vezes parecerem eliminadas. O corpo das histéricas vivia, enfim, de acordo com uma temporalidade sempre assombrosa, feita de intermissões, influências, crises agudas, e resistia durante anos a todas as tentativas de tratamento até que, um dia, sem que ninguém soubesse por quê, a histérica se curava sozinha. [...]. É esse, portanto, o paradoxo da evidência espetacular: a histeria oferecia todos os sintomas, uma profusão extraordinária de sintomas – porém eles não se prendiam a nada (não tinham qualquer base orgânica). (Didi-Huberman, 1953 [2015, p. 110-111])

Um corpo acrobático que se deforma em dor e se restabelece sozinho, que apresenta uma superabundância de sintomas que se omitem, se subtraem e se desviam, entre antagonismos e dissonâncias a figura melancólica emerge de fantasmagorias. Um pouco antes desse período, as paixões eram estancadas por tratados científicos rigorosos e controle absoluto sobre a matéria física: o espírito reivindica seu descontrole como forma de atravessar o invólucro, ou mais de um deles.

A melancolia se inflama em paixão, e os aspectos criativos manifestam-se perante o artista como uma mancha e como a potência de salvação. Saturno apadrinha a quem ele deseja, porém Julia Kristeva (1999) considera que há entre o gênio e a mulher algo em comum:

Inovadoras porque não conformes, a genialidade delas tem este preço: os rebeldes extraem dela sua exaltação, mas também pagam o preço do ostracismo, da incompreensão e do desdém. Os gênios são... e as mulheres? Vida, loucura, palavras: essas mulheres foram exploradoras lúcidas e apaixonadas, comprometendo suas vidas tanto quanto seus pensamentos, e lançando uma luz única sobre as principais questões de nosso tempo.³⁶ (Kristeva, 1999, p. 24)

O uso do adjetivo “lucidez” e do substantivo “paixão” na mesma sentença torna expressivos os sinais da melancolia abordados antes: para que a figura do explorador triunfe, é necessário aliar duas condições apartadas por sua natureza

³⁶ No original: “Novatrices parce que non conformes, leur génie est à ce prix: les révoltées y puisent leur exaltation, elles en paient aussi les frais d’ostracisme, d’incompréhension et de dédain. Destin commun aux génies... et aux femmes? La vie, la folie, les mots: ces femmes s’en sont faites les exploratrices lucides et passionnées en engageant leur existence autant que leur pensée, et éclairant pour nous d’une lumière singulière les enjeux majeurs de notre temps ». Tradução nossa.

– e a paixão constava nas relações existenciais como força motriz através do propósito, o desejo, continuamente transposto por ocorrências desestabilizadoras, absurdo dentro do absurdo. Evocar a rebeldia para Kristeva é um direito feminino, por natureza radical de sua constituição.

As duas figuras são rejeitadas por uma sociedade profundamente orgulhosa da herança estrutural que enxerga em todos os indivíduos com projetos criativos a figura genial: o século XVII, fortemente influenciado pelas correntes de pensamento racional, iniciou uma campanha contra o princípio da imaginação que produz a arte, concede ao século XIX a teoria da Estética material (que se desdobrará no Sublime), que para Virginia Figueiredo (2017, p.200) trata do começo da bifurcação das categorias do gosto, legando à filosofia, pela primeira vez, com Kant, conceitos³⁷ de valor sobre a produção artística através dos juízos – o que, no começo dos estudos culturais, se tornaria elementar perante os conceitos de consumo e poder. Para Benjamin (*apud* Silva, 2023, p.117), “na primeira metade do século XX, com o triunfo das grandes cidades, do fotojornalismo, das vanguardas, da fotografia artística, do cinema e do rádio, uma reflexão crítica sobre a sociedade moderna dependia de uma teoria da técnica e de sua aplicação nas artes”, observando, dessa maneira, um retorno aos fragmentos da teoria genial.

Fragmentos sim, uma vez a compleição do gênio para as atividades criativas foi deslocada conforme o favorecimento de determinadas classes (enquanto seus elementos são repudiados em outras condições), esquecendo, porém, dos fenômenos do quadro geral que surgem, conforme o que Starobinski (2016, p. 66) especifica: “O temperamento melancólico não faz a melancolia: oferece um terreno fértil”. O século XVIII herdou a obsessão pelo funcionamento orgânico de cada parte do corpo, e suas correspondências, ainda que inexatas, concederam às pequenas falhas anatômicas a razão de suas posturas e atitudes desconformes. De certa forma, as dádivas saturninas estavam disponíveis em determinadas conjunturas, que se mesclam em consonância com o indivíduo e tornam os casos particulares. Deve-se observar um por um – o que, para a medicamentação da doença, é contraproducente. E como já foi mencionado

³⁷ Salvo similitudes objetivas, o conceito de autonomia da vontade elaborada por Kant diverge do conceito de desejo, vontade e *Wunsch*, que são tratados ao longo deste trabalho.

nesta tese, a melancolia ultrapassou os vínculos clínicos e transita na esfera pública com múltiplos epítetos. Barbara Will (2000) faz referência a capacidades incomuns a essas figuras, cogitadas como capacidades extraordinárias:

Os românticos entendiam o “gênio” tanto como capacidade universal quanto como figura excepcional, como a quintessência do sujeito e como o sujeito centrado e humanista encarnado - o indivíduo inefável cujas capacidades eram mais profundas e maiores do que as dos mortais comuns. Os comentaristas alemães, com sua propensão a sintetizar o universal e o particular em um movimento dialético, ofereceram os termos-chave para capturar os dois sentidos de “gênio”. (Will, 2000, p. 93)³⁸

Para os românticos, o gênio era uma figura a ser invocada, como em um ritual: quando os conceitos de significado nas imagens se tornam polivalentes – para transcrever e ler uma imagem –, a alegoria se confunde com a abstração da terminologia estabelecida: “Segundo os Românticos, o *símbolo* – que a tradição antiga, greco-latina, medieval e renascentista *não* distinguia da alegoria – é uma espécie de paradigma ou classe da qual ele é o único elemento” (Hansen, 2005, p. 196). A literatura médica romântica propôs fórmulas já feitas, tomada de lugares comum, por exemplo, a inaptidão para enfrentar o começo da vida adulta e a intensa fé na medicina.

Entre as doenças psicossomáticas no século XVIII que estão cobertas de moralismos, é possível encontrar relatos extensos sobre uma saudade intensa de amplitude assassina: surgiram os longos e belíssimos tratados sobre nostalgia. Perante a iminente militarização da sociedade que se organizava em revoluções em quase todos os países da Europa (atividade que demanda condutas rígidas e tem pouco espaço para o tédio³⁹) e em face da desintegração da comunidade, o espírito da época indicava que a saudade se espalha como vírus malicioso que tira a atenção do tempo presente e que a melancolia dobra a força da saudade, assumindo a ânsia por um lugar inalcançável ou, em casos mais graves,

³⁸ No original: “The Romantics understood ‘genius’ as both universal capacity and exceptional figure, as the quintessence of the subject and as the centered, humanist subject incarnate – the ineffable Individual whose capacities were both deeper and greater than those of ordinary mortals. German commentators, with their propensity to synthesize the universal and the particular in one dialectical move, offered the key terms for capturing both senses of ‘genius’”. Tradução nossa.

³⁹ O tédio precisa de condições específicas para surgir e, segundo Benjamin, é o portal para a criação poética, mencionado em *Passagens*, sua enciclopédia da vida moderna.

inexistente. A nostalgia, quando foi uma condição, teve como principal sintoma a perda de um lugar físico, localizado geograficamente em um país, cidade, bairro, casa. E tantas vezes é confundida com saudades pela polissemia que assimila algumas décadas de traduções entre línguas que esqueceram de sua origem do grego, *nostos*. A saudade e a nostalgia tecem juntas um sentimento de não pertencimento que apareceria entre os imigrantes dos séculos seguintes que buscavam nas Américas uma nova terra para chamar de lar.

Os elisabetanos já estavam familiarizados com a queixa do não lugar através da figura do *malcontent traveller*⁴⁰. Bem antes disso, a Antiguidade considerava o exílio como a própria morte. Viajar exige força física, planejamento e abandono, saber que será consumido por diferentes saudades – Annemarie Schwarzenbach (2017) menciona que descobre que a saudade tem diversas fisionomias e que são todas categoricamente perigosas.

O melancólico mostra resistência aos processos longos, tortuosos, complexos. A determinação do artista é, em parte, devoção profunda e honesta, os mais fortes efeitos do amor sobre o corpo do indivíduo. Devoção: marcada como descontrole por Robert Burton (2017), a melancolia toma empréstimos literários sombrios na sátira menipéia como a figura atormentada que ri para espantar uma tristeza sem nome (mas não sem efeito devastador). Burton não permite que a seriedade medieval tome de assalto a sua obra e indica que a vida precisa de leveza, sem blasfêmia. Devoção somente a Deus, mas sem superstição. O amor e a devoção variam de objeto a objeto e, “quando fixamos um olhar desmedido e deliramos demais por elas, o prazer torna-se dor, traz-nos muita tristeza e descontentamento, realiza a nossa ruína extrema e causa por fim melancolia” (Burton, 2017, p. 35, volume IV).

Os remédios burtonianos sempre envolvem alguma prática considerada mágica; ao final, conceder os desejos do melancólico é o último recurso, porque antes que tudo falhe, deve-se considerar até o próprio demônio (Burton, 2017, p. 186, volume IV). Portanto, o melancólico deve ir ao encontro do que deseja – seja destrutivo ou não, até porque a sensatez é afetada quando melancólico. Nem tudo deve ser tão inflexível a ponto de impedir que o desejo se realize, e a

⁴⁰ É possível encontrar ocorrências da palavra em italiano e francês, antes do século XV; porém, depois disso, o termo está fortemente associado a viagens longas e estrangeiras, como menciona Daniel Drew (2013).

permissividade precisa do desatino, do desvario, para existir, como Starobinski (2016) propõe:

A severidade da acusação transporta-se para a virtude que a instituição deseja garantir... Nesse ponto, será preciso abandonar o conceito de melancolia, que em Burton e seus contemporâneos ainda é uma noção que serve para tudo, designando todas as aberrações do pensamento e do sentimento – a loucura em sua integralidade. Para caracterizar psicologicamente a violência utópica na linguagem de hoje, recorreríamos a ideia de obsessionalidade, e ainda mais naturalmente a de paranoia. Sem dúvida, essas denominações vêm mais facilmente ao nosso pensamento numa época em que despertamos da utopia, e em que sabemos que os mundos que sonhamos perfeitos demais, harmoniosos demais, contêm em si, misturados a seu rigor e racionalidades excessivos, todas as pulsões de morte que desejam superar. O caos melancólico com demasiada frequência se reergueu como organização persecutória. (Starobinski, 2016, p.172)

Quando observado em processos criativos e tão logo o artista alcance o seu objetivo, duas hipóteses se manifestam: a de que a obra em processo está completa de alguma forma, finalizada; o artista se envolve em outros projetos, na lógica composicional, de ordenações experimentais (*Versuchsanordnungen*) e o espaço de trabalho torna-se um espaço expandido. O projeto artístico vive da cacofonia, dos elementos em repetição, do poder da duplicação e da ressonância. Portanto, o artista assim retorna ao seu estado de criação, como Barbara Will destaca que seria a personalidade genial “A descrição de Hegel do “gênio” como qualidade universal ou capacidade criativa está etimologicamente relacionada ao latim “gens” ou “genus”, que significa o poder gerador do espírito ou o “animus” inerente a todos os seres humanos.” (2000, p.63)⁴¹

Herdamos noções mais próximas aos autores do século XX para pensar a melancolia com correspondências artísticas, já depois do pensamento filosófico sobre o sublime, que muda a perspectiva sobre o papel do artista. Virginia Figueiredo (2017, p.117) considera que, “se em Baumgarten as artes eram uma porta para o estudo da nossa percepção do mundo, em Benjamin as artes eram vistas como uma caixa de ressonância privilegiada para a compreensão do novo

⁴¹ No original: “Hegel’s description of “genius” as universal quality or creative ability is etymologically related to the Latin “gens” or “genus”, signifying the generative power of the spirit or the “animus” that inheres in all human beings”. Tradução nossa.

papel da técnica”, sendo que a técnica mencionada por Benjamin na Modernidade já é a morte da sensibilidade – no processo do sonho, no tédio e no tempo do amor, e especialmente no ordenamento experimental. De certa forma, o homem moderno enfrenta uma aura parecida com a da figura renascentista, nos termos que Maria Rita Kehl (2009) indica:

O homem do Renascimento não é aquele que perde seu lugar junto ao Outro por ter errado ou pecado, mas porque o campo simbólico se tornou, para ele, indecifrável. O pensamento humanista resgatava o aspecto positivo dessa queda: o da emancipação do homem em função de nova condição. O homem é deslocado do centro da criação, foi convocado a se tornar o centro de suas próprias referências e assim encontrar (ou inventar) seu lugar na ordem do universo. (Kehl, 2009, p. 69)

O renascentista treme perante as incertezas e as repostas, o mundo do conhecimento está completamente aberto; o moderno tem nas mãos mais informações que é possível processar. O homem agora tem a chance de registrar a totalidade da vida – guardar para quem? O arquivo adquire determinada camada funcional na ciência e na produção de conhecimento dos novos métodos de pensamento, a fotografia ocupa um lugar decisivo historicamente, agora há um “otimismo com relação ao acesso ao invisível” (Lissofsky, 2008, p. 24). Ao mover essa noção para junto da melancolia, a fotografia é uma garantia de sobrevivência – ou superexistência –, partindo da premissa de que seu arquivo está a salvo. É ruína, sim, mas também desejo de escritura.

Em Schwarzenbach, o *work-in-progress* é a face da resistência, “[...] é uma escritura do fantasma e, a este título, ela coloca em cena do desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os *eus* que o constituem” (Hubier, 2003). Nesse ponto é interessante pensar em um dos recursos extraordinários de que o melancólico dispõe, que é o dom da profecia: segundo Alexia Bretas (2008, p. 17), fotografar é como um sonho, ato de captar as aparências, e assim “as visões e os sonhos proféticos adquirem, portanto, o status de porta-voz da imanência natural do destino – sentido invariavelmente índice da ruína e prenúncio da morte”, e o destino do melancólico é partir em demanda do seu passado, o que não tem nome nem formas ou mesmo são fugidias. O que resta é o ato de contemplação e meditação, procedimentos

que operam com certa disposição similar, mas podem apresentar funcionamentos distintos.

A operação melancólica é, sobretudo, pautada na escavação e nos sedimentos, nos sonhos não realizados, ou parcialmente encontrados que estejam alinhados ao desejo em movimento: o que pode ser resgatado e unido ao conjunto desse monstro que virá a ser a melancolia parte, sobretudo, da contemplação. É preciso dedicar algum tempo à fantasmagoria que consolide a existência do objeto, de forma que seja possível encontrar seus pares em outros, e isso não significa que se trata do mesmo ou que detém as mesmas qualidades substitutivas, e sim que pode oferecer algum fragmento que servirá para a constituição dessa ruína da saudade. Ao vincular contemplação a melancolia – tida como “doença da imaginação” –, Benjamin (2008, p. 64) resume “a meditação é própria do enlutado” e fala de “sonhos proféticos como fantasmas” (p. 69). A atividade de meditação redireciona a energia para o objeto, sem que esse objeto esteja aí, porém é dessa forma que o indivíduo indica os elementos que buscar.

Segundo Agamben (2007), o gênio é inacessível na mesma medida que é inominável, ou de certa forma algo sem nome ainda, já que sua nomeação o torna real e destrói

Toda tentativa de Eu, do elemento pessoal, de se apropriar do Genius, de obriga-lo a assinar seu nome, está necessariamente destinada a fracassar. Nascem daí a pertinência e o sucesso de operações irônicas como aquelas das vanguardas, nas quais a presença de Genius é testemunhada des-criando, destruindo a obra. Se, porém, só uma obra revogada e desfeita pudesse ser digna de Genius, se o artista realmente genial é sem obra, o Eu-Duchamp nunca poderá coincidir com o Genius e, na admiração geral, vai pelo mundo afora como a prova melancólica da própria inexistência, como portador famigerado da própria improdutividade. Por isso, o encontro com o Genius é terrível. (Agamben, 2007, p. 16)

A nomeação do desejo também incorre do medo de que o encontro o dissolva em todos os outros nomes amados, o que faz da operação artística dentro da lógica genial um vortéx sem centro.

Nas palavras de Barbara Will (2000),

Genius is the general ability for the production of a work of art, as well the energy to elaborate and complete it. But, even so, this

capacity and energy exists only as subjective, since spiritual production is possible only for a self-conscious subject who makes such creation his aim. (Will, 2000, p.27)

É possível abordar, a partir da fala de Will, duas situações imperativas para a criação: a energia necessária para a atividade e a capacidade de completá-la. A finalização para o melancólico pode ser a marca do fim dele mesmo.

Kristeva (1999) menciona que a o melancólico é uma figura do fora, divergente por natureza em suas atividades; estranho, obcecado. Em seu texto sobre a genialidade feminina, Kristeva (1999) marca que, se esse ser trata-se de alguém destituído de crédito na participação de círculos intelectuais, essa exclusão faria da mulher uma figura por natureza genial. Podemos argumentar sobre dois pontos: como essa capacidade não seria inata, mas fruto do esforço contínuo e da abertura, estar disposto a transpor espaços incômodos pela sua presença é sinal de consistência e coragem. E após isso, ao “Pensar e escrever são fundamentalmente questões de resistência. O melancólico, que percebe não possuir vontade, pode pensar que precisa de todas as energias destrutivas que conseguir concentrar” (Sontag, 1989, p. 101). Longe de grande parte das noções difundidas sobre essa categoria, ao associar o melancólico ao gênio, parece tornar possível traçar tantos paralelos entre os artistas.

4.2 *Sternenauger*⁴²: mesa de montagem

*Siento una grave agonía por lograr un devaneo
que empieza como deseo y para en melancolía*

Sor Juana Inés de la Cruz

A abordagem dos capítulos anteriores pretendeu pôr na mesa a melancolia em algumas de suas formas, quando presente na vida artística⁴³, isto é, entender quais critérios da melancolia podemos encontrar ao ler a obra de Schwarzenbach, sob quais medidas a sua trajetória alcança esse funcionamento poético e tradutório entre a condição e sua produção. A melancolia caminha junto, ao lado, de seu indivíduo. Por vezes, toma a forma do seu propósito; em outros momentos, invade o cérebro como uma febre (a melancolia é frequentemente referida como capaz de aumentar a temperatura corporal, ocasionando delírios e alucinações). Alquimia da linguagem (Scliar, 2008), refere-se à transposição da melancolia para os termos filosóficos. Especialmente quando as circunstâncias de sua manifestação se apresentam contraditórias à condição representada em sua sintomatologia médica, este é o instante em que a melancolia revela sua natureza.

A partir de alguns pontos associados aos métodos aqui tomados como expográficos (disposição das fotografias e dos trechos das obras), performáticos (a ação, o trabalho conduzido pela artista) e a ideia de *Spielraum* benjaminiana⁴⁴, a proposta de mesa de montagem surge como tempestuosa leitura nossa da obra schwarzenbachiana, como se desdobrássemos seu trabalho sobre uma mesa e seguíssemos algumas referências à melancolia que brilham como faróis, indicando o caminho. Antes de serem apenas elementos isolados, funcionam ao mesmo tempo em comunicação, como Norval Baitello menciona (1994):

⁴² O termo em língua alemã pode ser traduzido em português como “olhos de estrelas”.

⁴³ A melancolia é pensada sob duas perspectivas: a que surge como presente estranho de Saturno, irrecusável por sua adesão; e a que se cristaliza na personalidade do indivíduo como osso calcificado. Nas duas situações, se observa a regência de influências externas.

⁴⁴ Benjamin desenvolve o conceito de *Spielraum*, aplicado primeiro ao teatro, mas que depois encontra outras conexões ao longo de sua fortuna crítica. *Spielraum* é um espaço de liberdade criativa, de abertura para a encenação – *a priori*, uma forma de encenação que só seria possível para crianças realizarem, já que não estão “contaminadas” pelos preconceitos da vida e conseguem transpor um personagem com facilidade, situação observada nas brincadeiras infantis. Para o teatro, isso representaria uma manobra arriscada perante a Modernidade, que pretendia mecanizar todos os aspectos possíveis da vida.

As imagens da melancolia balançam entre dois campos que se tocam em sua forma, o conteúdo é misterioso. A melancolia tem outra anatomia. Remontar a partir das ruínas. Se, como ele diz, a Renascença investiga o mundo, o Barroco pesquisa as bibliotecas. (Baitello, 1994, p. 65)

A bênção de Saturno é superalegorizada ao deglutir os elementos antigos de sua mesma teoria, mantê-los e acrescentar novos, o que dessa forma ampara o cenário em que a condição ocorre enquanto fenômeno cultural e é, portanto, mutável. O melancólico não se encontra fora da história, como em outras condições com características psicóticas, mas abraça e vive todas as fases que inscrevem os episódios históricos do período corrente como prova de sua existência. Do passado, o melancólico busca apenas as ruínas – e não sua forma plena, completa, erigida novamente.

Criatura imaginária, a melancolia encerra em seu roteiro o processo de criação, ação em fantasia. A melancolia é a insatisfação crepitante, estado de contemplação perpétuo diante do que está energeticamente carregado, do que é equivalente ao seu próprio modo de ação – de tal forma que podemos pensar na prática artística como a bússola para uma forma de registro. Sua práxis registro é uma expressão da melancolia⁴⁵. Como isso poderia acontecer? Aqui pensaremos que, através do ordenamento procedente do jogo teatral da autora, com a tentativa de recolher entre os elementos que são próprios a ela suas ruínas pessoais. O melancólico em Walter Benjamin (2018) é alegórico de seu tempo – e, portanto, encontra dificuldades em reproduzir integralmente alegorias que poderiam ser lidas sempre sob os mesmos códigos. Embora radical, observamos que a manobra benjaminiana para a problemática da alegoria instaura no teatro sua expressão mais forte; quando transposta para a arte, perde um pouco de sua forma, especialmente com o advento da fotografia – e aí temos uma chance de que a melancolia tome formas diferentes das alegorias antigas, resultante da nova

⁴⁵ A melancolia tem uma configuração, estrutura, aparência, que foi registrada conforme a sintomatologia que deduz através de marcadores próprios encontrados na linguagem psíquica, o que torna um pouco difícil dissociar dos termos médicos. A importância de retomar pesquisas que, às vezes, fazem parte de outro campo que comunique a sua operação torna a sua conceituação rígida e pouco maleável, e foi destacada nos capítulos anteriores com a intenção de esclarecer quais pontos da melancolia observamos na obra de Schwarzenbach.

disposição ou dificuldade em acolher entre os símbolos o que sobreviveu. Não há sobreposição da alegoria melancólica antiga nas artes (pintura e fotografia), mas a união de todos os elementos. O melancólico é, sobretudo, um acumulador. Benjamin (2018) menciona:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível utilizando-os. (Benjamin, 2018, p. 764)

Em linguagem melancólica, a negação é ratificação, uma forma de garantir a resposta correta. Benjamin demonstra no trabalho das Passagens (2018) outras possibilidades de leitura sem a mediação da sua crítica, ao recolher e aproximar elementos segundo critérios estabelecidos para o seu propósito. Segundo Sontag (1986), exercício mais melancólico não há. E como é do caráter dessa figura demarcar limites, pensamos que a representação da melancolia para este trabalho tem seu espaço estimado por determinado período histórico. Optamos por um recorte em função do projeto que esta tese propõe, que começa no século XV (Renascimento) até o Modernismo, com seu campo de atuação pautado no escopo de ação da melancolia perante os processos criativos. O que isso significa? Que a melancolia tem ou orienta de alguma forma o trabalho artístico e é possível pensar em referências tão antigas quanto esse período histórico. Apesar de dados clínicos que indicam a inatividade da melancolia como bloqueio para a vida artística, já no século XV, se pensava em rotas de atuação da melancolia sob a perspectiva contraditória, na inconsistência, enunciando a fluidez vantajosa para o trabalho criativo. Neste capítulo, discorreremos sobre métodos de montagem visual e classificações imagéticas, a fim de pôr em perspectiva a fase da observação da obra schwarzenbachiana.

Neste ponto, encontramos as simbologias que mencionamos estarem bagunçadas a partir do século XIX, uma vez que haveria, determinado segundo tradições, um sistema ao qual os artistas que buscavam representar a melancolia recorriam, muitas vezes de forma educativa, para ilustrar os cadernos médicos – e terminam por difundir os elementos associativos à condição. Frequentemente, os artistas se baseavam em catálogos descritivos de atitudes melancólicas e dos hábitos dos indivíduos diagnosticados; porém, cada vez que uma imagem era

produzida, também carregava a licença poética do artista, aumentando a lista sintomatológica: é possível pensar em um desfile de figurinos ricamente trabalhados para o cortejo da melancolia. A título de exemplo, vejamos como Hansen (2005) dá a fórmula apresentada por Cesare Ripa, em *Iconologia* (1593), para sua realização:

Ripa dá algumas receitas: para pintar a Melancolia, o Pensamento e a Penitência, deve-se fazer um rosto seco, macilento, eriçados os cabelos, a barba hirsuta, não muito jovens as carnes, da mesma maneira, a Volúpia, a Alegria e o Prazer desejam belas formas redondas e risonhas, frescas e lascivas etc. (Hansen, 2005, p. 184-185)

Apesar de a aparência descrita ser próxima a de um cadáver, a própria gravura que integra o texto de Ripa não se assemelha ao descrito (Figura 3) e está mais próxima da *Melancolia* de Dürer – e é possível observar, ao longo da história, como outros artistas se referirão ao termo partindo de simbologias similares (posição da figura, mão no queixo, olhar distante, bagunça em redor da figura ou botânica específica). Curiosamente, boa parte das referências visuais se afasta um pouco da terminologia clínica – e isso acontece, uma vez que essa condição carrega aspectos culturais que se modificam com o tempo. A modificação não exclui os elementos anteriores, mas reintegram ao seu conjunto sintomático um repertório denso. Ainda assim, a representação da melancolia nas artes visuais está quase sempre acompanhada da literatura, como um vaga-lume que assinala sua presença em variados pontos do jardim (Didi-Huberman, 2011), em outros termos, o que surge em diferentes mídias e que faz da sua permanência o seu deslocamento constante em desacordo com a sistematização, estruturação e lógicas elementares fluidas e desarticuladas. Há uma permissão representativa visual que invoca outras etapas da imaginação poética ancoradas em pequenos elementos transmitidos por associação encadeada. É a imagem que se encontra na divisa, nas dobras de sua própria repetição, no problema da “definição ilustrada” (Hansen, 2005). Existem rituais, sintomas, palavras-chave: um império visual constituído de melancolia.



Figura 3 – Cesare Ripa, *Iconologia*, 1610.

Em zona fronteiriça, Schwarzenbach lança-se em gestos simbolicamente ritualísticos que, em sua narrativa, aparecem como decisões dispostas por suas buscas: as viagens incessantes, a escrita obsessiva e o registro fotográfico. Autoexílios, impostos pela busca alucinada de um espaço para fixar-se, utópico, especialmente pelas condições em que a Europa se encontrava. Essas atividades também aparecem na jornada de outros viajantes, claro, entretanto o conteúdo da sua obra revela pontos em desconformidade com a norma do propósito de deslocamentos comuns. A título de exemplo, suas próprias atividades laborais, especialmente quando ela mesma declara em quase todos os seus escritos que seu interesse residia em determinado tipo de fuga. A fuga não tem um referencial,

mas está permeada por angústias existenciais, como Sónia Serrano (2014, p. 286) destaca: “Annemarie parece encarnar na sua vida a tragédia individual, espelho de uma geração desencantada, que viveu entre as duas grandes guerras”. Serrano (2014) observa que os textos schwarzenbachianos são frutos de notas subjetivas, como se carregasse a paisagem dentro de si, e que essa paisagem é percebida por ela, em partes desiguais, como alegria e tristeza (descontentamento, aflição, desgosto, júbilo, euforia e deleite), como se o mundo tivesse encolhido e ela própria habitasse sempre e novamente, as próprias memórias.

Assim posto, retomamos ao fato de que a figura melancólica clássica oscila com intensidade suicida entre o contentamento e o desgosto e que, de alguma forma, consegue atravessar o caminho entre elas com astúcia – e o entre seria exatamente uma ponte, mas se trata de outras eventualidades que intercorrem. Alguns diriam que a agilidade (variação humoral) é sorte, embora Maria Rita Kehl (2009, p. 64) recorde que não se trata disso: “são considerados melancólicos alguns valorosos heróis da mitologia grega que sucumbiram à *ekstasis*, a ‘saída de si próprio’ facilitada pela polimorfia melancólica, quando não encontra derivação na arte poética, torna o sujeito propenso a perigosas passagens ao ato.” Passagens ao ato, em linguagem psicanalítica/clínica, trata de atravessar algum limite comportamental ou anímico, o que, para tais figuras, são os delírios furiosos, e com ousadia podemos transportar para o fazer artístico, encontrando aí sua fortuna no excesso, na distorção dos elementos principais em favor da prática. A melancolia ocupa o corpo e se projeta fora dele, borrando a fronteira entre o que é encenação e o que se torna verdade, como um ator que se impregnou da personagem (Lages, 2002).

Ao longo de sua história, a melancolia tende a ocupar regiões de fronteira: é tratado sobretudo em reflexões que levam em conta as doenças do corpo e da alma humana como intimamente interligadas e, muitas vezes, por um elo que é ele mesmo um mecanismo de tradução, isto é, a afecção do corpo como sendo uma tradução de uma disposição anímica, e vice-versa. (Lages, 2002, p. 33)

Tradução e disposições anímicas, quando em solo criativo, podem fornecer inspiração para o fazer artístico. As viagens e os relatos schwarzenbachianos

sempre olham para o que está de alguma forma distante. Até mesmo o que está perante ela é descrito com saudades e não vislumbra esperança, a não ser em um futuro remoto, depois de percorrer diversos falsos caminhos – e esses lugares de engano, equívoco, imprecisão são da ordem da oportunidade, os quais ela mesma menciona que: “Fala-se antes e sobretudo de desvios, de escapatórias, de falsos caminhos” (Schwarzenbach, 2008, p. 14). Se a melancolia está indicando a rota através do próximo, do outro e do desvio, há a chance de acertar ou de corrigir esse encontro com o que é tão amado (Schwarzenbach, 2008).

Portanto, através da montagem é que talvez seja possível pensar a obra schwarzenbachiana por meio dessa proposta, uma montagem planejada, levando em consideração as bases teóricas sobre a melancolia abordadas nesta tese. Ao longo do capítulo 5, o espaço, o lugar e a ficção se entremeiam, já que a obra dela não se resume somente à produção fotográfica – consideramos que seus trabalhos literários também sejam alinhados aos feitos fotográficos. A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é, erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão (Bretas, 2017).

Como mencionado, embora o trabalho jornalístico funcional esteja pautado na transmissão da informação, sem interferências poéticas ou jogos de imagem, biograficamente, Annemarie Schwarzenbach concentrava suas reportagens aos limites úteis para a função jornalística, enquanto seu exercício fotográfico se distanciava das grandes correntes fotojornalísticas, já nos anos 1930 saturadas por outros domínios informativos (o que, de maneira alguma, diminui sua força poética, mas que, por essas razões pragmáticas, se distancia da fotografia experimental), e que, portanto, nos valeremos das regras concedidas à segunda alternativa, desprendendo-nos da rigidez conceitual determinista dos campos supramencionados.

Argumentamos que existem diferentes graus de melancolia e que a forma da condição que se aproxima mais da capacidade produtiva é, em seu estado, o que hoje seria considerado sob terminologias maníacas: euforia, exaltação, furor. Todas essas situações mencionadas se conectam com a aristotélica *ékstasis* e podemos considerar como parte da condição performática-melancólica, uma vez que as forças que se tencionam e ganham forma, nesse caso, são estruturas ordenadoras na arte. Para buscar aproximações materiais correspondentes com

a performance, dedicaremos um pouco das consequências metodológicas do emprego conceitual dela, quando em matéria artística, e associaremos a escolha do autor/artista/curador como parte estrutural ou de ordenamento, uma vez que a tríplice relação perpetua as simbologias que sobreviverão ao fazer poético e legitimam possibilidades argumentativas. Sendo assim, a investigação enfrenta, com as ruínas e os ruídos temporais, o porto de visão duplo:

A arte é a objetificação da vontade numa coisa ou atuação, e o despertar ou a estimulação da vontade. Do ponto de vista do artista, é a objetificação de uma volição; do ponto de vista do espectador, é a criação de um cenário imaginário para a vontade. (Sontag, 2020, p. 50)

A *ekstasis* é a ação do artista, enquanto o curador desenvolve uma mesa de trabalho para dispor do mapa, esquema do possível: “Tudo acontece no meio, tudo transita entre as duas, tudo ocorre por mediação, por tradução e por redes, mas este lugar não existe, não ocorre. É o impensado, é o impensável dos modernos” (Latour, 2013, p. 43). Para esse autor, a Modernidade outorga à curadoria o papel de arauto, que emite um recado, substantivo oral que viaja através do som. Herdeira do pessimismo *spleeniano*, a curadoria, antes de manifestar-se como o olhar clínico sobre a obra de arte, é o sensível em carne viva: “A beleza será convulsiva ou não será” (Breton, 2022).

A intensidade da produção, a força e a energia desenvolvem os mecanismos para a performatividade e o registro, o que, para o trabalho schwarzenbachiano, é sua própria trajetória – dizemos que sua vida nessas viagens foi sua performance. O que é possível imaginar da performatividade dela é apenas a parte controversa dos restos: o que nos foi legado. A proposta, que em vias diretas se desdobra em deslocamentos teóricos sobre performance e fotografia, afastados pela intenção da artista e sobrepostos pelos critérios ordenadores da melancolia, sonhamos com o que poderia ser sua trajetória criativa. “Porque pensar também é mudar de posição relativamente à própria linguagem. *Não olhar sempre da mesma maneira* para as palavras” (Tavares, 2021, p. 42). A repetição dos gestos fotografar-escrever-viajar torna genuína a sobrevivência da sua persona, essa Schwarzenbach outra, uma figura no espelho. Portanto, a montagem é a forma de leitura que adotamos para percorrer

a obra de Annemarie Schwarzenbach, como força de trabalho que, segundo Térésa Faucon (2017), age como um circuito fechado:

Uma noção que se tornou muito difundida e usada em excesso. Originalmente, uma força de trabalho. Energia é um empréstimo (por volta de 1500) do latim energia “força, energia”, que por sua vez vem do grego energia “força em ação”, derivado de *ergon* “trabalho”. No centro da montagem, portanto, há uma força em ação, uma produção de trabalho.⁴⁶ (Faucon, 2017, p. 27)

Para que a montagem se realize, uma força deve ser exercida sobre o tema ou projeto, e então o produto (*ergon*) é parte integrante de outra etapa, não como resultado, mas como um autônomo que compartilha elementos, mas não se trata de uma ponte. A força motriz (*puissance motrice*) mencionada por Faucon (2017) se transforma fisicamente mais de uma vez, e as imagens em movimento conservam em sua transformação a *force* original. A melancolia, dessa forma, corrobora a intenção do projeto, emprestando ao artista sua carga, formando um elo entre a melancolia e o humor saturnino: “Contudo, uma antiga tradição associava exatamente ao humor mais miserável o exercício da poesia, da filosofia e das artes” (Agamben, 2007, p. 33).

A existência de uma máscara em cima de outra máscara, ou um Outro artista, agora forjado pelo tempo e pela distância que Klinger (2008) menciona como instâncias de atuação – em termos atuais, a mobilidade entre a personagem e o seu intérprete não consegue se dissociar.

Desta perspectiva não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou máscara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, que representa um papel, na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. (Klinger, 2008, p. 24)

⁴⁶ No original: “Une notion aujourd’hui très répandue, galvaudée. À l’origine, une force de travail. Énergie est un emprunt (vers 1500) au bas latin *energia* “force, énergie”, lui-même du grec *energia* “force en action”, dérivé de *ergon* “travail”. Au coeur du montage donc une *force en action*, une production de travail”. Tradução nossa.

As falas de si são, em Schwarzenbach, o espaço para pensar o mundo à sua volta. A Europa está otimista com o avanço das tecnologias: com o intuito de domesticação da paisagem e de colonização da vida privada, a fotografia enfrenta um papel informativo, ainda não estabelecido em cânones que fazem parte do nosso vocabulário hoje. Annemarie Schwarzenbach se fecha em si mesma com o seu trabalho, busca recolher o que acredita que será uma boa recordação. Sua própria vida decorre em deslocamentos longos e recusando, sempre e novamente, dentro dos limites práticos, uma domesticidade que lhe é apresentada por uma sociedade que falhou com seu próprio povo. Ela demonstra sua profunda desesperança ao invocar a confiança no futuro – especialmente no aspecto político, que apenas se deterioraria até sua morte, em 1942.

A forma de registro começa a se delinear: já mencionamos que, em sua prática, ela busca escapar do lugar-comum da fotografia, então como seria possível pensar em um tipo de representação que pode tomar outra forma que não seja algo já desgastado por sua grande circulação? Consideramos que sua atuação parte do seu desejo pessoal de registrar espaços que lhe causaram alguma forte impressão. Ainda que esse lugar já tenha sido exaustivamente fotografado por outras pessoas, há uma gestualidade diferente praticada pela artista, buscando outra presença para as imagens por ela capturadas. Sonja Longuilius (2016) acredita que definições antigas retornam:

Os significados antigos tornam-se fontes potenciais para novos significados por meio da ruptura da estrutura e da semântica do campo extratextual, bem como por meio da duplicação da constelação e do significado do campo intratextual. Em outras palavras, a representação não é uma descrição ou representação mimética de algo já existente, mas é, de fato, a emergência de algo novo por meio de atos performativos.⁴⁷ (Longuilius, 2016, p. 36)

Os caminhos intratextuais formam, como uma tapeçaria, a repetição do elemento na trama, que, portanto, encontra relações correspondentes à aparição de sistemas expressivos, uma incorporação à estética que responde à sua própria

⁴⁷ No original: “Old meanings become potential sources for new ones through the disruption of the structure and semantics of extratextual field as well as through the duplication of the constellation and meaning of intratextual field. Representation is, in other words, not a mimetic description or depiction of something already in existence, but is in fact, the emergency of something new through performative acts”. Tradução nossa.

história na história do mundo. Há um conceito teórico intrigante quando Emilia Tavares (2010) propõe que sua obra seja autorretratos do mundo, o ideal presença-ausência do *frame* que será legado. Há um duplo agenciamento histórico. A imagem fotográfica gerada não é constituída do nada, evidentemente, mas seu conteúdo se torna uma outra realidade em si: “O documento fotográfico, entretanto, não pode ser compreendido independentemente do processo de construção da representação em que se originou [...] Temos na imagem fotográfica um documento criado, construído, razão por que a relação documento/representação é indissociável” (Kossoy, 2002, p. 31). O que o fotógrafo brasileiro menciona é válido, sobretudo, no âmbito do compromisso biográfico, o que em partes nos direciona ao pensamento de Tavares (2010) em conformidade com a brecha para a montagem de um inventário diferente – que considera a biografia da artista, mas que também a transcende.

Ao considerarmos a fotografia como o objeto em si, o espólio do trabalho de Schwarzenbach toma a forma única do seu propósito, que é ultrapassar as referências que já figuraram até mesmo para ela. Tomando a perspectiva de seu trabalho literário, ela propõe que o leitor considere como um diário impessoal – e qual seria a importância disso? A consciência de um escrito em elaboração constante, e que tem em perspectiva a experiência histórica como parte de sua jornada, demonstra que o ponto de partida da autora é sua existência no mundo – essa descontinuidade permite a nós observarmos sob diferentes focos o mesmo trabalho, fornecendo uma perspectiva metodológica versátil e o rearranjo elementar da proposta de observação melancólica. A criação artística vem do esforço contínuo, do trabalho exaustivo.

Elaborar um inventário é, em Schwarzenbach, parte da prática de considerar que suas atividades principais, o deslocamento e o registro, são elementos que demonstram como a melancolia pode ser organizada como trajetória através da consideração dos itens que tornam a condição particular, como também dos elementos historiográficos, a partir dos quais conceberemos um inventário da melancolia em Schwarzenbach. Os critérios selecionados para esta discussão abrigam tópicos que figuram em longas bibliografias dedicadas à condição melancólica – entre tantas repetidas ou renovadas com o passar dos séculos, alguns critérios se reforçam e outros surgem com diferentes indivíduos que recebem a melancolia; todos eles, em algum momento, constroem

inventários que podem ser observados ao longo de suas obras. Amir Brito (2016) faz um verbete sobre a enciclopédia em seu volumoso inventário da prática artística, como se fosse uma metaenciclopédia:

Ao elaborar um inventário, é possível introduzir alguns critérios de ordem aos objetos listados – os mais antigos, os maiores, os mais preciosos. As palavras também podem ser ordenadas, independentemente de seu significado – por ordem alfabética, que é a forma mais utilizada, mas também por tamanho das palavras, por números de sílabas, ou por letras finais, como nos dicionários de rimas. Estabelecer um critério é classificar de alguma forma os elementos, e tal desejo de colocar cada coisa em seu lugar também aparece em livros de artista, às vezes como paródia da pretensão de objetividade das taxonomias científicas. (Brito, 2016, p. 66)

A ideia de inventário (ou mesa de montagem), para nós, concatena conceitos contidos na melancolia em Annemarie Schwarzenbach: introduzir critérios de ordem, listar os princípios da melancolia e exibir o que deve ser considerado para esse percurso. A melancolia vem de imagens acolhidas ao longo das leituras de suas fotografias e algumas obras literárias, trançando os elementos como se tivessem uma forma só (concedida pela melancolia). Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2006), o mecanismo da escrita e da arte não é passível de sobrepor completamente a ponto de eclipsar a imagem, mas, de alguma forma, se escrita e arte se organizam estruturalmente, convivem, como um ecossistema que parece se fechar em um conjunto. Para isso, ela evoca um primeiro problema que parte do autor (lembança, memória) que precisa saber manusear a matéria (palavra) para registrar uma imagem, que deverá ser lida e entendida como tal. Voltamos, assim, à alegoria, formato que garantia a sobrevivência do símbolo, mas que agora, de alguma forma em sua renovação, assegura que seus elementos sejam considerados ao ultrapassar a capacidade de ser entendido. Assim, através da forma ativa da lembrança (a ação), Gagnebin, (2006) propõe:

Embora sempre tivesse havido uma outra imagem para dizer esses mecanismos, a imagem da *imagem* justamente, parece que até hoje, e apesar da tão comentada preponderância contemporânea das imagens sobre o texto, continuamos falando de *escrita*, *escritura*, *inscrição* quando tentamos pensar em memória e lembrança. Por que a dominância dessa metáfora da

escrita? Talvez por ser mais arbitrária que a imagem, pelo menos em nossos alfabetos europeus, a escrita escape com mais facilidade da problemática da aparência e da realidade, problemática fatal quando se tenta aferir o grau de fidelidade ao real de uma lembrança. Como pode traduzir – transcrever – a linguagem oral, a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade. Hoje, aliás, escrita, letras, fragmentos de texto e rascunhos invadem as artes plásticas como se o gesto de gravar, rabiscar, bordar caracteres escritos ajudasse a reinventar os gestos miméticos tradicionais, como os de desenhar e pintar, por sua vez colocados totalmente sob suspeita. (Gagnebin, 2006, p. 111)

A escrita é para Gagnebin (2006) a chance de torção que a imagem não tem, mas que, de alguma forma, flexiona sua elaboração para garantir acesso a lembranças dignas de relato; a imagem restabelece seu império sobre o fluxo narrativo ao incorporar elementos de outra ordem (escrita), reforçando sua presença nos critérios narrativos. Há uma falha na comparação da imagem e da grafia, uma vez que são atividades que dependem de processos diferentes e, portanto, não atuam na mesma instância, o que não distancia completamente o que desejamos evocar com a citação anterior: queremos passar do objeto ao método e justificar que a enciclopédia melancólica é plurimaterial. De alguma forma, a melancolia não se encerra em um meio artístico, mas precisa de uma estrutura ampla para se desenvolver, o que chama a atenção para uma tipologia que interliga esses signos próximos das intersecções semióticas.

Por isso evocamos a criança benjaminiana, que se abre ao *spielraum* com a certeza de que o jogo no palco é a sua vida, ao ativar os códigos e sistemas que são parte de sua leitura própria. Segundo Márcio Sellingman-Silva (2023)

Na medida em que o órgão da segunda técnica é incorporado e realiza esse jogo com as forças naturais, ele não apenas realiza o sonho prometeico da libertação do trabalho, mas nos introduz um novo campo de ação, o espaço de jogo, *Spielraum*. Esse espaço de jogo implica uma libertação do campo de forças antes dominado pela primeira técnica: forças elementares da natureza e da humanidade. (Sellingman-Silva, 2023, p. 144)

É a partir desse pressuposto que Schwarzenbach decide viajar e estar disposta, aberta ao destino – este, que é traçado a partir da decisão.

5 A morte e a Pérsia: percursos discursivos

*um boêmio, um nômade, que
nada tem e ninguém detém
se presta só pra ver, do mar
que se desdiz, país que eu
[escolher.*

Ingeborg Bachmann

Annemarie Schwarzenbach menciona a dificuldade quando se tem que escolher entre o que se ama e o que se realmente ama, duas vezes amado e duplamente preterido, o que, sob circunstâncias absurdas, pode se tornar a morte da fonte do amor. E o amor, nas palavras schwarzenbachianas, transbordam de angústia e de saudade o pouco tempo da vida. Durante os capítulos dedicados à melancolia, consideramos que a saudade era uma categoria próxima à melancolia por sua natureza dolorosa, especialmente conectada ao passado, mas que adquire outra fórmula em contato com a melancolia. Uma vez que ela encapsula a ameaça iminente, é a contradição que acolhe, ao mesmo passo, perda e recuperação em si mesma. A ausência, em seu aspecto mais brutal, é a parte nítida do planeta “melancolia”, enquanto a recuperação se exhibe como projeção fantasmática. Antes de ressurgirem uma forma diferente e a estranheza do reconhecimento, a melancolia representa o confronto com o desejo. A sombra-amálgama de todos os anseios é posta em xeque pela sua efígie: o assombro. Todas as pausas das jornadas schwarzenbachianas detêm o “mais uma vez”, ou a interjeição que demarca a tentativa, o esforço, a ação repetida com diligência.

No início desta jornada, indicamos que a tese assim se desenvolveria: uma parte teórica-histórica, apoiada na historiografia e na teoria médica melancólica (aplicada a título informativo, para que a jornada pela obra da artista seja proveitosa e para que a teoria melancólica esteja delimitada), seguida da investigação imagética-especulativa, uma vez que a arte, após deixar o poderio do artista, apenas nos oferece essa passagem e deslocamento. Construimos um inventário que parte da tradição iconológica ao abrigo da autonomia curatorial e que se distancia da delicadeza das biografias cronológicas schwarzenbachianas

e aproxima, como as crianças benjaminianas⁴⁸, da imaginação, do afluxo associativo e da inspiração ao se acercar das ruínas, conforme Filipa Costa 2010:

Ler estas fotografias, implica que as tratemos, não só como fotografia, mas também como página de um texto que se multiplica e interliga no verso destas imagens. Há assim uma simultaneidade entre ambas as formas de registro utilizadas. Texto e imagem em simultâneo confundem-se e transfiguram-se em imagem e escrita e texto fotografado, que coexistem em um campo de leitura simultâneo. (Costa, 2010, p. 56)

Essa observação aponta para a possibilidade de reinterpretção do trabalho schwarzenbachiano além dos textos, a partir do que emerge das fotografias como narrativa aberta manifesta pelos elementos presentes nas imagens e como relato literário fotografado – o que transpõe as noções iniciais de fotografia, especialmente o que abordamos no capítulo 2 desta tese, sobre o trabalho fotográfico de fotojornalistas dos anos 1930. De certo modo, pensamos que, sob a proteção e a ousadia de atuar em um fora-da-ordem (reorganizar sob os critérios da melancolia o trabalho de uma autora que já é amplamente estudada por acadêmicos em várias universidades), seria possível sinalizar os elementos e intercalar os componentes e assim tornar mais rica e intrincada a grande tapeçaria que atribuímos à vida dessa autora suíça. Ainda que ela tenha deixado em seus escritos detalhes sobre os espaços que reconhecemos facilmente, estar disposto a percorrer caminhos não mencionados é a chave da leitura pela via da melancolia, espaços investigados em um mapa particular.

Pela trajetória dessa personagem proposta, é possível perguntar: haverá uma segunda chance pela reencenação? Como parte da leitura atual da obra de uma artista que não fez um trabalho com as intenções tradicionais de uma artista, encontramos uma estrada não percorrida: imaginar a vida dela como outra pessoa, a Annemarie Schwarzenbach artista que busca/encontra fragmentos da sua melancolia em viagens de longa duração.

No capítulo anterior, abordamos a natureza da performance com a intenção de organizar o trabalho de Annemarie Schwarzenbach sob a angular da ação de realizar algo com intenção, seccionando entre conceitos de registro e de

⁴⁸ *Spielraum* tratado nesta tese, traduzido como espaço lúdico de ação, em Benjamin, e aqui tratado como improvisado do desdobramento da montagem melancólica.

ação: o que Schwarzenbach nos mostra, o que procuramos e o que encontramos. Annemarie Schwarzenbach percorre distâncias incompreensíveis, retorna a lugares onde já estivera, para então se deparar com as mesmas pedras, os mesmos prédios e as mesmas estradas. Exílio da saudade, retorno pela promessa feita no mapa, no planejamento, utopia com direito a fantasma e assombração. A repetição é um protocolo de segurança? Confirmar a existência é assegurar a sua própria vida? Crueldade com a própria memória, o furor animal que sustenta a própria vida, assegurando, todavia, a própria morte. Sofrimento passado é glória, sal em cinza (Rosa, 2021). Qual o valor da encenação, essa que a existência nos atravessa quando não há ninguém olhando, mas que opera com a intenção de formar um corpo poético parte da articulação da sua própria vida pensada como uma viagem?

O sublime em Walter Benjamin (2011, p.84) é mapeamento do melancólico, é acúmulo, atividade bem próxima da natureza do karma ou adjacente ao que entendemos como o destino de um homem. Quando associada aos elementos fatalistas impregnados pela cultura ocidental judaico-cristã, essa concepção cai na tristeza e nas angústias irremediáveis, mas, se observado de perto sob o conceito hindo-védico, podemos assimilar que os pequenos traços anteriores que formam o desejo são, na verdade, sua presença no mundo – a formação do desejo que determina sua ação. Não é necessário ir tão longe quanto a infância, como indica Susan Sontag (2020, p. 87), porém a elaboração decorrente do mapeamento é parte da formação da consciência e aí, sim, a partir “Da perspectiva da infância, ele pode examinar sua vida como um espaço a ser mapeado”, recupera os desejos infantis como se fosse uma oração de abertura para o que vier.

A escolha do percurso de viagem é sempre de onde se está. Para iniciar, pensamos sobre uma figura central nos escritos de Schwarzenbach: os cavalos da infância. O primeiro que chama a atenção Annemarie Schwarzenbach publica o seu romance *O vale feliz*⁴⁹ em 1939, seu cavalo se chama Bacht, Annemarie

⁴⁹ Sendo um dos poucos romances publicado em vida (o terceiro livro), a autora decidiu tratar a personagem principal pelo masculino, já que o editor considerava que qualquer outro gênero poderia encerrar seu trabalho em um nicho – à época, já se consideravam os textos publicados por mulheres sob o termo “literatura feminina”. Hoje é notório que seu significado original tinha intenções pejorativas. O texto também apresenta uma relação amorosa com uma mulher, e,

Schwarzenbach foi criada como uma amazona, segundo as intenções de sua mãe para que ela mesma se parecesse consigo – e garantisse seu lugar na sociedade segundo seus critérios; em sua casa havia um estábulo com cavalos à espera da sela e dos passeios matinais. A autora sempre pensa nos anos da infância: com a diferença de que não foram fáceis mentalmente, a despeito da estabilidade material. Dotada de senso crítico social, a personagem que relata sua vida em seus textos os coloca em paralelo ao mundo que ela vê, seja na Pérsia, em Paris, na Suécia ou nos Estados Unidos. Lamenta por uma Suíça que jamais existiu (idealizada pelas percepções infantis) e por um território europeu que está em colapso por um grande período da sua vida adulta, devido às guerras e ao constante reajuste das regiões. O avanço das tecnologias de registro tem o pesado poder no desempenho tecnológico na Modernidade, e o uso da fotografia torna seu conteúdo hiper-imagético, especialmente quando em dispersão alucinada (isto é, da natureza da circulação/difusão das imagens em propaganda).

Portanto, pensemos sobre a obra schwarzenbachiana e sua projeção da melancolia. A melancolia é diligência: dedicação a um projeto longo que exige determinação, mas também a devoção a um projeto que evidencia o envolvimento com um objeto que transpõe os aspectos da própria vida.

embora Schwarzenbach tenha textos que abordem a homoafetividade, em *O vale feliz*, a decisão foi se encaixar na normatividade social, visando à plena difusão na época.



Figura 4 – Annemarie Schwarzenbach, Estábulo em Horgen, propriedade da família. 1933. Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça.

I.

O cavalo de Schwarzenbach, chamado Bacht, com o qual ela circula, age quase como uma extensão dela mesma, replicando gestos aflitos (fuga, derrisão, medo), enquanto trota de volta da cidade⁵⁰, parando ao portão para verificar que já estava longe: “Meu cavalo Bacht, ainda vamos parar diante das muralhas da cidade estrangeira” (Schwarzenbach, 2017, p. 109). Aqui, a personagem decide se afastar dos amigos que a aguardam na cidade. Como ela descreve nos próximos parágrafos, estão imersos em alegrias furtivas que adormecem a ansiedade e o sofrimento dos quais a personagem padece – e seu cavalo pressente, com os flancos trêmulos e o relincho impaciente (p.109). O texto é permeado por referências ao abuso de substâncias entorpecentes, encontrando um paralelo diferente ao que os autores orientalistas do século XIX dedicaram⁵¹. A personagem abusa da toxicidade do ópio em troca de anestesia absoluta: para esquecer-se das saudades, da impossibilidade de retornar ao país natal e da estranheza que encontra em solo atual, próxima aos relatos benjaminianos do fora-do-tempo. A presença da substância em *O vale feliz* é mais intensa que em *Morte na Pérsia* (sendo esse um texto prévio, sem intenção de publicação), que marca um interessante paralelo com a aplicação de substâncias similares, como fármacos para casos de graves de melancolia, tornando os casos complicados pela má administração dos remédios.

Schwarzenbach e seu cavalo sofrem a ansiedade pelo porvir: “Ainda não aconteceu nada!” (2017, p. 109). Para o melancólico, a catástrofe iminente e o estado de alerta chamam para a vida, lá fora, além da fenda que está como o portal da cidade ou outro frontispício – o sinal do sonho que se estende obscuro no ainda-não-despertar, o que pertence ao sonho (Benjamin, 2018, p. 660). A profecia e os presságios estão em toda parte.

A fuga, nesse momento, é marcada ao passo do trote, em que a personagem invoca a coragem através de registros do imaginário oriental (ópio, ladrões de antiguidades, areia e palmeiras), verificando o real em toda essa

⁵⁰ Grande parte das cidades no interior do Irã eram, à época, em sua maioria, territorialmente menores que um bairro – e tantas outras constituídas por nômades eram cidades efêmeras.

⁵¹ Especialmente entre autores franceses, é conhecido o uso de substâncias psicotrópicas com propósitos literários. Entre os efeitos mais frequentes está a hipermemória, com episódios de delírio.

paisagem, sem que sua associação esteja marcada pela demagogia. Quando seus relatos se direcionam ao passado, há também palavras que apontam para o futuro – esperança ou determinação? “Todos os caminhos ainda estão abertos para nós” soa como uma oração, marcada pela partícula modal “ainda” (*noch*), mas que, em alemão, pode ser ênfase, contradição ou suavização, nesse caso indicando uma ação que a personagem espera que acontecerá novamente. O condicional é um marcador importante no trabalho da autora, como quem medita no futuro, suas sentenças se transformam em uma oração, um desejo – a realização depende de inúmeras variáveis, que chamaremos de vontade.

A pronúncia germânica de “Bacht” se assemelha ao termo farsi “Bakt”, que significa “destino”. Para a cultura persa, o destino é dúbio e depende de apadrinhamentos – assim como os protegidos saturninos. “Bakt” se aproxima mais do karma sânscrito que do destino ocidental, sempre sob a sombra de uma ação, uma energia sob outra energia, o que retorna novamente e mais uma vez – e a isso retornaremos inúmeras vezes nesta seção. Annemarie Schwarzenbach menciona nesse texto que “as estrelas imóveis observam a sua paralisia perante a estrada, agora à noite, enquanto avança em direção à cidade” (2017, p.134). Sua hipermobilidade é onde encontra o estancamento para sua angústia; o reencontro com espaços outrora habitados é o espelhamento de sua existência. O karma aqui evocado não faz parte do conceito empirista de causa-efeito que encerra a existência em uma equação sob ações que na prática não são controláveis: se a soma das atividades fosse parte de um todo, os resultados seriam previsíveis, portanto, repetíveis e subsequentemente, evitáveis. Dentro do karma, uma ação só existe dentro de seu próprio tempo e o que vem depois será apenas outra ação que sempre parte do desejo e somente dele.

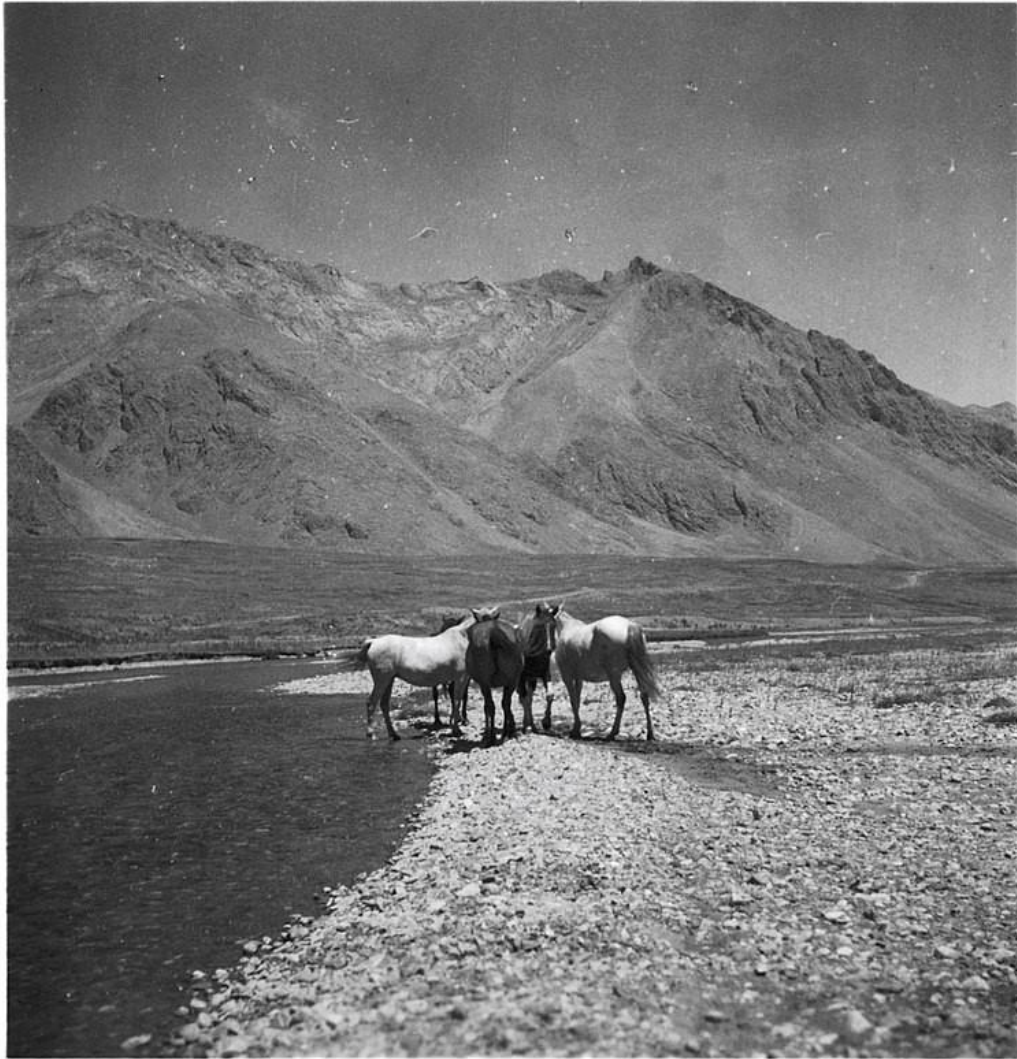


Figura 5 – Annemarie Schwarzenbach, Pérsia, cavalos selvagens em Elburs-Gebirge. 1935. Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça.



Figura 6 – Annemarie Schwarzenbach, Pérsia, cavalos selvagens em Elburs-Gebirge. 1935. Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça.

b



Figura 7 – Annemarie Schwarzenbach, Afeganistão, Herat/Bazar: dois homens com pele esticada. 1939. Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça.

II. *Vanitas*

Uma criança estica a pele de um animal, sem a cabeça, sem as patas, sem a cauda. Amorfa, quase um monstro. Através da pele é quase impossível identificar a espécie da criatura morta: na imagem, somos atraídos pela forma pontuda da peça, depois pelo rosto da criança que encara o diafragma com a mão empunhando uma pequena faca. Seus dedos tocam a criatura sem receio: o rosto intrigado se volta para a fotógrafa, que invade o cubículo onde os homens manejam a carcaça. A morte se faz presente no bazar onde a fotografia foi tirada, assim como em grande parte das cidades e vilarejos por onde ela passa, figura comum para um espaço frequentemente recordado por ela mesma como lugar que tem um poder de destruição incomparável (Schwarzenbach, 2016), assim como desenvolveu uma das mais importantes rotas comerciais da história. Os elementos presentes na imagem são associados aos preparos corriqueiros à presença da morte de um animal, próprio aos matadouros: a concentração do homem mais velho em uma tarefa que pode ser praxe na maior parte de sua vida adulta transmite a segurança laboral que é prometida ao menino na herança do conhecimento. Lá fora, de onde Schwarzenbach se posiciona, vemos a marca um dos elementos mais significativos em sua obra: a morte.

A escrita schwarzenbachiana está marcada pela terminologia da morte, e o confronto com a finitude parece acender o desejo de deixar rastros na superfície da terra enquanto é tempo: a morte é incompreensível, enquanto ação precedida de aniquilação. Para o melancólico, essa atividade é a mais próxima de vida eterna: “É o direito de se matar, de ser morto ou de matar: de alcançar a morte indo além da vida natural ou da vida biológica ou da chamada vida animal. A morte não é natural⁵²” (Derrida, 2012, p. 171). Derrida assinala a natureza da morte sob três perspectivas: o suicídio, o homicídio ou o assassinio. Três ações impetuosas que dependem de circunstâncias nas quais o peso da existência é suprimido. Quando publicado, o texto de Derrida foi duramente criticado, especialmente pela forma como abordou o suicídio pelo viés do indivíduo que sofre, enquanto alguém que toma uma decisão de se retirar da vida é vista como um crime sem chance de condenação e que carrega o mesmo princípio do homicídio. De forma similar,

⁵² No original: “C’est le droit de se tuer, d’être tué ou de tuer: d’accéder à la mort en excédant la vie naturelle ou la vie biologique ou dite animale. La mort n’est pas naturelle”. Tradução nossa.

a determinação do valor sobre a vida de alguém é tomada pelos que detêm o poder e coordenam eventos de alto poder destrutivo.

Durante toda a sua vida, Schwarzenbach refletiu sobre o próprio destino e, ao se deparar com a morte em inúmeras situações – seja pela guerra ou por países sob regime de conflitos armados –, ela reflete sobre a sorte dos outros, a mesma que estará condicionada a decisões políticas que pouco alteram suas atividades com a pressão de grupos antiguerra. A figura que atravessa seus escritos é a mesma que empunha a câmera, que percebe que há algo profundamente errado com seu tempo, e a desesperança que se expande toma todo o período de uma vida, tornando sua mancha mais forte que qualquer instante que anunciaria a liberdade, entendida como desejado período de paz. A vida está em constante ameaça bélica, espelhando a angústia de se tornar adulto em meio a um evento catastrófico como foi a Segunda Guerra Mundial.

Em seus primeiros textos de viagem, a partir de 1932, a autora observa com surpresa que alguns aldeões encontram esperanças nas promessas comerciais feitas pelos partidos de extrema-direita ainda em prelúdio na Europa. Schwarzenbach entende que a promessa de progresso⁵³ suspende o medo ou as ameaças que acenam distante (talvez ainda não haja nenhum medo!). Uma sociedade que não teme um sistema fundamentado em ameaças expressa sua extrema melancolia quando tantas esperanças se encontram depositadas em pactos políticos que oferecem pouco ou nenhum compromisso com o futuro. Sonhos ou utopias baseadas em ideologias do progresso que não incluem espaços que recebem investimentos direcionados à exploração, operando fora da lógica da Modernidade (Lowy, 2015), e isso evidencia a fragilidade de determinado corpo social vulnerável (seja uma comunidade ou um território). Assim, a morte passa das metáforas às perdas físicas, com a precisão de lâminas afiadas e mãos experientes perante a lente da fotógrafa, que lamenta (e lamentará frequentemente) a sequência de finitudes que presencia. Sua angústia atravessa a dimensão histórica dos conflitos: suas considerações são lamentos duplicados, dobrados sob a perspectiva dos desejos nomeados sob o véu de anseios sem epíteto.

⁵³ Ao longo do texto, os indícios considerados progressos mencionados pela autora se acercam dos processos de industrialização, o que implica mudanças estruturais em cidades históricas e especialmente para os povos originários.

A morte para o melancólico é uma promessa a ser enfrentada e desafiada, com a mesma intensidade de autopreservação, isto é, com o mesmo investimento energético. Muito embora seja lógico pensar pela perspectiva dicotômica da finitude, a investida e o recuo não se estabelecem como forças conflitantes, mas como possibilidades de ação. Benjamin (2011, p.134) elabora um texto sobre o destino e a morte entrelaçados pela culpa⁵⁴:

O destino desliza ao encontro da morte. Não é castigo, mas expiação expressão da entrega da vida em culpa à lei da vida natural. No destino e no drama de destino, a culpa, à volta da qual tantas vezes se elaborou uma teoria do trágico, está no seu elemento.

O destino é o pavimento da existência, a estrada aberta antes do plano de viagem. Do mesmo caminho, não há retorno. A lei da vida natural nas palavras benjaminianas apontam para o que deve ser feito, para o polo onde reside o mito da história da vida. Quando escreve seu texto intitulado *Morte na Pérsia*⁵⁵, Schwarzenbach já está há muitos anos percorrendo o oeste asiático. O tempo de estrada a fez decantar as imagens coletadas em seus percursos e, ao mergulhar em suas meditações sobre espaços em conflito, ela percebe que sua disposição mental é drenada pelas condições à sua volta, como ela conversa com o leitor no trecho a seguir:

Na Ásia, que importância tem a morte de alguém? E, no entanto, não conhecemos grito mais desamparado do que este “uma pessoa morre!” Não, nenhum falseamento poderá libertar-me do meu fardo e aliviar o leitor. O perigo não é compreensível, o medo não tem nome – é isso que o torna tenebroso. E há caminhos tão terríveis que deles já não podemos voltar. (Schwarzenbach, 2008, p. 15)

⁵⁴ O destino, para Benjamin (2011), é, sobretudo, o acontecimento, o fato, e depois é a forma como o indivíduo se porta perante isso, aproximando, portanto, da nossa abordagem do karma hindu.

⁵⁵ *Morte na Pérsia*, de Annemarie Schwarzenbach, foi publicado postumamente, em 2008. Foi encontrado pelo pesquisador Alexis Schwarzenbach, entre os arquivos que estão sob a guarda da Biblioteca Nacional Suíça. Vilas-Boas (2015) sugere que o texto foi escrito com pouca intenção de publicação, logo um rascunho experimental e autobiográfico, sendo possível encontrar paralelos relatados com a vida da autora. Apesar das semelhanças do conteúdo desse arquivo com outro livro por ela publicado, o que nos interessa é a liberdade da escrita dessa narrativa.

Os caminhos dos quais não se pode retornar se ramificam e, a cada movimento, entrelaçam, sobrepõem ou cercam em paralelo os antigos mitos, esses mesmos que tornaram possível a trajetória da própria viagem. Mais tarde, na obra schwarzenbachiana, a relação com os nomes dos lugares é desdobrada em uma geografia pessoal, cada qual como se fosse uma entidade total: o mito⁵⁶ desafia o melancólico que entrevê seu caminho através de uma névoa, as imagens são sugestões que sopram sua fisionomia através de confusão. A névoa do desassossego sempre retornará.

Dissolvida como a canção primeira em Guimarães Rosa (2021), as cidades “vim de lá, volto mais não”, Schwarzenbach se move no tempo da própria vida, essas horas aterradas rolando poeira embaixo dos automóveis e dos próprios pés. Então retomamos a ideia de Derrida (2012), que evoca no trecho destacado crítica ao suposto direito de matar, quando este se dirige apenas aos animais, com base na justificativa da impossibilidade de correção – o recalçamento de determinada animalidade da vida⁵⁷. Na guerra, o outro é retirado de todo e qualquer aspecto de individual, se transformando em inimigo ou aliado.

A atividade da morte sacrificial não é contemporânea aos homens comuns e ocidentais (Ella Maillart assiste ao sacrifício animal junto com Schwarzenbach). É possível ler relatos na literatura, na liturgia e em culturas distantes que tomavam o sacrifício humano sob circunstâncias gloriosas, o que não é lícito em cenários corriqueiros. Consolo, como forma de escapar à morte, uma vez que a morte não pode ser experienciada por si mesmo, então a morte não é um devir – o que fragmenta o conceito de devir-para-a-morte de Heidegger (2012) tornando-o um paradoxo. A morte só pode ser sentida a distância, e o melancólico mantém-se perto dela para se certificar de sua existência.

⁵⁶ O mito, em Benjamin, é fundamentado na fatalidade de um acontecimento e na introjeção da culpa através do veredito de um Outro, de alguém que assume o papel de um juiz, que determina a sentença, que será executada. A proposta benjaminiana passa pela não aceitação do veredito (ou o questionamento dele), sendo assim o indivíduo senhor do próprio destino. O viajante detém o poder sobre o próprio destino ao começar a viagem.

⁵⁷ A discussão sobre a justiça encontra em Benjamin (2011) um paralelo civilizado pelo Direito Penal e o exercício da legalidade quando se trata de organizar os conceitos da violência em torno da ordem racional da vida.

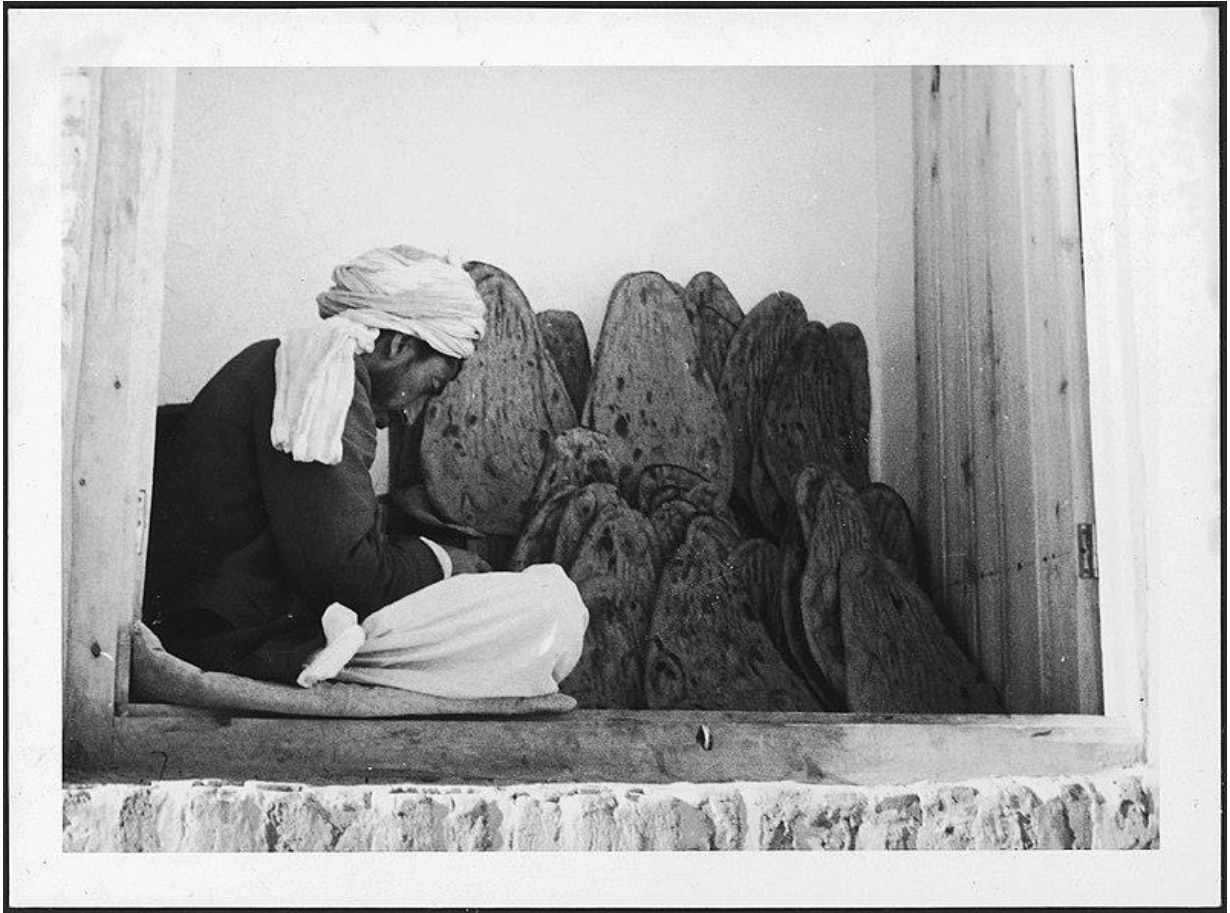


Figura 8 – Annemarie Schwarzenbach. Herat: Homem com pães chatos, 1939. Biblioteca Nacional Suíça.

III.

Annemarie Schwarzenbach viaja para escrever. Quando decide partir pela primeira vez à Pérsia, a viagem foi impulsionada depois da morte autoinfligida de um amigo próximo; a segunda vez, por saudades; a terceira vez, por desejo (de aventura, por coragem, por ousadia). Talvez por apego. Na Figura 8, ao fundo, aparecem pães achatados, alguma variação do barbari, pão tradicional iraniano. Empilhados, como um forte, um muro ou uma biblioteca, a fotógrafa toma o registro de baixo, considerando o batente da porta, aparentando uma moldura que a isola do homem adormecido em posição meditativa, similar ao *padmāsana*: postura da plenitude, dos indivíduos que direcionam rigorosamente o espírito para estâncias elevadas espiritualmente. A meditação, quando em acordo com a melancolia, aponta para o objeto de desejo sem sua forma total: ocultado por fantasmagorias que indicam que o tempo está suspenso, enquanto o pensamento (em atividade) reivindica os fragmentos que se espalharam por um caminho sem retorno. A energia dispensada quando a atividade mental concentrada projeta espectros que marcam os pontos cardinais de sua trajetória, como se marcasse um mapa dos próprios desejos.

De tal forma, enquanto existir a imagem (em repetição), o desejo se deslocará, abrindo caminho para o futuro através do pacto com as imagens anteriores, em contemplação perpétua. Para Benjamin (2021), a vontade precisa estar em ressonância, em aberto, ter espaço para receber o fantasma antes do afeto:

Moinho de orações. Só a imagem que se oferece à vista alimenta e mantém viva a vontade. Já a mera palavra pode levá-la, quando muito, a inflamar-se, para depois continuar a arder em lume brando. Não há vontade plena sem a percepção precisa da imagem. Não há percepção sem ativação nervosa. E a respiração é o seu fator de regulação mais preciso. A sonoridade das fórmulas é um cânone dessa respiração. Daqui vem a prática meditativa da ioga, em que se respira sobre as sílabas sagradas. Daqui, a sua onipotência. (Benjamin, 2021, p. 37)

A imagem se oferece, mas somente a palavra pode alcançá-la, depois de verificar e identificar em seus arquivos os elementos dos sonhos anteriores. Assim, a meditação está a favor dessa elaboração quanto à atividade artística que exige refazer, tentar novamente, sabendo do risco da falha. O desacerto é a

estrutura da intenção, parte de algum sonho acordado (vigília). Os sonhos proféticos em vigília são os fantasmas que Annemarie Schwarzenbach carrega junto ao desejo de narração – sem saber para quem, sem ter a quem contar:

Por vezes pergunto-me porque razão anoto todas estas recordações. Porque quero dá-las a ler a estranhos? Porque quero confiar em estranhos ou, se não em estranhos, em gente próxima, bons amigos? Mas confiar o que? É para mim claro que este livro não contém confidências. (Schwarzenbach, 2008, p. 85)

É interessante pensar primeiro na palavra confidência: carregada de negação, a sentença de Schwarzenbach se estabelece em afirmação pela sua articulação narrativa dupla, uma vez que ela aponta quem poderá ler seus escritos em binômios amigos-estranhos, apoiando-se na hiperproximidade ou no remoto.

Os rituais dos viajantes consistem em desmontar e erguer, novamente e a cada dia, uma nova morada com o mesmo respeito dos nômades por cada fogo aceso. A repetição, como o moinho de orações budistas, continua a girar o desejo – e a suspensão do giro significa desatenção –, unida ao método do melancólico, quando plenamente dedicado a uma tarefa pela natureza da condição, se compromete a ir até o fim, mesmo que isso signifique sua aniquilação, o que torna a melancolia uma forma de viver. Annemarie Schwarzenbach (2008) jura ao subir ao Vale do Lahr, desde que:

Será que os ponteiros se moveram? – Que dê um toque de horas! Que acabe essa aflição! Amanhã vou matar um cordeiro e queimar incenso, fazer penitência, oferecer sacrifícios, sentir remorsos, sair em peregrinação, entoar cânticos, velar mortos, prometo tudo isso, vou cumprir tudo! Vou abjurar! (Schwarzenbach, 2008, p. 112)

As promessas feitas em nome do fim da angústia são todas parte dos métodos que precisam ser honrados antes que o desejo seja cumprido. O desejo escrito, agora nas escrituras daquele que dorme sobre os papéis e as horas, é a vontade em sua mais pura forma, nomeada, categorizada e desmontada. Essa articulação é, sobretudo, volição, ou ação com força consciente por atingir algo, um objetivo. Retomamos sua definição junto ao Karma⁵⁸: “E aqui dizem que uma

⁵⁸ Karma, literalmente, significa “obra” ou “ação” em sânscrito.

pessoa consiste em desejos, e como é o seu desejo assim é a sua vontade; e como é a sua vontade assim é a sua ação; e toda ação que fizer, assim ele ceifará” (Brihadaranyaka Upanisad, 1985). Tal referência da escritura védica *Upanisad* se associa ao nosso propósito para pensar sobre volição, retomando a potência da intenção, como é parte da melancolia que se abre através do desejo – e não o contrário. Se há intenção de cura da melancolia, é através da realização do seu desejo (Burton, 2011), do enfrentamento dele, da colisão com sua materialidade.



Figura 9 – Annemarie Schwarzenbach. Aibak: Afeganistão, 1939. Biblioteca Nacional Suíça.

IV.

Junto a outro homem, Schwarzenbach olha para uma cidade já enterrada: as ruínas de Aibak encerram um território mítico, parte da história fundadora da última dinastia pré-islâmica persa. A ruína é o templo do melancólico, juntamente com a biblioteca. São lugares sagrados, especulares de suas inquições e investigações sobre os fragmentos – sejam pequenos ou imensos.

O nome do lugar aparece no épico do poeta persa Alboqasem Ferdowsi (século X), em que um rei que visita o local tem seu cavalo roubado. O rei, transtornado pelo sumiço do animal, decide seguir as marcas na areia deixadas para trás – quando o rei da cidade vai ao seu encontro e promete que buscará em toda rua, casa, quintal, jardim, praças e parques. As marcas do cavalo não levam ao animal, mas sua permanência gera o seu destino: seu próprio filho com a princesa deste reinado o enfrentará em batalha décadas depois, encerrando sua linhagem naquela cidade onde começou. Tudo que se abre encontra seu caminho de retorno e se fecha. Teria Schwarzenbach se espantado ao reconhecer sua existência nessa fotografia, que surge da sua própria sombra projetada em um território, como se fosse possível narrar um mapa, como se a aparição da sua sombra marcasse também o chão daquele território? Schwarzenbach não deixou autorretratos, e as poucas fotografias que ocorrem alguma presença sua decorrem de alguma interferência acidental. “Sentimentos de casa, da sombra, da existência duplicada” (Benjamin, 2013, p. 163), o melancólico percebe a sua sombra como um outro eu.



Figura 10 – Annemarie Schwarzenbach. Aibak: Afeganistão, 1939. Biblioteca Nacional Suíça.



Figura 11 – Annemarie Schwarzenbach. Baku: Azerbaijão, 1935. Biblioteca Nacional Suíça.

V.

Essa cidade que emula uma ilha, promessas tão distantes quanto suas raízes para o céu, para cima, para o alto, em fuga. Uma cidade que surge do nada no oceano: a sua visão parte de um devaneio, agora materializado durante muito tempo em meditação sobre cidades que poderiam existir. A diferença mencionada por ela está na categoria da oração: “Oceano Índico, mar da Arábia – agora tudo é diferente, muito diferente, a minha paciência está exausta, a minha vontade paralisada como em sonhos, e a Lua deitou-se, o barco abre caminho para o ocidente (Schwarzenbach, 2016, p. 134).

Agora tudo é diferente, é parte das promessas que Schwarzenbach repete para si mesma enquanto busca de cidade em cidade outros lugares que se transformam conforme o seu desejo – e a sua busca por um lugar onde fincar raízes. Tudo será diferente é uma forma de oração para qualquer deus que possa ouvi-la.



Figura 12 – Annemarie Schwarzenbach. Estados Unidos, 1937. Biblioteca Nacional Suíça.

VI.

A manifestação do amor ocorre sempre e novamente – para a melancolia, trata-se de um caminho sem fim. O melancólico é visto quando amado. Esse indivíduo se torna obsessivo, em contra-ritmo: o que há em mim de amável? Na ponta desse desejo, a sedução, os planos, os mapas. Na estrada, a miragem duplicada é parte do engano, a promessa de que, em mais cem quilômetros, alcançará a próxima cidade. Mas não existe cidade, nem vilarejo; somente ruínas. Dessa forma, o processo de se apaixonar é impulsivo e transforma a estrada em mais uma paixão. A paixão é, sobretudo, convulsiva. Segundo Roland Barthes (1981), o amor é a espera, um acontecimento contínuo, suspenso entre uma ação e outra, e pode ser medido através do tempo que o fascínio perdura. Assim, movemos a atenção para a figura 12, onde Schwarzenbach não encara o diafragma, mas sua amante, Bárbara. Nas três fotografias dessa sequência, onde as duas posam dentro do carro, a artista parece se distanciar da cena ao se mover e desaparecer na imagem, concentrada apenas na outra mulher ao seu lado. O amor e a melancolia queimam à mesma temperatura, são substâncias de similar reação:

Nessa tradição, [...] o amor, que comparece com o nome amor hereos ou amor heroycus, e a melancolia estão catalogados na lista das doenças da mente em rubricas contíguas e às vezes, [...] aparecem sob a mesma rubrica: ‘de melancolia nigra et canina et de amore qui ereos dicitur’ [‘sobre a melancolia negra e canina e sobre o amor que se denomina ‘ereos’]. [...] O processo do enamoramento converte-se nesse caso no mecanismo que abala e subverte o equilíbrio humoral, enquanto, inversamente, a empedernida inclinação contemplativa do melancólico o empurra fatalmente para a paixão amorosa. (Agamben, 2007, p. 40)

Porém, quando o melancólico não diferencia a natureza da concentração, a obsessão se volta apenas para a desaparecimento do amor, e este não diferencia a presença e da ausência. Alternando entre o lamento e a presença, esse indivíduo vive entre fantasmas: “Conscientes de estarmos destinados a perder nossos amores, ficamos talvez ainda mais enlutados ao perceber no amante a sombra de um objeto amado, outrora perdido” (Kristeva, 1989, p. 12).

Temer a transitoriedade, temer a perda como se fosse de si mesmo. O amor é circunscrito na operação da perversidade, da torção que fere mais e novamente. Para Anne Carson (1986), o amor está circunscrito na omissão:

A palavra *eros* significa “desejo”, “falta”, “desejo pelo que falta”. O amante deseja o que não tem. [...] Isso é mais do que um jogo de palavras. [...] Como Diotima afirma no Simpósio, Eros é um bastardo gerado pela Riqueza e pela Pobreza, sempre em casa, em uma vida de carência.⁵⁹ (Carson, 1986, p. 71)

Portanto, desejo é operatória. Fundamenta-se e mantém-se sob a reiteração, na presença, na execução. Schwarzenbach se distrai de sua imagem enquanto contempla sua tentativa de aproximação como real, frequentemente comparando o movimento da viagem com um sonho muito longo e febril. Enfrentar as ruínas é guardar um pouco para depois, assegurando que a caravana fúnebre cante de longe com o seu cortejo de cisnes⁶⁰.

– Quanto a isso – disse Barbara –, fui eu quem te fez cair em tentação. Fui eu quem te convenceu a fazer esta viagem. Não me digas agora que estás arrependida!
– De qualquer maneira, teria tentado outra vez.
– De qualquer maneira?
– É que neste país temos de que estar duas vezes certos das coisas que amamos.
– Uma defesa contra esta impressão de estarmos a sonhar?
– Sim – disse eu – faz-me medo. Tenho medo do efêmero.
(Schwarzenbach, 2008, p. 56)

⁵⁹ No original: “The word *eros* denotes ‘want’, ‘lack’, ‘desire for that which is missing’. The lover wants what he does not have. [...] This is more than wordplay. [...] As Diotima puts it in the *Symposium*, Eros is a bastard got by Wealth on Poverty ever at home in a life of want”. Tradução nossa.

⁶⁰ Uma antiga lenda diz que os cisnes cantam quando vão morrer, embora não seja próprio dessa ave cantar.



Figura 13 – Annemarie Schwarzenbach. Criança na praia, 1936. Biblioteca Nacional Suíça.

VII.

Pequenos pés rendidos na areia esperam que o mar se aproxime a ponto de trazer a casa, a nossa casa, de volta. O mar é a estrada de retorno, não existem grandes distrações em alto-mar. Uma pequena criança é uma ilha e está, sobretudo, aberta ao mundo sem a autoproteção dos adultos, o que transposto ao ponto de vista teórico estabelece dois critérios de reconhecimento do mundo: seu poder de observação e capacidade de experimentar. A coragem infantil remove as preocupações sobre o findar de um mundo que se desdobra a cada conquista, e para Schwarzenbach esse é o ideal a ser atingido – originalmente perdido, pela natureza da passagem do tempo. Há uma dicotomia do desgosto; que aflui de frustrações; que escapa das mãos infantis como um pêndulo, dessa forma o *spielraum* benjaminiano se aproxima da melancolia através da abertura para o que quer que venha. Podemos seguir essa imagem com um trecho de *Malina*, da autora austríaca Ingeborg Bachmann (1993):

É tarde demais, preciso ficar com ele, para que possamos atravessar a Hungria, pois reencontrarei meu primeiro amor; chove, a chuva cai em cântaros sobre todos nós, sobretudo sobre a criança, tão alegre e serena. (Bachmann, 1993, p. 157)

A observação atmosférica contrapõe a alegria da criança à dela: ela está feliz por que encontrará Malina (o amante), e a criança, porquê está com o pai, em seu carro, atravessando a cidade. A protagonista não questiona seus próprios sentimentos sobre os homens, mas o que eles estão fazendo quando não estão com ela – e assim o desejo retorna na forma de ação, de energia investida. O melancólico dispensa a energia de forma circular, uma vez que enxerga a si próprio no exterior – em Schwarzenbach, essa energia aparece como a confirmação de sua própria existência.

Ao deslocar-se, a espera se amplia com o trajeto. Benjamin (2021) observa que as viagens estão sob a perspectiva do ainda-será:

A brecha de luz por baixo da porta do dormitório; a noite de véspera, quando os outros ainda não estavam deitados... não seria este o primeiro sinal para a viagem? Não cabiam tantas expectativas na noite das crianças como, mais tarde, no público ao entrar no teatro, sob a luz dos holofotes? Creio que o barco que nos embalava os sonhos, balançava entre as nossas camas, entre o estrondo das ondas de conversas e a espuma do ruído

dos pratos; logo à primeira hora da manhã, abandonava-nos por fim, febris, como se tivéssemos voltado dessa viagem que agora estávamos prestes a iniciar. (Benjamin, 2021, p. 25)

Os sonhos infantis de Benjamin tomam forma na vida dos adultos que dão uma festa lá fora, essas de que participarão com seus próprios amigos, como tantos fizeram antes deles. O passado, para Benjamin (2021) se repete aninhado em seus próprios pedaços; como promessa; como ameaça; com suas garantias – todas apoiadas no equívoco. O que seria uma viagem antevista se a ignorância da trajetória não acomodasse os próprios desejos? Há com o que se sonhar, e isso basta para a criança que olha para o mar.



Figura 14 – Annemarie Schwarzenbach. Imagem duplicada com cão, Farmanyeh: Irã, 1939. Biblioteca Nacional Suíça.

VIII.

Retorno a essa casa distante do país natal, lugar que Schwarzenbach gostaria de ter chamado de lar. Em Farmaniyeh, a Pérsia fecha suas portas e acolhe o que o país chamará de progresso: em 1921, após os abalos da Primeira Guerra Mundial, o último príncipe da longa dinastia Qajar foi enterrado com o golpe de Estado cometido pelo então general Pahlavi (o pai), sob a proteção de países aliados. Anos depois, o território Persa voltará a ser denominado Irã.

Enquanto caminha por esse bairro iraniano, contempla o silêncio dos bosques e das opulentas mansões que abrigam famílias que remontam a história desse território. A artista relata que sente certa familiaridade com os hábitos ocidentalizados daquelas pessoas – até mesmo narrando um episódio em que o Xá exige que as mulheres da alta sociedade se apresentem sem o xador, que, visivelmente desconfortáveis, obedecem às novas leis impostas como parte do projeto (Schwarzenbach, 2008)⁶¹. Perante duas paisagens contrastantes, o melancólico vacila em seu projeto ordenador, os exercícios de composição mental pelos quais retoma o acesso aos objetos sensíveis multiplica as correspondências alegóricas, de forma que os lamentos sobre as mudanças históricas se tornam feridas pessoais. Os referenciais mutáveis são espelhos embaçados. “Mesmo no vale dos mortos há sempre aqui ou ali uma fonte. Nos encontrávamos uma cova redonda coberta por um espelho liso de água que parecia agitado pelo batimento quase imperceptível do coração de um pássaro” (Schwarzenbach, 2008, p. 24).

Jean Strobinsky (2014) tratou da angústia perante as modificações na cidade parisiense do poeta Charles Baudelaire, que remonta a uma Paris com as ruínas da Antiguidade clássica⁶², que não são parte da cidade, mas engrandecem a opulência através de elementos roubados da nostalgia grandiosa. A Paris do século XIX representa para Baudelaire (2019) um exílio de um território que nunca lhe pertenceu. E o ser exilado é especialmente abalado pela saudade de sua própria língua, como as investigações sobre a nostalgia dos soldados de guerra nos aponta. Sobre esse fato, a autora chilena Cristina Perri Rossi (2025, p. 70), exilada durante a ditadura, tem uma contribuição para esta sessão:

⁶¹ Para Schwarzenbach, a imposição do xador vacilava entre opressão e tradição, sendo que a interrupção da tradição causava tanto desconforto quanto um dever que limitava a presença das mulheres na sociedade.

⁶² Especialmente no poema *O cisne*, presente no livro *As flores do mal*.

“[...] compreendi que o exílio não era só mudar de espaço, o exílio era separar-se da pessoa amada, deixar de falar a mesma língua, mudar de amor é mudar de dicionário, e deixar um amor é perder um dialeto”. O dicionário referencial está na capacidade de conseguir recordar, tantas vezes quanto possível, do lugar amado – o que Schwarzenbach tenta remontar inúmeras vezes, em toda parte que faz paradas. Ela mesma encontra seus próprios espelhos baudelairianos que ecoam saudades inauditas. Na Figura 14, a presença do cão se aninha ao que Scliar (2003, p.92) menciona como uma constante, um mediador entre o exercício de rememoração e o surgimento súbito do objeto:

Junto à Melancolia, um cão – adormecido. Outra alusão à melancolia: o organismo canino, dizia-se então, é dominado pelo melancólico baço. Tratava-se de qualidade e não defeito. [...] Mas há também o aspecto metafórico: no Renascimento, a memória era frequentemente representada sob a forma de um cão negro. Como o cão, a memória é um fiel acompanhante do homem. Memória às vezes sombria, como evidenciado pela própria cor escura do animal, mas memória, de qualquer jeito, cuja a presença correspondia à obsessão renascentista de evocar, lembrar. (Scliar, 2003, p. 83)

O exercício de rememoração é muito caro ao melancólico. Todo novo encontro com o que foi perdido representa uma hecatombe. Ele busca na história elementos apaziguadores do futuro, alguma repetição que garanta sua sobrevivência naquele cenário, algum bálsamo para feridas das mordidas do cão.

Nesse ponto, encontramos o espelho como emblema da verdade, uma vez que o espelho não mente, só reflete. No que o melancólico deve acreditar? À volta de Schwarzenbach, uma floresta se ergue aos céus, árvores que sustentam o tempo de formação dos bosques, o lago escuro que duplica sua imagem como o substantivo alemão *Sehnsucht*⁶³ projeta a saudade no anseio de ver novamente, do reencontro, mesmo que apenas visual, da garantia que menciona a presença (a imagem refletida é sugestão). O espelho é enfeitiçado pela névoa mental

⁶³ O substantivo “Sehnsucht” é composto por duas palavras, que denotam o anseio decorrente da ausência. É frequentemente traduzido por “saudade”, apesar de existir outra palavra usada com esse fim, *Vermissten*. A palavra encapsula outros sentidos ambíguos, sendo um deles conectado ao sentimento de saudades de casa, da pátria (*Heimat*). Durante a Segunda Guerra, a palavra foi muito usada em discursos pelo partido fascista alemão, sendo associado aos ideais de uma pátria gloriosa, perdida. Depois, autores e poetas germânicos tentaram recuperar dessa conexão algumas palavras e desassociar seu uso dos horrores da Segunda Guerra, talvez aproximando dos românticos através do sentimento de exílio.

deixada pela melancolia, que sussurra que o viajante deve sempre partir novamente, como Schwarzenbach faz ao retornar à estrada.



Figura 15 – Annemarie Schwarzenbach. Farmaniyeh, Irã (Pérsia). 1935. Biblioteca Nacional Suíça.

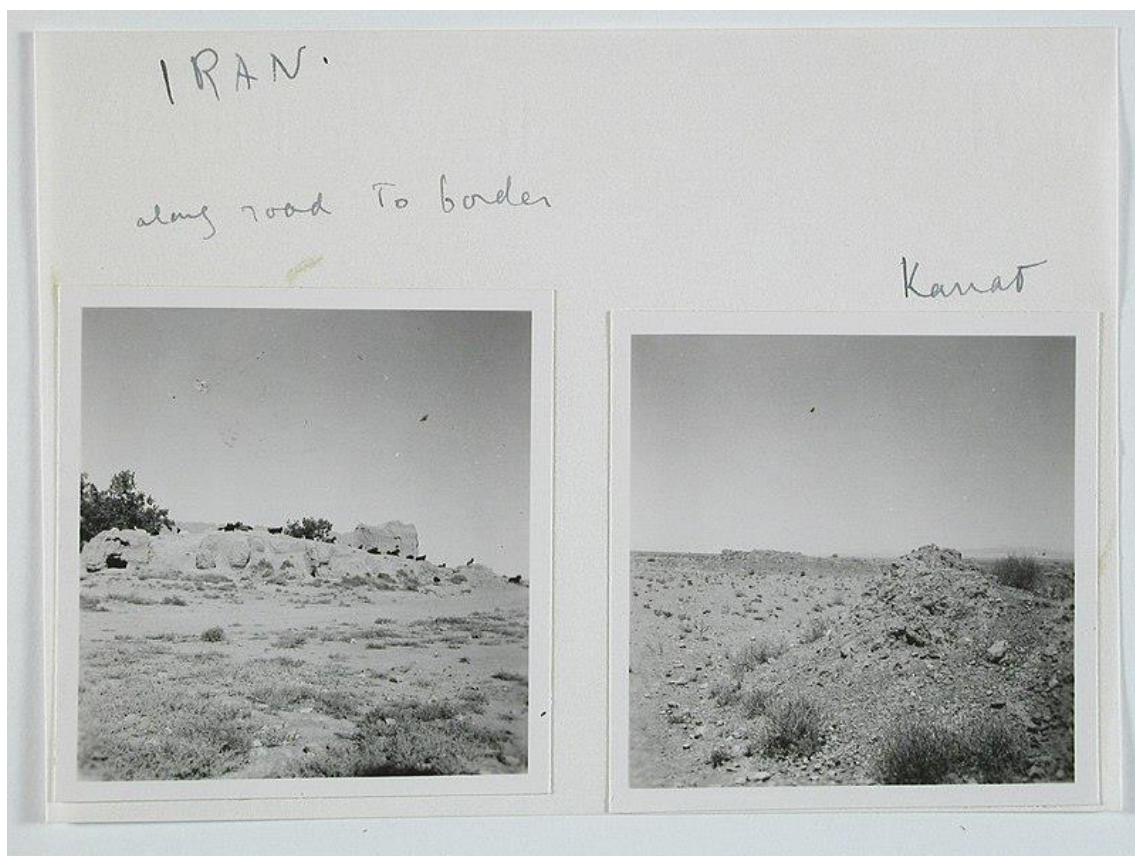


Figura 16 – Annemarie Schwarzenbach. Tor: Always road to border, Irã. 1939. Biblioteca Nacional Suíça.

IX.

“Tor” significa formações rochosas em alemão. Essas formações apontam para um outro lugar: a própria anotação da artista em uma ficha indica que a jornada, o deslocamento constante, estão entre a origem e o destino do viajante. A fronteira é a marca distintiva do pertencimento, marca o ritual duplo da partida e do retorno.

A ruína constitui, portanto em si, um registro iconográfico de expressão melancólica privilegiado, que desperta no espectador a consciência específica da perda de um lugar. Um lugar que, fotografado ao longo de seu lento processo de degradação, incita-nos a observá-lo, contemplativos, como lugar de resistência à ação irreversível do tempo, assim como sua desapareição faz dele objeto de certas obras fotográficas contemporâneas, revelado através da força da fotografia documental, por sua função de arquivo.



Figura 17 – Annemarie Schwarzenbach. Plantação de tabaco com cabeça de animal, Mazandaran: Irã. c.1935. Biblioteca Nacional Suíça.

X. A morte assistente na cidade fantasma

Mazandaran, para a cultura iraniana, é uma das regiões referidas como santuários das divindades persas e dos imperadores sassânidas. Pela proximidade com o Monte Damavand, recebeu túmulos e palácios importantes. Schwarzenbach atravessa as terras inundadas com o plantio de lótus e as florestas frondosas dos caminhos que levam às cadeias montanhosas: a mudança atmosférica repentina emerge em Schwarzenbach o clima de sua terra natal, desde as distâncias vazias de qualquer vida à altitude que dificulta a respiração. Entre um pequeno vilarejo e a imponente cidade tão próxima do mar Cáspio, a Mazandaran schwarzenbachiana emula uma cidade fantasma, um nome que paira no vento poeirento da antessala. O lago com corpo marítimo acena para ela como uma fronteira – o que está distante está além da água e não poderá atravessar, há outra forma de distância a ser percorrida nesse contexto, sobrenatural e monstruoso. Vamos ao relato.

Em seu texto intitulado *Inverno no próximo Oriente*, de 1934, a autora passa pela cidade que seria a original Mazandaran⁶⁴, e o que registra é a produção de caviar, a atividade portuária e a ansiedade derivada do seu próximo encontro com as ruínas. Em grande parte de seus escritos, essa ansiedade é crepitante, ainda que já tenha visto os mesmos lugares em viagens anteriores. Embora seu primeiro encontro com as torres e pedras do vilarejo esteja cercado por descrições históricas dos povos que viveram ali, quando ela passa perto desse mesmo lugar em 1939⁶⁵, o tom da descrição toma outra forma, a do diário impessoal que pesa como a rede dos peixes retirados do lago Cáspio.

Tudo isso é impessoal como a melancolia de Mazandaran ou o silvo estridente de um vapor russo no porto de Pahlavi. Como é impessoal olhar para uma nuvem delicada que de manhã cedo contorna o cimo do Damavand para voltar a encontra-la certa noite, por entre as sombras da tenda, como a substancia irreal

⁶⁴ Nesse período, Mazandaran é um território com vários vilarejos, dos quais alguns se tornaram cidades mais imponentes perto das outras, e o local que seria originalmente o reinado até o fim do império anterior desapareceu no deserto. Algumas ruínas indicam a proximidade do antigo local descrito por poetas e historiadores.

⁶⁵ A viagem de 1939 foi empreendida com outra viajante de longas distâncias, Ella Maillart, e nesse percurso a autora investiu fortemente na sua produção, especialmente depois que as duas se separaram e Schwarzenbach foi mandada para o acampamento inglês onde deveria esperar que o seu esposo Claude viesse acompanhá-la de volta à Suíça.

pairando em torno dos ombros severos de um anjo...
(Schwarzenbach, 2008, p. 85-86)

Para a cultura persa, uma alma desencarnada deve passar por cima do Damavand para que atinja o céu – e não se torne um espírito que vaga pelas planícies sem propósito, sem chance de retornar aos seus amados e sofrendo toda sorte de crueldades. O anjo, no entanto, não parece ser uma figura bondosa como aqueles cristãos (embora a palavra seja a mesma, *der Engel*), mas uma entidade que aparece para Schwarzenbach para revelar a forma do seu sofrimento (sem julgamentos nem orientações). Voltaremos a ele mais à frente.

Os povos dessa planície se chamavam Bakhtiaris⁶⁶, ou “os sortudos”: povos escolhidos por Deus, sofredores por piedade também, por penitência, por sacrifício. Nesse mesmo lugar, a autora encontra uma torre do silêncio (*Dakhmeh*), grandes construções com funções funerárias, mas que impressionam por sua imponência em meio ao deserto. Lá, os corpos são deixados para as aves necrófagas para escarnação – não sem a cuidadosa supervisão dos últimos guardiões dos *dakhmeh*, que em 1939 já eram poucos.

Schwarzenbach para perto de uma plantação onde a caveira de um animal está exposta com seus grandes chifres que apontam para cima, para o alto, em primeiro plano na fotografia. Na paragem, encontra entre os objetos de sua contemplação ossos dignos de figuração e que olham diretamente para o espectador, ou mesmo como se observasse o espetáculo doloroso dos horizontes em chama (Schwarzenbach, 2016), uma cópia do anjo benjaminiano do tempo. Benjamin (2017) pensa que a essência da contemplação do melancólico é a sua diligência em colecionar:

É esta a essência da contemplação absorta do melancólico os seus objetos últimos, nos quais ela julgava apropriar-se com mais segurança do rejeitado, transformam-se em alegorias; o nada em que eles se representam é preenchido e depois negado, do mesmo modo que a intenção, por fim, à vista das ossadas, não se mantém fiel a si mesma, mas se refugia, infiel, na ressurreição.
(Benjamin (2017, p. 251)

⁶⁶ Bakhtyar: afortunados. Tem a mesma raiz de onde vem o termo farsi *Bakt*, como o cavalo que Schwarzenbach nomeia quando circula pelos vales iranianos no texto de 1939, *O vale feliz*.

Ressurreição não é parte da promessa; é esperança ilusória, que distancia a angústia da capacidade de ação, apenas o refúgio das alegorias tomadas como última concessão do cortejo fúnebre aos saudosos que se reúnem em torno da torre, acenando aos abutres e os falcões que dançam em círculo no céu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A ESPERA DE OUTRA VISITA. ⁶⁷

Esta tese aborda uma proposta de leitura que aproxima a melancolia da produção artística e da viagem, a partir da obra de Annemarie Schwarzenbach. A autora vive em um período histórico marcado por tensões bélicas e avanços tecnológicos, culturais e sociais vertiginosos, que ressoam em sua produção cultural e descobrimento. Uma mulher passa toda sua vida adulta viajando, construindo sua personalidade quando sua identidade não se fixa com nada do que foi estabelecido como importantes por seus pares. Depois da sua morte, Schwarzenbach ficou esquecida da história suíça. Quando ressurgiu no final dos anos 80, já é tida como uma figura trágica e heroica, com um trabalho substancial (apesar das lacunas provocadas pelo controle extremo familiar), há um esforço acadêmico por ler e perpetuar sua obra.

Durante o percurso dessa tese, indicamos que a melancolia é uma condição que tem suas repetições – o termo médico é sintoma, evitado aqui porque esse termo carrega outro peso, nada favorável quando se trata da hipótese da melancolia em desdobramentos artísticos, uma vez que o que se repete é justamente o que torna a doença um caso de difícil tratamento⁶⁸. O que indica a distância em sua compleição final, de uma pessoa para outra, é a força, o impulso para a ação – ou o que denominamos aqui por atividade artística. Como o impulso elétrico que deu vida à Frankenstein. Apesar de toda uma teorização, consideramos o que poderia tornar a autora diferente de outros melancólicos. O que há nesta melancolia que em Schwarzenbach, que não está exatamente em outros? Perante a melancolia, cada um reagirá diferente e se tornará, quando em intenso sofrimento, a figura de sua própria melancolia – isto é, os traços melancólicos são uma amálgama da condição e do próprio indivíduo. A melancolia se torna a fonte, a razão e o espelho que orienta a busca – como um guia, um mapa; espelhado pela confusão que

⁶⁷ SCHWARZENBACH, Annemarie. *Morte na Pérsia*. 2008. (p.141). No texto original, a presença da partícula modal em alemão *noch* indica a espera de uma visita que já veio antes, o anjo, os amigos, a família, os amores, a própria melancolia. Há a indicação de um ciclo que recomeça, *nochmal* (novamente, em alemão).

⁶⁸ Enquanto doença, a melancolia não seria possível, justamente porque alguns sintomas excluem a existência de outros.

causa, sua imagem é nítida, mas a formação não. A elaboração do fim, para essa pesquisa nossa é um desafio, porque a melancolia deixa em aberto o que ainda haverá de se desdobrar da rede relacional que intentamos constituir.

Estamos próximos do fim, e é no fim que a ajuda está mais próxima, diz Schwarzenbach quando não suporta mais enfrentar tempestades e pede ajuda a um anjo sem nome⁶⁹. O anjo surge do nada, enquanto ela delira febril à noite sozinha em sua tenda. O anjo vem acusá-la, ou lembra-la dos nomes que ela mais amou, dos lugares que ela temia que se tornassem lembrança, e, portanto, fontes de angústia. E como não é possível reter absolutamente tudo o que se ama em outro lugar que não seja este, inalcançável em termos formais, o luto é o procedimento normal perante essa situação. Mas não para ela. Do movimento lutuoso, a angústia é a natureza dos seus projetos viajantes e o reencontro é o combustível de um corpo exausto de tanta repetição. Não há luto para realizar, como se acontecesse um funeral sem corpo para velar.

O primeiro capítulo surgiu da apresentação do trabalho da autora para esta tese, com uma pequena brecha para a biografia, já que no Brasil existem poucas publicações dela, insuficientes para que ela seja conhecida amplamente. O que leva ao segundo capítulo, em que abordamos a prática fotográfica de Schwarzenbach é difundida entre mulheres, especialmente aquelas que se dedicaram à fotografia de rua – a rua, esse espaço somente do *flâneur* masculino, como aborda Lauren Elkin (2017) em seu texto sobre a presença feminina nas ruas. É um comentário sobre a produção fotográfica da época, e porque a obra de Annemarie Schwarzenbach se distancia do fotojornalismo. O corpo da sua obra envolve fotografias, poemas, ensaios, novelas, livros de viagem, romances e contos: sabemos que as suas fotografias não eram realizadas com o intuito de compor as suas reportagens, mas acontecia de serem usadas na época a pedido dos editores. No terceiro capítulo nos debruçamos sobre a história da melancolia a partir do ponto em que encontramos uma parte do mito do artista como alguém que recebe um benção, um dom nato – uma farsa contada durante séculos que justifica a

⁶⁹ O anjo aparece em duas obras, *Morte na Pérsia* (2008) e *O vale feliz* (2017).

posição de algumas pessoas com relação à outra, mas que remete apenas a sua dedicação a determinada atividade. A melancolia opera de forma similar, como uma força que tem uma fonte, um pacto fausto sem Mefistófeles. Ainda no quarto capítulo, a melancolia é tratada como um desejo que circula à sua própria volta, com seus objetos particulares, mas não consegue atingir o ponto de encontro. A viagem é sempre para frente, olhando pelo retrovisor a poeira que nubla um caminho pelo qual não se pode retornar. No fim da viagem é possível olhar para trás e visualizar todos os caminhos tomados, com um novo mapa que se formará. Schwarzenbach carrega consigo um arsenal imagético, que, estabelecido a partir da seleção de imagens presente no quinto capítulo aponta para pistas sobre a melancolia dela, contemplada a partir de sua obra. A melancolia é uma forma de espacialização do mundo e saber mapeá-la é ter controle sobre as suas formas.

O interesse em fotografar de Annemarie Schwarzenbach partia do mesmo interesse em colecionar. E a partir disso, a presença das mulheres nas grandes viagens, sem que essas precisassem necessariamente acontecer sob a tutela de algum homem. Essas mesmas viajantes abrem o caminho que outras mulheres sigam suas jornadas em espaços insólitos. E embora saibamos que as condições da viagem diferem desde investimentos materiais até acordos diplomáticos, ainda consideramos o olhar sobre essas mulheres importante para pensar como Schwarzenbach viajava. Porém isso tudo é parte biográfica, e o que almejamos é pensar na melancolia enquanto parte da prática artística.

Schwarzenbach diz que viaja porque sente saudades. A melancolia surge desse movimento. A variação semântica que é necessária para descrever as areias do deserto durante mais de dez anos de viagem só pode ser encontrada em alguém que as ama – ou que as viu repetidamente, observou de perto as suas cores e dunas, decidiu guardar o seu aspecto e características. Essa investigação é parte da melancolia. Em certo momento, a autora diz que “A felicidade é um rio prateado” (2008): uma forma de Lethe, onde lalé⁷⁰ encontraria esta mesma felicidade sombria, transforma um flerte

⁷⁰ Annemarie Schwarzenbach. *Morte na Pérsia*, 2008.

com a finalização, que não é uma escapatória, mas uma maneira de controlar a própria narrativa. A notícia do suicídio de Ialé, anos depois, é devastadora para a autora; a morte, presente ao longo de toda a sua vida oferece uma perspectiva próxima ao conceito filosófico do *memento mori*, um esforço para apreciar (e guardar) todas as alegrias. Sabemos que o melancólico é eufórico por natureza e tendencioso ao contraste, é claro que morrer em viagem seria um final irrepreensível. Assim, rio que indica os caminhos entre as montanhas (*doab*), também é o rio onde Schwarzenbach mergulharia o rosto e encontraria a paz – a morte, em suas palavras. A morte é uma promessa estranha, sem um conteúdo.

Ainda que ao longo da tese evitamos pensar nas correspondências autobiográficas, consideramos interessante partilhar uma de suas últimas cartas enviada à sua amiga Ella Maillart, uma vez que a artista compartilha suas visões sobre a morte, depois de uma longa viagem pelo interior dos Estados Unidos (transcrevemos a parte que importa).

-2-

Quittant les US, naturellement, je ne pensais pas ainsi, comme alors, il s'agissait uniquement de montrer du courage et de survivre. Mais j'ai des raisons d'ordre grave, depuis, pour savoir que je ne veux pas seulement survivre for the sake of it, et que, un jour, cela me tuerait, et ce serait là une mort inutile, ... car, ce qui compte, c'est d'accepter ~~juste~~ la condition de cette vie humaine, sans accepter que ce soit humiliant. Aimer, Ella, ce n'est pas un esclavage, c'est la noblesse même, l'expression délicieuse de notre désir de toucher le monde, de communiquer, - finalement to melt into another being, into the worlds' partnership, to understand, to overcome the limitation of the individual, which again, of course, is the source of strength and of action we need, - et le désir, finalement, de trouver la mort: non pas d'une manière hostile, mais comme la solution très douce, la compréhension universelle, la fin de notre pénible limitation. - Mais je ne parle pas ~~de~~ pour Wagner, ni, pour la drogue, ni pour l'inaction. Aimer, tout en acceptant la condition de notre solitude, se lançant de nouveau et encore et encore dans un élan amoureux envers le monde et l'être aimé, - accepter la douleur de notre condition sans nier que nous savons, profondément, notre amour désespéré, - et rester courageux: c'est ce que je voulais dire.

Parte de uma carta enviada de Annemarie Schwarzenbach para Ella Maillart. Sils- Baselgia, 23 de março, 1941. Berna, Arquivo Literário Suíço.

Aimer, Ella, ce n'est pas de sclavage, c'est la noblesse meme, l'expression délicieuse de notre désir de toucher le monde, de communiquer, understand, to overcome the limitation of the individual, which again, of course, is the source of strenght and the action of the individual, which again, is the source of strenght and of action we need – et le désir, finalement, de trouver la mort: non pas d'une manière hostile, mais comme la solution très douce, la compréhension universelle, la fin de notre pénible limitation.

O fim é o encontro com a compreensão total: a tradição melancólica indica que o fim representa uma totalidade narrativa, onde quer que acabe. Maillart escreveu sobre a viagem que as duas realizaram em 1939 juntas⁷¹ e o amor e a morte eram temas frequentes nas conversas. Maillart era budista e o suicídio não é um pecado para essa doutrina, mas sim uma ação que interrompe o processo de evolução espiritual⁷² e deve ser evitado; isso parece influenciar a tentativa de explicação de Schwarzenbach sobre a natureza da morte auto infligida e a coragem derivada dessa ameaça. O amor é a bondade, é aceitar a dor da condição humana e permanecer corajoso. O título escolhido para a tese, “Saberemos os seus nomes”, é uma sentença que aparece inúmeras vezes em diversos escritos da autora. É a repetição, a oração que assegura o encontro, que está presente em suas fotografias, a tentativa de manter a imagem em uma película sensível. A fotografia é a escrita da morte. É esse o segredo: não sei o que existe fora de mim, “Sou inocente enquanto não alcanço o local consagrado, o nome consagrado e mágico.” (2017, p.14), declara Schwarzenbach.

Nomear é referenciar, tornar real, o que pesa na saudade. Não encontrar repouso é o preço a se pagar pelo deslocamento constante, é a forma de manter viva o amor pela sua própria vida e garantir o espelhamento de sua existência: a tentativa de dominar o tempo através da viagem e do registro é em suma o material referencial da própria melancolia quando ela aponta para si mesma.

⁷¹ MAILLART, Ella. A via cruel. Tradução de Munique Rutlet. Porto: Livraria Civilização Editora, 1997.

⁷² Os budistas não acreditam em alma, uma vez que isso significa uma individualidade que necessariamente os afasta do Nirvana. O espírito é nada e para o nada voltará. No entanto, Maillart passou muitos anos vivendo em *ashram* na Índia, o que pode ter influenciado um pouco a sua visão sobre o ser, presente em seu livro, citado na referência anterior.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGUSTONI, Prisca. *O gosto amargo dos metais*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2022.

ALLSOPP, Ric. "Performance Writing." *PAJ: A Journal of Performance and Art*, v. 21, n. 1, p. 76-80, 1999. <https://doi.org/10.2307/3245984>

ARFUCH, Leonor. *O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.

ARISTÓTELES. *Problema XXX I: o homem de gênio e a melancolia*. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BACHMANN, Ingeborg. *Malina*. Tradução de Ruth Rohl. São Paulo: Siciliano, 1993.

BACHMANN, Ingeborg. *O tempo adiado e outros poemas*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Todavia, 2020, p. 105.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Portugal: Edições 70, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução e literatura*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften: Band I*. Alemanha: Suhrkamp Verlag, 1994.

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

BENJAMIN, Walter. *Sonhos*. Tradução de José Aigner. Portugal: Edições SR Este, 2021.

BRUNET, François. *Photography and literature*. Londres: Reaktion Books Ltd, 2009.

- CADAVA, Mauricio. *Words of Light*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- CADOR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANTAGREL, Laurent. *De la maladie à l'écriture: genèse de la mélancolie romantique*. Alemanha: Max Niemeyer Verlag, 2004.
- CARSON, Anne. *Eros, the bittersweet: an essay*. United States: Princeton University Press, 1986.
- CASSIE, M. Miura; FOX, Cora; IRISH, Bradley J. (edit.). *Positive emotions in early modern literature and culture*. England: Manchester University Press, 2021.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CLARAC, Claude. Farmanieh. In: MIERMONT, D. L. *Annemarie Schwarzenbach ou le mal d'Europe*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2004, p.186.
- COSTA, Filipa. Lisboa não é um sítio final. In: VILLAS-BOAS, G. (org.). *Annemarie Schwarzenbach: uma viajante pela palavra e pela imagem*. Porto: Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2010, p. 53-66.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Tradução de Vera Chamma. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.
- DAWSON, Lesel. *Lovesickness and gender in Early Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- FAUCON, Tèrèsa. *Théorie du montage: Énergie des images*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Walter Benjamin: estética e experiência histórica. In: ALMEIDA, J.; BADER, W. (org.). *Pensamento alemão no século XX*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, Editora UNICAMP/ Editora Hedra, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e o tempo*. Tradução de Fausto Castillo. São Paulo, Editora UNICAMP, 2011.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

JESUS, Samuel José Gilbert de. *Saudade: da poesia medieval à fotografia contemporânea, o percurso de um sentimento ambíguo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo Edições, 2009.

KEMP, Martin. *From Mimesis to Fantasia: the Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in Visual Arts*. California: University of California, 1977.

KINGLER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2007.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Associação Brasileira de Literatura Comparada*, v. 10, n. 12. p.11-29, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178/181>. Acesso em: 20 set. 2022.

KRISTEVA, Julia. *La genie féminin: La Vie, la folie, les mots*, 3 vols. Paris: Editions Fayard, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Meu alfabeto: ensaios de literatura, cultura e psicanálise*. Tradução de Adriana Zavaglia. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. São Paulo: Editora Rocco, 1989.

LAGES, Susana Kampf. *Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LEVY, Deborah. *Swallowing geography*. Londres: Penguin Editions, 2019.

LIEBERSON, H. *The traveler's World. Europe to the Pacific*. Harvard University Press, 2006.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar*. São Paulo: Editora Mauad, 2014.

LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do destino*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2017.

LISSOVSKY, Maurício. Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares. *Contemporânea: comunicação e cultura*, v. 9, n. 2, p. 281-300, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5053/3890>. Acesso em: 19 dez. 2022.

LOWY, Michael. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

MADHAVANANDA, Swami (tr.). *Brhadaranyaka Upanisad*. Himalaia: Advaita Ashram, 1950.

MAILLART, Ella. *A via cruel: de Genebra a Cabul*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1996.

MARHOEFER, Laurie. *Sex and the Weimar Republic: German Homosexual emancipation and the rise of the Nazis*. Toronto, Toronto University Press, 2015.

OPITZ, Alfred. Annemarie Schwarzenbach e a fotografia de viagens nos anos 30. In: VILLAS-BOAS, G. (org.). *Annemarie Schwarzenbach: uma viajante pela palavra e pela imagem*. Porto: Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2010, p. 33-52.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RADDEN, Jeniffer. (ed.). *The nature of melancholy: from Aristotle to Kristeva*. England: Oxford University Press Inc, 2000.

ROSSI, Cristina Peri. *A insubmissa*. Tradução de Anita Rivera Guerra. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo Edições, 2025.

SCHIESARI, Juliana; RANGEL, Marilyn. (ed.) *The gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis and the symbolics Loss in Renaissance Literature*. United States: Cornel University Press, 1992.

SCHWARZENBACH, Annemarie. *Alle wege sind Offen*. Basel: Lenos Velag, 1995.

SCHWARZENBACH, Annemarie. *Das Glückliche Tal*. Basel: Lenos Velag, 2002.

SCHWARZENBACH, Annemarie. *Morte na Pérsia*. Lisboa: Tinta da China, 2008.

SCHWARZENBACH, Annemarie. *O vale feliz*. Lisboa: Edições Afrontamentos, 2017.

SCHWARZENBACH, Annemarie. *Tod in Persien*. Basel: Lenos Velag, 1995.

SCHWARZENBACH, Annemarie. *Todos os caminhos estão abertos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.

SERRANO, Sónia. *Mulheres viajantes*. Lisboa: Editora Tinta-da-China, 2014.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2017.

STORER, Colin. *Britain and the Weimar Republic: the History of a Cultural Relationship*. Londres: Tauris Academic Studies, 2010.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Porto Alegre: Dublinenses, 2021.

TELLES, Gilberto Mendonça. As duas estruturas da imagem literária. In: OLINTO, H. ; SCHOLLHAMMER, K. E. (org.). *Literatura e imagem*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

TSVETAEVA, Marina. *After Russia: the first notebook*. Tradução de Christopher Whyte. Oxfordshire: Shearsman Book, 2017.

VILAS-BOAS, Gonçalo (Org.). *Annemarie Schwarzenbach: uma viajante pela palavra e pela imagem*. Porto: Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2010.

VILAS-BOAS, Gonçalo. *Revisitar Annemarie Schwarzenbach*. Porto: Deriva Editores e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2015.

WILL, Barbara. *Gertrude Stein, Modernism and the problem of the "genius"*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

WILSON, Eva. *HINTER DEN SPIEGELN. VIRTUALITÄT, REKURSION UND VIRTUELLE BILDER IM 19. JAHRHUNDERT*. Universität der Kunste Berlin, 2021.