UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA
E LITERATURA COMPARADA

Sara Debenedetti

Formação e Viagem
A vida de Annemarie Schwarzenbach no romance *Lei così amata* de Melania Mazzucco

São Paulo
2010

Versão corrigida seguindo as sugestões da Banca Examinadora
De acordo: Prof.a Orientadora Aurora Fornoni Bernardini

Sara Debenedetti

Formação e Viagem
A vida de Annemarie Schwarzenbach no romance *Lei così amata* de Melania Mazzucco

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientadora: **Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini**

São Paulo

2010

.

A meu pai,
Guido Debenedetti

.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini, com gratidão pelo tempo que dedicou a esta pesquisa, pela confiança em mim depositada e por ter me ensinado a enfrentar as dificuldades desta empreitada.

À CAPES e à Universidade de São Paulo, pelo patrocínio que me permitiu uma apaixonada e apaixonante dedicação a este trabalho.

À Profa. Dra. Susana Kampff Lages, constante incentivadora de minha pesquisa.

À colega Angela Ignatti, pelo apoio, a dedicação e pelas discussões acerca deste texto.

À toda minha família, próxima e longínqua, pela paciência durante esses quatros anos.

.

Resumo

A vida de um jovem e seu percurso pelo mundo em busca de sua identidade é o mote do romance de formação, subgênero que teve seu auge entre os séculos XVIII e XIX. Franco Moretti e Esther Labovitz**,** entre outros críticos por nós considerados, estudaram a fundo o romance de formação – o *Bildungsroman* –, sendo que esta última autora focalizou a variante feminina no *Bildungsroman* do século XX. O presente trabalho tem como objetivo analisar o romance da escritora italiana Melania Mazzucco *Lei così amata*. O romance recorta e focaliza uma parte da vida da escritora suíça Annemarie Schwarzenbach, portanto possui as características do romance biográfico. Contudo, pretendemos, neste estudo, evidenciar principalmente as características que fazem dessa obra um romance de formação. Por meio da conturbada trajetória vivida pela protagonista, buscamos reconhecer, nas viagens empreendidas por ela, ao redor do mundo, as características fundamentais do romance de formação. Em particular, com base nos estudos de Mikhail Bakhtin sobre o cronotopo, analisamos as formas com que o tempo vivido nos diferentes continentes – Ásia, América e África – marcam o percurso formativo da heroína.

Palavras chave: romance de formação; *Bildungsroman*; biografia; viagem; Annemarie Schwarzenbach

.

Abstract

The life of a young man and his way through the world in search of his own identity is the motto of the formation novel, subgenre which had its climax between the 18th and the 19th centuries. Franco Moretti and Esther Labovitz, among other critics considered by us, studied the formation novel in depth – the *Bildungsroman* –, this last author focusing on the feminine variant in the *Bildungsroman* of the 20th century. This study aims at analyzing the novel of the Italian writer Melania Mazzucco *Lei così amata*. The novel focuses on part of the life of the Swiss writer Annemarie Schwarzenbach, therefore it presents all the characteristics of the biographical novel. However, in this study, our main intention is to demonstrate all the features that make this work a formation novel. Through the troubled trajectory lived by the protagonist, we try to recognize, in her journeys around the world, the fundamental features of the formation novel. In particular, based on the Mikhail Bakhtin's studies of the chronotope, we analyze the forms in which the time lived in the different continents – Asia, America and Africa – determine the heroine's formative course.

Key words: formation novel, *Bildungsroman*, biography, journey, Annemarie Schwarzenbach

.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO..... 9

1.1 **Do mito ao romance**..... 9

1.2 **Ideias sobre o romance hoje**..... 14

1.3 **Um romance contemporâneo italiano**..... 20

2. A APRENDIZ DA VIDA: UM ROMANCE DE FORMAÇÃO 25

2.1 **Annemarie personagem de *Lei così amata***..... 25

2.2 **Fundamentos teóricos do romance de formação**..... 34

2.3 **O romance de formação na crítica contemporânea**..... 43

3. A MORTE, LIGAÇÃO ENTRE BIOGRAFIA E ROMANCE..... 68

3.1 **Biografia e romance: aspectos imbricados**..... 70

3.2 **Aspectos do romance em *Lei così amata***..... 85

3.3 **A morte: da biografia ao romance em *Lei così amata***..... 89

3.4 **O fim do começo: do romance à biografia**..... 97

4. ORIENTE, AMÉRICA E ÁFRICA: A VIAGEM COMO FORMAÇÃO..... 107

4.1 **Escritas de viagem na literatura**..... 108

4.2 **Um olhar sobre Annemarie Schwarzenbach como escritora viajante do século XX**..... 117

4.3 **Annemarie viajante como personagem do romance *Lei così amata***... 123

4.3.1 O Oriente: o tempo da ambiguidade e da reflexão..... 125

4.3.2 A América: o tempo do conflito e da degradação..... 143

4.3.3 A África: o tempo da culpa, da solidão e da salvação..... 162

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 177

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 192

APÊNDICE..... 199

1. INTRODUÇÃO

Nada sabemos acerca de um mundo senão em relação ao ser humano. Não queremos nenhuma arte que não seja a marca desta relação.

Johann Wolfgang Goethe

1.1 DO MITO AO ROMANCE

"Cada vida humana representa ao mesmo tempo algo e único; em cada destino individual, em cada drama pessoal reflete-se e modula-se o drama de uma geração, de uma classe social, de um povo e de uma época". (MANN, K., 2008. Tradução nossa)

Qualquer que tenha sido a época ou o lugar vivido, a afirmação de Klaus Mann é muito expressiva quanto à representatividade da vida. Como falar do mundo se não através do homem que nele vive, o observa, o escuta? Como falar do homem excluindo-o de seu ambiente, de seu tempo? O mundo, com seus questionamentos, é inseparável daqueles que o homem coloca a si mesmo, e um dos principais, se não o primeiro, é exatamente o da vida na relação com o mundo que o cerca. Essa vida é, até certo ponto, o caminho desconhecido do que está adiante, imaginado através da vida do outro, que depois se transforma em rastro, revisto com o olho da memória alheia. O mundo e o homem, eu e o outro: esse transitar contínuo é o que constitui a trama de cada vida. Por isso, a literatura toma posse das histórias de vidas humanas, fazendo-as objeto do próprio discurso. Assim, o eu pode contar sobre si mesmo e sobre os outros, ao mesmo tempo em que narra para si mesmo e para os outros.

"Toda a literatura [...] é a descida do céu à terra. Ao início do início era o mito, e as primeiras escrituras foram as escrituras sagradas, que celebravam com autoridade as grandes obras dos deuses e as façanhas dos heróis fundadores da humanidade." (G. GUSDORF, 1991, I, p. 95. Tradução nossa)

Georges Gusdorf, entre outros, afirma que a narrativa vem do mito, do tempo mítico que precede o tempo histórico. As narrativas pré-históricas tinham como fonte, segundo ele, o mito sagrado que regia a vida do homem. No início era o mito, depois veio a religião, mais

.

adiante, a filosofia, a literatura, a arte e a ciência. Tudo visava, e ainda visa, a compreensão do mundo e do homem no mundo.

Vico, que viveu entre os séculos XVII e XVIII, foi talvez o primeiro filósofo da idade moderna a sustentar o extraordinário poder da fantasia humana, da qual se originaram os mitos e as grandes obras literárias do passado. Contrapondo-se às ciências que o racionalismo daquela época indagava, ele afirma que a imaginação permite um saber mais amplo e profundo. A linguagem se forma contemporaneamente à elaboração conceitual e a poesia se torna instrumento do conhecimento. Na sua obra principal, *La scienza nuova* (1730), Vico afirma:

> Temos portanto que a sabedoria poética, que foi a primeira forma da sabedoria da gentilidade, precisou começar de uma metafísica, não racional e abstrata [...], mas sentida e imaginada [...]. Tal poesia começou neles por ser divina, pois ao mesmo tempo em que eles imaginavam as razões das coisas, contemporaneamente as sentiam e admiravam como divinas. (VICO, 1977, p. 261, 262. Tradução nossa)

Os primeiros poetas, graças a uma "vigorosa fantasia", imaginavam as coisas como substância divina e as expressavam através dos mitos. É nos "poetas teólogos" que se encontram as raízes comuns da poesia e da religião, segundo Vico.

Entre os estudiosos de mitologia, Joseph Campbell sustenta que, quando o saber "único" era inseparável dos primórdios da história do homem e das civilizações, expressava-se de modo "único": o mito era conto.

O conto é literatura que permite entender, dar profundidade e importância ao que ocorre no presente de cada vida. Começando por contar os mitos, que revelam o que os seres humanos têm em comum, são recebidas as informações "que têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, que construíram civilizações [...], que têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia" (CAMPBELL, 1991, p. 4). E principalmente, mais que o sentido da vida, o que se procura mediante o mito é "uma experiência de se estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos." (CAMPBELL, 1991, p. 5) O mito, que conta uma experiência de vida, permite essa experiência de vida. Quando as histórias dos mitos e das religiões eram contadas e conservadas no imaginário das pessoas, permitiam entender sua relevância para com aquilo

.

que estava acontecendo na concretude da existência. (CAMPBELL, 1991, p. 4) Assim, pensa Campbell, histórias são contadas procurando um acordo com o mundo, procurando harmonizar nossas vidas com a realidade, e esta tarefa é a do mito, bem como do romance.

Para o filósofo e escritor Umberto Eco, mito e narrativa têm a mesma função: ajudam a entender o mundo real e organizam a experiência humana. Eles constituem um elo entre a vida real e a vida que nos é desconhecida, ou a ficção. Como o jogo infantil ajuda as crianças a se familiarizarem com ações que farão parte de suas vidas quotidianas e com leis físicas difíceis de entender de outro modo,

> Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo.
> Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o inicio dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana." (ECO, 2006, p. 93)

Ontem, como hoje, conhecer os mitos passados nos ajuda a compreender a nós mesmos e nosso destino, acerca do qual o homem interroga-se constantemente. A esse propósito, Campbell retoma e interpreta o pensamento do filosofo Arthur Schopenhauer presente em *Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen* (*Spéculation transcendante sur l'intentionnalité apparente dans le destin de l'individu.* Tradução francesa, 1988), um dos curtos ensaios filosóficos que fazem parte da sua última obra, *Parerga und Paralipomena* (1851). O homem consegue entender a vida quando, olhando para trás no tempo, esta lhe aparece "como uma obra de arte bem acabada, perfeita" (SCHOPENHAUER, 1988, p. 49. Tradução nossa), o que Campbell chama de "uma ordem e um plano consistentes, como se concebido por algum romancista." (CAMPBELL, 1991, p. 239).

Também a presença do acaso – "encontro no tempo do que não está ligado por uma relação de causalidade" (SCHOPENHAUER, 1988, p. 57. Tradução nossa) - é a necessidade que, segundo Schopenhauer, caracteriza a "*individualidade* determinada e tão particular de cada homem" (SCHOPENHAUER, 1988, 1988, p.52. Tradução nossa). Esse "acaso" faz pensar na composição de um "enredo", cujo autor é o destino. De fato cada acontecimento de nossa vida parece a malha de uma urdidura, os anéis de uma cadeia, não isolados, mas

.

entrelaçados de diferentes modos, até formar uma grande rede que se movimenta na direção do tempo. Também as circunstâncias do sonho, segundo Schopenhauer, parecem acontecer de modo totalmente casual e sem aparente ligação com o sonhador, obedecendo a uma potência escondida, ou seja, nossas vidas são como os sonhos de um único sonhador. Contudo, no grande sonho que é a vida, "cada coisa se encadeia e se adapta à outra. [...] as vidas de todos os homens, nas recíprocas engrenagens, [comportam] tantos *concentus* (acordes), tantas harmonias quantos o compositor sabe dar às inúmeras vozes de sua sinfonia" (SCHOPENHAUER, 1988, p. 63. Tradução nossa).

Segundo Schopenhauer, todos os acontecimentos da vida de um homem têm dois tipos de conexões: uma objetiva, que corresponde ao curso natural, outra subjetiva, que corresponde ao que o indivíduo sente. Nesta última conexão subjetiva, também os acontecimentos têm seu curso, sua sucessão, parecida com aquela das cenas de um drama, que se sucedem porque o autor adapta o papel de um ao papel do outro. Da mesma maneira, na vida, acontece que "o destino de alguém cada vez se adapte ao destino de outrem, e que cada um, herói de seu próprio drama, ao mesmo tempo seja o comparsa em um drama de outrem". (SCHOPENHAUER, 1988, p. 63. Tradução nossa)

Esta ligação entre a vida de um e a vida do outro é o que interessa a Campbell, que assim a define: "E, assim como as pessoas que você teria conhecido por mero acaso transformam-se em agentes importantes na estruturação da sua vida, *você também terá servido, sem saber, como um agente atribuidor de significação às vidas de outras pessoas*". (CAMPBELL, 1991, p. 239. Grifo nosso) Eis a razão pela qual mito e literatura são tão importantes para conferir conhecimento e significado à existência.

Para conhecer a experiência da vida de cada um, exclusiva e ao mesmo tempo compartilhável, torna-se necessária a participação, a imersão na vida do outro, nas suas ações, no seu comportamento, nas suas crenças, nos seus pensamentos. Se inicialmente, e ainda hoje em alguns lugares, o mito traduz esta experiência, a forma artística que em maior medida assumiu a tarefa de relatá-la é a literatura, sobretudo a narrativa. Com o tempo, afastando-se dos mitos primitivos, nem por isso essa narrativa muda o seu sentido principal, o da busca da experiência da vida. E dessa busca se incumbiram os historiadores, os filósofos, os romancistas. História e literatura se juntaram, em certo sentido, no gênero literário da biografia, que é de grande relevância para a consciência ocidental. Assim sustenta o filosofo

.

George Gusdorf em seus estudos sobre as narrativas do eu: “a vida é possível só a partir de documentos escritos; é a *graphē* que fundamenta a *bíos*” (GUSDORF, 1991, II, p. 325. Tradução nossa). Ela permite conhecer a individualidade no seu devir histórico.

Plutarco, literato e filósofo grego do século I (d.C.), escreveu as *Vidas Paralelas*, biografias de figuras exemplares da história grega e romana, apresentadas como heróis de caráter forte e principalmente humano. As *Vidas Paralelas* serviram de inspiração para outros autores. Vários séculos depois, Vasari, artista que escreve tratados de arte e escritor, redigiu as *Vidas*, biografias de pintores e escultores. A obra de Vasari é notável “pelo seu indefectível amor à arte, que era também a sua arte, e pela curiosidade humana que o levava a esmiuçar a vida de artistas seus irmãos, nos quais, pela sua prática pessoal de artista, podia enxergar um reflexo de suas próprias vicissitudes espirituais” (SAPEGNO, 1967, p. 249. Tradução nossa). Durante a Renascença se percebe em toda Europa um desejo de conhecer a si mesmo e ao outro que, em épocas modernas, será a base das ciências sociais. Esse movimento se materializa na reflexão filosófica e na criação artística, a qual desenvolve a arte do retrato, do auto-retrato e o gênero literário da biografia.

Narrar a vida dos outros é processo que continua nos séculos seguintes, até nossos dias, não importa sob qual forma. Seja por meio deste ou daquele gênero literário, quem escreve - historiador, biógrafo, romancista - procura compartilhar com o leitor a experiência da vida do outro.

Nesta tese, vamos nos ocupar sobretudo do romance. Devido aos objetivos que apresentaremos nesta parte introdutória, torna-se relevante nos determos um pouco e abrirmos um parêntese inicial acerca desse gênero que possibilite ampliar nosso olhar antes de restringi-lo ao texto objeto do presente estudo.

O romance, além de ser o gênero talvez mais amplamente estudado no último século, está hoje entre os mais discutidos no âmbito da crítica literária. Mais do que qualquer outro gênero, o romance parece, tanto no que concerne o conteúdo quanto a forma, inadequado ao mundo contemporâneo. No entanto, apesar das formas heterogêneas nas quais se apresenta, o romance é hoje, mais do que nunca, produzido, impresso, consumido e discutido.

O gênero romanesco contemporâneo encerra um desafio: não tanto ao passado, cuja tradição não pode dispensar, quanto ao próprio presente ao qual pertence; presente caracterizado por imediatismo, concisão e velocidade. Portanto o produto deve estar

.

imediatamente presente no momento desejado, possuir dimensão reduzida, permitir uma utilização rápida. O escritor Milan Kundera, no livro *L'art du Roman* (1986), diz: "O romance (como toda a cultura) está cada vez mais nas mãos da midia [...] Este espírito comum do *mass media* [...] é o espírito do nosso tempo. Esse espírito parece-me contrário ao espírito do romance."(KUNDERA, 1986, p. 29, 30. Tradução nossa).

Se já no século passado formas artísticas mais acessíveis corriam paralelas ao romance, como o cinema, que dizer do presente, caracterizado pela mídia, pela Internet, pelas redes sociais? Contudo o cinema, no seu trajeto de mais de um século, não superou o romance, ao contrario, serviu-se dele. Claro, em poucas horas de projeção o filme atinge um público bem maior do que o romance, dadas as muitas horas necessárias para leitura do mesmo. A demora na leitura de um romance parece não conciliar-se com o mundo atual. Em todo caso, o romance segue a sua história.

1.2 IDEIAS SOBRE O ROMANCE HOJE

O romance de ontem ou de hoje se mantém no centro dos estudos literários. Existem muitos deles, entre os quais *Il romanzo* (2001), constituído por cinco volumes organizados pelo crítico italiano Franco Moretti, os quais, ao tratar da "história milenar; a morfologia proteiforme; a geografia planetária" do romance, procuram "valorizar tanta riqueza" (2001, XVII). A primeira riqueza que parece oferecer-nos esse texto é a multiplicidade das vozes: escritores e críticos do mundo inteiro, focalizando o assunto. *Il romanzo* não apresenta apenas uma 'geografia planetária" do romance, mas também as ideias sobre ele.

É interessante notar que o primeiro volume – *La cultura del romanzo* – começa e termina com os ensaios de dois escritores contemporâneos. Trata-se do peruano Mario Varga Llosa e do italiano Claudio Magris, escritores, ensaístas e jornalistas. Os ensaios apresentados parecem especulares, o que já se nota pelos títulos: *È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?*, de Varga Llosa, que abre o volume, *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, de Magris, que o fecha. Ambos os títulos sublinham o binômio romance-mundo moderno. Mas, poderíamos perguntar aqui: qual mundo moderno? De fato, apesar da similaridade, os dois ensaios parecem referir-se a um mundo moderno diferente ou, melhor dizendo, parecem entender de maneira diferente o mundo moderno.

.

Dir-se-ia que para Llosa o mundo moderno é o nosso, somos nós, e o romance do qual ele fala é aquele que, através dos séculos, chegou até nós, mas é também aquele de hoje. O romance, por ser "a fonte que dá espaço à fantasia e insatisfação, aguça nossa sensibilidade e nos ensina a falar com força expressiva e rigor, e nos liberta e torna nossas vidas mais ricas e intensas" (LLOSA, 2001, p. 15. Tradução nossa). Para esse autor, o romance não pode desaparecer. Ele se oferece não só com a beleza de um espetáculo natural, mas também como a de uma criação humana, "uma vida artificial, feita de linguagem e de fantasia, que coexiste com a outra, aquela real, de um tempo que se perde na história e na qual ancoram homens e mulheres [...] porque a vida deles não é suficiente, não alcança o poder de oferecer-lhes tudo o que eles gostariam" (LLOSA, 2001, p. 6. Tradução nossa). Deste modo o romance contribui essencialmente para enriquecer a vida de quem o lê:

> É uma maneira astuta que inventamos para nos tornar mais leves, por causa das ofensas e imposições de uma vida injusta que nos obriga a ser sempre os mesmos, quando gostaríamos de ser muitos, quantos seriam necessários para satisfazer nossos desejos incandescentes.
> O romance momentaneamente aplaca esta insatisfação vital, mas neste intervalo milagroso, nesta suspensão provisória da vida, na qual nos mergulha a ilusão literária que parece arrancar-nos da cronologia e da história e transforma-nos em cidadãos de uma pátria sem tempo, imortal, somos outros. (LLOSA, 2001 p. 6. Tradução nossa)

Como Llosa afirma, "somos outros", por um instante arrancados "da cronologia e da história" para nós tornarmos "cidadãos de uma pátria sem tempo": eis o que o romance oferece, porque estabelece um diálogo que transcende as barreiras do tempo. Esse diálogo entre personagens, reais e ou fictícios, que transcende o tempo e o espaço é ponto fulcral deste estudo. Torna-se importante para nossa tese a ideia de que o romance seja uma experiência compartilhada pela leitura, que permite compreender "tudo aquilo que está em nós além do amplo leque das diferenças que nos separam" (LLOSA, 2001, p. 5. Tradução nossa). Muitas, e muito importantes são as funções da literatura e do romance. Segundo Llosa, esse gênero enriquece a capacidade de comunicação graças à linguagem da qual se serve, afina o espírito crítico com o qual o mundo em que vivemos é posto em discussão, estimulando assim as mudanças. "Ler boa literatura é [...] aprender de maneira direta e intensa, que é o da experiência vivida através das obras de ficção, o quê e o como somos no nosso conjunto [...], sozinhos e na rede das relações que nos ligam aos outros [...]" (LLOSA, 2001, p. 5. Tradução nossa). Acentuando sempre o vínculo fundamental que a literatura instala entre nós e os

.

outros, Llosa afirma que “graças à literatura, a vida se compreende e se vive melhor, e compreendê-la e vivê-la melhor significa compartilhá-la com os outros.” (LLOSA, 2001, p. 6. Tradução nossa) E, finalmente, sublinhando as exigências e as possibilidades acerca da literatura romanesca nos dias de hoje, o autor sustenta que apenas no romance é possível encontrar “aquele conhecimento direto global sobre o ser humano” (LLOSA, 2001, p. 5). Esse mesmo pensamento, como veremos adiante, é compartilhado por Milan Kundera.

Mais recentemente, afirmações semelhantes foram repetidas pelo critico Tzvetan Todorov no seu ensaio *La littérature en péril* (2007):

> Se eu me pergunto hoje porque eu gosto da literatura, a resposta que encontro espontaneamente é: porque ela me ajuda a viver [...] me faz descobrir mundos que se colocam em continuidade com elas [as experiências vividas], me permitem compreendê-las melhor. [...] Mais densa, mais eloquente que a vida cotidiana, mas sem ser radicalmente diferente, a literatura aumenta nosso universo, incitando-nos a imaginar outra maneira de concebê-lo e de imaginá-lo. Nós somos feitos do que nos dão os outros seres humanos [...]; a literatura abre até o infinito esta possibilidade de interação com os outros e, portanto, nos enriquece infinitamente”. (TODOROV, 2007, p. 16,17. Tradução nossa)

De acordo com Llosa e Todorov, é essencial, portanto, que no mundo de hoje o romance não desapareça. Estimular a sua leitura é também acreditar na possibilidade que continue a ser escrito.

Por outro lado, quando Magris procura responder à pergunta “*È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?”*, o mundo moderno ao qual se refere é antes de tudo aquele no qual nasceu e se desenvolveu o romance que, deste mundo moderno, “não é apenas mimese, suspensão, mas tem-se colocado como seu instrumento cognitivo privilegiado”. E quando, no século XX, se impôs o desenvolvimento da ciência, fraturando o sentido da unidade do mundo, sobra para o romance a tarefa de mostrar o mundo fragmentado no qual os seres humanos vivem:

> Somente um romance que assumisse em si as problemáticas cientificas, mostrando como os homens vivem este mundo desagregado, podia e pode colher o sentido da realidade e da sua dissolução, representada, captada e dominada nas mesmas formas experimentais da narrativa, na desagregação e reconstrução das estruturas narrativas. (MAGRIS, I, 2001, p. 879. Tradução nossa)

É difícil dizer o que fará ou será o romance hoje, já que, segundo Magris, “o mundo moderno [...] está acabando em uma virada temporal de imensas dimensões” (MAGRIS, I,

.

2001, p. 879), onde o homem está mudando com velocidade vertiginosa e "a virtualidade substitui a assim chamada realidade" (MAGRIS, I, 2001, p. 880. Tradução nossa). O romance hoje parece ainda não ter consciência do mundo e das suas transformações, isto é, da realidade. Talvez o romance atual - conclui Magris - ainda 'reconstrua' velhas tradições, sendo produto rico em quantidade que, porém, do ponto de vista qualitativo, ainda não encontrou uma identidade que espelhe e expresse a contemporaneidade.

As observações de Magris fazem referência ao romance em geral. Se quisermos tecer alguma consideração em particular sobre o romance italiano do século XX, vamos nos juntar aos críticos Alberto Asor Rosa e Filippo La Porta. O primeiro dedica um ensaio ao romance italiano, *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente una storia «anomala»*, incluído na obra acima citada, *Il romanzo III, Storia e geografia* (2001, vol.III), o qual constrói a origem do romance para depois descrevê-lo no século XIX e no século XX. Muito fecundo na década de 1960, o romance italiano, entre outras peculiaridades, viu "uma presença maciça de autores de sexo feminino", a qual imprimiu "uma temática mais marcada e mais ousada de "subjetividade." (ASOR ROSA, 2001, III, p. 293. Tradução nossa). O que este autor diz a este respeito é relevante para nós, porque o romance objeto deste estudo é escrito por uma mulher.

O segundo estudioso, Filippo La Porta, em "*La nuova narrativa italiana*" (1999), que pretende não ser "um capítulo orgânico de uma historia literária do século XX, mas reflexão rapsódica" (LA PORTA, 1999, p. 7. Tradução nossa), reflete sobre o romance italiano a partir de 1980. Ele sublinha que o romance "é o espelho bastante fiel da 'middle class' cultural, de um novo público de leitores, maior que o costumeiro, [...] com suas necessidades tumultuadas e contraditórias: um «novo sentir» fatalmente ambíguo, ao mesmo tempo muito transgressor e muito conformista." (LA PORTA, 1999, p. 8. Tradução nossa). Além disso, sublinha o uso do adjetivo *nuova* para a narrativa, este "indicando simplesmente a nova geração literária." (LA PORTA, 1999, p. 13) La Porta diz estar particularmente interessado nos «novos» escritores italianos "porque na língua deles, na maneira de eles elaborarem e interpretarem a experiência, de darem forma ao caos contemporâneo, reconheço as pálidas pegadas do relacionamento com uma «tradição», [...] sinais incertos e contraditórios de pertencerem a uma «civilização» da qual eu também faço parte". (LA PORTA, 1999, p. 8. Tradução nossa). A ênfase na palavra «tradição» justifica-se - segundo Asor Rosa no capítulo *L'Italia non è la patria del romanzo* – porque a Itália não tem uma grande tradição romanesca, mas períodos

.

particularmente férteis e de valor.[1] Os últimos anos do século XX, segundo La Porta, foram frutíferos; quanto ao valor, talvez só com o tempo consigamos "entender se uma obra conseguiu [...] a «verdade do próprio tempo»". (LA PORTA, 1999, p. 21. Tradução nossa)

Todos os escritores e críticos concordam quanto às seguintes considerações.

O gênero romanesco do período atual "apesar da morte prevista ou presumida do romance" (LA PORTA, 1999, p.16. Tradução nossa) está bem vivo e, ao contrário, parece depositar ampla confiança em si mesmo. "Em virtude da sua natureza proteiforme, como uma esponja, o romance pode [...] englobar outras linguagens, descrever (e assim *conectar*), sua posição marginal, às várias linguagens e aos múltiplos planos de uma realidade sempre mais fugidia e sem possibilidade de representação." (LA PORTA, 1999, p. 17. Tradução nossa). Escrever e ler um romance significa, hoje como sempre, adentrar o mundo contemporâneo e ao mesmo tempo o passado, a modernidade e a tradição. Um contexto temporal pode predominar sobre outro, porém dificilmente eles serão excludentes.

Na época vídeo-eletrônica, o espaço do romance se restringe, mas não mudam suas ambições de conhecimento de uma realidade histórica e individual. Com a fragmentação do saber, característica do século XX, ainda mais com a especialização destas últimas décadas, há o risco de chegarmos à "fragmentação do conjunto dos seres humanos em grupos ou a guetos culturais de técnicos e especialistas" e à "eliminação dos denominadores comuns da cultura graças aos quais homens e mulheres podem coexistir, comunicar-se e sentir-se de algum modo solidários". (LLOSA, 2001, I, p.4. Tradução nossa). Resta ao romance a tarefa de manter unidos os vários aspectos da vida, apesar dessa fragmentação cultural.

A história do romance é essa mesma história da descoberta dos vários aspectos da existência, que conforme as épocas foram mais ou menos notáveis: desde os aspectos mais "exteriores"- a aventura dos romances do século XVIII ou a história e o cotidiano dos romances do século XIX - até aqueles mais "interiores" - os sentimentos, o irracional, a impossibilidade de agarrar o tempo. No pensamento do escritor Milan Kundera, o romance é

[1] Um dos fatores que podem ser considerados entre as causas de ausência de romance italiano no século XIX – o século do romance na França, Inglaterra e Rússia - é a alta porcentagem de analfabetismo e a falta de uma língua nacional. Poderíamos afirmar que talvez o grande desenvolvimento quantitativo e qualitativo do melodrama italiano substituiu, num certo sentido, o romance: no século XIX (e ainda no século XX, graças também a difusão do rádio) à ópera italiana teve acesso a maioria da população da península, não importa de que nível de instrução e grau social, com falantes de dialeto ou de italiano: o "alfabeto" da música é outro! E já o "teatro all'italiana" dos séculos XVIII e XIX previa a participação de um público de baixo nível social, que ocupava o andar mais alto do teatro, "il loggione", chamado por brincadeira "piccionaia" .

lugar das incertezas, das perguntas e das verdades relativas, não trata da realidade, mas da existência; existência, não no sentido do que ocorreu, mas da mera possibilidade, porque "a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo o que o homem pode vir a ser, tudo do que é capaz." (KUNDERA, 1986, p. 57. Tradução nossa) Assim, o romancista, "explorador da existência", por meio do romance descobre as várias possibilidades humanas, as possibilidades da personagem e de seu mundo, já que existir significa - como afirmava Heidegger - "ser-no-mundo". No seu "dicionário pessoal" assim Kundera define o romance: "A grande forma da prosa onde o autor, mediante seus egos experimentais (personagens), examina em profundidade alguns temas da existência" (KUNDERA, 1986, p.171. Tradução nossa).

Ora, um dos temas passíveis da reflexão existencial é certamente a juventude, período da vida no qual se abre mais o leque das possibilidades, o homem vive enquanto vê incertezas e possibilidades, de si mesmo e do mundo que o rodeia. Também para este período da existência, ou seja, a juventude, o romance encontrou sua forma. Trata-se do "romance de formação", no qual a atenção se prende à existência da personagem jovem, tendo como pano de fundo o universo em que vive e com o qual se depara. Deve-se a Wolfgang Goethe o protótipo do romance de formação, com a obra *Wilhelm Meister. Os Anos de aprendizagem* (1795-96).

Essa tipologia de romance, da qual *Wilhelm Meister* é considerado o texto fundador, é denominada *Bildungsroman.* Tal forma de romance teve seu apogeu entre os séculos XVIII e XIX, mas a juventude e a sua relação com o mundo, que formam esse tipo de narrativa, são características não esgotadas, bem longe disso. Nas incertezas e possibilidades que caracterizam a existência do jovem, três pontos se superpõem em meio a sua trajetória: seu tempo presente, que é impregnado pelo tempo passado, ou seja pelas experiências e ações que construíram o mundo onde se encontra e com o qual se relaciona, e o tempo futuro, ou seja, a expectativa e as dúvidas sobre as experiências e as ações que vão construir seu próximo mundo. A existência do jovem é aquela que mais do que tudo transita entre mundo exterior e interior, e que permite ao romance fazer dela seu próprio objeto, explorando, assim, a vida humana em amplo espectro.

.

1.3 UM ROMANCE CONTEMPORÂNEO ITALIANO

O objeto escolhido para este estudo é um romance contemporâneo.

Seguindo a ideia de La Porta vista há pouco, seria melhor dizer um romance cujo autor pertence à nova geração literária, já que o termo "contemporâneo", aplicado à literatura, pode ser restritivo e ao mesmo tempo vago. Na década de '60, por exemplo, o crítico italiano Giacomo Debenedetti, no início de seus cadernos de literatura sobre o romance italiano contemporâneo, afirma: "A noção de contemporaneidade é muito elástica, especialmente tratando-se de literatura, onde a evolução, mesmo nos períodos mais rápidos e revolucionários, é sempre relativamente lenta, confrontada com as transformações da história, considerada nos seus aspectos mais direta e imediatamente vividos: os políticos e civis, guerras, pazes, mudanças de instituições e de regimes." (DEBENEDETTI, 1968, p. 3. Tradução nossa).

Embora tentemos chamá-lo romance da nova geração, a obra literária de que trataremos nesta tese tem forte ligação com a literatura da geração anterior. Essa obra tem como centro a vida de uma jovem dos anos Trinta, portanto o enredo faz-nos volver o olhar ao passado, aos anos que circundam a Segunda Guerra Mundial, mas trata-se de um passado que ainda tem forte vínculo com nosso presente, por ter delineado muitas das questões vividas na contemporaneidade. Trata-se do romance *Lei così amata* (2000), da escritora italiana Melania Mazzucco.

Tendo como mote a vida da escritora-jornalista suíça Annemarie Schwarzenbach, esta obra insere-se em um subgênero do romance: o biográfico. Mas esse romance biográfico serve de suporte para a construção, por parte de Mazzucco, de um romance de formação, uma vez que a personagem é uma jovem que vive em contraste com seu meio social e luta para alcançar os próprios ideais, encontrar seu espaço e seu papel na sociedade. O romance recorta e focaliza uma parte da vida da personagem, aquela em que começam a se evidenciar tais contrastes e lutas, e onde se desenvolve a tentativa de alcançar o próprio rumo.

É possível observar na obra em questão a estrutura clássica do romance de formação tal como se desenvolveu entre os séculos XVIII e XIX. No século XX, o romance de formação se transformou, ou até mesmo deixou de ser propriamente um romance de

.

formação, segundo alguns críticos, entre os quais o italiano Franco Moretti, que a esse subgênero dedicou uma obra completa, *O romance de formação* (1999).

Dadas as suas características, esse romance, que tem como protagonista Annemarie Schwarzenbach, se inscreve na tradição deste gênero, mas, por outro lado, o transgride. A transgressão se dá não só porque o herói é uma mulher – algo que não acontecia comumente naqueles dos séculos XVIII e XIX - mas principalmente porque a protagonista não vive experiências aparentemente positivas para um percurso formativo, para a formação do indivíduo frente ao mundo, para a concretização de seus ideais. No romance de formação clássico, por mais difíceis que sejam as experiências do herói, elas acabam traçando uma trajetória ascendente. Na maioria dos romances de formação do século XIX, o herói sofre o fracasso da derrota e é obrigado a aceitar compromissos com a realidade que o cerca, o que acaba levando-o a um amadurecimento ascendente em seu percurso. Já em *Lei così amata*, o percurso da personagem parece traçar uma trajetória descendente, as suas ações parecem levá-la à degradação física e mental e, portanto, a um afastamento da sociedade.

Contudo, embora as marcas mais evidentes que caracterizam a personagem possam ser a negação do processo de formação – a homossexualidade (vista pejorativamente pela sociedade), os estados depressivos, o alcoolismo, o tabagismo, a toxicodependência - a personagem do romance acaba seguindo um percurso "formativo", pelo qual será essencial a constância e a persistência da personagem em perseguir as próprias ideias e particularmente a própria paixão pela escrita, graças à qual ela não só consegue viver, mas também sobreviver à sua morte biológica.

De fato, é importante notarmos que Annemarie Schwarzenbach torna-se objeto de escrita, de produção literária, pois vive como personagem de várias obras. É Johanna, a protagonista de *Fuga para o Norte* (1934), de Klaus Mann, e aparece também na autobiografia dele, *The Turning Point* (1942). É Christina na narrativa de viagem *The Cruel Way* (1947), da escritora viajante suíça Ella Maillart. A ela, a escritora americana Carson McCuller dedicou seu romance *Reflections in a Golden Eye* (1941).

> Mas tem também outro retorno, outra vida, destinada a Annemarie. A de viver uma vida flutuante, independente, liberada das angústias do tempo, nos livros dos outros. Atravessou a literatura de cinquenta anos e de várias línguas: apareceu e

.

> desapareceu, sempre inapreensível como um fantasma, sempre perseguida, frequentemente amada." (MAZZUCCO, 2000, p. 425) [2]

Enfim a própria Annemarie Schwarzenbach, ainda que postumamente, após os quarenta anos de silêncio que se seguiram à sua morte, é reconhecida como escritora, "Em seguida, são republicados (ou publicados pela primeira vez) seus romances e as cartas que ela escreveu a Erika e Klaus [Mann]" (MAZZUCCO, p. 423)[3].

* * *

Nossa intenção, neste estudo, é mostrar como a narrativa de Mazzucco constrói-se a um só tempo como romance biográfico e como romance de formação, recuperando estruturas narrativas clássicas e adaptando-as ao nosso contexto histórico-social. Portanto, pretendemos analisar a estrutura desta obra no que tange à construção da personagem, à tessitura espaço-temporal e à relação dialógica que caracteriza este romance biográfico.

O percurso que procuramos construir, de modo a atingir nossos objetivos, passa pela elaboração de três capítulos.

O primeiro, após definir as características peculiares do romance de formação clássico, através dos estudos de Lukács presentes na obra *A teoria do romance* (LUKÁCS, 2003) e de Bakhtin na obra *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 1997), irá fixar-se no texto do crítico Franco Moretti, *O romance de formação* (MORETTI, 1999), que aprofunda os estudos sobre o romance de formação dos séculos XVII e XIX, analisando as características da personagem e do mundo em qual vive. Procuraremos reconhecer características similares, ou que destas se desenvolvem, em romances do século XX, destacando a possibilidade de incluir um herói feminino. A tal fim, e baseando-se nas teorias da crítica americana Esther Labovitz expostas na obra *The Myth of the heroine. The Female Bildungsroman in the Twentieth Century* (1988), analisaremos as características da protagonista de *Lei così amata*, confrontando-a com aquelas de outros romances de formação do século XX.

No segundo capítulo – após uma introdução sobre o significado das narrativas sobre a vida, baseada nas reflexões de George Gusdorf em *Les écritures du moi. Lignes de vie 1* (1991) e *Autobiographie. Ligne de vie 2* (1991) e de André Maurois sobre a escrita biográfica

---

[2] "Ma c'è anche un altro ritorno, un'altra vita, che è stata destinata ad Annemarie. Quella di vivere una vita fluttuante, indipendente, dalle angustie del tempo liberata, nei libri degli altri. Ha attraversato la letteratura di cinquant'anni e molte lingue: è apparsa e scomparsa, come un fantasma sempre inafferrabile, sempre inseguito, spesso amato."

[3] "In seguito, vengono ripubblicati (o publicati per la prima volta) i suoi romanzi e le lettere che scrisse a Erika e a Klaus"

em *Aspects de la biographie* (1928), - analisaremos o processo pelo qual se dá a escrita do romance biográfico *Lei così amata*. Observaremos de que maneira a autora desenvolve a história, servindo-se das características da biografia, e como constitui o enredo, servindo-se das características do romance. Para essa etapa tomaremos como base, sobretudo, às considerações desenvolvidas por Edward Forster em *Aspects of the Novel* (1927).

O terceiro capítulo examinará a tessitura espaço-temporal do romance, a qual está intrinsecamente relacionada com as inúmeras viagens que constroem o enredo do romance em pauta. Após uma breve introdução sobre a viagem na literatura e sobre Annemarie Schwarzenbach como escritora de viagem, focalizaremos a análise sobre Annemarie viajante como personagem do romance *Lei così amata*. Consideraremos os espaços diferentes atravessados pela heroína: os grandes espaços externos contrapostos aos espaços internos, relacionados aos momentos diferentes do processo de formação e autoconsciência pelos quais a heroína passa em diversos países. Para tanto, faremos uso primeiramente do material teórico oferecido por Mikhail Bakhtin em *Questões de Literatura e Estética*, (BAKHTIN, 1998), em que é focalizado o imbricamento entre tempo e espaço na construção do texto literário.

Entendemos que a viagem, seja real seja metafórica, constitui a trajetória da heroína de *Lei così amata* e a conexão da análise da obra como romance de formação, pois a viagem é um elemento que aparece em diversos romances desse tipo, inclusive no modelo clássico de Goethe. O papel da viagem, de maneira geral, é conduzir o herói no seu processo de autoconsciência, o qual desembocará na sua formação como indivíduo e como parte de uma sociedade. No caso de *Lei così amata* as viagens são inúmeras, para diferentes países e são elemento fundamental do percurso de formação da heroína. Nas viagens de Annemarie se constitui o processo de aprimoramento da sua identidade e da sua escritura, e nas viagens metafóricas de Mazzucco dentro dos textos escritos por Schwarzenbach e dentro de outras referencias históricas e biográficas da protagonista (contos, cartas, fotos, entre outros) se constitui a criação da personagem do romance.

É na narrativa de Mazzucco que se renova o processo de compartilhar – através de uma “viagem” de representação e ficção - a experiência e a singularidade da vida de Annemarie Schwarzenbach. Todas as viagens servirão, portanto, como fio condutor que nós guiará à análise da inserção e da transgressão desta obra no contexto do romance de formação e do romance biográfico.

.

Percursos textuais usuais e não usuais são utilizados em *Lei così amata*, para representar uma vida também usual e não usual: tudo isto estimula reflexões que vão além do que é apresentado neste estudo, o qual é, inevitavelmente, limitado. Inelutavelmente, como afirma Michel De Certeau no seu estudo *A escrita da história*, "enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter um fim". (DE CERTEAU, 1982)

.

2. A APRENDIZ DA VIDA: UM ROMANCE DE FORMAÇÃO

2.1 ANNEMARIE, PERSONAGEM DE *LEI COSÌ AMATA*

Talvez esta foto[4] da jovem Annemarie Schwarzenbach, entre tantas que Melania Mazzucco viu, tenha sido o elemento que desencadeou a fantasia da autora sobre os primeiros anos de vida da personagem, primeira parte do romance, cujo título é *A aprendiz da vida.*

Na foto, Annemarie tem quatorze anos, veste roupa do século dezoito, de Ottaviano-Quinquin, personagem do *Cavaleiro da Rosa*,[5] para um dos recitais em Bocken (o paraíso particular da família Schwarzenbach), passatempo preferido de sua mãe. No romance *Lei così*

[4] Annemarie Schwarzenbach como personagem do Cavaleiro da Rosa, Bocken, 1922. Foto de Renée Schwarzenbach-Wille, arquivo de Aléxis Schwarzenbach, Zurich © 2008 by Aléxis Schwarzenbach.

[5] *O Cavaleiro da Rosa*. «Comédia Musical» em três atos de Richard Strauss, com libreto de H. von Hoffmansthal. Estréia: Teatro Real de Dresden, 26 de janeiro de 1911.

amata, a primeira aparição de Annemarie dá-se aos vinte e três anos. A festa, pano de fundo da metade do primeiro capítulo, ocorre no Natal de 1931. O cenário se abre com Annemarie enfeitando a árvore natalina, junto com o irmão, na sala de música.

> O fato é que com vinte e três anos de idade Annemarie já era por demais crescida para se ocupar dos enfeites da árvore de Natal, e o ritual já tinha perdido a magia de um tempo passado. Mas a tradição e o costume mandam que um filho - viva onde viva, e ela estava há alguns meses em Berlin - retorne ao lar no Natal, para passá-lo com a família. Com os pais, os irmãos, os avós, os tios, os primos e hóspedes. E que finja estar alegre com esse retorno. (MAZZUCCO, 2000, p. 25)[6]

É suficiente informar o seguinte para imaginar a protagonista e seu mundo: a jovem Annemarie pertence a uma família importante da alta burguesia suíça. Aos poucos, na narrativa, aparecem descrições sucintas do preparo da festa e dos dias seguintes, até surgirem os pilares de sua família: Alfred, o pai, industrial da seda, dono de uma das maiores fábricas da Suíça com filiais em outros países; Renée, a mãe, neta do general Willi, chefe do exército suíço, mulher que gosta de receber altas personalidades e regentes do mundo da música. Digna desses personagens é a propriedade da família, em Bocken, às margens do lago de Zurique.

Arrumando a árvore de Natal, o irmão menor Hans (Hasi para os íntimos) procura saciar sua curiosidade quanto à vida da irmã, a qual vive em Berlim; este é o irmão a quem ela exibe a própria liberdade. Um breve diálogo entre os irmãos permite à Mazzucco contar a vida de Annemarie em Berlim, apresentando sua personagem. Em Berlim, a jovem frequenta o ambiente aristocrático e da alta burguesia, das amigas da mãe e dos parentes que lhe são próximos. Contudo, a protagonista, na contramão dos costumes, gosta de estar também com mulheres desinibidas e livres que vestem calças compridas. Desse modo, oscila entre a tradição familiar e o novo, perdendo, assim, o equilíbrio imposto por aquela sociedade e por sua formação. Esse desequilíbrio leva a personagem a cair em uma espécie de vazio:

> Havia rapidamente descoberto os endereços certos da Berlim pitoresca, e teve prazer em ser apresentada aos ambientes sórdidos [...]. Contudo, sem se afastar dos salões dourados do *Adlon*, nos quais costumava se encontrar para o coquetel antes do jantar, ou do teatro, com suas protetoras aristocráticas [...]. Começa suas noitadas em ateliês decrépitos, nos quais pintores expressionistas e vanguardistas

[6] " Il fatto è che a ventitrè anni Annemarie si riteneva troppo cresciuta per occuparsi ancora dell'albero e il rito aveva ormai perso la magia di un tempo. Ma la tradizione e l'abitudine prevedono che un figlio – ovunque viva durante l'anno, e lei da qualche mese viveva a Berlino – torni a casa per trascorrere le vacanze di Natale in famiglia. Con i genitori, i fratelli, le nonne, gli zii, i cugini, gli ospiti. E che finga di essere contento del ritorno."

> conversavam ininterruptamente sobre política e arte, e não economizavam nas propostas de álcool e sexo.- [...]. Findava suas noitadas em burguesíssimas alcovas de senhoras casadas, fazendo-se de Cherubino, para convencê-las a hospedá-la por uma noite. [...]. Porém, as noitadas bem sucedidas eram fatigantes. Ao fim desse delicioso percurso juvenil se encontrava sem proteção e defesa: sozinha. «Cuidado, Annemarie» lhe diziam as doces senhoras junto às quais se refugiava, após tanto vagabundear, desiludida pelas complicações do uso e abuso da liberdade, «não se envolva com escritores e com quem se considera especial». [...]. No entanto, se suas amigas aristocratas reprovavam os artistas, os artistas reprovavam suas amigas, assim, ela se sentia reprovada por ambos. E com nenhum deles se sentia verdadeiramente em seu lugar. (MAZZUCCO, 2000, p. 27, 28)[7]

Longe de casa, ela procura, como todos os jovens - ou talvez mais que outros - o momento e o lugar para se emancipar da família, para achar sua identidade própria. Busca a liberdade, porém procura suporte nos outros, que espera tornarem-se seus amigos:

> Por todos buscava ser aceita, queria a benevolência deles, queria a amizade de todos; buscava o amor incondicional e conseguia ser mimada por todos que a achavam "deliciosa", ou "delicioso"- troca, equivoco ou lapso, o que para Annemarie era fonte de divertido prazer , mas também de dor, porque sabia muito bem que não era "um rapaz" autêntico, senão uma imitação, portanto disfarce, teatro, nada. (MAZZUCCO, p. 28) [8]

> De atrizes, escritoras, jornalistas emancipadas - mas também de arrumadeiras com unhas sujas e de travestis inquietos, fantasiados com perucas - *a aprendiz da vida* esperava obter uma revelação ou a verdade última sobre o *sentido da existência* . Não encontrando nem uma coisa nem outra a não ser a insônia, as náuseas por ter bebido muito, e a satisfação juvenil - cada vez mais desbotada com o passar do tempo - por ter transgredido as ordens recebidas: *as normas da família.* (MAZZUCCO, 2000, p. 26, Grifo nosso)[9].

---

[7] "Aveva conosciuto presto gli indirizzi giusti del pittoresco berlinese e si era introdotta compiaciuta in locali sordidi [...]. Senza trascurare i saloni tutti stucchi e ori dell'Adlon, in cui si incontrava per il cocktail prima di cena, o del teatro, con le sue aristocratiche protettrici [...]. Cominciava le serate in malconci studi di pittori, in cui espressionisti e avanguardisti parlavano ininterrottamente di arte e di politica, ma non le risparmiavano alcoliche profferte amorose. [...] Però finiva le serate in borghesissime camere da letto di signore sposate che riusciva – recitando da Cherubino – a convincerle a ospitarla per una notte. [...] Ma le serate da beniamino della fortuna erano faticose. E alla fine il delizioso giovanotto si ritrovava senza protezione e difesa: sola. .«Devi stare attenta, Annemarie,» le dicevano le dolci signore da cui si rifugiava dopo tanto vagabondare, delusa dalle complicazioni dell'uso e abuso della libertà, «non frequentare gli scrittori e quelli che si ritengono speciali, [...].» Ma se le sue amiche aristocratiche disapprovavano gli artisti, gli artisti disapprovavano le sue amiche, sicché lei si sentiva disapprovata dagli uni e dagli altri. E con nessuno si sentiva davvero al suo posto."

[8] "Da tutti voleva essere accettata, voleva la loro benevolenza, con tutti vivere in amicizia. Voleva piacere a tutti. Ci riusciva. Tutti la viziano perché la trovano "deliziosa", o "delizioso" – scambio, equivoco o lapsus che, per lei, era fonte di divertito piacere. Ma anche di un acuto dolore, perché sapeva perfettamente di non eseere "un giovanotto" vero – solo una sua imitazione – e dunque finzione, teatro, nulla." (MAZZUCCO, p. 28)

[9] "Da attrici, scrittrici e giornaliste emancipate – ma anche da cameriere con le unghie sudicie e inquietanti travestiti imparruccati – *l'apprendista della vita* si aspettava una rivelazione o la definitiva verità sul *significato dell'esistenza*. Non trovando né una cosa né l'altra, a parte l'insonnia, la nausea per aver bevuto troppo e la

Para os jovens, a família é a sede dos limites, dos contrastes, das oposições, das revoltas e, consequentemente, também do sentimento de culpa. Ali eles não têm lugar, seus pensamentos voam e eles se preparam para o momento difícil de romper as amarras e sair velejando. Na família de Annemarie, ética, poder e religião se confundem, porém ela se sente cada vez mais diferente, incapaz de aceitar as regras que lhe são impostas e, ao mesmo tempo, de revoltar-se. Assim

> Aos filhos resta apenas o desprazer de contar mentiras, o sentimento de culpa nascido da certeza da traição e do desejo de partir o mais cedo possível, buscando reaver a desejada liberdade e de ser finalmente si próprios. Porque o que vale está longe, em outro lugar, e mãe, pai, Hasi, Fedy, as avós e as primas, não têm a menor ideia daquilo em que ela se transformou, e de qual seja, agora, sua vida. (MAZZUCCO, 2000, p. 26)[10]

Elemento digno de nota no enredo da obra em questão é o diálogo entre os dois irmãos, que permite conhecer outro aspecto importante do personagem Annemarie, ou seja, sua vocação de escritora, tarefa difícil para qualquer um, principalmente para uma moça que vem de família portadora de tradição político-militar-industrial antiga. O trecho seguinte mostra que o assunto de sua emancipação só pode ser ventilado entre irmãos, e que a ruptura com a família é inevitável e dolorosa:

> «Anne, é verdade que você publicou um romance, é isso? [...]. Gostaria de lê-lo, por que você não me dá de presente, Anne?» [...]. «Porque gastei muito dinheiro com a publicação, [...]» «Pensava que os escritores fossem pagos para publicar, Anne» [...] «De fato», disse ela, pensativa. Os escritores verdadeiros, sim. Mas os jovens precisam ter paciência. Assim mesmo, seus escritos foram acolhidos com benevolência, por todos - e louvados, menos pela família. Na família nem se falava deles, como se aquilo fosse um assunto equívoco ou se tratasse de uma doença. A literatura era como um câncer, em Bocken (MAZZUCCO, 2000, p. 29)[11]

---

soddisfazione infantile – sempre più scialba col passare del tempo – di aver trasgredito agli ordini ricevuti: *le regole di famiglia*"

[10] "ai figli spetta solo il dispiacere di raccontare bugie, il senso di colpa che nasce dalla certezza del tradimento e il desiderio di ripartire al più presto, per riguadagnare la sospirata libertà ed essere finalmente se stessi. Perché ciò che conta, frattanto, è altrove, e mama, papà, Hasi, Fedy, le nonne e le cugine non hanno la minima idea di chi sia diventata lei, e quale sia adesso la sua vita."

[11] "«Anne, è vero che hai pubblicato un romanzo? [...] Vorrei leggerlo, perché non me lo regali, Anne?» [...] «Perché ho speso parecchi soldi per farmelo pubblicare, [...]» «Pensavo che gli scrittori venissero pagati per pubblicare» [...] «Infatti», disse lei pensierosa. Gli scrittori veri sì. Ma ai giovani si richiede pazienza. Comunque i suoi esordi erano stati accolti con benevolenza da tutti, e lodati – tranne che in famiglia. In famiglia non se ne parlava – se ne taceva, come degli affari loschi e delle malattie. La letteratura era come il cancro, a Bocken."

.

A seguir, surge dupla revolta contra a família: contra as "leis" segundo as quais a mulher depende economicamente dos seus parentes e contra o preconceito das "vocações" artísticas da mulher, exceção feita para a música. Annemarie pretende conseguir independência econômica para continuar na atividade de seu interesse, ou seja, escrever, contrariando sua mãe. Em uma conversa entre a protagonista e seu irmão Fedy, observamos como as ideias de Annemarie, as quais denotam arrojo e ingenuidade, são impraticáveis, não por falta de capacidade, mas pelo fato de seu sobrenome não admitir que alguém na família se torne escritor. Essas são as palavras do irmão Fedy, que, diferentemente da irmã, parece ter interiorizado tais preceitos:

> «Papai ameaça cortar-lhe a renda, para obrigá-la a retornar.» «Por que não o faz!» replicou Annemarie, com altivez. «Posso sustentar-me sozinha. Posso me manter escrevendo para um jornal. Venderei meus romances. [...]. Se papai quer cortar minha renda, eu mesma ganharei meu dinheiro. Afinal, tantos se sustentam sozinhos. Por que não hei de conseguir?» «Porque sua tarefa não é trabalhar, Annemarie», disse Fedy, seriamente. «Você é uma Schwarzenbach.» (MAZZUCCO, 2000, p. 33)[12]

Pai e mãe pedem que deixe Berlim, já que terminou seus estudos, e que pense no seu futuro: casamento, maternidade, família, afinal ela tem vinte e três anos. Um noivado seria sinal de boa vontade, respeito e amor para com seus pais. Annemarie, apesar de querer agradar a seus pais, discute, dizendo que foi para Berlim exatamente pensando em seu futuro. Procura posicionar-se diante do pai. Esta atitude é tomada como sinal de fraqueza mental. O pai diz que Annemarie precisa de tratamento, mas a mãe mostra seu desprezo por médicos e psicanalistas, aos quais considera charlatões e interesseiros, mostrando - mesmo que indiretamente - a hipocrisia daquela sociedade. A matriarca diz que a filha deve casar por outros motivos, porque:

> «[...] A Suíça é um país pequeno, e qualquer coisa que você faça, seu pai, eu, seus irmãos, tios, todos nós pagamos por isso. Se você quer viver aqui deve aceitar as regras do jogo. Respeite sua família, solidarize-se com a sua gente e arranje um

[12] "«Papà minaccia di tagliarti i fondi, per costringerti a tornare.» «Perché non lo fa?» replicò Annemarie, fieramente. «Mi manterrò da sola. Mi metterò a scrivere per un giornale. Venderò i miei romanzi. [...] Se papà vuole togliermi la rendita, i soldi me li guadagnerò. Alla fine, tanta gente si mantiene da sola. Perché io non dovrei riuscirci?» «Perché non è compito tuo lavorare, Annemarie», disse Fedy, serio. «Tu sei una Schwarzenbach.»"

> marido. Mulher sozinha é muito falada, e, creia-me, ser casada é ter plena liberdade.» (MAZZUCCO, 2000, p. 37-38)[13]

Aceitar casar-se, ceder às regras do jogo, Anne não quer. Diz à mãe "Eu não casarei nunca". O assunto "matrimônio", destino "natural" e social da mulher, volta na descrição da ceia de Natal, à qual está presente o conde Marignano, "bom partido". O pai acha-o interessante para Annemarie, mas esta não tem para com ele o mínimo interesse, ficando muito entediada.

No mesmo cenário da festa de Natal, surge o assunto "educação", durante a troca de presentes: apesar da rusga recente com os pais, Annemarie recebe das mãos de sua mãe as chaves de um carro novo. Emy Kruger, amiga da mãe, indignada, reclama da falta de coerência - dizer uma coisa e fazer outra; até a avó, velha condessa Wille, reprova e despreza a atitude do genro e da filha, "enquanto sua mãe mima você, Annemarie, meu presente seria a internação em um sanatório". (MAZZUCCO, 2000, p. 42). [14]

Veremos neste capítulo como, para Annemarie, o processo de educação pelo qual passa é singular, subjetivo e colide com o sistema proposto pelas instituições então vigentes.

A passagem de ano, pano de fundo do primeiro capítulo de *Lei così amata*, é ocasião para introduzir dois personagens importantes na vida de Annemarie, seus amigos Erika e Klaus Mann, filhos do escritor Thomas Mann. A jovem espera ansiosamente poder desfrutar da companhia deles e deseja que conheçam a família e a casa dela. Annemarie, desde que conheceu Erika, três anos mais velha que ela, toma-a como ponto de referência, seu guia; os jovens costumam assim proceder quando estão se afastando da família, buscando um modelo, para compartilhar experiências e para se aconselhar. Erika possui todas as qualidades para se tornar amiga íntima de Annemarie: é inteligente, simpática, sociável, extrovertida, alegre, decidida, e principalmente portadora de dotes artísticos, gosta de teatro e literatura, frequenta ambientes artísticos que Annemarie gostaria de conhecer e nos quais gostaria de ser conhecida. Annemarie segue Erika na sua mudança de Paris para Berlim, para ficar junto dela. Eis o que representa Erika para Annemarie:

---

[13] "«la Svizzera è un paese piccolo, qualunque cosa fai, tuo padre, io, i tuoi fratelli, gli zii, tutti noi ne paghiamo le conseguenze. Se vuoi viverci, devi accettare le regole del gioco. Rispetta la tua famiglia, sii solidale con la tua gente, e prenditi un marito. Una donna sola fa parlare troppo, e, credimi, è una grande libertà essere una donna sposata.»"

[14] "quanto ti vizia tua madre, Annemarie, io ti avrei regalato un bel soggiorno alla clinica dei pazzi".

> Annemarie, anos depois, define Erika como 'apoio e guia, um símbolo': modelo de vida, objeto de devoção dos seus vinte anos, paixão testada no amor, no entusiasmo, na decepção, no ciúme, na resignação, que retornam de modo cíclico, porque nada parece perdido para sempre e, muitas vezes, após um longo afastamento, um novo aproximar-se, uma doçura súbita, reacendem a esperança em Anne, objeto de amor tanto mais intenso e obstinado quanto menos correspondido. Porque Annemarie ama com a ingenuidade e a impetuosidade de uma criança, mas também com a mesma tirania [...] amor que de início surpreende e fascina por sua violência, mas que depois assusta Erika, tanto que a amada se afasta, mantendo entre elas uma distância salutar. [...]. [Annemarie] reserva para ela – exaltante, mas também fatigante e às vezes de forma ingrata – o papel de mestra, de "irmão mais velho": a guia no *aprendizado da vida.* (MAZZUCCO, 2000, p. 45, 47. Grifo nosso).[15]

Erika apresenta a Annemarie seu irmão predileto, Klaus; Annemarie gostaria que ele confiasse nela, porque, entre outros predicados, é escritor. Alfred, pai de Annemarie, fala com Klaus, seu hóspede: "«Para nós, suíços, novas ideias se assemelham a um animal desconhecido, que a gente evita a todo o custo, do qual nos aproximamos com muita cautela»" (MAZZUCCO, 2000, p. 51)[16]; Klaus o considera mesquinho, suspeito, preconceituoso, alguém que só pensa em dinheiro. Logo o pai conservador vai confrontar as ideias da filha.

Antes da sua entrada na narrativa, Erika e Klaus Mann tinham sido objeto de conversa entre Hasi, irmão de Annemarie, e sua mãe, porque esta queria saber de modo indireto, através do filho, antes da chegada dos hóspedes, qual era a relação de Annemarie com eles e, principalmente, das suas atividades, já que Annemarie financiou a conferência de Erika na universidade de Zurique. Claramente, Renée, a mãe, se opõe a esta amizade e à atividade artístico-literária deles que pode influenciar Annemarie.

> Mil francos por uma conferência sobre poesia moderna? É uma loucura completa, comenta Renée. É o salário mensal de um mestre têxtil, de nosso expedidor chefe! O que há nessas palavras, são de ouro? [...]. Mas compareceu inclusive o irmão de

---

[15] "Erika è ciò che anni dopo Annemarie stessa definirà 'l'appoggio e l'amorevole garante – un simbolo': il modello di vita, l'oggetto della devozione dei suoi vent'anni, di una passione già passata per tutti gli stadi dell'innamoramento, dell'entusiasmo, della delusione, della gelosia, della rassegnazione, che si ripropongono ciclicamente perché nulla sembra definitivamente perduto e spesso, dopo lunghi intervalli, un riavvicinamento, un'improvvisa tenerezza riaccendono la speranza – oggetto di un amore tanto più intenso e ostinato quanto meno corrisposto. Perché Annemarie ama con l'ingenuità e l'impetuosità di un bambino, ma anche con la sua stessa tirannicità; [...] – un amore che all'inizio stupisce ed affascina per la sua violenza, ma poi spaventa, tanto che l'amata [Erika] sfugge [...] mantenendo fra loro una salutare distanza. [...] [Annemarie] Le riserba il ruolo – esaltante, ma anche faticoso e spesso ingrato – della maestra, del "grande fratello": la guida dell'*apprendistato della vita*. "

[16] "«per noi svizzeri le idee nuove sono come un animale misterioso, che si evita finché si può e cui ci si avvicina se non altro con grande prudenza.»"

> Erika, explicou Hasi [...]. A fama daqueles dois não era encorajadora para Renée: pelo contrário, ela julgava inaptos os filhos daquele grande homem, os quais se promoviam grosseiramente para serem notados, sem se preocuparem por explorar o sobrenome deles e em punir aquele pai com muito sofrimento deletério. Constituíam um mau exemplo para uma moça de sobrenome ilustre como Annemarie. (MAZZUCCO, 2000, p. 40)[17]

Hasi delata a irmã, dizendo que, dos mil francos, a metade era para pagar o auditório onde Anne iria ler seu livro; Renée vê nisso a confirmação de que Annemarie esbanja o dinheiro do pai. Annemarie não tinha coragem para colocar sua opção, isto é, não conseguia assumir a decisão de tornar-se escritora quando a mãe perguntava o que gostaria de fazer da vida.

> [Annemarie] esperava que Erika defendesse diante de sua mãe a causa artística, dizendo-lhe que sua filha tinha futuro como escritora, que não devia criticá-la mas sim apoiá-la. [...]. Era uma situação pessoal, familiar e profissional difícil. Annemarie necessitava de confirmações, duvidava de si mesma e do próprio valor. Na verdade, temia não ter talento algum. Contudo, escrever era indispensável, vital: uma confirmação de sua existência. (MAZZUCCO, 2000, p. 43-44)[18]

A jovem escritora iniciante quer se realizar por meio da literatura, mas precisa de aprovação, não pelo "status", mas para obter confirmação do caminho escolhido. Necessitava compartilhar a decisão com sua família. Renée julga de modo inflexível os escritores, mas pensa de modo interesseiro em relação aos Mann; se recebeu Erika em Bocken, é porque esperava uma nova visita dela com o pai, Thomas Mann, isto porque "mesmo sendo escritor - os literatos são pessoas pouco sérias, quando não degeneradas - ele ganhara o premio Nobel e isto valorizava a "coleção" de homens ilustres para Renée" (MAZZUCCO, 2000, p. 55)[19].

---

[17] "Mille franchi per una conferenza sulla poesia moderna? È una follia totale – commentò Renée. È lo stipendio mensile di un mastro tessitore, del nostro spedizioniere capo! Cos'hanno le parole, sono d'oro? [...] Ma è venuto anche il fratello di Erika – spiegò Hasi, [...] – è uno scrittore vero. [...] Ma la notorietà di quei due non aveva per Renée niente di incoraggiante – tutt'altro: li giudicava i figli inetti di un grand'uomo, che si agitavano sguaiatamente per farsi notare, incuranti di sfruttare il loro cognome e di punire quel padre che l'aveva reso illustre con una deleteria razione di dolori. Costituivano un cattivo esempio, per una ragazza dall'illustre cognome come Annemarie."

[18] "sperava che Erika perorasse con sua madre la causa artistica, convincendo Renée che sua figlia aveva un avvenire come scrittrice e non avrebbe dovuto ostacolarla – ma, anzi, sostenerla. [...] Era in una situazione personale, familiare e professionale difficile, Annemarie – aveva bisogno di conferme, dubitava di se stessa e del suo proprio talento. In verità temeva di non averne alcuno. Ma scrivere le era indispensabile, vitale: una conferma della sua esistenza."

[19] "anche se era uno scrittore – e gli scrittori sono persone poco serie, se non degenerate – era pur sempre un Premio Nobel, e un Premio Nobel valorizzava la sua 'collezione' di uomini illustri"

Fica evidente a vaidade de Renée, a importância de se destacar a qualquer custo na alta sociedade.

Porém, a mãe responsabiliza Erika e Klaus pela "perversão" de Annemarie; enciumada pela relação de Erika e da filha, disputa esta última com Erika em batalha de ferocidade crescente, o que é causa maior de mal-estar e de crises emocionais em Annemarie. Renée mostra-se mãe possessiva e autoritária, nada amorosa ou solícita.

> Eis aqui a senhorita Mann - quase da mesma idade de minha filha e já tem uma personalidade, um nome [...]. A minha Anne, ao contrário, não sabe fazer nada, e o único talento que tem – além daquele de arrumar encrenca para si e para os outros – é o de fazer se amar. [...] A senhorita Mann é um caso perdido, enquanto minha Anne não é tão má quanto parece, mas é *desorientada* e possui fantasias literárias que a atraem para esses dois desmiolados, apenas porque são filhos daquele outro, são apenas uma ilusão pueril. Porém, essa Erika exerce uma atração diabólica sobre ela, é perigosa para Anne como um veneno, um vício ou uma doença, está empurrando-a para um caminho perigoso, o de seguir o sonho de ser como eles, fazer parte do mundo deles. (MAZZUCCO, 2000, p. 55. Grifo nosso)[20]

Erika Mann acha Renée machista, dura, intransigente, um furacão de energia, freneticamente orgulhosa, o contrário de Annemarie. A filha, contudo, considera sua mãe uma ditadora, porém fascinante. Annemarie admira demais sua mãe, "[Annemarie], não sabe como conciliar o fato de ser como era com a eterna esperança de realizar o que sua mãe mais desejava, ou seja, que Annemarie fosse uma cópia dela". (MAZZUCCO, 2000, p. 37)[21]

Annemarie não sabia o que sua mãe pensava, e era incapaz de prever as reações da mãe diante dela**,** já que Renée tratava Annemarie, por um lado, com explosões de ira e violenta intolerância e, por outro, com atenção excessiva e mimos, evidenciando sua predileção pela filha. Dificuldades de relacionamento entre personalidades de mãe e filha aparecem precocemente na narrativa: segundo Annemarie, Renée é tão irracional quanto sua paixão por cavalos; a mãe compara Annemarie a um potro: "selvagem, caprichosa, talvez indomável;

---

[20] "Eccola qui, la signorina Mann – quasi coetanea di mia figlia e già una personalità, già un nome. [...] La mia Anne, invece, non sa fare niente, e l'unico talento che ha – oltre a quello di cacciarsi nei guai e di crearli agli altri – è quello di farsi amare. [...] la signorina Mann è già una donna persa mentre la mia Anne non è forse cattiva come sembra, ma *disorientata*, e le fantasticherie letterarie che l'hanno calamitata verso questi due scavezzacollo – unicamente perché sono i figli di quel tale – sono solo una puerile illusione. Ma questa Erika ha un'influenza diabolica su di lei, è pericolosa per Anne come il veleno, un vizio o una malattia, la sta portando su una strada pericolosa – inseguire il sogno di essere come loro, parte del loro mondo."

[21] "non sapeva come conciliare il fatto di essere quel che era con la speranza, mai sopita, di darle quel che sua madre voleva più di ogni cosa: essere a lei uguale"

sendo os cavalos a maior paixão de Renée, isso constituía o maior elogio possível à filha. Renée tinha desistido de domá-la". (MAZZUCCO, 2000, p. 49).[22]

Annemarie, que sempre preferira solidão e silêncio, e na infância era quase invisível para não perturbar sua mãe, gostaria agora de ser ouvida. Embora tivesse que continuar na surdina, pois não podia revelar sua paixão por mulheres, mais do que por homens, e sua paixão por escrever. Está dividida entre ser o que sua mãe desejava que ela fosse e ser ela mesma, não sabendo escolher entre o modelo materno e aquele de Erika, entre duas mulheres voluntariosas, seguras de si mesmas - coisa que Annemarie não era - e das quais esperava amor incondicional.

Quem é Annemarie nesse momento? Seu caráter e sua figura não têm definição precisa. Hasi descreve a irmã, como "mensageiro celestial, etéreo e fugidio, caído do céu entre os mortais", bonita do seu jeito, distinta de qualquer outra mulher, enquanto que para Klaus, que a conheceu há pouco, ela parece ser por demais "anônima", identidade indefinida agora e depois, "marinheiro vadio, senhorita da alta sociedade, don Juan, escritora, esposa: Klaus não entendia o que ela queria da vida". (MAZZUCCO, 2000, p. 48).[23] Klaus Mann se pergunta quem será Annemarie no futuro. O narrador da obra em questão a define como a "aprendiz da vida" e, pela narrativa, acompanha o seu rumo.

Assim, estes comentários e citações iniciais procuram delinear a principal personagem, seu ambiente e sua história e servem para introduzir o estudo de *Lei così amata* como romance de formação.

2.2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS DO ROMANCE DE FORMAÇÃO

A análise do texto pretende verificar em que medida a obra em questão possui as prerrogativas para ser inserida na tradição do romance de formação. *Lei così amata* parece possuir os elementos fundamentais que caracterizam esse subgênero romanesco. A protagonista é uma jovem burguesa, que vive em conflito com sua família e seu ambiente, que

[22] " recalcitrante, capriccioso, selvatico, forse indomabile. Dato che sua madre non aveva passione più profonda dei cavalli, costituiva il complimento più toccante che potesse rivolgerle. Ma Renée aveva rinunciato a metterle il morso".

[23] "Un marinaio scapestrato, una signorina dell'alta società, un dongiovanni, una scrittrice, una moglie: Klaus non capiva cosa volesse dalla vita".

sofre por causa das diferenças que existem entre a vida que idealiza e a realidade que a cerca, buscando, assim, sua identidade.

Para desenvolvermos nossa análise, faz-se necessário, em primeiro lugar, buscarmos as características fundamentais do romance de formação em autores como Lukács, Bakhtin, Moretti e Labovitz, cujos estudos críticos constituirão a base teórica deste capítulo.

Sobre o gênero romance e mais especificamente sobre romance de formação, valemo-nos, de início, das reflexões de duas entre as maiores autoridades da crítica literária do romance no século passado: Georg Lukács e Michael Bakhtin. Em primeiro lugar examinaremos suas ideias a esse respeito que constam respectivamente na obra *A teoria do romance* (LUKACS, 2000), escrita nos anos 1914-15, mais especificamente no texto *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister como tentativa de uma síntese;* e na obra *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 1997), principalmente no capítulo *O romance de formação e seu significado na história do realismo,* escrito entre 1936 e 1938.

A seguir, faremos uso das reflexões do crítico italiano contemporâneo Franco Moretti, o qual dedicou ao romance de formação a obra *O romance de formação* (1999), além dos estudos da norte americana Esther Labovitz, a qual se interessou pelo romance de formação feminino no século XX, na obra *The Myth of the heroine. The Female Bildungsroman in the Twentieth Century* (1988).[24]

O cenário teórico apresentado por Georg Lukács e por Michael Bakhtin é constituído pelos primeiros decênios do século XX. Estes autores olham muito para trás, para as origens do romance moderno e, no caso de Lukács, ainda aquém. Ambos se detêm demoradamente sobre o que é considerado o primeiro romance de formação, *Wilhelm Meister. Os anos de aprendizagem*, de Wolfgang Goethe, tido como *Bildungsroman* por excelência. Em certo sentido, eles percorrem retroativamente o caminho do romance até chegar ao *Meister*, e dele deduzem as características que diferenciam e marcam a personagem protagonista desse tipo

[24] Cabe aqui um esclarecimento acerca do uso do termo 'romance de formação', o qual será utilizado ao longo deste capítulo, especialmente, mas também ao longo de todo o presente estudo. Nos estudos críticos sobre os quais nos baseamos e que se encontram neste trabalho, pode-se encontrar também, no lugar de 'romance de formação', o termo alemão *Bildungsroman*, os termos 'romance de educação' ou 'romance de aprendizagem'. São eles intercambiáveis ou se referem a diferentes tipologias de obras? Em vários casos, observamos um uso intercambiável devido às traduções, ou um uso distinto pela tradição literária do país de origem da crítica. Em outros casos – como é o de Moretti, que será colocado mais adiante – o autor assume um termo como aquele que representa melhor o tipo de romance analisado. Em termos de exemplo, um estudo especifico sobre o assunto é aquele de Denis Pernot, *Du «Bildungroman» au roman d'éducation: un malentendu créateur?*, publicado na revista *Romantisme.* (1992). Disponível em <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1992_num_22_76_6034>. Acesso em: 19/09/2010.

de romance, bem como seu espaço e tempo peculiar. Dessa maneira, esses teóricos ampliam o horizonte do romance e salientam pontos que serão úteis para o estudo que estamos realizando.

Em Georg Lukács, dois são os conceitos de interesse dos quais podemos nos valer: solidão e vida. A presença da solidão e da reflexão sobre a vida são dois eixos da filosofia estética desse autor, essenciais para entender nascimento e desenvolvimento do romance, e serão especialmente interessantes para nossa análise. Segundo Lukács, o homem contemporâneo é um ser solitário e seu caminho não é mais iluminado pelo céu estrelado de Kant, "a luz interna não fornece mais do que ao passo seguinte a evidência – ou a aparência - da segurança". (LUKÁCS, 2000, p. 34) A solidão pertence à alma que se sente prisioneira do destino, mas também à alma que se sente condenada ao isolamento e que anseia pertencer ao todo. Se o discurso do homem solitário é monológico, lírico, o do homem que anseia pela comunidade é dialógico: no diálogo manifesta-se a comunhão de várias almas solitárias. Esta alma solitária reconhece o seu eu que nela vive e que a movimenta. O preço deste conhecimento manifesta-se na desilusão da vida. A vida, a realidade na sua "extensão", constitui objeto da épica e do romance, formas que se distinguem não pelas intenções, mas pelos contextos histórico-filosóficos nos quais estão configuradas. O romance é forma característica de uma época onde a imanência do sentido da vida tornou-se problemática. Seu conteúdo é "a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova – encontrar a sua própria essência" (LUKÁCS, 2000, p. 91). O romance não necessariamente abrange uma vida inteira: "um fragmento de vida é transposto pelo escritor num contexto que o põe em relevo, o salienta e o destaca da totalidade da vida" (LUKÁCS, 2000, p. 48).

Os heróis do romance procuram algo e nascem da alienação diante do mundo exterior. Procuram em, primeiro lugar, por si mesmos, em segundo lugar pelo sentido da existência: luta que envolve toda a vida, mas esta busca é a única coisa pela qual vale a pena viver. Ela permite entrever, mesmo que aproximadamente, e sem possibilidade de superação, a discrepância entre ser e ter-de-ser.

As diferenças entre gêneros e heróis de romances dependem, segundo Lukács, da relação que se estabelece entre a alma e o mundo. No romance, principalmente até o século XIX, a luta do sujeito com o mundo é mais evidente, enquanto que permanece escondida sua

.

problemática interior; quase sem esta última, o indivíduo mira diretamente o seu ideal, esquecendo a distancia entre ideia e ideal. É o que Lukács define como “idealismo abstrato”.

No romance do século XIX, a alma tem vida real puramente interior, rica de conteúdo e suficientemente perfeita com vida própria e dinâmica, tida como verdadeira em si mesma, portanto, entra em conflito com a realidade. Esse conflito é o objeto da composição literária. Mas a separação entre ideias e realidade aumenta de forma que e a percepção desta se dá no tempo, um tempo real – segundo Lukács (LUKÁCS, 2000, p. 127) – como aquele teorizado por Bergson, a *durée*. O romance se valoriza através do esforço da memória de reviver o que a vida lhe negou. A lembrança protege a vida do poder destrutivo do tempo, e no romance existe uma lembrança criativa que, buscando colher a plenitude oculta da vida, confirma o processo vital. É o que Lukács define como “romantismo da desilusão”.

A fase intermediaria entre o romance do idealismo abstrato e o romance da desilusão, e que Lukács define como “tentativa de síntese”, é representada por *Wilhelm Meister*, de Wolfang Goethe, que será o modelo de um novo tipo de romance, exatamente o romance de formação, o *Bildungsroman*. No *Meister* o indivíduo problemático se reconcilia com a realidade social e atinge certa sabedoria que consiste em encontrar um compromisso com o mundo, agindo sobre a realidade social.

O sujeito que caracteriza esse tipo de romance mantém um vinculo tênue com a ordem transcendental, com o ideal, mas sua alma não tem uma atitude contemplativa diante da realidade, sobre a qual, com muita dificuldade, acha possível intervir. Trata-se, portanto, de uma individualidade, situada entre romantismo e idealismo que, pelo menos em parte, consegue superar a solidão da alma, graças à compreensão e colaboração de uma comunidade cujos indivíduos percorreram o processo educativo e conquistaram maturidade. Tal maturidade significa acreditar no ideal de uma humanidade livre, que confirma a necessidade das estruturas da vida social, sem a rigidez da entidade jurídica, como instrumentos para atingir objetivos que a superam. Esse indivíduo mantém o equilibro entre a atividade que dá e a contemplação que recebe. Este é um processo de “formação”, *Bildung* em alemão, daí *Bildungsroman*, romance caracterizado por este tipo humano e por esta estrutura formal. Sua configuração como modelo de educação-formação pressupõe a crença na proximidade de destinos e vidas: o caminho é individual, mas abertos a muitos indivíduos. O perigo de tal forma de romance está no fato de que o herói passe a ser simplesmente uma subjetividade

.

paradigmática e que seu destino seja apenas pessoal, desse modo contado em forma memorialística. Segundo Lukács é o que acontece na maior parte dos romances de educação modernos. No *Meister*, ao contrario, a estrutura de seres humanos e destinos define a construção social do mundo que os rodeia.

É interessante observar como os elementos essenciais da teoria de Lukács, e que ele deduz dos romances até sua época, em parte continuem valendo para os romances da nossa época. Certamente, o contexto histórico não permite encontrar um ideal de síntese entre o individuo e o mundo, como Lukács reconhecia no romance de formação do fim do século XVIII, representado por *Wilhelm Meister*. O equilíbrio entre o herói e a realidade no qual vive, interioridade e mundo, que se encontra em *Wilhelm Meister*, já difícil, se não impossível, no século sucessivo à obra de Goethe, muito menos o é no século XX; além disso, o deslocamento do gênero do romance de formação do masculino para o feminino - como veremos adiante – vai afastar sempre mais o herói, ou a heroína, dos características do *Wilhelm Meister*.

Contudo, quais seriam os elementos da teoria de Lukács importantes para a observação do romance de Melania Mazzucco? A solidão – como veremos no decorrer desta análise – é talvez a característica principal da heroína de *Lei così amata*, e é também elemento fundamental do romance de formação feminino do século XX. A heroína do romance se põe à prova, testa sua interioridade diante de si mesma e do mundo, através das vicissitudes de sua experiência. Apesar de seu trajeto não ser linear, o romance de Mazzucco parece querer apontar para uma espécie de síntese ou, pelo menos, para uma reconciliação de sua heroína, Annemarie, com o mundo, com a humanidade, chegando a indicar que ela, em parte, teria superado sua solidão. Annemarie não elimina a sua interioridade, mas tenta conciliá-la com o mundo exterior: provavelmente aceitará ter emprego fixo de jornalista em Lisboa, comprará uma casa em Sils, não se divorciará do marido Claude, sua relação com a amiga Erika – inspiração e desespero, *croce e delizia* – também mudará, porque ela mudou. Para Lukács, como vimos, é possível a reconciliação entre o sujeito e o mundo. Superar a solidão e conseguir a integração serão ao fim "o coroamento de um processo educativo, uma maturidade alcançada e conquistada." (LUKÁCS, 2000, p. 140). Em *Lei così amata*, mesmo sendo difícil de conseguir, a heroína parece encontrar-se consigo mesma no final de um caminho de lutas e perdas de rumo.

.

* * *

O texto de Bakhtin *O romance de educação na história do realismo* (BAKHTIN, 1997) faz parte de uma obra da qual sobram apenas alguns manuscritos, entre os quais o acima referido. O projeto desse teórico compreendia a caracterização das grandes variedades e formas históricas de estrutura do gênero – em particular aquela do romance de educação e de devir, objeto principal da pesquisa – e a análise da situação histórico-literária em que se constituem as formas de romance da idade moderna. São três os fatores principais que caracterizam o romance de educação, segundo Bakhtin: a nova imagem do homem, ou seja, o herói que vai sendo construído; a mudança radical do panorama tempo-espacial do mundo e a especificidade da palavra no romance, o plurilinguismo romanesco, a representação de um mundo pluridiscursivo. Aqui contemplaremos especialmente o primeiro aspecto, aquele da construção do herói. O princípio da construção da imagem do herói é usado por Bakhtin para classificar as variedades do gênero romance.

O herói do romance de peregrinação (ou de viagem) é ilustrado como um ponto em movimento no espaço; ele não muda, as experiências de vida, as provas, as lutas por um ideal abstrato, não modificam o seu caráter e não são formadoras. Quanto à representação do mundo, esta se torna pano de fundo, cenário, ambientação para o herói, junto com as personagens secundárias. Mesmo quando a realidade que o circunda ocupa um lugar de destaque no romance - e frequentemente existe certo exotismo geográfico - não existe todavia uma verdadeira interação entre herói e mundo, o mundo não consegue modificar o herói e o herói não age no ambiente espacial. Esse tipo de romance, na época moderna, é enriquecido pelas características do romance biográfico, do romance de formação e do "romance do artista", *Küstlerroman,* quando a ideia da provação tem um conteúdo ideológico: prova da escolha própria, da vocação, da genialidade artística, e, paralelamente, da idoneidade existencial do artista, e havendo, por fim, a prova da mulher emancipada.

O herói do romance biográfico, em certo sentido, também é imutável; o que muda é a sua vida, o seu destino, que constituem o enredo, baseado em momentos "típicos e fundamentais de qualquer vida humana" (BAKTHIN, 1997, p. 231). Tais momentos ocorrem antes e depois daqueles observados no romance de provação, o qual baseia seu enredo no desvio do curso normal da vida. O que distingue esse subgênero é também o conceito de vida, não alicerçada em conceitos abstratos, mas em resultados objetivos. No romance biográfico o

.

tempo biográfico é real, e assim não pode ser excluído do processo mais longo do tempo histórico. A biografia é impossível fora de uma época, cuja duração é representada pelas gerações, as quais introduzem "o contato entre vidas diacrônicas". (BAKHTIN, 1997, p. 233) Graças ao vínculo com o tempo histórico, com a época, o mundo do romance biográfico não é mais um pano de fundo, tornando possível aprofundar o reflexo da realidade. Todos estes princípios de organização preparam o desenvolvimento do romance realista do século XIX.

Todavia, o gênero que teve um significado de particular importância para o realismo é o romance de formação. Bakhtin entende que alguns o limitam àqueles romances cuja composição é formada de modo especifico pelo processo de educação do herói, outros o ampliam, levando em conta de maneira genérica o momento de desenvolvimento e formação do herói. Certos romances de educação têm um caráter substancialmente biográfico e autobiográfico, e substanciais podem ser as diferenças ligadas à relação destes romances com o tempo histórico real.

Recordando que o tema do seu estudo é a imagem do homem e o espaço-tempo no romance, Bakhtin põe em relevo aqui o momento da "*formação do homem*", contrapondo-o à figura "*preestabelecida*" do herói, constante na fórmula do romance. (BAKHTIN, 1997, p. 236) O herói e seu caráter se tornam variáveis na forma do romance de educação, e a mudança do herói adquire significado no enredo. O tempo penetra no interior do homem, entra na sua imagem, mudando substancialmente o significado de todos os momentos de seu destino e de sua vida. Por isso Bakhtin o define, num sentido mais geral, *romance de formação* e reconhece-o em vários tipos: romance de formação cíclico (contém um tempo cíclico idílico, da infância à velhice, ou contém uma representação da vida como experiência e escola), romance de formação biográfico (passa através de fases individuais e sem repetição do vir-a-ser), romance didático-pedagógico e, por fim, romance de formação realista.

Nos primeiros tipos de romance, a formação do homem ocorre sobre pano de fundo imóvel de um mundo já pronto e substancialmente solidíssimo. Ao contrário, no romance realista de formação

> [...] o homem se forma ao *mesmo tempo em que o mundo*, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. [...] São justamente os *fundamentos* da vida que estão mudando, e compete ao homem mudar junto com eles. Não é de surpreender que, nesse tipo de romance de formação, os problemas sejam expostos em toda a sua envergadura, pois que se trata da realidade e possibilidade do homem, da liberdade e da necessidade, da iniciativa criadora. A imagem do homem em devir

.

> perde seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca numa esfera totalmente diferente, na esfera *espaçosa* da existência histórica. Este é o ultimo tipo do romance de formação, o tipo realista. O principio de tal formação do homem encontra-se na quase totalidade dos grandes romances realistas, o que equivale a dizer que sempre estarão presentes quando o tempo histórico for assimilado. (BAKHTIN, 1997, p. 240.)

Os fundamentos do romance de formação realista são, portanto, um homem e um mundo em desenvolvimento. Além desses elementos, Bakhtin sublinha que é imprescindível a ideia da iniciativa criativa do homem.

Outro elemento substancial do romance, que Bakhtin considera em seu estudo *O Discurso no Romance*, incluído na obra *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*, (1975), é a ideia da provação do herói e sua palavra. Tal ideia muda nas épocas da história do romance. E só chega a interessar para nosso assunto quando ela se junta à ideia de transformação do herói, o que acontece no romance de aprendizagem e formação. Só neste último a ideia da provação conhece a crise, a regeneração, mas também "a evolução, a transformação, a formação gradual do homem" (BAKHTIN, 1998, p. 185) e o herói possui certa duplicidade, uma "mistura do bom e do mal, da força e da fraqueza" (Idem, p. 186). Veremos, ao longo deste capítulo e dos seguintes, como a personagem de *Lei così amata* possui estas características.

Embora nenhuma variedade do gênero romance siga os princípios definidos por Lukács e Bakhtin de forma pura, podemos reconhecer e utilizar para a análise do romance de Mazzucco algumas características do romance de formação e de outras variedades deste teorizadas por Bakhtin.

Por se tratar da vida de Annemarie Schwarzenbach, o enredo de *Lei così amata* apresenta obviamente as características do romance biográfico (o que será objeto de nossa análise no próximo capítulo), porém os momentos da vida sobre os quais se constrói o romance biográfico não seguem uma ordem cronológica, mas sim uma ordem de relevância que os momentos ou fatos tiveram sobre suas ações, sobre o tempo vivido pela personagem e, enfim – como veremos mais detalhadamente no terceiro capítulo – sobre suas mudanças.

Para Bakhtin, as mudanças do herói "adquirem importância para o enredo romanesco". (BAKHTIN, 1997, p. 237) Eis, portanto, o devir do homem representado pelo romance, e também sua ligação peculiar com o tempo histórico. O devir do tempo é acompanhado pelo devir do herói. Talvez não seja possível dizer que herói e mundo alternam os papéis de

.

“primeiro plano” e de “pano de fundo”, porém o mundo não é apenas um “pano de fundo” para as vicissitudes da heroína do romance de Mazzucco, Annemarie: “Nosso destino está atado ao grande destino das coisas.” (MAZZUCCO, 2000, p. 103)[25]

Causa frequente dos seus atos, das suas viagens, dos seus problemas, dos seus movimentos são os graves acontecimentos que surgem nos anos em que a heroína vive. Annemarie encontra-se em Berlim durante a ascensão do nazismo, apoiado pela família Schwarzenbach, por causa do medo que provoca a ameaça do comunismo. Suas idéias políticas, porém, são totalmente contrárias às da família e ela tenta, desde o inicio, apoiar a luta contra o nazismo. Haverá eleições: ela, ainda escondida da família, espera que a democracia resista. Ocorrerá o incêndio do Parlamento, seguido da queima dos livros. A protagonista não sabe como permanecer junto aos seus amigos, obrigados a deixar a Alemanha porque são socialistas e de origem judaica.

Annemarie vai sofrer uma crise por causa da ruptura de origem política entre seus amigos e sua família; decide sair de Berlim, apesar de ali se encontrarem as editoras às quais confiou seus manuscritos, sendo que estes representam sua vocação, seu desejo mais forte e duradouro. Irá para Espanha onde poderá trabalhar, relatando a situação social do país às vésperas da guerra civil. É isso que ela quer e que, aos poucos, com o desenrolar dos fatos, consegue pôr em pratica, tornando-se repórter de vários jornais. O apoio que dará ao amigo Klaus Mann para publicar a revista *Die Sammlung* (1933-1935) - onde escrevem os intelectuais antifascistas de vários países – tornará aguda a ruptura com a sua família, da qual ainda depende financeiramente. Pouco depois da eclosão da Segunda Guerra, volta do Afeganistão para ficar nos lugares onde deseja ser útil. E assim partirá para os Estados Unidos – que naquele momento é país de refugiados políticos - onde suas vicissitudes marcarão de maneira decisiva seu desenvolvimento.

É possível afirmar que, além do seu devir pessoal, ela espelha o devir do mundo, tal como um herói que, segundo as palavras de Bakhtin, “já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para a outra. Esta passagem efetua-se nele e através dele” (BAKHTIN, 1997, p. 240) Podemos crer na possibilidade de que os anos que o mundo vive, retratados no romance de Mazzucco, serão o

[25] “Il nostro destino è legato al grande destino delle cose”. Quanto às posições de “primeiro plano” e “pano de fundo” no enredo da narração, ver Moretti, *Op. Cit.*, p. 173 e 174.

divisor de águas do século XX, e Annemarie será uma mulher que vive no seu tempo, mas, de certa maneira, além de sua época. Suas lutas contra preconceitos e injustiças – que ela vive em primeira pessoa – antecipam aquelas das mulheres da segunda metade do século XX.

Detemo-nos sobre as obras de Lukács e Bakhtin acerca do romance de formação porque vários elementos das teorias presentes nessas obras servem para a análise de *Lei così amata*. Mas também porque as teorias desses autores servem para embasar a crítica mais recente utilizada na continuação de nossa análise.

É claro que o olhar de Lukács e o olhar de Bakhtin iluminam um amplo horizonte de cânones da literatura ocidental, nos seus vários gêneros, e são fonte imprescindível para a análise do romance. Levando em conta as teorias destes dois teóricos, o crítico literário italiano contemporâneo Franco Moretti estuda os romances de formação baseando-se na análise das grandes obras do fim do século XVIII e do século XIX.

2.3 O ROMANCE DE FORMAÇÃO NA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA

Eis como Moretti vê o romance de formação. Ele utiliza a palavra *Bildungsroman* só para o modelo narrativo construído por Goethe (aquele que, como forma mais pura, Bakhtin chamava de "romance clássico de formação") e por Jane Austen. Moretti se utiliza do termo «romance de formação» de forma mais ampla, ou seja, referindo-se ao gênero literário na sua totalidade. Pode-se observar uma produção crescente dos romances de formação entre 1789 e 1845, que vai da Alemanha de Goethe com *Wilhelm Meister* (1795-96) e da Inglaterra de Jane Austen com *Orgulho e Preconceito* (1797) à França de Stendhal com *O Vermelho e o Negro* (1830) e à Rússia de Pushkin com *Eugênio Oneghin* (1831). Em seguida, esse gênero continuaria na França de Balzac com *As Ilusões Perdidas* (1836-43) e de Flaubert com *A educação sentimental* (1843-45)[26]. A seguir, com o romance *Middlemarch* de George Eliot, o gênero enfraqueceria até chegar – segundo Moretti - à crise do romance de formação europeu, que se dá nas primeiras décadas do século XX: *Juventude* (1898) de Joseph Conrad, *Tonio Kröger* (1903) de Thomas Mann, *O Jovem Törless* (1906) de Robert Musil, *Os*

[26] As características histórico-sociais determinantes de diferenças e semelhanças dos grandes romances europeus do século XIX são analisadas por Erich Auerbach em *Mímesis. A representação da realidade na literatura ocidental* (2004), no capitulo *Na mansão de La Mole.*

.

cadernos de Malte Laurids Brigge (1910) de Rainer Marie Rilke, *América* (1914) de Franz Kafka, *Retrato do Artista quando Jovem* (1914), de James Joyce.

Segundo Moretti, as coordenadas espaço-temporais deste gênero - o romance de formação - estão bem definidas: floresce e se desenvolve na Europa no lapso de tempo entre a revolução francesa e o triunfo do capitalismo, sendo seu substrato histórico-social representado pela classe social situada no limite entre aristocracia e burguesia, permeável ao mérito e à concorrência, constituída por indivíduos livres, cultos e nobres. Sinal determinante dos heróis destes romances é a juventude, por isso o romance de formação quer dizer antes de tudo juventude, a parte mais significativa da existência, a que engloba o "sentido da vida".

Para esses heróis, juventude é mobilidade, processo e desenvolvimento, meta que implica chegar ou não chegar à idade adulta. Para a geração anterior, segundo Moretti, os heróis aprendiam por um caminho lento e previsível, seguindo os passos do pai; agora a exploração do espaço social é incerta, seguindo-se a viagem caracterizada como aventura, boemia, vagabundagem:

> Este caminho é necessário, porque as oscilações do mundo capitalista e suas novas leis tornam aleatória a continuidade entre gerações e impõem uma *mobilidade*, anteriormente desconhecida. Esta caminhada exploratória é bem vinda porque gera nova esperança, alimentando uma *interioridade*, mais ampla do que a anterior, mas principalmente [...] sempre agitada e insatisfatória (MORETTI, 1999, p. 4. Tradução nossa).

A juventude de Wilhelm - em *Wilhelm Meister* - busca elevação espiritual e moral; este personagem tem curiosidade pela vida, partindo à conquista da sorte, "aquilo que busca, intui, sonha e quer [...] não é a felicidade pessoal, mas algo que está no caminho de toda a humanidade, ideal de vida transparente, livremente disposta para servir, valiosamente inserida na totalidade" (Hesse. *In* GOETHE, 2006, p. XXI)[27]. Este é, pois, o ideal de confiabilidade da vida – "qualquer encontro deixa rastro, tudo contribui para nossa formação, mesmo sem perceber" (GOETHE, 2006, p. 380). É a adaptação ao mundo que caracteriza o jovem herói deste primeiro tipo de *Bildungsroman*.

A juventude de Julien - em *O Vermelho e o Negro* - é rebelde e revolucionária, "O infeliz, guerreia contra toda a sociedade" (STENDHAL, 1964, p. 331. Tradução nossa), mas pretende ascensão social "Então, diz para si mesmo, rindo como Mefistófeles, tenho mais

[27] Hermann Hesse define com estas palavras a personagem Wilhelm, no ensaio "Wilhelm Meister", presente na edição citada.

disposição que eles; sei escolher a legenda de meu século. Sentiu crescer sua ambição e seu apego à veste eclesiástica". (STENDHAL, 1964, p. 330) Às vésperas a ser condenado à guilhotina continuará ainda preso a seu ideal: "Deixem-me minha vida ideal. [...] Cada um morre como pode; eu quero pensar na morte a meu modo". (STENDHAL, 1964, p. 469) A ousadia de querer misturar-se "àquilo que o orgulho dos ricos chama sociedade" (STENDHAL, 1964, p. 476) constitui seu pecado, a morte constitui seu último ato de rebelião.

A juventude de Lucien – em *As Ilusões Perdidas* - ambiciona o sucesso mundano e, para atingi-lo, precisa adaptar-se ao mundo em que vive, submetendo-se à ideologia dominante. Procura iludir-se sobre chegar ao reconhecimento e à fama de escritor sem compromisso.

> Pobre criança, eu [Lousteau] também tinha o coração cheio de ilusões, movido pelo amor à Arte, arrastado por um élan incontível para a glória: milito na labuta do oficio de livreiro, tentando achar algum valor na miséria. Estava exaltado e agora sufocado, e meu entusiasmo inicial me impedia de ver o jogo do mundo; [...] Saiba, se tendes talento, vossa luta será sem trégua: melhor seria não ter nenhum. (BALZAC,1999, p.273, 278. Tradução nossa)

O herói, ou o anti-herói, de Balzac cresce e amadurece à custa de perder toda e qualquer ilusão: a vida só lhe reserva fracassos atrás de fracassos.

Observa-se a juventude ambígua, confusa e desorientada de Törless, em *O Jovem Törless,* como busca vã de explicações esclarecimentos e respostas nos adultos, representados pela escola enquanto instituição.

> Conforme a intensidade com que pensava que, se soubesse o que sabiam Kant, seu professor e os adultos já formados, talvez esse empreendimento de agora lhe parecesse ridículo - conforme a intensidade desse choque, tornavam-se mais ou menos fortes os impulsos sexuais que o mantinham de olhos abertos e ardentes. (MUSIL, 2003, p. 104)

Sua insegurança surge quando precisa se defender da acusação de um colega, tendo por testemunhas professores e diretor: "Sentia-se inseguro, [...] Como os faria compreender aquele caminho sombrio e misterioso que atravessara? [...] Esse pequeno passo que ainda o separava do fim de seu desenvolvimento mental, assustava-o como um monstruoso abismo." (MUSIL, 2003, p. 147).

.

Moretti sustenta que o romance de formação associa à caracterização simbólica da juventude a mobilidade e a interioridade e torna-os «forma simbólica» da modernidade.

A ideia da agitação interior e da mobilidade da juventude é escolhida como sinal sensível e concreto da nova era, porque permite acentuar seu dinamismo e sua instabilidade. Frequentemente a mobilidade se expressa em viagens, as quais são metáforas narrativas da juventude, segundo Moretti. Os jovens desses romances podem ficar felizes ao deixarem os territórios da infância, ou podem ver-se obrigados a partir por conta das desavenças com o ambiente, ou ainda partir contra vontade própria, sem ter merecido tal sorte. A representação da juventude só é possível quando sua mobilidade é detida; e isso ocorre de fato, já que juventude é apenas uma fase da vida. Às características do dinamismo e da inquietude, se junta o limite, o sentido do fim: estas contradições da juventude são os pilares para a construção do romance de formação.

Moretti ainda acrescenta que existem outras contradições importantes na cultura moderna inseridas no enredo da narrativa e nas ideias dos vários romances de formação. Em alguns deles, os fatos têm sentido na sua finalidade e, assim, seu encerramento é o segmento narrativo mais importante. Em outros, o que dá sentido ao enredo é a própria trajetória inserida na narrativa, o que possibilita ter um final aberto, e, assim, o fim passa a ser o momento de sentido mais pobre. Uns são romances de casamento, outros de adultério. A valoração é ampla: felicidade, liberdade, identidade, mudança, segurança, metamorfose. Estes aspectos convivem no romance de formação mediante um viés cultural, que pertence à esfera dos comportamentos cotidianos, sem visar à formalização teórica de conceitos.[28]. O romance de formação parece ser a forma simbólica que melhor representa as contradições de nosso tempo: o processo de socialização consiste em interiorizar a contradição, aprender a conviver com ela, transformando-a em instrumento para a vida. Apenas na forma clássica do *Bildungsroman*, o romance de formação procura ser solução para o conflito entre o ideal da autodeterminação do indivíduo e as prementes exigências do contexto social (MORETTI, 1999, p. 17).

Se o romance de formação é o da juventude, em ambos – romance e juventude – coexistem - segundo Moretti - as contradições da personalidade individual, a construção do eu e a estruturação social do indivíduo. Esta é uma característica que todas as variantes, ao longo

[28] Para Moretti, a *Teoria do Romance* de Lukács não chega a ser uma filosofia do romance como forma do compromisso. (Cf. MORETTI, 1999, p. 11)

.

de um século, têm mantido, evidenciando assim que um pressuposto permanece, ou seja, que no romance de formação a biografia individual de um jovem talvez seja "o ponto de observação mais significativo para compreender e avaliar o curso histórico", (MORETTI, 1999, p. 255. Tradução nossa) e que apenas sob determinadas condições histórico-sociais (fundamentalmente aquelas das revoluções fracassadas e aquelas que permitiram a ascensão do capitalismo) é possível e oportuno o romance de formação.

Para Moretti, as sociedades de massa do século XX e as suas ideologias, a derrocada da imagem unitária do eu, o terrível evento histórico da primeira guerra mundial carecem de lugar na forma simbólica do romance de formação. Assim os romances da primeira década do século XX, em lugar de abrir um novo período do romance de formação – como tinha acontecido na passagem do século XVIII para o XIX – podem ser considerados os últimos deste gênero. Quais seriam as características comuns aos romances desse último período, segundo Moretti? Em primeiro lugar o fato de colocarem ao centro as instituições, escola, igreja e burocracia, que tratam principalmente dos meios e não dos fins, de técnica e não de valores. As instituições privilegiam o aspecto objetivo da socialização e não o subjetivo. Por outro lado, a formação – entendida na acepção do tipo de romance que lhe dá o nome – atingia seu resultado exatamente através do processo subjetivo de socialização. Nestes romances o correto é o que o sujeito deve fazer; quando não o faz, o indivíduo não se socializa e fica sem lugar no mundo. Os protagonistas destes romances do século XX – Karl, mandado para América, Stephen, que opta pelo exílio, Törless, mandado para um colégio interno – são submissos, ou solitários, ou orgulhosamente isolados, ou cinicamente violentos. Os adultos deixam de ser um referencial para a sabedoria, nada podem ensinar justamente porque são adultos, portanto a juventude procura o próprio sentido em si mesma. Existe outra característica importante que diferencia esses romances do protótipo do gênero, sustenta Moretti: o sujeito representado não constrói uma identidade única, ao contrario, descobre a identidade com múltiplas faces. Segundo esse estudioso italiano, todas as características encontradas nas obras deste período fazem com que o processo evolutivo nesse tipo de romance chegue a um beco sem saída, se dissolva, enfim, seja um fracasso. O que pretende Moretti quando fala de fracasso é conceituar

> [...] o que acontece quando uma forma simbólica enfrenta problemas que é incapaz de resolver. Essa definição pressupõe naturalmente a ideia de que as formas sejam mecanismos *problem solving*: capazes de dissolver (ou pelo menos

.

> reduzir) as tensões e paradoxos gerados pelos conflitos sociais e a mudança histórica. [...] Para o romance de formação tardio, tal problema insolúvel foi o trauma. O trauma torna descontínuo o tempo da narrativa, tirando "fora da jogada" a representação romanesca da experiência e induzindo movimentos centrífugos para a *short story* e a lírica. Destrói a unidade do eu, retirando a importância à autoconsciência. [...] Finalmente, nada mais resta da velha forma simbólica: uma fase da socialização ocidental chegou ao fim – uma fase que o romance de formação tinha representado e incentivado". (MORETTI, 1999, p. 272. Tradução nossa)

A forma simbólica do romance de formação se encerra porque às vésperas da Primeira Guerra Mundial talvez se concluisse um daqueles momentos histórico-filosóficos "em que os grandes romances são possíveis, em que afloram em símbolo do essencial que há para dizer." (LUKÁCS, 2000, p. 90)

* * *

Lukács e Bakhtin não se referiam a uma época especifica do romance de formação, nem evidenciavam a particularidade do protagonista ou herói de pertencer sempre ao sexo masculino – talvez porque era dado como implícito nas características do gênero. Moretti, ao contrario, acha difícil haver romance de formação fora dos séculos XVIII e XIX e com protagonista que não seja masculino. Assim, embora escreva sessenta anos depois do ensaio de Bakhtin, Moretti exclui quase todo o século XX, exceto os primeiros quinze anos aos quais pertencem os romances acima citados. De acordo com seu pensamento, portanto, seria difícil imaginar o texto de Mazzucco como romance de formação.[29] Apesar de Moretti ocupar um espaço privilegiado na crítica literária - graças à ampla e rigorosa análise que ilumina não apenas o percurso do herói do gênero em questão, suas características e suas relações com o mundo, além do percurso do próprio gênero - é possível formular a hipótese do "romance de formação feminino" do século XX como um outro aspecto, outra face do mesmo gênero, do qual poderia fazer parte o romance objeto do presente estudo.

Nos romances breves dos primeiros anos do século XX, desaparece o herói, segundo Moretti, ceifado principalmente pelo trauma de uma guerra prevista, pelo desmoronamento da ordem política secular em quase toda a Europa. Desaparecia, em certo sentido quase literalmente, o jovem do sexo masculino. Sua ausência, temporária ou definitiva, deixava um

[29] Procuramos manter, no presente estudo, a mesma terminologia usada por Moretti, ou seja, chamar "romance de formação" o gênero literário na sua totalidade, e *Bildungsroman* o modelo narrativo de Goethe, apesar do uso genérico do termo alemão por vários outros críticos contemporâneos.

vácuo, preenchido pouco a pouco pela figura feminina. Surge a mulher capaz de substituí-lo em tarefas de responsabilidade e não apenas aquela que o homem deixara nas atividades do lar ou na sala de visitas. Testando as próprias possibilidades, não era fácil para a mulher aceitar a volta aos papéis secundários em que estivera até então. O trauma da grande guerra cria um homem mais fraco, inseguro, um jovem de quem é cobrado fazer escolhas imediatas e categóricas, com uma educação imposta pelas instituições. A ele sobrevém uma mulher, se não mais forte, mais consciente das próprias responsabilidades e de seus direitos, desejando construir sua identidade, também através de um processo de formação (mais do que de educação), a ela acessível, que até aquele momento é apanágio masculino.

Daquele momento em diante e ao longo de décadas, a mulher vai entrando, aos poucos, de início na vida econômico-social e depois também na política. Desde então, a história registra aumento do número de mulheres: grande foi no ocidente a participação feminina nos movimentos políticos e sociais do século passado, mesmo que quase sempre desconhecida oficialmente, a resistência ao fascismo assiste à presença feminina ao lado ou atrás dos homens. Guerra e racismo não discriminam os sexos, os regimes socialistas recrutam a presença maciça da mulher no trabalho, e nas democracias ocidentais os movimentos feministas reivindicam os seus direitos. O caminho construtivo, embora traumático e difícil, tem por objetivo a conquista de um espaço do qual história e cultura tinham sempre afastado a mulher. [30]

Também na literatura de muitos países aparece cada vez mais a face da mulher, a qual procura, por meio da escrita, ser ouvida em vários assuntos a partir de questões centrais, como o papel feminino dentro da família e da sociedade, o corpo e a sexualidade, a representação de si, a busca de uma identidade e a relação com a produção escrita.

Não é de admirar, portanto, na distância de quase um século e meio do *Meister* de Goethe, que o bastão do romance de formação passe para a mulher. A mulher se torna a nova "heroína" de uma série de obras, heroína esta que, por meio de sua história, conta não apenas um caminho pessoal, mas também o da mulher e da sociedade do século passado. A mulher se torna também a principal leitora de romances.

Entre os críticos contemporâneos cuja atenção se volta para o romance de formação feminino, a autora norte americana Esther Labovitz traz um trabalho útil para sustentar as

[30] Um panorama dessa questão no século passado está em: AA.VV. *La questione femminile nel Novecento. Documenti Testi Riflessioni.* A cura di A. Di Marino. Torino: Einaudi, 2003.

análises do presente estudo. Trata-se da obra *The Myth of the heroine. The Female Bildungsroman in the Twentieth Century* (1988). Após ter examinado as razões da exclusão da mulher deste gênero literário até fins do século XIX, a autora diz que ele se torna possível no século XX, quando a *Bildung* torna-se uma realidade da mulher em geral e da heroína do romance em particular.[31] Para Labovitz, o *Bildungsroman* feminino apresenta temáticas recorrentes: busca da identidade, conhecimento e realização de si, papel sexual, oposição aos modelos externos familiares e sociais, educação mediante a leitura, atitude diante do trabalho, a carreira, o casamento, a maternidade, as questões filosóficas da existência, a vida e a morte. Frequentemente, segundo a autora, tais romances trazem elementos autobiográficos.

Ampla visão espaço-temporal é fornecida pelas obras *Pilgrimage* (1915-38), da escritora inglesa Doroty Richardson, *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), da escritora francesa Simone de Beauvoir, *Children of violence* (1952-1954),[32] da escritora sul-africana e inglêsa Doris Lessing e *Em Busca de Christa T.* (1964), da escritora alemã Christa Wolf. [33]

A primeira característica comum que Labovitz encontra nestas obras é o trajeto da vida, ou melhor, a *Bildung* de todas as protagonistas, que se estende para além da juventude. Há uma extensão para a idade adulta, este fato denota que o percurso formativo realizado pela mulher se estende pela vida afora, está na escolaridade, por exemplo, mas abrange principalmente as vicissitudes da própria vida. Também a história de Annemarie, como narrada em *Lei così amata,* principia nos seus vinte e três anos, já formada na universidade, quando de fato começa verdadeiramente seu percurso de formação, o qual foi influenciado por vicissitudes externas e construído por sua busca pessoal, até seus trinta e quatro anos.

As obras estudadas por Labovitz mostram nas heroínas um ponto comum: uma espécie de perda de si, de identidade inicial, um esforço por adquirir controle da mente, para conquistar a própria liberdade sem obstáculos e para promover seu crescimento,

---

[31] O termo alemão *Bildung* tem muitos significados, tornou, em certos casos, complexa a definição do *Bildungsroman*, como foi visto anteriormente (v. nota 7). Pode ser compreendido como interioridade, consciência individualista, modelador do caráter, aprofundamento, completude do próprio eu, educação dos próprios dotes e faculdades naturais.

[32] A obra de Lessing tem cinco volumes: vamos nos referir apenas aos dois primeiros, *Martha Quest* e *A Proper Marriage*.

[33] Baseando-se em Labovitz, Christina Ferreira Pinto também apresenta um estudo sobre quatro romance em *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. Perspectiva, 1990, no qual analisa as obras de Lúcia Miguel Pereira, *Amanhecer* (1938), Raquel de Queiroz, *As três Marias* (1939), Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1944), Lygia Fagundes Telles, *Ciranda de pedra* (1954). Aqui vamos nos referir apenas ao último texto que apresenta alguns pontos de contato com o romance de Mazzucco.

frequentemente sem a colaboração ou até mesmo com a oposição da família. Estas característica ocorrem nos romances curtos do começo do século passado estudados por Moretti. Os primeiros tempos de Törless no colégio interno, por exemplo, mostram manifestações de saudade, do vazio, do próprio empobrecimento, sentimentos estes que os pais não compreendem, "não atinaram que aquilo fora a primeira e fracassada tentativa do jovem, agora entregue a si mesmo, de desdobrar suas forças interiores". (MUSIL, 2000, p. 10).

A *Bildung* feminina - segundo Labovitz - começa pela "perda de si", desde a infância: sua meta é a busca da própria personalidade, de um eu autêntico. Tal busca se choca contra as forças hostis do ambiente social e familiar que cobram submissão, ambientes estes que são baseados fundamentalmente no patriarcado, ainda no século XX. A heroína questiona os valores patriarcais e frequentemente sente que apenas sendo homem poderia planejar seu futuro. Nos vários romances de formação femininos - além naturalmente do texto objeto deste estudo - apesar das diferenças da época, do lugar e da situação social e cultural da mulher, o ambiente de pano de fundo é o patriarcado e as regras sociais de submissão ao mesmo.

Tanto em *Lei così amata* quanto em *Martha Quest* e em *Ciranda de Pedra*, tal patriarcado é a estrutura familiar e social baseada na figura de quem detém o poder, não necessariamente o pai. Nos três textos, o papel do pai é secundário, ocupa posição secundária. Em *Lei così amata*, a mãe ocupa posição central na família, autoritária gestora do poder que deveria ser do pai. Para esse pai sobra o poder econômico, subtraído em parte à mulher pelo menos quanto ao dinheiro, que às vezes ele dá para Annemarie, às escondidas. É interessante relembrar, a propósito, um dos diálogos entre Annemarie - convocada pelo pai no seu escritório – e seus pais, e notar como a forma do texto reproduz esta hierarquia de relações: o poder de Annemarie sobre o pai (poder afetivo) e da mãe sobre Anne, e, consequentemente, da mãe sobre o marido. Trata-se do trecho já referido na primeira parte deste capítulo, no qual os três – pai, mãe e filha - discutem o futuro de Annemarie: são usados em alternância discurso indireto livre, discurso direto não marcado e discurso direto; porém na primeira parte da conversa as vozes que se sobressaem são a do pai e a da filha, esta última marcada pelo discurso direto; na segunda parte da conversa entre mãe e filha (o pai, sentindo-se derrotado pela violência dos argumentos da esposa, sai da discussão)- a voz marcada pelo discurso direto é a da mãe.

.

Também no romance de Lygia Fagundes Telles *Ciranda de Pedra* (1979) a figura dominante do pai, centro da estrutura familiar, é substituída aos poucos pela figura feminina da irmã Bruna. Quase sempre o desafio que a heroína lança às estruturas da sociedade explode em luta de classe e de sexo. As heroínas protótipo dos romances escolhidos por Labovitz vivem de modo problemático sua própria identidade sexual e a questão da sexualidade, o que não ocorria no herói do *Bildungsroman*, excluídos os romances breves do começo do século passado referidos por Moretti, nos quais o herói fala de sua problemática sexual. "A heroína precisa, em primeiro lugar, enfrentar com decisão sua feminilidade antes de definir e colocar seu verdadeiro papel na sociedade" (LABOVITZ, 1988, p. 252. Tradução nossa).

A infância de Annemarie, segundo o romance em análise, traz a lembrança da dificuldade com sua identidade. São referidos momentos ambíguos e sufocantes na sala de visita onde a mãe recebia as amigas, as quais admiravam Annemarie "nem sempre de modo inocente". Ela permanece silenciosa:

> Todavia, na infância de Annemarie existe outra mulher - que transforma a presença dos pais em inusitada trindade. Naquele tempo, Emy Krüger morava em Bocken durante alguns meses por ano. [...]
>
> Até então Renée havia estimulado a androginia da filha: havia assinalado a ambiguidade de seu aspecto físico e incentivado ela a gostar disto. A mãe vestia Annemarie como se fosse um rapaz, selecionando para ela papéis de travesti. Também Krüger tinha predileção por aquela menina-efebo esquisita, e as outras amigas de Renée se encantavam pelo fascínio perturbador da moça-rapaz, provocando-a com muito gosto - *nem sempre de modo inocente*. Annemarie, por sua vez, era atraída pelo fascínio daquelas senhoras maduras e excêntricas – um mundo do qual eram excluídos os homens. Tal papel, talvez sugerido para ela, ou que teve que interpretar para ser aceita, amada, feita predileta, em fim, se torna apropriado – uma condição de privilégio, de diversidade e solidão. (MAZZUCCO, 2000, p. 401, 409. Grifo nosso).[34]

A dificuldade de assumir a própria identidade sexual acompanha toda a vida de Annemarie, e será fonte de hostilidade por parte da mãe e da sociedade. No que se refere à mãe, a princípio poderia causar espanto tal hostilidade, uma vez que ela mesma mantinha

[34] "Ma nell'infanzia di Annemarie c'è un'altra donna – che trasforma la presenza parentale in un'insolita trinità. [...]
Fino ad allora, Renée ha incoraggiato l'androginia della figlia: era stata lei a sottolineare l'ambiguità del suo aspetto fisico e ad apprezzarla per questo; lei a volerla vestire da maschio, a scegliere per Annemarie i ruoli en travesti. Anche la Krüger aveva uma predilezione per quella strana bambina efebo, e le altre amiche di Renée erano incantate dal fascino conturbante della ragazzina-maschio e la stuzzicavano volentieri – non sempre in modo innocente. Annemarie a sua volta subiva il fascino di quelle signore mature ed eccentriche – un mondo da cui gli uomini erano esclusi. Quel ruolo, che forse fu suggerito, che forse dovette interpretare per essere accettata amata prediletta, le divenne alla fine congeniale – una condizione di privilegio, diversità e solitudine."

vínculo com outra mulher, a cantora Krüger, com a anuência do marido. E gostaria que a filha seguisse seu exemplo, ou seja, usasse o casamento para disfarçar sua verdadeira atração por mulheres. "Esta mulher dona de personalidade dominadora, às vezes impetuosa, é prisioneira das convenções de seu meio" (MAZZUCCO, 2000, p. 395).[35] A rebelião pessoal de Annemarie quanto às regras familiares e sociais recrudesce graças à pressão para o casamento e a maternidade. Annemarie, em conversa com seus pais sobre seu futuro próximo, decidida, diz: "Eu nunca vou casar". (MAZZUCCO, 2000, p. 38). O casamento é a instituição mais representativa das regras da sociedade, definidora dos papéis sexuais e sociais, recusá-lo pode ser interpretado como repelir a ambos. Certamente, para a heroína do romance de formação, trata-se antes de tudo de recusar o papel social, o de esposa. Ser casada quer dizer entrar na hierarquia familiar do marido, deixando a do pai. De fato, na sociedade burguesa, o casamento é o único meio que a mulher tem de possuir casa própria e - mais no imaginário juvenil do que na realidade – possuir uma vida própria, principalmente sexual, oficialmente possível apenas no casamento. A heroína rebelde do romance de formação arrisca "ser castigada com exílio permanente, ostracismo por causa da rebelião e por ter ousado colocar em discussão o papel que a sociedade atribuiu às mulheres." (LABOVITZ, 1988, p. 252. Tradução nossa).[36]

A heroína de Mazzucco sofre ambas as rejeições: desprezo pela regra social - em uma certa idade, a moça tem de casar - e recusa do papel sexual - uma moça deve amar e passar a vida junto de um homem, e apenas um. Annemarie sente atração irresistível por mulheres, mas, assim mesmo, quer ser amiga e estar perto de Klaus; seu sonho é o de família "aberta", ideal dos filhos de Mann, onde amantes e amigos, homens e mulheres, possam juntar-se sem outros vínculos senão o da paixão comum, dos ideais e de um projeto de vida compartilhado. O casamento que decide contrair com Claude, para sua família, é desafio: ela casa, mas deixa claro que a escolha é sua. Aliás, a família não o conhece, e o pouco que sabem dele não o recomenda: é francês (para Renée Schwarzenbach, bisneta do irmão de Bismarck, tal fato é

---

[35] "Questa donna dalla personalità dominante, a volte prorompente, è prigioniera delle convenzioni del suo ambiente."

[36] Frequentemente as escritoras mostram a dificuldade da identidade feminina: não é dificuldade de 'reconhecer' o próprio gênero, quanto a de apreender a administrar as regras sociais impostas pela cultura ao gênero feminino. É o que afirma Judith Kegan Gardiner em *On Female Identity and Writing by Women*. In *Critical Inquiry*. Winter 1981, volume 8, number 2, p. 359: "The problem of female identity presented in woman's poetry and prose are rarely difficulties in knowing one's gender, more frequently, they are difficulties in learning how to respond to social rule for what being female means in our culture".

inaceitável), é católico (a família de Annemarie é protestante), vem da pequena burguesia, simples funcionário, apesar de estar começando uma carreira diplomática, e, finalmente, Annemarie teria perdido a cidadania suíça por conta do casamento "ofensa final às suas origens, às suas raízes - à sua família." (MAZZUCCO, 2000, p. 113)[37]

Eis novamente a rebelião de Annemarie contra os valores patriarcais. Evidente é o ostracismo da mãe, enquanto acompanha sua filha a Trieste para casar-se com Claude em Teerã:

"Minha filha casa, e não haverá festa, ninguém de sua família estará com ela. Casa quase escondida, em um país subdesenvolvido, com um desconhecido que nunca vimos. Como se fosse um crime, uma reparação - e de certo modo o é. Que vergonha". (MAZZUCCO, 2000, p. 110).[38]

Nota-se aqui outro elemento do romance de formação feminino que é o contrário do correspondente masculino: o do rebaixamento social; no romance de formação do século XIX, por exemplo, o herói tentava também subir na escada social (MORETTI, 1999, p. 6).

O casamento era desafio real também para a protagonista de *Lei così amata*, significava ter a capacidade de viver ao lado de um homem em lugar de uma mulher, de viver com alguém de modo relativamente estável; achava isso possível porque também Claude infringira as regras sociais, porque sempre gostara de rapazes; na diversidade, eram semelhantes. Ele a aceitara assim como era, já que Annemarie queria continuar suas viagens, ver amigos, manter, por fim, sua liberdade. Mas ela também procurava alguém que soubesse lhe dar afeto, segurança, proteção, coisa que não encontrara até o momento nem nos amigos mais íntimos, como Klaus e Erika. Cedo o casamento e o relativo papel social que ele devia representar a decepcionam: são uma derrota, uma das muitas que Annemarie deve sofrer e superar.

Também diante da maternidade, a posição de Annemarie é clara: nunca cogitou ser mãe, seu trajeto formativo a leva para longe desta figura que perpetua um papel social e cultural, baluarte da luta da heroína do romance de formação. No breve relato do encontro

[37] "definitivo insulto alle sue origini, alle sue radici – alla sua famiglia."
[38] "Mia figlia si sposa, e non ci sarà festa, nessuno della sua famiglia sarà con lei. Si sposa quasi di nascosto, in un paese sottosviluppato, con uno sconosciuto che non abbiamo nemmeno mai visto. Come se fosse un reato, una riparazione – e in qualche modo lo è. Che vergogna."

entre Erika, Annemarie e o menino inglês na praia de Malorca, onde a "família de ciganos se junta", podemos ler:

> «Não é lindo? Eu o adoro», diz [Erika], «imagina o que seria um filho assim.» « Mas o que está querendo dizer?», balbucia Anne. «Você acha que eu não poderia fazer um filho? Que você não poderia fazê-lo? Um marido já temos, basta apenas acharmos um pai» [...]. A fala de Erika a desconcerta. Que quer dizer? Sempre não exaltamos a esterilidade pura dos nossos amores? Não estávamos convencidas que não iríamos cometer o pecado da procriação? Como podemos infligir a outro o mal que nós mesmas não superamos? (MAZZUCCO, 2000, p. 186).[39]

Respeitar as regras impostas pela sociedade ou rejeitá-las, e conhecer seus limites, é a escolha mais difícil da heroína no seu percurso de formação. Se esse ponto já constituía um dos elementos mais relevantes do romance de formação masculino, mais complexo ainda se torna no caso do feminino. As regras são estabelecidas pela cultura dominante, que é a masculina. Quando a heroína se conscientiza de seus desejos, de suas capacidades e possibilidades, fazer escolhas é etapa fundamental de seu crescimento e requer muita coragem, tanto para aceitar quanto para recusar. No romance *Lei così amata*, Renée, a amazona, representa a mulher que - consciente de suas capacidades e da sua diversidade - ao fim da adolescência aceita tornar-se outra pessoa; mais tarde, com convicção, diz à filha: "«Para aceitar regras é preciso coragem, Anne - é necessário coragem para permanecer no lugar que Deus nos concede e cumprir o próprio dever, para isso é preciso coragem. [...] Você nada sabe sobre coragem, Annemarie.»" (MAZZUCCO, 2000, p. 271).[40] Annemarie, porém, é a mulher que – também consciente de suas capacidades e da sua diversidade – recusa o papel que a sociedade e a cultura lhe impõem e tem a coragem de sair do caminho previamente estabelecido para fazer outro. Eis o que ela responde à mãe no decorrer do dramático encontro na casa de Bocken, logo depois da sua volta dos Estados Unidos:

> Ah, com certeza, eu poderia ter vivido de outro modo, e fazer felizes você, o pai, Fedy, as avós – todos. Teria sido fácil, muito mais fácil, pode acreditar. Não precisava fazer nada, a não ser aceitar algumas regras, bem fáceis, nunca mais teria ficado sozinha, era só juntar-me ao rebanho. [...] Ah, sim, podia fazer como

[39] "«Non è carino? Lo adoro», dice [Erika], «pensa che sarebbe, un figlio così.» «Ma che ti viene in mente?», balbetta Annemarie. «Pensi che non potrei fare un figlio? Che non potresti farlo tu? Un marito ce l'abbiamo, dobbiamo solo trovarci un padre.» [...] È totalmente sconcertata dal discorso di Erika. Che significa? Non abbiamo sempre inneggiato alla pura sterilità dei nostri amori? Non eravamo fieri di non commettere il peccato della procreazione? Come possiamo infliggere a un altro il male che noi stessi non abbiamo sconfitto?"

[40] "«Ci vuole coraggio per accettare le regole, Anne – ci vuole coraggio per stare al posto che Dio ci ha dato e fare il proprio dovere, ecco per cosa ci vuole coraggio. [...] Tu non sai niente del coraggio, Annemarie.»"

> todo mundo – esperar a própria vez, marchar a passo, sem poder parar nem desviar – só fazer o que estava previsto, mas eu, ao contrário, tentei fazer exatamente isto – percorrer outro caminho... Não quis me acostumar [...] e tampouco aceitar viver como no sono – sem nunca precisar abrir os olhos. Eu os abri, os olhos, [...] Sim, podia obter tudo, se eu me comportasse conforme as regras (MAZZUCCO, 2000, p. 271, 272)[41]

Como será visto mais adiante, o preço que Annemarie pagará pelas escolhas feitas é a solidão.[42]

Mas se a heroína, contra as regras da família e da sociedade, tem condições de continuar seu caminho, se o faz sem medo e sem desprezar a si mesma, libertando-se dos preconceitos, seu percurso será mais leve: "se libertar, no *Bildungsroman* feminino, implica uma ação significativa com a qual as heroínas se livram do excesso de peso enquanto procedem rumo à própria vida." (LABOVITZ, 1988, p. 253. Tradução nossa)

Frequentemente, porém, a heroína o faz com sentimento de culpa, acreditando que seu desenvolvimento e sua liberdade sejam egoísmo. Por isso, em seguida, ela tem que se livrar também da culpa. Labovitz observa, sempre se referindo aos romances anteriormente citados: "Todas as heroínas devem aprender como se livrar da culpa, em vez de acusarem a si mesmas de egoístas, quando optarem por perseguir seus objetivos." (LABOVITZ, 1988, p. 254. Tradução nossa)

É o que acontece com Annemarie: frente à mãe – uma mulher forte, voluntariosa, decidida, capaz de controlar a si mesma e aos outros, de esconder as próprias paixões e sentimentos – se sente frequentemente culpada, apesar de opor-se a ela: "E não sabia como conciliar o fato de ser o que era com a esperança, nunca abrandada, de dar-lhe o que sua mãe desejava acima de tudo: que fosse igual a ela. Sua extensão, sua cópia, seu novo inicio." (MAZZUCCO, 2000, p. 37) [43]

---

[41] "Ah, certo, avrei potuto vivere in un altro modo, e fare contenta te, papà, Fedy, le nonne – tutti quanti. Sarebbe stato facile, molto più facile, credimi. Non avrei dovuto fare niente, se non rispettare un paio di regole facili facili, non sarei stata mai più sola, avrei solo dovuto essere uno del gregge. [...] Ah, sì, avrei potuto fare come tutti gli altri – aspettare il mio turno, marciare al passo, non si può fermarsi all'improvviso, e nemmeno deviare – solo fare ciò che è previsto, ma io invece ho cercato di fare proprio questo – ho preso un'altra strada... Non ho voluto abituarmi [...] e nemmeno accettare di vivere come nel sonno – senza mai dover aprire gli occhi. Io li ho aperti, gli occhi, [...] Sì, potevo avere tutto, se mi comportavo in modo conforme alle regole"

[42] Também Virginia, a heroína de *Ciranda de Pedra*, não obstante os amigos, vive em solidão e escolherá viajar em solidão.

[43] "E non sapeva come conciliare il fatto di essere quel che era con la speranza, mai sopita, di darle quel che sua madre voleva più di ogni cosa: essere a lei uguale. Il suo prolungamento, la sua copia, il suo nuovo inizio."

O comportamento da filha faz sofrer a mãe, a qual, por sua vez, responsabiliza a filha por isso. De fato, quando Annemarie

> [...] começou a suscitar nas mulheres o sentimento que Renée esperava que suscitasse, ela a pune: era sua a culpa. Era a sua culpa.

Já Renée

> [...] Atirou em seu rosto, pelo resto da vida, o que o pai e a mãe tinham atirado no dela: sobre não saber controlar as emoções, os desejos, e o desenfreado desejo de amor. Não aceitou nunca suas paixões e se castigou sempre, também com violência [...] Talvez porque Renée sempre respeitara as aparências, guardando no território sagrado da privacidade seus segredos, mantendo o decoro e a honra da família, tão cara a ela [...] Talvez por outros motivos. Annemarie era exatamente como a própria mãe queria ter sido ou temia ser. Talvez exatamente por isso era imperdoável. (MAZZUCCO, 2000, p. 409, 410) [44]

O sentimento de culpa de Annemarie por ter tido coragem de ser ela mesma, por assumir a própria diversidade, vai até a autopunição, a violência contra si mesma, onde retrair-se significa uma viagem para dentro por meio da depressão, da bebida**,** do uso de droga, da tentativa de suicídio e das internações psiquiátricas consequentes; recuperando em seguida sua vitalidade, adquire força, coragem, abertura para o exterior, explicitadas nas suas viagens, como uma abertura para o mundo exterior. Após o momento de "fechamento" segue-se a "abertura" para o novo, para o outro. [45]

O romance inteiro de Mazzucco está impregnado pelo relacionamento difícil, ambíguo e doloroso entre mãe e filha. Essa relação surge de modo pungente na narrativa quando Annemarie percebe a presença da mãe, ao terminar de fazer a leitura pública de seu romance. Ela gostaria de atirar-se ao seu encontro, receber um olhar, uma palavra de estímulo ou aprovação, mas o olhar da mãe não deixa dúvidas: não aprova o livro, não aceita o trabalho da filha, não gostou do livro. Annemarie sabe que o conflito tem a ver com a escrita – profissão

---

[44] "[...] cominciò a suscitare nelle altre donne i sentimenti che Renée sperava che suscitasse, la punì: era sua la colpa. Era la sua colpa. [...] le rinfacciò per tutta la vita esattamente quello che suo padre e sua madre avevano rinfacciato a lei: di non saper tenere sotto controllo le emozioni, i desideri, lo sfrenato desiderio di amore. Non accettò mai le sue passioni, e la punì sempre, anche con violenza, [...] Forse perché Renée aveva sempre rispettato le apparenze, rinchiudendo nel cerchio sacro del privato i suoi segreti, mantenendo il decoro e l'onore della famiglia a cui teneva tanto [...] Forse per altri motivi. Annemarie era esattamente come lei stessa avrebbe voluto o temeva di essere. Ma forse proprio per questo era imperdonabile."

[45] No romance *Ciranda de Pedra*, Virgínia pensa em suicídio para se castigar. Ela cresce sentindo-se culpada pela opção de deixar a sua família de origem e por ter impresso em si mesma o sinal de ruptura dos cânones sociais: ela se assemelha ao pai, por causa do qual a mãe abandonou o marido e as outras duas filhas. À confissão de seu sentimento de culpa para a amiga Letícia, segue-se a ideia de se matar. Pouco depois, Virginia decide partir "Vou abrir as asas que me restam e partir. Outras terras. Outras gentes." (TELLES, 1954, p. 159)

desaprovada, principalmente para mulheres – porque representa "uma subversão" às regras familiares e sociais, porque a escritora pretende afirmar a própria identidade:

> Mamãe acredita que eu não tenho nenhum talento. Que o fato de eu escrever tenha uma ligação direta com brigas, preocupações, loucura. Mamãe segue com interessada desconfiança tudo o que faço. E considera o que faço provisório e pouco importante. Quer anular-me – educar-me para eu me tornar o mais rápido possível como ela, para que eu me comporte e pense de acordo com seus interesses, seu ponto de vista e suas precárias certezas. Ela quer o meu fracasso. Eu não trago brilho à família. Não tenho direito de existir. Sou a nota desafinada. Eis a função que me foi designada. (MAZZUCCO, 2000, p. 69-70)[46]

O conflito com a mãe é um dos momentos nevrálgicos que caracteriza o percurso da heroína no romance de formação feminino. É um dos temas principais, que, por exemplo, permeia todo o primeiro volume da série *Children of Violence*, de Doris Lessing e que segue a heroína Martha Quest da adolescência ao primeiro casamento: seu conflito com a mãe, Mrs. Quest, é intenso e persistente. Como o de Annemarie e sua mãe:

> [...] está por partir, está por casar-se[...] Mas a visão da mãe, tão incômoda, tão invasiva, capaz de lê-la por dentro, da qual nada se pode esconder, fraqueza ou segredo, provoca a suspeita terrível de que poderá se agarrar a Claude, fugir para a Pérsia ou para qualquer lugar, mas não irá conseguir livrar-se nunca dela, nunca será simplesmente ela própria. (MAZZUCCO, 2000, p. 118)[47]

No romance de formação masculino, ao contrário, a figura feminina que assumia o papel de mãe – quando não o era realmente – tinha uma relação formativa positiva com o jovem herói. No *Wilhelm Meister theatralische Sendung*, de Goethe (1950, p.162 e 163), por exemplo, a avó de Wilhelm faz a iniciação do garoto em sua paixão artística, o teatro, considerando-se um momento significativo da formação do jovem. Essa avó é cúmplice das suas primeiras leituras, as quais serão a base de sua *Bildung*. Compreendemos que para a heroína, a figura materna representa a mulher que ela deseja mudar, superar, a qual rejeita e

---

[46] "Mama crede che non abbia nessun talento. Che scrivere abbia un rapporto diretto con litigi, preoccupazioni e follia. Mama segue con interessata sfiducia tutto ciò che faccio. E lo ritiene provvisorio e poco importante. Mama vuole annientarmi – educarmi a diventare il più rapidamente possibile come lei, a comportarmi e a pensare secondo i suoi interessi, il suo punto di vista e le sue precarie certezze. Mama vuole vedermi fallire. Io non porto lustro alla famiglia. Io non ho il diritto di essere niente. Sono la nota stonata. Ecco qual è la funzione che mi ha assegnato."

[47] "[...] sta per partire, sta per sposarsi, [...]. Ma la vista di sua madre, così ingombrante, così invasiva, capace di leggerle dentro, cui non può nascondere niente, nessuna delle sue debolezze o dei suoi segreti, le provoca il terribile sospetto che potrà aggrapparsi a Claude, fuggire in Persia e ovunque, ma non riuscirà mai a liberarsi di lei, mai a essere semplicemente se stessa."

por causa da qual, entre outros elementos, começa o seu tortuoso e solitário caminho de formação.

Além das diferenças entre as gerações, o jovem sempre teve um modelo masculino firme para construir-se: o do pai, em primeiro lugar, mas também o de um professor (já que era o homem que tinha acesso à escolaridade, pelo menos até fim do século XIX) ou de qualquer outra figura masculina. Mesmo na época da rápida ascensão do capitalismo e das relativas transformações dos relacionamentos sociais, até o inicio do século XX, o modelo masculino podia suscitar a necessidade de ser superado, mas não seria enfrentado necessariamente, fato que, ao contrario, ocorre para o caso feminino. O modelo da mãe é um não-modelo: quando a mulher começa a ser a protagonista da própria formação, percebe-se sem modelo: ao longo da vida é ela que o constrói, ou pelo menos procura construí-lo mediante as experiências que vive.

Além da experiência como elemento fundamental de aprendizado, eis outro que, segundo Labovitz (1988, p. 102 e 253), caracteriza particularmente o romance de formação feminino: a heroína-leitora, a qual tem suas leituras como uma fonte de experiência, como modelo de formação. Para as heroínas de Richardson, de Beauvoir, Lessing e Wolf, a leitura assume o papel de "educador": aquilo que é negado às moças na educação convencional, elas procuram nos livros. Pode-se ler nas primeiras páginas do romance de Lessing, que se abre com uma cena emblemática para o romance de formação feminino: Martha está lendo um livro de Havelock Ellis, à sombra de uma árvore, ao fundo no jardim, a mãe conversa com uma amiga. Se sente infeliz, "como só uma adolescente pode sentir-se, [...] não enxergava arbustos e grama, mas apenas ela mesma e do único jeito possível para ela, isto é através da literatura." (LESSING, 2007, p. 14. Tradução nossa) E pouco depois: "Sentia-se infeliz, mas também capaz de contemplar a própria infelicidade. Essa capacidade de observar, talvez zona lúcida, [...] era devida aos jovens Cohen [...] e aos livros que vinham lhe emprestando de dois anos para cá." (LESSING, 2007, p. 15. Tradução nossa). É interessante notar como a leitura seja um momento que corre paralelamente à experiência no percurso formativo da heroína, para a qual a comparação da literatura com a realidade é muito importante, como se pode observar, por exemplo, nestas linhas: "Na literatura, fonte de aprendizado de Martha, a palavra 'fazenda' evocava a imagem de colheita, cuidadosamente cultivada: [...] por outro lado, o olhar de Martha abrangia uma milha de arbustos, além do qual se estendia uma faixa

.

de terra arada, [...] e além ainda o arbustos" (LESSING, 2007, p. 8). Martha busca na literatura a solução de seus problemas: "teria desejado muito ler livros que lhe explicassem a confusão e a violência dos sentimentos que a agitavam por dentro." (LESSING, 2007, p. 68) Ou, simplesmente, deseja o conhecimento do seu corpo: "alguma ideia da sua topografia corporal, Martha consegue no 'livro' onde cada área recebia o nome de uma sensação física particular" (LESSING, 2008, p.79). Além disso, muitas protagonistas do romance de formação feminino também equiparam a leitura à viagem.

Lembramos aqui que também Moretti, retomando uma observação do crítico Karl Morgenstern, afirma que no *Bildungsroman* a leitura em si se propõe como percurso formativo, seja do herói, seja do leitor.[48] Malte, jovem herói de Rilke, exemplifica isso quando lembra que, na passagem da sua infância para a juventude, as leituras se alternavam às experiências, guias de consciência: "No começo destas mudanças, colocava também a leitura. Conversar com os livros como com pessoas, [...] Lá havia acontecido experiências súbitas, inesperadas, [...] eram experiências em tamanho natural, esmagadoras de tão pesadas." (RILKE, 1974, p. 158. Tradução nossa)

Não fica clara na obra de Mazzucco a participação quantitativa da leitura no percurso formador de Annemarie: o livro parece ser para ela mais um meio de cultura que de educação. Annemarie - coisa pouco usual para uma mulher de sua época - é formada em História, e o ambiente no qual vive favorece até os encontros com personagens da cultura, com escritores em particular. Sua viagem para participar, junto a Klaus Mann, do congresso dos escritores soviéticos em Moscou, sua ajuda para a publicação da revista literária *Sammlung*, enfim, sua paixão pela poesia – "ela teria lido apenas livros de poesia" (MAZZUCCO, 2000, p. 352) – tudo isso contribuirá para que ela se torne uma escritora. Leitura e viagem, dois momentos que constituem o processo de formação, completam a experiência da heroína. Labovitz – como vimos há pouco – atribui grande importância à 'liberação' da heroína, ou seja, liberar-se do peso que sociedade e cultura lhe impuseram, perder o que, querendo ou não, vivera, resume o processo de aprendizado pela experiência: entende que viver é uma arte que se aprende exatamente através da experiência.

---

[48] "É justo que o *Bildungsroman* receba este nome, em primeiro lugar por causa do seu material temático, já que representa a *Bildung* do protagonista, do início até atingir uma certa plenitude; em segundo lugar porque, graças a tal representação, estimula a *Bildung* do leitor muito mais que qualquer outro tipo de romance" . (Morgenstern, *apud* MORETTI, 1999, p. 63). Esta afirmação de Karl Morgenstern é retomada também por Labovitz (LABOVITZ, 1988, p. 2).

Esta será a experiência de Annemarie, carregada de incertezas e decepções, ardentes derrotas e profundos sofrimentos ao longo dos anos que a levaram sempre mais longe de casa, em países próximos ou distantes, longe da família e dos amigos, sobretudo quando estará na África. Nesse continente, ela pensa nos amigos sem os quais, até aquele momento, não conseguira imaginar seu futuro. Contudo, percebe que ali "aos poucos iria se despindo de suas ideias, de todos os seus preconceitos, e acabaria tendo que despir-se também dos sentimentos que por eles nutria. [...] começava a pensar que encontrar-se significava perder-se (MAZZUCCO 2000, p. 336)[49]

Por isso, quando retorna a Léopoldville, após dois meses de estada na floresta equatorial, todos percebem mudanças, "achavam-na muito diferente. Calma, perfeitamente dona de si, serena." (2000, p. 341)[50]

Nesse momento do seu difícil percurso, a protagonista percebe que, através dele, depois de tê-lo vivido – vive. Ao deixar a África para a Europa, afirma: "Estou bem – repete para si. Estou bem e não tenho mais medo. [...] Annemarie [...] na África tinha aprendido o que queria – viver *sozinha* e sem necessidades." (MAZZUCCO, 2000, p. 354, 356. Grifo nosso)[51]

O percurso das heroínas do romance de formação feminino é quase sempre um caminho solitário, afirma Labovitz. Quase sempre "a busca de um eu autêntico é solitária ou junto de outra mulher, a salvo dos olhos do mundo masculino" (LABOVITZ, 1988, p. 248. Tradução nossa). Annemarie também realiza grande parte de seu percurso sozinha. Desde sua primeira viagem ao Oriente, num primeiro momento programada para ocorrer com Erika e Klaus, sente ser necessário "Encontrar-se em país desconhecido, num mundo desconhecido - sem apoio, sem orientação, sem perspectivas, sem raízes e perdida [...]. Precisa viajar sozinha para o Oriente". (MAZZUCCO, 2000, p. 104).[52] E, assim, sozinha, fará todas as suas viagens.

Contudo, a solidão, além de marcar o percurso da heroína, é também consequência de suas escolhas, as quais freqüentemente a isolam daqueles que não buscaram a si próprios ou,

---

[49] "a poco a poco si andava spogliando di tutte le sue idee, di tutti i suoi pregiudizi, e avrebbe finito per doversi spogliare anche dei sentimenti che nutriva per loro. [...] cominciava a pensare che ritrovarsi significava perdersi."

[50] "la trovavano molto diversa. Calma, perfettamente padrona di sé, serena."

[51] "Sto bene – si ripete. Sto bene e non ho più paura. [...] Annemarie [...] in Africa ha imparato ciò che voleva – a vivere sola e senza bisogni."

[52] "Ritrovarsi in un paese estraneo, in un mondo estraneo – senza appoggi, senza orientamento e senza prospettive, sradicata e smarrita [...]. Deve farlo da sola, il viaggio in Oriente"

se o fizeram, ao fim optaram por adaptar-se às normas sócio-culturais vigentes. A solidão é o preço da própria liberdade. Como vimos, para Lukács solidão é a característica principal do homem representado no romance. Porém, a solidão é vencida, porque acaba sendo conciliada com o meio.

De início, Annemarie teme e se angustia com os momentos de solidão, depois os busca ela mesma e aprende que neles consegue encontrar a parte mais verdadeira de si mesma: "Mãe, não quis viver aquela vida, quis ser livre. Escolhi a solidão, a coragem de aceitar aquilo que sou". (MAZZUCCO, 2000, p. 272).[53]

Sabendo disso, a protagonista enfrenta sua última viagem, o retorno para Engadina, para viver na própria casa, onde estará sozinha, e escrever. Continuar vivendo é, para esta heroína, conciliar solidão e mundo exterior.

Até aqui vimos os elementos principais que caracterizam - segundo Labovitz - o romance de formação feminino: perda inicial do eu, relação problemática com a própria identidade sexual, rejeição dos valores patriarcais, desejo de livrar-se do peso das normas sociais e culturais que a oprimem e com as quais vive em conflito, a experiência, a leitura, as viagens. A formação ocorre em solidão, ultrapassando os limites da juventude, chegando à idade adulta. Tais características figuram nos romances analisados por Labovitz, mas podem ser identificados, em maior ou menor grau, em *Lei così amata*. Quais seriam, portanto, os momentos essenciais da narrativa de Mazzucco que assinalam o processo de formação de Annemarie?

* * *

Como vimos no início deste capítulo, Annemarie é a jovem procurando relacionamento afetivo com mulheres pelas quais nunca escondeu sua inclinação, procurando viver longe de sua família, junto de Erika e Klaus Mann, com os quais gostaria de formar uma segunda família. Lê-se no texto: "suas famílias [Schwarzenbach e Mann] viviam nas margens opostas do mesmo lago" (MAZZUCCO, 2000, p. 266).[54] Oposição não apenas geográfica, mas política: Erika e Klaus eram simpatizantes dos socialistas, e os Schwarzenbach, simpatizantes do nacional-socialismo. Porém o lago - água é solvente universal - os une, ou os

[53] "Io non ho voluto viverla quella vita, mama, io ho voluto essere libera. Ho scelto la solitudine, il coraggio di accettare quello che sono"
[54] "le sue famiglie vivevano sullo stesso lago, ma su due rive opposte."

separa, e Annemarie gostaria de pertencer a ambos. Assim, vimos que um dos grandes desafios no seu percurso de formação é a superação da diferença ideológica entre sua família e a de seus amigos. Ela vai aderir à ideologia de seus amigos. Annemarie escolheu Erika e Klaus, desejando que sejam amigos, amantes e guias no árduo caminho pelo qual optou, ou seja, a literatura. Os amigos citados a viciam nas drogas, as quais estão nos ambientes intelectuais e artísticos dos jovens, porque na época, "consumir drogas estava associado com a aura literária e estética, quase um sinal de eleição". (MAZZUCCO, 2000, p. 79).[55] Aos poucos seus ideais e valores se afastam sempre mais da realidade da época. Assim Annemarie e Klaus partilham - junto com a droga - momentos de êxtase, tentando superar instantes vazios, fonte de mal estar. Para Moretti, este tipo de mal estar do herói do romance de formação ocorre porque "percebe discrepância entre valores e realidade e compreende que mudanças no equilíbrio de forças não estão à vista no horizonte. [Seu olhar] precisa velar-se" (MORETTI, 1999, p. 76. Tradução nossa).

Annemarie torna-se arqueóloga, jornalista e fotógrafa e, como veremos em próximo capítulo, viajante em terras exóticas do Oriente e áreas subdesenvolvidas dos Estados Unidos. A viagem é momento – essência, apanágio de vários romances de formação masculinos e femininos - é metáfora narrativa da juventude e do decurso de sua formação. Frequentemente, viajar significa afastar-se de casa para seguir um caminho solitário, testando suas forças, vivendo e acumulando experiências negativas ou positivas, mas sempre formadoras, como no caso de Annemarie. Às vezes a viagem assinala o fim do percurso formativo e o início de nova vida, como, por exemplo, ocorre com Virginia em *Ciranda de Pedra.*[56]

Annemarie é internada várias vezes para desintoxicação e para curar sua depressão, chegando a ser encerrada em um manicômio, o Bellevue, onde fica sob coação e sozinha: "aqui dentro não há canetas, nem papel, só é possível escrever na alma. [...] Nunca suspeitara que o caminho da verdade fosse o caminho do silêncio". (MAZZUCCO, 2000, p. 248).[57] Paradoxalmente, ali, encontra a verdade, sua inviolabilidade.

---

[55] "sperimentare narcotici di ogni tipo era ancora una pratica circonfusa da un'aura letteraria ed estetica – quasi un segno d'elezione."

[56] Virgínia comunica sua partida a Conrado, deixando para trás casa e família. "- Conrado, você já sabe que eu vou viajar? - Viajar? Quando? - Resolvi há uma semana. [...] Mas agora vai ser uma viagem de vida. Preciso, sabe? Preciso me arrancar e tem que ser agora. Tomarei um navio qualquer e irei por aí com um mínimo de bagagem, com um mínimo de planos ou sem plano algum, melhor ainda". (TELLES, 1979, p. 166).

[57] "qui dentro non ci sono penne, non c'è carta, non si può scrivere se non nella mente. [...] Non aveva mai sospettato che la via della verità fosse la via del silenzio"

No caso de alguns heróis do romance de formação, Moretti aponta que "da «verdade» do coração ele só terá certeza depois que uma coerção exterior o tenha privado da liberdade". (MORETTI, 1999, p. 130. Tradução nossa). Annemarie "fechada em um pequeno quarto de uma pequena clínica, [...] - descobriu a liberdade do espaço e do tempo, tornou-se deveras a viajante sem bagagem que ingenuamente sonhava ser na Ásia". (MAZZUCCO, 2000, p. 418).[58]

Fugindo do manicômio, sofre perseguição policial - "fugir de asilo psiquiátrico nos Estados Unidos é crime" (MAZZUCCO, 2000, p. 232)[59] – e, assim, torna-se "*persona non grata*" (MAZZUCCO, 2000, p. 278) para as autoridades americanas. Amigos mais íntimos também a repelem, além é claro de Renée, que a obriga a deixar a Suíça para que vá o mais longe possível. Como veremos em outro capítulo, Moretti refere que alguns heróis do romance de formação partem contra a própria vontade (MORETTI, 1999, p. 225).

Annemarie parte então para África, "Chegara à África quase sem querer, empurrada pela inércia e pela vontade alheia mais do que pela sua própria". (MAZZUCCO, 2000, p. 279) [60] Enfrenta a viagem para o Congo, "imenso buraco negro no seu mapa" (2000, p. 304). Nesse momento recai sobre ela a suspeita de não ser repórter, mas espiã nazista.[61] Deixa então Léopoldville, "não sou espiã [...] e não tenho armas para me defender [...] Tudo que quero é fugir" (MAZZUCCO, 2000, p. 325).[62] Parte então sozinha, subindo por milhares de quilômetros a bacia do rio Congo, e depois com coragem se embrenha na floresta equatorial. Apesar da hostilidade do ambiente político-social e do ambiente natural, contaminada pela malária, que a enfraquece, Annemarie sente que chegou ao "limite de sua viagem": literalmente, porque não pode ir além, e metaforicamente, porque seu percurso "formador" ali, na África, está se encerrando. Após ter enfrentado anos a fio as mais difíceis provas, até quase a morte, agora está apta para a vida.

---

[58] "in una piccola camera di una piccola clinica, [...] – ha scoperto la libertà dello spazio e del tempo, è diventata davvero la viaggiatrice senza bagaglio che sognava ingenuamente di essere in Asia"

[59] "fuggire da un asilo psichiatrico negli Stati Uniti è reato"

[60] "Era giunta in Africa quasi senza averlo voluto, sospinta dall'inerzia e dalla volontà altrui, più che dalla propria"

[61] Ainda seguindo o pensamento de Moretti – e como veremos num próximo capitulo - aqui Annemarie seria vitima de acusação: "um protagonista normal e inocente [este era o caso de Annemarie!] é acusado injustamente, e por um motivo ou outro não consegue defender-se e justificar-se. O que vai acontecer? Sucede que é condenado ao exílio ou obrigado à fuga" (MORETTI, 1999, p. 225).

[62] "non sono una spia, [...] e non ho armi per difendermi [...] Tutto ciò che desidero è fuggire."

Annemarie deixou às suas costas a família, amigos, marido, amantes, e também os hospitais psiquiátricos, tentativas de suicídio e parece que também deixou de drogar-se. Após anos de peregrinação européia e mundial, antes e durante a guerra devastadora, parece querer finalmente colocar as bases para uma vida nova: sua reconciliação com o mundo começara na floresta virgem equatorial, onde, pela primeira vez, ela experimenta um momento de profunda integração com a natureza e o universo.

> ela e o mundo tinham se tornado uma coisa só. Frequentemente, seguidamente, na medida em que ia penetrando no Congo, aquele milagre ia se repetindo, até que cada separação entre a sua a mente e o mundo caiu, e ela passou a pertencer à vida milenar do cosmo – à vontade da natureza. Chegara ao ponto [...] de não conhecer mais nem dúvida, nem medo, para consagrar-se ao início de cada coisa - e escrevê-la". (2000, p. 341, 342).[63]

O momento de profunda intimidade com Claude chega porque agora ela é "a nova Annemarie". Uma nova vida ter-se-ia iniciado, na casa que estava para se tornar definitivamente sua, "preciso de uma casa própria", diz a Claude que procura segurá-la em Tétuan. "Após tantas confusões –recuperada, ou apenas libertada - reencontrara o nome que sempre fora seu: Annemarie." E, junto com o nome, a identidade, porque "ao nome fica presa a identidade" . (MAZZUCCO, 2000, p. 7)[64]

Escrever certamente contribuiu para o resgate de sua identidade.[65] Queria escrever desde criança, quando se recolhia ao escritório paterno para escrever longe dos olhos de sua mãe: não cessará mais de escrever. Escrever será sua vocação, sua paixão, sua obsessão, sua droga: "Talvez naquele instante se desse conta de ter realmente encerrado - de ser para sempre *clean*. Escrever era sua droga - [...] Vivia escrevendo, escrevia vivendo. Nada mais restava." (MAZZUCCO, 2000, p. 343).[66]

Se para Simone, uma das heroínas-leitoras analisadas por Labovitz (1988, p. 102), ler equivalia a viver, para Annemarie, personagem de *Lei così amata*, escrever equivale a viver, o que, no seu caso, também quer dizer "viver para escrever".

---

[63] "lei e il mondo erano divenuti un'unica cosa. Spesso, in seguito, sempre più spesso man mano che s'inoltrava nel Congo, quel miracolo si era ripetuto, finché ogni separazione fra la sua mente e il mondo era caduta, e lei era tornata ad appartenere alla vita millenaria del cosmo – alla volontà della natura. [...] Era arrivata al punto di [...] non conoscere più né dubbio né paura, per consacrarsi all'inizio di ogni cosa – e scriverlo."

[64] "dopo tanti smarrimenti – risanata, o soltanto liberata - lei aveva ritrovato il nome che era sempre stato il suo: Annemarie." "al nome resta attaccata l'identità"

[65] A questão da identidade será tratada mais adiante em outro capítulo.

[66] "Forse in quel momento si rese conto di aver chiuso davvero – di essere per sempre *clean*. Era la scrittura la sua droga – [...] Viveva scrivendo – scriveva vivendo. Non c'era più nient'altro."

Annemarie representa bem - mesmo sendo mulher - o que Moretti define sobre o herói jovem: personalidade marcante que o mundo acha ser inusitada e inquietante, e que percebeu que a própria identidade deve ser construída e não herdada. Por isso, vai construí-la e achá-la quanto mais conseguir concretizar sua vocação artística. Como outros protagonistas de romances de formação, Annemarie é a heroína - tomando emprestadas as palavras de Moretti - "fiel à própria vocação e, ao final, encaminhada a realizá-la" (MORETTI, 1999, p. 250. Tradução nossa).

Porém, tragicamente, se encerra a vida de Annemarie. A morte de Annemarie - envolvida em certo mistério - surge inesperada no momento em que parecia ter mudado o curso de sua vida. Morte envolvida em tríplice silêncio: o silêncio de Annemarie, o silêncio que Renée joga sobre a filha, fechando-a no quarto da casa dela, e o silêncio que calará sobre Anne após seu desaparecimento, pela destruição de grande parte do que escrevera. Sua morte tem elementos particulares. Sobre o fim trágico de alguns romances, Moretti descreve a propósito do *unhappy ending*, fim desagradável de alguns romances de formação: "deve tratar-se antes de tudo da morte [a do protagonista] que o isole [...]" (MORETTI,1999, p. 132. Tradução nossa).

Annemarie, após uma queda de bicicleta, vegeta ainda durante dois meses,

> [...] caiu em uma amnésia total que a fará esquecer não só o próprio nome, mas também o seu passado, a sua dor, a sua gente, o tempo que tinha vivido: [...], sem palavras, sem linguagem, sem sorriso. Não poderá nem ao menos caminhar. Terá perdido a memória, a mente, a consciência de existir. [...] Vão fechá-la no seu quarto. (MAZZUCCO, 2000, p. 383, 385) [67]

Sua morte faz parte do romance de Melania Mazzucco, mas parece separada da história: de fato é narrada no início, como um prefácio, e ao fim, como um longo epílogo, incluindo páginas nas quais Mazzucco passa a ser o narrador que conta quais e quantas coisas achou nos arquivos da família. Constitui, portanto, uma moldura, abertura e fechamento dos capítulos que contam sua vida e constituem o corpo central do romance.

O aprendizado da vida, a aproximação do herói jovem à realidade "adulta" se conclui no limite desta morte arbitraria. Podemos dizer, em certo sentido, que – para o romance – a

[67] "è caduta in un'amnesia totale che le avrà fatto dimenticare non solo il suo nome, ma anche il suo passato, il suo dolore, la sua gente, il tempo che avrà vissuto: [...] senza parola, senza linguaggio, senza sorriso. Non saprà nemmeno camminare. Avrà perso la memoria, la mente, la coscienza di esistere. [...] La chiuderanno nella sua camera"

morte de Annemarie representa metaforicamente o fim do aprendizado, uma figura deve morrer para que outra nasça: "a pessoa doente morreu e quem emerge é uma outra" (MAZZUCCO, 2000, p. 7).[68]

* * *

De acordo com que expusemos - o estudo da teoria da crítica literária sobre o romance de formação, a análise do texto e a comparação com outros textos que pertencem a esse gênero -, procuramos verificar em que medida *Lei così amata*, apesar de ser um romance que fecha o século XX, pode ser interpretado como romance de formação.

Vimos como este subgênero de romance contém os elementos essenciais do gênero: o herói e sua relação com o mundo, sua solidão; depois vimos elementos próprios: a juventude e sua formação, os conflitos com a família, a sociedade e a cultura. Examinamos como os críticos estudaram - e consideraram como tais - diferentes romances de formação ao longo dos séculos, e tecemos considerações que justificam a existência de tal gênero no século XX, particularmente pelo que diz respeito ao universo feminino.

[68] "La persona malata è morta, e quella che è riemersa è un'altra."

3. A MORTE, LIGAÇÃO ENTRE BIOGRAFIA E ROMANCE

Copiar a realidade pode ser uma coisa boa; mas inventar a realidade é melhor, muito melhor.

Giuseppe Verdi

Dissemos na conclusão do primeiro capítulo que a morte de Annemarie, embora faça parte do romance, parece estar separada da história deste. O falecimento da protagonista é, de certa forma, apartado do enredo por ser narrado no início, como um prefácio – antes da narração da sua vida - e no fim do livro como um longo epílogo – depois de ter sido narrada sua vida - constituindo, portanto, uma moldura – ou um engaste - que contém o corpo central do romance, ou o romance de formação.

A morte de Annemarie não representa somente o momento da morte biológica: ela morreu também "antes" e "depois". Antes, porque, após a queda da bicicleta, viveu os últimos dois meses sem recuperar a consciência:

> Do assento posterior descarregarão alguma coisa. Alguma coisa, pois não se poderia chamá-lo de alguém. [...] Será fechada em seu quarto, [...] Renée se afastará dela, e indo em direção à porta olhará pela última vez o rosto incompreensível de sua filha, que não possuirá mais nenhuma expressão humana. Terá a expressão de alguém que viaja nas trevas, e vive a vida reflexa e leve das plantas, das folhas das árvores, das flores. Se tornará uma planta, uma folha, uma flor. (MAZZUCCO, 2000, p. 384, 385, 387)[69]

Depois, porque logo após sua morte, que aconteceu no final do ano 1942, em plena Segunda Guerra Mundial, ninguém mais falou nem lembrou-se dela, a não ser seus amigos mais íntimos.

> Depois vem o silêncio. Por uma semana, um mês, ainda se fala dela. Nos jornais saem algumas condolências gratificantes. Depois, como Renée esperava e desejava, Annemarie é esquecida. Sua memória, apagada. Os textos

[69] "Dal sedile posteriore scaricheranno qualcosa. Qualcosa – perché non si potrebbe chiamarlo qualcuno. [...] La chiuderanno nella sua camera, [...] Renée si staccherà da lei, e andando verso la porta guarderà per l'ultima volta il viso inconoscibile di sua figlia, che non avrà più alcuna espressione umana. Avrà l'espressione di qualcuno che viaggia nelle tenebre, e vive la vita riflessa e lieve delle piante, le foglie degli alberi, i fiori. Sarà una pianta, una foglia, un fiore."

> datilografados dos romances inéditos da filha, que a mãe não ousou queimar – porque no final ela quis deixar à literatura a última, definitiva palavra – se perdem no meio da confusão dos papéis de Renée, no fundo de caixas dos arquivos de bibliotecas de onde ninguém os desenterra. Por quase cinquenta anos, a testemunhar a existência de Annemarie, ficam só as notas ao pé da página nos livros dos outros, nos quais é fugaz coadjuvante, como "amiga de celebridades"- e seu túmulo, na parte alta do cemitério de Horgen. (Ibidem, p. 422)[70]

De fato, é só na memória dos outros que sobrevive a pessoa que morre, portanto, parte definitivamente após uma ou duas gerações. A não ser que ela tenha deixado cartas, diários, memórias, ou seja, alguma coisa escrita. A não ser que ela tenha sido uma escritora, suas obras reconhecidas e não destruídas, publicadas antes ou depois de sua morte. A não ser que alguém escreva sobre ela. Portanto, é possível afirmar, junto ao filósofo George Gusdorf, que "a vida não é possível se não a partir de documentos escritos; é a escrita que fundamenta a vida." (GUSDORF, 1991, II, p. 325)

> Mas Annemarie já é um fio de fumaça no céu de Zurique, e seus papeis, ao contrário, estão aqui – amontoados confusamente em caixas de papelão, removidos às pressas por Sils para estorvar no quarto de Renée. Centenas de páginas, cadernos, páginas datilografadas, manuscritos, diários, cartas, romances, contos, poemas, uma inundação de palavras – um labirinto sem saída. É quase impossível conceber que alguém tenha escrito tanto em tão pouco tempo. (MAZZUCCO, 2000, p.419)[71]

Nos documentos escritos (não só, mas principalmente) se baseia a biografia, o gênero literário que reconstrói, através da escrita, a vida da pessoa. Porém o romance também pode afundar suas raízes na realidade. *Lei così amata* é um romance que tem muitos vínculos com a biografia. Queremos, portanto, abrir um parêntese sobre alguns aspectos essenciais tanto do romance quanto da biografia, os quais se prestam à análise do texto geral de *Lei così amata*. Depois, em seguida, voltaremos à análise do momento peculiar que é a morte da protagonista nessa obra. Para tanto, tencionamos utilizar como cabedal teórico alguns estudos que analisem

---

[70] "Poi viene il silenzio. Per una settimana, un mese, si parla ancora di lei. Sui giornali esce qualche compianto gratificante. Poi, come Renée si aspettava e desiderava, Annemarie viene dimenticata. La sua memoria estinta. I dattiloscritti dei romanzi inediti della figlia, che la madre non ha osato bruciare – perché alla fine ha voluto lasciare alla letteratura l'ultima definitiva parola – si perdono nella confusione delle carte di Renée, in fondo a scatole finite negli archivi di biblioteche da cui nessuno li riesuma. Per quasi cinquant'anni, a testimonianza dell'esistenza di Annemarie restano solo le note in calce ai libri degli altri – nei quali fa una fuggevole comparsa, come "amica di celebrità"- e la sua tomba, nella parte alta del cimitero di Horgen."

[71] "Ma Annemarie è ormai un filo di fumo nel cielo di Zurigo, e le sue carte invece sono qui – ammucchiate alla rinfusa in scatole di cartone portate via in tutta fretta da Sils a ingombrare la camera di Renée. Centinaia di pagine, quaderni, fogli dattiloscritti, manoscritti, diari, lettere, romanzi, racconti, poemi, un'alluvione di parole – un labirinto senza uscita. È quasi impossibile concepire che qualcuno abbia scritto tanto in tanto poco tempo."

e reflitam sobre aspectos destes dois gêneros - romance e biografia - que estão frequentemente entrelaçados ou que se encontram na fronteira um do outro.

Trata-se dos estudos de André Maurois *Aspects de la biographie* (1928), de Edward Forster *Aspects of the Novel* (1927) e de George Gusforf *Les écritures du moi. Ligne de vie I* (1991) e *Auto-bio-graphie. Ligne de vie II* (1991).

3.1 BIOGRAFIA E ROMANCE: ASPECTOS IMBRICADOS

O escritor, ensaísta e biógrafo André Maurois dedica à biografia um texto – *Aspects de la biographie* (1928) - que reúne seis conferências pronunciadas em 1928 no Trinity College em Cambridge, tentando dar continuidade às conferências que, no ano anterior e no mesmo lugar, tinham sido pronunciadas pelo romancista Edward Forster e reunidas no texto *Aspect of the Novel* (1927). Ambos, Forster e Maurois, procuram examinar alguns aspectos e problemas destes dois gêneros literários, com olhar voltado sobretudo para a época deles e para o quê poderá acontecer no futuro. O assunto é particularmente interessante para a análise de *Lei così amata*, já que - como vimos - o texto de Mazzucco é um romance cuja protagonista realmente existiu, portanto com muitos elementos biográficos. Poderemos, assim, procurar quais os aspectos da biografia e quais do romance – segundo os estudos dos dois escritores - podem ser observados em *Lei così amata*.

A primeira pergunta que Maurois se faz é se a biografia - que é um gênero muito antigo - sofreu mudanças na contemporaneidade. Este autor entende que, apesar da natureza humana – com suas relações e paixões - não mudar se não muito lentamente, a história apresentaria pouquíssimos momentos nos quais aconteceram importantes mudanças que afetaram também o caráter humano: o período que precede e que se segue à Primeira Guerra Mundial é um deles. O que teria provocado mudanças para o escritor de biografia do século XX – e por consequência para alguns aspectos do gênero – são os avanços das ciências sociais, os quais mostram a complexidade e a mobilidade dos seres humanos, a dificuldade em reconhecer a realidade do indivíduo, de seus sentimentos e estados de espírito. Traços essenciais das biografias modernas seriam, portanto, a preocupação com a complexidade e a inquietude do homem. O que se procura através das biografias – segundo Maurois – é a vida

de homens ou mulheres relevantes, mas que mostrem também suas dúvidas e incertezas, seus aspectos positivos e negativos, e como conseguiram lidar com eles.

A figura de Annemarie responde a este interesse biográfico por esse tipo de figuras complexas e inquietas. Antes de tudo, ela se apresenta como uma mulher relevante para a sua época: conclui estudos universitários, escolhe a profissão de jornalista, que a leva a viajar a países exóticos para os parâmetros da época - Turquia, Síria, Palestina, Iraque, Pérsia, Afeganistão, Congo – gosta de carros e sabe dirigi-los muito bem, enfrenta sozinha ou em companhia de outra mulher longas viagens, casa-se mas vive longe de seu marido. Estes elementos se juntam às complexidades externas e internas em relação à protagonista. Externas, o momento econômico da grande depressão, o momento político mundial que vê a ascensão dos totalitarismos de esquerda e de direita, o exílio ou a fuga da Europa de muitos intelectuais aos quais Annemarie estava ligada, a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Internas, sua difícil relação com a família e especialmente com a mãe, e suas relações complexas seja com os homens seja com as mulheres, que ela, graças a seu fascínio, atraia. Já vimos ao que levam estas complexidades: suas contínuas partidas e retornos, que se juntam às violentas brigas com a mãe, seus propósitos de se afastar da droga e suas recaídas, sua voluntária e involuntária internação, suas dúvidas quanto aos relacionamentos com seus amigos mais íntimos, o medo de não estar à altura do que se esperaria de uma escritora.

Outra questão que Maurois coloca é se a biografia deve ser considerada arte ou ciência. “O objeto da arte é uma imagem da realidade suficientemente distante para nos livrarmos do desejo de intervir, e é ao mesmo tempo ordenada pelo espírito humano”, afirma Maurois (MAUROIS, 1928, p. 46. Tradução nossa). A leitura de uma vida cujos eventos principais são conhecidos não elimina a possibilidade de uma experiência estética. “A realidade das personagens da biografia não a impede tornar-se sujeito de obra de arte.” (MAUROIS, 1928, p. 49) Isto também porque o biógrafo não acumula detalhes para re-criar a vida do herói, mas, sim, escolhe o que há de essencial nesta vida; esta escolha faz com que o texto se torne obra de arte.

Nessa escolha, segundo Maurois, o autor é primeiramente guiado pelas personagens que deixaram algum tipo de documento escrito, ou testemunhos de suas ações. [72] Escolhe uma

[72] Talvez por isso sejam frequentes os escritores biógrafos de outros escritores, um deles é o próprio Maurois, que escreveu as biografias de Shelley, de Byron e de George Sand. Afirmando que algumas vidas são “naturalmente belas e de certo modo feitas como obras de arte espontâneas, seja pelo acaso, seja pelo dinamismo

vida interessante, fora do ordinário, quer seja pela originalidade, quer seja pelos conflitos, quer seja pelas vicissitudes, e faz destes elementos o centro do texto, como um retrato num quadro, enquanto as outras personagens servem como realce do caráter e dos sentimentos do herói, e a história como pano de fundo para melhor compreender suas ações. Dada a personagem, o biógrafo escolhe momentos de sua vida. Embora uma biografia seja voltada a reviver toda a vida da pessoa, do nascimento à morte, sua finalidade não é a de produzir uma série cronológica de ações que comecem com a genealogia e terminem com a morte. Além disso, o autor deve conseguir encontrar e evidenciar na biografia um tema que na vida do herói se destaque com força singular (MAUROIS, 1928, p. 70. Tradução nossa).

De fato, é o que acontece no texto de Mazzucco, a qual narra só os últimos onze anos da vida de Annemarie Schwarzenbach, dando início ao enredo com um momento que, como veremos mais detidamente adiante, pertence ao tema principal: seu querer tornar-se escritora e a recusa e oposição de sua mãe, tal como aparece nas páginas que narram a primeira leitura pública do romance de Schwarzenbach.

Contudo, convém colocar a seguinte questão: qual é o tema da obra de Mazzucco? Em um primeiro momento, podemos observar as viagens empreendidas por Annemarie como sendo o tema predominante no texto. Porém, analisando mais detidamente, podemos afirmar que as lutas de Annemarie para conhecer a si mesma e as pessoas mais próximas, conhecer as paixões que dominavam sua vida e suas relações com os outros, a urgência e a necessidade de canalizá-las na escrita, são o tema que permeia mais em profundidade o texto de Mazzucco.

Uma das questões mais relevantes para nosso assunto, e que Maurois desenvolve no seu texto, é se a biografia representa um meio de expressão tão significativo quanto o romance, e o que ambos têm em comum enquanto subgêneros narrativos. A biografia – como o romance – escolhe um sujeito relevante para o autor que, de alguma forma, sempre se esconde atrás da objetividade do texto. Maurois cita dois grandes exemplos encontrados nos romances franceses: o de Stendhal e o de Flaubert, que afirma «Madame Bovary, c'est moi». E considera que também o autor de biografias pode chegar à força expressiva com uma

---

interior do ser", Maurois escolhe escrever a biografia de Shelley, pois a considera um exemplo de como uma vida seja "uma maravilhosa composição natural" (MAUROIS, 1928, p. 52). Um outro escritor biógrafos, contemporâneo de Maurois, é Stefan Zweig, que escreveu sobre Stendhal, Balzac, Dickens, Tolstói, Dostoiévski (Cf. ZWEIG, 1995 e 1996). Françoise Giroud escreveu as biografias de Lou Andreas-Salomé e Alma Malher (Cf. GIROUD, 1989) que, mesmo não sendo conhecidas como escritoras, deixaram memórias e cartas.

personagem que viveu realmente, se ele consegue não só conhecer as ações e os momentos peculiares da vida da personagem, mas compreendê-los. Mais uma vez é interessante sublinhar que é através das escolhas do escritor, da atenção posta não tanto nos acontecimento quanto na conduta, no caráter, nos sentimentos do herói, que a obra adquire valor artístico. Ou seja, é através do olhar do escritor que essa vida, e consequentemente a obra escrita sobre ela, torna-se interessante.

Maurois considera também a ação moral da biografia. Quando esta é inspirada e sustentada por fortes paixões, não se trata de uma finalidade, mas sim de temas que permeiam a obra, "Ela dá confiança mostrando a força do indivíduo" (MAUROIS, 1928, p. 126. Tradução nossa). Talvez ele tivesse sido influenciado, nestas considerações, pelo pensamento de George Sand, a grande escritora francesa do século XIX, a cuja vida ele dedicou uma biografia.[73] De fato George Sand, nas suas memórias, explicando porque se dispõe a escrever a história de sua vida, sustenta que é um dever fazer os outros tirar proveito da experiência alheia: "A narração dos sofrimentos e das lutas da vida de cada homem é um ensinamento para todos" (SAND, 1970, p. 10. Tradução nossa).[74]

Se a personagem do romance é verdadeira, na medida em que seu autor pode conhecer tudo sobre ela - suas ações bem como os acontecimentos que a levaram a tais ações -, se há uma correspondência entre sua vida interior e sua vida exterior, a personagem da biografia existe só enquanto outras pessoas ou ela mesma testemunharam suas ações. Mas ao lado e além de tudo o que fez, está sua vida interior, "o fluxo de seus pensamentos, as imagens furtivas que atravessam-lhe a alma, as intenções e as mágoas. Mas, ai de mim! Como os

---

[73] A biografia que Maurois escreveu sobre George Sand é *Lélia, ou la vie de George Sand* (1952). Na sua introdução, Maurois afirma que George Sand foi "a voz da mulher num tempo em qual a mulher não falava" e, nas primeiras páginas, que sua história é "aquela de uma mulher que, [...] impaciente de qualquer autoridade masculina, luta para emancipar desta as mulheres e para garantir a liberdade de seus corpos e de seus sentimentos". (1952, p. 8 e 11. Tradução nossa).

[74] Esta frase conclui um pensamento que Sand desenvolve após ter considerado que muitos seres humanos vivem sem se dar conta da própria existência, sem procurar entende-la e, portanto, sem conseguir uma plenitude de vida e sem trazer alguma utilidade para os outros. "A fonte mais viva [...] de progresso do espírito humano é [...] a solidariedade. Os homens de todas as épocas perceberam isso instintivamente ou distintamente, e cada vez que um indivíduo recebeu o dom, mais ou menos desenvolvido, de tornar manifesta sua própria vida, o fez movido pelo desejo de seus parentes, ou por uma voz interior não menos potente. Parece-lhe, portanto, cumprir uma obrigação, o que é mesmo, efetivamente, seja porque ele tenha que contar acontecimentos históricos dos quais foi testemunha, seja porque tenha frequentado pessoas importantes, seja, enfim, porque tenha viajado e apreciado pessoas e coisas diferentes de qualquer ponto de vista." (SAND, 1970, p. 9. Tradução nossa) O romance biográfico de Mazzucco põe como fundo – como já foi visto - ao mesmo tempo acontecimentos históricos, importantes nomes da época, em particular do ambiente literário, pessoas e paisagens exóticas, tudo isso enquanto elementos vividos por Annemarie Schwarzenbach.

conhecer?" (MAUROIS, 1928, p. 158. Tradução nossa). Por isso, paradoxalmente, a personagem do romance é mais verdadeira que a personagem da biografia, uma vez que o biógrafo desconhece na verdade os diálogos interiores de seu biografado. Veremos que esta ideia é compartilhada por George Gusdorf.

O que distingue a personagem do romance da pessoa da vida real, da personagem da biografia? Este é um dos aspectos do romance sobre o qual Edward Morgan Forster se detém longamente. A personagem do romance é primeiramente definida, segundo ele, por «grupos de palavras»: "o romancista junta certo número de grupos de palavras que, grosso modo, refletem a ele próprio [...]. Estes grupos de palavras são seus personagens. Eles não lhe vêm à cabeça assim, friamente; [...] sua natureza é condicionada sempre pelo que o autor é capaz de intuir sobre si mesmo e sobre o próximo" (FORSTER, 2000, p. 56. Tradução nossa). Aqui se notam duas coisas importantes: o apelo à dimensão escrita do texto e o envolvimento pessoal do autor.

Diante dessas reflexões, qual seria, então, o relacionamento das personagens do romance com a vida real? A realidade da personagem do romance - segundo Forster - não se mede pela aderência à vida cotidiana, mas, sim, pela aderência às leis próprias da obra de arte, e não pelo fato de ela ser parecida com a pessoa (mesmo que de fato o seja), mas por ser convincente: "*é real quando o romancista sabe tudo dela*" (FORSTER, 2000, p. 72). Ou, de outra forma, as personagens do romance "são pessoas cuja vida escondida é visível ou poderia ser visível: nós somos pessoas cuja vida escondida é invisível." (Ibidem, p. 73). Conhecer a vida escondida das personagens é um dos privilégios do romancista em relação ao biógrafo; este último pode conhecer o caráter da personagem só pelo que aparece através de ações, porque "a vida escondida é, por definição, escondida" (FORSTER, 2000, p. 57), em quanto "a função do romancista é revelar a vida escondida nas suas origens: dizer sobre a rainha Vitória mais do que se possa deduzir das testemunhas, criando assim uma personagem que não é a rainha Vitória da História." (FORSTER, 2000, p.57). Se o romancista quer, ele revela a vida íntima de suas personagens tanto quanto o faz de suas vidas exteriores, e desta forma nós podemos compreendê-las a fundo, coisa que nunca é possível em relação às pessoas reais.

Forster distingue assim o homem real, *Homo Sapiens*, do homem do romance, *Homo Fictus*, ou seja, a personagem. Este último é descrito como

.

> (...) produto do cérebro de centenas de diferentes romancistas, que possuem métodos de gestação contrastantes, portanto sobre ele não se pode generalizar. Mas algumas coisas podem ser ditas. Geralmente *nasce entre os bastidores, mas é capaz de morrer em cena: necessita de pouca comida e de pouco sono; os relacionamentos humanos o ocupam sem trégua*. E, o que é mais importante, sobre ele podemos saber mais que sobre qualquer outro ser humano, pois seu criador e seu biógrafo são a mesma pessoa. (FORSTER, 2000, p. 66. Grifo nosso).

Maurois acrescenta às duas categorias anteriores o *Homo Biographicus*, o qual se distingue porque seu modo de se expressar é muito diferente daquele do *Homo Fictus*, com o qual é parecido, por outros aspectos. "O *Homo Fictus* fala muito, ou medita na forma de um discurso interior que (por um milagre especial do romance) nós entendemos quando ocupamos, junto ao romancista, o observatório de Deus. O *Homo Biographicus* fala muito pouco com seus semelhantes e nunca pensa quando está sozinho." (MAUROIS, 1928, p. 174. Tradução nossa). Certamente esta última observação é a consequência da dificuldade, e até da impossibilidade, de conhecer os pensamentos de uma personagem que não seja criada pelo autor. Assim, se retoma a ideia de Forster segundo a qual só a personagem do romance se deixa conhecer melhor.

Se aceitarmos estas distinções entre personagens de romance e personagens biográficos para analisar a personagem de Mazzucco, esta parece pertencer mais ao primeiro grupo. Efetivamente pouquíssimo é falado sobre seu nascimento e sua infância, a não ser no final do texto, enquanto sua morte e as circunstâncias nas quais aconteceu têm um peso relevante no enredo e disto resulta um forte elemento romanesco. Alem disso, os exemplos de formas de discurso interior são múltiplos no texto. Em um dos inúmeros momentos de separação de sua amiga Erika, que a acusa de não saber viver sozinha, sem ela, sem a mãe e sem a droga, Annemarie - primeiramente descrita em terceira pessoa – em seguida fala consigo mesma:

> Annemarie é afligida pelo frio, pelo outono e pelo ofuscar-se de seu antigo herói [Erika]. [...] Quando, no último dia, se debruça à varanda, Erika está na rua carregando sua bagagem no ônibus. *Isto é tudo o que você terá dela. Uma paz descorada, cinzenta como a cinza e a névoa, que você pode manter só ocultando suas fraquezas e suas quedas como um culpado*." (MAZZUCCO, 2000, p. 189. Grifo nosso)[75]

[75] "Annemarie è attanagliata dal freddo, dall'autunno e dall'offuscarsi del suo antico eroe [Erika]. ... Quando l'ultimo giorno si affaccia in veranda, Erika è in strada che carica i bagagli sulla corriera. Questo è tutto ciò che

Voltando às características do *Homo Biographicus*, Maurois, em 1930, se pergunta o que futuramente será dele, pois é caracterizado sobretudo pela sua escrita, e sua existência depende em grande parte das cartas que escreve, mas já nas primeiras décadas do século XX existem meios mais rápidos e não escritos de comunicar. É a mesma pergunta que, em 1991, se põe o escritor Gusdorf (1991): qual será o futuro da biografia, uma vez que hoje não se escrevem mais as cartas, reveladoras não apenas de fatos, mas também de intimidades, paixões, tormentos, desejos, ou seja, documentos essenciais para este gênero literário? Sua existência parece precária e mais ligada aos fatos exteriores que à interioridade. Se, então, existiria uma possibilidade de dar à personagem da biografia uma profundidade ou interioridade, esta estaria ligada ao fato de a personagem ter deixado documentos pessoais escritos, tais como cartas e diários. O que, de fato, se tornaria sempre mais difícil na época contemporânea. Porém, segundo Maurois (1928, p. 176. Tradução nossa), "Quando o *Homo Biographicus* cai nas mãos de um doutor capaz [ou seja, um bom escritor], este pode, graças a injeções apropriadas, transmitir-lhe aquela vida interior tão característica do *Homo Fictus*, e isto sem lesar a verdade."

Com esta afirmação, Maurois aproxima sempre mais a biografia do romance. De fato, para ladear biografia e romance, Maurois se serve dos mesmos aspectos analisados por Forster com respeito ao romance. Forster, sugerindo como deveria ser o romancista com as suas personagens, argumenta que este devia ser "exato e imaginoso", pois "inventa com verdade", sublinhando que, dessa forma, o autor produz uma "mistura de elevado grau alcoólico"!

No conjunto informe da vida de uma pessoa, é difícil extrair os momentos peculiares em volta dos quais o autor terá de construir aquilo que Forster chama de esqueleto ou espinha dorsal do texto, portanto, o biógrafo terá mais dificuldade do que o romancista. Porém ele terá uma compensação: "ser obrigado a receber do real as formas preparadas da obra, é quase sempre, para um artista, uma força. É uma coisa complicada, que torna o trabalho difícil: mas, todavia, é desta luta entre uma matéria resistente e uma mente que se forma a obra de arte."

---

avrai da lei. Una pace scolorita, grigia come la cenere e la nebbia, che puoi mantenere solo occultando come un colpevole le tue debolezze e le tue cadute."

.

(MAUROIS, 1928, p. 169. Tradução nossa)[76] Talvez esta seja a razão pela qual "frequentemente os melhores romancistas impõem a si mesmos restrições e procuram na vida real situações e documentos como faria um biógrafo. [...] Tolstoi, em *Guerra e paz*, serviu-se da história da própria família" (MAUROIS, 1928, p. 170). Que entre romance e vida tenha sempre havido uma aproximação, uma cumplicidade, é confirmado, por exemplo, pela expressão de "uma vida apaixonante como um romance", ou construída como um romance. E a expressão continua confirmando, por sua vez, a proximidade entre biografia e romance. Na conclusão de seus estudos, Maurois considera a biografia como um gênero sempre difícil, qualquer que seja seu caminho futuro, porque "nós exigimos dela os rigores da ciência e os encantamentos da arte, a verdade sensível do romance e as sábias mentiras da história" (MAUROIS, 1928, p. 176).

O interesse principal de George Gusdorf é voltado para a vida e para tudo o que a representa, em primeiro lugar as narrativas que contam as vidas: ele sublinha o vínculo estreito e importante que existe entre qualquer escrita e a vida, e sua obra de estudo sobre todo tipo de narrativas do "eu" – diários, jornais, cartas, memórias, autobiografias – o evidencia com o subtítulo *Lignes de vie* (Linhas de vida). Este vínculo lhes confere valor, assim como à biografia, que literalmente significa 'escrita, *graphía*, de uma vida, *bíos*'. "A vida só é possível a partir de documentos escritos; é a grafia que funda o *bíos*. O conhecimento da individualidade em seu devir histórico apóia-se sobre a biografia, gênero literário cuja invenção certamente teve uma importância decisiva para a formação da consciência ocidental" (GUSDORF, I, 1991, p. 325. Tradução nossa).

A biografia expressa a vida humana e, ao mesmo tempo, a compreensão do homem e do mundo.

Como indica Gusdorf, o filosofo Dilthey[77] já havia sublinhado a importância da biografia como instrumento da pesquisa histórica, que permite ao historiador ver a realidade

---

[76] Que uma liberdade excessiva reduza a criatividade, ou ao contrário, que limites colocados ao artista ampliem sua criatividade, é um conceito sustentado por vários artistas. Um deles é o coreógrafo Maurice Bejart (1927 – 2007), por exemplo, que o sustentou durante os seminários de dança no Festival de Veneza, em 1971 (informação verbal).

[77] Para os estudos de Gusdorf é essencial o pensamento do filosofo alemão Wilhelm Dilthey (1833-1911). Fundador do historicismo, começou escrevendo a *Vida de Schleiermacher*, mas seus escritos mais importantes vertem sobre as ciências do espírito, cujo objeto é o homem em seus relacionamentos sociais, ou seja, na sua história. Este objetivo é atingido através de uma experiência interna, vivente ou vivida, que Dilthey define *Erlebenis*. A operação cognitiva característica das ciências sociais é a compreensão do indivíduo, através do reviver e reproduzir a experiência alheia, ou seja, do sentir junto com os outros e do participar de suas emoções.

tal como foi vista por quem a viveu. (Dilthey apud GUSDORF, 1991) Goethe, em suas reflexões *Memórias: Poesia e Verdade*, havia afirmado que a biografia deveria ter muita importância para a história, pois procura encontrar o vínculo entre a vida individual e o mundo, "a tarefa principal da biografia é, segundo parece, descrever e mostrar o homem em suas relações com a época, até que ponto o conjunto o contraria ou favorece, que ideias ele forma, em resultado disso, a respeito do mundo e da humanidade, e – se é artista, poeta, escritor – de que modo as reflete." (GOETHE, 1971, p. 5). Gusdorf sublinha este vínculo confirmando: "Não se pode contar a história do mundo sem contar a história do homem; não se pode contar a história de um homem sem questionar a história do universo no qual nasce." (GUSDORF, I, 1991, p. 270. Tradução nossa).

O biógrafo não se contenta em relatar na ordem cronológica os acontecimentos principais da vida da personagem, porque cada existência individual foge, até certo ponto, à cronologia: se quer se aproximar dela, ele procura, quanto e quando possível, dar a palavra à personagem. Isto não garante, porém, um conhecimento mais profundo, mais verdadeiro do 'objeto' de estudo da biografia, pois a individualidade não existe como um objeto, imutável. E cada indivíduo não é só um organismo biológico e uma entidade histórica, ele tem também "uma história ontológica, não mais ao nível das relatividades sociais, mas que segue uma ordem de relacionamentos com uma transcendência pessoal, com um si mesmo do Eu" (GUSDORF, II, 1991, p. 308. Tradução nossa).

Segundo Gusdorf,

> Somos, é verdade, seres de carne e sangue; nosso organismo é marcado pelas inscrições da idade, das feridas, das cicatrizes acumuladas com os anos. A esta ideia material, ponto de ancoragem de nossa presença no mundo, se junta a presença invisível de um organismo espiritual, este ser de sonhos, de lembranças e desejos, lar de significados acumulados ao longo de minha vida. As determinações corporais, os mecanismos biológicos, se impõem, certamente, ao uso que faço de minha vida; a doença ou a saúde refletem as condições de minha existência. *Mas o universo da consciência e da memória sobrecarrega de interpretações os dados imediatos de equilíbrio e desequilíbrio da vida orgânica.*

Pois o homem nunca é isolado, compreender o homem significa compreender a existência do indivíduo em seus relacionamentos com os outros indivíduos, isto é a *vida*. A biografia - como estudo da vida - constitui, portanto, um tema da filosofia de Dilthey. Sobre este tema verte o estudo de Francesca D'Alberto, *Biografia e filosofia. La scrittura della vita in Wilhelm Dilthey* (2005). Tema difícil de se lidar, pois ele oscila entre ciência histórico-social e fato artístico-literário, coletivo e individual, universal e particular. A escritura biográfica trabalha com a pesquisa documental e a característica individual. Mesmo assim, a reflexão sobre biografia e autobiografia tem um papel importante na filosofia das ciências do espírito.

> Novalis não é prisioneiro de sua tuberculose, nem Spinoza; Van Gogh não é escravo da epilepsia, e Nietzsche de sua loucura. *No nível da história pessoal, [...] o indivíduo permanece dono do sentido, que pode utilizar, transfigurar à medida de sua amplitude criativa.* (GUSDORF, II, 1991, p. 476. Grifo nosso. Tradução nossa)

Tais afirmações referem-se, em particular, aos escritos autobiográficos, mas podemos pensar em aplicar o mesmo raciocínio à personagem escolhida por Mazzucco para seu romance biográfico. Embora seja marcada pelo álcool e, sobretudo, pela droga, da qual é dependente e ao mesmo tempo da qual sempre procura libertar-se, sua personagem não se reduz a estas características. Pelo contrário, elas aparecem como o resultado de sonhos e desejos incompreendidos, lutas perdidas contra os outros, contra a sociedade e contra si mesma. É da força dos desejos e das lutas enfrentadas, da procura de significado para própria vida, e da existência em geral, e da transposição disto na escrita, que se alimenta a personagem do romance.

Aqui está a difícil combinação – que se encontra na biografia, assim como em todas as narrativas do eu – entre fatos e pensamentos, vida exterior e vida interior. Para contar uma linha de vida – continua Gusdorf em *Auto-bio-graphie* (1991) - é preciso recolher qualquer elemento no tempo e no espaço, como se fosse um achado arqueológico, procurando seguir uma trilha unitária. De fato, o que é a arqueologia se não a procura de vidas alheias no passado?

Annemarie, a certo ponto, se torna arqueóloga. Ela também está à procura de vidas: aquelas dos primórdios das civilizações e da própria. Ela tenta encontrar sua própria existência na escrita. Mas vive momentos de crise quanto às suas possibilidades como escritora.

> Ela se estabelece – como assistente – no campo arqueológico da universidade americana de Chicago, a poucos quilômetros de Teheran.[...] por horas Annemarie repertoriava os objetos à medida que eram encontrados no campo. [...] Raramente Schmidt [o diretor dos trabalhos] se dignava de observar seu trabalho. «Querida menina», lhe disse uma vez, notando em seus olhos um relâmpago de impaciência «você não se arrependerá de ter trocado a escrita pela arqueologia. É uma escola de vida e o que lhe ensina vai lhe servir também se um dia decidir voltar aos seus livros. A arqueologia exige grandes virtudes físicas e morais que não se aprendem, mas que, eu espero, você descobrirá possuir. » « Quais seriam estas virtudes?» perguntou-lhe Annemarie, perplexa. «A cultura. A capacidade de estabelecer ligações entre diferentes coisas. [...]. A humildade. A precisão. O desinteresse. A coragem. A paciência. »

.

> Sua tarefa era de pôr em ordem os fragmentos despedaçados de um passado que, entretanto, se revelava uma morte universal, impessoal, tremenda. Com o passar das semanas, o Oriente parecia-lhe cada vez mais um cúmulo de destroços, uma ruína atemporal e eterna, na qual a história – a identidade - afunda no pó. Alguma coisa parecida estava acontecendo com ela. (MAZZUCCO, 2000, p. 146, 147) [78]

Já sabemos que – num certo sentido – isto acontecerá a Annemarie após sua morte: afundar no pó, ser esquecida, até a chegada de seus biógrafos, até que seus escritos e suas obras sejam recuperados.

Seguindo este paralelo – da biografia e da arqueologia - Gusdorf considera que são a intuição, a imaginação, sua 'divinização' criativa que permitem ao biógrafo dar "forma humana" a "um pó de diversos materiais". Gusdorf, em *Auto-bio-graphie*, se serve de outra imagem ou similitude fortemente significativa para definir a ação do biógrafo:

> A compreensão é o ato criador através do qual estes elementos [da vida] que são dados como inúmeras partículas se recolham como limalha de ferro sob a ação do imã; o biógrafo, enriquecido de todas as informações, sopra um suplemento de alma; com isso faz o retrato, extraído do contexto geral do período e dotado de uma presença, de um realce autônomo. (GUSDORF, II, 1991, p. 328 e 329. Tradução nossa).

Mesclado e quase afogado na massa informe de um período passado, a personagem é achada, isolada, transferida pelo biógrafo em um tempo e um espaço centrados na pessoa dele.

É o que Melania Mazzucco faz para se escrever *Lei così amata*: a autora recupera quantas fotos possíveis tragam a imagem de Annemarie. De fato isto é narrado no próprio texto, e na parte que resulta ser mais biográfica. Mas sem o "sopro de alma" – como afirma Maurois -, sem a imaginação criativa de Mazzucco, as fotos teriam permanecido fotos, não o retrato de Annemarie que é criado no romance.

---

[78] "Si stabilì – come assistente – nel campo archeologico dell'università americana di Chicago, a pochi chilometri da Teheran. [...] per ore Annemarie repertoriava gli oggetti ritrovati via via nel campo. [...] Raramente Schmidt [il direttore dei lavori] si degnava di osservare il suo lavoro. «Cara signorina», le disse una volta, notando nei suoi occhi un lampo di impazienza «non si pentirà di aver scambiato la scrittura con l'archeologia. È una scuola di vita e ciò che le insegnerà le servirà anche se un giorno dovesse decidere di tornare ai suoi libri. L'archeologia esige grandi virtù fisiche e morali che non si imparano, ma che spero lei scoprirà di possedere.» «Quali sarebbero queste virtù?» gli rispose Annemarie perplessa. «La cultura. La capacità di collegare cose diverse. [...] L'umiltà. La precisione. Il disinteresse. Il coraggio. La pazienza.»

Il suo compito era mettere a posto i frammenti, i brandelli di un passato che però si rilevava una morte universale, impersonale, tremenda. Col trascorrere delle settimane, l'Oriente le appariva sempre più come un cumulo di macerie, una rovina atemporale ed eterna, nella quale la storia – l'identità – sprofonda nella polvere. Qualcosa di simile accadeva anche a lei."

O retrato resultante das intuições, imaginação e compreensão do biógrafo aponta para a realidade, mas a supera, às vezes chegando a uma essência mais original que a do próprio original, porque para compreender a vida de uma pessoa não é suficiente descrevê-la exteriormente, é preciso tentar entrar na significação vivida daquela duração pessoal. Um fato da existência não vale por ser real, mas por ser símbolo de algo. É esta simbolização que o biógrafo procura. Não se trata só de conhecimento, mas de reconhecimento, o biógrafo tem que se identificar com o objeto da biografia, ou reconhecer-se nele. É importante colocar aqui o termo *Erlebnis*, palavra utilizada por Dilthey e geralmente traduzida como *experiência vivida*, que se torna elemento fundamental das biografias.

Podemos considerar que tal processo de reconhecimento tenha acontecido com Mazzucco. Na escolha de sua personagem não se trata de dados objetivos que se deduzem do texto, mas sim da força e da intensidade com as quais a figura de Annemarie é delineada.

A experiência vivida se coloca no cruzamento entre vida pessoal, identidade, e história, desembocando no reconhecimento de si e do outro. Por isso sempre se considera, além do caráter literário da biografia, sua historicidade: "O universo histórico é acessível somente através de seus reflexos nas existências individuais" (GUSDORF, II, 1991, p. 452. Tradução nossa), portanto a biografia é o elemento que une vida e história. Mas, pela mesma razão, poderíamos também afirmar o contrário: que além de considerar o caráter histórico da biografia, há de ser considerado seu caráter literário.

Se a biografia procura encontrar a vida em primeira pessoa e não a semelhança aos fatos objetivos, para tanto precisa, segundo Maurois (1928), de certa "intuição divinatória, parecida com aquela que existe entre seres ligados por amor ou amizade", precisa penetrar o mais perto possível do sentido da vida, preservar o caráter enigmático de cada destino; ela não é representação, mas interpretação. Cabe lembrar que – se une vida e história – não por isso a biografia faz da história seu principal objetivo: este continua sendo a vida do indivíduo e a forma que a expressa é literária. Goethe observara que suas *Memórias* possuíam uma forma "semipoética e semi-histórica" (GOETHE, 1971, p. 5), que a segunda parte do título de sua obra– *Poesia e verdade* – sublinha.

A biografia que procura uma compreensão da vida através da vida, uma transferência da existência pela identificação, está – como já evidenciado por Dilthey – próxima do romance: não simples cópia, mas invenção da existência, o que só pode se dar no plano da

.

narrativa. A escrita dá uma ordem de inteligibilidade à vida e atribui-lhe um sentido. Após uma investigação analítica dos detalhes de uma vida, a biografia, situada nos limites entre o real e o imaginário, , opera uma síntese artística.

A biografia definida por Gusdorf vai além de um simples devir de vida.

Há, porém, um limite para o reconhecimento do biografado: pode interessar à biografia esta ou aquela personagem, mas, - afirma Gusdorf – "reconstituirei uma problemática mais ou menos satisfatória, e chegarei a uma explicação, todavia sem penetrar o mistério da personalidade alheia, cujo acesso é interditado". (GUSDORF, 1991, I, p. 133. Tradução nossa).

É aqui que se cria esta estreita passagem entre a biografia e o romance. Ao romancista – como vimos afirmar Forster – é possível dar este passo: tentar acessar o mistério da vida de suas personagens. Mesmo quando o escritor elege uma personagem real, a escrita biográfica pode ceder o passo à escrita criadora do romancista. Neste caso encontraremos uma personalidade que poderá se afirmar pela própria verossimilhança e ser mais verdadeira que a real, pois estará livre do determinismo da realidade.

Talvez seja esta a razão pela qual Mazzucco escolhe a forma do romance para contar a vida de sua personagem. É a possibilidade de se desvincular - em parte - da realidade, para poder sonhar, imaginar, criar: criar suas perguntas e suas respostas – ou o silêncio – de sua personagem, e assim fazendo entrelaçar um diálogo que as aproxima e que – como em breve veremos – estará na base da obra.

* * *

Tentamos, até aqui, realçar aspectos relevantes para a análise do texto de Mazzucco, dos quais resulta que as observações presentes nos estudos de Maurois e de Gusdorf sobre a biografia são muito próximas: a importância – pelo vínculo que a aproxima da história - para o conhecimento do ser humano; seu estar condicionada pela escrita; a necessidade de afundar suas raízes não só na realidade, mas também – ou sobretudo – na sensibilidade, intuição e criatividade do biógrafo, que assim se torna escritor de vida e seu narrador; a fronteira entre arte e história, a qual pode ultrapassar o limiar do que fica na superfície.

Para que a personagem reviva nas mãos do autor é preciso que este supere a sua posição de "pesquisador" de fatos e se torne um "pesquisador" de caracteres, de pensamentos, de sentimentos; é preciso que a personagem tenha despertado no autor uma empatia, no

.

sentido original da palavra, de sentir juntos; o autor sente a possibilidade de falar "no lugar" da personagem, ou seja, de fazer a personagem falar: o passo entre biografia e romance se torna sempre mais próximo. E as observações de Maurois e Gusdorf se juntam àquelas de Forster sobre o romance.

O que, no fim de seu estudo, Gusdorf sustenta sobre as narrativas do eu que permitem um desdobramento da vida, uma "desforra sobre a insuficiência de uma injusta realidade" (GUSDORF, 1991, II, p. 481. Tradução nossa), lembra o que Forster sustenta para o romance: "No romance [...] podemos encontrar uma compensação à falta de transparência da vida. Nesta direção a narrativa pode ir além dos testemunhos, é mais verdadeira do que a história" (FORSTER, 1991, p. 73. Tradução nossa). A ideia de Gusdorf nos lembra ainda o que foi confirmado pelo romancista contemporâneo Vargas Llosa sobre o romance ser uma maneira de nos tornarmos mais leves em contraposição às imposições da vida de sermos sempre nós mesmos, quando preferíamos poder viver muitas vidas. (LLOSA, 2001, p. 6). A escrita, qualquer seja o gênero, preenche um vazio da existência do homem, que pressente uma plenitude não alcançada na vida de todos os dias. Mitos, sonhos, imaginação criativa – juntando-se na escrita – tentam ampliar e aprofundar a experiência da existência.

Que a biografia possa entrar no romance, isso já era observado por Bakhtin no seu estudo *A palavra no romance* - em *Questões de Literatura e de Estética* (1998). A biografia seria um dos gêneros intercalares, formas que permitem a introdução e organização da pluridiscursividade no romance. Bakhtin (1998, p. 124) afirma que a biografia – assim como cartas, diários, descrições de viagens, entre outros – pode não só entrar no romance como essencial parte construtiva, mas também determinar a forma de todo o romance. Tratar-se-ia do caso de *Lei così amata*, e, para a sua análise, a importância das observações de Bakhtin a respeito dessa múltipla discursividade favorecida pela relação entre os dois gêneros será em seguida examinada.

Incursões do romance na biografia ou da biografia no romance são frequentes em obras de vários autores do século XX. Entre eles destacaríamos aqui Stefan Zweig, autor de várias biografias, como *Drei Meister. Balzac – Dickens – Dostojewski* (1920), ou *Drei Dichter ihres Lebens. Casanova – Stendhal – Tolstoi* (1928), e Marguerite Yourcenar, com os romances *Mémoires d'Hadrien* (1951) e *L'Œuvre au Noir* (1958). Na literatura italiana, é

.

importante lembrar Anna Banti, com *Artemisia* (1947), o romance sobre a pintora italiana do século XVII Artemisia Gentileschi.[79]

Outra característica que faz uma obra literária oscilar entre ficção e realidade é o uso de material autêntico, de documentos na narrativa. Encontram-se, por exemplo, na obra do escritor alemão W. Sebald *Os emigrantes* (1993), que contém fotos de pessoas, construções, cidades, objetos, páginas de agenda e cartas, bilhetes. As ilustrações do livro funcionam como material narrativo. O que distingue os romances das biografias é o uso que se faz dos documentos, das testemunhas. Yourcenar, nas suas memórias *Les souvenir pieux* (1974), utiliza um material tão pouco 'narrativo' quanto é um gráfico da temperatura corpórea que levará à morte a mãe da autora,

Em *Lei così amata*, o material autêntico e documental é inserido na narrativa quase sempre sem realce particular. Para situar o momento de um dos inúmeros encontros entre Annemarie e Klaus Mann – este ultimo já fugidio a Sanary – Mazzucco escreve sobre a fogueira dos livros feita pelos nazistas:

> O 10 de maio de 1933 Annemarie se encontra no sul da França, a milhares de quilômetros de distância dos estudantes e jovens de Berlim que se reúnem na praça do Teatro da Ópera. Havia ignorado as sugestões e os convites, abandonando a Alemanha e muitos sonhos e havia se juntado à família Mann – finalmente soube onde eles haviam se refugiado e encontrou-os. [...]
>
> No mesmo dia de 10 de maio de 1933, na praça do Teatro da Ópera de Berlim sobre a qual exala um cheiro irritante de gasolina se celebra um ritual [...]. A famosa fogueira dos livros – cobertos de petróleo e queimados [...]. Vinte mil volumes queimados [...]. (MAZZUCCO, 2000, p. 99, 104, 105)[80]

Documentos frequentemente utilizados são as cartas da mesma Schwarzenbach ou os diários dos irmãos Mann, que entram na narrativa sem solução de continuidade, simplesmente diferenciados com o uso das aspas ou parênteses:

---

[79] Observa o crítico italiano Giuseppe Leoncelli no prefácio ao texto que a matéria desse romance é "tecida ao redor dos poucos dados exteriores da biografia [...]. Poucos fragmentos de verdade e o que falta alcançado, segundo a receita do queridíssimo Manzoni, dos amplos reservatórios do verossímil: Artemisia nas várias idades de sua vida, a figura do pai e mestre Orazio, [...].". (BANTI, 2006, p. VII. Tradução nossa)

[80]"Il 10 maggio 1933 Annemarie si trova nel sud della Francia, a migliaia di chilometri di distanza dagli studenti e dai giovani di Berlino che si radunano nella piazza del Teatro dell'Opera. Ha ignorato i suggerimenti e gli inviti, abbandonato la Germania e molte delle sue speranze e si è ricongiunta alla famiglia Mann – finalmente ha saputo dove si sono provvisoriamente rifugiati e li ha trovati. [...]
In quello stesso 10 maggio 1933, sulla piazza del Teatro dell'Opera di Berlino su cui aleggia un irritante odore di benzina si celebra un rito [...]. Il troppo celebre rogo dei libri – cosparsi di petrolio e dati alle fiamma [...]. Ventimila volumi vengono bruciati dalle fiamme [...]."

> A fogueira, a qual será execrada por muitos, em Bocken se deparará com uma branda, paternal indulgência. Pelo menos, assim anota Klaus no seu diário ("uma carta um tanto delirante do pai de Annemarie, favorável aos nazistas e hostil para comigo"), e igualmente Erika relata a Thomas Mann: [...] "Annemarie acaba de receber uma carta do pai na qual se lê que [...] Ela, Annemarie, deveria partir imediatamente para voltar à Alemanha e oferecer o próprio contributo para a criação desta nova Alemanha espiritual [...]" (MAZZUCCO, 2000, p. 105)[81]

3.2 ASPECTOS DO ROMANCE EM *LEI COSÌ AMATA*

Apoiados pelas reflexões de quem – baseando-se na própria experiência de narrador, biógrafo ou romancista - estudou as formas literárias que têm como objeto a vida humana, chegamos mais próximos do texto de Mazzucco. Nele o romance parece sobrepujar a biografia. Muitos aspectos da biografia entram no texto, em primeiro lugar a personagem real, que é Annemarie Schwarzenbach, rodeada por outras personagens reais; mas a escolha de momentos e aspectos de sua vida já pertence àquela escolha que mais aproxima a biografia do romance. O enredo - que entrelaça os fios das lembranças com os fios dos desejos, das causalidades com o fio da temporalidade - é típico do romance. O uso dos documentos que se faz em *Lei così amata* é o uso do qual fala Forster:

> Uma biografia é História: baseia-se sobre testemunhos. O romance também se baseia em testemunhos, mas + ou – *x*: incógnita variável, dependente do temperamento do romancista; incógnita que sempre altera o resultado dos testemunhos, e às vezes os transforma completamente." (FORSTER, 2000, p. 57. Tradução nossa)

Testemunhos e momentos irrefutáveis, para a biografia de Annemarie Schwarzenbach, são suas viagens – documentadas pelas reportagens jornalísticas, pelas fotos e pelos contos - seu casamento e sua morte. É a partir destes dados irrefutáveis que Mazzucco constrói o romance.

---

[81] "Il rogo, che verrà esecrato da molte voci, incontrerà a Bocken solo una blanda, paterna indulgenza. Almeno, così annota Klaus nel diario ('una lettera alquanto delirante del padre di Annemarie, favorevole ai nazisti e ostile nei miei confronti'), e così riferisce Erika a Thomas Mann: [...] "Annemarie ha appena ricevuto una lettera di suo papà in cui si legge che [...] Lei, Annemarie, dovrebbe partire immediatamente alla volta della Germania e dare il proprio contributo alla creazione di questa nuova Germania spirituale [...]"

Forster sustenta que cinco são os fatos principais da vida das pessoas: nascimento, nutrição, sono, amor e morte. Do primeiro e do último ninguém teria uma experiência direta.[82] Sono e nutrição ocupam – em termos de tempo – uma boa parte da vida do indivíduo; quanto ao amor – que Forster entende no sentido mais amplo, e além do sexo, como conjunto de emoções – ele permearia a maioria das nossas ações e se diferenciaria das outras experiências, pois com ele o homem procura receber, mas também oferecer, "[o amor] é ao mesmo tempo egoísta e altruísta, [...] é comunhão emotiva, desejo de dar e receber, misto de generosidade e exigência". (FORSTER, 2000, p. 61, 62. Tradução nossa) Mas no romance estes cinco fatos principais não têm o mesmo peso, segundo Forster. O amor – e o casamento entendido como uma possível transformação do amor em hábito social, quando se torna constante – e a morte seriam aqueles com os quais mais trabalha o romancista.

É assim que acontece em *Lei così amata*: amor e morte são os pólos entre os quais tenta se equilibrar a personagem e entre os quais se move o romance. O amor, os afetos, as fortes paixões que caracterizam Annemarie e dos quais ela é às vezes sujeito, às vezes objeto, permeiam todo o romance; seu casamento, com tudo o que o precedeu e o seguiu, é o tema da segunda parte do romance. Sua morte, ou sua morte anunciada, - como já dissemos – constitui o começo e o fim, a moldura, a montagem onde se engasta o romance, e é sobre esta que iremos nos deter.

Enquanto ato final de qualquer vida, a morte não pode deixar de ser o momento conclusivo de uma biografia. Mas pela sua unicidade - na vida de qualquer indivíduo - pelo tempo e pelo espaço nos quais acontece e pela causa que a provoca, a morte constitui o signo final selado pelo destino. Desde a antiguidade, o fato ou destino termina nas mãos das Parcas, as divindades que presidem o curso da vida humana, ou seja, determinam o fim da vida de todos os seres mortais. Universalidade e unicidade, portanto, caracterizam este momento.

É certamente com o sentido de ato final do destino – e não como último momento biológico – que é vista a morte de Annemarie. E como tal é já anunciada a morte. Além disso, o destino de Annemarie aparece várias vezes no texto: nele pensa Annemarie, nele pensa a narradora ao narrar a vida dela:

---

[82] "Devemos, portanto, pensar que as pessoas iniciam suas vidas com uma experiência que esquecem, e a terminam com uma experiência que esperam, mas que não podem entender." (FORSTER, 2000, p. 59. Tradução nossa)

> [Annemarie] Nunca tinha escutado as vozes das regras. Outras eram as vozes que lhe falavam. Enfim sabia que você pode se esconder no nada, pode se deixar engolir pela floresta tropical, pode pôr o oceano e as montanhas entre você e aquilo de que está fugindo, mas não poderá não encontrar seu *destino*. Você só pode esperá-lo – e aceitá-lo. (MAZZUCCO, 2000, p. 17. Grifo nosso)[83]
>
> A repousante beleza da paisagem torna ainda mais absurda sua queda. E paradoxal, quase desesperante, seu *destino*. [...]
>
> Talvez fosse a mesma arvore em baixo da qual ela tinha intuído a própria eternidade? Talvez porque tudo seja parecido com um acaso – um *destino*? (MAZZUCCO, 2000, p. 388. Grifo nosso) [84]

A morte - como vimos – tem uma importância fundamental para a vida das personagens do romancista, apesar de ser – como o nascimento - fato estranho, pois ninguém se lembra dessa experiência e, portanto, é difícil narrá-la. Porém o romancista consegue, pois trabalha com suas personagens seguindo o tempo e procede do conhecido ao desconhecido: "Quando suas personagens morrem, o romancista já as compreende, frente a eles consegue ser exato e rico de imaginação: o mais potente dos cocktail." (FORSTER, 2000, p. 63. Tradução nossa). Graças a este "cocktail", mesmo se a morte conclui a história do romance, esse evento conserva um alto nível de expectativa e, assim sendo, pode tornar-se aquele elemento fundamental sobre o qual o romancista trabalha.

Não é o caso de uma biografia, nem, em geral, de um romance biográfico, no qual não é dado inventar como acabará a história. Porém Mazzucco consegue manter a morte de sua personagem como uma suspensão: a morte torna-se um tema não explicitado, mas previsível, ao longo de quase todo o romance. Não é realmente com a morte – que, uma vez tendo sida escrita pelo destino, não lhe pertence – que trabalha o autor: ele trabalha com o mistério desta morte – quando exatamente? onde? e, sobretudo, como, porquê? Em volta dessas perguntas que pedem respostas, seu trabalho se torna criativo. Poderíamos afirmar que o romance se desenvolve para reconstruir a vida da personagem e, enfim, os momentos que antecederam e seguiram sua morte, incluindo certo mistério no qual esta última foi envolta.

---

[83] "[Annemarie] non aveva mai ascoltato la voce delle regole. Erano altre le voci che le parlavano. Ormai sapeva che puoi nasconderti nel nulla, puoi lasciarti inghiottire dalla foresta tropicale, mettere l'oceano e le montagne fra te e ciò che stai fuggendo, ma non potrai non incontrare il tuo destino. Puoi solo attenderlo – e accettarlo."

[84] "La riposante bellezza del paesaggio rende ancora più assurda la sua caduta. E paradossale, quasi disperante, il suo destino."

"Era forse lo stesso albero sotto il quale lei aveva intuito la sua eternità? Forse perché così tutto somiglia a un caso – a un destino?"

Contudo, ao buscar a questão da morte, a obra parece querer superá-la. Parece retomar não sua morte, mas sua vida. O começo da obra é o fim da vida de Annemarie, mas esse fim indica o começo. Assim, Annemarie parece retornar por meio do texto, confirmando aquele vínculo estreito entre vida e escrita tão importante no texto, segundo Gusdorf:

> [...] a ordem de destruição [das obras] implica em uma identificação entre quem redige e seus escritos; ele não quer sobreviver de uma forma que lhe parece indigna dele. Contrariamente, outros escritores se preocupam com seus escritos póstumos e fornecem as instruções para conservá-los. A identificação com os documentos escritos, descartando qualquer intenção suicida, resulta em uma procura de sobrevivência, primeiro rastro de imortalidade. *Non omnis moriar*. Não irei desaparecer completamente.
>
> Assim se afirma, mais íntima e necessária de quanto possa aparecer num primeiro momento, a implicação entre a vida e a escrita, entre o *bios* e o *graphein*. Uma existência não subsiste verdadeiramente se não pela escrita, pela biografia, que lhe permite se afirmar além dos limites estreitos espaço-temporais, e até sobreviver, com o passar do tempo. Uma vida não escrita é uma vida perdida, dissipada nas correntes da história individual e social [...]. A biografia forma a figura: constitui a personagem, vista de fora (GUSDORF, II, 1991, p. 139, 140. Grifos do autor. Tradução nossa)

Gusdorf sustenta a ideia de que qualquer tipo de escrita onde o eu se manifeste – o disfarce – representa uma tentativa do homem de ir além dos seus limites temporais. Se quem escreve quer destruir seus escritos, de certa forma não quer sobreviver. Se, ao contrário, se preocupa que seus escritos sejam conservados, é porque deseja, através destes, sobreviver. Em *Lei così amata* encontramos duas tentativas de suicídio de Annemarie, porém ambas falham. Quanto à preocupação com seus escritos e a conservação deles:

> Annemarie deixou um minucioso testamento, escrito em 1938 na clínica de Yverdon, quando ela quis renunciar ao que possuía – se desfazer de tudo e, desenraizada de todo contexto social, estrangeira à própria casa, à civilização, ao mundo – iniciar o caminho em direção à única autenticidade que considerava possível. A clínica chamava-se Bellevue. [...] na Bellevue escreveu seu testamento, dispôs a divisão de quanto fosse herdável – seus bens, seus objetos, suas lembranças. [...] Doava todo o patrimônio a Hasi, mas especificava [...] a qual amiga deixava suas cartas, seus manuscritos, seus inéditos e inacabados, [...] Especificava aquela amiga que deveria entrar, como primeira, na sua casa em Sils, e teria qualquer direito de escolha sobre a circulação dos seus documentos. (MAZZUCCO, 2000, p. 418)[85]

[85] "Annemarie ha lasciato un testamento minuzioso, scritto nel 1938 in una clinica di Yverdon, quando volle rinunciare a ciò che possedeva – disciogliersi da tutto e sradicata da ogni contesto sociale, straniera alla propria casa, alla civiltà, al mondo – iniziare il cammino verso l'unica autenticità che riteneva possibile. La clinica si chiamava Bellevue. [...] al Bellevue scrisse il suo testamento, dispose la divisione di quanto fosse ereditabile da

Apesar de seus desejos e indicações não terem sido respeitados pela mãe, Annemarie volta através da escrita. Escrita dela e de quem escreve sobre ela, e por meio de quem a lê. Cada leitura restitui uma vida diferente à personagem. Eis nossa leitura.

3.3 A MORTE: DA BIOGRAFIA AO ROMANCE, EM *LEI COSÌ AMATA*

O texto inicia com um breve capítulo que constitui o prefácio, ou a introdução, ao que imaginamos ser a "história" e que será subdividida em três partes.

A primeira parte deste "prefácio" introduz a personagem, sublinhando sua identificação pelo nome – Annemarie. Citamos esta parte, que constitui também o *incipit* do romance.

> Na África, algumas tribos da floresta equatorial crêem que quando um doente sara deve mudar de nome, e assumir um novo. A pessoa doente morreu, e aquela que re-emergiu é uma outra. Isso porque o nome fica preso à *identidade* anterior, com tudo o que daí resulta: azar, *destino* e assim por diante. O guia de Molanda garantira-lhe que os brancos não acreditam em certas superstições. E então, desde que voltara na Europa, após tantas perturbações – restabelecida, ou simplesmente liberada – reencontrara o nome que sempre tinha sido o seu: Annemarie. (MAZZUCCO, 2000, p. 7. Grifo nosso)[86]

São colocados aqui os nós da trama do romance: uma doença, um restabelecimento, uma má sorte, uma viagem, uma morte. Enfim, uma *identidade*, um *destino*.

Em epigrafe, os três versos de Paul Celan – *Vai, tua hora / não tem irmãs, estás -/estás em casa* (CELAN, 1999, p.73. In MAZZUCCO, 2000, p. 7) - parecem reforçar esta ideia de volta para casa e de morte. Logo após esse breve parágrafo, vem o "prólogo" propriamente dito, este, por sua vez, subdividido em breves partes que, aparentemente, não têm relação entre si. Mas entre elas conseguimos seguir um percurso, aquele de Annemarie: é o percurso que está fazendo de bicicleta e que acabará com sua queda.

---

lei – i suoi beni, i suoi oggetti, i suoi ricordi. [...] Donava tutto il suo patrimonio ad Hasi, ma specificava [...] a quale amica lasciava le sue carte, i suoi manoscritti, gli inediti e gli incompiuti, [...]. Specificava che quell'amica dovrà entrare per prima nella sua casa di Sils, e avrà ogni diritto di scelta sulla circolazione dei suoi documenti."

[86] "In Africa, alcune tribù della foresta equatoriale ritengono che quando un malato guarisce deve cambiare nome, e prenderne uno nuovo. La persona malata è morta, e quella che è riemersa è un'altra. Ciò perché al nome resta attaccata l'identità di prima, con tutto quel che ne consegue: sfortuna, destino e così via. La guida di Molanda le aveva assicurato che i bianchi non credono a certe superstizioni. E così, da quando era tornata in Europa, dopo tanti smarrimenti – risanata, o soltanto liberata – lei aveva ritrovato il nome che era sempre stato il suo: Annemarie."

O título deste capítulo é *LA CADUTA 7 settembre 1942. A QUEDA. 7 de setembro de 1942.*

Citamos o início e algumas linhas de cada parte para tentar mostrar a construção desta introdução ao texto.

> Em um dia luminoso de verão, [...] uma bicicleta avança na estrada que serpenteia ao longo da beira do lago, empurrada por vigorosas pedaladas [...]. Solavanca sobre a aspereza do terreno, projetando sobre a água o simétrico emaranhado da armação, o harmonioso círculo das rodas e a sutil figura do condutor. Que, porém, a principio não percebe e continua pedalando, leve: de fato é uma mulher, aquela mulher – Annemarie. (MAZZUCCO, 2000, p. 7)
>
> A senhora de Bocken apóia a agulha sobre o disco. [...] Renée está deitada na cadeira de repouso, a cabeça ainda enfaixada, a perna dolorida após uma desastrosa queda que por pouco não a envia ao Criador. Um fato realmente insólito. É uma amazona formidável, e a palavra "queda" não entra no seu vocabulário. (Ibidem, p. 8)
>
> Uma abelha volteia sobre a poça, por um instante se apóia na pedra alongada, depois voa. A pedra permanece onde está. Se ela desviasse apenas com a roda, se mudasse trajetória, a evitaria. Mas não o fará. Alguns dizem que acaso significa queda. No sentido de alguma coisa que cai – ou surge espontânea na mente, como uma ideia. Alguma coisa que se move em direção a alguém, como fosse obscuramente atraído. (Ibidem, p. 9)
>
> O avião deixa o solo com um solavanco brusco, alarmante. Empina-se. Os poucos viajantes – todos militares à exceção da correspondente de guerra, Miss Mèn, como falam os oficiais – são empurrados para trás contra o encosto. [...] Erika os observa e rebenta de rir. [...] Está longe milhares de quilômetros e muitíssimos dias daquela que foi sua amiga, Annemarie. (Ibidem, p. 10) [87]
>
> As vozes da amiga e do condutor da caleche a alcançam, trazidas pelo vento. Annemarie gostaria de ouvir o que estão dizendo, mas o que mudaria? [...] Annemarie continua pedalando, [...] Três curvas, um pequeno bosque e um breve trecho de estrada a separam da pedra alongada. (Ibidem, p. 11)

---

[87] "In una luminosa giornata estiva, [...], una bicicletta avanza sulla strada che serpeggia lungo la riva del lago, sospinta da pedalate vigorose [...]. Sobbalza sulle asperità del terreno, proiettando sull'acqua il simmetrico intrico di linee del telaio, l'armonioso cerchio delle ruote e l'esile figura del guidatore. Che però lì per lì non se ne accorge e continua a pedalare, leggera: è infatti una donna, quella donna – Annemarie."
"La signora di Bocken appoggia la puntina sul disco. [...] Renée è distesa sulla sdraio, la testa ancora fasciata, la gamba dolorante dopo una caduta rovinosa che per poco non la manda al Creatore. Un fatto davvero insolito. È un'amazzone formidabile, e la parola "caduta" non rientra nel suo vocabolario."
"Un'ape svolazza sulla pozzanghera, per un istante si appoggia sul sasso oblungo, poi vola via. Il sasso resta dov'è. Se lei deviasse appena con la ruota, se cambiasse traiettoria, lo eviterebbe. Ma non lo farà. Alcuni dicono che caso vuol dire caduta. Nel senso di qualcosa che cade – o sorge spontaneo nella mente, come un'idea, una trovata. Qualcosa che si muove verso qualcuno, come se ne fosse oscuramente attirato."
"L'aereo si stacca dal suolo con uno scossone brusco, allarmante. S'impenna. I pochi viaggiatori – tutti militari salvo la corrispondente di guerra, Miss Mèn, come dicono gli ufficiali – vengono schiacciati indietro sui sedili. [...] Erika li guarda e scoppia a ridere. [...] È lontana migliaia di chilometri e moltissimi giorni da quella che fu la sua amica, Annemarie."

> A fronte coberta de gotas de suor, a camisa molhada que se cola ao corpo, estendido sobre a escrivaninha, a respiração difícil, Claude debate-se com o ventilador, obstinando-se com o mecanismo destruído. [...] Repensa com desesperada saudade ao vento fresco que nesta mesma hora se levanta de Maloja, dobra os pinheiros e a erva e agita as águas profundas do lago de Sils. Pensa naquele céu límpido, nas noites gélidas, [...] E, sobretudo, pensa em Annemarie. (Ibidem, p. 11 e 12)
>
> O condutor puxa as rédeas do cavalo, para diminuir o passo. Sentada a seu lado Isabelle, [...] é dela a bicicleta que monta Annemarie. Por um imperscrutável paradoxo, ela – que dirigiu automóveis nas estradas mais incertas do mundo, [...] – na sua casa, no seu país – tem que ir de bicicleta. (Ibidem, p. 13)
>
> Dos corpos nus dos recrutas exala um cheiro pesado, como de classe e colégio. No corredor do quartel de Governor Island o murmúrio dos médicos e dos soldados se faz a cada minuto mais agitado, quase atordoante. Todos estão em fila, [...] Klaus também está nu. Todos os aspirantes a recrutas estão nus: é o momento da verdade. (Ibidem, p. 14 e 15)
>
> Não tinha feito nada de diferente do que tinha feito ontem e do que teria feito amanhã. Escrito, escrito e ainda escrito. Sacrificou a seu livro infinito todo o verão e mais uma manhã de sol. [...] A pedra alongada emerge de poucos centímetros do terreno, logo depois do buraco. [...] Annemarie pedala vigorosamente, [...] «Olha-me! Olha-me! », diz soltando o guidom. [...] Um instante e a bicicleta escorrega, descarrila, inclina-se de lado e cai. Alguém grita: «Annemarie!» (Ibidem, p.15 e 18)[88]

Nos últimos dois trechos não há mais interrupção – nem de parágrafo - entre as narrativas que têm sujeitos diferentes: tudo corre na última parte do "prefácio", que tem duas sequências conclusivas:

---

[88] "La raggiungono, portate dal vento, le voci dell'amica sul calesse e del conducente. Incomprensibili. Annemarie vorrebbe sentire cosa si dicono, ma cosa cambierebbe? [...] Annemarie continua a pedalare, [...]. Tre curve, un boschetto e un breve tratto di strada la separano dal sasso oblungo."
"La fronte imperlata di sudore, la camicia zuppa che aderisce completamente al corpo, proteso sulla scrivania, il respiro affannoso, Claude armeggia con il ventilatore, accanendosi sul meccanismo distrutto. [...] Gli torna in mente con una disperata nostalgia il venticello fresco che a questa stessa ora si leva da Maloja, piega i larici, spazza l'erba e agita le acque profonde del lago di Sils. Pensa a quel cielo limpido, alle notti gelide, [...]. E soprattutto pensa ad Annemarie."
"Il conducente tira le redini del cavallo, per rallentarne il passo. Seduta accanto a lui Isabelle, [...]: è sua la bicicletta che inforca Annemarie. Per un imperscrutabile paradosso, lei – che ha guidato automobili sulle strade più improbabili del mondo, piste nemmeno tracciate nei deserti dell'Asia e sentieri persi tra le paludi africane, lei – a casa sua, nel suo paese – è costretta ad andare in bicicletta."
"Dai corpi nudi delle reclute si sprigiona un greve odore che sa di classe e di collegio. Nel corridoio della caserma di Governor Island il brusio dei medici e dei soldati diventa di minuto in minuto più concitato, quasi assordante. Sono tutti in fila, [...]. Anche Klaus è nudo. Tutte le aspiranti reclute sono nude: è il momento della verità."
"Non aveva fatto niente di diverso da quello che aveva fatto ieri e da quello che avrebbe fatto domani. Scritto, scritto e ancora scritto. Ha sacrificato al suo libro infinito tutta l'estate, e l'ennesima mattina di sole. [...]
Il sasso oblungo sporge di pochi centimetri dal terreno, subito dopo la buca. [...] Annemarie pedala vigorosamente, [...]. «Guardami! Guardami!», dice, staccando le mani dal manubrio. [...] Un attimo e la bicicletta slitta, deraglia, s'inclina sul fianco e cade. Qualcuno grida: «Annemarie!»"

Sua mãe está sozinha, na penumbra das estrebarias de Bocken, [...]. O avião voa além das nuvens, e Erika brinca com seu vizinho: assegura-o, é provável que um míssil alemão procure atingir o avião deles para eliminá-los, mas provavelmente falhará, porque ela não é de maneira nenhuma um sujeito azarado – [...]. E Claude bebe um chá com pó no seu escritório calorento de Tetuán, sonhando obstinadamente que tenha acontecido o impossível. Que ele e Annemarie tenham se reencontrado para recomeçar [...]. E o "companheiro de dor" de Annemarie, Klaus, sem nem sabê-lo neste mesmo instante pensa as mesmas coisas que ela pensa, e só procura uma maneira de se sair. [...] Eles nada sabem. Renée, Erika, Claude, Klaus. Onde quer que estejam, não a ouvem, e não podem responder a seu apelo. Olha-me... Eles não têm premonições nem pressentimentos, nem pensam nela. Ela, por uma maravilhosa vidência, desta vez pode vê-los. Pode escutá-los. Mas eles não estão aqui. Um instante, e a bicicleta bate pesadamente no chão com um rangido de ferragem, escorrega nas pedras, torna a saltar, a projeta ao centro da estrada – e ela também não está mais aqui. (MAZZUCCO, 2000, p. 18, 19, 20)[89]

Na penumbra do Box, o corpo de Parzifal tornara-se rígido com um estremecimento mecânico, [...] Renée se ajoelhou sobre a palha e apoiou sua mão na crina [...] Parzifal não se mexia. Chegara ao fim. Na estrada de Silvaplana o condutor parou a caleche e desceu. Nem ele nem Isabelle compreenderam como podia ser possível ter acontecido a queda de Annemarie. Annemarie nunca cairia de uma bicicleta. [...] Não. Impossível. Erika perguntou quanto faltava à aterrissagem e o capitão lhe perguntou se estava com pressa de chegar. [...] «Eh, para de brincar, Annemarie, você nos assustou muitíssimo», diz Isabelle, pulando da caleche e correndo ao centro da estrada. Ela não respondeu nem se moveu. Estava absolutamente, terrivelmente imóvel. Klaus achou um cent no fundo do bolso e o enfiou na máquina. Desceu as escadas, deixando-se engolir com prazer pelo frescor do subterrâneo. [...] O condutor da caleche ajoelhou-se e tocou de leve o ombro dela, sacudindo-a ligeiramente . [...] Claude sacudiu a esferográfica para umedecer o bico. Ma chérie, escreveu rapidamente, [...]. Annemarie estava deitada nos seixos da estrada, inclinada, a cabeça sobre a pedra, apenas reclinada, os olhos voltados ao lago. [...] O condutor da caleche curvou-se sobre ela e disse, aliviado: «Respira». (MAZZUCCO, 2000, p. 20, 21)[90]

---

[89] "Sua madre è rimasta sola, nella penombra delle scuderie di Bocken, [...]. L'aereo vola al di là delle nuvole, ed Erika scherza con il suo vicino: lo rassicura, è probabile che un missile tedesco cercherà di colpire il loro aereo per eliminarli, ma altrettanto probabile che li mancherà, perché lei è tutt'altro che un soggetto scalognato [...]. E Claude beve un tè alla polvere nel suo ufficio rovente di Tetuán, sognando ostinatamente che sia avvenuto l'impossibile. Che lui e Annemarie si siano ritrovati per ricominciare. [...] E il "compagno di dolore"di Annemarie, Klaus, senza saperlo in questo stesso momento pensa le stesse cose che pensa lei, e cerca solo un modo di venirne fuori. Loro non sanno niente. Renée, Erika, Caude, Klaus. Ovunque siano, non la sentono, e non possono rispondere al suo richiamo. Guardami ... Non hanno premonizioni né presagi, non la pensano nemmeno. Lei, per una meravigliosa veggenza, stavolta può vederli. Può sentirli. Ma loro non sono qui. Un attimo e la bicicletta sbatte pesantemente a terra in un cigolio di ferraglia, scivola sulle pietre, rimbalza, la sbalza al centro della strada – e nemmeno lei è più qui."

[90] "Nella penombra del box, il corpo di Parzifal si irrigidì con un sussulto meccanico, [...]. Renée si inginocchiò sulla paglia e gli appoggiò la mano sulla criniera. [...] Parzifal non si muoveva. Era finita. Sulla strada di Silvaplana, il conducente fermò il calesse e scese. Né lui né Isabelle avevano capito com' era stata possibile la caduta di Annemarie. [...] Annemarie non sarebbe mai caduta da una bicicletta. [...] No, impossibile. Erika domandò quanto mancava all'atterraggio e il capitano le chiese se aveva fretta di arrivare. [...] «Ehi, smettila di scherzare, Annemarie, ci hai fatto prendere uno spavento tremendo», disse Isabelle, saltando giù dal calesse e

Esta afirmação «Respira», sinal de vida, dá ao romance a possibilidade de começar. Se, junto à pedalada de Annemarie, o texto correu entrelaçando vários diferentes fios, depois do 'respira' ele mesmo adquire um largo fôlego, como foi visto no capítulo anterior do presente estudo.

Mas, voltando às características desta introdução, observamos que o narrador introduz as personagens principais do romance através de curtas sequências referentes a cada um deles: Annemarie, Renée, Annemarie, Erika, Annemarie, Klaus, Annemarie, Claude, Annemarie, etc. Ainda não sabemos quem são, mas percebemos que as sequências com a personagem de Annemarie se intercalam às outras. Isto cria um foco sobre ela. A autora deixa, portanto, intuir que há uma relação entre elas, mas ainda não se sabe qual. Cria-se, deste modo, a base da história e do enredo do romance.

As curtas sequências referentes a cada personagem e ao lugar onde cada uma delas se encontra – Sils na Suíça, Bocken na Suíça, Tetuán no Marrocos, Governor Island nos Estados Unidos e o oceano, quase a simbolizar um perene movimento, – introduzem os temas do romance que serão retomados e desenvolvidos nas três partes centrais que compõem a obra. O que aparece e que caracteriza a narração de Mazzucco desde este primeiro capítulo – ou introdução - é o ritmo: ele vai se acelerando, porém tem momentos de diminuição, quando – em vez de seguir o momento presente das personagens, acompanha os pensamentos da personagem, que vai revisitando suas primeiras horas daquele dia e junto com isso o que a levara de volta àquele lugar. Logo o ritmo acelera novamente, enquanto a narração volta ao momento presente das personagens e, sobretudo, enquanto as pedaladas de Annemarie a aproximam da pedra sobre a qual cairá. Tal ritmo se faz cada vez mais premente no momento da queda, quando o condutor da caleche e a amiga Isabelle se aproximam dela – "terrivelmente imóvel" – até chegar à palavra que fecha o capítulo, "respira", para enfim deixar aquela suspensão que permite o desenvolvimento do próprio romance.

Há dois aspectos, presentes na introdução que encontraremos em todo o romance.

---

correndo al centro della strada. Lei non rispose e non si mosse. Era assolutamente, terribilmente immobile. Klaus scovò un cent nel fondo della tasca e lo depose nella macchinetta. Scese le scale, lasciandosi inghiottire con sollievo dalla frescura del sotterraneo. [...] Il conducente del calesse si inginocchiò sui talloni e le sfiorò la spalla, scuotendola appena. [...] Claude scosse la stilografica per inumidire il pennino. Ma chérie, scrisse in fretta, [...]. Annemarie era distesa sui ciotoli della via, prona, la testa sulla pietra, appena inclinata, gli occhi rivolti al lago. [...] Il conducente del calesse si chinò su di lei e disse, con sollievo: «Respira»."

.

O primeiro é que, através da suspensão final cria-se um efeito de *suspense*: tanto pode ser o momento inicial da história que, nos termos de Forster, seria "a narração dos acontecimentos relatados na ordem da sucessão no tempo" (FORSTER, 2000, p. 93. Tradução nossa), tanto pode ser um momento do enredo, que também é uma narração de acontecimentos que contém uma sequência cronológica, mas "posta à sombra pelo sentido da causalidade" (FORSTER, 2000, p. 93). De fato, descobriremos, continuando na leitura, que esta introdução não é o começo da história, mas, sim, do fim, e que, portanto, no romance, apesar da sucessão cronológica dos acontecimentos principais, é o enredo que prevalece. Enredo particularmente bem tramado entre as personagens que aqui são introduzidas, e que sucessivamente, no texto, constituirão os relacionamentos de Annemarie, os quais serão a causa tanto de seus vários deslocamentos no espaço quanto das oscilações de sua personalidade. Enredo que antecipa ou adia acontecimentos que aparecerão em outro contexto, deslocando-os para permitir ao romance narrar não só a vida no tempo, mas também "a vida segundo o valor dos acontecimentos" (FORSTER, 2000, p. 42). Enredo que, através da suspensão da sequência cronológica, cria uma surpresa, suscita a curiosidade,

> desvia a história pelo que seus limites naturais o consentem. [...] os fatos frequentemente assumem aspecto de correspondências cruzadas e o espectador ideal não espera apreendê-las perfeitamente até que não se sente, no final, sobre uma altura. [...] Este elemento de surpresa ou de mistério [...] possui muita importância para o enredo: é obtido criando uma suspensão na sequência temporal. Um mistério é um vazio no tempo [...], cujo verdadeiro significado será esclarecido somente após certo número de páginas. (FORSTER, 2000, p. 94, 95).

Já nas primeiras páginas do primeiro capítulo de *Lei così amata,* o romance apresenta tais suspensões da sequência temporal.[91] A narração começa com Annemarie enfeitando a árvore de Natal junto ao irmão Hasi e refletindo sobre o significado de se encontrar com a família neste momento. O parágrafo se conclui com esta frase: "Porque o que tem importância, entretanto, está em outro lugar, e mamãe, papai, Hasi, Fredy, as avós e as primas não têm a mínima ideia de quem ela se tornou, e qual seja agora sua vida". (MAZZUCCO, 2000, p. 26)[92] O trecho seguinte, que inicia com "Felizes aqueles que nunca tiveram ideia do

---

[91] Cabe aqui descrever brevemente a estrutura do romance. Ele começa com uma parte que chamamos de introdução. Seguem três partes, chamadas de Primeira parte, Segunda parte, Terceira parte, cada uma dividida em quatros capítulos. Se conclui com duas partes que chamamos de epílogo.

[92] "Perché ciò che conta, frattanto, è altrove, e mama, papà, Hasi, Fedy, le nonne e le cugine non hanno la minima idea di chi sia diventata lei, e quale sia adesso la sua vita.
Fortunati quelli cui il mito del divertimento è sempre rimasto un concetto estraneo [...]"

mito do divertimento", não continua a sequência cronológica, Annemarie é descrita em Berlim, outras personagens, outros diálogos são narrados. Duas páginas depois, o parágrafo começa com "Uma vaga ideia da vida dela em Berlim, na realidade, a família começava a ter – avisou-a Hasi" (MAZZUCCO, 2000, p. 29)[93], retomando a conversação entre os dois irmãos em volta da árvore de Natal como se não tivesse havido nenhuma interrupção, e ao mesmo tempo a narração que segue inclui indiretamente, com uma relação de causa e efeito, a narrativa deste longo parágrafo intermediário. De fato, as perguntas que Hasi dirige à irmã são consequência do que é contado sobre Annemarie em Berlim.

O segundo aspecto é o andamento da narrativa, andamento esse, muito variável. O andamento é posto em relevo sobretudo pela organização e pelo comprimento dos capítulos e partes de capítulos que, desenvolvendo e aprofundando os vários acontecimentos em diferente medida, aceleram ou freiam a velocidade da narrativa. E, junto ao andamento, a introdução apresenta os temas que serão sucessivamente retomados e desenvolvidos. Andamento e tema são termos que remetem à música: este último aspecto poder-se-ia aproximar em parte do que Forster chama de "ritmo", emprestando o termo da música, pois entende que não existe uma palavra literária para defini-lo. Ao ritmo, que brota do enredo, ele atribui a função, na narrativa, "com seus belíssimos crescendo e diminuindo, de nos encher de admiração, de frescor e de esperança." (FORSTER, 2000, p. 162. Tradução nossa).

Vimos como o enredo que se constrói na abertura do romance tem um ritmo acelerado, caracterizado por vários elementos. Períodos curtos, muitos deles constituídos por uma única oração, senão ligados por conjunções coordenativas. O uso do tempo presente – que representa o momento presente, ou seja, aquele que logo se esgota, o instante que já não é mais - na oração principal acentua a velocidade da narração, até em um trecho descritivo, como se pode observar no seguinte excerto sobre Erika: "Seus olhos escuros se iluminam, quando ri. Parece de bom humor. Veste o bom humor como um vestido, e o tira somente quando fica sozinha. Mas Erika nunca fica sozinha." (MAZZUCCO, 2000, p. 19).[94] Mais ainda quando a sequência é de tipo narrativo: prevalecem os verbos e, às vezes, a ausência de adjetivos é quase total: "A água reflui a beira, e sua sombra se dissolve. Ela percebe, compreende. Um instante e a bicicleta escorrega, descarrila, se inclina de lado e cai. Alguém

[93] "Una vaga idea della sua vita a Berlino, in realtà, in famiglia cominciavano a farsela – la avvertì Hasi"
[94] "I suoi occhi scuri si illuminano quando ride. Sembra di buon umore. Indossa il buon umore come un vestito, e se lo toglie unicamente quando resta sola. Ma Erika non resta mai sola."

grita: «Annemarie!»" (MAZZUCCO, 2000, p. 18).[95] Mesmo quando se trata de períodos compostos por orações subordinadas e é usado o adjetivo, cria-se um efeito de movimento que não desacelera o ritmo da narração e procura acompanhar o movimento da ação:

> Em um dia luminoso de verão, enquanto o sol dissipa o último resíduo da perturbação, levando atrás das montanhas uma caprichosa nuvem retardatária, uma bicicleta avança na estrada que serpenteia ao longo da beira do lago, empurrada por vigorosas pedaladas e pelo vento favorável que sopra da passagem de montanha. Evita as insídias, esquiva as rochas que infestam a margem, os buracos escavados pela chuva, os ramos dos pinheiros e as poças. Sobressalta as asperezas do terreno, projetando na água o simétrico enredo de linhas da armação, o harmonioso círculo das rodas e a figura sutil do condutor. Que, porém, a princípio não percebe e continua pedalando, leve: de fato é uma mulher, aquela mulher – Annemarie. (MAZZUCCO, 2000, p. 7) [96]

Sublinhamos mais uma vez o uso do tempo presente neste parágrafo inicial e que permanecerá até o ultimo parágrafo, quando o tempo muda para o pretérito.[97] A mudança é substancial para a história. Tudo o que é narrado no presente se passa entre o momento em que Annemarie começa sua pedalada e o momento em que cai sobre a pedra. O tempo e espaço que está percorrendo são o tempo e o espaço que a separam do encontro fatal, mas ela está ainda viva. O andamento da narração segue o movimento da bicicleta, e este se faz o movimento da própria Annemarie, ela e a bicicleta são uma coisa só. Ao estremo oposto, a poucas centenas de metros dela, a pedra. O tempo presente as aproxima. O espaço que ainda as separa diminui. Annemarie, ignorante do que está para acontecer, está indo ao encontro. O encontro anula o espaço e o tempo presente.

Daí para frente é usado o tempo passado, o fato já aconteceu, Annemarie já perdeu os sentidos. Se a última afirmação é feita no tempo presente, é porque a palavra não é mais aquela do narrador, é a palavra de uma personagem, o condutor da caleche, como as aspas sublinham: «Respira».

---

[95] "L'acqua rifluisce a riva, e la sua ombra si dissolve. Lei se ne accorge, capisce. Un attimo e la bicicletta slitta, deraglia, s'inclina sul fianco e cade. Qualcuno grida: «Annemarie!»"

[96] "In una luminosa giornata estiva, mentre il sole dissipa l'ultimo residuo della perturbazione scacciando dietro le montagne una capricciosa nuvola ritardataria, una bicicletta avanza sulla strada che serpeggia lungo la riva del lago, sospinta da pedalate vigorose e dal vento favorevole che soffia dal passo. Evita le insidie, scansa le rocce che infestano la riva, le buche scavate dalla pioggia, i rami bassi dei larici e le pozzanghere. Sobbalza sulle asperità del terreno, proiettando sull'acqua il simmetrico intrico di linee del telaio, l'armonioso cerchio delle ruote e l'esile figura del guidatore. Che però lì per lì non se ne accorge e continua a pedalare, leggera: è infatti una donna, quella donna – Annemarie."

[97] Parágrafo citado na página 90 do presente estudo.

3.4 O FIM DO COMEÇO: DO ROMANCE À BIOGRAFIA

Com o fim da terceira parte do romance consideramos concluído o romance de formação. No longo capítulo que serve de epílogo da obra, a narração volta ao começo, e tal epílogo apresenta-se como final do começo, a moldura que fecha o romance da vida de Annemarie. O romance se concluiu. O que acontecerá depois? Com a tentativa de dar respostas a esta pergunta e continuidade à ordem cronológica dos acontecimentos sobre a qual se baseia o enredo de *Lei così amata*, o narrador se projeta em um outro plano temporal, plano das antecipações, das possibilidades:

> Voltará para Engadina. Passará os meses de julho e agosto na casa dela, entre as montanhas, o brejo, o lago – em uma magnífica paisagem de verão. Pensará que "nada é mais desesperante do que esta volta", porém lhe parecerá estranho, e belo, estar novamente – após tantas vicissitudes - em Sils-Baselgia, sentada à mesma mesa, na mesma Stube, andar pelos mesmos caminhos tantas vezes percorridos: pela mesma estrada. Uma verdadeira viagem não pode ser concluída senão com o retorno. [...] Escreverá e receberá cartas, [...] Receberá também uma carta do professor Charly Clerc que se proclamará encantado pelo livro escrito na África. [...] Sacrificará o verão àquele livro [...] Receberá uma primeira, depois uma segunda carta de Claude que, na distância que os separa, achará a força de declarar-lhe seu amor. [...] Achará um acordo com os proprietários que venderão para ela a casa de Sils-Baselgia. Marcará um compromisso com o tabelião de Silvaplana para lavrar o ato de compra. Escreverá uma carta a Klaus, que sentirá, após tantas separações, infalivelmente próximo. [...]. No dia estabelecido para a firma do esperado ato notarial, alugará uma caleche [...] (MAZZUCCO, 2000, p. 377 e 378)[98]

Aqui se juntam as duas narrações: esta com a do começo da obra. Se compararmos o trecho acima com o próximo, podemos notar as mesmas expressões e os mesmos verbos usados no tempo futuro, tempo que a levará ao encontro fatal.

---

[98] "Tornerà in Engadina. Trascorrerà luglio e agosto nella sua casa, tra le montagne, la brughiera, il lago. – nel magnifico paesaggio estivo. Perserà che "nulla è più disperante di questo ritorno", eppure le sembrerà strano, e bello, essere di nuovo – dopo tante vicissitudini – a Sils-Baselgia, seduta allo stesso tavolo, nella stessa Stube, camminare sugli stessi sentieri tante volte percorsi: sulla stessa strada. Un vero viaggio non può concludersi che con il ritorno. [...] Scriverà lettere e ne riceverà [...]. Riceverà una lettera anche dal professor Charly Clerc che si proclamerà incantato dal libro scritto in Africa. [...] Sacrificherà l'estate a quel libro, [...]. Riceverà una prima, poi una seconda lettera da Claude, che troverà nella distanza che li separa la forza per dichiararle il suo amore. [...] Si accorderà subito con i proprietari che le venderanno volentieri la casa di Sils-Baselgia. Prenderà appuntamento con il notaio di Silvaplana per stilare l'atto di acquisto. Scriverà una lettera a Klaus, che sentirà, dopo tante separazioni, infallibilmente vicino: [...]. Il giorno stabilito per la firma del sospirato atto notarile, prenderà in affitto un calesse [...]"

> A estrada levará para ela sua amiga Isabelle, que a segue com a bicicleta. Pedirá emprestada a bicicleta: A amiga estranhará o pedido mas cederá a bicicleta e tomará seu lugar na caleche [...] Pedalará ao longo da estrada [...]. Ela soltará o guidom e dirá «Olha para mim!», como sempre fazia. Olharão para ela, sim, a amiga e o condutor da caleche [...]. A bicicleta baterá contra a pedra pontuda que ela não terá visto, perderá o controle, a bicicleta inclinar-se-á de lado e ela será projetada ao centro da estrada. Cairá e ficará imóvel. [...]
>
> A chamarão pelo nome. Annemarie? Dirão para parar de brincar. Para não assustá-los. Annemarie? Não responderá. Curvar-se-ão sobre ela e perceberão que ainda respira. (MAZZUCCO, 2000, p. 379. Sublinhado nosso)[99]

O que acontecerá a partir daquele momento até sua cremação – esta é outro dado biográfico irrefutável – está particularmente suspenso entre realidade e ficção, mas sobretudo entre presença e ausência de Annemarie, vida e morte, que em certo sentido, se sobrepõem nesta premissa do epílogo. E a narração continua no tempo futuro, como que acompanhando a inconsistência da figura da protagonista nesses momentos, a inconsistência das 'vozes', sobre o que podia ser e não foi – sua volta à consciência, à vida, o que podia ser e foi – sua morte. Aqui são apresentados alguns trechos que mostram sobre o que se baseia este tempo entre consciência e inconsciência, entre vida e morte, enquanto ela "Está morta entre os vivos e viva entre os mortos":

> Terá perdido a memória, a mente, a consciência de existir.
>
> Fecharão ela no quarto. [...] Renée se sentará na poltrona de sua filha, [...] lançará um olhar distraída em algumas folhas datilografadas – [...] Surpreendê-la-á o título, de Tetuán, o qual revela tratar-se de uma composição recente. Pegará essas folhas entre as mãos e lançará – quase involuntariamente – um olhar para Annemarie: porque ela não gostaria que fizesse isso. [...] Mas Annemarie não reparará nela. Diáfana e luminosa, absorvida e violada, perseguida pelo silêncio imemorial que a exige, [...] não proibirá a mãe de ler suas palavras. [...] «Anne?» murmurará Renée. Annemarie olhará para ela, mas não a verá – só uma mancha confusa. [...] Sua mãe não voltará para vê-la: faltar-lhe-á a coragem. (MAZZUCCO, 2000, p. 383, 385, 386)[100]

---

[99] "La strada le porterà la sua amica Isabelle, che la insegue con la bicicletta. Le chiederà di prestarle la bicicletta: [...] Pedalerà lungo la strada [...]. Lei staccherà le mani dal manubrio e dirà «Guardami!», come faceva sempre. La guarderanno sì, l'amica e il conducente del calesse, ma cadere. La bicicletta urterà il sasso aguzzo che lei non avrà visto, perderà il controllo, la bicicletta si inclinerà sul fianco e lei sarà sbalzata al centro della strada. Cadrà e resterà immobile. [...]
La chiameranno per nome. Annemarie? Le diranno di smettere di scherzare. Di non spaventarli. Annemarie? Non risponderà. Si chineranno su di lei e si accorgeranno che ancora respira."

[100] "Avrà perso la memoria, la mente, la coscienza di esistere.
La chiuderanno nella sua camera, [...]. Renée si siederà nella poltrona di sua figlia, [...]. Getterà un'occhiata distratta ad alcuni fogli dattiloscritti – [...]. La colpirà il titolo, da Tetuán, che tradisce la data di composizione recente. Lo prenderà tra le mani e getterà – quasi involontariamente – un'occhiata ad Annemarie: perché lei non vorrebbe che lo facesse. [...] Ma Annemarie non si curerà di lei. Diafana e luminosa, assorta e infranta, braccata

O tempo futuro se torna o tempo do inevitável, o tempo que leva inevitavelmente ao fim da própria vida, ao próprio destino.

Paradoxal este destino de Annamarie, cuja vida tinha enfrentado e superado as maiores dificuldades e verdadeiros perigos, em tempo de paz e de guerra, e que agora se encontra naquela que, finalmente, pode ser sua casa, na sua terra, a Suíça, naquele momento única ilha segura no meio do furacão da guerra. Dificuldades e perigos – e superação deles - que são elementos fundamentais do enredo neste romance, como sublinha o diálogo entre Annemarie e Claude que – no final da terceira parte – o conclui. Após o tempo passado juntos em Tetúan, ambos decidem não se divorciar e ficar novamente juntos. Porém Annemarie precisa voltar a Engadina para comprar a casa. Claude tem medo de mais uma separação, Annemarie procura tranquilizá-lo sobre sua volta:

> E se algum imprevisto atrasa tua volta, diz Claude, como posso suportá-lo? Imprevisto? Que tipo de imprevisto? – ela riu. Ficarei em casa, no lugar mais ameno da Suíça, escreverei, tentarei fazer publicar meu livro, tocarei o piano, farei longas caminhadas e só. Nada fizeram contra mim a minha família, a morfina, os psiquiatras suíços, os médicos americanos, os canibais, os tribunais belgas, os torpedos alemães, que todos procuraram me destruir. O que pode me fazer a minha casa, meu paraíso?" (MAZZUCCO, 2000, p. 375)[101]

Annemarie, porém, encontrará exatamente aqui seu destino, aonde ela veio para viver, finalmente, e onde "a repousante beleza da paisagem torna ainda mais absurda sua queda. E paradoxal, quase desesperador, seu destino. Como se este paraíso – cada paraíso – no final resultasse mais perigoso do que seu oposto." (MAZZUCCO, 2000, p. 388)[102]

O tempo futuro que nesta parte final do romance começa a ser usado é o tempo do que não haverá, do que é esperado mas não acontecerá. O que, ao contrário, haverá, - como vimos nas paginas anteriores - é o encontro com o destino: tempo futuro, tempo de uma morte anunciada.

---

dal silenzio immemoriale che la pretende, [...] non le proibirà di leggere le sue parole.[...] «Anne?», mormorerà Renée. Annemarie la guarderà, ma non la vedrà – solo una macchia confusa. [...] Sua madre non tornerà a trovarla un'altra volta: gliene manca il coraggio."

[101] "E se qualche imprevisto ritarda il tuo ritorno, disse Claude, come faccio a sopportarlo? Imprevisto? Che genere di imprevisto? – rise lei. Me ne starò a casa mia, nel posto più ameno della Svizzera, scriverò, cercherò di far pubblicare il mio libro, suonerò il pianoforte, farò lunghe passeggiate e basta. Non mi hanno fatto niente la mia famiglia, la morfina, gli psichiatri svizzeri, i dottori americani, i cannibali, i tribunali belgi, i siluri tedeschi, che hanno tutti cercato di distruggermi. Cosa vuoi che mi faccia casa mia, il mio paradiso?"

[102] "La riposante bellezza del paesaggio rende ancora più assurda la sua caduta. E paradossale, quasi disperante, il suo destino. Come se questo paradiso – ogni paradiso – dovesse risultare alla fine più pericoloso del suo opposto."

Mas o tempo futuro também exprime as mil perguntas que o narrador se põe, que o levam nos lugares onde Annemarie viveu e morreu. "A Sils, após a chuva. [...] Venho para interrogar seu silêncio – repleta de perguntas e de inquietude. [...] Não encontrarei respostas, em Sils. [...]" (MAZZUCCO, p. 387, 388).[103] Nada serve para reconstruir o mistério da morte - desta morte, do que a provocou e do que a seguirá, os dois meses de vida vegetativa de Annemarie antes de sua morte biológica. Portanto, onde ela viveu e morreu, sua presença se sente ainda com muita força,

> Como se ela estivesse ainda aqui.
>
> Porque, quem levaram embora em um dia de novembro, contra sua expressa vontade, não era ela – mas sua morte. Annemarie foi levada não ao cemitério de Sils-Baselgia, à sombra do campanário, mas à parte alta do cemitério de Horgen: um lenço de terra e grama, na colina, em frente ao lago de Zurique. [...] "O túmulo da família mais importante da cidade não difere daqueles dos outros." (MAZZUCCO, 2000, p. 390)[104]

Se o narrador esperava procurar e encontrar respostas acerca da morte de Annemarie, aqui percebe que terá de começar pelo início, e o início é a família.

Só através da vida é que se pode dar um significado a seu momento último. E é o que faz a narradora do romance em questão. Ir à procura da vida.[105] A narradora em primeira pessoa sente a necessidade de ir aos lugares onde a personagem morreu: paradoxalmente o

---

[103] "A Sils, dopo la pioggia. [...] vengo per interrogare il suo silenzio – colma di domande e di inquietudine. [...] Non troverò risposte, a Sils."

[104] "Come se lei fosse ancora qui.
Perché ciò che un giorno di novembre, contro la sua espressa volontà, hanno portato via, non era lei – ma la sua morte. Annemarie è stata portata non nel cimitero di Sils-Baselgia, all'ombra del campanile, ma nella parte alta del cimitero di Horgen: un fazzoletto di terra e prato, sulla collina, di fronte al lago di Zurigo. [...] La tomba della famiglia più importante del paese non è diversa da quella degli altri, non esige privilegi, non chiede attenzione."

[105] A procura do lugar da morte da personagem do romance biográfico - lugar que possa falar e trazer documentos sobre a personagem e sua morte - encontra-se também nas últimas páginas de *Artemisia*, o romance de Anna Banti sobre a pintora italiana do século XVII Artemisia Gentileschi. A companheira de Artemisia de três séculos depois, aqui narradora em primeira pessoa, assim disserta: "Em agosto de mil novecentos e trinta nove procurava, sem esperança, dentro e fora de Somerset House, o túmulo de Orazio Gentileschi, morto três séculos antes. Uma estrada esquartejada, abrasada, [...].E atravessei a estrada para alcançar, no meio de um mar de sol, o ilhote de calçada onde uma pequena igreja parecia de ferro fundido, dos pináculos à grade; mas não escondia, por acaso, a planta da capela católica da rainha Enrichetta? Duas vezes dei a volta no ilhote e achava que não conseguiria mais sair. Se a pedra é avarenta, o papel socorrerá: bebendo camomila, a erudita miss Dorothy prometeu as mais acuradas buscas de arquivo. Mas eu já tinha visto, no revérbero de agosto, que o ar imóvel, a luz ferina, o céu coberto de nuvens ligeiras e baixas seriam as únicas testemunhas imutáveis e verdadeiras do enterro de Orazio. [...] O calor setentrional, repentino denso e sombrio, foi o primeiro laço que me estreitou à Artemisia: um vínculo de mal-estar terrestre, enquanto pisava as chapas de fogo e pensava nela que, com passo lento, foi sob o sol sepultar seu pai" (BANTI, 2006, p. 189. Tradução nossa).

que sobrevive ao indivíduo é sua própria morte. E, como já dissemos, a morte pode ser o elo entre a biografia e o romance. Por esta razão os traços mais marcadamente biográficos do texto se encontram na parte que se segue à conclusão da vida de Annemarie. São aqueles que relatam a pesquisa da autora sobre os documentos dos arquivos da família. Abre-se uma parte de minuciosa descrição das centenas de fotos que a mãe de Annemarie tirou de todos os familiares e com as quais é ilustrada a vida de quase trinta anos da família Schwarzenbach: na grande casa de Bocken, nas férias, nas viagens. A narradora descreve as personagens que a lente objetiva de Renée fixa e – de certo modo – ele deduz seus relacionamentos e vínculos. Nestas observações, o narrador não deixa de fazer comentários. Observamos alguns trechos iniciais que exemplificam esta parte do romance:

> A família Schwarzenbach me espera na Graphische Sammlung da Zentralbibliothek [...] Venho para consultar o álbum fotográfico de Renée, conservado na coleção junto com outras, aparentemente mais preciosas, imagens da cultura local. [...] Confiam-me trinta anos de vida quotidiana de uma família da alta burguesia [...]. Toda uma vida de relações e afetos [...]. Um interminável romance ainda não escrito. Somente descrito por uma mulher que detestava a escrita.
>
> Renée Schwarzenbach nascida Wille tirou milhares de fotografias. [...] Aquelas fotografias, escrupulosamente fornecidas com legendas escritas por ela mesma, são conservadas em trinta caixas [...]. Assim exatamente a mulher que achava que "o melhor arquivo seja o lixo", que não falou para ninguém de sua filha, nem de si mesma, conta melhor que um contador de histórias o romance de sua família – os Schwarzenbach, entre os quais em 23 de maio de 1908 aparece uma menina de olhos claros: Annemarie.
>
> Interrogo as chapas riscadas [...] os sorrisos espectrais dos mudos e dos mortos. [...] O *rosto imaginado de Annemarie volta*. [...] *os Schwarzenbach voltam como em sonho.* (MAZZUCCO, 2000, p. 391, 392. Grifos nossos).[106]

[106] "La famiglia Schwarzenbach mi aspetta alla Graphische Sammlung della Zentralbibliothek – [...] Vengo per consultare l'album fotografico di Renée, conservato nella collezione, insieme ad altre, apparentemente più preziose, immagini di cultura locale. [...] Mi vengono invece affidati trent'anni di vita quotidiana di una famiglia dell'alta borghesia – [...]. Tutta una vita di relazioni e affetti [...]. Un interminabile romanzo non ancora scritto. Solo descritto da una donna che odiava la scrittura.
Renée Schwarzenbach Wille ha scattato migliaia di fotografie. [...] Quelle fotografie, scrupolosamente fornite di didascalie scritte da lei stessa, sono conservate in trenta scatole [...]. Così proprio la donna che credeva che "il miglior archivio sia la pattumiera", che non parlò a nessuno di sua figlia, né di sé, racconta meglio di un cantastorie il romanzo della sua famiglia – gli Schwarzenbach, fra i quali il 23 maggio del 1908 compare una bambina dagli occhi chiari: Annemarie.
[...] Interrogo le lastre graffiate, i negativi martoriati, gli spettrali sorrisi dei muti e dei morti. [...]. Il viso immaginato di Annemarie ritorna. [...] gli Schwarzenbach ritornano come nel sogno."

Assim, através da leitura das fotos e de suas legendas feita pela fotógrafa, desfilam na narração os pais Alfred e Renée, os irmãos Robert, Suzanne, Annemarie, Alfred Junior e Hans, a amiga da mãe Emi Krüger. São os primeiros vinte anos da vida de Annemarie, os anos não contemplados no romance, de 1908, ano do nascimento, até 1928, mais ou menos quando Annemarie deixa Bocken para ir à universidade, ficando sempre mais longe de casa, ou seja, longe da objetiva da máquina fotográfica de sua mãe. A parte termina com a descrição da última fotografia que a mãe consegue fazer da filha: de Annemarie morta. O narrador resgata nomes, datas, lugares, comentários:

> Annemarie criança é loira, rósea, os olhos azuis cinzentos arregalados sobre os dons que o mundo lhe promete. Entre rendas e mimos, [...] se intui porque todos [...] acabarão chamando-a de "princesa". [...]
>
> Em 1915, Annemarie e Suzanne, bonitas com seus aventaizinhos brancos, as trançinhas nos ombros, obedientes, [...] perfeitamente conciliadas com o destino doméstico que as espera, fazem tricô sentadas no canapé. [...]
>
> Em 1916 a imagem de Annemarie começa mudar um pouco. Pernas nuas, meias no tornozelo e boné com pala, mochilinha militar nos ombros, [...]
>
> A nove anos, Annemarie corta os cabelos à pajem, como um rapaz, e cavalga corajosamente um cavalo sem sela. Sua mãe escreve satisfeita na legenda: *Annemarie als Parzifal*. A predileta se encaminha a tornar-se o herói virgem e puro de uma saga de iniciação: mas sua identidade revira-se. É um príncipe. [...] Renée chama orgulhosamente [...] Annemarie de seu pajem. Mon page, mon beau page ... [...]
>
> Em 1922 a metamorfose realiza-se. O pajem - transformado em efebo esbelto e longilíneo – é promovido cavaleiro. Mais ainda, Cavaleiro da rosa: sua mãe a traveste de Ottaviano-Quinquin para um dos recitais de Bocken [...] é um perfeito Ottaviano, e da personagem possui a mesma ambígua, mozarteana melancolia. [...]
>
> 22 de julho de 1928 faz calor, e na beira do lago as mulheres se despem. [...] Annemarie veste shorts pretos curtíssimos, segurados por um cinto fino. Uma regata branca e frívolas sapatilhas de dança – brancas. [...]
>
> Em novembro de 1942, mais de quatorze anos depois, Renée tirou mais uma última, atroz fotografia de sua filha. Annemarie, a cabeça apoiada no travesseiro, morreu há poucas horas – seu rosto é marmóreo e distante. Bem penteada, as pálpebras fechadas, tem os traços serenos e evanescentes dos sonhadores e dos mortos. (MAZZUCCO, 2000, p. 403-405-406-407-409-411-412)[107]

---

[107] "Annemarie bambina è bionda, rosea, gli occhi azzurro-grigi spalancati sui doni che il mondo le promette. Guardandola tra pizzi e vizi, [...] si intuisce perché tutti [...] finirono per chiamarla "principessa".
Nel 1915, Annemarie e Suzanne, graziose nei loro grembiulini bianchi, le treccine sulle spalle, obbedienti, [...] perfettamante conciliate con il destino domestico che le aspetta, fanno la maglia sedute su un canapè. [...]
Nel 1916 l'immagine di Annemarie comincia a mutare. Gambe nude, calzini alla caviglia, berretto con visiera in testa, zainetto militare sulle spalle, [...]
A nove anni, Annemarie si taglia i capelli da paggio, come un maschio, e cavalca coraggiosamente un cavallo senza sella. Sua madre scrive compiaciuta nella didascalia: *Annemarie als Parzifal*. La prediletta si avvia a

Poder-se-ia achar esta parte de *Lei così amata* um tanto diferente e quase uma 'intrusão' documental no enredo do romance, a qual, quase no final dele, suspende sua conclusão. E seriamos tentados a repensar as observações de Forster: "Um romancista que deixe transparecer um excessivo amor pelo método com o qual construiu seu livro nunca poderá ser mais do que interessante: abandonando a criação das personagens chama a nossa atenção para analisar o cérebro que o criou, do que resulta uma grave queda do termômetro emotivo." (FORSTER, 2000, p. 88. Tradução nossa)

Porém entendemos que tal suspensão do enredo, se por um lado significa uma queda de tensão do romance, por outro lado representa um engate que o conecta à biografia: a autora parece relembrar, com esta parte de *Lei così amata*, que suas personagens provêm da vida real. Outros engates são colocados ao longo do romance, mas certamente esta longa descrição das fotos da família Schwarzenbach torna-se quase uma parte independente da narrativa.

" 'As imagens das fotos devem falar por si mesmas' ", afirmava Annemarie em geral e a propósito das suas fotos (MAZZUCCO, 2000, p. 392). Segundo Mazzucco, é o que acontece com as fotos de Renée Schwarzenbach, que detestava a escrita, mas que, através de suas fotos, permite reconstruir a vida de seus objetos, e permite à autora construir seu romance, o qual, por sua vez, tanto acolhe dentro dele os aspectos da biografia, quanto os transforma e elabora na forma de enredo.

Esta parte do romance que começa com um narrador em primeira pessoa – lembramos: "A família Schwarzenbach *me* espera na Graphische Sammlung da Zentralbibliothek [...] *Venho* para consultar o álbum fotográfico de Renée" (MAZZUCCO, 2000, p. 391, 392. Grifos nossos.) - mostra como na narração em terceira pessoa encontram-se incursões de um "eu" narrador que vai à procura de referências, documentos, fotos, tudo o que possa ajudar a conhecer a personagem, para em seguida elaborá-los: não só a narrativa inclui documentos

---

diventare l'eroe vergine e puro di una saga iniziatica: ma la sua identità si è rovesciata. È un principe. [...] Renée chiama orgogliosamente [...] Annemarie il suo paggio. Mon page, mon beau page ... [...]
Nel 1922 la metamorfosi si compie. Il paggio – divenuto un efebo snello e longilineo – viene promosso cavaliere. Di più, Cavaliere della rosa: sua madre la traveste da Ottaviano-Quinquin per una delle recite di Bocken. [...] è un Ottaviano perfetto, e del personaggio ha la stessa ambigua, mozartiana malinconia.

Nel novembre del 1942, più di quattordici anni dopo, Renée scattò ancora un'ultima, atroce fotografia a sua figlia. Annemarie, la testa appoggiata al cuscino imbottito, è morta da poche ore – il suo viso marmoreo, rappreso e distante. Ben pettinata, le palpebre chiuse, ha i lineamenti sereni ed evanescenti dei sognatori e dei morti."

autênticos, mas também inclui o próprio processo de busca desse material, bem como sua análise. Isso implica um vai e vem no plano temporal do enredo – dos anos 30 ao fim do século XX, no ponto de vista narrativo do plano da pessoa – do "ele" para o "eu", e da ficção ao documento, com um deslizamento que parece a passagem entre a vigília e o sono.[108] A Annemarie de Mazzucco é encontrada pela primeira vez em um dia de agosto, "E a encontro, pela primeira e única vez, em uma abafada manhã de agosto." É uma imagem, "E Annemarie vive ainda, absorta e distante, em um filme corroído pelo tempo" (MAZZUCCO, 2000, p. 427),[109] filme feito junto a Ella Maillart, durante a viagem de ambas ao Afeganistão em 1939.

A incursão do "eu" narrador à procura de documentos não è uma forma de experimentação da narrativa contemporânea; talvez simplesmente de um traço, quase uma necessidade de conjugar o tempo passado com o tempo presente: evidenciando o plano da realidade sobre o qual se apóia a ficção e compartilhando o processo de pesquisa, construção ou, melhor, reconstrução da personagem, esta narrativa permite não perder o contato com a "atualidade", uma atualidade que não pode excluir o passado. Mas, talvez, se trata também de conjugar a personagem do romance com o "eu" narrador, tornar mais estreito o vínculo entre eles, compartilhar – por parte do narrador – espaços e momentos essenciais até chegar a fazer parte deles na narrativa.[110]

Entendemos que a obra de Mazzucco é um exemplo, dentro da narrativa italiana, desse processo.[111] Os papeis de Mazzucco se multiplicam e implicam na obra: o leitor, o biógrafo, o intérprete de documentos, o narrador, a personagem, o escritor. Porque, para fazer os documentos falarem, para restituí-lhes uma realidade ou, melhor, para dar-lhes uma realidade

---

[108]É interessante ressaltar que procedimento parecido foi usado pela escritora Anna Banti, para construir *Artemisia*, o romance que procura reconstruir, através de poucos dados biográficos, a vida da pintora italiana. A personagem Artemisia de Banti reaparece para a autora - que perdeu seu primeiro manuscrito com o qual conseguira trazê-la à memória – em uma madrugada de agosto de 1944, após o bombardeio de Florença: "Em baixo dos escombros da minha casa perdi Artemisia, minha companheira de três séculos atrás, que lentamente respirava, deitada por mim sobre cem paginas escritas. Reconheci sua voz" (BANTI, 2006, p. 10. Tradução nossa)

[109]"E la incontro, per la prima e l'unica volta, in una afosa mattina d'agosto. [...]
[...] E Annemarie vive ancora, assorta e distante, in un film cariato dal tempo."

[110] Usando as palavras de Anna Banti que se dirige ao leitor no começo do seu texto, trata-se de "um novo aproximar-se e coincidir entre vida passada e vida atual; uma nova medida de cumplicidade histórico-literária." (BANTI, 2006, p. 7. Tradução nossa). É o que a obra de Banti tenta realizar, mas é também o que o leitor realiza através de sua leitura.

[111] Mazzucco usará o mesmo procedimento na construção de outros dois romances: *Vita* (2003), que conta a história da imigração do avô paterno da escritora para os Estados Unidos, o qual é a personagem Diamante no romance, e *La lunga attesa dell'angelo* (2008), que narra a história do pintor veneziano Jacopo Tintoretto e da pintora Marietta Robusti, filha dele.

através da própria interpretação, é necessário multiplicar-se em diferentes vozes. A autora procura seu objeto, Annemarie, na Cinématèque Suisse, "eu não procuro uma diretora de talento, *procuro a ela*. [...]" (MAZZUCCO, 2000, p. 427. Grifo nosso).[112] Mesmo se por poucos instantes, a narradora a encontra, e sua imagem restitui a vida de Annemarie.

> Até que a profunda e quente obscuridade de um dia qualquer – pelo instante curto come o zumbido de poucos fotogramas em baixo da luz - me devolve *sua vida* – seu passo sem eco, suas palavras sem voz. [...] Sua figura possui a propriedade de se subtrair, de ser suavemente inapreensível. Mas o projetor permite capturá-la. Bloqueio o mecanismo, paro a imagem, reduzo a velocidade e faço correr para trás o filme. [...] Enrolo outra vez a película, [...] se fosse possível *enrolar outra vez sua vida* – cada vida – [...] não vá embora, fique – assim. (MAZZUCCO, 2000, p. 428. Grifos nossos).[113]

Assim se conclui o romance. Seguindo os passos que permitiram à autora reencontrar Annemarie, sua personagem, seguimos também os passos que a levaram a *narração de sua vida*, fundindo sua própria existência com a da protagonista porque, como a mesma autora sublinha citando as palavras de Thomas Mann, "Os protagonistas do filme são como sombras viventes. Eles não são – eles simplesmente *eram* e eram exatamente como vocês os vêm – e isto é um fato narrativo." (MAZZUCCO, 2000, p. 427. Grifo nosso) [114]

* * *

Temos como ponto de partida o momento da morte da heroína Annemarie Schwarzenbach, o qual abre e fecha, ao mesmo tempo, o romance *Lei così amata*. Esse trecho que relata o acidente fatal da protagonista destaca-se do restante da narrativa, formando, de certo modo, uma moldura de romance biográfico em torno de um romance de formação. Desse modo, na correlação entre essas partes da obra em questão está o elo entre biografia e romance.

O entrelaçamento entre biografia e romance - característico, como vimos, também de outros dois romances de Mazzucco, *Vita* e *La lunga attesa dell'angelo* - propiciou este

---

[112] "Ma io non cerco una regista di talento, *cerco lei*."

[113] "Finché la profonda e calda tenebra di un giorno qualunque - per un attimo breve come il ronzio di pochi fotogrammi che passano sotto la luce – mi restituisce la sua vita – il suo passo senza eco, le sue parole senza voce.[...] La sua figura possiede una elusività soavemente inafferrabile. Ma la moviola permette di catturarla. Blocco il meccanismo, fermo l'immagine, inserisco la velocità ridotta e faccio scorrere la pellicola all'indietro. [...] Riavvolgo la pellicola, [...] se solo si potesse riavvolgere la sua vita – ogni vita – [...] non andar via, resta – così."

[114] "I protagonisti del film sono come ombre viventi. [...] Essi non sono – essi semplicemente *erano* ed erano esattamente come voi li vedete – e questo è un fatto narrativo."

apaixonante percurso nos meandros da criação literária que focaliza a vida de um sujeito, com base nas teorias de escritores críticos como André Maurois, pela biografia, e Edward Forster, pelo romance. Posteriormente foi observada a maneira com que a autora desenvolve a narrativa, servindo-se das características da biografia, e como constitui o enredo, servindo-se das características do romance.

Antes disso, sustentamos, com base nas teorias filosóficas de George Gusdorf, que por sua vez baseiam-se sobre os maiores filósofos e escritores de todos os tempos, que o indivíduo e o mundo, a vida e a história, o presente e o passado, encontram-se especialmente ligados neste tipo de narrativa, a qual, exatamente por isso, se torna experiência da existência e obra de arte sempre atual.

.

4. ORIENTE, AMÉRICA E ÁFRICA: A VIAGEM COMO FORMAÇÃO

O mundo é um imenso livro do qual aqueles que nunca saem de casa lêem apenas uma página.

Agostinho de Hipona

O percurso de formação de Annemarie pode ser definido pelas palavras com as quais Marlow- o herói de *Juventude* de Conrad - define a sua "viagem de juventude": "Existem viagens que parecem destinadas a ilustrar uma vida e podem ficar como símbolo de uma vida" (CONRAD, 2006, p. 12)

Foi visto anteriormente como a viagem pode representar um momento essencial do processo de formação: falou-se não apenas de processo, mas de percurso de formação, o que por si só indica um movimento, um deslocamento, exatamente uma "viagem".

> O *Bildungsroman*, ou romance de formação, em que se coloca um problema central da modernidade, ou seja, no qual é questionado se, e como, o sujeito pode realizar-se na própria personalidade, inserindo-se na engrenagem sempre mais complexa e "prosaica" da sociedade, é quase sempre - de *Wilhel Meister* de Goethe a *Enrico de Ofterdingen*, de Novalis - também um romance de peregrinação, de viagem"(MAGRIS, 2005, XI. Tradução nossa)

Isto é o que afirma o escritor italiano Claudio Magris, no seu livro *L'infinito viaggiare,* coletânea de ensaios sobre as suas experiências de viagens. Também no romance *Lei così amata*, a viagem é um tema central: não só porque a viagem, à qual a protagonista dedica grande parte de sua vida, constitui uma condição essencial, mas também porque o romance é, em certo sentido, *uma viagem* dentro dos anos em que Annemarie percorreu diversos países. A viagem, portanto, pode ser vista como um momento formativo do percurso do romance de formação e como parte da vida no romance biográfico; é um elo entre romance de formação e romance biográfico em *Lei così amata*.

Se por um lado a viagem se evidencia entre os temas que caracterizam o romance de formação, por outro, no caso de *Lei così amata*, constitui a parte "mais biográfica" do romance, porque é mais facilmente documentável, e onde, portanto, a ficção se insere e se

junta à realidade. Nos capítulos nos quais predomina o tema da viagem, *Lei così amata* assume mais ainda as características do romance biográfico.

4.1 ESCRITAS DE VIAGEM NA LITERATURA

Antes de começar a análise deste tema no romance objeto da nossa pesquisa, faremos algumas considerações sobre a viagem e a literatura.

Em seu ensaio *Discurso de Viagem e Senso de Alteridade*, o crítico literário Wladimir Krysinski afirma: "O deslocamento moldou o mundo e a humanidade [...]. A viagem também formou a cultura, [...] A viagem é então consubstancial à historia, à mitologia e à literatura, sem falar, evidentemente, da etnografia. A viagem é um dos arquétipos temáticos e simbólicos entre os mais produtivos da literatura." (KRYSINSKI, 2007, p. 182). Faz eco às ideias de Krysinski o sociólogo Octavio Ianni, em seu ensaio *A metáfora da viagem*, que assim inicia:

> A história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, trabalham e retrabalham a viagem, [...] É como se a viagem, o viajante e sua narrativa revelassem todo o tempo o que se sabe e o que não se sabe, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o remoto, o real e o virtual. (IANNI, 2003, p. 13)

Tema tão vasto e essencial na literatura e que tanto a influenciou, até constituir um verdadeiro e próprio gênero ou – como afirma a estudiosa de literatura de viagem Federica Frediani – "gênero limítrofe no diálogo com outros gêneros" (FREDIANI, 2007, p. 49) e que é, portanto vastíssimo e antiquíssimo.

"Desde a Odisséia, viagem e literatura aparecem unidas intimamente; uma exploração análoga, desconstrução e reconhecimento do mundo e do eu", afirma Magris (2005, p. XV. Tradução nossa). E poderíamos acrescentar que, desde as origens, na cultura ocidental, a viagem sempre foi considerada como fundamental metáfora da condição humana. Dentro do modelo judaico-cristão – a saída do paraíso terrestre -, a viagem pode assumir o significado de penitência e purificação do pecado; seguindo o modelo clássico – a viagem de Odisseu -, a viagem pode assumir o significado de afastamento do conhecido para a aquisição de novas experiências, conhecimento da alteridade.

.

Que se trate de viagem num sentido literal, ou seja, entendida como deslocamento no espaço durante um determinado tempo, ou de viagem fantástica ou metafórica, o estreito vínculo entre viagem e literatura aparece já a um olhar às grandes obras da literatura mundial, desde a antiguidade. Examiná-lo, como foi feito muitas vezes e amplamente em vários estudos, já constituiria em si uma "viagem".

Aqui, apenas para citar os livros mais famosos da literatura ocidental, começaremos pela *Bíblia*, e mais exatamente pelo seu segundo livro, o *Êxodo* (que em hebraico quer dizer *saída*), o qual narra a viagem dos hebreus para a terra prometida, para a liberdade. Em seguida, temos a *Odisséia* (VIII sec. A.C?), a *Eneida* (I sec. A.C.), o *Milione* (1298), a *Divina Comédia* (1321), o *Orlando Furioso* (1521), *Os Lusíadas* (1572). Já entre os pilares da literatura ocidental, abrangendo várias dezenas de séculos, podemos ver que a viagem assume forma, aspectos e significados muito diferentes.

Poderíamos dar continuidade a este panorama com aquele que é considerado o primeiro romance moderno, *Dom Quixote* (1615), e para citar apenas os maiores dos séculos seguintes, os romances de viagens, fantasia e aventura *Robinson Crusoé*, (1719), de Daniel Defoe e as *Viagens de Guliver*, (1726), de Jonathan Swift, mas também o romance filosófico de viagem *Cândido* (1759), de Voltaire; em todos estes séculos, mediante o conhecimento ou não de terras longínquas, fantasia e aventura andavam lado ao lado com o relato ou com a narrativa de viagem. Entre o fim do século XVIII e o começo do século XIX, surgem dois grandes escritores de viagens: Goethe, *Viagem na Itália* (1816) e Stendhal, *Viagens na Itália* (1817/1826); estes relatos de viagens são ao mesmo tempo autobiografia e ensaio.

Finalmente, um olhar para o último século. Mudanças nas condições históricas e científicas, conhecimento e controle de cada território, facilidade de deslocamento e também desejo de deixar a Europa, fazem aparecer um número infinito de relatos de viagens, ensaios de caráter antropológico, etnográfico, filosófico, ou romances de viagens, entre os quais citaremos alguns: Joseph Conrad com *Coração de trevas* (1898) e Edward Forster com *Passagem para a Índia* (1924), romances baseados na própria experiência de viagem; *The Road to Oxiana* (1936), de Robert Byron e *On the road* (1957), de Jack Kerouac, relatos mais ou menos autobiográficos de longas viagens na Ásia e na America (Byron percorre na mesma época os mesmos países pelos quais viajou Annemarie Schwarzenbach; ele é – de certa forma – o modelo de escritor viajante para a geração seguinte, aquela de Bruce Chatwin).

.

Entre relato de viagem e conto filosófico se coloca o texto de Elias Canetti, *As vozes de Marrakech* (1968). Exemplar entre os textos escritos por antropólogos e etnólogos está a obra de Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (1955), o qual se apresenta como um estudo que relata não só uma viagem entre 'os outros', mas também uma viagem dentro da experiência de quem cumpre o percurso de viagem. Uma das observações de Lévi-Strauss, neste sentido, é que a viagem não diz só respeito ao tempo e ao espaço: ela diz a respeito à sociedade e seus níveis. A impressão derivada de uma viagem deveria, portanto, segundo Lévi- Strauss, ser definida por cinco coordenadas. O viajante não se movimenta só em espaços-paisagens, mas também em paisagens-humanidade. E sublinha a importância da experiência de quem viaja.

Entre os textos italianos de autores célebres, *L'odore dell'India* (1961), de Pier Paolo Pasolini, e *Un'idea dell'India* (1962), de Alberto Moravia, são ensaios com olhar diferente sobre a mesma viagem. Mais recentemente, vemos o romance-ensaio *Danubio* (1986) e *L'infinito viaggiare* - este último oscila entre relato jornalístico e ensaio filosófico (2005) - ambos de Claudio Magris. O aspecto fantástico e metafórico da viagem é encontrado no texto de Italo Calvino *Le città invisibili* (1972).

Não podemos enfim esquecer que o assunto de viagem como literatura de exílio e migração é muito fecundo. Neste caso, viagem, exílio, migração se interpenetram. Para citar apenas alguns textos de autores italianos, *Sull'oceano* (1889), de Edmondo De Amicis, *La tregua*, de Primo Levi e *Vita* (2003), da própria Melania Mazzucco.

* * *

Vemos neste curtíssimo panorama viagens reais e metafóricas; viagens para conhecer "o outro" e para conhecer o "eu", viagem como obra de arte e viagem como instrumento a serviço da arte; viagem como fuga, como exílio. Dependendo destas categorias de viagens, existem vários gêneros aos quais pode pertencer o texto: romance, autobiografia, biografia, ensaios, crônicas, diário, cartas. Assim mesmo, em seu conjunto, são considerados um gênero temático próprio, ou seja, como antecipado, o da literatura de viagem. Entre as cartas de viagem, lembramos na literatura italiana as de Francesco Petrarca, *Lettere di viaggio*, escritas entre 1343 e 1350. Nelas o poeta evidencia seu espírito irrequieto, sua curiosidade de andar pelo mundo e desejo de conhecer, que o levam a errar em quase perpetua viagem.

.

As várias formas conferidas ao texto de viagens se ligam intimamente com a história, a sociedade e a cultura. Vale a pena apontar este vínculo, pelo menos para as obras acima citadas que pertencem aos últimos séculos.

Após as grandes viagens do século XVI, continuam as viagens de descobrimento, época na qual se desenvolvem mais ainda as técnicas de navegação, novas terras são exploradas em continentes distantes e particularmente se descobre "o outro", alvo de comparação. Nesse contexto, eis que surgem no país que é o principal protagonista dessas viagens, a Inglaterra, os romances de Swift, Defoe, os quais juntam ao tema da viagem aquele da aventura e da fantasia, e do conhecimento que de um lugar ou de um povo se podia ter. Terras exóticas e distantes são imaginadas, descritas, contadas.

Entre Iluminismo e Romantismo, observa-se a viagem como fato pedagógico, estético e filosófico, e assim pode ser inventada e narrada, por exemplo, em *Cândido* de Voltaire, ou vivida, descrita e comentada, como as viagens de Goethe e Stendhal. Estas são experiências que, através da observação e reflexão, enriquecem os conhecimentos e os espíritos à serviço da criatividade da própria arte. E aqui a escrita assume formas diferentes, da autobiografia, ao diário, ao ensaio. Frequentemente o texto é completado por ilustrações, que ajudam a fixar a imagem dos lugares visitados.

No fim do século XIX e nos primeiros anos do século XX, a literatura de viagem pode ser vista como romance; com Conrad e Forster, por exemplo, ela tem um vínculo estreito com o colonialismo e a crise dos valores capitalistas, e se desenvolve nova e principalmente em um país que tem sólidos domínios coloniais, a Inglaterra. Portanto não é estranho que na Itália, país sem colônias de consistente importância, há pouco tempo constituído como nação, e longe de um desenvolvimento industrial, na mesma época – fim do século XIX, começo do século XX – se encontrem só alguns exemplos de literatura de viagem, nos quais o escritor, em posição privilegiada, pode testemunhar não aspectos da colonização, mas da emigração. É o caso do romance *Sull'oceano*, de De Amicis.

Até esta época, qualquer que seja o gênero escolhido, a viagem é também uma descrição pormenorizada que responde à exigência de dar conhecimento ao leitor sobre o lugar do qual se está falando. Graças a esse tipo de literatura, a maior parte do público consegue ter conhecimentos de caráter geográfico-antropológico.

.

Ainda em plena época colonialista na primeira metade do século XX, graças ao desenvolvimento das ciências sociais – etnografia, antropologia – e dos meios de comunicação, observa-se um número sempre maior de estudiosos e literatos viajantes. A viagem se faz para conhecer o outro, para se aproximar de um outro, mas também para fugir de um outro, um outro que é muito semelhante mas no qual alguns não se reconhecem mais. É bom não esquecermos que nesse período histórico a Europa está vivendo a expansão de movimentos totalitários, o que suscitará viagens não apenas como escolha, mas como necessidade, obrigação, como exclusão, como fuga. A própria Mazzucco diz no romance *Lei così amata*:

> Viajavam escritores, ensaístas, intelectuais, poetas à procura de inspiração e paraísos virgens, [...], mulheres à procura de liberdade e repórter à procura de fama, utopistas, antropólogos, filósofos, fotógrafos, etnólogos, [...] e sonhadores buscando alternativas de vida porque a Europa estava envenenada por fascismo, totalitarismo e capitalismo. Os viajantes eram ingleses, franceses, alemães, suíços, italianos. Além das nações de origem, tinham em comum repelir uma mesma identidade: a Europa. (MAZZUCCO, 2000, p. 126)[115]

O crítico italiano Giacomo Debenedetti fala e escreve sobre o escritor de viajem daquela época e da seguinte, sobre o romance como livro de viagens e seus leitores, em seus cadernos *Il romanzo del Novecento* (Quaderni, 1962-1963)[116]. Eis algumas de suas interessantes observações.

Através das obras do escritor de viagem, que assumia num certo sentido a função de jornalista, o leitor de romances tinha acesso a uma realidade diferente, carregada de aventura, pitoresca, que jamais poderia ter visto com os próprios olhos. Precisa pensar que a fotografia da época era principalmente de retratos, e que os meios de comunicação e informação eram lentos. No caso de De Amicis, por exemplo, Debenedetti observa que seu viajar, na época, devia ser considerado um privilégio, não apenas por chegar a lugares longínquos porém acessíveis, mas principalmente por ser dotado de uma excepcional faculdade humana:

---

[115] "Viaggiavano scrittori, saggisti, intellettuali, poeti in cerca di ispirazione e di paradisi incontaminati, [...], donne in cerca di libertà e reporter in cerca di fama, utopisti, antropologi, filosofi, fotografi, etnologi, [...] e sognatori in cerca di alternative al vivere europeo, avvelenato dai fascismi, dal totalitarismo e dal capitalismo. Viaggiavano inglesi, francesi, tedeschi, svizzeri, italiani. Al di là della nazione di provenienza li accomunava il rifiuto di un'identica realtà: l'Europa."

[116] Afirmamos que Debenedetti fala e escreve em quanto *Il romanzo del Novecento* são cadernos preparatórios às suas aulas universitárias.

> Saber observar, ver com os próprios olhos, escrever sobre as coisas vistas. O escritor viajante era o protagonista de rara aventura, que merecia ser contada [...] permanecia de algum modo o herói de uma aventura, herói singular pela coragem ou pelo menos pela iniciativa que lhe permitira ir se defrontar com ambientes singulares e sempre mais ou menos exóticos, que exigiam esforço de adaptação, inteligência elástica necessária para entender alguma coisa estranha, e os segredos desta estranheza. (DEBENEDETTI, 1981, p. 325. Tradução nossa)

A função do escritor viajante era muito importante porque, lembra Debenedetti, na época "a originalidade das terras, dos ambientes insólitos era ainda mais vistosa e especifica", "a «cor local» era muito mais marcada, acentuada, surpreendente", "ainda não existia o nivelamento de um *way of life* internacional ou mesmo intercontinental" (DEBENEDETTI, 1981, p. 325).

No século XX houve as maiores transformações nos arranjos geopolíticos mundiais: da queda dos grandes impérios europeus à maior expansão dos impérios coloniais em todo o mundo; da ocupação e do domínio político nos países totalitários, à retirada, violenta ou não, das potencias coloniais; da formação de novos estados nacionais pela desagregação dos domínios coloniais ou comunistas, à nova dominação econômica mundial de poucas grandes potencias. E houve as maiores transformações técnico-cientificas, com grandes repercussões na área das comunicações, das informações, dos transportes. Ainda nos anos Cinquenta, a maior parte das pessoas se deslocava da América à Europa, ou vice-versa, de navio, em uma viagem que durava em média duas semanas; poucos anos depois a mesma viagem é feita em poucas horas de avião. Isso em parte favoreceu e permitiu esse tipo de viagem a um número sempre maior de pessoas para diversos lugares; por outro lado, eliminou, ou quase, um elemento fundamental da viagem, o tempo, aquele tempo do deslocamento de um lugar para outro que dava também a ideia do espaço; e este espaço, por sua vez, é anulado pela velocidade do tempo, eliminado pelo meio de transporte que não atravessa mais territórios, mas céus. De modo ainda mais "absoluto" são eliminados espaço e tempo quando, dentro da própria casa e em tempo real, penetram imagens e noticias de qualquer parte do mundo, permitindo assim uma "co-presença" em lugares, acontecimentos, ambientes e culturas, o que pode representar a viagem e a negação da viagem ao mesmo tempo. Quanto aos "viajantes de profissão", Debenedetti afirma o seguinte:

> A multiplicação dos enviados especiais e das suas viagens esgota a novidade dos caminhos, gasta até o ultimo tostão os recursos da «cor local», em quanto o encurtar das distâncias acaba com o fascínio do exótico, o qual, por sua vez e por

.

> conta própria, se dilui e tende a apagar-se nos módulos de uma civilização cada vez mais uniforme. (DEBENEDETTI, 1981, p. 326. Tradução nossa)

O que será, então, da escritura da viagem, da literatura de viagem, desde que "o documentário e a informação constituem gênero autônomo em si, e principalmente isento da necessidade de recorrer à literatura como meio de expressão e comunicação" (DEBENEDETTI, 1981, p. 326)? Segundo Debenedetti, observando e descrevendo o mundo dos anos Sessenta, que já então apresentava um *way of life* ligado "a uma fase comum de desenvolvimento econômico, social, tecnológico e cultural" (DEBENEDETTI, 1981, p. 325), ao escritor de viagem caberá outra tarefa importante:

> Inventará um privilegio diferente: vai extraí-lo principalmente da própria cultura, inteligência, da própria faculdade de observação e de atenção que lhe permitem ler de modo insuspeito, reveladoras daquelas imagens que o leitor tem, vindas por outras fontes, [...] *à originalidade das coisas vistas vai se substituindo a originalidade do ponto de vista*. No lugar da singularidade da viagem e da meta privilegiada, entra a singularidade do observador privilegiado [...], *o privilegio que o leitor vai ter é mais de compreender do que ver*. (DEBENEDETTI, 1981, p. 327, 326, 328. Grifo nosso)

Também o crítico Krysinski afirma que os romances colocam descrições e considerações que refletem o olhar e o julgamento de quem vê, ou seja, se "projeta sobre a paisagem e sobre o espaço a identidade do viajante-escritor." (KRYSINSKI, 2007, p.188).

O viajante-escritor vai se tornar aquele que sabe narrar a partir do próprio ponto de vista original. Este ponto de vista tanto pode provir da capacidade intelectual de chegar a uma ideia de um mundo determinado, quanto de uma capacidade de recolher e transmitir as sensações desse mundo. O primeiro ponto de vista, confirmando o que pensa Debenedetti, corresponde, por exemplo, à experiência que Moravia procurou transmitir em *Un'idea dell'India*, o segundo, à experiência na qual, na mesma viagem junto com Moravia, Pasolini procurou transmitir em *L'odore dell'India*.

Assim, por exemplo, eles descrevem o refletem sobre a experiência em Benares, hoje Varanasi, a cidade sagrada. Primeiro vemos a trecho da obra de Pasolini:

> Benares [...] entramos numa embarcação oscilante, [...]. Ao passo que a embarcação se vai afastando, vemos a margem do outro lado aparecer [...]. No céu, lá no fundo, brilham as luzes e, em contraluz, surge uma espécie de cidade de Dites, [...]. São as paredes dos palácios que os marajás e os ricos constroem para virem morrer à beira do Ganges: são templos, são tugúrios [...] Ao fundo, brilham fogueiras [...]: são piras mortuárias [...] À volta das piras vemos, sentados por

.

> terra, muitos indianos, com os seus trapos costumados. Ninguém chora, ninguém está triste, ninguém se preocupa com atear a fogueira: dir-se-ia que todos esperam simplesmente que o fogo acabe, sem impaciência, sem o mínimo sentimento de dor, ou dó, ou curiosidade. [...] Nada se consegue distinguir, só a lenha bem arrumada e atada, no meio da qual foi amarrado o morto. [...] Porque o ar está frio, Moravia e eu aproximamo-nos instintivamente das piras, [...]. Assim, confortados pelo calor, pudemos relancear de mais perto esses pobres mortos que ardem sem sobrecarregar seja quem for. Nunca, em nenhum outro lugar, nenhuma outra hora, nenhum outro acto, de toda a nossa estada na Índia, experimentáramos um sentimento tão profundo de comunhão, de tranquilidade e, quase, de alegria. (PASOLINI, 2007, p. 79, 80, 81)

A seguir, está o trecho da obra de Moravia:

> Falar sobre o sentido da morte na Índia e não falar de Benares seria quanto menos singular. [...] o que a distingue e constitui sua originalidade são os quatro quilômetros e meio na beira do Ganges sobre a qual se debruçam [...] os palácios e os templos mais importantes da cidade. [...] Mas a morte precisa ser vista à noite, quando Benares se reduz ao essencial, ou seja, às piras vermelhas que reluzem aqui e ali na escuridão. [...] fica só, precisa e clara, a concepção da morte que, sem dúvida, é a coisa mais alta deste País. Pode-se ficar dez, vinte minutos, meia hora observando aqueles homens e mulheres que olham a fogueira onde queima seu defunto; e no final se entende que esta indiferença tão estóica não é aquela da insensibilidade e frieza, mas aquela da religião que considera a morte como uma simples troca de vestuário ou pele. [...] É evidente que tal maneira de entender a morte é preferível àquela ocidental. [...] A morte na Europa é uma questão retórica e lúgubre, [...] a morte na Índia é leve, simples, filosófica, serena e desprovida de importância, como talvez fosse na antiga Grécia. A operação religiosa e psicológica que permitiu esta transformação custou e custa à Índia, porém, um preço muito alto de inadequação à vida social, pratica e política. (MORAVIA, 2005, p. 28, 29, 30. Tradução nossa)

Apesar de os dois escritores terem ideias parecidas, Pasolini parece um viajante mais instintivo, sensorial, visceral, que vai do geral ao particular. Moravia apresenta-se mais racional: de suas observações procura sempre tirar uma interpretação dos fenômenos.

Moravia fala que a Índia "*é* a religião", "é uma conceição da vida, [...] segundo a qual tudo o que parece real não é real e tudo o que não parece real é real", conceição que ele em parte deriva do romance *Passage to Índia* de Edward Forster, para o qual

> O que divide e opõe [...] os ingleses aos indianos não é tanto a cor da pele ou os privilégios e os abusos do colonialismo, quanto o diferente sentimento da realidade que para os primeiros é um fato certo e para os segundos, ao contrário, é alguma coisa flutuante e incerta. (MORAVIA, 2005, p. 89)

Pasolini fala dos indianos, reconhecendo neles

.

> o povo mais afectuoso, mais doce, mais paciente que se pode conceber. A não violência está nas suas raízes, na própria razão de ser de sua vida. [...] Basta ver a maneira que têm de dizer sim. Em vez de concordarem como nós levantando e baixando a cabeça, abanam-na um pouco como nós quando dizemos que não: mas a diferencia do gesto é, apesar disso, enorme. O seu não que significa sim consiste num fazer ondular a cabeça [...] com brandura, num gesto que é ao mesmo tempo doce [...]. Vistas à distância, as massas indianas fixam-se na memória, com o seu gesto de assentimento, e o sorriso dos olhos, infantil e radioso, que o acompanha. A sua religião está neste gesto. (PASOLINI, 2007, p. 23 e 24)

Os textos de viagem de Moravia e Pasolini conservam ainda hoje, a mais de cinquenta anos e apesar das mudanças da Índia, grande interesse, o que confirma que a literatura de viagem continua um percurso que vai além do espaço e do tempo: é o individuo e seu lugar no mundo que ela percorre.

Cabe aqui uma observação: citamos e falamos apenas de textos escritos por homens. As imagens de viagem dentro dos assim ditos clássicos da literatura de viagem pertencem ao homem, pois é a ele que cabia, dentro da sociedade - até pelo menos o século XIX – o papel de viajante, enquanto à mulher cabia o papel doméstico de ficar em casa. Esses papéis já nos foram transmitido pela Odisséia com as figuras de Odisseu e Penélope. Ainda no século XIX, a mulher que viajava o fazia para seguir o marido.[117] Vimos, tratando do romance de formação, como as heroínas femininas do século XIX – as heroínas dos romances de Jane Austen, por exemplo – fazem um percurso 'formativo' da casa dos pais à casa do marido, que corresponde à viagem na Europa do herói masculino da mesma época. Trata-se, portanto, no caso feminino, de uma saída de casa para outra casa. No século XX, algumas heroínas –como também vimos – saem sozinhas de casa para ir à cidade, o que lhes oferece já outra abertura de horizontes. Enfim, são raríssimos os casos de mulheres viajantes e, consequentemente, de narrativas de viagens de mulheres. No século XVIII, a inglesa Mary Wortley Montagu viajou pelo Oriente e descreveu suas experiências em cartas; no século XIX a italiana Cristina Trivulzio di Belgiojoso viajou pelo Oriente, por razões políticas, mas ela considerou suas viagens e sua estadia em outro país também uma procura da própria identidade, o que se reflete em sua escrita de viagem, constituída de relatos, contos, reportagens, cartas e diários.[118]

---

[117] Temos exemplo na família de Alessandro Manzoni: seja a mãe dele, Giulia Beccaria, seja sua própria esposa, Enrichetta Blondel, seguiram os maridos nas frequentes viagens da Itália para França e vice-versa.

[118] Sobre a escrita de viagem de Lady Montagu e de Belgiojoso trata Federica Frediani, no ensaio *Verso Oriente*, em *Uscire. La scrittura di viaggio al femminile: dai paradigmi mitici alle immagini orientaliste*. A autora

4.2 UM OLHAR SOBRE ANNEMARIE SCHWARZENBACH COMO ESCRITORA VIAJANTE DO SÉCULO XX

Os textos de Annemarie Schwarzenbach podem ser lidos a partir das ideias de Debenedetti. Este procura entender a relação entre escritor viajante e leitor de literatura de viagem (particularmente de romances), entre romancistas e jornalistas, procurando enxergar a relação entre ficção e realidade, invenção e documento relativo às viagens, entre ensaios de caráter antropológico-social e filosófico.

Apesar de ter sido esquecida por quase cinquenta anos, Annemarie Schwarzenbach pode ser considerada entre as poucas escritoras viajantes nos anos ’30 e ’40 do século XX. Ela escreve diários de viagem e reportagens, de caráter sobretudo social, como eram também seus trabalhos fotográficos. Com a progressão do nacional-socialismo na Alemanha e a difusão das ideias e dos regimes totalitários em grande parte da Europa, seus artigos – já então críticos do sistema capitalista - assumem uma carga e uma posição política declaradamente antinazista. Suas reportagens começam em 1934 com a primeira viagem ao Oriente Médio, do mesmo ano é sua viagem à Rússia, onde acompanha Klaus Mann ao I Congresso dos escritores da União Soviética; de 1936, 1937, 1938 são as reportagens dos Estados Unidos; em 1937 e 1938 ela escreve acerca da Alemanha, da região do Báltico, da Áustria (que acabava de ser anexada à Alemanha) e Tchecoslováquia; entre 1939 e 1940 suas reportagens são sobre a Turquia, a Pérsia e o Afeganistão; em 1940-1941 ela faz outras reportagens sobre os Estados Unidos; e enfim, de 1941 e 1942 são as reportagens do Congo Belga e do Marrocos. A maioria dessas reportagens foi publicada nos jornais suíços – *National-Zeitung, Neue Zürcher Zeitung, Die Weltwoche* – e na revista *Zürcher Illustrierte*, além das revistas literárias de exílio como a *Sammlung*, a *Interationale Literatur*. *Deutsche Blätter* e *Mass und Wert*. Schwarzenbach, portanto, fez parte do jornalismo suíço dos anos trinta e quarenta, o qual, quando de caráter político, era mais apanágio de homens. Esse jornalismo, quando era mais ligado aos relatos de viagens e – às vezes – acompanhado por reportagem fotográfica,

---

considera importante afirmar que “não existe uma ‘cultura’ feminina historicamente separada da masculina e que as representações de alteridade, que certa crítica considera terem um caráter menos avassalador e serem mais atenuadas, provêm e estão em continua relação com as imagens e os *topoi* da cultura dominante tanto para os autores quanto para as autoras. (FREDIANI, 2007, p. 104).

como era o caso de Schwarzenbach, pertencia também às mulheres.[119] Algumas reportagens foram recolhidas por ela mesma e publicadas em textos, outras – não publicadas – foram recolhidas por estudiosos de sua obra só nos anos 90 do século passado. [120] Outras matérias foram recusadas na época, ou porque objetivas mas politicamente incorretas ou, pelo contrário, porque impregnadas de subjetividade.

Sendo sua vocação profundamente literária, a maioria de seus textos pode ser considerada dentro de uma fecunda literatura de viagem que se desenvolve no perturbado período da primeira metade do século XX, especialmente entre as duas grandes guerras.[121]

Eis exemplos da escrita de viagem de Schwarzenbach.

Aqui há algumas descrições, observações e reflexões feitas durante sua primeira viagem pelo Oriente Médio, em seguida recolhidas e publicadas com o título *Winter in Vorderasien* (1934). Observamos seu olhar aberto, poético, respeitoso, mas também profundo, crítico, em constante reflexão tanto sobre a história passada - que ainda tão intensamente se percebe nos países da Ásia - quanto sobre a história recente e a atualidade. Apesar da base totalmente realista, seus escritos têm um caráter bastante subjetivo.

> **Istanbul**, *15 de outubro de 1933*
>
> Vimos tudo o que se conhece há muito tempo: o Oriente das mil cores, este Mundo-que-conserva-sempre-sua-parte-de-estranhamento. Talvez conseguimos tirar uma linda foto do homem velho sentado no pátio da mesquita de Bayazid: vestido de um manto gasto de um vermelho pálido, a mão estendida para negociar ou receber algum dinheiro, com a dignidade de um alto cargo, dirigindo sobre nós seu olhar repleto de sabedoria e daquela resignação que o sofrimento ensina, e totalmente despido de desprezo. (SCHWARZENBACH, 2008, p. 24. Tradução nossa)
>
> **Ankara**, *26 de outubro de 1933*

---

[119] Apesar de nós tratarmos aqui de Schwarzenbach como escritora, cabe lembrar que ela foi também fotógrafa. Com suas fotografias, de caráter essencialmente social, ela documentou suas viagens na Europa assim como nos outros continentes. A maioria das inúmeras fotos (cerca de 5000) é conservada no *Fond Annemarie Schwarzenbach*, na Bibliothèque nationale suisse, Archives litteraire suisse, Berna. As fotos são objeto de frequentes exposições.

[120] Os primeiros estudiosos de Schwarzenbach foram Roger Perret e Dominique Laure Miermont, também tradutores das edições francesas, junto com Tina D'Agostini, tradutora para as edições italianas; foram eles que cuidaram da edição de: *Dalla parte dell'ombra*, Milano: Il Saggiatore, 2001; *La via per Kabul*. Milano: Il Saggiatore: 2002; *Oltre New York*. Milano: Il Saggiatore: 2004; *Hiver au Proche-orient*, Paris: Payot, 2008. As passagens aqui citadas são traduções nossas das edições francesas ou italianas da obra de Schwarzenbach.

[121] Na segunda metade do século XX, ou seja, dentro da geração sucessiva à de Schwarzenbach, o jovem escritor viajante Bruce Chatwin também escrevia e publicava em jornais e revistas suas reportagens de viagem, que são ao mesmo tempo contos com elementos ficcionais e meditações pessoais. Algumas foram recolhidas, após sua morte, no livro *Anatomy of Restlessness* (1997), tradução francesa *Anatomie de l'errance* (2006)

Estradas asfaltadas conduzem da nova capital à estepe, a estas extensões de terra escura e de pântanos onde não cresce nada. Uma infinita diversidade de cores ilumina os horizontes longínquos, e o mesmo céu, tão vasto sobre o mar, estende sobre esta região desolada sua abóbada de seda transparente estriada por longas nuvens.

É uma paisagem de alta montanha completamente desértica: entre os últimos cumes planos do mundo, a estrada leva ao desconhecido, onde se corre eternamente em círculos [...]

[...] É a estação quando as grandes caravanas partem em direção à lagoa salgada e travessam os altos platôs desérticos para levar nos vilarejos dos homens o branco sal que o verão transformou em crosta. Uma partida que não obedece a nenhum calendário e que se parece com as migrações de pássaros e de rebanhos. Porque estes povos, circundados por uma natureza austera e terrivelmente potente, conservam o senso da necessidade e uma religiosidade submissa às forças da terra e do céu. Aqui se dá menos valor à vida individual, se age sem pressa nem ambição; mas o que tem a ver com acontecimentos realmente importantes, prescritos pelas necessidades naturais, se cumpre com a gravidade indefectível que caracteriza um ato religioso. (SCHWARZENBACH, 2008, p. 29 e 30)

Kayseri, *novembro de 1933*

J. Bey, o diretor das ferrovias deste distrito, nos recebe [...] É um representante desta nova geração turca [...] que está a serviço do dogma do Estado com dedicação e entusiasmo. [...] Precisa escutá-lo, ele e seus colegas, repetir sem parar a palavra «civilização» [...] O que nos assusta é a forma adotada, a propaganda, a manipulação das massas. [...] não é tanto o abismo entre sua «civilização» e a nossa que nos põe tão pouco à vontade, quanto aquilo que está entre a sua confiança no futuro e as nossas dúvidas. (SCHWARZENBACH, 2008, p. 47, 48)

Beirute, *23 de janeiro de 1933*

Agora que estou para deixar Beirute, esta cidade me aparece como uma etapa decisiva. A vida aqui assumia formas agradáveis [...]. Estava frequentemente sozinha, tinha tempo para refletir seriamente sobre meus projetos, [...]

A única inquietude, e que assume proporções sempre mais assustadoras, é que jamais a vida será suficiente para levar qualquer empreendimento até um fim incontestável.

Aqui está o maior perigo de uma longa viagem: como nós estamos sempre prontos a partir ou ocupamos nosso tempo de modo útil e sem desânimo até a próxima partida, e fazemos as contas cada vez como se fosse a última, nós nos deparamos com a ideia que deste jeito passem dias e depois meses, e que uma vida inteira se componha de um pequeno número de empreendimentos deste tipo. Sim, *todo este tempo passado viajando desvela, de maneira apenas um pouco menos disfarçada e concentrada, a maneira como nós vivemos nossa vida*: no começo, na exuberância, com uma multidão de grandes projetos, mas logo nós nos satisfazemos com o que realizamos ao viver, e raramente alcançamos um alvo bem determinado, e mais raramente ainda somos certos de seu valor, preocupados como somos de conservar nossa dignidade interior e exterior e, alem disso, de estar em harmonia com o que nós amamos – o que já é muita coisa.

Na vida corrente, que se repete frequentemente por anos e ganha estabilidade, tudo parece certamente mais sólido e durável; a consciência do

.

> «episódico» se perde, é mais fácil de crer que cada dia contribui para a construção de um futuro, esquecendo que este futuro inelutavelmente terá fim, um dia ou uma noite. Mas quem sabe o que ainda terá importância naquele momento!
>
> É a condição do mundo que confere uma consciência dos perigos, das casualidades e das restrições que intervêm ao longo de uma breve vida. Sabemos que o mundo se encontra às vésperas de perturbações inevitáveis e profundas, mas ignoramos como as enfrentaremos. E somos gratos para cada episódio sem armadilhas e de paz relativa. (SCHWARZENBACH, 2008, p. 110, 111. Grifo nosso. Tradução nossa)

De uma de suas viagens aos Estados Unidos, onde visita os estados do sul para reportagens sobre o efeito da grande crise de 1929, escreve de modo mais objetivo e, como é bem visível também nas fotos desta viagem, seu interesse e seu compromisso é de ordem social. A reportagem da qual é extraído este trecho foi publicada em 1938 no jornal *Die Weltwoche* e incluído em *Oltre New York. Reportage e fotografie 1936-1938*:

> O país [a Geórgia] viveu do algodão e morreu quando, com a grande crise, foram perdidos os mercados do algodão do além mar e os preços precipitaram incessantemente. Nos mesmos anos, 1932 e 1933, se difundiu a epidemia de *bollweevil*,[122] que destruiu muitas plantações. [...] A população pobre, explorada, começou a compreender que a causa principal das opressões era o algodão e que o fim das plantações podia ser o começo da liberação.
>
> Mas as coisas foram diferentes. A extrema pobreza do proletariado, a ignorância, a falta de um movimento organizado dos trabalhadores e o ódio dominante entre proletários brancos e negros atraíram no país a indústria. Salários baixos, ausência de sindicados, sistema de polícia rígido e brutal: [...]. Hoje nos vilarejos operários predominam as mesmas condições das plantações e dos velhos centros industriais do Sul que lembram as descrições de Dickens do começo da industrialização.
>
> Tive muitas dificuldades para obter a permissão de visitar uma fábrica têxtil na Geórgia. Tornei-me mais do que suspeita, com as pessoas gentis e cultas que me hospedavam, quando expressei o desejo de visitar uma fiação. Quando depois fui visitar as sessões de tecelagem, baixas, mal ventiladas, sobreaquecidas e invadidas de fios de algodão como fosse neblina, [...] Vi crianças de quatorze anos que faziam turnos de noite de onze horas. (SCHWARZENBACH, 2004, p. 151, 152. Tradução nossa)

Outro caráter têm suas reportagens da África. Trata-se da última grande viagem de Schwarzenbach durante a guerra. À sua frente, terras colonizadas. As experiências diretas das paisagens naturais e humanas sempre se refletem sobre si mesma. Durante sua viagem no ex-Congo Belga, ela vive ao mesmo tempo o fascínio da floresta e o medo, a curiosidade pelo mundo desconhecido no qual está se aventurando e a saudade dos mundos que fazem parte de sua história, de sua vida, o sonho e a realidade.

---

[122] Praga que infesta o algodoal.

> Depois de subir por sete dias o rio Congo, sobre um pequeno navio, achava já conhecer a floresta africana e seu aspecto, parecido com um mar verde profundo, ondulante, que, naqueles dias, transformara-se para mim em um sonho opressor. [...] Pensei que aqui, para sobreviver, precisaria enfrentar uma luta contra a floresta, uma luta contra os elementos, uma luta primordial para a existência. [...] queria alcançar o coração da floresta equatorial africana que até aquele momento tinha só observado, como se fosse um quadro. [...] Durante uma viagem deste tipo se conhece de verdade o medo. [...] a estrada através da floresta é só uma trilha aberta pelos negros com o machado [...] se tem menos medo que da mesma estrada, que penetra sem saída numa sombra silenciosa. As árvores se fecham sobre você, é difícil respirar, o calor úmido, pegadiço, penetra pelos poros da pele, folhas cortantes de palmeiras e cipós, e até de repente troncos de árvores, ocupam a trilha, [...] o ar, sem cor, se estende como um véu d' água sobre os olhos. Avança-se como no fundo do mar e se continua avançando, hora após hora, sem que um sopro de ar ou um raio de luz irrompa no silêncio profundo, o verde, habitualmente tão refrescante, se torna opressor, gostaria de ver um pouco de deserto branco, um braço de mar, uma estepe amarela, a Via Láctea na abóbada celeste. (SCHWARZENBACH, 2001, p. 327, 329 e 330. Tradução nossa)

Frequentemente se encontram, nos seus textos, reflexões sobre a viagem em si.

Quando ela se encontra na Síria e recebe a notícia da morte de outra romancista e viajante, a inglesa Stella Benson Anderson, repensa as formas de viajar, que tanto podem ser para se distrair dos próprios compromissos ou para procurar fortuna, quanto para procurar conhecimento ou refugiar-se no inacessível. Assim ela escreve quando se encontra em Reyhanli:

> **Reyhanli**, *3 de janeiro de 1934*
>
> [...] é diferente partir para procurar «*wit, learning, strangeness, loneliness*»[123] ou fugir para o inacessível – o que nos força a assumir desconforto e solidão, e quebrar em modo arbitrário nossos hábitos de vida sem poder dar uma explicação racional. (SCHWARZENBACH, 2008, p. 95. Grifo do autor. Tradução nossa)

Durante a viagem ao Afeganistão, que Schwarzenbach fez junto à viajante suíça Ella Maillart, ela lembra como o mistério, a magia de um nome geográfico precisasse ser verificado com os olhos, a respiração, ou seja, a presença, e como isto para ela constituira um estímulo para iniciar a viajar, "parti não para conhecer o medo, mas para verificar o conteúdo desses nomes [Pamir, Hindu Kush, Karakorum] e para sentir sobre meu corpo a magia deles". (SCHWARZENBACH, 2002, p. 52)

Na reportagem *A estepe*, publicada em novembro de 1939 na *National-Zeitung*, ela escreve sobre vida e viagem:

---

[123] «o espírito, o conhecimento, o estranhamento, a solidão»

> '*Nossa vida assemelha-se a uma viagem*...' e deste modo *a viagem me parece*, mais do que uma aventura e uma excursão a lugares inusitados, *uma imagem concentrada da nossa existência*: [...] achamos ter construído a nossa morada uma vez por todas, somos induzidos facilmente a crer na estabilidade, o que leva alguns à problemática do envelhecimento, outros a ver de modo catastrófico todas as mudanças do mundo externo. Esquecemos que se trata do curso da vida, [...]
>
> A viagem, porém, revela um pouco o mistério do espaço. Uma cidade de nome mágico e irreal [...] se torna real quando nós entramos e tornamo-la viva com nossa respiração. [...] Durante a viagem, a realidade muda junto com as montanhas, os rios, a arquitetura das casas, a disposição dos jardins, a língua, a cor da pele. A realidade de ontem ainda queima na dor da despedida, aquela de anteontem é um episódio concluído, [...] E enfim compreendemos que o curso de uma vida nada mais é que uma série limitada de "episódios" similares, [...]. A viagem é impiedosa, uma escola para nos acostumar ao inevitável curso da vida, ao encontro e à perda, [...]. (SCHWARZENBACH, 2002, p. 31, 32, 33. Grifos nossos. Tradução nossa)

A viagem, com seus espaços diferentes, coloca o homem frente ao acaso – ou às escolhas, ou ao destino. Quando em Kabul, onde as duas viajantes, ficando um certo tempo, têm casa e hábitos cotidianos, Schwarzenbach reflete: "depende só do acaso se nós não passamos o resto da vida aqui: aqui ou alhures, na beira do mar Cáspio, por exemplo, onde o clima é infernal, o caviar custa meia dúzia de tostões e a malária é de graça." (SCHWARZENBACH, 2002, p. 33)

Seu constante perguntar-se sobre o sentido de sua viagem encontra suas respostas ao longo da viagem mesma: ela se torna auto-reflexiva.

Em uma das últimas reportagens sobre o Marrocos, publicada na *National-Zeitung* em 1942 - poucos meses antes do acidente que a levará à morte – Schwarzenbach reflete sobre a viagem e os viajantes, em uma época em que viajar como turista era uma raridade. Existem aqueles que nunca param de viajar, sempre à procura de mais prazeres, e que acabam não valorizando mais o que vêem, e aqueles que, por não ter nunca saído de casa, viajam com a imaginação, idealizando qualquer lugar. Ela, depois de tanto viajar, tendo observado e vivido diversas realidades, chega a essa conclusão:

> Como poderíamos convencê-los, os vagabundos e aqueles que ficam em casa, que o mundo é sim um lugar de mágicos jardins e de torres de Babel, além de ser lugar de tédio e prisão, mas que a chave mágica da felicidade não se encontra em lugar nenhum e em nenhum canto da terra: a vida desta terra continua indiferente, ignara da nossa felicidade ou do nosso sofrimento, imperturbável e majestosa, sempre e seja onde for, e conseguir aceitá-la, sempre e seja onde for, só depende de nós... (SCHWARZENBACH, 2001, p. 336. Tradução nossa)

.

Os trechos acima citados procuram servir como um exemplo de uns aspectos de literatura de viagem do século XX. Neles objetividade e subjetividade, experiência do outro e experiência pessoal, momento textual e existencial se entrelaçam. Com eles fechamos a introdução sobre escrita de viagem e o parêntese sobre Schwarzenbach como escritora de viagem.

4.3 ANNEMARIE VIAJANTE COMO PERSONAGEM DO ROMANCE *LEI COSÌ AMATA*

Não cabendo aqui seguir o caminho dos textos de Schwarzenbach, voltamos a ela como personagem do romance de Mazzucco, objeto do nosso estudo.

Percebemos logo que o romance é entretecido com os deslocamentos de Annemarie, mas também que suas viagens e as descrições destas não prevalecem sobre a narração de sua vida, pelo contrário, ficam como pano de fundo para a sua viagem 'pessoal', ou seja, sua formação e aquisição de autoconsciência. O que emerge no romance são as experiências vividas durante suas viagens e as transformações que vão construindo – mas às vezes destruindo – a identidade e, enfim, construindo a autoconsciência da personagem. A viagem constitui para a personagem um percurso iniciado como ruptura dos cânones tradicionais do papel da mulher, percurso que desencadeia e acompanha seu processo de autoconsciência.[124]

Num quase constante movimento, Annemarie atravessa espaços diferentes que a afastam de casa e a levam de volta para casa. Movimento que se desenvolve por meses, viagens que se desenvolvem por anos, até a chegada de sua morte prematura.

No intuito de analisar, podemos dividir espacialmente as viagens de Annemarie em três continentes: a viagem à Ásia, a viagem à America, a viagem à África. No romance esses deslocamentos geográficos ocupam espaços isolados, partes separadas, enquanto suas viagens

[124] Sobre o significado da viagem para a mulher ocidental trata o estudo já citado de Federica Frediani, cujo título é emblemático para o papel da mulher na sociedade: *Uscire. La scrittura di viaggio al femminile: dai paradigmi mitici alle immagini orientaliste*. (*Sair. A escrita de viagem ao feminino: dos paradigmas míticos às imagens orientalistas*). De fato, o tema de sua pesquisa são os movimentos das mulheres para sair da esfera particular e conquistar o espaço público; a viagem é um dos movimentos acessíveis às mulheres, em particular quando escritoras.

na Europa constituem entremeios cada vez que ela volta dos outros continentes. A Suíça, seu país natal, é o lugar onde começam e onde acabam todas suas viagens.

Podemos também identificar, temporalmente, momentos diferentes do processo de formação e autoconsciência pelos quais a heroína passa em diversos países: o momento ou tempo da rebeldia (como já vimos no primeiro capítulo e que tem a ver, sobretudo, com o começo de sua vida enquanto viajante), o tempo da busca, o tempo da degradação, o tempo da solidão, entre outros. Mas eles se imbricam uns nos outros, às vezes ao longo da mesma viagem, ou seja, no mesmo espaço. Preferimos, portanto, continuar nossa análise tomando como base os movimentos da protagonista no espaço que, apesar de não ser linear e pré-estabelecido, é mais definido textualmente. De fato, a segunda parte do texto, que se intitula *Su ogni spiaggia di questo mondo*, tem como tema os anos da vida que Annemarie passa – entre uma viagem e outra – principalmente na Ásia. A terceira parte do texto, que se intitula *Io abiterò il mio nome*, tem como tema a estadia na America e a viagem à África. [125]

Seguindo suas viagens fora da Europa – que, como vimos, temporalmente se deram em três períodos, o primeiro que chamaremos de "O Oriente", o segundo de "O Ocidente" ou "A América", o terceiro de "A África" - pretendemos reconhecer seu desenvolvimento pessoal, social e profissional, em outras palavras seu processo de autoconsciência. Trata-se, segundo nosso ponto de vista, do enfoque que o texto sugere e do fio condutor de nossa pesquisa: o percurso de formação – com base biográfica - da personagem.

Os primeiros elementos que ressaltam no romance inteiro quando se trata da viagem são o espaço e o tempo, inversamente proporcionais na vida da heroína: tanto numerosos os espaços que ela atravessou, tanto pouco o tempo em que ela o fez. Dentro desta variedade de espaços, os quais se intercalam com tanta velocidade, um permanece igual e constitui o eixo em volta do qual os outros rodam: a Suíça, seu país natal, sua casa. Em sua obra *Questões de Literatura e Estética* (1998), Mikhail Bakhtin oferece material teórico para analisar o imbricamento entre tempo e espaço que se dá na construção do texto literário.

---

[125] O título da segunda parte, *Em cada praia deste mundo*, é tirado de um verso do poema de Saint-John Perse *Exílio* (1942), uma parte do qual serve como epígrafe: "O estrangeiro, em cada praia deste mundo, [...]". A epígrafe da terceira parte, cujo título é *Eu habitarei meu nome*, é constituída por versos do poema de Else Lasker-Schüler *Meine Wunder* (1911): "Oh, floresta foi a alma, / truncadas as árvores pelo furacão. / Escutastes meu choro? / [...]"

4.3.1 **O Oriente: o tempo da ambiguidade e da reflexão**

A segunda parte do romance, cujos primeiros três capítulos narram as vicissitudes de Annemarie tendo como pano de fundo suas viagens ao Oriente, se abre com sua viagem de ida à Pérsia e se conclui com sua viagem de volta. Nesse é descrito o período que intercorre entre sua ida para se casar com Claude Clarac e a volta para casa, pois ela não consegue levar adiante nem o casamento nem a vida diplomática ao lado do marido, na Pérsia. Focaliza-se assim este período muito especial na vida de Annemarie, o qual ela passa junto com o marido, período que serve para lembrar os anteriores quando, viajando sozinha, percorrera quase os mesmos espaços, nos mais diferentes países da Ásia.

* * *

É no ensaio *As formas do tempo e do cronotopo no romance* (1998) que Bakhtin elabora suas teorias sobre espaço e tempo em literatura – especialmente no romance -, servindo-se do termo cronotopo. Iniciando o estudo, expressa o que entende como cronotopo e sublinhando o aspecto de indissolubilidade de espaço e tempo:

> À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa «tempo-espaço»). [...] nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo considerado como quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura [...]
>
> No cronotopo artístico-literário ocorre a <u>fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto</u>. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo, da história. <u>Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.</u> (BAKHTIN, 1998, p. 211, 212. Grifo do autor. Grifo nosso)

Bakhtin corrobora estas afirmações também nas observações conclusivas do ensaio:

> Desta forma, o cronotopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, etc. – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária. Este é o significado figurativo do cronotopo. (BAKHTIN, 1998, p. 356)

.

Observamos o quanto os dados temporais dão sentido ao desenvolvimento da narração, e quais temas são constitutivos do enredo, sobretudo nesta segunda parte de *Lei così amata*, cujo primeiro capítulo traz o título *Camminare sull´acqua, Caminhar sobre a água*.

Acompanhada de carro pela mãe, Annemarie chega ao porto de Trieste, de onde sai o navio para Beirute. Ela vai embarcar sozinha, e em Beirute a espera o homem com quem ela vai se casar, o francês Claude Clarac. "Mas Annemarie [...] só vê o farol, que orienta os navios, e os navios na baía do porto. Talvez esteja ali também aquele que a levará embora – da Europa, de todos." (MAZZUCCO, 2000, p. 109).[126]

As horas de espera para a saída do navio a estão *afastando* de sua mãe e de sua vida até aquele momento, e a *aproximando* de Claude e de uma nova vida. Aqui já estão dois motivos, ou melhor, um motivo e seu contrário, o afastamento e a aproximação, dentro de um mesmo cronotopo: ao mesmo tempo, um mesmo espaço – o porto - vai afastando e aproximando Annemarie de pessoas diferentes. O porto é um espaço onde convivem a permanência – o cais, o continente – e o movimento – o navio, o mar. Segundo Bakhtin, os motivos da separação, do encontro – motivos essencialmente cronotópicos – são constitutivos do enredo dos romances (BAKHTIN, 1998, p. 222). Muitas são as separações e os encontros que acontecem em *Lei così amata*, mas esta separação da mãe, assim como o encontro com o marido, são entre os mais produtivos para o enredo, e veremos que o romance se conclui, praticamente, com a separação do marido, separação que deveria durar poucas semanas ou meses, mas que acabará sendo definitiva, pois, logo em seguida, Annemarie sofrerá o acidente fatal.

A viagem de Annemarie começa com um momento de suspensão do tempo da trama, o da espera, importante para que ela possa viver suas dúvidas, seus medos, seus desejos. A espera da saída do navio é um momento de suspensão do tempo no enredo. Mas o tempo da narração continua e se prolonga – indo e voltando do presente ao passado e ao futuro – da memória à esperança. Pela idade – quando parte para se casar está com quase vinte e oito anos – ela já viveu várias experiências, familiares e sociais, mas sua vida se abre também para o futuro. O passo que ela está para dar – o casamento – é aquele que concluiria – de acordo com os padrões sociais até aquela época - o processo de formação da mulher, como vimos na primeira parte deste estudo.

[126] "Ma Annemarie [...] vede solo il faro, che orienta le navi, e le navi in rada nel porto. Forse c'è anche quella che la porterà via – dall'Europa, da tutti"

Consciência do momento presente, memória de seus dias passados e esperança na vida futura se alternam em seu pensamento e – textualmente – nos tempos da narração, que vão do presente ao pretérito, do futuro do pretérito ao subjuntivo. "Gostaria de já ter chegado. Sempre foi impaciente, e *a espera* consome" (MAZZUCCO, 2000, p. 110. Grifo nosso).[127]

As horas de espera permitem- lhe repensar tudo o que deixa para trás, os últimos anos e os últimos meses, incluindo uma tentativa de suicídio de que apresenta ainda a marca no pulso: "Acontecera em janeiro: já se passaram três meses. [...] estava em Engadina" (MAZZUCCO, 2000, p. 110);[128] fundamentalmente deixar as brigas com a mãe, com o resto da família e com seus amigos, que a afastaram de todos eles. E pensar no que deseja encontrar: alguém estranho à família, aos amigos, enfim, à sua vida passada, que possa amá-la e oferecer-lhe estabilidade, certezas. De seu próximo casamento, ela espera sobretudo estabilidade:

> talvez, na realidade, ela espera até demais: viver com alguém que a ame, e que não seja estranho demais – que seja um homem sem sê-lo demais, ou de um jeito que a surpreenda – e que saiba dar-lhe estabilidade. Eis, se Claude conseguisse dar isso para ela, num momento em que lhe parece *caminhar sobre a água*, dar-lhe-ia tudo. Porém, ela está indo até ele exatamente sobre a água, e sobre a água, já na baía, oscilando ao fluxo das ondas, a espera o navio. (MAZZUCCO, 2000, p. 116. Grifo nosso) [129]

Horas, ou instantes – o tempo dos pensamentos se dilata e se contrai, assim como o tempo da narração - em que Annemarie se dá conta de que está deixando a casa, a família, para procurar um apoio, uma segurança que não a sufoque e que a ajude a ser ela mesma: "e na realidade não deixa nada atrás dela – à parte um emaranhamento de decepções e erros. O passado é dor e dissolução, o incógnito é virgindade e pelo menos na sua frente há uma esperança." (MAZZUCCO, 2000, p. 115) [130]. Esta é a verdadeira razão de sua viagem - de seu casamento: "fugir na Pérsia e [...] simplesmente ser ela mesma. [...] É exatamente o que está procurando, e não tem outra escolha. Beirute, o Kurdistão, a embaixada francesa de Teerã, e

---

[127] "Vorrebbe essere già arrivata. È sempre stata impaziente, e l'attesa consuma"

[128] "Era stato a gennaio: ormai sono già passati tre mesi. [...] era in Engadina."

[129] "Ma forse, in realtà, si aspetta perfino troppo: di vivere con qualcuno che la ama, e che non le sia troppo estraneo – che sia un uomo senza esserlo troppo, o in un modo che la spaventa – e che sappia darle stabilità. Ecco, se Claude riuscisse a darle questo, in un momento in cui le sembra di camminare sull'acqua, le avrebbe dato tutto. Eppure, va a lui proprio sull'acqua, e sull'acqua, già in rada, oscillando al riflusso delle onde, l'aspetta il piroscafo."

[130] "e in realtà non lascia niente dietro di sé – a parte un groviglio di delusioni ed errori. Il passato è dolore e dissoluzione, l'ignoto è verginità e almeno davanti a lei c'è una speranza."

tornar-se outra, perder Bocken, a Suíça, a cidadania, até seu sobrenome" (MAZZUCCO, 2000, p. 118).[131] Porém, o que Annemarie busca parece tratar-se de um objetivo difícil de alcançar para a personagem no seu percurso de formação. E ela não o alcançará no Oriente, como pode ser visto na narrativa.

Enquanto em outros trechos do texto o momento da separação – que é sempre sofrido – é descrito rapidamente, aqui se prolonga para deixar tempo à personagem para que viva o conflito interior entre querer se separar da mãe, "agora Annemarie parte exatamente para se livrar de sua mãe, mesmo que finja esquecer", e não querer, "«Mama», diz subitamente Annemarie, «você quer vir comigo?»" (MAZZUCCO, 2000, p. 112).[132] Tal conflito percorre o romance intero, e mostra o desejo e a impossibilidade de mãe e filha conviverem no mesmo lugar.

Claude espera por Annemarie em Beirute. Eles viajarão até Teerã, onde Claude trabalha como diplomata francês, e onde eles se casarão. Mas como Annemarie conhecera Claude? Quem era ele? Como chegara à decisão de se casar com ele, decisão tanto inesperada por sua família e amigos quanto por ela mesma? Claude é uma personagem muito importante para o processo de formação e autoconsciência de Annemarie, e aqui o encontro com ele assume papel fundamental no enredo.

Enquanto se desenvolve a viagem deles em direção à Pérsia, a narração volta para trás, à primeira viagem que ela tinha feito para o Oriente Médio e que a levara a conhecer a arqueologia; depois à segunda viagem: ela voltara ao Oriente para trabalhar num sítio arqueológico, e no sítio, perto de Teerã, ela conhecera Claude. A narração, que se desenrola pelos espaços percorridos, vistos e conhecidos, segue em paralelo seus pensamentos, e as indecisões e ambiguidades de Annemarie – que ocorrem em tempos e lugares diferentes - até a aceitação da proposta de casamento de Claude; a narração volta à cerimônia de casamento em Teerã e continua pelos seis meses seguintes, aqueles em que Annemarie e Claude viveram juntos na Pérsia. Trata-se, substancialmente, dos mesmos espaços, percorridos e vividos em tempos e condições diferentes. O tempo que precisou para percorrê-los através da viagem que

[131] "fuggire in Persia e [...] essere semplicemente se stessa. [...] È esattamente quello che va cercando, e non ha altra scelta. Perdere Bocken, la Svizzera, la cittadinanza, perfino il cognome, Beirut, il Kurdistan, la legazione francese di Teheran, e diventare un'altra, "

[132] "adesso Annemarie parte appunto per liberarsi di sua madre, anche se finge di dimenticarlo." "«Mama», dice a un tratto Annemarie, «vuoi venire con me?»"

.

constitui o fio da história, serve à narrativa para desenvolver o enredo e à personagem para desenvolver seu tempo que chamaremos de tempo das ambiguidades e da reflexão.[133]

Três viagens ao Oriente são telão pano de fundo sobre a qual é esboçada a relação de Annemarie e Claude. *Vagabonda* é o título do capítulo e "ZUGVOGEL – pássaro migrante" (MAZZUCCO, 2000, p. 131) como ela se define.

Alguns elementos são característicos de todas as viagens de Annemarie: não tinha uma meta prefixada, ela viajava quase sempre sozinha e ia conhecendo pessoas ao longo da viagem, ela não levava quase nada consigo e repentinamente como chegara, partia. Leia-se: "Não tinha meta: não sabia quanto duraria sua viagem, onde ela teria parado e com quem." E mais adiante: "meu sonho – ela dizia – é viajar sem bagagem. [...] ela gostava de pensar que não possuía nada. Sua mochila era leve. Nenhuma imagem, nenhum nome – nenhuma lembrança. Não queria impedimentos, nem vínculos." (MAZZUCCO, 2000, p. 126 e 137) [134]

Mas alguns elementos são característicos de suas viagens ao Oriente, e sobre estes se detém a narrativa desta parte do romance. Trata-se em primeiro lugar do espaço, pois ela atravessa paisagens e ambientes, países e cidades inúmeras e diferentes sobre as quais se detém sua reflexão; em segundo lugar do tempo, uma vez que a dimensão temporal do Oriente parece espelhar a sua própria; e finalmente dos encontros, visto que é no encontro com o outro que Annemarie experimenta a própria ambiguidade e a do Oriente, o que, também, servirá para a construção da identidade da personagem.

Os espaços, os países, as cidades, as aldeias se subseguem na narração, às vezes com uma velocidade que faz pensar nas rodas de carro engolindo quilômetros de estrada, às vezes com uma lentidão que faz pensar no andar do camelo. A lentidão frequentemente se dá por meio de descrições de paisagens e reflexões que estas mesmas suscitam.

Cada lugar é sempre identificado pelo nome, pois cada nome, muitas vezes, também "mágico" (MAZZUCCO, 2000, p. 130), recolhe a História, histórias, vidas, e é por essas que Annemarie se interessa, sobre elas se questiona e com elas se confronta. Assim podemos

---

[133] Cabe aqui, mais uma vez, lembrar a distinção entre o tempo efetivo da viagem, o tempo narrativo e o tempo vivido pela personagem. O tempo narrativo se contrai, dilata e desloca para se aproximar de um – o tempo da viagem – ou de outro – o tempo vivido pela personagem, que por sua vez pode ser tanto o tempo do momento presente quanto o da memória.

[134] "Non aveva meta: non sapeva quanto sarebbe durato il suo viaggio, dove si sarebbe fermata e con chi." "Il mio sogno – diceva – è viaggiare senza bagaglio. [...] a lei piaceva pensare di non possedere niente. Il suo zaino era leggero. Niente immagini, niente nomi – niente ricordi. Non voleva intralci, né legami."

afirmar que espaço e tempo da narrativa e do enredo servem para desenvolver o tempo da personagem que, como dissemos, podemos chamar de tempo da ambiguidade e da reflexão.

Eis alguns exemplos de como, neste capítulo de *Lei così amata*, se articulam tempo, espaço e encontros, e são introduzidos os momentos reflexivos.

> No outono de 1933, Annemarie partiu para a Ásia. [...]
> Depois de alguns dias de trem, desceu em Istambul. A Turquia sofrera nas últimas décadas tumultuosas mudanças: era um pais perturbado e renovado, até no idioma. [...] A Turquia tinha sido rapidamente e recentemente ocidentalizada por Atatürk: *Annemarie descobriu que menos de dez anos são suficientes para um chefe de estado mudar um país.* Perguntou-se se para Hitler também dez anos teriam sido suficientes para mudar a Alemanha. Levá-la não se sabe para onde, talvez para a catástrofe. [...] Depois prosseguiu para Ankara. (MAZZUCCO, 2000, p. 126, 127. Grifo nosso) [135]

Aqui temos um exemplo de como se concretizam "as ideias, as análises das causas e dos efeitos" (BAKHTIN, 1998, p. 356), consideradas por Bakhtin elementos abstratos do romance, uma vez que não são materializados no cronotopo. A viagem permite à Annemarie conhecer as grandes mudanças que um país sofre ao mudar de regime e governante, e comparar com isso sua realidade européia.

O panorama histórico-cultural da Turquia que se apresenta a Annemarie reflete suas ambiguidades, sua oscilação entre tradição e modernização. As observações de Annemarie sobre as condições políticas da Turquia e a pergunta indireta acerca da situação atual da Alemanha, sinalizam o início de um tempo de ambiguidade e de reflexão.

> Atravessou as montanhas do Tauro, e no meio do caminho entre Antakya e Alepo ficou em Rihanie, onde, convidada por uma expedição americana, [...], descobriu os fundamentos da arqueologia. [...] *Partiu novamente*. Atravessou [...] o vale da Bekaa, com seus declíves cobertos de vinhas, [...]. Na universidade americana de Beirute entregou algumas táboas com caracteres cuneiformes provindos das escavações de Rihanie, e no museu arqueológico do professor Harald Ingholt, [...], contemplou testemunhos apaixonantes da história do Oriente. [...] Ofereceram-lhe para que trabalhasse nas escavações de Ras Shamra – onde foi encontrado [...] o alfabeto mais antigo do mundo. [...] Mas o alfabeto que Annemarie procura – uma língua primordial, universal – não está inciso sobre tábuas e não conhece

[135] "Nell'autunno del 1933, Annemarie partì per l'Asia. [...] Dopo qualche giorno di treno, scese a Istanbul. La Turchia aveva subito negli ultimi decenni tumultuosi mutamenti: era un paese rinnovato e stravolto, perfino nella lingua. [...] La Turchia era stata rapidamente e recentemente occidentalizzata da Atatürk: Annemarie scoprì che a un capo di stato occorrono meno di dieci anni per mutare un paese. Si chiese se anche a Hitler sarebbero bastati dieci anni per mutare la Germania. Chissà per portarla dove, e se davvero nella catastrofe. [...] Poi proseguì per Ankara."

> signos. Recusou o convite. *Partiu novamente*. (MAZZUCCO, 2002, p.128, 129. Grifo nosso)[136]

Aqui a viagem torna-se ponto de encontro com a história antiga: chegar ao espaço da escavação arqueológica significa cruzar o tempo passado, e repensar o relacionamento com o tempo presente. Aqui novamente percebemos o tempo da reflexão e da dualidade passado-presente. O Oriente foi teatro de lutas antigas para a supremacia de um povo sobre outro, naqueles dias a Europa estava se tornando também um teatro de lutas pelo poder.

Nesse período, ocorre o encontro de Annemarie com a arqueologia, que se repetirá e que tem - como veremos - uma importância especial para o desenvolvimento do enredo. O cronotopo do encontro com a arqueologia só é importante para o processo de autoconsciência da protagonista porque graças a ele podemos observar o desenvolvimento de um tempo de reflexão e de ambiguidade. Nessa fase é fundamental o mergulho no passado proporcionado pelo trabalho arqueológico, para que ela possa fugir dos seus conflitos do presente. Conflitos estes que são, ao mesmo tempo, pessoais, internos – a família, o casamento – e históricos, externos – a Europa que sucumbe às ideologias totalitárias. Levantamos aqui, em seguida, outros trechos nos quais se evidencia a reflexão.

Nesta primeira viagem, Annemarie prossegue para Damasco, e de lá para Jerusalém. Depois ela chega a Bagdá.

> Visitou a Babilônia, centro do universo, umbigo do mundo, [...]. Parou nas escavações de Warka, o Uruk da Bíblia. Os arqueólogos alemães trabalhavam na *landa deserta*. [...] Uruk – lhe disseram – é obra de Gilgamesh. *Pareceu-lhe ter entrado num universo mitológico, sorvida por um redemoinho do tempo*. E depois vieram *cidades com mágicos nomes* – Havy, Kut, Ctesifonte - [...]
>
> Atravessou as montanhas do Kurdistão, [...] quanto mais se sobe, e mais a neve é alta. O frio é intenso e, para socorrer os viajantes bloqueados pela neve, de uma chaikané [casa de chá] sai um curdo com a barba tingida de vermelho pela henna. Oferece-lhes um chá, mas para tantos viajantes ele trouxe um copo só. Annemarie hesita, mas o curdo limpa o copo com um trapo pretíssimo, e o oferece-lhe com gentileza tão profunda que ela desiste do preconceito muito suíço da limpeza: no seu país as pessoas têm um medo quase patológico da sujeira - como da miséria, da fealdade e da desordem – e agora, de longe, *se pergunta se*

[136] "Ha attraversato i monti del Tauro, e a mezza strada fra Antakya e Aleppo si è fermata a Rihanie, dove, invitata da una spedizione americana, [...], ha scoperto i fondamenti dell'archeologia. [...] È ripartita. [...] ha attraversato la valle della Bekaa, dai declivi coperti di vite, [...]. All'università americana di Beirut ha consegnato alcune tavolette con caratteri cuneiformi provenienti dagli scavi di Rihanie, e ha contemplato nel museo archeologico del professor Haral Ingholt, [...], appassionanti testimonianze della storia dell'Oriente. [...] Le hanno offerto di lavorare agli scavi di Ras Shamra – dove è stato ritrovato [...] l'alfabeto più antico del mondo. [...] Ma l'alfabeto che insegue Annemarie – una lingua primordiale, universale – non è inciso sulle tavole e non conosce segni. Ha declinato l'invito. È ripartita."

> *isso não significa uma certa forma de rejeição da vida*. (MAZZUCCO, 2002, p. 129 e 130. Grifo nosso) [137]

Aqui temos um exemplo de como os espaços têm seu sentido e a observação permite à personagem refletir sobre diferenças de costumes e condições de vida orientais e ocidentais, e como estes últimos podem ser questionados.

No trecho a seguir, evidencia-se a relação espaço externo-interno: a dimensão, extensão e vastidão da paisagem começam a exasperar o sentimento de ambiguidade da personagem, dividida, neste caso, entre admiração e desconsolo. Evidencia-se também a aridez e a esterilidade da paisagem, que se refletem no espírito de Annemarie: às vezes ela percebia o deserto dentro de si:

> [...] e finalmente chegou a Teerã.
>
> Travessou as montanhas do Elburz até o Mazandaran, na margem do Mar Cáspio, [...]. Andou pelo deserto de sal do Kewir. [...] Atravessou a nua extensão do planalto persa, [...] *de uma solidão e distancia infinita*. [...]
>
> Voltou para Teerã, frequentou as escavações de Rhagès e a embaixada francesa: em ambos os lugares lhe propuseram para que voltasse no outono. [...] *Às vezes a paisagem era tão completamente vazia, nua, despida de qualquer vegetação e os declives das montanhas tão desumanos, simples e grandes – tão estranhos, que pensou ser um inferno já pronto para suas vítimas.* [...] em plena primavera retomou o caminho em direção ao norte, a Pahlavi. Ali embarcou [...] As ondas do Cáspio trouxeram-na até Baku, onde finalmente pisou na terra prometida dos Sovietes. [...].
>
> Experimentou o obstáculo insuperável das barreiras linguísticas. [...] Até que, em maio de 1934, após mais de sete meses de afastamento, voltou para Bocken. (MAZZUCCO, 2000, p.131-133. Grifo nosso)[138]

---

[137] "Ha visitato Babilonia, centro dell'universo, ombelico del mondo, [...]. Si è fermata negli scavi di Warka, l'Uruk della Bibbia. Gli archeologi tedeschi lavoravano nella landa deserta. [..] Uruk – le dissero – è opera di Gilgamesh. Le sembrò di essere entrata in un universo mitologico, risucchiata dal gorgo del tempo. E poi vennero città dai nomi magici – Havy, Kut, Ctesifonte – [...] Ha attraversato le montagne del Kurdistan, [..] più si sale, più la neve è alta. Freddo intenso e da una chaikané esce a soccorrere i viaggiatori bloccati nella neve un curdo con la barba tinta di rosso dall' henné. Porge loro del tè, ma per tanti viaggiatori ha portato un solo bicchiere. Annemarie è dubbiosa, ma il curdo pulisce il bicchiere con un cencio nerissimo, e glielo porge con una gentilezza così profonda che lei rinuncia la pregiudizio molto svizzero della pulizia: nel suo paese la gente ha una paura quasi patologica della sporcizia – come della miseria, della bruttezza e del disordine – e adesso, da lontano, si chiede se ciò non significhi una qualche forma di rifiuto della vita."

[138] "e finalmente è arrivata a Teheran. Ha attraversato i monti Elburz fino al Mazandaran, sulle rive del Mar Caspio, [...]. Ha camminato nel deserto di sale del Kewir.[...] Ha attraversato la nuda distesa dell'altipiano iranico, [...] di una solitudine e distanza infinita. [...] È tornata a Teheran, ha frequentato gli scavi di Rhagès e la legazione francese: nell'uno come nell'altro luogo le hanno proposto di tornare in autunno. [...] A volte il paesaggio era così completamente vuoto, spoglio e privo di qualunque vegetazione, e le pendici delle montagne così spietate, semplici e grandi – così straniere, che ha pensato fosse un inferno già pronto per le sue vittime. [...] a primavera ormai inoltrata ha ripreso la strada del nord, verso Pahlavi. Lì s'è imbarcata [...]. Le onde del Caspio l'hanno portata fino a Baku, dove finalmente ha messo piede nella terra promessa dei Soviet. [...]. Sperimentò

A desolação das paisagens quanto a vida neles encontrada reflete-se na solidão da personagem, uma solidão sofrida, mas que não impede sua procura pelo outro, permeada pela observação e pelo tempo da reflexão, explorados por Melania Mazzucco na segunda parte do capítulo. Nele são narrados os encontros de Annemarie com pessoas de diferentes origem, cultura e sexo. O tempo da narrativa desacelera, para permitir seus encontros com os outros no desenvolver-se do enredo principal e para que, sempre mais, a paisagem oriental – descrita de forma quase metafísica – evoque uma paisagem interior de uma subjetividade à procura de si mesma

O encontro é um dos cronotopos analisados por Bakhtin. Estudando o processo de desenvolvimento do cronotopo nos diferentes gêneros de romances na literatura desde a antiguidade, Bakhtin faz algumas reflexões que consideramos importantes para a nossa análise. Ele afirma, enfatizando:

> Concluindo nossa análise do tempo de aventuras no romance grego, devemos nos referir a um tema mais geral, isto é, dos motivos isolados que entram como elementos constitutivos nos enredos dos romances. Tais motivos, como encontro, despedida (separação), perda, obtenção, buscas, descoberta, reconhecimento, não reconhecimento e outros, entram como elementos constitutivos não só de romances de várias épocas e de vários tipos, mas em obras literárias de outros gêneros. [...] Esses motivos são cronotrópicos por natureza [...] o mais importante: o *motivo do encontro*.
> Em qualquer encontro [...] a definição temporal ("num mesmo tempo") é inseparável da definição espacial ("num mesmo lugar"). E no motivo negativo – "não se encontraram", "se separaram" – a cronotopicidade é mantida, mas um ou outro membro do cronotopo é dado como um signo negativo: não se encontraram porque não estavam em dado lugar ao mesmo tempo, ou ao mesmo tempo encontravam-se em lugares diferentes. [...] o motivo do encontro é impossível isoladamente: ele sempre entra como elemento constituinte da composição do enredo e da unidade concreta de toda a obra e, por conseguinte, inclui no cronotopo concreto que o engloba [...] Em diversas obras o motivo do encontro recebe matizes diferentes e concretos, inclusive emocionais e de valor [...]. Ele pode assumir um sentido semi-metafórico ou totalmente metafórico, pode, enfim, tornar-se um símbolo (às vezes muito profundo). Com muita frequência o cronotopo do encontro exerce, em literatura, funções composicionais: serve de nó, às vezes, ponto culminante ou mesmo desfecho (final) do enredo. (BAKHTIN, 1998, p. 222. Grifo do autor. Grifo nosso)

---

l'assoluta insormontabilità delle barriere linguistiche. [...] Finché, nel maggio del 1934, dopo più di sette mesi di lontananza, è tornata a Bocken."

.

Segundo Bakhtin, ao cronotopo do encontro estão ligados outros cronotopos: o da estrada, por exemplo, que Bakhtin imagina formada pelo fluir do tempo no espaço.

> [...] tratamos do cronotopo do encontro; neste cronotopo predomina a matriz temporal; ele distingue-se por um forte grau de intensidade do valor emocional. O cronotopo da estrada, que se liga a ele, possui volume mais amplo, porém um pouco menos de intensidade emocional. No romance, os encontros ocorrem frequentemente na "estrada". Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada [...] cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. [...] A partir daqui se compreende o papel temático da estrada na história do romance." (BAKHTIN, 1998, p. 349 e 340)

O cronotopo da estrada, em *Lei così amata*, explicita ou implicitamente é fio que conduz Annemarie de um lugar para outro, de um país para outro e de volta para casa. Às vezes a estrada é percorrida de carro, às vezes de camelo, de cavalo ou asno, às vezes leva a aldeias ou cidades quase modernas, às vezes se perde no meio do deserto. A estrada é estreitamente relacionada à viagem: na estrada Annemarie não atravessa simplesmente um espaço, mas atravessa um tempo, ou seja, ela passa boa parte de sua breve vida na estrada. Por isso esta se torna particularmente significativa para ela. A estrada é também, para Annemarie, o caminho à procura de si mesma: "A todos repetia sua convicção. Estou fazendo esta viagem para não dever ser nada: apenas eu mesma. [...] Quero ser a estrangeira, a vagabunda, a peregrina errante em todas as estradas do mundo."(MAZZUCCO, 2000, p. 136)[139] Poder-se-ia também afirmar que para Annemarie a estrada é metáfora da vida: sempre há algo atrás e algo à frente; é relacionada com seu momento presente, passado e futuro, enfim, com seu destino. É na estrada que Annemarie sofrerá o acidente fatal.

Bakhtin, na sua análise do cronotopo nas várias categorias de romances (o romance grego, o romance de aventura, etc.), observa:

> Em primeiro lugar, é característica do romance a fusão do curso da vida do homem (em seus principais momentos de crise) com seu caminho real e espacial, ou seja, com suas peregrinações. Aqui se dá a realização da metáfora do 'caminho da vida'. [...] Pode-se mesmo dizer que o caminho no folclore nunca é uma simples estrada, mas sempre o todo ou uma parte do caminho da vida [...]; a saída da casa paterna para a estrada e o retorno à

[139] "A tutti ripeteva la sua convinzione. Sto facendo questo viaggio per non dover essere niente: solo me stessa. [...] Voglio essere la straniera, la vagabonda, la pellegrina errante su tutte le strade del mondo."

> pátria são frequentemente as etapas *etárias* da vida [...]; os signos da estrada são os signos do destino, etc. (BAKHTIN, 1998, p. 241 e 242. Grifo do autor)

Sempre na estrada há encontro com alguém ou algo: "Tem significado particularmente importante a estreita ligação do motivo do encontro com o cronotopo da estrada [...]: vários tipos de encontro pelo caminho." (BAKHTIN, 1998, p. 223).

Em *Lei così amata*, o primeiro encontro é o encontro com a arqueologia. Ele tem importância para o enredo, pois é no sítio arqueológico de Rahgès, perto de Teerã, que ela encontra Claude e, como já foi visto, o enredo desta segunda parte do romance se constrói em volta de seu casamento com Claude. "[...] se deteve em Rihanie, onde, convidada por uma expedição americana, [...], descobriu os fundamentos da arqueologia. Mas naquele momento ainda não sabia que aquele encontro teria mudado o curso de sua viagem e também de sua vida." (MAZZUCCO, 2000, p. 128) [140]

No entanto, o encontro com a arqueologia tem também relevância para o processo de autoconsciência de Annemarie. Ela começará a ser convidada para trabalhar em vários sítios arqueológicos. Ao deixar sua família, Annemarie procurava encontrar sua própria autonomia econômica através de um trabalho. Ela queria ser escritora, mas as vezes não acreditava em suas capacidades e procurava trabalhar em algo que, de qualquer forma, a interessasse. A arqueologia a interessava. E oferecia-lhe também a possibilidade de experimentar a viver com outros, pois o trabalho arqueológico é frequentemente um trabalho de equipe. Neste sítio volta a encontrar Claude.

> Estabeleceu-se – como assistente – no sítio arqueológico da universidade americana de Chicago, a poucos quilômetros de Teerã. Desta vez não viera para flanar – mas sim para trabalhar. [...] Era uma do grupo: experimentava viver a vida dos outros, numa comunidade. [...] Ela devia achar um papel, e um lugar, no mundo – de outra forma acabaria por se perder. Escolheu a arqueologia. (MAZZUCCO, 2000, p. 145) [141]

---

[140] "[...] si è fermata a Rihanie, dove, invitata da una spedizione americana, [...] ha scoperto i fondamenti dell'archeologia. Ma in quel momento non sapeva ancora che questo incontro avrebbe mutato il corso del suo viaggio e anche della sua vita."

[141] "Si stabilì – come assistente – nel campo archeologico dell'università americana di Chicago, a pochi chilometri da Teheran. Stavolta non era venuta per vagabondare – solo per lavoro. [...] Era una del gruppo: provava a vivere la vita degli altri, in una comunità. [...] Doveva trovarsi un ruolo, e un posto, altrimenti avrebbe finito per perdersi. Scelse l'archeologia."

Longas estradas que se perdem entre o deserto a conduzem aos sítios arqueológicos, lugares que representam a junção entre o presente e o passado, entre a vida e a morte, o que a atrai intensamente. As escavações trazem à superfície os vestígios que testemunham as origens das grandes civilizações e da cultura que com os séculos se estenderam no ocidente: a civilização e a cultura ocidentais têm suas matrizes na civilização e cultura orientais. Se por um lado a procura de Annemarie é por um passado mítico que só encontra nos sítios arqueológicos, por outro lado seu interesse vai ao mundo heterogêneo que a cerca e que reflete tanto a cultura oriental quanto a cultura ocidental, passado e, sobretudo, presente. As terras do Oriente que Annemarie atravessa são países independentes ou protetorados europeus e, naqueles anos, são locais também onde se encontram muitos exilados. A protagonista é impactada pelas populações nômades que atravessam aqueles espaços desérticos e com quem ela compartilha o contínuo deslocar-se, longe de outros.

> Pessoas diferentes, irreduzíveis à civilização ocidental – nômades que vivem longe das pistas, nas tendas de lã, [...]. Nômades beduínos, [...] curdos, turcomanos, [...]. Inteiras populações nunca recenseadas, nunca vencidas, que vivem no movimento – e atravessam o espaço como atravessam o tempo, fantasmas à margem da vida dos outros – temidos, admirados, não compreendidos. Nômades que ao chegar da primavera [...] migram do Golfo Pérsico em direção ao norte, [...] e depois, com a chegada do outono, percorrem a mesma estrada em direção contrária, ao sul, [...] e novamente, na primavera, ao norte, em um ciclo infinito – eterno. (MAZZUCCO, 2000, p. 134) [142].

Aqui o ritmo da narração, pausado, parece seguir um movimento migratório, que não é apenas o das populações que Annemarie encontra, mas seu próprio instinto migratório, que a impele a andar por dias, semanas, meses nos vastos e fascinantes territórios orientais. A quantidade de personagens, paisagens, lugares que perpassam a narrativa de suas viagens ao Oriente indicam não apenas quanto Annemarie viaja, mas quanto consegue se adaptar a um estilo de vida tão diferente do europeu e de sua própria família. Sua curiosidade e interesse pelo outro se desenvolve em paralelo à procura de si própria.

As viagens de Annemarie, de fato, também têm algo do nomadismo, mas seus movimentos são do oeste para leste e o contrário. Sua estrada sai do país natal, sua volta é

[142] "genti diverse, irriducibili alla civiltà occidentale – nomadi che vivono lontani dalle piste, nelle loro tende di lana, [...]. Nomadi beduini, curdi, turcomanni, [...]. Popoli interi mai censiti, mai vinti, che vivono nel movimento – e attraversano lo spazio come attraversano il tempo, fantasmi ai margini della vita degli altri – temuti, ammirati, incompresi. Nomadi che all'arrivo della primavera, [...] migrano dal Golfo Persico verso nord, [...] e poi, con l'arrivo dell'autunno, ripercorrono la strada nella direzione inversa, di nuovo a sud, [...], e ancora, a primavera, verso nord, in un ciclo infinito – eterno."

determinada por eventos casuais, como a descoberta da moeda com a imagem de Alexandre, o Grande: ela desencadeia seu desejo de voltar atrás, de voltar à sua vida anterior, ao seu amigo Klaus; e será mesmo o inicio de sua viagem de volta ao Ocidente.

Se por um lado o espaço que Annemarie atravessa é repleto dos vestígios do tempo passado (os sítios arqueológicos), por outro é cheio da história presente: europeus trabalhando para modernizar e desfrutar aqueles territórios ou refugiados fugindo das perseguições raciais. O Oriente que conhece Annemarie não é mais só Oriente: é um Oriente em parte ocidentalizado, onde ao lado da modernização continua a tradição mais rígida e, por certos aspectos, mais retrógrada. Aqui também o espaço, os territórios apresentam uma ambiguidade.

A narrativa precisa desses elementos espaço-temporais para situar a figura de sua personagem e o que ela está vivendo, base de sua reflexão:

> Viu costumes ameaçados que pareciam estar a ponto de se extinguir, e voltou a Damasco só para ver [...] a dança cósmica dos dervixes, [...]. Viu pessoas ligadas ao passado, e outras ao futuro. Os inquietantes peregrinos e persas com grandes barbas pretas nas suas cidades sagradas [...]. Outros se refugiavam no passado como no futuro: em Jerusalém, os alemães esqueceram sua língua e escreviam apenas em hebraico. Chegavam prófugos às centenas, aos milhares – a Palestina parecia pequena demais para acolhê-los todos. [...]. Era um mundo contraditório, o Oriente em que acreditara se perder – perder a Europa. Nas cidades, mulheres com costumes ocidentais sorviam o aperitivo nas sacadas dos hotéis [...]; nas estradas as saltitantes caravanas guiadas por um asno eram ultrapassadas por caminhões e velozes carros europeus; no deserto onde afloravam os últimos traços da civilização mesopotâmica corria o soberbo oleoduto dos ingleses, do qual separava-se o oleoduto dos franceses em Hatitha, a sublinhar a diferença, suspeitosa, daqueles países; os governos atiram nos árabes que se revoltam buscando a independência, condenam os hábitos dos nômades, e os ocidentais tentam - com a força ou com o exemplo - submeter o Oriente aos seus desejos. (MAZZUCCO, 2000, p.135) [143]

[143] "Vide usanze minacciate che sembravano sul punto di estinguersi, e tornò a Damasco solo per vedere [...] la danza cosmica dei dervisci, [...]. Vide genti legate al passato, e altre al futuro. Gli inquietanti pellegrini persiani dalle folte barbe nere nelle loro città sante [...] . Altri si rifugiavano nel passato come nel futuro: a Gerusalemme, i tedeschi avevano dimenticato la loro lingua e scrivevano solo in ebraico. Arrivavano profughi a centinaia, migliaia – la Palestina sembrava troppo piccola per accoglierli tutti. [...] Era un mondo contradditorio, l'Oriente in cui aveva creduto di perdersi – di perdere l'Europa. Nelle città, donne in abiti occidentali sorseggiavano l'aperitivo sulle nuove terrazze degli alberghi [...]; sulle strade caracollanti carovane di cammelli guidate da un asino venivano superate da autocarri e rapidi automobili europee; nel deserto dove affioravano le ultime tracce della civiltà mesopotamica correva il superbo oleodotto degli inglesi, da cui quello dei francesi si separava a Hatitha, a sottolineare la differenza, sospettosa, di quei paesi; i governi sparano sugli arabi che si sollevano per l'indipendenza, condannano le usanze dei nomadi, e gli occidentali cercano – con la forza o con l'esempio – di piegare l'Oriente al loro desiderio."

As contradições que Annemarie encontra no Oriente são as contradições que ela vive em si mesma. Trabalhava como arqueóloga por certo tempo – e com este trabalho desenterrava seu próprio passado e seus desejos – depois deixava o sítio e continuava sua viagem, ao mesmo tempo fugindo de seu passado e indo para uma meta a ela mesma desconhecida. Tanto ela queria se afastar de sua família, de seus amigos, de sua terra, quanto a saudade de tudo isto era forte. Arqueologia e viagem, aqui, têm algo em comum: descobrir várias camadas da realidade, quer seja passada, quer seja atual. Sendo assim, esta viagem de Annemarie ao Oriente nos mostra que a narrativa coloca diante do leitor o tempo da ambiguidade e da reflexão vividos pela protagonista.

Quando não trabalhava como arqueóloga, Annemarie trabalhava como jornalista e fotógrafa, mas nem sempre suas reportagens eram publicadas: sua escrita era pessoal, lírica demais, pois narrava seu vagabundear por estradas perdidas.

E eram mesmo estradas perdidas aquelas que atravessavam o deserto. Mas a tentativa de percorrê-las – realmente e metaforicamente – conduz Annemarie à procura de sua autoconsciência.

Seu caminho ainda é longo: as ambiguidades das quais está repleto aquele espaço geográfico – o passado e o presente, o que é mostrado e o que é ocultado, o materialismo ocidental e a espiritualismo oriental – são ainda muito fortes e refletem suas ambiguidades interiores, como aquela que se reflete no seu aspecto andrógino.

Não por acaso, o segundo e o terceiro encontro de Annemarie no Oriente são com os homens e com as mulheres. Se a etapa do processo de autoconsciência que Annemarie vive no Oriente é permeada pelo tempo da ambiguidade, mais especificamente aqui o que vem a tona é propriamente o conflito da sua sexualidade.

A protagonista, como foi visto, viajava sozinha, mas esta viagem ao Oriente propiciou seus encontros com os homens. “Na sua primeira viagem ao Oriente, pela primeira vez longe do invólucro materno no qual vivera até agora, conheceu os homens.” (MAZZUCCO, 2000, p. 136)[144] Eram homens que encontrava viajando, pois ela era frequentemente convidada não só pelos arqueólogos, mas também pelos diplomatas europeus que viviam nas embaixadas, alguns com suas esposas, e que a levavam para conhecer seus correspondentes locais. Estes

[144] “nel suo primo viaggio in Oriente, per la prima volta fuori dal materno involucro in cui aveva vissuto finora, conobbe gli uomini.”

últimos nunca estavam acompanhados pelas esposas. Poucas eram as mulheres encontradas andando pelas ruas, e as poucas quase sempre estavam escondidas sob o véu.

> Mulheres. As mulheres dos beduínos, completamente submetidas aos seus maridos, as esplendidas servas de Baghdad e as persas vestidas de preto, os lindos rostos escondidos sob o véu, mas também as freiras alemãs vestidas de branco, como anjos no convento de Jerusalém: entre umas e outras ela se perguntara qual seria seu lugar, e o que seria ser uma mulher ali. (MAZZUCCO, 2000, p.134)[145]

A narrativa de Melania Mazzucco sugere que Annemarie é seduzida pelas mulheres e também seduz tanto homens quanto mulheres. As viagens ao Oriente propiciam encontros fortuitos, ou não, com os homens, que eram para ela um tanto insólitos, de modo que nunca conseguia ficar por muito tempo ao lado de um deles, mesmo de homens muito interessantes. Até um encontro entusiasmador como aquele com o arqueólogo Leonard Woolley logo acabaria. Às vezes, o homem se tornava para ela necessário, como o servo egípcio Mahmut; seus olhos "a exploravam como uma paisagem e eram tão insistentes que ela teria conseguido descrever seu percurso sobre sua pele, pois nessa deixavam um sulco ardente. Aqueles olhos nunca a abandonavam. Annemarie ficava surpresa, lisonjeada e divertida." (MAZZUCCO, 2000, p.139) [146]

Depois de um tempo de convivência com os homens, depois que a vista de mulheres se torna cada vez mais rara, Annemarie se interroga sobre a existência e o sentido da mulher, para aquela sociedade e para ela mesma. Os encontros com as mulheres eram fugazes – ou não eram propriamente um encontro, apenas uma visão.

> Com o transcorrer das semanas sentiu uma intensa saudade de rever o rosto descoberto de uma mulher. [...] Quantas poucas mulheres pareciam existir nesta parte do mundo... Mas talvez fossem simplesmente proibidas – ou escondidas: tinham espaços particulares nas salas, nas casas, nas carroças e até nos automóveis. E a ela, que viajava com homens e entre homens, que era e não era uma mulher, não se mostravam com prazer, e mesmo quando apareciam, eram uma miragem – um clarão de olhos escuros apenas intuídos atrás da grade de um

[145] "Donne. Le donne dei beduini, completamente sottomesse ai loro mariti, le stupende serve di Baghdad e le persiane vestite di nero, i bei volti nascosti sotto il velo, ma anche le monache tedesche vestite di bianco, angeliche nel loro convento di Gerusalemme: tra le une e le altre si era chiesta quale fosse il suo posto, e cosa fosse – quaggiù – una donna."

[146] "la esploravano come un paesaggio ed erano così insistenti che avrebbe potuto descriverne il percorso sulla pelle, poiché vi lasciavano come un solco ardente. Quegli occhi non l'abbandonavano mai. Annemarie ne era sorpresa, lusingada e divertita."

> harém, ou lançado por um fantasma cruzado pela rua. Mas aquelas mulheres não podiam nem ao menos serem vistas." (MAZZUCCO, 2000, p. 139, 140) [147]

Até as casas pareciam vazias, sem uma mulher que aparecesse ou de quem se pudesse falar. A mulher, no Oriente, "existia e não existia – em um lugar qualquer que não devia ser considerado." (MAZZUCCO, 2000, p. 140) [148]

Onde e quando Annemarie estava, não havia mulheres. Sua androginia – que às vezes criava dúvidas ou confusão sobre sua identidade – tanto a aproximava, tanto a afastava, seja de uns, seja de outras.

Homens e mulheres - no Oriente - representam, desse modo, a alteridade, o outro. No Oriente, o outro significa, para Annemarie, uma variedade imensa de pessoas que encontra no seu caminho e com cada uma das quais ela se depara. Contudo, as pessoas rareavam à medida que ela avançava no seu caminho em direção ao Oriente. A geografia da Pérsia é elemento que também contribui para a solidão, o que desemboca na reflexão da heroína: o tempo não existe fora de um determinado espaço, seu tempo da ambiguidade e reflexão inclui sua solidão. Sua voz se torna sempre mais solitária e reflexiva. Mas ainda é uma voz que reflete consigo mesma. Até neste ponto o tempo de reflexão tem como suporte o espaço oriental: é no misticismo oriental, segundo uma observação de Bakhtin, que aparece a noção de meditação silenciosa (BAKHTIN, 1998, p. 253).

Voltam a tomar força, na narrativa, o espaço e o tempo. Espaços vastíssimos e vazios que trazem ao tempo uma certa relação com a morte: caveiras de milênios de anos atrás, nas escavações arqueológicas, de asnos e carneiros de hoje, perto da cidade moderna, cobertos de pó e areia. A morte na Pérsia era uma presença viva. Annemarie começa a se interrogar sobre sua vida passada – parece-lhe claro que "escolheu a Pérsia como um exílio" (MAZZUCCO, 2000, p. 163)[149] - sobre sua vida atual, seu estar ali, enfim, sua identidade.

> O *espaço* era um vazio, [...] e a onipresença da natureza a fazia sentir monstruosamente insignificante. Em um mundo em que as *distancias* não tinham fim, em que o silêncio e o afastamento eram sua única companhia e a eternidade

---

[147] "Ma col trascorrere delle settimane l'assalì una nostalgia feroce di rivedere il volto scoperto di una donna. [...] Quante poche donne sembravano esistere in questa parte del mondo... Ma forse erano solo proibite – o nascoste: avevano spazi appositi nei salotti, nelle case, sulle vetture a cavalli, perfino sulle automobili. E a lei, che viaggiava con gli uomini e tra gli uomini, che era e non era una donna, non si mostravano volentieri, e quando anche apparivano, erano un miraggio – un bagliore d'occhi scuri appena intuito dietro la grata di un harem, o lanciato da un fantasma incrociato per via. Ma quelle donne non si poteva nemmeno guardarle."

[148] "Esisteva e non esisteva – in un altrove che non doveva riguardarli."

[149] "Ha scelto la Persia come un esilio".

> sua destinação – [...] sua presença era apenas um acidente totalmente casual. Fruto de um erro, um equívoco, uma inexplicável *queda*. E sua vida atual, e seu passado, e os anos perdidos sobre livros e nas cidades, perseguindo fantasmas de felicidade que tinham rostos evanescentes de mulher, tudo assumia um *sabor bíblico* de *exílio.* (MAZZUCCO, 2000, p. 148. Grifo nosso) [150]

Podemos considerar o exílio – segundo as observações de Bakhtin (BAKHTIN, 1998, p. 222) - um motivo de separação, perda, no qual se evidencia a relação espaço-temporal. Trata-se de um motivo que tem um papel temático importante para a literatura ocidental, desde a Bíblia. Aqui a alusão que neste trecho é feita ao *exílio* de *sabor bíblico* pode evidenciar a permanência de Annemarie como exilada do próprio país[151] nos mesmos territórios estrangeiros do Oriente Médio - que viram um dos primeiros grandes exílios da historia, o do povo judeu na Babilônia - mas evidencia, sobretudo, um exílio pessoal, a perda – a *queda* - de um paraíso talvez imaginário, talvez metafórico, do qual Annemarie sentia-se naquele momento afastada, expulsa. A perda é perda de referências, de consistência: "[Annemarie] leve, quase celeste, parecendo estar na terra por acaso ou por uma missão obscura", era uma "pessoa aérea" (MAZZUCCO, 2000, p. 149). [152]

Assim, o último encontro relevante para nossa análise das viagens de Annemarie ao Oriente é aquele com a solidão, seguida pelo medo. Encontro que se repete, na mesma Pérsia, quando está casada com Claude. E se repetem no texto as imagens que concretizam seu relacionamento com o espaço e o tempo, ou seja, sua tristeza, sua solidão, seu exílio, sua crise. Ela se sente contagiada pelos Persas no meio dos quais está vivendo:

> Acha que entende muito mais que ele [seu marido Claude] a hierática preguiça daquela gente, a quem vai parecendo cada dia mais. Os Persas são um povo decaído e altivo, têm uma aparência séria e cheia de real dignidade - uma dignidade que o mundo ou a história talvez tivesse arrancado deles, mas só exteriormente. Annemarie os entende, e acha que também ela está no mundo do mesmo modo – *decaída de um certo paraíso* que cada dia se torna para ela sempre mais inacessível e do qual sente uma saudade sempre maior. Qual seria, porém, esse Paraíso, se aquele literal da Bíblia, aquele de sua infância, de sua

---

[150] "Lo spazio era un vuoto, [...] e l'onnipresenza della natura la faceva sentire mostruosamente insignificante. In un mondo in cui le distanze non avevano fine, in cui il silenzio e la lontananza erano la sua unica compagnia e l'eternità la sua destinazione – [...] la sua presenza era solo un accidente del tutto casuale. Frutto di un errore, un equivoco, un'inspiegabile caduta. E la sua vita attuale, e il suo passato, e gli anni persi sui libri e nelle città, inseguendo fantasmi di felicità che avevano evanescenti volti di donna, tutto assumeva un biblico sapore di esilio.

[151] Sobre este assunto voltaremos a falar.

[152] "[Annemarie] leggera, quasi celeste, con l'aria di essere sulla terra quasi per caso o per un'oscura missione"

> inocência perdida ou apenas a Europa, ela não saberia dizer com exatidão. (MAZZUCCO, 2000, p. 155. Grifo nosso) [153]

A Pérsia com seus desertos de pedras e areia, a nova vida de mulher casada que a obriga a ficar parada no mesmo lugar – ela que nunca ficava sem viajar por mais de alguns meses - e seu papel de esposa de um diplomata, desencadeiam momentos de melancólica solidão, pois vive uma vida que não quer. Gostaria de estar ainda viajando com seu carro, ou de andar pelas ruas e pelos bazares das velhas cidades, de viver novamente no campo arqueológico. Gostaria até de estar na Europa, cujas imagens de amenas paisagens se contrapõem àquelas rudes e desérticas da Pérsia.

> Aqui o espaço é infinito, e infinito o tempo – e tanto maior a solidão. Quando se aventura no planalto, parece-lhe avançar no nada – e no infinito, como o tempo, o espaço também para de existir, e apenas o mudar de sua sombra lhe diz que está ainda viva. [...] Nunca tinha intuído quanto deserto podia haver sobre esta terra, [...] Sua sombra se tornava sempre mais sutil com o cair do dia– até que ela mesma sentia não existir mais. (MAZZUCCO, 2000, p. 155) [154]

A única coisa que ainda sustenta a identidade de Annemarie é a escrita: suas reportagens tornam-se contos persas. Quando ela escreve sua reflexão, consegue superar a ambiguidade; mas – uma vez terminados os contos persas que escrevera – Annemarie sente que está perdendo-se de si mesma: a malária e, sobretudo, a droga, que ela volta a procurar e da qual não consegue mais se livrar, contribuem com seu processo de desintegração físico-mental. “Tudo o que está fora dela se torna irreal – [...] O passado morreu. O futuro morreu. O desejo morreu. O corpo morreu. A realidade morreu.” (MAZZUCCO, 2000, p. 168). [155]

Porém, mais uma vez, é um novo encontro que desvia seu caminho, o qual ia em direção à morte. Aquele com o velho cego, o místico, que pronuncia palavras em uma língua

---

[153] “crede di capire molto meglio di lui la ieratica pigrizia di quella gente, cui ogni giorno di più va assomigliando. I persiani sono un popolo decaduto e fiero, hanno l’aspetto serio e colmo di regale dignità – una dignità che il mondo o la storia ha forse strappato loro, ma solo esteriormente. Li capisce, e anche lei crede di essere al mondo nello stesso modo – decaduta da un qualche paradiso che ogni giorno di più le diventa inacessibile e di cui avverte una sempre crescente nostalgia. Quale sia però questo paradiso, se quello letterale della Bibbia, quello della sua infanzia, della sua perduta innocenza, o solo l’Europa, non saprebbe dire con esattezza.”

[154] “Qui lo spazio è infinito, e infinito il tempo – e tanto più spaventosa la solitudine. Quando si avventura sull’altipiano le sembra di avanzare nel nulla – e all’infinito, come nel tempo, anche lo spazio cessa di esistere, e solo il mutare della sua ombra le dice ancora di essere viva. [...] Non aveva mai intuito quanto deserto vi fosse su questa terra, [...] la sua ombra diventava sempre più sottile nel cadere del giorno – finché lei stessa sentiva di non essere più.”

[155] “tutto ciò che è all’infuori di lei diventa irreale – [...] Il passato è morto. Il futuro è morto. Il desiderio è morto. Il corpo è morto. La realtà è morta.”

incompreensível, mas cujo significado Annemarie entende: a presença de uma força superior, divina, que devemos seguir.

Annemarie encontra a força para decidir abandonar a Pérsia, o marido, e tentar se recuperar da droga. Mais uma vez retoma seu carro, a estrada – "uma estrada pode ser melhor que uma igreja" (MAZZUCCO, 2000, p. 175)[156] - para voltar para casa. A viagem, o casamento, o Oriente, nos quais ela tentara encontrar um seu próprio caminho pessoal, que a afastasse da família, dos amigos e da Europa, tornam-se um acúmulo de escombros. Na hora da separação do marido, ele sente que Annemarie

> teria continuado a viajar, sem parar – como um pássaro migratório, uma ave migratória que sobrevoa todos os domínios sem nunca se reconhecer em nenhum deles – de uma margem à outra do mundo, sem nunca achar sua casa, [...]. E mesmo que pare em algum lugar, continuará a se nutrir de outros lugares, fomentando uma viajem sem volta. (MAZZUCCO, 2000, p. 175) [157]

Tal como ela chegara ao encontro do marido sozinha, de navio, agora o deixa, indo embora novamente sozinha com o navio que atravessa o mar Cáspio. Claude, ao observá-la silenciosamente, revê os momentos de tristeza e decepção, de desejo e saudade, de sofrimento de viver que transparecem na pessoa de Annemarie. Deixa atrás dela sua imagem de "anjo da saudade".[158]

4.3.2 **A América: o tempo do conflito e da degradação**

América: é neste continente que encontramos Annemarie após as três viagens ao Oriente.

Se o Oriente foi para Annemarie a viagem da procura pelo outro – que este outro sejam outras pessoas ou ela mesma -, e o tempo vivido aquele da ambiguidade e da reflexão, a América representará na obra *Lei così amata* o tempo dos violentos contrastes até a degradação, e sua viagem se tornará – metaforicamente e literalmente – uma fuga.

Existe, portanto, um percurso que passa por momentos sempre mais dramáticos e de rápida queda, dos quais é difícil entrever uma saída. Porém, eles – como veremos –

---

[156] "una strada può essere meglio di una chiesa"

[157] "Avrebbe continuato a vagare, senza fermarsi – come un uccello migratore che sorvola tutti i domini senza mai riconoscersi in essi – da una sponda all'altra del mondo, senza mai trovare la sua casa, [...]. E se anche si fermerà da qualche parte, continuerà a nutrirsi di altri luoghi, fomentando un viaggio senza ritorno."

[158] O "anjo da saudade" ao qual se refere o texto parece ser a escultura de *Pothos*, do escultor grego Skopas.

constituem a conjuntura espaço-temporal onde ocorrerá uma espécie de metamorfose da personagem, a qual contribui para seu percurso formativo e seu processo de autoconsciência.

* * *

Vimos como para Bakhtin se configuram as tipologias de romances, desde a Antigüidade clássica até o século XX. Ele as analisa – como vimos - a partir do princípio da construção da imagem do herói principal no ensaio sobre o romance de formação (BAKHTIN, 1997), e a partir das unidades espaço-temporais, no ensaio sobre as formas do tempo e os cronotopos no romance, que constituem a base para as análises feitas no presente capítulo (BAKHTIN, 1998).

Nas tipologias analisadas a partir da unidade espaço-temporal, Bakhtin considera que, nos textos gregos denominados como "romances de aventuras e de costumes", [159] o tempo da aventura insere-se no tempo normal da vida da personagem, alterando-a, pois as aventuras vividas pelo herói se incorporam à sua biografia. Neste tipo de romance é comum ocorrer a metamorfose do herói, ou seja, a transformação do homem em outro ser, o que implica a reflexão sobre a identidade do indivíduo. A metamorfose levará o herói a viver uma série de situações nas quais terá de lidar com aspectos diferentes de si mesmo, causando uma interferência na sua auto-imagem. Uma vez revertida a metamorfose, as aventuras vividas na condição anterior alterarão a forma de pensar da personagem ou revelarão aspectos seus nunca antes vistos. Bakhtin considera vários tipos de ideias de metamorfose na literatura; a de Apuleio, por exemplo, "tornou-se um modo de interpretação e representação do destino particular do homem, [...] em seus momentos essenciais de *crise*. Daí seu significado para o gênero do romance". (BAKHTIN, 1998, p. 237) Bakhtin sublinha que se trata de "*momentos* essenciais de ruptura e de *crise*", que fazem com que "*um homem se transforme em outro*". (BAKHTIN, 1998, p. 237. Grifo do autor)

As constatações de Bakhtin podem valer-nos aqui para a análise do romance de Mazzucco. De fato, consideramos que esta é a parte do romance onde a personagem central sofre as maiores transformações, que seguem seus momentos de crise.

Em síntese, eis as ações que aqui se desenvolvem.

Nos Estados Unidos, Annemarie comete uma tentativa de suicídio após uma violenta briga com a amiga Margot, que a denuncia por ter tentado estrangulá-la. É levada para um

[159] Ele analisa *O Asno de Ouro*, de Apuleio, e *Satíricon*, de Petrônio, mas estuda também as *Metamorphoses*, de Ovídio.

"hospital que seja equipado, pois trata-se de um sujeito em crise psicótica aguda." (MAZZUCCO, 2000, p. 214)[160] Entre sono induzido e pesadelo, Annemarie revê suas últimas semanas em Nova York, após o anuncio do falecimento de seu pai na Suíça, e repensa os anos que viveu com ele e no relacionamento deles. Logo ela consegue milagrosamente fugir do manicômio e voltar para Nova York. Ali, porém, abandonada por todos os amigos, tem outra crise e desta vez é internada no hospital público Bellevue, no meio de alcoólatras, prostitutas, velhos em delírio, entre outros. Só consegue sair dali por intervenção de seu irmão, porém as autoridades americanas impõem uma condição: ela tem que deixar os Estados Unidos e nunca mais poderá obter o visto de entrada. Desse modo, ela volta para a Suíça.

Situações limites, portanto, se subseguem: morte do pai, crise, agressão à amiga, tentativa de suicídio, internação, fuga, outra crise, outra internação, extradição.

Tentamos aqui analisar o imbricamento que se dá na narrativa entre os espaços nos quais se desenvolvem as ações, as personagens envolvidas, o tempo dos conflitos vivido pela heroína, ao longo de sua viagem à América.

No Ocidente civilizado e moderno - a América - os lugares nos quais se desenvolve o enredo do romance não são mais os grandes espaços naturais e abertos, ou os bazares, pontos de encontro das mais diferentes pessoas, encontrados no Oriente. Nesse novo espaço os lugares são internos, fechados, distinguem e isolam o indivíduo: o quarto do hotel, o dormitório ou a cela do hospital psiquiátrico ou do manicômio. Annemarie, sedada, está sendo levada de maca, "cochila, tranquila, porque ainda não sabe que do primeiro médico à camisa de força tem só um passo – e uma vez explodido o pânico na frente da violência bruta terá só mais um passo até a polícia que a levará à inconcebível, inimaginável cela coletiva do Bellevue." (MAZZUCCO, 2000, p. 213).[161] Até a mesma cidade de Nova York, que para ela é uma "monstruosidade de pedra", com seus prédios excessivamente altos, suas ruas demasiado cheias, seu barulho incessante, a faz sentir como se estivesse numa prisão.

Ao contrário dos lugares que favorecem os encontros ou a reflexão na solidão, estes são lugares de choques e conflitos violentos, de perturbações profundas, onde são vividos os

[160] "ospedale con un reparto attrezzato, perché si tratta di un soggetto in crisi psicotica acuta."
[161] "sonnecchia, tranquilla, perché non sa ancora che dal primo medico alla camicia di forza c'è solo un passo – e una volta scoppiato il panico davanti alla nuda violenza ci sarà poi soltanto un altro passo fino alla polizia, che la porterà all'inconcepibile, inimmaginabile cella di massa del Bellevue."

“momentos essenciais de ruptura e de crise” do individuo, usando-se aqui as palavras de Bakhtin.

Esse tipo de espaço se apresenta permeado pelo tempo da transformação. O romance no qual é presente a transformação, e que Bakhtin indica também como “romance de crise”, apresenta apenas alguns momentos da vida da personagem.

> Ele representa apenas momentos *excepcionais* da vida humana, completamente *fora do comum*, bastante efêmeros em comparação com o todo da existência. Entretanto, são esses momentos que *determinam* tanto a *imagem definitiva do próprio homem, como o caráter de toda sua vida subsequente.* (BAKHTIN, 1998, p. 238. Grifos do autor).

O tempo vivido nesse tipo de romance de crise “deixa uma marca profunda e indelével no próprio homem e em toda sua vida.” (BAKHTIN, 1998, p.238) e favorece o processo de autoconsciência da personagem.

Em *Lei così amata*, dois são os momentos *excepcionais* que Annemarie vive e sobre os quais focalizaremos a nossa análise, pois estes de fato deixam “uma marca profunda e indelével” em Annemarie e “em toda sua vida”: a morte do pai e a internação no manicômio. Entre eles existe uma íntima conexão: as consequências do primeiro momento serão a causa direta do segundo momento.

Na mesma cena em que Annemarie está sendo levada para o manicômio, aparece na narrativa, pela primeira vez, o momento da morte do pai.

> Annemarie não parece mais saber onde está nem o que está acontecendo e gagueja palavras confusas. Talvez esteja sonhando que tudo isto não seja verdade. Mas quando Margot [a amiga que ela tentara estrangular] toca de leve sua face com a mão, reconhece o refrão que Annemarie repetiu todos estes últimos dias. Pai, pai, pai, não me deixe, não me julgue, responde para mim – pai, pai, pai. (MAZZUCCO, 2000, p. 204) [162]

A personagem do pai, que sempre teve um papel secundário no enredo, aqui assume o papel principal. Sua presença na vida de Annemarie se dá com sua ausência. Sua morte desencadeia a crise mais aguda de Annemarie, na qual se sente, pela primeira vez em sua vida, realmente sozinha, sem suporte algum. A morte do pai revela à heroína a

[162] “Annemarie non sembra più sapere dov’è né cosa stia accadendo e balbetta parole confuse. Forse anche lei sta sognando che tutto questo non sia vero. Ma quando Margot le sfiora la guancia con la mano, riconosce perfettamente il ritornello che Annemarie ha ripetuto in questi ultimi giorni. Padre, padre, padre, non lasciarmi, non giudicarmi, rispondimi – padre, padre, padre.”

responsabilidade de suas escolhas: daí para frente ela não terá mais o pai que representava os pilares da família, que a defendia de sua mãe; ele, mesmo reprovando suas escolhas, as considerava como escolhas e, indiretamente, permitia-as, pois ajudava economicamente Annemarie. A morte do pai a deixa sozinha: pela primeira vez ela percebe o quanto ele era importante para ela, quanto sua vida dependia, em todos os sentidos, da vida dele.

> A partir do momento em que soubera da morte dele, tinha sido invadida pela sensação desoladora de que a barreira que a protegia tinha sido removida, deixando-a de repente e pela primeira vez exposta aos golpes do mundo e empurrada à beira da eternidade. A morte estava à sua frente sem mais obstáculos: falecido seu pai, agora era sua vez. (MAZZUCCO, 2000, p. 211)[163]

Mas não é apenas uma sensação de abandono e consciência da própria fragilidade aquela que Annemarie sente: a morte do pai desencadeia em Annemarie uma forte sensação de remorso e sentimento de culpa.

Ela afastara-se dele por suas ideias políticas, por recusar o capitalismo representado exatamente pelas indústrias do pai, utilizando seu trabalho jornalístico para tentar denunciar a exploração capitalista.

> E não era mais de verdade a filha do onipotente Schwarzenbach, contra o qual se levantavam os slogans dos operários: era uma jornalista séria e objetiva, que escreve o que vê, sem consideração nem por seu pai nem por ela mesma. E então Alfred decidiu que tu não pertences mais à raça dele. Que tu és um 'indivíduo doente, decepcionante e a risco'. Um doente contagioso e perigoso. Que nunca mais tu passarás a soleira do seu escritório, nem acharás refugio naquele lugar. Que tu serás condenada a vagar pelo mundo até entender tudo o que desprezaste. (MAZZUCCO, 2000, p. 210, 211)[164]

No entanto, era seu pai que a defendia das proibições da mãe quanto ao oficio de escrever: Annemarie, quando criança e moça, refugiava-se no escritório do pai para escrever.

---

[163] "Dal momento in cui aveva saputo della sua morte, era stata invasa dalla desolante sensazione che la barriera che la proteggeva fosse stata rimossa, lasciandola all'improvviso e per la prima volta esposta ai colpi del mondo e spinta come sull'orlo dell'eternità. La morte le stava davanti senza più ostacoli: morto suo padre, ora toccava a lei."

[164] "E non era più davvero la figlia dell'onnipotente Schwarzenbach, contro cui si levavano gli slogan degli operai: era una giornalista seria e obiettiva, che scrive quello che vede, senza riguardi né per suo padre né per se stessa. E allora Alfred ha deciso che tu non sei della sua razza. Che sei 'un individuo malato, deludente, a rischio'. Un malato e un pericolo. Che non varcherai più la soglia del suo studio né vi troverai rifugio. Che sarai dannata a vagare per il mondo finché non capirai quello che hai disprezzato."

"Meu escritório silencioso, Anne, forrado de mogno e perfumado de tabaco, era teu refúgio, contra ela – e nosso segredo." (MAZZUCCO, 2000, p. 209).[165]

Por tudo isso, e também por não ter tido a coragem de estar ao seu lado na última hora, ela se reprova: sua atitude não propiciara uma aproximação entre ambos, impossibilitando que eles se reencontrassem e se entendessem. Annemarie percebe que precisava do amor do pai e de sua consideração.

> E vós vos perdestes. E tu nem sabes quem era Alfred. A pessoa que foi uma das fontes de tua existência era para ti completamente desconhecida, e agora permanecerá para sempre. Tudo o que tu sabias dele era fruto de suposições, hipóteses, mas na realidade tu não sabias nada de teu pai, e nunca mais o saberás. Nunca mais saberás o que pensava verdadeiramente de ti, e se no fundo ele conseguira entender-te, e até respeitar-te. [...] ela sabia que seu pai continuava informado sobre seu trabalho. E que o considerava um *trabalho*, não apenas uma ofensa ou um capricho. (MAZZUCCO, 2000, p. 211. Grifo da autora)[166]

Nestes últimos trechos do romance, a voz do narrador mistura-se a duas outras vozes, à do pai Alfred e àquela de Annemarie, ou melhor, de sua consciência, evidenciada pelo uso da segunda pessoa do singular. A rápida passagem entre uma e outra, sem solução de continuidade, sublinha o particular estado em que se encontra a heroína: entre a vigília e o sono, estado que favorece o livre desdobramento da consciência. Pai e filha se encontram um frente ao outro, dialogando como nunca fizeram, e dialogando cada um com si mesmo sobre a relação entre eles. O diálogo assume às vezes os tons de uma discussão violenta na qual um acusa a outro.

> Oh, mas tu és uma jornalista, tu estás do lado dos oprimidos, o governo de Roosevelt ofereceu a honra de enviar-te para documentar a depressão na América, tu apenas tiraste fotos, apenas entrevistaste pobres que foram para a cadeia porque defendiam seu lugar de trabalho – é isso que queres me dizer? Que coisa comovente! Quanto te ofendem a miséria e a fome – [...], as fábricas que fechamos porque não rendiam mais [...] Eu sei o que tu pretendias me dizer com aquelas boas palavras. Que eu, teu pai, sou um explorador, um carrasco capitalista. Mas o que tu sabes sobre isso, Anne? Tu produziste algo na tua vida? [...] Sabes como funcionam as máquinas têxteis? Sabes o que quer dizer bobinar as meadas? [...] Não, por acaso tu te importas com isso? És uma jornalista de

[165]"Il mio studio silenzioso, Anne, foderato di mogano e profumato di tabacco, era il tuo rifugio, contro di lei – e il nostro segreto."

[166] "E vi siete persi. E non sai nemmeno chi era, Alfred. La persona che è stata una delle sorgenti della tua esistenza ti era completamente sconosciuta, e adesso lo rimarrà per sempre. Tutto ciò che sapevi di lui era frutto di supposizioni, ipotesi, ma in realtà non sapevi niente di tuo padre, e non lo saprai più. Non saprai mai cosa pensava veramente di te, e se in fondo era riuscito a capirti, e perfino a rispettarti. [...] lei sapeva che continuava a tenersi informato sul suo lavoro. E che lo considerava *lavoro*, non solo un'offesa o un capriccio."

> esquerda. Ocupas-te dos grandes problemas do mundo. (MAZZUCCO, 2000, p. 207)[167]

Ao dormitar, Annemarie escuta as palavras do pai que a acusam por tudo o que ela fez – e não fez, seu trabalho e seus ideais. Ela reconhece ter-se afastado desses ideais, mas reconhece também não ter suficiente entusiasmo e fé para mudar as coisas. "Precisaria ter fé, para acreditar em poder mudar as coisas, mas eu não tenho. Em Moscou, o bibliotecário me perguntou se eu era comunista. Respondi que não, não tenho o entusiasmo suficiente. Não, pai. Não posso ser comunista." (MAZZUCCO, 2000, p. 210)[168]

Já neste último trecho é possível reconhecer um momento de diálogo entre Annemarie e seu pai. De acordo com Bakhtin, faz parte do processo de autoconsciência da personagem que ela se "auto-elucide dialogicamente", captando aspectos de si mesma nas consciências alheias. Para tanto, o enredo precisa criar o clima visando obter dela as palavras de auto-revelação (BAKHTIN, 1997, p. 53).

Em seguida, Annemarie se acusa – como vimos nos trechos acima – por não ter conseguido reconhecer, por trás da atitude ideológica do pai, seu interesse pela vida da filha. E agora, que o pai morreu, não sobra para Annemarie mais do que revê-lo no sonho, no pesadelo induzido pelo sonífero. Ele, zangado porque a filha permanece longe de casa, ela, tentando se aproximar, ele oferecendo-lhe um cigarro, ela tentando acendê-lo com o isqueiro dele, ele aguardando com paciência, ela tentando acender sem que a chama queime, ele se afastando, ela chamando-o de volta, "Ela torna a chamá-lo, grita, não me deixe aqui dentro, pai, não me deixe sozinha aqui dentro, estou com medo, mas ele continua andando, um pouco curvo, anda e não se vira. Então ela também no sono se dá conta de que a chama não queima porque seu pai morreu." (MAZZUCCO, 2000, p. 218)[169]

---

[167] "Oh, ma tu sei una giornalista, tu stai dalla parte degli oppressi, il governo di Roosevelt ti ha fatto l'onore di mandarti in giro a documentare la depressione in America, tu hai solo fatto delle fotografie, hai solo intervistato della povera gente che è stata in galera perché difendeva il suo posto di lavoro – è questo che vuoi dirmi? Che cosa commovente! Quanto ti offendono la miseria e la fame – [...] le fabbriche che abbiamo chiuso perché non fruttavano più abbastanza, [...]. Lo so cosa volevi dirmi con quelle belle parole. Che io, tuo padre, sono uno sfruttatore, un boia capitalista. Ma che ne sai tu, Anne? Hai mai prodotto qualcosa in vita tua? [...] Sai come funzionano le macchine tessili? Sai cosa vuol dire incannare le matasse? [...] No, che te ne importa? Sei una giornalista di sinistra. Ti occupi dei grandi problemi del mondo."

[168] "Bisognerebbe avere una fede, per credere di poter mutare le cose, ma io non ce l'ho. A Mosca il bibliotecario mi ha chiesto se fossi comunista. Gli ho risposto di no, non ho il sufficiente entusiasmo. No, papà. Non posso essere comunista."

[169] "Lei lo richiama, urla, non mi lasciare qui dentro, papà, non mi lasciare sola qui dentro, ho paura, ma lui continua a camminare, un po'curvo, cammina e non si volta. Allora lei anche nel sogno si rende conto che la fiamma non brucia perché suo padre è morto."

O sono e o sonho são as condições em quem Annemarie continua encontrando seu pai, e este se afastando dela, e ela se desesperando e sendo abandonada. Ao acordar, na realidade, ela está abandonada no manicômio, tanto na sua primeira internação, quanto na segunda.

> [...] na cela coletiva do Bellevue Hospital estão fechados [...] farrapos sem consciência e desesperados que não sabem por que razão estão aqui, como não o sabe também ela, que se agarra ao avental do médico, suplicando-lhe para não deixá-la ali, não deixá-la – como ela faz cada noite quando sonha com seu pai – e, exatamente como seu pai, o médico, como um fantasma impassível de outro mundo, se vira sem responder-lhe e a abandona. (MAZZUCCO, 2000, p. 246) [170]

O momento essencial de crise diante da morte do pai é evidente. A condição especial na qual Annemarie se encontra – sedada pelos soníferos no manicômio – permite-lhe ver o que não podia ver antes, permite-lhe o diálogo com o pai e consigo mesma, através do qual pode declarar a si mesma os aspectos mais profundos de sua consciência. Como vimos, segundo Bakhtin, a personagem se auto-elucida através do diálogo com o outro ou consigo mesmo. Além disso, o ambiente elaborado por Mazzucco em seu romance vai ao encontro da ênfase colocada por Bakhtin, na criação de uma atmosfera capaz de pressionar as personagens no sentido do processo de auto-elucidação. Sobre esse tipo de recurso na narrativa, Bakhtin afirma o seguinte:

> A autoconsciência, enquanto dominante da construção da imagem do herói, requer a criação de um clima artístico que permita à sua palavra revelar-se e auto-elucidar-se. Nenhum elemento de semelhante clima pode ser neutro: tudo deve atingir o herói em cheio, provocá-lo, interrogá-lo, até polemizar com ele e zombar dele (...). (BAKHTIN, 1997, p. 64)

Vimos como a notícia da morte do pai devasta Annemarie. Ela se interroga sobre seu passado e sua relação com ele, sentindo-se muito culpada e acusando-se por ter ficado afastada dele até sua morte.

> Alfred com os anos tinha se tornado para ela um estranho, quase um inimigo. Mas *sua morte teve o efeito de um terremoto* sobre Annemarie. O rosto sombrio de sue pai a perscrutava da primeira página da Neue Zürcher Zeitung. *Eu o matei – ela se repetia, deixando que suas lágrimas descessem sobre seu rosto sem secá-las. Eu também matei meu pai. Matei tudo o que ele amava*. E revia obsessivamente Alfred, que no salão de Bocken agitava o National Zeitung, no

[170] "[...] nella cella di massa del Bellevue Hospital vengono rinchiusi [...] rottami senza coscienza e disperati che non sanno perché sono qui, come non lo sa lei, che s'aggrappa al camice del dottore, implorandolo di non lasciarla qui, di non lasciarla – come fa ogni notte quando sogna suo padre – e proprio come suo padre il dottore, come un fantasma impassibile di un altro mondo, si volta senza risponderle e l'abbandona."

> qual, por semanas, aparecera sua reportagem dos Estados Unidos. Um jornal que Alfred e Renée definiam 'folha escandalizadora cheia de inexatidões, orientado em uma só direção, 'antisuíça'. Ela assinara a reportagem com um pseudônimo, porque seu nome não lhe pertencia mais do que a fábrica. (MAZZUCCO, 2000, p. 207. Grifo nosso)[171]
>
> [...] daquele 17 de novembro passaram-se apenas poucos dias, dos quais ela podia ainda lembrar cada momento, porém a distância que os separava aumentava com uma rapidez irreparável – e *não teria nunca mais alcançado seu pai*, que escapava-lhe como um anel de fumaça ou sua própria sombra. (MAZZUCCO, 2000, p. 211. Grifo nosso)[172]
>
> [...] Nunca teria se perdoado por ter ficado, porque se ela tivesse partido teria conseguido encontrar seu pai, explicar-lhe, *explicar-se* – e talvez reencontrá-lo. [...] Saía no meio da noite, em lágrimas, vagando até se atordoar nas calçadas de Nova York, *dialogando com aquele pai que se subtraíra para sempre a qualquer discurso*, e, subtraindo-se, vencera. (MAZZUCCO, 2000, p. 213. Grifo nosso)[173]

Nesses últimos trechos parece evidente que a personagem está elucidando para si mesma os acontecimentos, trazendo a tona seus medos, através de um diálogo.

Analisando a autoconsciência nas personagens de Dostoiévski, Bakhtin sustenta que:

> (...) Aquela "verdade" a que o herói deve chegar e realmente acaba chegando, ao elucidar a si mesmo os acontecimentos, para Dostoiévski só pode ser em essência, *a verdade da própria consciência do herói*. Ela não pode ser neutra face à autoconsciência. Na boca de outro é essencial a mesma palavra; a mesma definição assumiria outro sentido, outro tom e já não seria verdade. Para Dostoiévski, só na forma de declaração confessional de si mesmo é dada a última palavra sobre o homem, realmente adequada a ele. (BAKHTIN, 1997, p. 55. Grifo do autor)

---

[171] "Alfred le era diventato con gli anni estraneo e perfino nemico. Ma la sua morte ebbe su Annemarie l'effetto di un terremoto. Il viso accigliato di suo padre la scrutava dalla prima pagina della Neue Zürcher Zeitung. Io l'ho ucciso – si ripeteva Annemarie, lasciando che le lacrime scendessero sul suo viso senza asciugarle. Anch'io ho ucciso mio padre. Ho ucciso tutto ciò che amava. E rivedeva ossessivamente Alfred che nel salone di Bocken agitava la National Zeitung nella quale, per settimane, era apparso il suo reportage dagli Stati Uniti. Un giornale che Alfred e Renée definivano un 'foglio scandalistico pieno di inesattezze, orientato da una parte sola, antisvizzero'. Il reportage lei lo aveva firmato con uno pseudonimo, perché il suo nome non le apparteneva più dell'azienda."

[172] "[...] da quel 17 novembre erano passati soltanto pochi giorni, di cui poteva ancora ricordare ogni attimo, eppure la distanza che li separava aumentava con una rapidità travolgente – e non avrebbe più raggiunto suo padre, che le sfuggiva come un anello di fumo o la sua stessa ombra."

[173] "Non si sarebbe mai perdonata di essere rimasta, perché se fosse partita avrebbe potuto incontrare suo padre, spiegargli, spiegarsi – e forse ritrovarlo. [...] Usciva in piena notte, in lacrime, vagando fino a stordirsi sui marciapiedi di New York, dialogando con quel padre che si era sottratto per sempre a qualunque discorso e, sottraendosi, aveva vinto."

Neste capítulo, nos detemos sobre este momento excepcional da vida de Annemarie – que se sobrepõe aos conflitos que na América ela já vivera - porque o consideramos o início de sua metamorfose, de sua transformação, da transformação de sua autoconsciência

Após saber da morte do pai, em um primeiro momento, Annemarie torna-se uma mulher transformada e desfigurada pelas violentas paixões, pelo álcool e pela droga, pela culpa e pela dor. Em um segundo momento, ela, sentindo-se abandonada, não aguenta sua situação e torna-se agressiva. É o começo de uma cadeia de grande explosão de violência: a violência que ela cumpre contra os outros tentando sufocar a amiga Margot, a violência contra ela mesma quando tenta o suicídio e, enfim, a violência que ela sofre dentro do manicômio e do hospital psiquiátrico.

Quando Bakhtin analisa o romance de aventura ou de crise, com base no *Asno de Ouro* de Apuleio ou nas *Metamorfoses* de Ovídio, observa o fenômeno da metamorfose. Bakhtin toma como exemplo a condição de asno assumida por Lúcio, a qual permite a essa personagem a saída da vida cotidiana e um olhar diferente sobre a mesma, o que será importante para a vida sucessiva da personagem e sua auto-elucidação. "O próprio herói vive acontecimentos *exclusivos, fora da vida cotidiana*, que são determinados pela série: culpa-castigo-redenção-beatitude." (BAKHTIN, 1998, p. 242. Grifo do autor)

Em *Lei così amata*, o ingresso de Annemarie no manicômio constitui o primeiro acontecimento "exclusivo" de uma série, começada com a dolorosa culpa em relação ao pai. O sonífero faz com que ela passe do quarto do hotel ao dormitório do manicômio sem se dar conta e sem poder impor qualquer resistência. Quando ela acorda, "O medo se insinua nela aos poucos, com o lento despertar da consciência. Um medo que se torna pânico quando se dá conta que no dormitório as camas estão ocupadas por homens. Apenas por homens" (MAZZUCCO, 2000, p. 216).[174] Por erro – mas trata-se de um erro ocorrido em função de seu aspecto andrógino - ela é internada no dormitório masculino: quando tenta explicar sua posição, ela percebe que não é possível um diálogo dentro daquele espaço, pois a pessoa, ali, não é reconhecida como tal, portanto é privada do que a torna pessoa humana, ou seja, da palavra. E o que tenta explicar, os pedidos que dirige para o pessoal médico, só se volvem contra ela mesma, colocando-a sempre mais na posição de doente, de psicótica, de esquizofrênica. O conflito entre razão e loucura se torna sempre mais evidente, mas a

[174] "La paura si insinua in lei piano piano, col lento risveglio della coscienza. Una paura che diventa panico quando si rende conto che nella camerata i letti sono occupati da uomini. Soltanto da uomini."

fronteira entre razão e loucura se torna sempre mais instável. Em resposta às violências verbais e físicas às quais é submetida, Annemarie tenta se rebelar, se debater, grita, ou tenta se acalmar, se calar.

> «Sou uma mulher de verdade!» ela grita, agora quase aniquilada pelo desconsolo. Parece-lhe não saber mais, ela também, quem é. O enfermeiro [...] fustiga o recém chegado com violência, pega-o pela orelha e o obriga a meter-se na cama. Annemarie não acha a coragem de replicar. A violência bruta a terroriza. Sempre foi assim: não tem argumentos em casos de violência. Obedece e se enfia por baixo dos lençóis, mansa. Tremendo. Deve ficar calma. (MAZZUCCO, 2000, p. 217) [175]

Quando não consegue com ninguém a permissão para ligar para um amigo ou um familiar, ela tenta com o médico chefe uma argumentação qualquer, até se degradar, segundo seu modo de pensar:

> «minha família é muito conhecida, também aqui na América, meu irmão é um dos maiores industriais de seda da costa oriental, conhece a Schwarzenbach Firm de Altoona, Pennsylvania? [...] ». Envergonha-se de precisar recorrer a argumentos tão baixos como esse, e mais ainda de precisar recorrer ao nome de sua família, mas no fim certas pessoas entendem apenas certas linguagens e cada um tem os argumentos que merece. (MAZZUCCO, 2000, p. 219, 220)[176]

De fato, o lugar em si é lugar de degradação, que se alastra dos espaços aos indivíduos e dos indivíduos aos espaços. A degradação do espaço, que perde qualquer conotação humana, tanto no "quarto" do pavilhão especial em Greenwich, ou na cela coletiva do Bellevue, pode ser lida no trecho em que Annemarie fica fechada por alguns dias:

> O enfermeiro negro abre a porta do pavilhão. Tem grades às janelas e quatro camas de rede vazias. No chão tem serragem, como numa jaula. E também o ar fechado tem o mesmo cheiro ferino de uma jaula de zoo. Uma jaula de animais selvagens. O enfermeiro a empurra dentro e ela se recusa, teimosa, porque está

---

[175] "«Sono davvero una donna!» urla lei, che adesso è quasi sopraffatta dallo sconforto. Le sembra di non sapere nemmeno lei chi è. L'infermiere [...] schiaffeggia il nuovo arrivato con violenza, lo afferra per un orecchio e lo costringe a infilarsi nel letto. Annemarie non trova il coraggio di replicare. La violenza bruta la terrorizza. È sempre stato così: non ha argomenti in casi simili. Obbedisce e si infila sotto le coperte, mansueta. Tremando. Deve stare calma."

[176] "«La mia famiglia è molto conosciuta, anche qui in America, mio fratello è uno dei maggiori industriali della seta della costa orientale, conosce la Schwarzenbach Firm de Altoona, Pennsylvania? [...]» Si vergogna di dover ricorrere ad argomenti bassi come questo, e ancor più di dover ricorrere al nome della sua famiglia, ma alla fine certa gente capisce solo certi linguaggi e ognuno ha gli argomenti che si merita."

> com medo do escuro, da violência e de ser esquecida. (MAZZUCCO, 2000, p. 225)[177]
>
> Não tem canto livre na cela mesmo que enorme, porque cada um tem o seu, e o defende com violência da intrusão dos últimos que chegam. Não se vê mais aventais brancos por aí, e quando seus guardas a abandonam lá dentro, *é como se a tivessem encerrado no Inferno*. De fato, sempre o imaginou assim, o Inferno, um lugar frio e malcheiroso, no qual o tempo é apenas o sentimento da perda. E quem não acredita no Inferno talvez não acredite porque nunca perdeu alguma coisa de importante. Porém ela a vida inteira teve a sensação de ter sido expulsa de uma felicidade originária, e agora de ter sido despojada para sempre. Senta sobre uma maca que lhe foi atribuída – um colchão sujo e manchado: está tão arrasada que nem consegue chorar. Seu desespero é sem lágrimas – *é o começo do fim do desespero*. Olha-se à sua volta *procurando um rosto que conserve as marcas de alguma humanidade* – e não os vê – porque todos os seus companheiros de desventura– quem sabe se são doentes, loucos ou presos – parecem levados pelo delírio, [...] (MAZZUCCO, 2000, p. 246, 247. Grifo nosso)[178]

A descida ao inferno faz parte do processo de metamorfose de Lúcio, a qual é analisada por Bakhtin no *Asno de Ouro*. Lúcio, na condição de asno, passa a ter uma perspectiva diferente dos acontecimentos cotidianos, uma vez que ele deixa de ser ator de sua própria vida de ser humano e passa a ser espectador dela. Ao sofrer a metamorfose, Lúcio morre simbolicamente para a sociedade. No entanto, passa a observar a essência humana nos seus detalhes ordinários. Nos textos mitológicos clássicos, como naqueles apresentados nas *Metamorfoses* de Ovídio, a metamorfose do protagonista pressupõe a mudança de um ser em outro e a possível reversão dessa mudança, devolvendo a essa personagem a sua forma anterior. O que Bakhtin analisa em o *Asno de Ouro* é a tipologia do romance de aventura e crise e, neste caso, quando o herói retorna à sua forma original, há uma mudança na sua identidade. Tal mudança decorre do processo de autoconsciência possibilitado pela nova perspectiva da vida.

---

[177] "L'infermiere negro apre la porta del padiglione. Ci sono sbarre alle finestre e quattro brandine vuote. Sul pavimento c'è segatura, come in una gabbia. E anche l'aria chiusa ha lo stesso odore ferino della gabbia di uno zoo. Una gabbia di animali selvatici. L'infermiere la spinge dentro e lei si rifiuta, impuntandosi, perché ha paura del buio, della violenza e di essere dimenticata."

[178] "Non c'è un angolo libero, nella cella pure enorme, perché ciascuno ha il suo, e lo difende con violenza dall'intrusione dei nuovi arrivati. Non si vedono più camici bianchi in giro, e quando i suoi custodi l'abbandonano là dentro, è come se l'avessero rinchiusa all'Inferno. L'ha sempre immaginato così, in effetti, un luogo freddo e maleodorante, in cui il tempo è solo sentimento della perdita. E chi non crede all'Inferno forse non ci crede soltanto perché non ha mai perso qualcosa di importante. Lei invece è tutta la vita che ha la sensazione di essere stata scacciata da una felicità originaria, e adesso di esserne stata privata per sempre. Si siede sulla branda che le è stata assegnata – un materasso lurido strappato e macchiato: è talmente sconvolta che non riesce neanche a piangere. La sua disperazione è senza lacrime – è l'inizio della fine della disperazione. Si guarda intorno in cerca di un viso che serbi i segni di qualche umanità – e non ne vede – perché tutti i suoi compagni di sventura – chissà se sono malati, pazzi o carcerati – sembrano presi dal loro delirio"

> Exercendo no nível baixo da existência o mais aviltante papel, Lúcio não participa interiormente dessa vida, e pode com isso observá-la e estudá-la em todos os seus segredos [...] 'Eu mesmo, [...] sob a *cobertura dessa pele*, tendo experimentado os *torvelinhos do destino*, eu me tornei, senão mais ajuizado, pelo menos mais experiente.' " (BAKHTIN, 2008, p. 243. Grifo do autor)

Em *Lei così amata* podemos considerar um tipo de inferno a permanência de Annemarie nos manicômios. Além disso, podemos entender essas internações da protagonista como o seu processo de metamorfose, pois dentro do manicômio não só a heroína, mas todos os internos ali são despojados de suas características humanas:

> Mas é possível explicar aquela sensação de profunda vergonha que lhe acomete diante de *qualquer ser humano, aos quais você não se assemelha mais*, quando está completamente esmagada, aniquilada, *despojada de tudo – roupa, identidade, nome* – reduzida a um fantasma mudo que conta seus passos e os ladrilhos do chão? (MAZZUCCO, 2000, p. 249**.** Grifo nosso)[179]

Tal como Lúcio no *Asno de Ouro*, guardadas as devidas especificidades, Annemarie em *Lei così amata* passa a ver a realidade a partir de um ponto de observação excepcional, na sua nova condição animalizada, despojada dos aspectos mais básicos da humanização.

A metamorfose de Annemarie se dá no tempo da degradação e no espaço do manicômio, os quais podemos configurar como o cronotopo do inferno. Tanto mais é inferno para ela enquanto percebe as condições do lugar, dos internos e a sua própria condição. Essa situação excepcional, esse momento essencial de crise, usando aqui as palavras de Bakhtin, constituirá ponto fundamental em seu processo de autoconsciência.

Quanto mais ela é degradada pelo ambiente, mais seu raciocínio está lúcido, porém longe demais do raciocínio dos médicos. Evidencia-se a incomunicabilidade entre eles, que, no fim, evidencia a dificuldade de determinar as fronteiras entre loucura e lucidez, entre pessoa doente e pessoa normal.

Se a loucura é uma doença e quais são as fronteiras entre loucura e saúde mental, loucura e razão, isso são assuntos sobre os quais muito já se foi estudado e escrito. Aqui apenas nos cabe notar algumas observações a esse respeito feitas pelo filosofo Michel Foucault, no seu estudo *Histoire de la Folie à l'Âge Classique* (1972).

---

[179] "Ma si può spiegare quella sensazione di profonda vergogna, che ti assale di fronte a qualsiasi essere umano, quale tu non sei più, quando sei completamente sopraffatto, annichilito, spogliato di tutto – abiti, identità, nome – ridotto a muto fantasma che conta i passi e i riquadri sul pavimento?"

Antes de tudo, é interessante fazer sobressair desta história da loucura o seu começo, o qual Foucault coloca nos séculos XV e XVI, ilustrado pela literatura popular e erudita e pelas artes figurativas, que todas representam a *Stultifera navis*, a *Nau dos Loucos*, "navios altamente simbólicos de insanos em busca da razão" (FOUCAULT, 2004, p. 10). Nessa nau, os loucos flutuam sem rumo num exílio permanente, que não apenas os afasta e isola do convívio social, mas também, pela função da água, os purifica. Prosseguindo com a imagem do navio e da água, Foucault nota a contradição entre o meio limitado e fechado que afasta o louco - o navio - e o lugar desprovido de limites no qual o navio se encontra - o mar. "Além do mais, a navegação entrega o homem a incerteza da sorte. [...] Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, mar de mil caminhos, esta grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada" (FOUCAULT, 2004, p. 12).

É interessante lembrar que as principais viagens de Annemarie acontecem de navio. Mas se até agora seus embarques eram feitos em grande parte por vontade dela – apesar das difíceis condições nas quais ela sempre se encontra em relação à família - o embarque que a levará de volta para a Suíça, após sua internação, é uma coerção, e o navio, para ela, tem as características de uma *Stultifera navis*, que a afasta do convívio com aquela sociedade. Ela não tem escolha: ou fica internada no manicômio, ou é obrigada a se embarcar, a viajar de navio, acompanhada por uma enfermeira que não deve deixá-la nem um minuto. E – como veremos mais adiante – assim que ela chega, é obrigada a se embarcar novamente, rejeitada pela mãe como um individuo que, pelas experiências vividas, não pode mais ser inserido no convívio social da família.

Sua mãe só gostaria que Annemarie voltasse para as clínicas psiquiátricas suíças onde já esteve internada - Prangins, Kreuzlingen, Yverdon, Samedan, e onde foi feito seu diagnóstico como esquizofrênica. Este diagnóstico, para Annemarie, constitui o primeiro passo de sua degradação frente aos outros; mas sua recusa em aceitá-lo e aceitar um relacionamento com o médico é já – por estranho que pareça – seu primeiro passo de auto-afirmação.

É o psiquiatra Bisnwanger quem fez o diagnóstico que marcou sua vida.

> Deu ao mundo uma chave de leitura, uma explicação – uma verdade. Nunca ninguém a questionou, se não Annemarie, naturalmente; todos, até as pessoas mais próximas dela não fizeram se não repeti-la, e aceitá-la. Até que a palavra se

.

> tornou realidade. A primeira diagnose de Binswanger já é uma sentença definitiva de *degradação.* [...] 'Seu senso moral muito desenvolvido contradiz as tendências autodestrutivas de sua psique – e de seu físico. *Esquizofrenia*.' " (MAZZUCCO, 2000, p. 215. Grifo nosso)[180]

Numa importante passagem de sua obra, Foucault ressalta uma das relações entre loucura e razão, que envolve também uma relação entre aparência e verdade:

> A loucura torna-se uma forma relativa à razão ou, melhor, loucura e razão entram numa relação eternamente reversível que faz com que toda loucura tenha sua razão que a julga e controla, e toda razão, sua loucura na qual ela encontra sua verdade irrisória. Cada uma é a medida da outra, e nesse movimento de referência recíproca elas se recusam, mas uma fundamenta a outra. (FOUCAULT, 2004, p. 30)

É nesse tipo de relação entre loucura e razão que parece se encontrar Annemarie nesse momento de sua vida; e a situação de louca parece evidenciar mais ainda sua razão, sua doença mental parece estimular seu raciocínio. Quanto mais ela é colocada frente às regras do manicômio, ao raciocínio dos médicos, à impossibilidade de falar e ser escutada, tanto mais ela descobre uma verdade no fundo de si mesma e uma força escondida que lhe permitem sobreviver, fugir – metaforicamente e não – da loucura e do lugar da loucura.

Contudo acompanhamos aqui, primeiramente, a descida ao ponto mais baixo de sua degradação e de seu sofrimento, para depois discutirmos sua lenta subida, que anuncia sinais de auto-elucidação e seu processo de autoconsciência. Annemarie acaba de ser fechada dentro do Hospital Bellevue, onde permanecerá alguns dias.

> Porque estou aqui? O que eles me fizeram? O que eu fiz para eles? Sou inocente. [...] Deve ter feito alguma coisa – que eles consideram inaceitável, intolerável – alguma coisa, mesmo que não o saiba. Alguma coisa que talvez esteja ligada ao seu modo de pensar, de ser – de viver. Mas o quê?[...] Não consegue aceitar a idéia de ter alguma coisa em comum com essas pessoas que não têm mais nada de humano. Ela não grita, não rasga sua roupa, não cospe, não se suja de excrementos, não se contorce em convulsões, não senta sobre os calcanhares, com o olhar perdido no vazio. Mantém uma contenção. [...] Esforça-se para pensar em alguma coisa normal. [...] Porque ela *não é uma louca desmemoriada, mas uma criatura dotada de razão e conhecimento*. Uma escritora. Mas o privilégio da

[180] "Ha dato al mondo una chiave di lettura, una spiegazione – una verità. Nessuno l'ha mai discussa, a parte Annemarie, naturalmente; tutti – perfino le persone a lei più vicine – non hanno fatto altro che ripeterla, e accettarla. Finché la parola è diventata realtà. La prima diagnosi di Binswanger è già una sentenza definitiva di degradazione. [...] 'Il suo senso morale molto sviluppato contraddice le tendenze autodistruttive della sua psiche – e del suo fisico. Schizofrenia.'"

> diversidade é pouco consolador aqui dentro - (MAZZUCCO, 2000, p. 247, 248. Grifo nosso)[181]

No manicômio há ambivalências interligadas: não há organização e há organização; há vivência da degradação, pois o indivíduo se torna coisificado, e vivência da autoconsciência quando, como no caso de Annemarie, o indivíduo consegue uma ampliação da visão racional e emocional, uma complexidade da relação com o eu e o outro. Segundo Foucault, o internamento é uma situação onde a loucura pode se exprimir, exprimir sua verdade; "deve ser tanto espaço de verdade quanto espaço de coação. Só deve ser este para poder ser aquele." (FOUCAULT, 2004, p. 432)

Para o médico, "A primeira coisa que você tem que entender é que nesse momento não é uma pessoa normal. Está doente" (MAZZUCCO, 2000, p. 220);[182] frente a ele, e já demonstrando uma consciência de si mesma, de sua vida e de seus desejos, Annemarie argumenta:

> «Não sou doente», ela lhe diz com toda sua dignidade. «E depois, você não percebe que miserável som tem a palavra 'saúde', doutor?» Uma saúde em si não existe, e todas as tentativas para defini-la fracassaram miseravelmente. Depende de sua meta, de seu horizonte, de suas energias, de seus impulsos, de seus erros, de seus ideais e dos fantasmas de seu espírito: é isso que determina o que deve significar a saúde também para seu corpo. Eu me alimento de catástrofe, mas meu espírito não é doente, minha consciência não é doente (MAZZUCCO, 2000, p. 221)[183]

Estamos aqui no momento mais baixo da queda da heroína, no qual ela pode ser vista ao lado dos indivíduos mais alienados e, como eles, sendo tratada com violência e inumanidade – camisa de força e cintos que a amarram à cama, nenhuma possibilidade de falar e ser escutada, pois razão e verdade de uns não são as dos outros. Porém é neste lugar e

---

[181] "Perché sono qui? Che cosa mi hanno fatto? Che cosa ho fatto io a loro? Sono innocente. [...] Deve aver fatto qualcosa – che loro ritengono inaccettabile, intollerabile – qualcosa, anche se non lo sa. Qualcosa che forse è legato al suo modo di pensare, di essere – di vivere. Ma cosa? [...] Non riesce ad accettare l'idea di avere qualcosa in comune con questa gente che non ha più nulla di umano. Lei non urla, non si strappa i vestiti, non sputa, non si imbratta di escrementi, non si contorce tra convulsioni, non urla, non si siede nemmeno accoccolata sui talloni, con lo sguardo perso nel vuoto. Mantiene un contegno. [...] Si sforza di pensare a qualcosa di normale. [...] Perché lei non è una folle smemorata, ma una creatura dotata di ragione e conoscenza. Una scrittrice. Ma il privilegio della diversità è di ben poca consolazione, qui dentro"

[182] "La prima cosa che deve capire è che in questo momento non è una persona normale. È malata."

[183] "«non sono malata», gli dice, con tutta la dignità di cui è capace. «E poi, non sente che suono miserabile ha la parola 'salute', dottore? Una salute in sé non esiste, e tutti i tentativi per definire una cosa simile sono miseramente falliti. Dipende dalla tua meta, dal tuo orizzonte, dalle tue energie, dai tuoi impulsi, dai tuoi errori, dai tuoi ideali e dai fantasmi della tua anima: è questo che determina che cosa debba significare la salute anche per il tuo corpo. Io mi nutro di catastrofi, ma il mio spirito non è malato, la mia coscienza non è malata»"

neste momento que Annemarie se dá conta de seu ser, e através da linguagem e de sua negação. A linguagem – aquela de seu poema escrito dentro do manicômio e aquela que está obrigada a segurar dentro de si, a linguagem do pensamento e do sonho, a levam para fora dali.

No breve diálogo com o médico, Annemarie diz: "«[...] Pode-se impedir a pessoa de falar? As mentiras geram solidão, mas se eu não conheço a verdade como posso dizê-la? [...] Há uma fenda na minha visão, e a loucura sempre a atravessará, mas não é a vossa loucura!»" (MAZZUCCO, 2000, p. 221, 222).[184] O médico acha que ela se encontra em "delírio artístico", de onde ela fala: "eu não sou como vocês, não falo suas palavras, eu vivo fora do mundo e a minha trajetória é inalcançável como a órbita de um planeta que para vocês é desconhecido..." (MAZZUCCO, 2000, p. 222).[185]

Estudando as formas literárias da loucura, Foucault ressalta a diferença entre o ponto de vista de uma experiência poética ou reconhecimento lírico da loucura e o ponto de vista de uma reflexão sobre a loucura, reflexão que se baseia em três termos: o homem, sua loucura e sua verdade. Ele observa que

> Aquilo que há de próprio à linguagem da loucura na poesia romântica é que ela é a linguagem da loucura do fim último e do recomeçar absoluto: fim do homem que mergulha na noite e descoberta, ao fim dessa noite, de uma luz que é a das coisas em seu primeiro começo; [...] Tal é o poder da loucura: enunciar esse segredo insensato do homem, segundo o qual *o ponto último de sua queda é sua primeira manhã*, que sua noite termina na mais jovem luz, que nela o fim é recomeço. (FOUCAULT, 2004, p. 510, 511. Grifo nosso)

O caminho de Annemarie, iniciado pela sua própria violência e continuado com a violência sofrida, a rebelião, o desespero, o irreprimível medo encontrados na internação, desemboca no silêncio, um silêncio no qual ela se refugia e que a protege, pois nele ela se reconhece. Se ela, enfim, fala, é consigo mesma, para se convencer, como evidenciam as repetições: "Enfim, precisa calar-se, calar-se, calar-se. [...] Calar-se. Calar-se. Calar-se. No escuro. [...] ali dentro qualquer tentativa de diálogo, explicação, discurso, era punida. Ali ela deveria ter falado, mas quando entendera quão alto era o preço das palavras, calara-se"

---

[184] "«Si può impedire a qualcuno di pensare? Le menzogne generano solitudine, ma se non conosco la verità, come posso dirla? [...] C'è una crepa nella mia visione, e la follia l'attraverserà sempre, ma non è la vostra follia!»"

[185] "io non sono come voi, non parlo con le vostre parole, io vivo al di fuori del mondo, e la mia traiettoria è irraggiungibile come l'orbita di un pianeta che vi è sconosciuto ..."

(MAZZUCCO, 2000, p. 248, 249).[186] Desta forma, consegue mudar, controlar o desespero, não ter mais medo; ela sente-se livre de qualquer dependência, e seu caminho ruma aos poucos em direção à auto-elucidação: "Nunca tinha suspeitado que *o caminho da verdade fosse o caminho do silêncio*. [...] alcança algo de absoluto – o silêncio escuro que a envolve e protege – e nisso encontra sua inesperada força – a inviolabilidade." (MAZZUCCO, 2000, p. 248; 251. Grifo nosso)[187]

Foucault explica este tipo de relação entre internação e liberdade, entre loucura e razão como uma situação que leva ao silêncio:

> Em si mesmo, e sem ser outra coisa além dessa liberdade reclusa, o internamento é, portanto, agente de cura; é uma entidade médica, não tanto em razão dos cuidados que proporciona, mas em virtude do próprio jogo da imaginação, da liberdade, do silêncio, dos limites e do movimento, que se organiza espontaneamente e conduz o erro à verdade, a loucura à razão. A liberdade internada cura por si mesma, como logo o fará a linguagem liberada na psicanálise, porém através de um movimento exatamente contrário: não permitindo aos fantasmas que se materializem em palavras e se permutem entre si, mas obrigando-os a apagar-se diante do silêncio insistente e pesadamente real das coisas. (FOUCAULT, 2004, p. 433)

Se o primeiro passo de sua metamorfose levou a protagonista ao manicômio, o segundo – e intermédio – que pertence ao sonho, à visão, e talvez a uma espécie de delírio, a leva fora do manicômio. Superando todas as barreiras como se fosse um fantasma e quase sem se dar conta do que está fazendo, e quase reproduzindo uma visão que ela tinha transcrito, Annemarie sai do manicômio. Apesar de ser perseguida, ela consegue fugir.

Bakhtin afirma que sonho e visões – em Apuleio – "dão aos heróis as indicações de como fazer, como proceder para modificar o seu destino, isto é, forçam-nos a ações determinadas, à atividade." (BAKHTIN, 1998, p. 239)

Para Annemarie,

> tudo o que aconteceu aquela noite aconteceu num estado de consciência muito parecido ao do sonho. E no sonho as impossibilidades, as contradições, as dificuldades materiais são superadas pela vontade do sonhador, que modifica a realidade a seu gosto, dobrando-a à necessidade de seu desejo. Assim ela fez.

---

[186] "Alla fine bisogna tacere, tacere, tacere. [...] Tacere. Tacere. Tacere. Nel buio. [...] lì dentro ogni tentativo di dialogo, spiegazione, discorso, veniva punito. Era lì che avrebbe dovuto parlare, ma quando aveva capito quanto alto fosse il prezzo delle parole aveva taciuto."

[187] "Non aveva mai sospettato che la via della verità fosse la via del silenzio. [...] raggiunge qualcosa di assoluto – il nero silenzio che la avvolge e la protegge – e in questo trova la sua insospettabile forza – l'inviolabilità."

> [...]
>
> Atirou-se ao chão – entre as moitas. É isso, está sendo perseguida, [...] Eles não a verão – ela se repetia – não a verão, não a verão. [...] De bruços, entre a lama e as folhas, lama e folhas ela mesma – não a verão, não a verão [...] a mulher estranha [...] do bosque: ainda tinha folhas e terra no rosto e nos cabelos e parecia uma figura mitológica, uma sílfide da floresta." (MAZZUCCO, 2000, p. 226, 230, 231)[188]

Este momento da metamorfose de Annemarie é dado entre sonho, visão e realidade: "Então ela acordou de seu sonho, maravilhando-se com a extraordinária facilidade de sua evasão, se deu conta que era noite e teve medo, [...]. Mas nunca teria voltado para trás. Ela o escrevera. Você estará livre. É isso, estava livre" (MAZZUCCO, 2000, p. 229).[189] A milagrosa fuga, que marca no tempo da metamorfose outro momento de ruptura, o da rebeldia, é ao mesmo tempo um primeiro passo para o caminho em direção à liberdade, mas sobretudo em direção à sua autoconsciência: "Aquela mulher era uma esquizofrênica em pleno delírio de metamorfose, e em tais circunstâncias os seres humanos se tornam capazes de fazer qualquer coisa". (MAZZUCCO, 2000, p. 227) [190]

O terceiro passo da metamorfose é aquele no qual vemos Annemarie voltar a ser uma pessoa 'normal'. Sinal dessa lenta subida é uma decisão que ela precisa tomar, é ela quem tem de decidir: ficar na clínica particular onde seu irmão conseguiu interná-la até os médicos considerarem-na curada, ou abandonar imediatamente os Estados Unidos. Ao deixar o manicômio, ou a América como um todo, a personagem encerra a metamorfose iniciada na primeira internação, e passa agora a decidir e agir como pessoa 'normal'. Quanto às decisões, o que caracterizou a viagem à América foi o fato de ter perdido esta possibilidade: não controlando mais suas ações, ela tinha-se tornado objeto das decisões dos outros. A decisão frente à qual agora se encontra é difícil, "se ela parte, destrói tudo o que tentou construir. O

---

[188] "tutto quel che accadde quella notte accadde in uno stato di coscienza molto simile a un sogno. E in sogno le impossibilità, le contraddizioni, le difficoltà materiali vengono sormontate dalla volontà del sognatore, che modifica la realtà a suo piacimento, piegandola alla necessità del suo desiderio. Così fece anche lei."
[...]
Si gettò a terra – fra i cespugli. Eccola inseguita [...] Non ti vedranno – si ripeteva – non ti vedranno, non ti vedranno. [...] la strana donna piovuta dal bosco: aveva ancora foglie e terra sul viso e nei capelli e sembrava una figura mitologica, una silfide della foresta."

[189] "Allora lei si svegliò dal suo sogno, meravigliandosi della stupefacente facilità della sua evasione, si rese conto che era notte ed ebbe paura, [...]. Ma indietro non sarebbe mai tornata. L'aveva scritto. Sarai libera. Ecco, era libera"

[190] "Quella donna era una schizofrenica in pieno delirio di metamorfosi, e in quelle circostanze gli esseri umani diventano capaci di fare qualunque cosa."

trabalho, os artigos prometidos, as fotografias para Life." (MAZZUCCO, 2000, p. 253).[191] Mas Annemarie não quer mais permanecer neste estado de 'louca', assume sua responsabilidade ao aceitar a proposta de voltar para Suíça, "agora que se tornou diferente – mais forte e livre." (MAZZUCCO, 2000, p. 253)[192]

Na América, Annemarie viveu intensamente um tempo de degradação, que poderia talvez ser compreendido como a metamorfose dos romances de aventura e de crise estudados por Bakhtin. Nessa metamorfose simbólica a heroína dorme em um quarto de hotel e acorda – passado o efeito dos sedativos – em um novo espaço e em um novo tempo, no manicômio ou, como visto, no cronotopo do inferno.

No entanto, o tempo dos conflitos e da degradação – cujo extremo é aquele vivido dentro do Bellevue – permite uma nova perspectiva de vida e o aprofundamento de sua autoconsciência. Para o romance de formação esse processo é fundamental, uma vez que a experiência da degradação apontará para um novo tempo: o tempo do amadurecimento e da salvação da personagem, o que se dará na viagem à África.

4.3.3 **A África: o tempo da culpa, da solidão e da salvação**

Quando analisamos as características de *Lei così amata* enquanto romance de formação, anotamos uma observação do crítico Franco Moretti que agora vale a pena ressaltar. Trata-se das diferentes situações a partir das quais o herói do romance de formação inicia seu percurso: ele parte feliz por deixar sua terra, como no caso de Wilhelm Meister, ou querendo deixá-la por causa das contradições que sente em relação ao mundo, como Julien Sorel, ou parte contra a própria vontade e sem ter merecido tal sorte, como acontece com os heróis dos romances ingleses ou para Renzo Tramaglino e Lucia Mondella de *I Promessi Sposi* de Manzoni. Neste último caso, o herói é condenado ao exílio ou é forçado a fugir.

Tomamos estas observações que analisam as motivações das viagens dos heróis dos diferentes romances de formação para repensar as viagens da heroína de *Lei così amata.* Nas recorrentes e frequentes viagens de Annemarie, podem se encontrar todas essas diferentes situações: às vezes ela parte pela curiosidade e pelo desejo de conhecer outras realidades (é o

[191] "Se parte, distrugge tutto quel che ha cercato di costruire. Il lavoro, gli articoli promessi, le fotografie per Life"
[192] "adesso che è diventata diversa – più forte e più libera"

caso, por exemplo, de suas viagens ao Oriente), às vezes prevalece sua vontade de se opor à ordem político-econômica da sociedade (como é o caso de suas viagens à América), às vezes ela parte contra a própria vontade. Este último caso é exemplificado por sua viagem à África.

* * *

Annemarie encontra-se consciente da culpa, que a feriu gravemente na América e que manchou também o respeitável nome de sua família por ela ter sido internada em um manicômio e dali fugido, deste modo tornando-se culpável de um crime. Com esse sentimento, Annemarie volta para Europa, para Suíça, para Bocken, ou seja, para a casa paterna, onde esperava – se não encontrar o perdão da mãe – pelo menos sua compreensão.[193] Nada disto acontecerá, ao contrário: as primeiras palavras que, após um dia da sua chegada, a mãe lhe dirige, são de rejeição. Além de lançar-lhe ao rosto tudo o que acontecera durante sua estada na América, sua mãe a acusa de querer sua morte e a convida a deixar a casa e o país. Rejeitada pela América, agora é também rejeitada pela Europa.

> «Como é que você decidiu voltar? Alguém o sugeriu?» [...] «Que importância tem? Agora estou aqui», responde Annemarie. [...] «Sabe do que me convenci, Anne? De que na realidade sou eu que você quer ver morta», comenta, [...]. «Mas o que você esta dizendo?» discorda a filha incrédula.
>
> [...]
>
> «Domingo tenho hóspedes e quero-lhe poder andar de cabeça erguida. Você não pode ficar, deixe-me em paz. Permito-lhe três dias para você sair. Nenhum a mais.» «Mãe, cheguei ontem», protesta Annemarie.
>
> [...]
>
> «Gosta de viajar. Viaje. O mundo é grande, você achará um lugar onde mesmo querendo eu não poderia ouvir suas notícias», sugere Renée, [...] «Você não pode ficar, Anne», diz ela, «você tem que ir embora. Pagarei sua viagem, pois suponho que você não tenha dinheiro. Você tem três dias para se organizar». (MAZZUCCO, 2000, p. 267, 273, 275)[194]

---

[193] O capítulo do livro que narra a chegada de Annemarie na Suíça e seu encontro com a mãe se abre lembrando *A volta do filho pródigo*, um quadro de Rembrandt que Annemarie viu no museu Ermitage, em Leningrado, durante sua viagem com Klaus Mann ao Congresso dos Escritores. O capítulo traz o mesmo título, pois a volta de Annemarie para a casa reproduz a situação. Com a diferença que ela não encontra um pai que a perdoa, mas sim uma mãe que a acusa e rejeita.

[194] "«Com'è che hai deciso di tornare? Te lo ha suggerito qualcuno?» [...] «Che importanza ha? Adesso sono qui», risponde Annemarie. [...] «Sai di che cosa mi sono convinta, Anne? Che in realtà sono io che vuoi vedere morta», commenta, [...] «Ma che stai dicendo?», dissente la figlia incredula."

[...]

«Domenica ho ospiti e voglio andare in giro a testa alta. Non puoi restare, devi lasciarmi in pace. Ti concedo tre giorni di tempo per andartene. Non uno di più.» «Mama, sono arrivata ieri», protesta Annemarie."

[...]

«Ti piace viaggiare. Viaggia. Il mondo è grande, troverai un posto in cui anche volendo non potrei sentire tue notizie», suggerisce Renée, [...] «Non puoi restare, Anne», dice, «devi andartene. Ti pagherò il viaggio, perché suppongo che tu non abbia soldi. Hai tre giorni di tempo per organizzarti.»"

O diálogo premente e conciso entre mãe e filha é novamente um momento de crise que põe frente à frente as duas personagens e contribui ainda mais para o processo de autoconsciência de Annemarie. Lembramos quão importante é, segundo Bakhtin, que a personagem se "auto-elucide dialogalmente" (BAKHTIN, 1997, p. 53). Annemarie sente intensamente a necessidade de ser acolhida, a casa paterna seria naquele momento seu refúgio, está sozinha, enfraquecida e provada pelas últimas experiências, e é a primeira vez que ela volta para casa após a morte do pai. O conflito com a mãe é tão profundo que no fim o diálogo se torna um diálogo 'mudo', ou seja, sem interlocutor: a mãe se afasta, a deixa e não escuta as últimas palavras de Annemarie, que parecem repercutir sobre si mesmas, o que é sublinhado no texto pela ausência de indicadores de diálogo.

> [Annemarie] Quereria dizer que ela não tem mais ninguém, não sabe para onde ir – tudo se tornou estranho e indiferente para ela, a não ser essa casa, esses bosques, e ela. Mãe. «Você diz que se pode amar um vencido, um derrotado – que lutou e perdeu, e que não se pode perdoar alguém que se rende sem lutar. Ninguém entenderia. Então, lute. Imagine que eu também esteja morta, ou que você morreu. Para mim será como se você não existisse mais. Não conte comigo, não me procure. Eu não procurarei você. Darei tudo o que você pode precisar, e deixarei você viver como quer. Está livre.» «Mãe, você não entendeu. Aquele discurso era muito universal, falava da sociedade de massa, da condição humana... » «Falava de você, Anne. Vá, lute, combata, faça-se valer ou morra. O mundo é grande. Para mim Bocken é suficiente, não para você. Então, vá o mais longe que você puder, [...] – aonde você quiser. Sinceramente, não quero nem saber.» Mãe? O que você está dizendo? grita Annemarie abalada. Mãe! Você não acredita numa palavra do que diz. *Você só quer me punir. Quer se vingar. Tem razão, eu mereço, preciso pagar, foi minha a culpa.* Não sei o que fazer da liberdade, disse para você que aprendi a ser livre também atrás de uma janela com grade. Mas Renée não a ouve mais. (MAZZUCCO, 2000, p. 275 e 276. Grifo nosso) [195]

A culpabilidade de Annemarie, já sublinhada no encontro com o irmão Hasi, que se sente angustiado, pois "na voz dela não tem alegria, mas o peso esmagador do que aconteceu

[195] "Vorrebbe dire che non ha più nessuno, non sa dove andare – tutto è diventato estraneo e indifferente, tranne questa casa, questi boschi, e lei. Mama. «Dici che si può amare un vinto, uno sconfitto – che ha lottato e perso, e che non si può perdonare qualcuno che si arrende senza lottare. Nessuno lo capirebbe. Allora lotta. Immagina che sono morta anch'io, o che sei morta tu. Farò come se tu non esistessi più per me. Non contare su di me, non cercarmi. Io non ti cercherò. Ti darò tutto quello che ti serve, e ti lascerò vivere come ti pare. Sei libera.» «Mama, non hai capito. Quel mio discorso era molto universale, parlava della società di massa, della condizione umana ...» «Parlava di te, Anne. Va', lotta, combatti, fatti valere o muori. Il mondo è grande. A me basta Bocken, a te no. Allora vai più lontano che puoi, [...] dove ti pare. Francamente, non me ne importa niente.» Mama? Ma che stai dicendo? Urla Annemarie, scossa. Mama! Non credi una parola di quello che dici. Vuoi solo punirmi. Ti vuoi vendicare. Hai ragione, me lo merito, devo pagare, è stata colpa mia. Ma non so cosa farmene della libertà, te l'ho detto che ho imparato a essere libera anche dietro a una finestra a sbarre. Ma Renée non l'ascolta più."

– culpa, culpa, culpa, e a espera, quase delirante, de uma punição" [196] (MAZZUCCO, p. 267), torna-se agora o elemento que a empurra de uma *Stultifera navis* para outra. Quando deixara a América, deixara ali seu passado sem saber entrever seu futuro. Quando chegara a Zurique ninguém fora buscá-la, mas "ela não imagina que isto possa significar que não é esperada". A conclusão do capítulo deixa claro que Annemarie não tem escolha: ela é obrigada a partir, deixar sua casa e seu país, contra a própria vontade. Ela não tem defesas contra as acusações da mãe. Se ela foi forçada a deixar a América, agora é forçada a deixar a Suíça. Acusações, impossibilidade de justificar-se, necessidade de partir contra a própria vontade: eis os motivos que – como vimos - caracterizam um certo tipo de herói do romance de formação, segundo Moretti.

Annemarie embarca para a África e desembarca no Congo Belga, "chegara à África quase sem querer, impelida pela inércia e pela *vontade alheia*, mais que pela própria, deixando-se levar pela corrente, *pelo navio* sobre o qual subira *sem saber onde*, e em qual costa, *seria desembarcada*." (MAZZUCCO, 2000, p. 279. Grifo nosso).[197] A narrativa sublinha a atitude passiva da personagem que, desta vez, caracteriza a viagem empreendida por ela.

Com o nome de Clark, com o qual preferia ser chamada ali, sua origem suíça, seu passaporte francês cheio de carimbos do mundo inteiro, suas elegantes roupas de corte masculino, desperta imediatamente a curiosidade, e suscita suspeitas, "talvez os outros desconfiassem dela porque a consideravam diferente. [...] Suspeitas. Maldade. Calúnia. Uma mulher sozinha é um alvo favorável. Atrai a atenção – atrai os problemas de todos" (MAZZUCCO, 2000, p. 294, 315).[198] Logo se encontra na necessidade de justificar esta sua viagem, "«Pode me tirar uma curiosidade, senhora Clark», lhe perguntou «o que você veio procurar na África?» [...] «Não vim procurar nada»" (MAZZUCCO, 2000, p. 277);[199] e quase de desempenhar um papel - como se não fosse possível simplesmente ser o que ela era - papel que os outros tinham escolhido para ela: "Clark é uma espiã alemã" (MAZZUCCO,

---

[196] "nella voce di lei non c'è gioia, ma il peso schiacciante di quello che è successo – colpa, colpa, colpa, e l'attesa, quasi delirante, di una punizione."

[197] "Era giunta in Africa quasi senza averlo voluto, sospinta dall'inerzia e quasi dalla volontà altrui, più che dalla propria, lasciandosi trascinare dalla corrente, dalla nave su cui era salita senza sapere dove e su quale costa l'avrebbe sbarcata."

[198] "Forse gli altri diffidavano di lei perché la consideravano diversa. [...] Sospetti. Malignità. Calunnie. Una donna sola è un bersaglio comodo. Attira l'attenzione – calamita i problemi di tutti."

[199] "«Mi tolga una curiosità, signora Clark», le chiese, «cos'è venuta a cercare in Africa?» [...] «Non sono venuta a cercare niente»"

2000, p. 296).[200] Esta é a conclusão a qual chegam as autoridades belgas. Annemarie não entende, "«Do que me acusam? O que eu fiz?» «Não sei. Do que eu entendi não instituíram ainda um processo.» [...] Talvez onde quer que seja teria acontecido a mesma coisa. Não podia agir, não podia ser útil – [...] *Persona non grata*. [...] O que devia esclarecer, se ela não sabia qual era a acusação?" (MAZZUCCO, 2000, p. 312, 313).[201]

O herói inocente, porém acusado, e que não sabe de que e como se defender, é considerado por Moretti um tipo de herói de romance de formação, "protagonista normal e inocente ele é injustamente acusado e, por uma razão ou por outra, não tem condições para defender- se e justificar-se." (MORETTI, 1999, p. 225. Tradução nossa) Para ele só é possível procurar fugir, se exilar e, portanto, volta o tema da viagem, sempre como metáfora da juventude, no processo de formação. Porém, para este herói, a viagem tem características diferentes.

> a viagem, e sua mobilidade, não pode portanto aparecer para eles como uma ocasião ideal para experimentar novas identidades: é tudo ao contrário, é um longo e desorientador *detour* em que os papéis paulatinamente representados são apenas máscaras ditadas pela necessidade – não naturais, [...]. As transformações do herói ao longo de sua viagem de qualquer forma permanecem estranhas e hostis à sua natureza: mais ele se afasta do ponto de partida, mais é devorado pela angustia de «não ser mais ele mesmo». Se vê obrigado aos disfarces [...], a usar um pseudônimo, [...] talvez a partir para uma viagem sem volta (MORETTI, 1999, p. 225. Grifo do autor. Grifo nosso. Tradução nossa)

A protagonista apresentada pela narrativa de Mazzucco figura tal como os heróis do romance formativo, enquadrando-se mais especificamente na categoria, tratada por Moretti, do jovem que viaja contra a própria vontade e precisa esconder-se atrás de um personagem para escapar da inveja, da desconfiança, da maledicência que pode atrair.

Nesse tempo da vida de Annemarie, que podemos chamar o tempo da culpa, no qual se encontra antes na Suíça e depois na África, ela é vítima das mais diferentes acusações: aquelas da mãe, causa – como vimos – de seu exílio para a África. Ali, nesse outro continente, é vítima das acusações das autoridades francesas e belgas, o que é causa de sua fuga de um lado para outro do rio Congo (um lado era belga, outro lado era francês), num primeiro momento, e de sua viagem ao longo do rio, num segundo momento. Em todos os casos,

---

[200] "Clark è una spia nazista"

[201] "«Di che cosa mi si accusa? Cosa ho fatto?» «Non lo so. Da quel che ho capito non è stato ancora istruito un processo.» [...] forse ovunque le sarebbe capitato questo. Non poteva agire, non poteva essere utile – [...]. *Persona non grata*. [...] Ma cosa poteva chiarire se non sapeva qual era l'accusa?"

Annemarie não pode se justificar: nem com a mãe, que não quer mais escutá-la, nem com as autoridades coloniais, pois, na verdade, ela não tinha nenhuma missão secreta a cumprir, mas também não tinha uma explicação convincente para estar ali.

Observa Moretti: "A condição de exilado ou fugitivo é imposta ao herói por uma acusação injusta" (MORETTI, 1999, p. 227. Tradução nossa). A constrição do exílio – causada pela mãe - neste país hostil que diplomaticamente a considera "*persona non grata*", e efetivamente suspeita de ela ser uma espião, intensifica seu papel de heroína acusada e sem possibilidade de se defender e de deixar aquele espaço, o Congo, que se torna ele uma enorme prisão. O texto marca lexicalmente e graficamente esse papel.

> RECUSADO – estava escrito sobre o requerimento de visto para o Egito, que o governo lhe devolveu. Por quê? Queria afastar-se o mais rápido possível de Léo e alcançar o exército da França Livre, e no entanto: RECUSADO. Sem motivações. Precipitava-se num pesadelo – uma incrível acusação a ameaça e ela *não era ouvida nem acreditada, mas acusada, julgada, perseguida*. Pediu uma entrevista, e foi negada. RECUSADO. (MAZZUCCO, 2000, p. 316.Grifo nosso)[202]

Mas se, por um lado, ela mesma se culpa por seu passado, quer dizer, por suas escolhas e dificuldade em assumir responsabilidades, o que – lembramos - é uma característica da heroína feminina do romance de formação, por outro lado, no Congo, ela se sente completamente inocente e, portanto, desarmada contra as acusações. Durante o interrogatório das autoridades belgas, "rajadas de perguntas que pareciam realmente acusações", como explicar a razão pela qual ela estava ali? "Só podia dizer meias verdades, que naquele lugar logo se tornavam mentiras. [...] Errara. De certo modo era culpada. Sempre tinha sido culpada, sua vida estava repleta de culpas inomináveis – tudo o que acontecera era apenas uma *nemesi*, uma punição. Mas aqui não tinha feito nada." (MAZZUCCO, 2000, p. 303, 305) [203]

Verdade e mentira, acusação e absolvição, vida e morte: duplas de oposições que se transformam e transitam uma na outra, graças às perguntas e respostas que as trazem à tona.

---

[202] "RESPINTO – C'era scritto sulla richiesta di visto per l'Egitto che il governo le restituì. Perché? Desiderava allontanarsi al più presto da Léo e raggiungere l'esercito della Francia Libera, e invece: RESPINTO. Senza motivazioni. Precipitava in un incubo – un'accusa incredibile incombeva su di lei e lei non veniva né ascoltata né creduta, ma imputata, giudicata, braccata. Chiese un colloquio e le fu negato. RESPINTO."

[203] "raffiche di domande che sembravano altrettante accuse." "poteva dire solo mezze verità, che in quella stanza diventavano subito bugie. [...] Aveva sbagliato. In qualche modo era colpevole, la sua vita era costellata di colpe innominabili – tutto quel che era successo era solo una nemesi, una punizione. Ma qui non aveva fatto nulla"

“Para quem trabalha, Clark? Quem mandou você pelo mundo afora? A procurar o quê? Ela respondia a verdade. Levaram-me a partir o medo de viver e o desejo de morrer. Mas também o desejo de viver e o medo de morrer.” (MAZZUCCO, 2000, p. 323) [204]

Enquanto tenta responder às rajadas de perguntas das autoridades, especialmente sobre suas viagens, Annemarie se vê, de certo modo, obrigada a retomar os principais acontecimentos de sua vida, percorrer novamente seus anos de juventude, “Faziam-lhe contar sua vida. Do começo ao fim, e depois outra vez”, processo que, de certa maneira, torna-se uma auto-elucidação de si mesma, “Eu queria conhecer. Procurava algo – ficar parada era minha danação. [...] Quis ser eu mesma e *não consegui*. Agora *não sou nada*.” (MAZZUCCO, 2000, p. 322 e 323).[205] A chefatura de polícia onde se desenrola o interrogatório da personagem transforma-se no tribunal de sua consciência, e suas respostas parecem elucidar seu percurso a ela mesma.

Eis um trecho no qual a protagonista de *Lei così amata* se auto-elucida dialogalmente, nos termos de Bakhtin. Nota-se a passagem sem solução de continuidade do uso da terceira pessoa para a primeira pessoa: primeiro ela revê o que viveu, depois ela responde, sim, mas a si própria:

> Assim, aos poucos, mais eles falavam, mais Annemarie sentia-se chamada a responder não tanto àqueles militares estranhos, [...] mas ao tribunal de sua consciência: e se dava conta de que o que estava se processando naquele pequeno aposento da Chefatura não era seu presente – onde era verdadeiramente pura, verdadeiramente inocente – mas toda sua vida. E sua vida era uma sequela de covardia e fracassos, fugas e erros – e desta ela não era inocente. Minha agitação, meu medo da repetição, da monotonia, da saciedade, nunca me permitiram permanecer em um lugar. Não fui fiel aos meus amigos, nem ao amor, nem às minhas ideias, nem a uma profissão ou à escrita. Queria fugir da solidão, e não procurei outra coisa. Algo me levava a partir, mas nunca procurei uma aventura. Destruí relações humanas, arrisquei minha carreira, interrompi trabalhos ou não soube realizá-los, queimei meu futuro, só pela irracional necessidade de mudar – me deslocar. Mas agora não procuro mais nada, o mundo não tem mais nada a me oferecer. (MAZZUCCO, 2000, p. 324) [206]

---

[204] “Per chi lavora, Clark? Chi l’ha mandata in giro per il mondo? A cercare cosa? Lei rispondeva la verità. Mi hanno spinta a partire la paura di vivere e il desiderio di morire. Ma anche il desiderio di vivere e la paura di morire.”

[205] “Le facevano raccontare la sua vita. Dall’inizio alla fine, e poi di nuovo.” [...] “Cercavo qualcosa – star ferma era la mia dannazione. [...] Ho voluto essere me stessa e non ci sono riuscita. Ora non sono niente.”

[206] “Così, a poco a poco, più loro parlavano, più Annemarie si sentiva chiamata a rispondere non tanto a quei militari estranei, [...] ma al tribunale della sua coscienza: e si rendeva conto che quel che si stava processando nella stanzetta della Gendarmerie non era il suo presente – in cui era davvero pura, davvero innocente – ma tutta la sua vita. E la sua vita era una sequela di viltà e fallimenti, fughe ed errori – e di quella non era innocente. La

Bakhtin, analisando o romance grego, observa que, frequentemente, os processos judiciais servem à narrativa para retomar, repassar as aventuras dos protagonistas. "Finalmente, na maioria dos romances, os processos judiciários ocupam um lugar considerável, onde é feito um balanço das aventuras dos heróis" (BAKHTIN, 1998, p. 232). E deste tipo de balanço, segundo Moretti, o herói aprende mais o que *não foi*, o que *não é* ou o que *não deve ser*. (MORETTI, 1999, p. 226). Exemplo característico deste tipo de herói é Renzo Tramaglino que, no final do romance, recapitula o sentido de suas viagens: "«Aprendi,» dizia, «a não me meter nos tumultos: aprendi a não pregar na praça: [...] aprendi a não beber demais: [...]»" (MANZONI, 1964, p. 928. Tradução nossa). Isso mostra que o herói do romance de formação, muitas vezes, desenvolve seu processo formativo através as experiências vividas nos momentos de provação e crise, não apenas através de exemplos e conselhos. É por esse caminho formativo existencial que a heroína de *Lei così amata* seguirá também na África.

Nesse espaço onde se encontra Annemarie, o tempo da culpa alcança e é também premissa para o tempo da solidão, pois a culpa da heroína a afasta e a isola dos outros. Sem casa, ou seja, sem afetos que pudessem esperá-la, sem amigos, sem pessoas com as quais conversar em segurança, pois qualquer coisa que falasse podia tornar-se motivo de acusação, sem qualquer tipo de contato com conhecidos, pois a guerra limitava ou impedia as comunicações, sem esperanças de poder sair desta situação, Annemarie experimenta o "isolamento desesperante que a cercava", (MAZZUCCO, 2000, p. 316).[207] A narração retoma várias vezes palavras do campo semântico da solidão: "sentia-se horrivelmente sozinha", sentia "urgente necessidade de falar com alguém", entre outras. (MAZZUCCO, 2000, p. 303, 307).[208]

A solidão é – como vimos – uma das características da heroína do romance de formação feminino. Todas as heroínas que Labovitz (1988) analisa em seu trabalho apresentam essa característica, que se torna, em certo sentido, a forma de fazer-se do processo

---

mia irrequietezza, la mia paura della ripetizione, della monotonia, della sazietà, non mi hanno mai consentito di indugiare in un luogo. Non sono stata fedele ai miei amici, né all'amore, né alle mie idee, non a un'occupazione e nemmeno alla scrittura. Volevo sfuggire alla solitudine, e non ho cercato altro. Qualcosa mi incalzava a partire, ma non sono mai andata alla ricerca di un'avventura. Ho distrutto rapporti umani, ho arrischiato la mia carriera, ho interrotto lavori o non ho saputo realizzarli, ho bruciato il mio futuro, solo per l'irrazionale bisogno di mutare – di muovermi. Ma adesso non cerco più niente, il mondo non ha più niente da darmi."

[207] "L'isolamento disperante che la circondava"

[208] "Si sentiva orribilmente sola." "imperioso bisogno di parlare con qualcuno"

de formação feminino. A primeira forma de isolamento que a heroína experimenta é certamente dentro da família, pois esta representa o primeiro núcleo do qual a personagem tenta se diferenciar, se afastar. Secundariamente, a heroína está sozinha porque suas escolhas a tornam diferente de outras mulheres, diferente do tipo de mulher que normalmente o homem procura e que é ameaçadora para os homens. As suas mesmas escolhas, portanto, isolam-na. A solidão rende o percurso formativo mais difícil, mais sofrido, porém constitui uma premissa para seu desenvolvimento, para o processo de autoconsciência e o alcance da identidade da personagem. Quando se fala de exílio da heroína nem sempre este se refere a um deslocamento espacial, frequentemente representa o afastamento do convívio com os outros dentro do mesmo lugar.

Analisando a heroína do romance de Simone de Beauvoir (1958), Labovitz observa sua luta para combater o ostracismo da sociedade e do ambiente familiar que a heroína – enquanto mulher culta e inteligente - deve enfrentar, e que a deixam ainda mais preocupada, pensando num futuro de solidão. Labovitz afirma: "O medo do exílio e da solidão permeia seus pensamentos, como aqueles de Miriam [a heroína do romance de Richardson (1930)], pois a ameaça de ostracismo está suspensa sobre as heroínas não conformistas." (LABOVITZ, 1988, p. 249. Tradução nossa). Labovitz cita no seu texto as palavras de Simone: "«Eu amava ser amada: a frieza do meu futuro me apavorava»" (LABOVITZ, 1988, p. 92). Com isso fica sublinhado que o exílio para ela significava também ser despojada de quem a amava.

É este o tipo de isolamento, de solidão vivida pela heroína de *Lei così amata*. O ostracismo contra Annemarie vai crescendo à medida que ela persiste em suas escolhas. Quando está em Léopoldville, no Congo, experimenta um isolamento de fato: longe de quem conhece e afastada pelos que não a conhecem.

Mas a África propicia também outro tipo de solidão para a heroína. Trata-se da solidão que ela mesma procura. Assim, Annemarie se põe novamente a caminho. Sozinha. Embarca para subir o rio Congo. "Tinha sido *absorvida* por esta viagem *como num abismo*. Não quisera, mas a viagem tinha-se imposto, por uma espécie de *necessidade*" (MAZZUCCO, 2000, p. 329. Grifo nosso) [209]. Já com estas palavras - *absorvida, abismo* – é antecipada uma viagem de solidão da heroína dentro de si mesma. A *necessidade* e *tinha-se imposto*

[209]"Era stata risucchiata in questo viaggio come in una voragine. Non l'aveva davvero voluto, ma piuttosto le si era imposto, per una specie di oscura necessità."

sublinham que – pela primeira vez - a decisão não parte dela, não parte de outros, mas de algo além, superior à vontade da heroína, porém muito perto dela.

Por mais de dois meses ela se aventura: de barco, às margens da floresta, de caminhão, dentro da floresta, novamente de barco, em direção aos grandes lagos. Enquanto mais ela avança, a floresta parece sempre mais fechar-se sobre ela, e ela parece penetrar no coração da terra. Aos poucos, abandonando tudo o que ainda podia sobreviver da civilização ocidental e colonial, Annemarie experimenta o poder mais primordial da natureza. "Estava cercada por um oceano verde, [...]. Abria-se frente aos seus olhos um mundo larval, incontaminado. O rio imenso, as margens desertas, a sombra, o silêncio profundíssimo, a floresta impenetrável, nenhum sinal de presença humana, como nos primórdios do mundo." (MAZZUCCO, 2000, p. 328)[210]

Como já vimos ao analisarmos a viagem ao Oriente, a paisagem que a heroína atravessa parece espelhar sua paisagem interna, ou seja, ela vive tão intensamente a paisagem externa que, nesse processo, acaba acessando e compreendendo seus sentimentos mais íntimos:

> [...] nunca tinha imaginado que o interior do país fosse assim – um vazio, um grande nada, onde, porém, fluía uma vida primordial, eterna. O mundo voltava a ser selvagem como tinha sido por milhões de anos, a civilização ainda não chegara, ou chegara sem deixar vestígios – porque nesta terra de água, de árvores e silêncio, as pistas se perdem e os caminhos se apagam. Era realmente outra coisa – esta era realmente a África. Ou talvez *isto era na verdade o que realmente estava dentro dela*, e quanto mais se adentrava no Congo, mais a sua *antiga* irrisória e falimentar *identidade* despedaçava-se, seu eu desintegrava-se, absorvido e enfim engolido em tudo o que existia." (MAZZUCCO, 2000, p. 329. Grifo nosso)[211]

---

[210] "Era circondata da un oceano verde, [...]. Si schiudeva davanti ai suoi occhi un mondo larvale, incontaminato. L'immenso fiume, le rive deserte, l'ombra, il silenzio altissimo, la foresta impenetrabile, nessun segno di presenza umana, come ai primordi del mondo."

Esta viagem dentro da floresta no coração da África retoma a descrição que Joseph Conrad faz em *Coração de treva* (1902): "Subir aquele rio era como viajar para trás no tempo até os mais longínquos primórdios do mundo, [...]. Um curso de água deserto, um grande silêncio e uma floresta impenetrável." (CONRAD, 2008, p. 48. Tradução nossa)

[211] "non aveva mai immaginato che l'interno del paese fosse questo – un vuoto, un grande nulla, dove però fluiva una vita primordiale, eterna. Il mondo tornava selvaggio com'era stato per milioni di anni, la civiltà non era ancora arrivata, o era arrivata senza lasciare traccia – perché in questa terra d'acqua, d'alberi e silenzio le tracce si perdono e i sentieri si cancellano. Era davvero altro – questa era davvero l'Africa. O forse, questo era davvero ciò che era dentro di lei, e più si inoltrava nel Congo, più la sua antica irrisoria e fallimentare identità si frantumava, il suo io si disintegrava, assorbito, risucchiato e infine inghiottito in tutto ciò che esisteva."

Quanto mais ela continua sua viagem, tanto mais esta continua representando um percurso interior: "adentrar-se no coração noturno da África era como adentrar-se na própria noite – além daquela do gênero humano" (MAZZUCCO, 2000, p. 330).[212] E é dentro desta paisagem que Annemarie experimenta um tipo de fusão entre si e a natureza, sua realidade mental e o que a cerca, seu momento presente e seu passado. Suas impressões e pensamentos subjetivos e objetivos se confundem; e durante o caminho na escuridão da floresta "parecia-lhe que seus pesadelos, suas esperanças, seus inimigos, ela mesma, parassem em volta dela, e viessem a seu encontro entre as espirais de cipó que desciam dos galhos mais altos, arraigados, enrolados" (MAZZUCCO, 2000, p. 333).[213]

A paisagem continua acompanhando sua interioridade: na extensão da floresta e dos cursos de água ela perde a idéia de onde possa se encontrar. A paisagem da África muda continuamente e repentinamente, ela sente-se integrada até nesta instabilidade. No rio a natureza muda, as ilhotas de plantas e raízes fazem-se e desfazem-se. Ela deixa-se transportar e não sente mais a estranheza, o medo do lugar. Parece, ao contrário, entregar-se à sua grandeza, à sua imponência. "Viajava numa enormidade informe, [...] num mundo instável como ela, que ontem existia e hoje não mais, entre ilhotas móveis que vagavam na corrente [...]. E o que a cercava não era mais angustiante, nem estranho, mas profundamente familiar" (MAZZUCCO, 2000, p. 337).[214]

Mas ainda a espera um último trajeto: é aquele que desce nas minas de ouro de Kivu. Podemos considerar esta descida como metáfora do percurso mais profundo dentro de si mesma: "Viajava há mais de dois meses e naquele momento percebeu ter chegado ao ponto extremo de sua viagem: [...] *em profundidade*. Para ela não existia mais nenhum além. Em novembro estava de volta a Léopoldville." (MAZZUCCO, 2000, p. 340. Grifo nosso) [215]

Essa descida assinalada da própria Mazzucco "no interior do interior" (Idem, p. 340) como ponto mais profundo da trajetória da personagem toma um caráter duplo: a descida literal à mina de ouro e a descida metafórica no seu processo de autoconsciência. Na América,

---

[212] "inoltrarsi nel cuore notturno dell'Africa era come inoltrarsi nella propria notte – oltre che in quella del genere umano."

[213] "Le sembrava che i suoi incubi, le sue speranze, i suoi nemici, se stessa, indugiassero attorno a lei, e le venissero incontro fra le lente spirali delle liane che scendevano dai rami più alti, abbarbicate, avviluppate"

[214] "Viaggiava in un'enormità informe, [...] in un mondo instabile come lei, che ieri esisteva e oggi non più, tra isolotti mobili che vagavano nella corrente [...]. E quel che la circondava non era più angosciante, né estraneo, ma profondamente familiare."

[215] "Era via da più di due mesi e in quel momento realizzò di essere arrivata nel punto più estremo del suo viaggio: [...], in profondo. Non esisteva per lei nessun oltre. A novembre, era di nuovo a Léopoldville."

Annemarie desce as profundezas metafóricas do inferno em uma condição de metamorfose. A sua queda psicofísica, sua degradação extrema, nos dois hospitais psiquiátricos, foram vivenciadas de uma maneira que se alternava entre lucidez e delírio, conforme vimos anteriormente. O que ocorre agora na África, primeiro decidindo-se por adentrar-se na floresta, depois ao descer às profundezas da terra, é outra etapa do processo de autoconsciência, no qual a heroína se encontra lúcida, é dona da própria vontade e desfruta da sua auto-elucidação.

A descida à mina de ouro talvez aqui possa ser observada não como uma descida a um inferno de horrores ou demoníaco, mas sim uma descida ao mais profundo da consciência da protagonista. Tal como na Eneida de Virgílio - onde a concepção do além-túmulo inclui a ideia de uma imortalidade da alma e a crença numa entidade superior - a viagem de Enéias ao mundo dos mortos é uma experiência através da qual ele se torna consciente da própria missão, Annemarie se embrenha na floresta, no labirinto dos rios e na mina para recolher, de algum modo, suas reflexões e sentimentos mais profundos, para confirmar o sentimento de uma entidade superior, que mais adiante resultarão na sua obra escrita.

A volta para Léopoldville não é apenas uma volta geográfica, a saída da obscura floresta é uma volta à luz, à claridade que a heroína agora vê em volta e dentro dela mesma. Este é o resultado da intensa auto-elucidação vivida no seu entranhamento nas profundezas primordiais já citadas anteriormente.

No encontro com um padre que vivia na aldeia tribal onde ela ficou por algum tempo e que lhe perguntara o que a levara até ali, ou seja, do que estava fugindo, Annemarie começara a ter consciência do que estava vivendo: “Ela respondeu que não estava fugindo de algo, mas procurando-o. O padre perguntou-lhe se por acaso esta coisa seria Deus, e ela diz que achava que sim.” (MAZZUCCO, 2000, p. 335)[216]

No coração do Congo,

> ela e o mundo tornaram-se uma única coisa, [...] até que qualquer separação entre ela e o mundo caíra, e ela voltara a pertencer à vida milenar do cosmo – à vontade da natureza. Sua vontade, sua individualidade, sua vida própria não tinham mais importâncias. Agora entendia porque fizera tudo isso – abandonado as distrações, e os sorrisos das pessoas importantes, quebrado seus compromissos, posto em perigo sua reputação, para nada mais escutar se não a obscura musica do rio e de

[216] “Lei gli rispose che non stava fuggendo qualcosa ma lo stava cercando. Il padre le chiese se per caso quella cosa fosse Dio, e lei disse che pensava di sì.”

> si. [...] Na dor e no sofrimento do mundo que trazia sobre si procurara um sentido, um Deus, a verdade de sua existência. (MAZZUCCO, 2000, p. 341, 342)[217]

O tempo da solidão não acaba, mas sim se transforma em tempo da salvação, pois a solidão que ela vive agora não é mais aquela imposta pelos outros, mas a que Annemarie procura. É uma solidão que lhe permite rever seu passado sem saudade, sem dor ou senso de culpa, simplesmente para entendê-lo, e entender ela mesma em relação ao mundo, ao universo, enfim, viver intensamente, com serenidade e harmonia o momento presente. O intenso momento vivido de integração com a natureza se torna, portanto, um meio através do qual a personagem alcança uma integração consigo própria.

O tempo da solidão que Annemarie vivera durante esta viagem propiciara a reflexão. A reflexão se traduz em escrita. A volta da experiência da África oferece o momento mais importante para o desenvolvimento de sua vocação artística. Na escrita realizada e concluída na África, ela transmite sua experiência de vida profunda e interior, pois chegara ao ponto de "não conhecer mais nem dúvida nem medo, [...] Tudo o que lhe faltava era escrever 'seu' livro." (MAZZUCCO, 2000, p. 342)[218] Annemarie conseguira, através das palavras, reproduzir "o milagre da fusão – uma osmose absoluta entre o que falava dentro de si e o mundo exterior. [...] Não era nada, era tudo, era por toda parte e todas as coisas" (MAZZUCCO, 2000, p. 332).[219] Pela primeira vez ela se sente plenamente realizada em acabar seu manuscrito, ao qual dedica todas suas energias físicas e espirituais.

> Escrevia o dia todo, até que a mão endurecia-se em cãibra e toda a tinta secava-se na fita da maquina de escrever. Escrevia – nada mais – possessa. [...] Queria revelar o que acreditava ter descoberto (a palavra 'milagre' sobressaía no título, com peremptória segurança), e queria fazê-lo imediatamente antes de perdê-lo ou de se render à sua impotência em expressá-lo.
>
> [...] Tentava arrancar as palavras de seu silêncio; e mais escrevia mais queria escrever. Não sentia cansaço nem saturação nem a necessidade de um excitante, de um estimulante – nem de um licor. Talvez naquele momento se deu conta de ter acabado de verdade – de ser para sempre *clean*. Era a escrita sua

---

[217] "lei e il mondo erano divenuti un'unica cosa, [...] finché ogni separazione fra la sua mente e il mondo era caduta, e lei era ritornata ad appartenere alla vita millenaria del cosmo – alla volontà della natura. La sua volontà, la sua individualità, la sua stessa vita non avevano più importanza. Adesso capiva perché aveva fatto tutto questo – abbandonato le distrazioni e i sorrisi delle persone importanti, rotto i suoi impegni, messo la sua reputazione in pericolo, per non ascoltare che la musica oscura del fiume e di sé. [...] Nel dolore e nella sofferenza del mondo che aveva preso su di sé aveva cercato un senso, un Dio, la verità della sua esistenza."

[218] "non conoscere più né dubbio né paura, [...] Tutto ciò che le restava da fare era scrivere il 'suo' libro."

[219] "il miracolo della fusione – un'osmosi assoluta fra ciò che parlava in lei e il mondo esterno. [...] Non era niente, era tutto, era ovunque e ogni cosa"

> droga – [...]. Vivia escrevendo – escrevia vivendo. Não tinha outra coisa. (MAZZUCCO, 2000, p. 342, 343. Grifo do autor)[220]

Através de sua escrita, a personagem se auto-revela: suas páginas contêm tudo o que lhe pertence - seu passado, seus pensamentos, seu amor; nelas conflui todo seu mundo interior, integrado ao mundo exterior. Vivera um momento em que parecia-lhe ter alcançado "algo muito perto de uma verdade perseguida tão longamente que perdera seu nome" (MAZZUCCO, 2000, p. 337). [221] Isso revela que o caminho iniciado quando muito jovem e continuado ao longo de suas inúmeras viagem foi um processo de formação em busca de sua 'verdade' de sua identidade, e que a escrita se torna o momento mais importante para sua autoconsciência.

É no discurso da personagem consigo mesma e com a amiga, feito antes e durante sua experiência de escrita, que se revelam as idéias da heroína.

Sobre a personagem que através do discurso se auto-revela em tom confessional – ou melhor, chega a sua própria verdade pela declaração de suas palavras - Bakhtin afirma: "*No homem sempre há algo, algo que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso,* [...]" (BAKHTIN, 1997, p. 55 e 58. Grifo do autor)

* * *

A viagem na África constitui para a heroína de *Lei così amata* um tempo específico, o da culpa e solidão. Foi abordado considerando Bakhtin e seguindo Moretti e Labovitz. Mas esse tempo desemboca num outro, o da salvação, que abarca, ou torna-se a síntese, de todos os outros tempos vividos pela personagem.

Estudando - neste capítulo - as viagens da heroína, que constituem o corpo central do romance, procuramos evidenciar os tempos diferentes que caracterizam seu percurso formativo: o da ambiguidade e reflexão, que caracteriza as viagens no Oriente, o do conflito e degradação, que caracteriza a viagem à América, e o da culpa, solidão e salvação, que caracteriza sua viagem à África. É evidente que esta distinção é feita, sobretudo, a fim de

---

[220] "Scriveva tutto il giorno, finché la mano s'induriva in un crampo e tutto l'inchiostro si asciugava sul nastro della macchina da scrivere. Scriveva – nient'altro – posseduta. [...]. Voleva rilevare quel che credeva di aver scoperto (la parola 'miracolo'campeggiava nel titolo con perentoria sicurezza), e voleva farlo subito – prima di perderlo o di arrendersi di fronte alla sua desolante impotenza ad esprimerlo. [...] Cercava di strappare le parole al loro silenzio; e più scriveva più voleva scrivere. Non sentiva la stanchezza né la saturazione né il bisogno di un eccitante, di uno stimolante – nemmeno di un liquore. Forse in quel momento si rese conto di aver chiuso davvero – di essere per sempre *clean*. Non c'era più nient'altro."

[221] "qualcosa che era molto vicino a una verità inseguita tanto a lungo da aver perso il suo nome"

nossa análise, pois alguns deles constituem uma constante da personagem, em particular o tempo da reflexão e da solidão.

.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sob cada pedra tumular repousa uma história universal

Henri Heine

No presente trabalho, pretendemos analisar o romance *Lei così amata*, de Melania Mazzucco – sob a perspectiva do romance de formação e também do gênero da biografia. Para tanto, inicialmente, comentamos algumas ideias gerais sobre a origem e o sentido da literatura, a qual tem em seu centro o homem e o mundo. Levantamos, a este respeito, o pensamento de alguns filósofos e escritores como Vico, Schopenhauer, Campbell, Gusdorf, Eco. Apesar do diferente ponto de vista e da época de seus estudos, esses autores concordam sobre a origem mítica da literatura como experiência completa da vida e sobre a importância de contar essa experiência por meio do gênero romanesco. Assim como a vida se expressa no mito primitivo, ela tem íntima relação com a obra de arte, na qual o mito, com o passar do tempo, se transforma. O artista criador, a obra de arte, o enredo criado, são metáforas dos acontecimentos da vida e do destino do homem.

Seguindo esse pensamento, vimos como a função do mito de contar a vida é assumida, hoje, pelo romance. Tal pensamento é sustentado por vários escritores, romancistas e críticos que refletem sobre o sentido da literatura e, particularmente, sobre o romance da época atual. Entre eles escolhemos Milan Kundera, (1986), Mario Vargas Llosa (2001), Claudio Magris (2001). Eles concordam em sustentar que – apesar de o espírito comum do nosso tempo, o do *mass media*, ser "contrário ao espírito do romance" (KUNDERA, 1986) – o romance continua nos oferecendo um "conhecimento direto, global, sobre o ser humano" (LLOSA, 2001). Segundo Todorov (2007), o romance nos permite outra maneira de imaginar e conceber o universo, de interagir com os outros.

Em seguida, nosso interesse se dirigiu para o romance italiano do século XX e para nossa época, à qual pertence *Lei così amata*. Desse modo, escolhemos três críticos que pertencem a três gerações do século XX - Debenedetti (1901-1967), Asor Rosa (1933), La

.

Porta (1952) – oferecendo, assim, uma visão que abrange a segunda metade do século passado e o início do século XXI, visão esta que, entre outras, confirma as considerações dos escritores anteriormente examinados. Para todos eles, o romance, apesar da fragmentação do mundo contemporâneo, mantém unidos os vários aspectos da vida, dá forma ao caos contemporâneo e continua examinando em profundidade os temas mais relevantes da existência humana.

Entre os temas que interessam para o romance está a juventude. Trata-se de um período da vida em que o leque das possibilidades a serem trilhadas é muito grande. Desse modo, tal temática oferece material para a reflexão existencial característica do romance, o qual, segundo Kundera (1986), descortina as várias possibilidades humanas, as possibilidades da personagem e de seu mundo.

Nos estudos de Asor Rosa, pudemos observar que sobressai, além disso, outro elemento que interessa para este estudo, já que nosso objeto de análise trata do romance de uma escritora: a vitalidade da prosa das escritoras italianas, as quais, em número consistente, sobretudo na segunda metade do século XX, contribuem para o gênero romanesco. Asor Rosa afirma que "As romancistas trazem de uma forma mais acentuada e corajosa a tematização da «subjetividade» [...] é um ponto de vista, é um olhar diferente, a partir do qual se pode observar de outro modo todo o resto do mundo." (ASOR ROSA, 2001, p. 293. Tradução nossa). Calvino (2006) sustenta que, na literatura contemporânea o escritor ou, especialmente, a escritora que quer criar uma personagem "inteira", quase sempre imagina uma figura feminina. O crítico Giulio Ferroni afirma que na narrativa das escritoras sobressai a indagação de personagens femininos e "a intenção de individuar as motivações que levam à escolha da literatura e da vida cultural" (FERRONI, 2005, p. 131. Tradução nossa). Alguns estudos recentes sobre a narrativa italiana das últimas duas décadas do século também ressaltam a presença de escritoras - entre as quais Melania Mazzucco, com sua "elegância narrativa" - que poderia representar, não só pelo aspecto quantitativo, mas pela qualidade da prosa, um indício da potencialidade de desenvolvimento da literatura italiana. (STRAPPINI; SPERA, 2008)

Nos três capítulos que compõem este trabalho, buscamos fazer um estudo esmiuçado sobre *Lei così amata*, com a figura da Annemarie Schwarzenbach como protagonista. A obra estudada pode ser inscrita dentro do contexto do romance do século XX mencionado acima e, especialmente, dentro do subgênero do romance de formação, em perspectiva contemporânea.

.

Além disso, vimos que o percurso de formação do herói e o tema da "viagem" se entrelaçam, constituindo os pilares sobre os quais se constrói o romance em questão. Este é o cerne de nossa pesquisa.

Coube, em primeiro lugar (considerado que o romance em pauta até agora não foi traduzido para o português), fazer uma rápida apresentação da protagonista que permitisse justificar nossa escolha de estudo, a fim de apresentar *Lei così amata* como um romance de formação do século XX.

Apesar dos numerosos trabalhos, sejam eles analíticos sobre o desenvolvimento do subgênero em determinado país ou sobre romances específicos de formação, nosso interesse dirigiu-se em primeiro lugar aos estudos dos dois maiores filósofos e críticos literários do gênero romanesco no século XX: Lukács (2003) e Bakhtin (1997; 1998). Os pilares das suas teorias continuam válidos, portanto foram utilizados para a análise do texto, objeto deste estudo: as características do herói, sua solidão, sua relação com o mundo, a história, a sociedade, a cultura; o rumo do herói no romance, seu devir, suas relações com as grandes questões filosóficas, ou seja, o conhecimento, o ser, a vida e a morte.

Além do interesse direto pelas teorias de Lukács e Bakhtin, entendemos a influência que elas tiveram sobre a crítica literária do século XX. Muitas das características das personagens por eles analisados, por exemplo, são retomadas por Franco Moretti para estudar o romance de formação na cultura européia. Na análise deste último autor, sobressai a relação do herói com o mundo e seu percurso nesse mesmo mundo. Já na análise de Labovitz, a outra escritora crítica de que nos servimos para nossas análises, sobressai a solidão da heroína e sua relação não apenas com o mundo, mas com a família. Contudo, em ambos os autores, é evidente a relação profunda e importante do herói - ou heroína – consigo mesma.

Apesar de ser um subgênero de romance que se desenvolve no fim do século XVIII e no século seguinte, - e não particularmente na Itália - é ainda possível encontrar romances que apresentam as características do assim chamado "romance de formação" no nosso tempo. Não importa que apareçam elementos diferentes do modelo clássico, como a heroína no lugar do herói. Pelo contrário, parece evidente que a partir da segunda metade do século XX o bastão do herói do romance de formação passa à heroína. Quando decai a relevância e o sentido do romance de formação do herói, eis que surge e adquire sentido o romance de formação da heroína, o qual, ao lado das características gerais deste gênero, apresenta características

.

específicas. Em geral, a heroína desses romances é criação de uma autora, além disso, os estudos do subgênero e das obras que o compõem também passam a ser objeto de análise de mulheres que fazem o trabalho de crítica. A "formação" se torna uma questão feminina, mais do que masculina. O espaço que o jovem herói ocupava na literatura do século XIX e começo do século XX é tomado pela jovem heroína, pois agora é o seu lugar e o seu papel no mundo que estão em questão. Ela continua apresentando as contradições da juventude; seu dinamismo e inquietude se opõem aos limites, em primeiro lugar o limite imposto pela da juventude que, em um certo momento, termina. Contudo, seu processo de formação se estende no tempo, mais do que ocorria com o herói, abrangendo as vicissitudes da própria vida.

O romance de formação feminino focaliza o devir da heroína e, assim, acompanha um processo de autoconsciência da personagem.

As análises feitas no primeiro capítulo deste trabalho – cujo título *A aprendiz da vida: um romance de formação* retoma em parte o título da primeira parte do romance (*A aprendiz da vida*) – procuraram evidenciar que *Lei così amata* pode inserir-se na tradição do romance de formação do século XX, uma vez que possui elementos que caracterizam este gênero. Pudemos verificar que nem todos os mesmos parâmetros do romance de formação produzido no século XIX podem ser aplicados ao do século XX, cuja peculiaridade é apresentar um mundo – e consequentemente um sujeito no mundo – sempre mais fragmentado e diversificado.

Lei così amata talvez seja um romance que, por conta da história de vida de sua protagonista, permita, no fim de uma geração que atravessou o século XX, uma reflexão sobre o que foi aquela juventude, aquele mundo e a literatura que os apresenta. Mesmo uma personagem como Annemarie pode representar, usando-se aqui as palavras de Bakhtin acerca do romance de formação, "o herói que, no seu devir, supera o caráter privado e entra numa esfera mais ampla, aquela da realidade histórica" (BAKHTIN, 1997, p. 240).

Ao falarmos em realidade, em história de vida, eis que surge a observação de que o objeto do romance *Lei così amata* é – em certo sentido - a biografia de Annemarie Schwarzenbach. De fato, essa observação foi um ponto sobre o qual nos detivemos no estudo deste romance.

.

Buscamos, portanto, analisar como os elementos incontestáveis da biografia construíam o romance, lembrando, a este respeito, a afirmação de Bakhtin de que os romances podem incluir outros gêneros, outros textos (cartas, poemas, etc.) (BAKHTIN, 1998); o que é efetivamente o caso de *Lei così amata*.

A tal fim, foram úteis as considerações de George Gusdorf, um dos mais exaustivos estudiosos do gênero biográfico e autobiográfico, considerado por ele, ao mesmo tempo, forma filosófica, histórica e literária. Todavia, o cabedal teórico principal desse capítulo de análise residiu sobretudo nos ensaios de dois escritores da mesma época, Edward Forster e André Maurois, cujas reflexões pareceram particularmente estimulantes a esse propósito. Como romancistas, biógrafos e ensaístas, eles discutiram os aspectos do romance – Forster – e os aspectos da biografia – Maurois. Este último, escrevendo seu ensaio, fazia referência àquele do colega inglês; os dois se perguntavam e tentavam definir as características desses gêneros. Seus textos sobre a narrativa do romance e da biografia se revelavam, portanto, complementares para a análise de *Lei così amata* que se desenvolve no segundo capítulo do presente estudo e cujo título é *A morte, ligação entre biografia e romance*.

As observações de Forster e Maurois - quanto aos personagens, à história e ao enredo - partem de perspectiva oposta, mas chegam a encontrar muitos pontos comuns. Enquanto Forster consegue nos convencer de quanto o romance é impregnado de vida, de como este narra a vida no tempo, incluindo sobretudo a dos seus momentos de maior valor, Maurois nos convence de como, nas mãos de um bom escritor, a realidade das personagens da biografia não o impede de torná-las sujeito da obra de arte, de enchê-las de vida interior e, portanto, de retratá-las muito próximas da "realidade" das personagens da ficção. Interessava também, ao nosso fim, sublinhar a observação de Maurois de que a biografia é a procura da existência que vale enquanto símbolo de algo, pois entendemos que, de certo modo, a simbolização da existência do jovem e de seu mundo está entre os parâmetros do romance de formação.

Lembramos que, como observado por Forster acerca da vida das personagens do romance, também em *Lei così amata* amor e morte são os dois pólos entre os quais a protagonista tenta se equilibrar, e que acompanham o desenrolar do enredo. O amor, como o próprio título do romance sugere, caracteriza Annemarie: ela é objeto do amor, assim como também sempre está à procura do amor. No entanto, a morte, procurada ou não, está sempre por perto dessa personagem. Com a morte voltamos ao título desse segundo capitulo, *A*

.

morte, ligação entre biografia e romance. A morte é um dos momentos principais que caracterizam seja a vida do biografado, seja a vida das personagens dos romances. Contudo, apenas isto não justificaria nosso título. O que quisemos sugerir é que a autora se serve desse momento essencial, precedido pelo acidente que Annemarie sofre, para construir uma moldura, um engaste biográfico que segura as três partes constituintes do corpo do romance. O *incipit* e o prólogo - que procuramos analisar minuciosamente - possuem as características da narrativa do romance, tanto que conseguem deixar quase em suspense as consequências da queda sofrida pela protagonista; o epílogo desliza lentamente, com a morte da heroína, para a narrativa biográfica.

A morte: achamos que aí estava o cerne da construção do romance, pois esta – ou melhor, seu mistério - possui um lugar de destaque na narrativa, mas é isolada do restante do enredo. Por isso, consideramos que o romance de formação propriamente dito se desenvolve, em *Lei cosi amata*, nas três partes das quais se compõe o texto, enquanto o prólogo, e sobretudo o epílogo, constituem um engaste de tipo biográfico, no qual aparece também o narrador como personagem, em diálogo com sua protagonista.

No terceiro capítulo, intitulado *Oriente, América e África: a viagem como formação*, procuramos desenvolver a análise do texto no sentido de reconhecer como as inúmeras viagens empreendidas pela protagonista, Annemarie, compõem seu processo de formação. Apesar de estar particularmente documentada – como biografia -, é nesta parte que conseguimos analisar melhor as características do romance de formação.

Fizemos uma breve introdução à literatura de viagem, baseada nos estudos dos críticos Debenedetti e Krysinski e nas reflexões de dois escritores viajantes italianos, Moravia e Pasolini, além de uma rápida excursão no estimulante universo da literatura de viagem escrita por mulheres viajantes. Nessa terceira parte, pudemos também fazer algumas considerações sobre a escrita de viagem de Annemarie Schwarzenbach. Abrimos, portanto, parênteses para oferecer alguns exemplos da escrita dela que, como muitos escritos de viagem, é ao mesmo tempo reportagem, relato, diário íntimo, conto, ensaio de caráter antropológico-social e filosófico.

Nessa etapa, chegamos a Annemarie como personagem do romance. Conforme vimos nos estudos sobre o *Bildungsroman* e o romance de formação, a viagem tem, de maneira geral, relevância para a formação do herói. Em *Lei così amata*, a viagem tem papel

.

fundamental no processo de autoconsciência da protagonista. Percebemos que as viagens constituem a estrutura de sua viagem "pessoal", ou seja, de sua formação. Podemos aqui lembrar também que, como em geral no romance de formação feminino, a viagem constitui um percurso iniciado como ruptura dos cânones tradicionais do papel da mulher, percurso esse que desencadeia e acompanha seu processo de autoconsciência.

Para Annemarie, podemos enfim afirmar, neste caso fazendo uso das palavras de Benjamin, que a viagem é uma "metamorfose", (Benjamin apud BOUGANIM, 2007, p. 118) "Viajar questiona os nossos hábitos burgueses: é uma forma, consciente ou inconsciente, de realizar a revolução em si" (BOUGANIM, 2007, p. 119. Tradução nossa).

Emergem, nas viagens contadas no romance, aquelas experiências vividas que vão transformando, destruindo e construindo sua identidade e, enfim, a autoconsciência da heroína em questão. Experiências que levam Annemarie – ao longo de mais de dez anos - de uma viagem para outra, nos espaços mais diferentes do mundo. Procuramos focalizar os tempos vividos por ela em relação ao espaço onde se encontra e a seu tempo biográfico. Para tanto, nosso cabedal teórico foi, primeiramente e principalmente, o estudo do imbricamento entre tempo e espaço - que se dá na construção de um texto literário - teorizado por Bakhtin. Trata-se da teoria do cronotopo. Lembramos que no cronotopo "o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo, da história" (BAKHTIN, 1998, 212). Mostramos, ao longo da análise, que os espaços percorridos e vividos por Annemarie têm uma relação íntima com o tempo que ela vive: seu tempo biográfico adquire sentido pela relação com o espaço.

A fim de nossa análise, reconhecemos três tempos principais em seu percurso formativo e de autoconsciência. Ao primeiro chamamos de "tempo da ambiguidade e reflexão". É aquele tempo que Annemarie vive ao longo de suas viagens ao Oriente, especialmente reconhecível pelos cronotopos da separação e aproximação, das estradas, dos encontros. Ambiguidade é a do espaço oriental, de sua história, de seus povos, da mulher, enfim, da própria Annemarie. Reflexão é a que surge frente a essas ambiguidades.

Annemarie como viajante no Oriente tem todas as características das heroínas do romance de formação feminino: afastamento da família, recusa do papel da mulher, curiosidade pelo outro, abandono do supérfluo e vivência da solidão. A solidão se torna insuportável quando acabam os contos que – apesar de tudo – havia conseguido escrever.

.

Escrevera suas reflexões sobre o contato com os aspectos mais profundos da colonização européia de um lado, e, do outro lado, sobre os modos de vida remanescentes dos nativos. Annemarie no Oriente é a personagem à procura do outro e de si mesma, pois está ainda precariamente ligada a tudo o que fez parte de sua vida européia, e a tudo de que não consegue se livrar. Talvez porque seu percurso de formação esteja ainda no começo.

Ao segundo tempo chamamos de "tempo do conflito e da degradação". É aquele vivido por Annemarie quando se encontra na América, internada em hospital ou manicômio. Lugares que são de violência e de perturbações profundas. Reconhecemos, neste tempo de conflito e degradação da personagem, os "*momentos* essenciais de ruptura e de *crise*" que fazem com que "*um homem se transforme em outro*", seguindo um processo de "culpa-castigo-redenção" (BAKHTIN, 1998), utilizando aqui as palavras de Bakhtin acerca da análise do processo de autoconsciência da personagem. Os estudos de Bakhtin sobre o romance de aventura e de crise, com base no *O Asno de Ouro* de Apuleio e nas *Metamorfoses* de Ovídio, serviram para a nossa análise. A degradação e transformação da personagem de *Lei così amata* se dá entre sonho, visão e realidade. A relação entre loucura e razão em que se encontra a heroína nesse momento de sua vida foi analisada com base no estudo de Foucault *Histoire de la Folie à l'Âge Classique* (1972).

O tempo vivido nesses lugares deixa uma marca profunda e indelével na personagem e em toda sua vida, mas favorece seu processo de autoconsciência. A metamorfose que colocou Annemarie na condição de psicótica internada em um manicômio faz parte do tempo transformador, o qual – segundo Bakhtin – é capaz de colocar determinadas personagens em contato com uma visão de mundo mais ampla e mais complexa sobre as relações humanas. As viagens de Annemarie à America se tornam – metaforicamente ou não – uma fuga. Fuga inicialmente da família autoritária e da Europa totalitária, em seguida, fuga de si mesma.

Ao terceiro tempo chamamos de "tempo da culpa, da solidão e da salvação". Mais uma vez, trata-se de um tempo de viagem, uma vez que Annemarie parte – contra sua vontade – para África. A culpa é aquela que se arrasta por tudo aquilo que ela fez na América e que determinou seu afastamento do país e a rejeição da mãe. Porém, trata-se também da culpa que lhe imputam nas acusações feitas na África, ou seja, de ser ela uma espiã. A personagem de *Lei così amata* assume as características do herói do romance de formação que, segundo Moretti, é acusado injustamente, não tem condições de se defender, só pode fugir ou se exilar.

.

Foram assinaladas também nessa parte da nossa análise as características do romance de formação feminino: a heroína faz escolhas não conformistas que a isolam, e o ostracismo leva à solidão. Contudo, nesse ponto do percurso da heroína, a solidão se torna instrumento para conseguir encontrar algo de mais profundo dentro sua própria consciência.

É esse percurso feito para alcançar as camadas mais profundas de sua consciência que lhe permite desenvolver sua vocação de escritora. Em sua obra de artista, Annemarie consegue conciliar a esfera do real e a do ideal, parece encontrar uma reconciliação consigo e com o mundo, parece alcançar a sua salvação.

Poder-se-ia, em conclusão, afirmar que o tempo da solidão e da reflexão permeia a vida toda de Annemarie. Porém, o tempo da solidão e reflexão que ela vive no Oriente é diferente daquele vivido – anos depois - na África. E isto nos remete a seu processo de autoconsciência, que pode ser depreendido no desenvolvimento da narrativa. Assim, as características estudadas por Moretti e Labovitz sobre o romance de formação correspondem, em grande parte, às características dos tempos vividos pela personagem de *Lei così amata*.

Cabe ressaltar que, em cada viagem de Annemarie, na trama ocorre uma suspensão do tempo: a espera do navio para o Oriente, o estado de sono-vigília na América, a espera pela autorização de sair do território belga para se juntar às tropas da França Livre. Esses momentos de suspensão parecem servir à protagonista como forma de percorrer, refletir, os momentos passados de sua vida que a levaram até aquela viagem.

Lembramos, enfim, a imagem da *Stultifera navis*, de que se serviram pintores e poetas do século XVI, referindo-se à exclusão de quem era diferente, louco, e que foi retomada pelo filosofo Foucault. Essa figura nos serviu como metáfora da situação de Annemarie: apesar da aparente liberdade da qual ela gozava – sair de casa, viajar, escrever, expressar suas ideias – ela era limitada pela família e pelas instituições, ou seja, pela sociedade, que a degredou. Não só, a sociedade da época estimulava particularmente o conflito interior de mulheres como Annemarie: de um lado elas são objeto de admiração (frequentemente não declarada) e fascinação, pela coragem da diversidade, de outro, são objeto de desconfiança, rivalidade, inveja, seja por parte dos homens, seja por parte de outras mulheres. A solidão se torna a condição da mulher que recusa os papeis tradicionais e que procura sua autonomia pessoal e

.

profissional, sobretudo quando sua profissão é a de escritora.[222] Por isso a associação com a *Stultifera navis*: a solidão e as peregrinações nas quais Annemarie vive, indo de um país para outro, de um continente para outro, como uma nave sem rumo pelo mar. Com a conclusão de sua viagem ao continente africano, poderíamos afirmar que ela recupera sua própria liberdade de ser o que queria: vive o tempo da salvação. O encontro consigo mesma, o amadurecimento de sua autoconsciência, coincidem com a realização de sua vocação, a escrita. Desta vez, sua chegada na Europa, na Suíça, representa como que um desembarque da *Stultifera navis*.

A um olhar de conjunto das viagens em *Lei così amata*, e na base de nossa análise, poderíamos agora dizer que Annemarie, num primeiro momento, é um herói moderno para quem - usando as palavras de Claudio Magris – "viajar se torna também um fugir, um violento quebrar limites e ligações. A viagem descobre não somente a precariedade do mundo, mas também aquela do viajante, a fragilidade do Eu individual, que começa [...] a desagregar a própria identidade e a própria unidade, a se tornar outro homem" (MAGRIS, 2006, p. XI. Tradução nossa). O viajar de Annemarie pelos territórios asiáticos pode parecer mais como um vagabundear, um errar, lembrando que esta última palavra tem também o sentido de 'estar errado'. Sêneca, nas *Cartas a Lucílio*, já afirmava: "Mas até quando tu ignorarás o de que precisa fugir, o que procurar, o que é necessário ou supérfluo, justo ou injusto, isto não será viajar, mas vagabundear." (SÊNECA, 1945, III vol., p. 151. Tradução nossa)

Em um segundo momento, contudo, Annemarie se torna aquele viajante que, como vimos, "atravessando o mundo – viajando pelo mundo - descobre sua própria verdade" (MAGRIS, 2006, p. XI). A esse momento, sua volta para casa assume um sentido diferente das primeiras vezes, pois agora conseguiu – através das viagens – encontrar a si própria.

* * *

Nestas considerações finais, apresentamos nas páginas precedentes um olhar global e um tanto conclusivo sobre as análises feitas neste estudo. Porém achamos que a obra de Mazzucco em questão deixa em aberto muitas outras reflexões e análises que poderiam ser feita a seu respeito. Portanto, vamos apenas comentar, acompanhar de longe, algumas

[222] Virginia Woolf, em seu ensaio *A Room of One's Own* (1929) descreveu muito detalhadamente o difícil caminho que as mulheres escritoras tiveram que percorrer para conseguir, em primeiro lugar, escrever, em segundo lugar serem reconhecidas; tanto que, especialmente no século XIX, algumas tiveram que se esconder, servindo-se de um nome masculino.

reflexões que as últimas páginas de *Lei così amata* sugerem. As últimas palavras com as quais se conclui o romance – como vimos no final do segundo capítulo - são dirigidas a Annemarie: "não deixar cair as espigas, não sacudir a cinza, não fechar os olhos, não ir embora, fica – assim". Mas poderiam também ser traduzidas desta forma "não deixe cair as espigas, não sacuda a cinza, não feche os olhos, não vá embora, fique – assim." (MAZZUCCO, 2000, p. 428)[223]

O diálogo implícito que a autora teve até esse momento da narrativa com Annemarie se torna explícito. À protagonista parece também dirigido o poema que se encontra após os agradecimentos, quase a indicar que o agradecimento final pela criação da obra é para Annemarie, graças ao 'encontro' e 'diálogo' que se estabeleceu entre ela e Mazzucco.

> Oh, anjo da severidade
> não sou um trapaceiro
> e não pergunto nada.
> Queria novamente encontrar teus olhos severos
> que há muito tempo tu volveste alhures
> e a piedade, o anjo, chega tarde demais
> mas do mar de florestas onde até as feras selvagens
> calam-se, dos desertos que o mar de chamas do sol
> não devasta mais,
> com passo leve e intacto
> tu retornarás e nós nos abraçaremos
> fraternalmente.
>
> (MAZZUCCO, 2000, p. 430)[224]

«Tu» é a pessoa do diálogo. Um diálogo entre Mazzucco e Schwarzenbach – a autora e a sua biografada – entre o narrador e sua personagem, o qual está na base do texto todo e se mistura às palavras, aos discursos das outras personagens. Dissemos que os papéis de Mazzucco se multiplicam na obra: o leitor, o intérprete de documentos, o biógrafo, o narrador, a personagem, o escritor. Interpretar fotografias, cartas, contos e outros escritos significa lê-

---

[223] "non lasciar cadere le spighe, non sgrullare la cenere, non chiudere gli occhi, non andare via, resta – così." Em italiano a forma negativa do imperativo serve tanto para a segunda pessoa do singular quanto para a forma impessoal. Mas a forma afirmativa, aqui usada por último, serve só para a segunda pessoa; isso permite, portanto, considerar essas palavras como as de um discurso direto dirigido à personagem.

[224] "Oh, angelo della severità/ non sono un truffatore/ e non domando niente./ Vorrei incontrare di nuovo i tuoi occhi severi/ che tu da lungo tempo hai rivolto altrove/ e la pietà, angelo, arriva troppo tardi/ ma dal mare di foreste dove anche le fiere selvagge/ tacciono, dai deserti che il mare di fiamme del sole/ non devasta più,/ con passo leggero e intatto/ tu ritornerai e ci abbracceremo/ fraternamente. /Roma, Parigi, Zurigo/dicembre 1997-dicembre 1999"

los; a leitura é, neste caso, uma escuta silenciosa, e entre uma escuta e a outra, se insere a voz, ainda silenciosa, do autor, que enche com sua imaginação e interpretação, o vazio entre um documento e o outro, demonstrando assim seu interesse, sua curiosidade, sua participação à vida que em tais documentos se revela – ou se disfarça. E a voz que fala no texto não é mais só a voz da personagem, mas também é aquela do autor. No momento em que começa a utilizar os documentos no seu texto, o autor já se tornou o narrador, e se – além disso – ele narra o mesmo processo de procura e leitura, ele se torna também uma personagem, que compartilha, junto às outras personagens, a vida do texto, ele "existe" no texto.

O capítulo se encerra, portanto, deixando aberta a possibilidade de reler o texto como um conjunto de vozes que falam dentro do romance; vozes de quem conheceu Annemarie e que a autora foi recolhendo, escutando e recriando na sua escrita. Mas em primeiro lugar, voz de Annemarie que fala de si através dos próprios textos, e voz subjacente do narrador, que tece como um longo diálogo com sua personagem, feito de perguntas às quais só a imaginação pode dar uma resposta. Entre elas – personagem e narradora – um importante fio de ligação: a escrita.

Em *Lei così amata* estamos na presença de várias camadas de compreensão e relação dialógica. Se à autora Mazzucco cabe a compreensão de Schwarzenbach e de seu mundo, a nós, leitores de *Lei così amata*, cabe uma dupla camada de compreensão: a de Annemarie e a de Mazzucco. Como afirma Bakhtin, "na compreensão [existem] duas consciências, dois sujeitos", por isso "é sempre dialógica" (BAKHTIN, 1997, p. 316). É este tipo de diálogo que deve ter o autor se seu texto quer superar a dimensão histórica e se tornar obra de arte, deixando a possibilidade de o leitor, de certo modo, participar dessa obra.

* * *

Cabe ainda aqui uma outra observação. Podemos nos perguntar se ainda tem valor falar em romance de formação no limiar do século XXI e, portanto, qual a relevância na literatura contemporânea de um tipo de romance como o de Mazzucco. As perguntas que surgem a partir deste questionamento são inúmeras e envolvem considerações quanto à sociedade, aos costumes, à comunicação, à educação e aos jovens, considerações estas que vão além de nosso campo de estudo. Se, de um lado, as sociedades tendem à globalização, à uniformização dos costumes, das formas de comunicação, e até a literatura tenderia à

.

"condição universal",[225] por outro lado, assistimos a uma recrudescência de diferenças e intolerâncias de vários tipos entre diferentes culturas e nações. Tais diferenças seria o que caracterizaria, portanto, a relação indivíduo-mundo e educação-sociedade que está na base do romance de formação.

Grande diversidade ainda existe entre a posição, o papel, a educação da mulher no mundo ocidental e no mundo islâmico, da mulher nos países desenvolvidos economicamente e nos em fase de desenvolvimento. Qual sociedade, portanto, é pertinente para este tipo de romance, qual cultura, qual tipo de jovem considerar como objeto do romance de formação? Qual é a viagem e qual é a direção de seu herói? Qual o sentido de contá-la? Seguindo as afirmações de Moretti, deveríamos observar que a nossa época contemporânea não é tempo de 'formação', ou, melhor, não é tempo para que esta forma simbólica de romance se torne representativa da nossa época. O romance de Mazzucco, nesta perspectiva, se torna um isolado epígono, que retoma as características de um movimento artístico anterior. E talvez o seja.

Porém, observamos também que os jovens e as jovens, suas famílias, sua formação, seus papéis, continuam sendo questões relevantes da sociedade atual. Donde observamos que há as mesmas perguntas, as mesmas dificuldades, conflitos diferentes, talvez, mas sempre conflitos: qual a validade do caminho formativo proposto pelas instituições, quais as instituições que hoje ditam os parâmetros formativos, quais as possíveis alternativas, quais os choques entre as gerações, como se dá a busca de si mesmo e da própria "vocação", a inserção no mundo do trabalho, etc. Tudo isso num espaço que compreende culturas diferentes, sempre mais próximas fisicamente, mas frequentemente em conflito uma com a outra; num tempo de sempre mais rápidas mudanças ambientais, econômicas e sociais.[226] No fim do século XX e no início deste século, um percurso cheio de incerteza está à frente dos jovens: a experiência passada dos outros não pode iluminá-los, mas pode ajudá-los a percorrer o caminho.

Se o romance, ainda e sempre, tem um papel, mesmo que acessório, de contribuir à formação do homem, não no sentido de dar respostas, mas de fazer com que sejam colocadas

---

[225] Mesmo se já Goethe, em 1827, segundo Moretti, pensava que "está para iniciar a época da literatura mundial, e cada um deve se esforçar para seu apressamento" (MORETTI, 1999, p. XIX), hoje particularmente podemos dizer que "a condição de vida do romance, em nosso tempo, é universal", segundo afirmação de Francesco Muzzoli na introdução ao texto de Wladimir Krysinsky, *O romance e a modernidade* (KRYSINSKY, 2003, p. 9).

[226] Alguns aspectos das mudanças de nossa época, com referência à literatura, são objeto de um ensaio de Romano Luperini, *Identità, universalità e utopia umanistica: l' "altro" nella letteratura* (2008).

perguntas e reflexões, então parece plausível que o escritor – aqui a escritora Melania Mazzucco – se detenha exatamente na idade preciosa que é a da juventude, e em seu percurso. Se sua forma narrativa não sai da tradição, se ela foi buscar sua personagem entre os "escombros" de um passado próximo, talvez seja porque ainda é atual a dificuldade com que uma jovem enfrenta seu caminho, sua formação, quando suas ideias, suas vocações, suas escolhas - também sexuais – são diferentes daquelas de sua família, cultura e sociedade; o mal estar psíquico, a droga e o álcool, a fuga, a tentativa de suicídio fazem parte das gerações contemporâneas assim como da geração da protagonista de *Lei così amata*.

A recuperação do material do passado, frequentemente escondido na memória individual e coletiva, ajuda na construção de nosso presente. A escrita que faz com que tal recuperação se coloque como uma ponte entre passado e futuro, transmite uma experiência às atuais gerações. Neste caso, a experiência de uma vida:

> (...) cada homem é mais do que só ele mesmo; ele representa também o ponto único, especialíssimo e sempre significante e importante no qual se cruzam os fenômenos do mundo, uma única vez e nunca mais. Por isso a história de cada homem é importante, eterna, sagrada; por isso cada homem, até quando vive e cumpre a vontade da natureza, é maravilhoso e digno de toda consideração. [...] A vida de cada homem é um caminho em direção a si próprio, é uma tentativa de caminho, o indício de um caminho. Nenhum homem nunca foi inteiramente ele mesmo. Ainda assim, cada um procura sê-lo, [...] cada um segundo as próprias possibilidades. [...] Mas cada um de nós caminha em direção ao próprio destino. Podemos nos entender reciprocamente; mas cada um pode interpretar somente si próprio." (HESSE, 1966, p. 3, 4. Tradução nossa)

Afirma Thomas Mann, no prefácio ao romance de Hesse, *Demian*, do qual tiramos a citação acima: "«Segue o novo sem sacrificar o velho.» Os melhores servidores do novo – Hesse é um exemplo – podem ser aqueles que conhecem e amam o velho e o carregam dentro do novo." [227] (MANN. Apud HESSE, 1966, p. xi). Além disso, vale a pena lembrarmos um pensamento de Goethe sobre como a arte e a literatura possam ajudar a construir uma integridade humana:

> E, se no curso de nossa vida vemos ser cumpridas por outros as coisas para as quais nos inclinava outrora uma vocação a que tivemos de renunciar, como tantos outros, então desperta em nós este belo pensamento: que só a humanidade inteira é o verdadeiro homem, e o indivíduo, para ser feliz e contente, deve ter a coragem de sentir-se dentro do conjunto." (GOETHE, 1971, p. 299).

[227] Thomas Mann escreveu isso em 1947, na introdução ao romance de Hermann Hesse *Demian, A História da juventude de Emil Sinclair.*

Assim, terminamos nosso trabalho, deixando abertas diversas possibilidades de estudo acerca da relevância do romance de formação na contemporaneidade. Annemarie Schwarzenbach - enquanto escritora e personagem de um período conturbadíssimo de nossa história recente - e Melania Mazzucco - enquanto relevante escritora da literatura italiana atual - descortinaram para nós o intrigante universo do percurso formativo do jovem no mundo e do gênero capaz de abarcar tal trajetória, o romance de formação.

.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA GERAL

AA.VV. *La questione femminile nel Novecento.* A cura di A. Di Martino. Torino: Einaudi, 2006.

ABBAGNANO, Nicola. *Dizionario di filosofia*. Torino: UTET, 1971.

ASOR ROSA, Alberto. "La storia del« romanzo italiano»? Naturalmente, una storia «anomala»". In MORETTI, F. *Op. cit.*

AUERBACH, Erich. *Mímesis. A representação da realidade na literatura ocidental*.

São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense

Universitária, 1997.

_____. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANTI, Anna. *Artemisia*. Milano: Bompiani, 2007.

BENJAMIN, Walter. "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolai Leskov". In *Angelus novus*. *Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi, 1995.

BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris: Alcan, 1921.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

BOUGANIM, Ami. *Walter Benjamin. Le revê de vivre*. Paris: Albin Michel, 2007.

CALVINO, Italo. "I livelli della realtà in letteratura". In *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi, 2006.

_____. "Il midollo del leone". In *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi, 2006.

_____. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 2009.

CAMPBELL, *Joseph. The Power of Myth*. Tradução brasileira *O Poder do Mito.* São Paulo: Editora Palas Athena, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CELAN, Paul. *Cristal.* São Paulo: Iluminuras, 1999.

D'ALBERTO, Francesca. *Biografia e filosofia. La scrittura della vita in Wilhelm Dilthey* . Milano: Franco Angeli, 2005.

DEBENEDETTI, Giacomo. "Klaus Mann, Finestra con le sbarre". In *Giacomo Debenedetti 1901-1967,* a cura di Cesare Garboli. Milano: Il Saggiatore, 1968.

_____ . *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti.* Milano: Garzanti, 1981.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

DILTHEY, Wilhelm. *Scritti filosofici*. Torino: UTET, 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura. Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Six walks in the fictional Wood*. Tradução brasileira *Seis passeios pelos bosques da ficção.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FERRONI, Giulio. *Storia e testi della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Folie à l'Âge Classique* (1972). Tradução brasileira *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. Tradução italiana *Aspetti del romanzo*. Milano: Garzanti, 2000.

GARDINER, Judith Kegan. "On Female Identity and Writing by Woman". In *Critical Inquiry*. Winter 1981, Volume 8, Number 2.

GIROUD, Françoise. *Alma Mahler ou a arte de ser amada*. São Paulo: Rocco, 1989.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Humanitas, 2005.

_____ . *Memórias: Poesia e Verdade.* Brasília: Universidade de Brasília, 1971.

GUSDORF, George. *Les écritures du moi. Ligne de vie 1*. Paris: Èditions Odile Jacob, 1991.

_____ . *Auto-bio-graphie*. *Ligne de vie 2*. Paris: Èditions Odile Jacob, 1991.

.

_____ . *La parole.* Paris: Presses Universitaires de France, 2007.

KRYSINSKI, Wladimir. *Il romanzo e la modernità*. Roma: Armando Editore, 2003.

KUNDERA, Milan. *L'art du Roman*. Paris : Gallimard, 1986.

LA PORTA, Filippo. *La nuova narrativa italiana.* Torino: Bollati e Boringhieri, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2003.

LUPERINI, Romano. *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida, 2008.

MAGRIS, Claudio. "È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?" In MORETTI, F. *Op. cit.*

MANZONI, Alessandro. *I promessi sposi*. Firenze: Sansoni, 1964.

MAUROIS, André. *Aspects de la biographie*. Paris: Au Sans Pareil, 1928.

_____ . *Lélia ou La vie de George Sand*. Paris: Hachette, 1952.

MORETTI, Franco, a cura di. *Il romanzo.* Torino: Einaudi, 2001.

PERSE, Saint-John. "Exílio". *Diálogo 12*. São Paulo, 1960.

RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeu*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

SAND, George. *Oeuvres autobiographiques*. Paris: Gallimard, 1970.

SAPEGNO, N.; TROBATORE,G.; BINNI, W. *Scrittori d'Italia*. Vol.II. Firenze: La Nuova Italia, 1967.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen* Tradução françesa *Le sens du destin*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1988.

SEBALD, W.G. *Os emigrantes*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

SENECA, Lucius Annaeus. *Ad Lucilium Epistulae Morales*. Tradução francesa *Lettres a Lucilius.* Paris: Garnier, 1945.

.

STRAPPINI, L. ; SPERA, L. *Il senso narrante. Pagine di narrativa italiana 1900-2008, annotate per lettori stranieri*. a c. di F.R.Andreotti e V. Russi, Perugia: Guerra Edizioni, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *La literature en péril*. Paris : Flammarion, 2007.

VARGA LLOSA, Mario. "È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?" In MORETTI, F. *Op. cit.*

VASARI, Giorgio. *Le vite*. Roma: Editrice Italiana di Cultura, 1963.

VICO, Giambattista. *La scienza nuova*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1977.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Tradução francesa *Une chamber à soi*. Paris: Éditions 10/18 2009.

YOURCENAR, Marguerite. *L'Œuvre au Noir* Paris: Gallimard Folio, 2008.

_____. *Mémoires d'Hadrien* . Paris: Gallimard Folio, 2008.

_____. *Souvenirs pieux.* Paris: Gallimard Folio, 2008.

ZWEIG, Stefan. *Drei Meister. Balzac – Dickens – Dostojewski.* Tradução francesa *Trois Maître : Balzac, Dickens, Dostoievski*. Paris : LGF Flammarion, 1995.

_____. *Drei Dichter ihres Lebens. Casanova – Stendhal – Tolstoi*. Tradução francesa *Trois Poètes de leur vie : Stendhal, Casanova, Tolstoï.* Paris: Belford, 1996.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O ROMANCE DE FORMAÇÃO

APULEIO. *Le Metamorfosi o L'Asino d'oro*. Milano: Rizzoli, 2008.

AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. Tradução italiana *Orgoglio e pregiudizio*. Milano: BUR, Rizzoli, 2008.

BALZAC, Honoré de. *Illusions perdues*. Paris: Pocket, 1991.

CONRAD, Joseph. *Youth*. Tradução brasileira *Juventude*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meister theatralische Sendung*. Tradução italiana *La missione teatrale di Wilhelm Meister*. Milano: Mondadori, 1950.

_____ . *Wilhelm Meister Lehrjahre.* Tradução italiana *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*. Milano: Adelphi, 2006.

HESSE, Hermann. *Demian*. New York: Bantam, 1966.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

KAFKA, Franz. *O desaparecido ou América.* São Paulo: Editora 34, 2004.

LABOVITZ, Esther Kleinbord. *The Myth of the Heroine***.** *The Female Bildungsroman in the Twentieth Century* . NewYork: Peter Lang, 1988.

LESSING, Doris. *Martha Quest*. Tradução italiana *Martha Quest*. Milano: Feltrinelli, 2007.

_____. *A Proper Marriage*. Tradução italiana *Un matrimonio per bene*. Milano: Feltrinelli, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MANN, Thomas. *Tonio Kröger.* Milano: Feltrinelli, 2007.

MAZZARI, Marcus V. *Romance de formação em perspectiva histórica*. Cotia. Ateliê, 1999.

MORETTI, Franco. *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi,1999.

MUSIL, Robert. *O jovem Törless*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

PERNOT, Denis. "Du «Bildungsroman» au roman d'éducation: un malentendu créateur? " In: *Romantisme*, 1992, n° 76. Disponível em: <(http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1992_num_22_76_6034)>. Acesso em: 19/09/2010.

PINTO Ferreira Cristina. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

RILKE, Rainer Maria. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. Milano: Garzanti, 1974.

STENDHAL. *Le rouge et le noir*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra* Rio de Janeiro: Olympio, 1979.

WOLF, Christa. *Riflessioni su Christa T.* Roma:Edizioni e/o, 2003.

.

BIBLIOGRAFIA SOBRE LITERATURA DE VIAGEM

BYRON, Robert. *La via per l'Oxiana*. Milano: Adelphi, 2005.

CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. Tradução italiana *Cuore di tenebra*. Milano: Feltrinelli, 2008.

FREDIANI, Federica. *Uscire. La scrittura di viaggio al femminile: dai paradigmi mitici alle immagini orientaliste.* Reggio Emilia: Diabasis, 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Viagem à Itália*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KRYSINSKI, Wladimir. *Dialética da transgressão. O novo e o moderno na literatura do século XX.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 2009.

MAGRIS, Claudio. *L'infinito viaggiare*. Milano: Mondadori Oscar, 2006.

MORAVIA, Alberto. *Un'idea dell'India*. Milano: Bompiani 2005.

PASOLINI, Pier Paolo. *L'odore dell'India*. Tradução portuguesa *O cheiro da Índia*. Lisboa: 90 Grau Editora, 2007.

PETRARCA, Francesco. *Lettere di viaggio*. Palermo: Sellerio, 1996.

BIBLIOGRAFIA SOBRE ANNEMARIE SCHWARZENBACH E MELANIA MAZZUCCO

MAILLART, Ella. *La via crudele.* Torino: EDT, 2005.

MANN, Klaus. *The Turning Point.* Tradução francesa *Le tournant. Histoire d'une vie.* Arles: Actes Sud, 2008.

_____ . *Fuga para o Norte*. Edição brasileira. São Paulo: Mandarim, 1996.

MAZZUCCO, Melania. *Lei così amata*. Milano: Rizzoli, 2000.

_____ . *Vita*. Milano: Rizzoli, 2003.

.

_____. *La lunga attesa dell'angelo.* Milano: Rizzoli, 2008.

MIERMONT, Dominique Laure. *Annemarie Schwarzenbach ou le mal de l'Europe*. Paris: Payot, 2004.

SCHWARZENBACH, Annemarie. *Dalla parte dell'ombra*. Milano: Il Saggiatore, 2001.

_____ . *Oltre New York.* Milano: Il Saggiatore, 2004.

_____ . *La via per Kabul*. Milano: Il Saggiatore, 2006.

_____. *La gabbia dei falconi*. Tradução e posfácio de Melania Mazzucco. Milano: Il Saggiatore, 2007.

_____ . *Nouvelle lyrique.* Lagrasse:Verdier, 1994.

_____ . *Lettres à Claude Bourdet. 1931-1938.* Genève:Editions Zoe, 2008.

_____ . *Tod in Persien*. Tradução françesa *La mort en Perse*. Paris: Èditions Payot, 2001. Tradução portuguesa *Morte na Pérsia*. Lisboa: Tinta da China, 2008

_____ . *Winter in Vorderasien.* Tradução françesa: *Hiver au Proche-Orient.* Paris: Èditions Payot, 2008.

SCHWARZENBACH-WILLE, Renée. Foto de Annemarie Schwarzenbach como personagem do Cavaleiro da Rosa, Bocken, 1922. Arquivo de Aléxis Schwarzenbach, Zurich © 2008 by Aléxis Schwarzenbach.

UNE SUISSE REBELLE. ANNEMARIE SCHWARZENBACH. 1908-1942. Film. Direção: Carole Bonstein. Produção: Troubadour Films, 2000. DVD min.56.

TAVARES, Emília; SERRANO, Sónia. *Auto-retratos do mundo. Annemarie Schwarzenbach. 1908-1942*. Lisboa: Tinta da China. 2010.

.

APÊNDICE

Notas biográficas sobre Annemarie Schwarzenbach e Melania Mazzucco

ANNEMARIE SCHWARZENBACH (Zurique,1908 – Sils, 1942). Filha do empresário suíço Alfred Schwarzenbach e de Renée Schwarzenbach Wille e formada em História pela Universidade de Zurique, no final dos anos vinte vive entre Paris, Berlim, Mônaco e Zurique, o que lhe permite seus primeiros contatos com os ambientes literários. Nos anos trinta viaja frequentemente pela Europa inteira (Pireneus, Moscou, Danzig, estados bálticos, Viena, Praga), assistindo e testemunhando com seu trabalho de jornalista e fotógrafa às mudanças européias e à progressiva ascensão do nazismo. Nos mesmos anos viaja por um lado para Bálcãs, Ásia Menor, Médio Oriente, Pérsia, Afeganistão, onde trabalha como arqueóloga e como fotógrafa, por outro lado para os Estados Unidos, para realizar diversas reportagens nos Estados do Sul. Último continente de suas deambulações a África, onde – em 1941 – tenta se juntar às forças da França Livre. Em 1942 estava planejando regressar a Portugal como correspondente da imprensa suíça, mas morre devido a um acidente, no mesmo ano. Sua breve vida foi marcada pela morfina e os internamentos, mas também pela luta contra o nazismo e pela frequentação e amizade com escritores e fotógrafos da época: além dos Mann, Roger Martin Du Gard, Carson McCullers, Claude Bourdet e Catherine Pozzi, Anita Forrer (correspondente epistolar de Rilke), Barbara Hamiltom-Wright, Marianne Breslauer, entre outros.

Cerca de duzentos artigos foram publicados entre 1933 e 1942 nos jornais e revistas suíças, alguns em revistas de exílio. Cerca de 2500 fotos são conservadas no fundo fotográfico da Biblioteca Nacional Suíça. Uma parte de seus textos foi publicada durante sua vida, outros textos foram destruídos pela mãe, outros reencontrados e publicados no fim dos anos oitenta e noventa.

MELANIA MAZZUCCO (Roma,1966), formada em História da Literatura Moderna e Contemporânea e em Cinema, colabora na Enciclopédia Italiana Treccani, no setor de literatura e espetáculo. Publicou *Il bacio della Medusa* (1996*), La camera di Baltus* (1998), *Lei così amata*, (que venceu o Premio Vittorini 2000), *Vita* (que venceu o Premio Strega 2003), *Un giorno perfetto* (2005), transposto em film pelo diretor Ferzan Ozpetek (2008). Traduz a coleção de contos de Annemarie Schwarzenbach *La gabbia dei falconi* (2007). *La lunga attesa dell'angelo* (2008) é seu último romance biográfico, que narra a vida do pintor italiano Jacopo Tintoretto, focalizando sua relação com a filha pintora Marietta Robusti. Sobre a vida desse pintor na Veneza do século XVI escreve também a biografia *JacopoTintoretto e i suoi figli. Biografia di uma famiglia veneziana* (2009).

.