

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS STRICTO SENSU

ÉDER CORRÊA

**A LÍNGUA DE SATURNO: MELANCOLIA EM *ALBERTINE DISPARUE*,
DE M. PROUST**

PORTO ALEGRE

2015

ÉDER CORRÊA

**A LÍNGUA DE SATURNO: MELANCOLIA EM *ALBERTINE DISPARUE*,
DE M. PROUST**

Dissertação de mestrado apresentada
à Pontifícia Universidade Católica do
Rio Grande do Sul como requisito
final para obtenção do título de
Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello

PORTO ALEGRE

2015

RESUMO

O presente trabalho estende o conceito proposto por Marie-Claude Lambotte de que a melancolia possui um discurso próprio, ideia presente na obra *O discurso melancólico* (1999), e procura aplicá-lo na literatura. Procura-se encontrar e evidenciar os elementos que constituem a melancolia na linguagem literária, neste caso, usando como *corpus* de análise a obra *Albertine Disparue*, de Marcel Proust. Produções centradas em discursos em primeira pessoa, como é o caso da narrativa estudada nesta pesquisa, privilegiam a avaliação das formas e dos modos de manifestação das emoções na literatura. O que se pretende é investigar a existência de um discurso ficcional marcadamente dominado por elementos emocionais, enfocando nos enunciados e sequências narrativas, procurando evidenciar um caráter próprio da manifestação do narrador melancólico, de uma linguagem da melancolia e de uma estética melancólica, na obra de Marcel Proust. Assim, à luz do arcabouço teórico da Teoria da Literatura, da Filosofia e da Antropologia, procura-se construir uma interface que se mostra necessária, na contemporaneidade, para o estudo desta emoção dentro de uma obra literária.

Palavras-chaves: Marcel Proust. Melancolia. *Albertine Disparue*. Emoções.

ABSTRACT

This dissertation aims to extend the concept proposed by Marie-Claude Lambotte in which melancholy holds its own discourse, an idea presented in *Le discours mélancolique* (1999), and it attempts to apply this concept in literature. The objective is to find and highlight the elements of melancholy in the literary language, in this case, using as analysis corpus the work *The Fugitive* by Marcel Proust. Productions in first person discourses, as in the case of the narrative studied in this research, emphasize the evaluation of the forms and the manners of manifestation of emotions in literature. The objective is to investigate the existence of a fictional discourse noticeably dominated by emotional elements, focusing on the statements and on the narrative sequences in order to reveal their own character in the manifestation of the melancholic narrator, in a language of melancholy, and in a melancholy aesthetics by Marcel Proust. Within the framework of the theory of literature, philosophy and anthropology, the focus is to build an necessary interface, in contemporaneity, to study this emotion in a work of literature.

Keywords: Marcel Proust. Melancholy. *The Fugitive*. Emotions.

RÉSUMÉ

Le présent travail recourt à la notion de discours particulier de la mélancolie de Marie-Claude Lambotte – idée développée dans *Le discours mélancolique* (1999) – pour mettre en évidence les éléments qui constituent la mélancolie dans le langage littéraire, et plus particulièrement dans l'ouvrage *Albertine Disparue*, de Marcel Proust. Dans ce type de productions centrées sur des discours à la première personne, l'évaluation des formes et des modes de manifestation des émotions dans la littérature est privilégiée. La recherche se penche sur les énoncés et les séquences narratives d'un discours fictionnel fortement marqué par des éléments émotionnels, en vue de souligner le caractère spécifique de la manifestation du narrateur mélancolique, le langage de la mélancolie et l'esthétique mélancolique dans l'œuvre de Marcel Proust. L'objectif est de mettre en rapport les fondements théoriques de la théorie de la littérature, de la philosophie et de l'anthropologie, une articulation nécessaire pour pouvoir étudier dans la contemporanéité ladite émotion dans une œuvre littéraire.

Mots-clés: Marcel Proust. Mélancolie. *Albertine Disparue*. Émotions.

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS.....	7
INTRODUÇÃO	8
1. À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU: A CATEDRAL (INCONCLUÍDA) DO ROMANCE.....	16
1.2. <i>Marcel devient écrivain</i>	22
1.3 <i>Albertine Disparue</i> : o romance da perda	28
2. LÍNGUA	32
2.1 A linguagem, a literatura e as emoções	33
2.2 A linguagem do real ao ficcional	43
3. SATURNO E AS EMOÇÕES	49
3.1 Emoções.....	50
3.2 Saturno e a melancolia	60
4. MELANCOLIA EM ALBERTINE DISPARUE	70
4.1 A melancolia de Marcel: nada acima e nem abaixo da arte.....	73
4.2 Albertine se foi: o objeto amoroso perdido	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
REFERÊNCIAS	119

LISTA DE ABREVIATURAS¹

AD Albertine Disparue/ A fugitiva

CG Le côté de Guermantes / No caminho de Guermantes

CS Du côté du chez Swann/ No caminho de Swann

JF À l'ombre des jeunes filles en fleur/ À sombra das raparigas em flor

PR La prisonnière/ A prisioneira

RTP À la recherche du temps perdu/ Em busca do tempo perdido

TR Le temps retrouvé/ O tempo redescoberto

SG Sodome et Gomorrhe/ Sodoma e Gomorra

¹ Nesta dissertação utiliza-se o exemplar de *À la recherche du temps perdu* da editora Gallimard (Quarto Gallimard), organizada por Jean-Yves Tadié, que reúne todos os sete volumes que compõem *Em Busca do tempo perdido*. Nas notas de rodapé, usam-se as traduções da editora Globo, feitas por Mário Quintana, Manuel Bandeira, Lourdes Sousa de Alencar, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel Pereira, respeitando, desta forma, a tradução que existe no país e permitindo maior acesso à análise do texto. Escolheram-se estas traduções por terem sido revisadas e reorganizadas por Guilherme Ignácio da Silva – estudioso de Proust no Brasil -, na primeira década de 2000, que procurou aproximar o máximo possível as traduções com o original em francês. Traduções de outras obras são de inteira responsabilidade do autor deste trabalho.

INTRODUÇÃO

Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur.

Maurice Merleau-Ponty

O que pode ser dito sobre Marcel Proust na atualidade que ainda não foi dito? Roland Barthes, Gilles Deleuze, Erich Auerbach, Gérard Genette, Antoine Compagnon, Jean-Yves Tadié, Theodor Adorno, Walter Benjamin são apenas alguns teóricos que já estudaram verticalmente os textos do escritor francês. Analisar uma obra de importância literária, estética e cultural como a de Proust é um desafio tão grandioso como o número de personagens e páginas que compõem *À la recherche du temps perdu*.

Ao pensar, no entanto, que grande parte dos estudos sobre Proust debruçam-se sobre a memória ou o ciúme presente em sua obra, percebe-se que não existem motivos para preocupação. Uma pesquisa na *Bibliothèque National de France* mostrou que entre os mais de 800 livros catalogados com o assunto Proust, nenhum deles possuía relação com o tema melancolia e a obra *Albertine Disparue* - livro que compõe *À la recherche du temps perdu* e que será o objeto desta análise - algo que estimulou ainda mais a produção esta pesquisa.

Outro elemento que impulsionou o estudo da narrativa proustiana, além do enorme fascínio que a obra provoca - exemplo disso são os teóricos acima citados - é o fato de que os estudos das emoções *na literatura* são muito poucos. Encontram-se muitas pesquisas sobre a emoção que a literatura causa no leitor, ou seja, estudos sobre emoções e recepção, mas não como as emoções são mimetizadas ou representadas em uma obra literária.

Embora tenha sido um autor demasiadamente estudado no Brasil durante a primeira metade do século XX – houve uma época em que escrever sobre Proust era quase uma obrigação para o exercício da livre docência no país -, a obra do escritor acabou sendo deixada de lado nos últimos anos, ficando restrita apenas aos estudos de departamentos de letras de língua francesa no Brasil, dando a impressão de que estava esgotada sob o aspecto crítico. Uma informação levantada ao longo da pesquisa, e que inquieta bastante, é o desconhecimento que se tem da influência que Proust exerceu na teoria literária do século XX; os ensaios sobre literatura de Benjamin, o estruturalismo de Roland Barthes, a teoria estrutural da narrativa de Genette, a autoficção de Doubrovsky, o pós-estruturalismo de Deleuze e os estudos da narrativa pós-moderna de Linda Hutcheon têm relações diretas com Marcel Proust. Todos os teóricos referenciados utilizam o romance de Proust como uma das

principais produções artísticas para o desenvolvimento de suas teorias sobre a literatura. Ainda assim, mesmo com uma produção sobre a obra proustiana bastante grande, novos estudos são possíveis, visto que narrativas como a que será analisada provam a atemporalidade de certas produções artísticas e a capacidade de reatualização de textos considerados clássicos quando examinados sob a ótica de teorias contemporâneas, característica que apenas grandes obras de arte possuem.

Ao examinar minuciosamente a produção e a crítica sobre o escritor, vê-se que Proust é o autor de uma única grande produção literária: *À la recherche du temps perdu*². Toda sua produção literária e/ou crítica anterior ou posterior à **RTP** são lidas e estudadas como forma de compreender sua obra máxima. Exemplo disso são os estudos de gênese da obra proustiana, que cresceram muito nas últimas décadas, e preocupam-se em mostrar como o escritor francês produziu seu texto.

A narrativa de Proust, de fato, tem a capacidade de apaixonar aqueles que se dedicam e dispõem de tempo para apreciá-la, dificultando o esquecimento da obra após sua leitura. Como diz Maxime Rovere (2010, p. 44):

N'importe quel lecteur peut en faire l'expérience: il y a un avant et un après Proust. *À la recherche du temps perdu* a bouleversé à jamais l'aspect de la littérature en général, de la langue française en particulier, mais aussi de la vie de tous ceux qui l'ont lu : ce poème romanesque, cette partition lyrique et philosophique change irréversiblement la manière dont on perçoit le monde. Avant on est une brute, après, on ne peut plus ignorer qu'on en est une, et, pendant la lecture, il se passe tant de choses qu'il faudrait être Proust pour les décrire fidèlement [...]. Il est indispensable de savoir quel Proust nous voulons être pour déterminer qui nous sommes³.

Esquecer Proust é realmente uma tarefa árdua. Dificilmente encontram-se, na contemporaneidade, obras de caráter tão peculiar e, ao mesmo tempo, tão apaixonantes e enigmáticas que fazem o leitor ter o prazer de experimentar, por meio da leitura, a existência de toda uma vida, além da fruição estética que proporciona aos amantes da literatura.

Escrito em primeira pessoa, com exceção do capítulo *Un amour de Swann*, mas com alternância de vozes – às vezes se tem o jovem Marcel relatando o que vive e, por outras, o Marcel já velho analisando suas vivências -, a qual um leitor pouco atento pode não perceber,

² A partir de agora abreviada como **RTP**.

³ Não importa qual leitor faça a experiência: há um antes e um depois de Proust. *Em busca do tempo perdido* modificou para sempre o aspecto da literatura em geral, da língua francesa em particular, mas também a vida de todos que o leram: este poema romanesco, esta partitura lírica e filosófica muda irreversivelmente a maneira que se percebe o mundo. Antes, se é um bruto, depois, não se pode mais ignorar que se é um destes e, durante a leitura, passam-se tantas coisas que seria preciso ser Proust para descrevê-las fielmente [...]. É indispensável saber qual Proust queremos ser para determinar quem somos.

o texto relata o período da infância à maturidade do narrador. Todavia, não se deve cair no erro de confundir o narrador com o autor da obra, mesmo que ambos possuam o mesmo nome: Marcel. Menos ainda se deve incorrer em equívoco e confundir a narrativa com aquilo que ela não é: um livro de memórias.

Mantém-se, nesta dissertação, o conhecimento já estabelecido há muito sobre a divisão entre autor e narrador: Marcel, de **RTP**, não se relaciona com o Marcel Proust escritor, o primeiro é o herói da narrativa, criado pelo escritor, e é no universo da ficção que ele constrói suas relações e percepções. Biógrafos e críticos de Proust evidenciaram, por décadas, que o autor realmente utilizou elementos da sua vida, de suas experiências pessoais, ideias e cenários como fonte de inspiração para a construção do seu grande projeto literário. Em contraposição, há muitos elementos que não são convergentes com a vida do autor: Proust tinha um irmão, uma mãe judia e um pequeno cargo não assumido na *Bibliothèque Marazin*; o narrador de **RTP** nada tem disso; Proust era homossexual; Marcel narrador, não. Pode-se, talvez, entender **RTP** como uma autobiografia ficcional do narrador, mas de forma alguma do escritor. A intenção não é assumir perspectivas teóricas como a da autoficção ou outras que relacionem autor e vida, pelo contrário, manter-se-á o máximo de distância possível de tais relações.

Entretanto, se por um lado é importante distinguir o autor do narrador de **RTP**, por outro, deve-se ter em mente que conhecer os fatos e lugares que inspiraram Proust a transpor o real para o ficcional auxiliam no entendimento da obra e enriquece a leitura do texto. Três cenários presentes no texto, que foram marcantes na vida de Proust, aparecem na obra: Paris, Illiers e as praias da Mancha (Trouville, Dieppe e Caubourg); de Paris, dois locais irão aparecer como fundamentais nas vivências do personagem: os *Champs Élysée*, local onde o narrador-personagem passa a pré-adolescência e a adolescência brincando e conhece seu primeiro amor: Gilberte; o apartamento do Boulevard Malesherbes, que se transformará na casa em que a personagem viverá como vizinho dos Guermantes e adentrará o mundo social e aristocrático, descrito em *Le côté de Guermantes*; Illiers virará a bela Combray, local da infância do personagem; e as praias da Mancha serão reunidas para criar o lugar de férias e diversões em que Marcel-herói passará alguns verões com a avó e conhecerá seu grande amor: Albertine Simonet.⁴

⁴ Sobre os personagens, muito se fala das relações com pessoas reais que Proust conheceu em seu círculo de amigos, antes de isolar-se para escrever sua grande narrativa. Com exceção da mãe e de sua avó, que muitos biógrafos, dentre os quais Tadié (1996) e Painter (1990), apontam como sendo quase fieis reconstruções, outros serão livremente inspirados em diversas pessoas que Proust teve contato. O escritor Bergotte é visto como Anatole France; Swann é Charles Haas, um famoso e refinado judeu dos salões aristocráticos, mas muitos dizem

Como já dito, existirá bastante limitação quanto aos detalhes biográficos que podem estar presentes no texto, serão evocados apenas quando estritamente necessários, como no caso do nascimento da personagem Albertine, mas ainda assim se manterá bastante cuidado para não cair em nenhum tipo de biografismo.

Importa falar que a obra de Proust representou uma oposição ao pensamento cientificista que vigorava na época. **RTP** é uma reação aos excessos do naturalismo e a cristalização da forma do romance. Proust afirmou que desejava nomear cada parte do seu livro com os nomes de pequenos componentes da arquitetura de uma igreja gótica, a qual conhecia muito bem, devido aos seus estudos na área. Não é à toa que a obra é, hoje em dia, chamada de “a catedral do romance”. Isso se deve porque a criação da narrativa está diretamente ligada aos estudos arquitetônicos e estéticos que o autor fez ao traduzir a obra de John Ruskin.

Sobre a abordagem adotada para o estudo do texto *Albertine Disparue*⁵, deixa-se explícito que não é foco deste texto analisar a memória, assim como não é o ciúme, embora tais elementos sejam constituintes do que se analisará: a melancolia na sua discursividade narrativa. Acredita-se que a melancolia encapsula, pela sua complexidade, a memória e as emoções que se relacionam com o estado de tristeza, entre elas o ciúme. Scliar (2003, p. 83) diz que, para Proust, “não há memória sem melancolia, não há melancolia sem memória⁶”, assim, a melancolia liga-se à memória, sendo esta, elemento essencial para existência daquela. Não é por acaso que a relação entre passado e melancolia é estreita.

Interessam aqui os elementos e as imagens da melancolia que são construídas e evocadas pelas sentenças do narrador e suas análises do universo ficcional em **AD**. Em muitas narrativas de introspecção, a melancolia é o eixo da narrativa literária, ela serve como força-motriz para aspectos centrais da perspectiva do narrador, da construção de personagens e de toda a construção do enredo ficcional. Obras ficcionais deste tipo têm potencial para transcender o universo literário e alcançar aspectos importantes sobre o comportamento social, histórico e culturalmente situado. Sabe-se que, no que concerne ao tratamento da

que o personagem também é um *alterego* de Proust; Charlus seria o conde Robert de Montesquiou e Oriane de Germantes, Geneviève Strauss, famosa aristocrata que reunia na *Belle Époque* os mais importantes intelectuais de Paris ao seu redor. Contudo, pouco auxilia, de acordo com a análise proposta, saber tais detalhes, por isso a intenção em evitar as relações vida-obra.

⁵ A partir de agora **AD**.

⁶ Moacyr Scliar atribui esta frase a Marcel Proust, entretanto, nas leituras que se fez das obras, dos ensaios e das cartas do escritor francês, não se encontrou tal citação, de forma que se acredita que Scliar deve ter feito “de cabeça” essa citação ou deve estar em algum texto que não se teve acesso ao longo da pesquisa. Não se duvida que Proust possa ter dito algo parecido a isso, no entanto, como se procura ser sempre fiel ao que for citado, não se atribuirá diretamente a Proust tal sentença.

melancolia, nessa obra, não se encontrou em língua francesa, espanhola, inglesa e portuguesa estudos que relacionam melancolia com **RTP**, abrindo, dessa maneira, a possibilidade de discussão do tema sem repetir fórmulas ou análises oriundas de qualquer área do conhecimento.

O método de análise adotado também se difere bastante do usual no universo dos estudos literários. Decidiu-se pelos preceitos postulados por Giere (2006), em sua obra *Scientific perspectivism*, para a construção de uma interface metateórica que oriente a aproximação de teorias de origem de campos do saber diferentes. Nessa perspectiva científica, não se procura fazer novas elaborações teóricas, mas eliminar as possíveis divergências entre diferentes tipos de conhecimentos científicos, visto que se utilizará de conceitos da Teoria da Literatura, da Psicanálise e da Antropologia. Sabe-se que para procurar compreender temas de alta complexidade precisa-se aumentar o instrumento de análise, buscando em outras teorias suporte para o estudo proposto. Admitir que seria, no mínimo, negligência construir um estudo inter ou transdisciplinar sem levar em consideração que existem discordâncias epistêmicas entre abordagens advindas de diferentes campos do saber é o primeiro passo para se atingir uma abordagem renovada. Adota-se o perspectivismo científico de Giere para não cair na inocente falácia que propõe o diálogo entre as diversas ciências sem a construção de uma interface metateórica⁷. Ao trazermos Giere para nosso estudo, o que se pretende é criar um procedimento metodológico que deixa claro quais são os compromissos teóricos, metodológicos e conceituais que serão chamados para dar conta do problema de pesquisa. Esse cuidado metodológico serve para que os leitores não procurem mais, na análise, do que aquilo com o que se comprometeu epistemologicamente. O perspectivismo, porém, assume que é apenas uma abordagem entre tantas outras, não procurando tomar para si o caráter de verdade. Mas o que postula Giere?

Para o filósofo da ciência, a forma de construção de conhecimento só pode ser sob a forma de uma perspectiva. Para tornar mais claro esse pensamento, Giere (2006) traz uma exemplificação com a noção das cores. Não se pode dizer que uma cor é um elemento essencial de um objeto, nem, menos ainda, dizer que ela só existe devido à capacidade humana de perceber⁸. O que existe é uma perspectiva⁹ sob o que se analisa. De acordo com

⁷ Entede-se interface da maneira como afirma Giere (2006): o resultado da criação das várias áreas de conhecimento que são aproximadas para analisar o objeto de pesquisa.

⁸ A relação lembra bastante os conceitos de Kant sobre númeno e fenômeno e, de fato, não é coincidente, Giere tem fundamentos kantianos em sua teoria.

⁹ Para o perspectivismo científico de Giere, a realidade não pode ser apreendida num todo, mas somente numa perspectiva. Essa asserção opõe-se diretamente ao chamado realismo científico, em que o pesquisador crê que pode compreender a realidade e seu objeto de estudo, diretamente, por meio dos métodos de pesquisa que utiliza.

isso, cada teoria é uma perspectiva científica de um fenômeno. Para Giere (2006, p. 3) o “perspectivism has antecedents in the work of some much earlier philosophers, such Leibniz, Kant, and Nietzsche¹⁰.” O que o autor propõe é admitir a construção *da perspectiva de cada pesquisador* para compreensão dos fenômenos, ou seja, aproximar as áreas que analisam o elemento que interessa ao estudioso, construindo um instrumento teórico de análise que possa ampliar a possibilidade de entendimento do objeto examinado, mesmo sabendo que não é possível compreender em sua totalidade o que se pesquisa. Em seu exemplo sobre as cores o teórico diz (2006, p. 14):

[...] like the human visual system, instrument are sensitive only to a particular kind of input. They are, so to speak, blind to everything else. Second, no instrument is perfectly transparent. That is, the output is a function of both the input and the internal constitution of the instrument.¹¹.

Em outras palavras, assim como sistema visual humano percebe apenas um *input* específico, teorias científicas focam em um único objeto, sendo “cegas para todo o resto”, da mesma forma que a construção de uma interface deve ser. Assim, assume-se determinados constructos ao longo desta pesquisa, mas “ser-se-á cego” para outros, ou seja, *não importa aquilo que foi excluído* da perspectiva científica construída. Tal método está diluído em toda a análise desta dissertação, de modo que se comprometerá apenas com os conceitos que auxiliam no entendimento do objeto desta investigação.

Essa forma de abordagem traz à tona a própria identidade do pesquisador, uma vez que torna explícitas as preferências teóricas do autor do estudo. Talvez este modo de pesquisa seja muito mais subjetivo do que a famosa e “revolucionária” escrita em primeira pessoa de um texto científico, já que o pesquisador mostra-se intelectualmente em seu estudo e revela seus posicionamentos teóricos e ele é que constrói seus próprios conceitos com base naquilo que acredita ser conveniente para sua análise.

A escolha de **AD** para análise da melancolia é justificada pela presença do luto do narrador em relação à morte de sua amada, Albertine, e por ser o último livro em que encontramos Marcel como esteta puro, já quem em *Le temps retrouvé* o narrador resolve tornar-se escritor e “soluciona” o motivo de sua *recherche*. Ainda assim, como se sabe que **RTP** é uma obra cíclica, alusões serão feitas aos diversos volumes que compõem a *magnus opus* de Proust. Destaca-se aqui que os textos que serão trabalhados são aqueles publicados

¹⁰ “O perspectivismo tem antecedentes no trabalho de filósofos bem anteriores, como Leibniz, Kant e Nietzsche”.

¹¹ [...] como o sistema visual humano, instrumentos são sensíveis apenas a um tipo particular de entrada/input. Eles são, por assim dizer, cegos para todo o resto. Segundo, nenhum instrumento é perfeitamente transparente. Isto é, a saída/output é uma função tanto da entrada e das constituições internas do instrumento.

legitimamente como integrantes de **RTP**, ou seja, os manuscritos de Proust não serão analisados, embora se reconheça a importância que possuem para o estudo da obra proustiana, uma pesquisa com os manuscritos exigiria outro método e colocaria este estudo no campo da crítica genética linha de pesquisa diferente da que está sendo proposta aqui e, por restrições específicas, como, por exemplo, não se ter acesso aos manuscritos transcritos que compõem **AD** e o tempo curto para elaboração de uma dissertação de mestrado, não permitiria aprofundar o estudo de maneira devida na área dos estudos de gênese, no entanto, sabe-se o quanto o diálogo com tal linha de estudo pode enriquecer a forma de entendimento do texto que se propõe analisar.

Assim, este estudo está dividido em dois grandes blocos: um teórico e outro no qual se realizará a análise específica de **AD**. Na parte teórica, explicitar-se-á a posição que se tem quanto ao que se entende como língua literária, a qual servirá para esclarecer as aproximações com a análise do discurso melancólico e os conceitos que serão assumidos com o decorrer do texto.

A questão das emoções como uma forma de entendimento e compreensão do mundo também faz parte do arcabouço teórico. Discorre-se sobre o fato de que as emoções são tão importantes quanto a suposta racionalidade supervalorizada na cultura ocidental desde os primeiros tratados filosóficos, além de se eliminar o dualismo cartesiano dos preceitos científicos. Elucida-se também o conceito de melancolia adotado para esta investigação e aproxima-se-á psicanálise dos estudos filosóficos e literários para se discutir os qualificativos que compõem a melancolia.

Nessa perspectiva, questiona-se sobre onde começa o cultural e onde inicia o biológico? Em que aspectos pode-se servir da teoria psicanalítica e em que momento deve-se inserir conceitos neurológicos? Reconhecer a cultura, o espaço, o tempo, a época, a política, a biologia, a filosofia e a arte como um grande *continuum* – e não pequenas formas de entendimento do mundo que podem ser divididas – ampliam as maneiras que se possui para compreender os sentimentos e as emoções humanas. Se a melancolia é, por si só, um tema que atravessa as artes em geral, a medicina, a sociedade, os mitos, como será falado, de que maneira seria possível analisá-la afastando-a desses elementos? Percebe-se que isso é de fato uma tentativa ou inocente ou dogmática, na medida em que se elege apenas uma teoria como melhor que outra para compreendermos o papel das emoções e a sua influência no indivíduo

ao experiencializar o mundo. Essa é a razão para a construção da interface¹²: dialogar com conhecimentos de origem diferentes.

A melancolia, neste trabalho, é uma forma de reorganização do mundo, *ela é uma maneira de marcar nossa forma de conceituar as coisas*. Se for doença ou não, depende do quanto isso é causa de sofrimento ao sujeito. Tal afirmação pode ser feita sobre qualquer tema ou emoção, de modo que reduzi-la somente a um viés é impossibilitar o diálogo com outras áreas do conhecimento. A psicanálise, por exemplo, é um campo do saber que se sobressai neste tema sobre os demais.

Na sequência desses pensamentos, analisar-se-á a obra **AD** e a presença da melancolia nos enunciados, nas sequências narrativas e nas imagens evocadas pelo narrador.

Sabe-se que teorias são apenas tentativas de explicação de um fenômeno, por isso, abre-se mão de qualquer esforço de universalidade ou certeza sobre o que se fala. A ideia de falseabilidade proposta por Karl Popper mostra que teorias podem ser derrubadas e ultrapassadas, no entanto, o que elas ensinam é a pensar. Por isso, não existirá nenhuma adesão pura e dogmatismo aos preceitos que serão postulados. Talvez a capacidade para aceitar o diálogo com outras áreas resida exatamente em reconhecer a incapacidade de conhecer algo completamente. Não se pretende aqui fechar o assunto, mas deixá-lo o mais aberto possível para a discussão, pois se reconhece que não será esta pesquisa a última a falar sobre melancolia ou sobre a obra de Proust, de tal maneira que o suposto encerramento traz mais problemas levantados para futuras pesquisas do que “considerações finais”. Pretende-se deixar mais questionamentos do que respostas, pois, como Marcel, entende-se que o mais importante é a busca, não o que no final encontramos.

¹² Como não serão retomados adiante os conceitos de Giere (2006), explicitar-se-á aqui o motivo pelo qual o epistemólogo não acredita na possibilidade de inter ou transdisciplinaridade sem a construção de uma interface:

- a) Todo enunciado teórico está amarrado ontologicamente ao constructo do conhecimento, de maneira que não pode ser separado sem o pesquisador reconhecer que está assumindo um conceito tirado de outra teoria que não é, necessariamente, intercambiável com a que utiliza.
- b) É preciso evidenciar de onde o pesquisador parte para iniciar seu estudo.
- c) Todo sistema conceitual só faz sentido dentro dele.
- e) O conceito é uma variável ligada, logo, significa que só pode ser entendida dentro do seu sistema conceitual.
- f) O conhecimento teórico é uma entidade dentro de mundos ontologicamente conceituais diferentes, por isso, ele adota o holismo epistemológico de que “a parte faz sentido dentro do todo”.
- g) O perspectivismo serve para resolver o problema da “relatividade”, de que “toda teoria seria válida porque teorias não podem ser comparadas” e da transdisciplinaridade.
- h) O perspectivismo obriga o pesquisador a comprometer-se com as entidades conceituais que utiliza, por isso, deve criar seu instrumento de pesquisa por meio de interface metateórica, de maneira que não se comprometa com o “todo” da teoria, mas apenas com sua perspectiva.

1. À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU: A CATEDRAL (INCONCLUÍDA) DO ROMANCE

Proust compreendeu (é aqui que está o gênio) que não tinha que “contar” a sua vida, mas que a sua vida tinha no entanto a significação de uma obra de arte.

Roland Barthes

Como toda obra artística, a origem de **RTP** não está no ano da sua publicação, mas bem antes, e não se está falando nas relações intertextuais da obra, mas na atividade de escrita do autor.

Sabe-se hoje que quem melhor falou de Marcel Proust foi ele mesmo em toda sua extensa produção, ficcional ou não. Phillippe Willemart (2000) afirma que o escritor chegou a antecipar a Crítica Genética sessenta anos antes de ela nascer. Ele – Proust - analisou seus manuscritos em suas cartas, cadernos e diários. Toda a relação de escritores que influenciaram, dialogaram ou foram criticados pelo autor encontram-se em sua obra, **RTP** é uma obra ficcional que entrelaça grande parte da história da literatura francesa até o início do século XX.

Ao contrário do herói de **RTP**, que pouco, ou quase nada produz ao longo do enredo, o autor sempre escreveu ensaios, contos e novelas. Aos 23 anos, Proust finaliza a obra *Les plaisirs et les jours*, coletânea de textos que reúne até mesmo produções escritas aos 14 anos pelo autor. Tadié (1987, p. XI), sobre esta obra, afirma que:

Le premier ouvrage de celui-ci, *Les Plaisirs et les jours*, qui paraît chez Calmann-Lévy en 1896, nous apprend beaucoup de la méthode de son auteur, et de ses thèmes. Bien que ce livre soit loin d'égaliser *À la recherche du temps perdu*, ou même *Jean Santeuil*, presque tout en est déjà là, à l'état de semence. Le premier trait à souligner est qu'il s'agit d'un recueil de textes divers, plus de cinquante. L'écrivain a trouvé dès sa jeunesse la manière d'écrire qu'il ne changera pas, et qui le rendra si heureux et si malheureux: par fragments, par morceaux très différents de longueur, de ton, de contenu¹³.

Antes da publicação de *Les plaisirs et les jours*, Proust dedicou-se a escrever *Jean Santeuil*, obra publicada postumamente, em 1952, encontrada com mais de 700 páginas

¹³ “Sua primeira obra, *Os prazeres e os dias*, que é publicada por Calmann-Lévy em 1896, nos ensina muito sobre o método de seu autor e sobre seus temas. Ainda que o livro esteja longe de se igualar a *Em busca do tempo perdido*, ou mesmo a *Jean Santeuil*, quase tudo já está lá, no estado de semente. O primeiro traço a sublinhar é que se trata de uma antologia de textos variados, mais de cinquenta. O escritor encontrou, desde sua juventude, a maneira de escrever que ele não mudará e que o fará tão feliz e tão infeliz: por fragmentos, por pedaços muito diferentes em tamanho, tom e conteúdo”.

datilografadas. O autor abandonou o que seria seu maior projeto, *Jean Santeuil*, para se dedicar à **RTP**. Narrada em terceira pessoa, a crítica considera um texto bastante autobiográfico, que, segundo parte da crítica proustiana, era o único elemento que ligava a narrativa, Tadié (1987, p. XIX) explica de maneira bastante clara o abandono da obra:

On note qu'il s'agit toujours de scènes autobiographiques, non encore soumises au point de vue des personnages, à l'intrigue, à l'imaginaire d'une fiction. C'est l'une des raisons d'un grand abandon, celui de cette masse de pages: raconter sa vie, ses impressions, Proust, entre vingt-cinq et trente ans, le pouvait; non leur donner une structure d'ensemble, un principe organisateur.¹⁴

O abandono de *Jean Santeuil*, em 1899, faz com que Proust se dedique à tradução da obra de John Ruskin. Proust não dominava o idioma inglês, de forma que a tradução da obra de Ruskin só pode ser concluída com o auxílio de sua mãe e de Marie Nordlinger. Será o estudo e a tradução de *La bible d'Amiens* e *Sésame et le lys* que darão uma guinada na forma como Marcel Proust entenderá, a partir de então, a arte e a teoria estética. Henry Lamaître, sobre este assunto, afirma que:

Or, la publication de *Jean Santeuil* apporte une précieuse confirmation à la thèse selon laquelle le contact avec Ruskin détermina dans l'âme de Proust une sorte de révolution spirituelle d'une plus profonde portée qu'une simple influence littéraire: [...] on s'accordera sans doute à reconnaître que de *Jean Santeuil* à la *Recherche*, il y a plus qu'une évolution; dans cet intervalle, il y a, pour achever une continuité qui sans cela ne se fût point accomplie, une découverte, découverte de soi-même, et des multiples liens par lesquels se réorganiseront secrètement les expériences observées et transposées fragmentairement dans *Jean Santeuil*. (1953, p. 59)¹⁵.

A leitura de Ruskin foi essencial para Marcel Proust. O estudo sobre as catedrais góticas, das quais os livros do autor inglês tratavam, fez com que Proust repensasse sua escrita. A partir de então, entram temas como a infância, a memória e a arte na sua futura

¹⁴ “Notamos que se trata sempre de cenas autobiográficas, ainda não submetidas ao ponto de vista dos personagens, da intriga, do imaginário de uma ficção. É uma das razões de um grande abandono, o dessa massa de páginas: contar sua vida, suas impressões, Proust, entre vinte e cinco e trinta anos, poderia; mas não dar-lhe uma estrutura de conjunto, um princípio organizador.”

¹⁵ “Ora, a publicação de *Jean Santeuil* traz uma preciosa confirmação à tese segundo a tese de que o contato com Ruskin determinou, na alma de Proust, uma espécie de revolução espiritual de um alcance mais profundo que de uma simples influência literária: [...] concordar-se-á talvez em reconhecer que de *Jean Santeuil* à *Recherche* há mais que uma evolução; nesse intervalo, para encerrar uma continuidade que sem isso não seria levada a cabo, há uma descoberta de si mesmo e das múltiplas ligações pelas quais se reorganizariam, secretamente, as experiências observadas e transpostas fragmentariamente em *Jean Santeuil*”

catedral literária: **RTP**, que terá seu primeiro volume publicado uma década depois do início da sua escritura.

Em 1913, a Europa estava às vésperas de um dos acontecimentos mais importantes do século XX: a I Guerra Mundial. Neste ano, também é publicado o primeiro volume de **RTP**: *Du côté de chez Swann* (**CS**). Inicialmente recusado pela Gallimard, futuramente ficou conhecido como “o maior arrependimento de André Gide”. **CS** foi publicado por Bernard Grasset. É também nesta época que a estrutura final de **RTP** é definida. Proust escreveu concomitantemente o primeiro e último livro de sua obra (TADIÉ, 1971). É também em 1913 que Proust começará a delinear a personagem mais enigmática da obra que, na época, estava dedicando sua total atenção: Albertine Simonet.

Tendo o início completo e o final já esboçados, “[...] le dernier chapitre du dernier volume a été écrit **tout de suite** après le premier chapitre du premier volume. Tout l’“entre-deux” a été écrit ensuite¹⁶ [...]” [grifo nosso] (PROUST, 1970, t. XVIII, p. 536), dizia o escritor em suas correspondências, bastava para Proust escrever o “meio” da narrativa, que irá ser composta ao poucos. Se em 1913 é publicado **CS**, será apenas em 1918, já com a guerra em curso, que sairá o segundo volume da obra, intitulada *À l’ombre des jeunes filles en fleur* (**JF**). A intenção inicial era lançar *Le côté de Guermantes* (**CG**), mas Marcel mudou de ideia para acrescentar a personagem Albertine na narrativa, que aparece pela primeira vez em **JF**. Este volume ganhou o prêmio Goncourt de melhor romance em 1919, elevando o conceito da crítica sobre a obra do autor francês, que já estava altíssimo após a publicação de **CS**, nos círculos acadêmicos.

Mesmo aclamado pela crítica, a recepção da obra ainda era dividida. As críticas das revistas recebiam a narrativa como uma coletânea de memórias do autor-narrador, algo que Proust buscava incessantemente modificar. O foco do autor nunca esteve apenas nas representações da memória, mas o que o interessava era “la construction, inflexible, voilà justement ce que j’aimerais à vous montrer par quelques exemples bien frappants¹⁷” (PROUST, 1970,, t. XVIII, p. 547), dizia em suas cartas.

Outro elemento que causou muita admiração na obra de Proust foi a composição da frase, o estilo proustiano de escrita, ao que Leo Spitzer disse que “nada é simples no mundo e nada é simples no estilo de Proust” (1970, p. 398). A frase proustiana, em geral, é intercalada por diversos tempos verbais, comentários, comparações, informações, retomada de temas e

¹⁶ “[...] o último capítulo do último volume foi escrito **imediatamente** após o primeiro capítulo do primeiro volume. Todo o “entre-deux” foi escrito em seguida”. [grifo nosso]

¹⁷ “A construção inflexível, eis justamente aquilo que eu gostaria de te mostrar por meio de alguns exemplos bem surpreendentes”.

análises, às vezes, entre parênteses, tornando o período longo e complexo. Ainda seguindo o raciocínio de Leo Spitzer, sobre o estilo proustiano, o autor destaca que:

O período [de Proust] apresenta um desenho em meandros. Vejo na claridade dessa disposição uma consequência direta da visão “intelectual” do escritor: Proust não vê somente a complexidade das coisas; ele vê, por todos os lados, tramas; seu olhar dissocia, aproxima, tria. Em inúmeras passagens, a vista aparece como uma atividade da razão ordenadora. E é esta razão ordenadora que suscitou o tipo de frase disciplinada e firmemente conduzida própria de Proust. Ele vê o movimento, mas ele o vê de algum lugar de cima: ele distingue dali uma ordem, um sentido [...]. (SPITZER, 1970, p. 399-400)

Ainda sobre o estilo proustiano, o autor pode ser mais complexo ao notarmos as relações filosóficas e intelectuais reunidas na obra. Curtius (1970) diz que **RTP** é uma reunião de pensamentos filosóficos da época em que foi escrita, com a tese poética que o autor defendia: a das sensações. Nas palavras do teórico:

O estilo de Marcel Proust é uma mistura singular de intelectualismo e de impressionismo; ele combina uma análise lógica conduzida à sutileza extrema com uma reprodução dos dados sensoriais e psíquicos aprofundada até às ínfimas nuances; mas ambas as tendências se realizam num movimento único. (CURTIUS *apud* SPITZER, 1970, p. 468).

Hoje se sabe que **RTP** não foi totalmente concluída por Marcel Proust. O autor morreu em 1922, antes de publicar os três últimos romances que concluiriam **RTP**, quais sejam: *La prisonnière* (**LP**), publicada em 1923, *Albertine Disparue* (**AD**), publicada em 1925, e *Le temps retrouvé* (**TR**), publicado em 1927. **LP** ainda não tinha sido revista pelo autor; **AD** estava datilografada; e **TR** ainda em manuscrito. Todavia, não se deve acreditar que a obra está incompleta. Ela fecha o círculo da vida de um escritor, do processo de escrita, ou do “romance sobre o romance”; narrativamente, ela está finalizada; em termos de escritura, talvez, se Proust tivesse vivido para publicar todos os romances que compõem **RTP**, provavelmente teríamos outra coisa. Isso não são apenas suposições, estudos recentes no ITEM¹⁸ têm reconstruído trechos e partes excluídas das últimas edições publicadas dos três

¹⁸ *Institut de textes et manuscrits modernes*. Instituto de textos e manuscritos modernos, localizado na França. O instituto trabalha com manuscritos de diversos autores, incluindo os de Marcel Proust. A equipe dos estudos dos manuscritos de Proust tem como responsável geral Nathalie Mauriac Dyer.

livros póstumos¹⁹, que mostram como poderiam vir a ser os volumes finais da obra, visto que Proust não os revisou antes de aprovar para publicação.

Marcel Proust era o desespero dos editores. Suas revisões, reescritas e modificações faziam com que seus textos, ao serem publicados, ficassem muito diferentes dos manuscritos originais. O autor tinha o hábito de acompanhar minuciosamente cada página impressa pela primeira vez de seus livros. Essa atitude do escritor esteve ausente nas últimas obras, devido ao seu falecimento, fazendo com que seus últimos cadernos fossem publicados sem sua revisão, o que causa a noção de “inconclusão” para os estudiosos de Proust. Em 1921, um ano antes de sua morte, Proust afirmou em correspondência que “pour les volumes suivants et derniers, il y a peu à faire pour moi, et à la rigueur, après avoir donné à vous ou à Jacques quelques explications, mes cahiers peuvent paraître tels quels, en cas d'événement fâcheux²⁰” (PROUST, 1970, t. XX, p. 147-8), talvez esta tenha sido uma autorização prévia para a publicação dos últimos volumes de **RTP**, que acabaram, de fato, sendo publicados, finalizando a obra literária de sua vida.

A obra de Proust é de difícil de classificação, haja vista que rompe com a maioria dos padrões estéticos da época. Não segue o romance naturalista de Zola, nem o pensamento dos irmãos Goncourt. Para Leda Tenório da Motta (2007 p. 7), Marcel Proust não possui um rótulo para classificação:

De fato, **se coubesse** em alguma escola literária, Proust seria daquela que também está por trás do grupo da Gallimard: a escola dos grandes simbolistas. Não se está falando do movimento estético deflagrado com o manifesto de Jean Moréas (publicado em 1886, aos 15 anos de Proust, no *Le Figaro*), nem do grupo constituído por Moréas, Édouard Dujardin e Huysmans, principalmente, mas da revolta representada pelos escritores que Verlaine chamou de “malditos”. [grifo nosso]

Quando jovem, Proust sentiu muita atração pelos romancistas de salão, mas é fato que se sentiu pertencente, na sua produção madura, muito mais aos simbolistas do que a qualquer outro grupo de escritores. Não é à toa que seus primeiros ensaios serão publicados na revista *Revue Blanche*, em 1891, uma das revistas simbolistas mais importantes na época, que tinha entre seus colaboradores Mallarmé, André Gide e Pierre Louÿs.

¹⁹ No Brasil, Philippe Willemart lidera um grupo de estudos de crítica genética sobre a obra de Marcel Proust, vinculado ao ITEM, na USP. O grupo já publicou mais de seis teses sobre o tema e, atualmente, dedica-se à transcrição dos cadernos 53 e 55 de Marcel Proust.

²⁰ “Para os volumes seguintes e os últimos, há pouca coisa para fazer, e a rigor, depois de explicar algumas coisas a você e a Jacques, meus cadernos podem ser publicados como estão, em caso de algo importuno.”

Não é só Leda Tenório (2007) que encontrou dificuldades para classificar a obra de Marcel Proust. Walter Benjamin, grande “marcelino” – Roland Barthes chamava todos os aficionados pela obra de Proust de marcelinos, ao invés de proustianos, categoria que ele mesmo se incluía -, também não conseguiu classificar a obra dentro de uma estética específica ou de um gênero literário:

Os treze volumes²¹ de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, são o resultado de uma síntese impossível, na qual a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco se condensam numa obra autobiográfica. Já se disse, com razão, que todas as grandes obras literárias inauguram um gênero ou o ultrapassam, isto é, constituem casos excepcionais. Mas mesmo entre elas, esta é uma das menos classificáveis. A começar pela estrutura que conjuga poesia, a memorialística e o comentário, até a sintaxe, com suas frases torrenciais (um Nilo da linguagem, que transborda nas planícies da verdade, fertilizando-as), tudo aqui excede a norma. Que esse grande caso excepcional constitua a maior realização das últimas décadas é a primeira observação, muito instrutiva, que se impõe ao crítico. (BENJAMIN, 2012, p. 37).

Esta incapacidade de classificação para Benjamin, também se apresentou para Roland Barthes, que resolveu colocar **RTP** em uma nova categoria, que ele chama de “a terceira forma” (*tierce-forme*), “romance? Ensaio? Nenhum dos dois, ou os dois ao mesmo tempo: aquilo a que chamarei *a terceira forma*.” (BARTHES, 1987, p. 243.). Por terceira forma, Barthes entende a obra que rompe com a noção do romance e com a pessoa a quem se refere. Para ele, o “eu” narrador de **RTP** não é apenas uma primeira pessoa que se referencia a si mesma, mas uma pessoa plural, que referencia a si e ao sujeito da escrita. O que Barthes chama de terceira forma é a produção que fica entre o ensaio e o romance. O próprio teórico francês pensou em escrever um romance ao estilo de **RTP**, algo que, infelizmente, nunca concluiu.

Nem mesmo o estruturalista Gérard Genette, que dedicou grande parte de sua vida ao estudo da obra do escritor francês, conseguiu passar incólume ao desafio de categorizar **RTP**:

J'avoue ma répugnance, ou mon incapacité, à choisir entre ces deux systèmes de défense apparemment incompatibles. Il me paraît impossible de traiter la Recherche du temps perdu comme un simple exemple de ce qui serait le récit en général, ou le récit romanesque, ou le récit de forme autobiographique, ou Dieu sait quelle autre classe, espèce ou variété: la spécificité de la narration proustienne prise dans son ensemble est

²¹ Ressalta-se que à época de lançamento, quando Benjamin referia-se à **RTP**, as obras de Proust foram lançadas em duas partes, como **SG** vol. I e **SG** Vol. II, aumentando o número de volumes, embora pertencentes ao mesmo título, que hoje se encontram em volume único, formando sete títulos que compõe o texto mais importante de Marcel Proust.

*irréductible, et toute extrapolation serait ici une faute de méthode; la Recherche n'illustre qu'elle-même*²². (GENETTE, 1973, p. 68). [italico no original]

A confusão gerada em relação à estrutura da obra de Proust é o fato de que o texto não tem só uma narrativa, mas uma poética encerrada em si. Esta poética do romance é aplicada na própria obra que está sendo escrita pelo narrador-personagem, dificultando até mesmo o entendimento da crítica especializada em classificá-la.

1.2. *Marcel devient écrivain*

Sobre o que trata afinal **RTP**? É possível resumir a obra?

Estas duas perguntas frequentemente aparecem em todos os manuais, textos ou artigos que tratam da narrativa mais importante de Proust. De fato, resumir **RTP** não é uma tarefa simples. A dificuldade de sintetizar de forma rápida a obra é tão famosa culturalmente que até o grupo inglês de comédia *Monty Python* não se privou de fazer piada sobre o assunto; em um esquete de humor, chamado *Summarize Proust competition*²³, cada concorrente tinha quinze segundos para contar o enredo de **RTP**; nenhum dos candidatos ganha a competição. O exemplo serve para mostrar a maneira como Proust é visto na sociedade: um escritor prolixo e com uma obra extensa.

RTP é uma obra dividida em sete volumes que foram publicados de 1913 a 1926: *Du côté de chez Swan* (**CS** [1913]), *À l'ombre de jeunes filles en fleurs* (**JF** [1918]), *Le côté de Guermantes* (**CG** [1921-1922 em dois volumes]), *Sodome et Gomorrhe* (**SG** [1922]), *La prisonnière* (**LP** [1923]), *Albertine Disparue* (**AD** [1925]) e *Le temps retrouvé* (**TR** [1927]).

A primeira obra, cuja expressão “Du côté” foi traduzida no Brasil como “No caminho de”, faz alusão à infância do narrador em Combray, cidade em que passava com os avós as férias. Combray tinha dois caminhos: um que levava à região onde habitava Swann e outro que levava até onde viviam os aristocratas Guermantes. Esta divisão faz sentido na época em que foi publicado o livro: de um lado, temos a burguesia intelectual, representada por Swann, um judeu rico e refinado, amigo de artistas e, do outro, a aristocracia decadente, porém aparentemente muito culta, que o próprio Swann frequentava.

²² Não nego minha repugnância, ou minha incapacidade, em escolher dois sistemas de defesa inicialmente incompatíveis. Parece-me impossível tratar *À la recherche du temps perdu* como um exemplo simples do que seria uma narrativa em geral, ou a narrativa romanesca, ou a narrativa de forma autobiográfica, ou só Deus sabe que outra classe, espécie, ou variedade colocá-la: a narração proustiana é específica e tomada no todo é *irredutível*, e qualquer extrapolação seria aqui um erro de método; a *Recherche* só ilustra a si mesma.

²³ Competição Sintetize Proust.

Se quando criança o narrador almejava frequentar as *soirées* dos Guermantes, futuramente conseguirá acesso aos famosos salões aristocráticos que irão decepcioná-lo. No final do romance, assim como tudo na narrativa de Proust, os dois caminhos se encontram.

Na narrativa de Proust, nada sobrevive ao tempo. No primeiro romance, dividido em três partes, versa sobre: a infância do narrador; o amor de Swann por Odette de Crécy, uma cortesã famosa que causa ciúmes doentios em Swann, que resulta no casamento não aceito pelos salões aristocráticos, que Swann frequentava, e na filha do casal, Gilberte, único motivo que mantém a relação até o fim, já que Swann deixa de amar a esposa com o passar dos anos. O tempo não poupa nenhum sentimento em **RTP**. O amor e o ciúme doentio que Swann sentia no primeiro romance transforma-se em indiferença já no segundo. A lamentação de Swann, ao lembrar-se das humilhações a que se submeteu por Odette, é famosa:

Mais tandis que, une heure après son réveil, il donnait des indications au coiffeur pour que sa brosse ne se dérangeât pas en wagon, il repensa à son rêve, il revit, comme il les avait sentis tout près de lui, le teint pâle d'Odette, les joues trop maigres, les traits tirés, les yeux battus, tout ce que — au cours des tendresses successives qui avaient fait de son durable amour pour Odette un long oubli de l'image première qu'il avait reçue d'elle — il avait cessé de remarquer depuis les premiers temps de leur liaison dans lesquels sans doute, pendant qu'il dormait, sa mémoire en avait été chercher la sensation exacte. Et avec cette muflerie intermittente qui reparaisait chez lui dès qu'il n'était plus malheureux et que baissait du même coup le niveau de sa moralité, il s'écria en lui-même : «Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre²⁴>>. (CS, 1999, p. 304).

No segundo romance – **JF** - temos o amor do narrador, já adolescente, pela filha de Swann, Gilberte. O herói se afasta de Gilberte no momento em que não se sente correspondido pela garota. É também neste volume que Marcel-narrador assiste à interpretação da atriz Berma no papel de Fedra, acontecimento importantíssimo para o protagonista e sua ampliação de conhecimento sobre a arte. Em **JF**, acontece a primeira aparição de Albertine, do Barão de Charlus e de Robert de Saint-Loup, que virá a ser o grande

²⁴ Mas uma hora depois de despertar, quando dava instruções ao cabeleireiro para que seu penteado não se desarranjasse no trem, tornou a pensar no sonho; reviu, tal como os sentira bem perto de si, a tez pálida de Odette, as suas faces demasiado magras, os traços cansados, os olhos pisados, tudo aquilo que – no decurso das sucessivas ternuras que tinham feito de seu durável amor um longo esquecimento da imagem primeira que recebera de Odette – que tinha deixado de notar desde os primeiros tempos de sua ligação e nos quais certamente a sua memória, enquanto ele dormia, fora buscar a sensação exata. E com essa intermitente grosseria que lhe voltava logo que ele não mais sofria e que rebaixava o nível do seu caráter moral, exclamou consigo mesmo: “E dizer que eu estraguei anos inteiros da minha vida, que desejei a morte, que tive o meu maior amor, por uma mulher que não me agradava, que não era meu tipo!”. (CS, 1982, trad. Mario Quintana, p.221-222).

amigo de Marcel. O narrador conhece Albertine em meio aos grupos de moças que frequentam as praias da Normandia durante as férias.

Em **CG**, terceiro livro, Marcel muda-se para o apartamento vizinho aos Guermantes. É neste momento que acontece a entrada do narrador no *faubourg* Saint-Germain, o lugar dos aristocratas e das recepções glamourosas. Neste volume se intensifica a paixão de Marcel por Albertine, ao mesmo tempo em que descobre que a mulher amada pelo seu melhor amigo, Rachel, é uma cortesã. É também em **CG** que o caso Dreyfus²⁵ é descrito, dividindo a sociedade francesa da época. A acusação de traição do General Dreyfus serviu como desculpa para a manifestação de antissemitismo pelas pessoas preconceituosas e xenófobas. A partir de agora, todos os salões tinham posições políticas e todos precisavam se manifestar a favor ou contra Dreyfus. Este volume termina com Swann dando dicas de mobília para sua amiga Oriane Guermantes. Este final evidencia a insensibilidade do ser humano. Swann, segundos antes, havia anunciado que estava com uma doença terminal, a notícia foi recebida de forma indiferente pelo casal Guermantes. A preocupação maior dos aristocratas era não chegar atrasado à recepção que iriam.

No quarto volume, **SG**, o título já faz referência direta ao tema que será discutido: a homossexualidade. Neste capítulo da obra, descobre-se que o Barão de Charlus é homossexual. O narrador presencia a cena em que Charlus e Jupien se encontram, trocam olhares e, logo após, carícias. É nesta época que Swann, judeu, começa a se afastar dos encontros nos salões aristocráticos e logo irá morrer. A grande maioria das personagens era contra Dreyfus, o que fazia com que os judeus precisassem esconder suas origens. Neste livro, tanto o homossexual quanto o judeu são comparados pelo narrador a seres que precisam esconder sua condição para viverem em sociedade. No fim deste volume, Marcel acredita que precisa casar-se com Albertine para apaziguar seus ciúmes.

No antepenúltimo volume de **RTP**, Marcel chama Albertine para morar com ele. Não há casamento, apenas ambos vivem sob o mesmo teto e mantém uma relação amorosa. O narrador constrói uma prisão domiciliar para Albertine, de maneira a acalmar os ciúmes que sente pela amada e a desconfiança que nutre de que ela seja lésbica. Aqui se repete de forma bastante interessante o que aconteceu com Swann no primeiro volume. A relação de Swann e Odette e o ciúme sentido por ele lembrará em muito o modo como se desenrolará o

²⁵ O caso Dreyfus ocorreu no final do século XIX e dividiu a França. Com base em documentos falsos, acusaram o General Alfred Dreyfus de alta traição por enviar informações secretas aos alemães. O famoso texto *J'accuse!*, de Émile Zola, foi escrito nessa época em relação ao caso específico. Dreyfus foi inocentado de todas as acusações, mas a sociedade conservadora viu no evento a possibilidade de alimentar ainda mais seu ódio irracional e repulsivo contra os judeus.

relacionamento de Marcel e Albertine. O herói paga pessoas para segui-la, lê suas cartas e investiga todos os passos da amada. Em **LP** também há a intensidade do amor de Charlus pelo violinista Morel. É neste romance que é dito pela primeira vez e única vez o nome do narrador-personagem: Marcel. A obra termina com o protagonista recebendo uma carta de Albertine, avisando que ela abandonou a casa em que viviam.

Em **AD**, obra evidentemente mais importante para este trabalho, Albertine morre devido a um acidente de cavalo. Sua morte não é bem aceita pelo narrador, que não se consola com a falta de certezas sobre as possíveis infidelidades da sua amada. Nota-se que Marcel é mais obcecado com a sexualidade de Albertine do que com qualquer outra coisa. Para poder superar o luto da amada, Marcel reconstrói os passos da sua amante até se certificar que, de fato, ela era infiel e tinha amantes mulheres. Neste volume, o herói realiza sua tão sonhada viagem a Veneza. Gilberte reaparece neste romance, agora sem o sobrenome do pai, Swann, mas adotando o sobrenome do padrasto, Forcheville. Em decorrência do caso Dreyfus, a filha de Charles Swann renega o sobrenome judeu do pai e adota o do novo marido da mãe, que, inclusive, era o objeto de desconfianças de Swann na época em que amava Odette, a qual sempre negou ter qualquer envolvimento com o Sr. de Forcheville.

Em **TR**, último romance que compõe **RTP**, há uma passagem de tempo, quando Marcel fica em um sanatório para tratar seu problema respiratório, indeterminada. Do isolamento de Marcel vai-se ao seu retorno último à sociedade. Todos os valores mudaram. O salão da Sra. Verdurin, mulher considerada fútil e vulgar, agora é um dos mais sofisticados de Paris. A Sra. Verdurin, que no primeiro volume era uma simples burguesa que reunia um grupo de “fieis” toda semana em sua casa, agora é uma Guermantes, casada com o príncipe de Germantes, portanto, Princesa de Guermantes. A filha de Swann também entra para a aristocracia, ao se casar com um dos melhores amigos de Marcel, Robert de Saint-Loup, que também é um Guermantes. Robert tem um caso amoroso com o violinista Morel, ex-amante de seu tio Charlus, que agora está velho e próximo da morte. A antiga amante de Robert, que era uma cortesã que aspirava ser uma grande atriz, mas era tida como péssima, agora declama no salão como uma das mais talentosas artistas da época. Em **TR**, após toda a mudança que ocorre no último volume, Marcel finalmente decide virar escritor e seguir o desejo que mostrava desde o início da obra. Para isso, decide isolar-se de toda a sociedade, acreditando que já viu o suficiente para se certificar de que ela não é consideravelmente boa para que gaste tempo com ela, que a única coisa que merece sua atenção é a arte. É então que a obra fecha seu ciclo, e é aqui que o narrador encontra com a personagem-narradora, Marcel

aspirante a escritor e Marcel já escritor encontram-se no tempo atual da narrativa, assim como o caminho de Swann e o de Guermantes, antes jamais aproximáveis, fundem-se.

Não é possível dizer que há um só tema em **RTP**, mas vários que se entrelaçam como uma sinfonia, talvez por isso a música esteja tão presente na obra, quase personalizada na Sonata de Vinteuil, composição que irá acompanhar todas as personagens da narrativa. Conforme Risset (2009, p. 128):

Proust ne peut être enfermé dans des thèmes, psychologiques ou autres (mémoire, jalousie, etc.), lui qui fréquent “quelque chose qui est hors du temps, essence réelle de notre vie”, “sentiment suffisant, hors de toute durée, qui peut-être ne sera pas conservé, mais qui se rit de l’être²⁶”.

Como já dito, não se pode acreditar que o texto de Proust limite-se a apenas um elemento social, pois a obra engloba toda a vida não só de um personagem, mas procura encerrar todos os acontecimentos do fim da *belle époque*. Tudo o que tinha valor para o narrador perde seu encanto, até mesmo a infância que parecia pura. De **CS** à **AD** acompanhamos a trajetória do herói procurando encontrar-se no mundanismo, no amor, nas relações sociais, porém não encontra nada que consiga apaziguar seu sofrimento. Em *Albertine*, encontra a infidelidade e a mentira, nos salões aristocráticos o antissemitismo e o preconceito, nas amizades, apenas mais falsidade e esnobismo, o que faz com que o narrador se refugie, no último volume, **TR**, na arte.

De uma maneira bastante irônica, Gerard Genette resumiu **RTP** desta forma “Marcel devient écrivain²⁷” (1972, p. 75), mais tarde, em resposta a Genette, Vincent Descombes (1987, p. 37) dirá que um melhor resumo de **RTP** seria “Marcel devient un grand écrivain²⁸”. Pequenas ironias como essas evidenciam a complexidade da obra de Proust. É fato que **RTP** é sobre a transformação do personagem-narrador em escritor, mas não é somente isso. Todavia, é necessário esclarecer que a obra não é um romance de formação nos moldes clássicos, pelo contrário, há mais deformação conforme o tempo passa para Marcel do que o contrário. Estudioso da estrutura do romance, Carlos Nelson Coutinho afirma que **RTP** não pode figurar como um romance de formação ou de educação (*Bildungsroman*) no sentido *stricto sensu*. Nas palavras dele:

²⁶ Proust não pode ser enclausurado em temas psicológicos ou outros (memória, ciúme, etc.), ele que frequenta e inquieta os bordos da experiência, o “ao lado”, o mal, o lugar, o sonho, o sono não são temas romanescos, mas armas para conhecer e escutar o que se chama “uma certa alegria”, ou ainda – mas é a mesma vitória, frágil, e no entanto decisiva – este “alguma coisa que está fora do tempo, essência real de nossa vida”, “sentimento suficiente, fora de toda duração, que talvez não seja conservado, mas que se ri de o ser”.

²⁷ “Marcel torna-se escritor”.

²⁸ “Marcel torna-se um grande escritor”.

No romance de educação, os tipos humanos com os quais o herói entra em contato estão dispostos numa hierarquia capaz de reproduzir, intensiva e simbolicamente, a “totalidade dos objetos” da realidade social, em suas tendências contraditórias típicas e essenciais [...] a realidade social na qual se dá a educação de Marcel apresenta um caráter unilateral e limitado, na medida em que não aponta alternativas concretas capazes de transcender o mundo do parasitismo aristocrático-burguês. [...] Embora se “desiluda” com o lado mundano-social da vida parasitária, ele assume no final uma nova ilusão, que aparece na *Recherche* como uma verdadeira alternativa, mas que não passa na realidade da face “espiritual” da mesma medalha do parasitismo, ou seja, o isolamento complacente e individualista que é próprio da “arte pela arte”. (COUTINHO, 2005, p. 77-78).

A problemática apontada por Coutinho torna evidente que **RTP** não é um romance de formação de estrutura canônica, pelo contrário, o personagem-narrador, ao invés de buscar soluções como em outros romances de educação, isola-se da sociedade. Este talvez seja o ato mais significativo sobre a melancolia do romance. Estamos lendo a obra de um narrador que não tem mais contato com ninguém e que desacreditou de tudo.

Inevitavelmente que o título da obra *Em busca do tempo perdido* faz referência a buscar algo. Mas seria somente o tempo que o narrador busca? E o que está encerrado dentro “do tempo perdido”? A expressão “*temps perdu*”/“tempo perdido”, aliás, é polissêmica tanto em francês quanto em português: indica tanto o ato de “perder o tempo”, como o de “desperdiçar o tempo”. E ambas fazem sentido dentro no universo narrativo do texto.

Ao longo da narrativa, Marcel procura escrever, todavia, só começa a fazer isso ao final do último livro, quando início e fim se encontram, fechando uma obra cíclica. A busca empreendida pelo narrador-personagem é tanto pelo tempo, que é reencontrado pela memória, quanto pelo impulso de escrever. Mas dentro dessa busca o narrador expande seus pensamentos e reflete sobre a arte, a literatura e sobre o próprio romance que escreve:

A intenção de Proust é dar-nos uma visão total do mundo; deseja representar a integridade de nossa experiência, a totalidade do real. Segundo Curtius, sua obra concede à vida intelectual um espaço que o romance naturalista lhe negara. E, desse modo, ilumina e esclarece a biologia dos sentimentos, dos instintos, dos automatismos e do dinamismo dos movimentos da consciência, com uma intensidade que o romance psicológico nunca alcançou. Mas também reflete o domínio da experiência sensível em toda sua densidade e diversidade. E isso não se realiza com uma justaposição esquemática, mas com uma interpenetração orgânica. O romance de Proust é uma reconstrução unitária da nossa experiência, uma “Summa”. (HARVEY, 2007, p. 39)

O texto de Proust não se mostra completamente em uma primeira leitura; ele vai muito além de um retrato da sociedade francesa da *Belle Époque*, da vida em Combray, dos salões aristocráticos de Paris. A obra, acima de tudo, representa a decadência da sociedade, de uma época. É nessa decadência que se revela a busca do narrador por um sentido de existir, sentido que irá se manifestar apenas na obra de arte, não foi por coincidência que Ruy Coelho (1944, p. 21) chamou Proust de “cronista da decadência”. O tempo passa, o que permanece é a arte. Em **RTP**, a ação ficcional não tem tanta importância. O passado evocado pela memória é analisado pelo narrador no presente, assim, não há um tempo único, mas uma mescla; o passado, avaliado pelo protagonista já maduro, ganha um novo sentido, ao mesmo tempo em que se manifestam desejos futuros. O tempo na obra foge da própria capacidade de ser medido, de maneira que acaba por realizar o que deseja: eternizar as coisas que podem escapar pela memória.

Em **RTP** não se tem apenas a história de uma vida, mas a história da construção de um livro e da formação de um escritor. A escrita do romance só inicia quando se termina a leitura de toda obra, é aí que se percebe que se leu a obra do narrador-personagem.

1.3 *Albertine Disparue*: o romance da perda

AD, originalmente intitulada *La fugitive*, título que se manteve no Brasil sem alteração como *A fugitiva*, é o sexto volume de **RTP**, publicado postumamente em 1925. A primeira edição de **AD** foi editada a partir dos manuscritos do autor, sem nenhum tipo de revisão feita por ele, de modo geral, foram os cadernos 53 e 55 de Proust que deram origem ao romance aqui citado.

Em 1986, foi descoberto um manuscrito que estava sendo revisto por Proust de forma radical, eliminando muitos acontecimentos da narrativa. O manuscrito estava diretamente vinculado ao texto de **AD**. Esta descoberta, além de ter provocado enorme debate entre os proustianos e os estudiosos da crítica genética, foi recusada rapidamente pela editora Gallimard, empresa que possui os direitos de **RTP**, e não aceitou qualquer modificação na obra até a revisão feita sob o comando de Jean-Yves Tadié, em 1988, que acrescentou e retirou partes do texto, sendo hoje a versão considerada definitiva do maior texto do autor francês – e a que é utilizada neste trabalho. Todavia, isso não impediu que fosse publicado o texto descoberto, primeiramente na edição Garnier-Flammarion, sob a supervisão de Jean Milly, em 1992, e, em 1993, por Nathalie Mauriac, responsável direta por esses manuscritos, em uma versão de bolso.

É impossível falar de **AD** sem mencionar a integralidade de **RTP** e não ver o texto como um elemento constituinte essencial da arquitetura global do *roman-fleuve* de Proust. Neste estado das publicações - cinco livros foram publicados -, tudo se torna mais relevante. Na verdade, todos os personagens já foram mencionados, situações abertas agora começarão a voltar para serem fechadas, tudo mudará. Inicia-se o percurso final da vida do narrador-autor. Além disso, em **AD**, começa o movimento crepuscular que se concluirá em **TR**: o fim da busca começa a se desenhar a partir da morte da amada do herói.

Albertine apareceria, inicialmente, apenas em terceiro volume da obra, que não seria lançada da maneira como é conhecida atualmente, foi apenas com os anos e as publicações das obras que a narrativa constitui-se como é hoje. Proust pretendia três tomos que constituiriam **RTP**: *Du côté de chez Swann*, exatamente como temos hoje, *Le côté de Guermantes* e *Le temps retrouvé*. Albertine não figurava nos planos de Proust ao conceber **RTP**. Assim seriam as divisões dos outros dois tomos:

À l'ombre des jeunes filles en fleurs, La princesse de guermantes, M. de Charlus et les Verdurin, Mort de ma grand-mère, Les intermittences du coeur, Les "Vices et les Vertus" de Padoue et Combray, Madame Cambramer, Mariage de Robert de Saint-Loup, L'adoration perpétuelle²⁹. (GENETTE, 1987, p. 21-22)

O nome de Albertine aparecerá apenas meses antes da publicação de **CS**, em 1913, quando Proust começará a esboçar uma das personagens centrais em sua grande obra. É com o surgimento da personagem Albertine que **RTP** passara de três para sete volumes. A saída de Agostinelli da casa de Proust, empregado responsável por datilografar muitos textos do autor, causou enorme decepção no escritor, conforme diz ele em sua carta "J'aimais vraiment Alfred. Ce n'est pas assez de dire que je l'aimais, je l'adorais. Et je ne sais pourquoi j'écris cela au passé car je l'aime toujours"³⁰ (PROUST, 1983, t. XIII, p. 311).

Não se pode, neste momento, evitar falar da vida de Proust. A concepção de Albertine tem relação direta com a vida do autor. Será o amor por Agostinelli³¹ que inspirará Proust a

²⁹ À sombra das raparigas em flor, A princesa de Guermantes, Sr. de Charlus e os Verdurin, Morte de minha avó, As intermitências do coração, Os "Vícios e Virtudes" de Pádua e Combray, Sra. de Cambremer, Casamento de Robert de Saint-Loup, A adoração perpétua.

³⁰ "Eu amava verdadeiramente Alfred. Não é suficiente dizer que o amava, eu o adorava. E não sei por que escrevo no passado, pois o amo para sempre".

³¹ Alfred Agostinelli foi motorista, em 1907, de Proust. Anos depois o motorista pediu emprego ao escritor em Paris, que o aceitou como secretário para datilografar seus manuscritos, dando pouso ao amado e à esposa dele. Agostinelli abandonou o emprego que tinha com Proust de maneira rápida e inesperada, assim como Albertine, que sai fugida da casa do narrador de **RTP**. Agostinelli faleceu em um acidente de avião em 30 de maio de 1914, com apenas 25 anos.

criar uma personagem feminina que será o grande amor do narrador. Sobre isso, Compagnon (1996, p.85) diz que “[...] on sait qu’il fallut la mort d’Alfred Agostinelli, modèle d’Albertine, pour que toute cette partie de la *Recherche* prenne forme dans le plan qui est le sien après la guerre³²”, mesmo Tadié, um dos mais importantes estudiosos vivos de Proust, que evita qualquer relação com a vida do autor e da obra, assume esta perspectiva “tout à coup, à partir du jour de mai 1913 où Proust loge et prend comme secrétaire Alfred Agostinelli, elles [vie et oeuvre] deviennent perpendiculaires, la vie se met en travers de l’oeuvre³³” (1987, p. LXXXIII), a história de Albertine modificou toda a construção de **RTP**. Esta personagem irá aparecer pela primeira vez em **JF**, como dito anteriormente, após algumas modificações de Proust antes de publicar a obra. Conforme Jean Milly (1984, p. 191):

En même temps, il introduit un long épisode amoureux, inspiré, avec masquage et transposition de sexe, par le séjour d’Agostinelli chez lui, sa fuite et sa mort. Pour cela, il développe un personnage secondaire de jeune fille, déjà présent depuis 1913 dans les brouillons, et figurant dans un groupe d’adolescentes rencontrées au bord de la mer³⁴.

Embora este dado seja realmente importante ao falarmos de **AD** e da maneira como se deu sua concepção, do ponto de vista literário ele não tem um valor tão grande, haja vista que o foco aqui não está na gênese da criação de Albertine, mas em como se encadeiam as sequências narrativas que constroem um espaço e um ambiente melancólico no universo ficcional.

Enquanto vivia sua primeira separação amorosa – o desenlace com Gilberte -, o narrador se apaixona por Albertine em Balbec, local onde passava as férias com a avó. Nos volumes que seguem **JF**, o amor dos dois ficará de lado na narrativa para dar lugar a questões políticas, como o caso Dreyfus, a condição judaica na França na virada do século XX e, também, a homossexualidade. A relação Marcel-Albertine só será ponto central novamente em **PR** e **AD**. Nestes dois volumes encontram-se as análises mais profundas do narrador sobre o amor, o ciúme e a posse do objeto amado, da mesma forma que a perda da pessoa que ama.

O caráter de Albertine sempre foi uma questão central no romance para o narrador. Desde **SG** que surge a dúvida da homossexualidade da personagem. Em **RTP**, o lesbianismo

³² “Sabemos que foi necessária a morte de Alfred Agostinelli, modelo de Albertine, para que toda essa parte da *Recherche* tomasse forma em seu plano após a guerra”.

³³ “De repente, a partir de maio de 1913, quando Proust aloja e contrata como secretário Alfred Agostinelli, elas [vida e obra] tornam-se perpendiculares, a vida se mete de atravessado na obra”.

³⁴ Ao mesmo tempo, ele introduz um longo episódio amoroso inspirado, mascaradamente e com transposição de sexo, na estada de Agostinelli em sua casa, sua fuga e sua morte. Por essa razão, ele desenvolve um personagem de moça secundário, já presente nos rascunhos desde 1913, figurando em um grupo de adolescentes encontradas à beira mar.

é tão comum quanto a heterossexualidade, de modo que muitas mulheres o praticam de maneira secreta. Cita-se a filha do compositor Vinteuil, Odette, Andrée e a própria Albertine como personagens que tiveram relações homossexuais.

Será somente em a **PR** e em **AD** que se conhecerá melhor Albertine. A personagem é ambígua em todos os sentidos. Não é rica, mas vive de forma confortável e anda com moças burguesas, diz ser fiel, mas omite detalhes para seu amante Marcel, aceita morar com seu amado sem fazer nenhum pedido para se casar com ele, mas pede presentes e joias que diz não ter interesse. É amada e odiada por Marcel, que se liga a ela mais por ciúme e desejo de posse do que amor.

O tema principal de **AD** é, de fato, o luto, embora a obra também se enquadre como uma grande reflexão do tempo e da memória, do amor e do esquecimento. Desde o início do romance, quando o narrador se propõe a esquecer de Albertine, ele começa a perceber que, ao esquecê-la, esquecerá a si mesmo e os acontecimentos que o trouxeram até aquele momento a ser quem é. Com a morte de Albertine, o narrador soma mais um luto que vive: o término do amor com Gilberte, a morte da avó e, no momento em que se encontra, a morte da amada.

A superação da morte de Albertine só se inicia após Marcel reconstruir os passos da amante enquanto estava viva, para descobrir se ela era infiel ou não. Marcel consegue, depois de muito sofrer, informações de que Albertine tinha mesmo inclinações lésbicas e casos amorosos com mulheres ao mesmo tempo em que se relacionava com o herói. Nesta reconstrução da vida de Albertine, Marcel passa a viver duas dores: a de uma relação infiel, mesmo com a ausência de dela, e do luto da amada.

Em **AD** aparece, então, o elemento que em **TR**, livro posterior, será central: o esquecimento. A partir do esquecimento de Albertine, após saber de todas as suas infidelidades e elas não mais o afetarem, quando Marcel consegue falar sobre isso sem se incomodar, e esse é o momento em que consegue finalmente se preparar para pegar a pena e transformar sua dor em arte.

Ao final de **AD** inicia-se o processo de transformação de Marcel em escritor, quando o exercício da escrita irá tornar-se essencial para reencontrar o tempo que se manteve na memória da personagem.

2. LÍNGUA

Nunca encontraremos o homem separado da linguagem e nunca o veremos inventando-a.

Émile Benveniste – *O homem na linguagem*

Existe um discurso melancólico literário? Se existe, como identificá-lo? Marie-Claude Lambotte (1997), na obra *O discurso melancólico*, traz um complexo problema para um estudioso da literatura. De acordo com ela, a melancolia possui um discurso próprio, único, que se diferencia de outras manifestações da linguagem. O discurso da melancolia não é neurótico, nem psicótico e, menos ainda, perverso. Ele é exclusivo. Partindo dessa premissa, de que na linguagem comum - que a autora analisa a linguagem dos seus pacientes - a melancolia mostra suas particularidades nos enunciados orais, vulgares, do dia a dia, seria possível que tal especificidade também exista na linguagem literária? Se existe, como analisá-la? Este é um dos questionamentos que surgem a partir do momento em que se trabalha com teorias que se originam através de enunciados cotidianos e procura-se adaptá-las para o uso de análises de enunciados ficcionais. Como transpor essa barreira? Como construir uma interface para a análise da literatura e do discurso das emoções³⁵?

Para tentar responder a essas perguntas³⁶, tentar-se-á aqui refletir sobre a natureza da linguagem literária, elencando o entendimento existente sobre o tema para diversos autores, o que a diferencia da linguagem cotidiana e como se pode usar e adaptar algumas teorias para a análise do *corpus* proposto.

Pode-se iniciar este capítulo questionando por que se deve discutir um assunto que, a princípio, parece de conhecimento comum a qualquer estudioso da área da literatura? Pensar a questão da linguagem literária leva a refletir sobre o método de pesquisa que este estudo se compromete. O problema da linguagem literária faz-se presente porque se utiliza uma teoria de base que trabalha com enunciados não-ficcionais, portanto, é necessário que se pense como utilizar os pressupostos de Lambotte (1997) sem, por outro lado, tirar as especificidades da literatura enquanto arte. Estudos em que a literatura serve apenas para ilustrar uma teoria específica crescem cada vez mais e a literariedade e os aspectos artísticos, que são essenciais à literatura, são deixados de lado, muitas vezes, em análises que se escondem sob o suposto

³⁵ Neste capítulo nos referiremos à melancolia como emoção, por ser uma hiperonímia que engloba não só as emoções, como os sentimentos e as disposições emocionais. No capítulo seguinte daremos maior atenção a essas diferenças e diremos as diferenciações entre emoções, seus vários tipos, e sentimentos.

³⁶ No próximo capítulo analisaremos a melancolia e examinaremos minuciosamente o problema levantado por Lambotte (1997), bem como o entendimento que temos desta emoção ou sentimento.

guarda-chuva da multidisciplinaridade. Não é raro encontrar trabalhos acadêmicos que façam isso. Para evitar cair neste buraco negro dos estudos atuais, priorizar-se-á marcar as rupturas epistemológicas, juntamente com o lugar de fala das teorias, enfatizando, quando necessário, conceitos ou categorias que não são “naturalmente” intercambiáveis, procurando polir as arestas do conhecimento para construir interfaces que possibilitem respeitar cada campo e área de conhecimento sem cometer “crimes epistêmicos”. Por isso, não se pretende fazer psicologismos ou analisar a psique de Marcel-narrador. Pelo contrário, um dos elementos já excluídos deste estudo são as proposições lacanianas de simbólico, real e imaginário. Não há, também, comprometimento com a relação entre melancolia e pulsão de morte, embora muitas vezes relacionadas pela autora do *Discurso melancólico* em seu texto.

Não se pretende historicizar, nem listar todos os entendimentos existentes sobre a linguagem literária, mas, sim, evidenciar aqueles que são mais relevantes para a conclusão deste estudo, procurando apenas categorizar e conceituar as teorias mais relevantes – pelo menos para o tema de pesquisa proposto. Não existe intenção de aprofundar a discussão de forma totalmente verticalizada sobre as formas de linguagem, uma vez que o debate entre o literário e não-literário é frutífero e resultaria em um estudo à parte.

2.1 A linguagem, a literatura e as emoções

Quem primeiramente irá proferir a ideia da existência de uma manifestação da linguagem especificamente literária será Aristóteles, na sua famosa *Poética* (2005), ao afirmar (indiretamente) que tanto a tragédia, quanto a comédia precisam ter um trabalho diferente na sua forma, cuja “excelência da linguagem consiste em ser clara sem ser chã [...] que emprega termos surpreendentes. Entendo por surpreendentes o termo raro, a metáfora, o alongamento e tudo que foge do trivial” (ARISTÓTELES, 2005, p. 47). Percebe-se aqui que o filósofo já procurava tornar evidente o caráter não usual da língua que aparecia na literatura grega. Aristóteles demonstrava interesse na classificação da linguagem literária, hipótese que se comprova nos trechos em que explica aos seus alunos sobre sílabas, frase, metáforas e os tropos para melhor entendimento da produção ficcional da época.

Todavia, ainda resta a questão: o que seria a linguagem literária? Por que se deve discutir este assunto? Alguns poderiam responder, de forma pragmática, que toda produção escrita que se encontra em romances, contos e poemas é a linguagem literária, entretanto, isso não é uma resposta, mas um exemplo, para ser mais exato, uma metonímia. Outros poderão utilizar-se do exemplo da conotação para falar em que se constitui a linguagem literária, mas,

ainda assim, não responderia à pergunta; expressões usadas cotidianamente, como “Estou em um beco sem saída”, “o amor é como uma planta que precisa ser cultivada dia a dia”, “minha vida está em uma encruzilhada”, são todas conotativas, usadas rotineiramente e, nem por isso, fazem parte do que se caracteriza como linguagem literária³⁷.

De fato, encontra-se a linguagem literária em todas as obras caracterizadas como literatura, contudo, a discussão acerca do que a diferencia da linguagem comum está muito além do que simplesmente o suporte na qual se encontra. A problematização deste conceito aparece desde os primeiros estudos sobre literatura que se conhece, como visto em Aristóteles, e se mantém até os dias de hoje. Maurice-Jean Lefebvre (1975), um dos pioneiros no estudo desta questão, estabelece que:

[...] o emprego da linguagem em literatura (prosa ou poesia) difere do seu emprego quotidiano, de enunciar os caracteres específicos do que chamaremos *discurso* literário. Enquanto que o discurso quotidiano aparece como <<interessado>> (é um instrumento que serve para informação e a acção), adequado e transparente (isto é, não levando, em geral, problemas de interpretação) [...], veremos que, ao contrário, o discurso literário é sempre, numa certa medida, inadequado, gratuito, dotado de uma espécie de opacidade. (LEFEBVRE, 1975, p. 14) [itálico no original].

A conceituação de Lefebvre parece problemática e, talvez até, um pouco relacionada com o pensamento kantiano sobre a arte, presente em *Crítica da faculdade do juízo* (1995), ao afirmar que o belo é a finalidade sem fim. É fato que o discurso literário é inadequado e gratuito, quando se pensa na linguagem cotidiana como forma necessária para a comunicação e na literária como essencial para criação artística. Entretanto, a ideia de utilidade/não utilidade do discurso, que seria o caráter essencial da manifestação da língua na literatura, não dá conta da problemática que é a linguagem literária. Em certa medida, sabe-se que enunciados “da vida real” são ditos com uma finalidade, mas a literatura, em si, não pode ser mais considerada como um simples elemento artístico com finalidade em si mesma. Antônio Cândido (1972), por exemplo, diz que a literatura tem três funções: a psicológica (na qual o homem fantasia com *base na realidade*³⁸), a função formadora e a função social. Para Cândido, portanto, a literatura “não corrompe nem edifica, mas humaniza em sentido

³⁷ Na obra LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo; EDUC: 2002, os linguistas aprofundam o caráter metafórico e metonímico de nossa linguagem, no qual mostram que nossa comunicação cotidiana está permeada por figuras de linguagem para construção de conceitos, sem que isso tenha algum caráter de literariedade.

³⁸ A ideia de base na realidade auxilia muito. Essa relação realidade-ficção cada vez que aparece confirmada por algum teórico ratifica a ideia de que a língua literária e a língua cotidiana não estão tão longe uma da outra, podendo, respeitando suas especificidades, reproduzir discursos que se manifestam de igual maneira “no mundo”, facilitando assim a interface proposta.

profundo, por que faz viver.” (1972, p. 806). Se a literatura tem, portanto, funções, mesmo que não caia na corrente utilitarista, seria errôneo dizer que a linguagem que a produz não tem uma finalidade além da produção artística, já que ela é o elemento que realiza a mediação entre obra e leitor e, portanto, a formação intelectual do indivíduo. Seguindo tal raciocínio, sobre a relação linguagem literária-leitor, Lajolo expõe que a linguagem literária “instaura um universo, **um espaço de interação de subjetividade (autor e leitor)** que escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana. [grifo nosso]” (LAJOLO, 1981, p. 38). Ora, aqui aparece uma contraposição à conceituação citada anteriormente. Admitindo as contribuições teóricas de Cândido (1972) e Lajolo (1981), entende-se que as manifestações da linguagem na literatura têm sim uma função, mesmo que esta fique apenas no domínio do leitor e da obra, logo, distancia-se da ideia de Lefebve (1975), embora se reconheça que o trabalho dele tenha validade para outras pesquisas, o pensamento do autor foi trazido aqui porque possui importância quando se pesquisa sobre o tema. Entretanto, a discussão sobre a linguagem literária é mais antiga e complexa do que pensamos.

O pensamento aristotélico sobre a linguagem literária permaneceu como essencial durante o império romano, a idade média e moderna, somente no final do século XIX, escritores simbolistas e, depois, modernistas irão tentar teorizar acerca da diferenciação entre as manifestações da língua na literatura e no cotidiano. As questões levantadas sobre o assunto pelos dois grupos estéticos irão auxiliar os primeiros teóricos da literatura: os formalistas russos. Não se pode esquecer, no entanto, que as ideias de diferenciar as formas que a língua pode concretizar-se são oriundas dos estudos linguísticos que se iniciam com a linguística histórica, no século XIX, e ganham destaque com Ferdinand Saussure.

Victor Chklovski (1976), integrante do grupo dos formalistas, no texto “A arte como procedimento”, fala da relação entre a língua comum, a que ele chama de prosaica, e a língua poética³⁹. Para ele, a diferença entre elas é que, na primeira, encontramos a automatização, ou seja, o enunciado cotidiano é o mais simples e econômico possível, enquanto que na segunda, a língua poética, existe a singularização, a qual resulta na imagem, para Chklovski (1976), “sempre que há imagem há singularização.” (p. 50). Singularizar o objeto é particularizá-lo para que se tenha a percepção e o reconhecimento dele, todavia, na linguagem poética isso

³⁹ É preciso esclarecer que os conceitos binários que diferenciam a linguagem literária da linguagem ordinária não se aproximam do dualismo cartesiano. A distinção entre linguagem ordinária e literária tem relação com uma questão estética, com a qual a linguagem cotidiana não se compromete. Portanto, o termo dualismo não se aplica a essa mera “distinção” e, conseqüentemente, não há contradição quando se fala que se pretende eliminar o dualismo cartesiano desta pesquisa. Para um entendimento melhor sobre a questão prescrita, ver Damásio (2012) e Abbagnano (2007).

não é facilitado, pelo contrário, a língua literária “é obscura”, não é de entendimento imediato e fácil, como a língua prosaica, pois o objeto estético, que surge na particularização – sendo este o procedimento da arte, segundo ele -, assegura uma “percepção estética” (CHKLOVSKI, 1976, p. 41). De fato, a ideia de singularização pode ser útil ao se pensar nas imagens da melancolia evocadas pelo narrador de **AD**, todavia, isso auxilia mais como um método de análise, porém, não responde ao questionamento acerca de como aproximar para análise teorias oriundas de campos epistemológicos diferentes, como a justaposição de uma teoria construída com base em um enunciado não fictício para um fictício.

Dentre o formalismo russo, destaca-se aqui, além de Chklovski, o pensamento de Roman Jakobson (2007, p. 118) que questiona “que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?”, a pergunta do pensador coloca diretamente a refletir sobre as diferenças do literário e do não-literário na língua. Jakobson argumenta a existência de uma manifestação exclusiva da língua na literatura, a qual ele chama de função poética da linguagem, de acordo com o próprio teórico (2007, p 128-129):

[...] devemos recordar dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, seleção e combinação [...] A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência e o eixo de seleção sobre o eixo de combinação.* [em itálico no original].

O autor explicita que na comunicação diária dos seres humanos, usa-se uma combinação pré-existente, um sistema de signos (a língua) que se encontra no plano da virtualidade e que é combinada, rapidamente, para produzir enunciados para o remetente. Na função poética, pelo contrário, o que existe é uma escolha pensada de signos que intencionalmente constrói um enunciado diferente do que se costuma utilizar na rotina humana. Assim, a função poética é centrada em si mesma, na construção do sintagma (eixo de combinação), com escolha lexical (eixo de seleção) específica, a qual não pode ser substituída por outro enunciado de sentido semelhante. O estudo da literatura, então, seria, acima de tudo, o estudo da literariedade, da língua em sua forma estética, não caberia, portanto, neste tipo de análise, qualquer relação da literatura com questões sociais, históricas, políticas ou ideológicas, menos ainda o conceito de mimesis, que, desde Platão, foi objeto de estudo da literatura.

A ideia das funções da linguagem, proposta por Jakobson, provocou uma mudança importante na maneira como se entendia a relação língua-literatura. Se Saussure, na dicotomia

língua/fala, excluía toda produção verbal escrita, Jakobson e os formalistas russos, com as funções da linguagem, passam a olhar produções escritas como objeto de estudo da linguística e, por conseguinte, da literatura. Todavia, a teoria de Jakobson e suas funções poéticas não conseguem dar conta do problema proposto no início deste capítulo: Como identificar um discurso melancólico literário? Certamente não será por meio dos jogos de ritmos, das anáforas e dos fonemas que se irá conseguir isso. Jakobson mostrou a diferença entre a linguagem prática e a literária e fez os estudiosos da literatura refletirem sobre isso, porém, como dar conta de uma emoção historicamente e sociologicamente situada em uma obra de arte? Quais recursos Jakobson disponibiliza para analisar isso? O método formalista auxilia a criar categorias, a diferenciar os fenômenos linguísticos-literários que se apresentam, mas é contraindicado para a análise de uma obra literária tão rica como a de Marcel Proust, visto que o método formal dá primazia à forma e não ao conteúdo, ou seja, o formalismo é dualista, tal como a linguística estrutural da época, se estes dividiam língua/fala, aqueles dividiam forma/conteúdo, quando se sabe, hoje, que ambos formam um todo indissociável.

Ao analisar sob a ótica da construção das sentenças na função poética, levando-se em conta o eixo paradigmático e o sintagmático, como aponta Jakobson, encaminhar-se-á para o campo da estilística literária, já que ela é o ramo que analisa as construções enunciativas e centra-se nas questões vocabulares, fonéticas, sintáticas e semânticas para construção de sentenças literárias.

A estilística literária teve como mais importante teórico Leo Spitzer, que tentava, através da análise estilística, compreender a própria psicologia do autor da obra. De acordo com Martins (2007, p. 7), o método de Spitzer, que influenciou grande parte da estilística moderna, consistia em:

[...] Graças à intuição, encontrava um traço estilístico significativo que servia como ponto de partida para a penetração no centro da obra, isto é, o espírito do autor, o princípio de coesão; a associação desse pormenor a outros permitia a apreensão do princípio criador, da forma interna, enfim levava a visão totalizadora da obra.

De fato, a estilística moderna – que se originou com as ideias dos formalistas russos e foi muito além dos estudos iniciais propostos por eles – poderá auxiliar na compreensão de como uma emoção pode manifestar-se na linguagem literária, visto que analisa todas as questões relativas à língua, entendendo-se o estilo como aquilo “que comunica com precisão emoções ou pensamentos peculiar, de um autor” (MURRY, 1968, p. 83). Este trecho e outras acepções da estilística podem ser sedutoras e levar a compreender que é o melhor meio de

analisar emoções no discurso literário, todavia, o método estilístico acaba por ser formal demais, por apegar-se em demasia apenas ao extrato linguístico do texto, o que limita as possibilidades de interpretação. Além disso, a estilística moderna parece ter uma proximidade maior com produções em poemas do que com produções em prosa, todavia, não se descarta o método que a estilística propõe, no entanto, nota-se que o caráter de mimese de uma emoção na obra literária não é privilegiado por tal ramo da teoria literária. Welles e Warren (1976, p. 224) ponderam que “a análise estilística pode facilmente conduzir a problemas de conteúdo”, isso porque, muitas vezes, o mesmo método, analisando uma mesma obra, pode chegar a resultados diferentes.

Welles e Warren (1976) possuem grandes receios quanto à estilística, para eles, ela serve/serviu, muitas vezes, para elevar a literatura nacional – principalmente a alemã - a um nível alto da qualidade literária e dando-lhe caráter de superioridade se comparada a literaturas de outras nações. Hoje em dia, poucas são as pessoas que utilizam o método estilístico em suas análises, e mesmo aquelas que o fazem têm consciência das lacunas que esta forma de interpretação do texto literário possui – qualidade que não é apenas dela, mas de todas as teorias.

As formulações teóricas entre língua e literatura que procuraram compreender a linguagem literária, ou construirão conceitos sobre ela não terminaram com a estilística. O século XX será o que mais discutirá essa questão e dará à luz diversas formas de análise, sendo uma das mais importantes, e que mais encontrou adeptos em todas as áreas, a semiótica e a semiologia⁴⁰.

A semiótica e a semiologia mostraram-se eficazes nas análises não só literárias, mas de todas as linguagens. De fato, ambas não são teorias literárias em sua origem, mas acabaram por contribuir e muito para os métodos e instrumentos de análise de narrativas ficcionais. Todavia, a semiótica e a semiologia possuem ramos específicos para a análise dos enunciados narrativos, conhecidos como semiótica/semiologia literária. Entre os mais célebres autores dessas linhas, destaca-se Umberto Eco⁴¹, de linha peirceana, portanto semioticista, e que não

⁴⁰ Embora muitos considerem a mesma coisa, entende-se aqui como áreas semelhantes, porém com suas diferenças devido às inúmeras discussões teóricas existentes entre a distinção de semiótica e semiologia. Um dos argumentos mais utilizados é que enquanto a semiologia é um método de análise linguístico, com base na teoria saussureana, a semiótica vai além das manifestações da língua e analisa todos os tipos de signos, tendo como principal pensador Pierce.

⁴¹ Umberto Eco, ao falar da linguagem literária, utiliza-se de um termo próprio: *idioleto*: “Essa regra, esse código da obra, em linha de direito, é um idioleto (definindo-se como idioleto o código privado e individual de um único falante) [...] A arte aumenta a dificuldade e a duração da percepção [...] e o fim da imagem não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que veicula, mas criar uma significação particular do objeto.” (1981, p. 59). Cf. ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

se limita apenas aos estudos literários, Greimas, que possui inúmeros ensaios sobre literatura e semiologia e Barthes⁴², que foi muito além dos estudos dessa área e aventurou-se por diversos campos do conhecimento.

Dentro da semiótica literária, um dos autores que possui uma visão importante para a pesquisa proposta e que será ratificada neste trabalho é a de Greimas, na obra *Semiótica das paixões*⁴³ (1993). De acordo com Greimas e Fontanille, autores da obra citada, as paixões manifestam-se no discurso e não são exclusivas do sujeito enunciador, pelo contrário, no momento em que são enunciadas, tornam-se propriedades de um discurso. Esse raciocínio entre em acordo com a proposta de pesquisa desta dissertação, uma vez que o que se pretende é a análise da melancolia no discurso narrativo proustiano. Acrescenta-se também o que os autores falam das “paixões da alma”, quando afirmam que “não é mais o mundo natural que vem em direção ao sujeito, mas o sujeito que se proclama mestre do mundo, seu significado, e o reorganiza figuramente a seu modo” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 19). Assim, *a emoção é uma forma de construção de um espaço relacional*. Portanto, o mundo não é tal qual se apresenta, mas, sim, como o sentimos e experienciamos, resultado de nossa forma de interpretar o mundo e de expressar essa interpretação seja na linguagem ordinária, seja na linguagem literária, sob a influência de fatores históricos, socioculturais, situacionais, etc. Entretanto, ainda não se conseguiu uma abordagem da linguagem que justifique como o discurso do mundo “real” pode ser analisado de forma parecida no mundo ficcional.

Não se pode esquecer aqui a contribuição de Barthes ao pensar a língua na literatura. Em texto essencial, *Aula* (1997), Roland Barthes diz que a língua é fascista, que não se pode escapar do poder que ela exerce sobre nossa forma de construir enunciados, “servidão e poder se confundem inelutavelmente” (p. 15), diz ele. A enunciação, portanto, está presa a um sistema de signos que re-produz uma série de discursos e formas de falar. Assim, a liberdade de enunciar, afirma Barthes, não está na fala cotidiana, mas na literatura, “essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora de seu poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (p. 16). A

Para Umberto Eco, o idioleto causa o *estranhamento* – conceito dos formalistas russos – no leitor, por ser um código específico de uma obra. Não adentraremos aqui nos conceitos da semiótica. Citamos como forma de deixar explícito que a linha peirceana também possui um conceito para a linguagem literária, o qual não será utilizado aqui.

⁴² Não podemos esquecer aqui que Roland Barthes dizia ter um método próprio, que ele chamava de “sua semiologia”. Ainda neste capítulo falaremos mais sobre o pensamento de Barthes e a linguagem literária.

⁴³ Há na obra uma análise sobre o ciúme na obra de Proust, no entanto, o método de Greimas para análise das emoções não será utilizado neste trabalho, apenas suas considerações sobre o indivíduo e sua relação com a construção dos conceitos que fazemos quando dominados por uma emoção. O que nos interessa aqui é o sujeito dominado por uma percepção que reconstitui o mundo através dela, não a metodologia proposta por Greimas e Fontanille.

literatura, assim, é o lugar do *desvio da língua* - esse pensamento segue a contramão dos teóricos formalistas e da estilística, uma vez que a linguagem literária poderia ser analisada sob um método formal linguístico -, do rompimento das normas que prendem os sujeitos ao falar cotidiano. Indo mais além, o pensador francês afirmará, no mesmo texto:

Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto numa, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. (BARTHES, 1997, p.17)

Ora, afirmar que a *literatura é um fulgor do real* simplesmente responde ao problema: analisar o discurso literário é analisar o discurso da própria vida, de maneira que todo discurso que se manifesta na “realidade” também se manifesta na literatura. Mas, para o pensador francês, no entanto, “o real não é representável”, (p. 20) já que ele é pluridimensional, de modo que as tentativas do homem de representá-lo pela língua nunca alcançam efetivamente “o real”, e é justamente na recusa de não poder captar o real que surge a literatura, sendo a essência da literatura a realidade. Contudo, não se esquecerá de falar sobre o que Barthes diz sobre o desvio da língua. Se a literatura consegue desviar-se da norma, do controlado, isso irá refletir na forma como a linguagem literária constrói-se, independente de ela ser o mais real possível, seu enunciado não será, pois a literatura seria constituída de discursos anômalos, portanto, diferente dos usuais, esses discursos anômalos, podem ser entendidos como essência da própria literariedade, ou o estranhamento, ou, usando o termo de Jakobson “a função poética da linguagem”, pois é na ruptura das regras da língua que se manifesta o discurso artístico.

O russo Mikhail Bakhtin que se aproximará ainda mais de uma resposta satisfatória. Bakhtin não tem uma teoria específica de diferenciação da linguagem literária e da não-literária, pelo contrário, o autor entende toda manifestação da língua como um enunciado real, independente da instância em que se encontre (cotidiano ou literário). Em seu texto “O discurso na vida e o discurso na arte”, o autor afirma que “todos os produtos da criatividade humana nascem na e para a sociedade humana” (BAKHTIN, 1926, p. 2), ora, isso indica que produções ficcionais, como narrativas literárias, alimentam-se do real para constituir produções artísticas, ele mesmo afirma que nos “[...] enunciados da *fala da vida e das ações cotidianas*, porque em tal fala já estão embutidas as bases, as potencialidades da forma

artística” (BAKHTIN, 1926, p. 4) [grifo nosso], fica marcado, portanto, que a linguagem literária, nada mais é, de acordo com Bakhtin, do que um enunciado que carrega os elementos da vida para a arte. Na sua obra *Estética da criação verbal* (2011), o pensador russo irá chamar os enunciados do romance de secundários, já que os primários são as manifestações da linguagem oral; enunciados secundários, todavia, englobam os primários e os reorganizam à sua maneira. Partindo de tal princípio, mesmo Bakhtin falando da distância da realidade com que os enunciados secundários possuem, ainda assim pode-se afirmar que o enunciado do romance possui relações diretas com o “enunciado da vida real”.

Neste sentido, afirmar que o discurso da melancolia, o qual, de acordo com Lambotte (1997), existe na linguagem ordinária, também existe na linguagem literária já não é tão absurdo, uma vez que o enunciado primário é encapsulado pelo secundário.

Mais contemporaneamente, quem falará da língua na literatura, sob um paradigma diferente, será Dominique Maingueneau, em *O discurso literário* (2006). Nesta obra, que faz parte da linha da Análise do Discurso, o autor discute autoria, o caráter ideológico presente na literatura e discurso – este entendido como uma manifestação social, política e ideológica (algo semelhante ao conceito de Bakhtin, mas mais engajado). Para Maingueneau (2006), toda linguagem é discurso, de modo que o texto literário é composto por esses discursos ligados ao contexto em que foi produzido. A língua literária é parte integrante de um idioma, e uma língua só pode “ganhar um estatuto de língua” através de sua produção literária. Neste caso, não existem “duas línguas”, Maingueneau não é dicotômico, pelo contrário, para ele, a língua é apenas uma, que produz diversos enunciados, sendo a literatura um capital simbólico para uma língua:

A literatura desempenha um papel capital nesse processo de delimitação das línguas. Para surgir uma língua como totalidade, para que se tracem as fronteiras de um espaço estabilizado, vinculado com uma comunidade, é necessária a referência a um corpus, um ambiente de uso restrito e prestigioso, particularmente uma literatura[...] **A literatura não pode ser considerada o supérfluo de uma língua já existente, identificada e auto-suficiente, mas uma dimensão constitutiva da identidade dessa língua.** [grifo nosso] (MAINGUENEAU, 2006, p. 197).

O conceito de literatura aqui se difere muito do supracitado por Lefebve (1975), devido ao linguista francês contemporâneo não colocar a literatura e sua língua como “gratuito e/ou opaco”, pelo contrário, ela está em constante ligação com a realidade e a sociedade. Não é um adorno linguístico, menos ainda pode ser vista sob o prisma de arte-pela-arte. Maingueneau também levanta o problema de como diferenciar o que ele chama de

“língua literária” das outras formas da linguagem. Para resolver este impasse, procura elencar, através de associacionismos e analogias, o que existe de comum na “língua literária”. Entre os elementos incluídos por ele, estão o que ele chama de “marcadores estéticos”, como tempos verbais, plurais incomuns, adjetivos, que, embora não sejam específicos de uma obra literária, situam o receptor do texto para reconhecer o que está lendo, pois “toda obra se divide *a priori* entre a imersão no corpus então reconhecido como literário e a receptividade a uma multiplicidade de outras práticas verbais” (p. 166), logo, a recepção ainda é o melhor meio de diferenciar a linguagem literária da não-literária. Como bom pesquisador, porém, deixa o problema em aberto, afirmando que “trata-se de um campo considerável, aberto à pesquisa, uma vez que não se levam em conta apenas aquilo que os escritores pretendem fazer, mas a realidade dos funcionamentos discursivos.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 208).

A discussão sobre a linguagem literária é fértil, afinal de contas, mesmo com tantos exemplos e teorias, ininterruptamente é possível levantar questões que farão pensar ainda mais sobre as particularidades da linguagem literária. Sabe-se que os tropos fazem parte dela, assim como o trabalho estético que ela sofre pela mente do escritor, entretanto, o caráter essencial e ontológico da linguagem literária é difícil de ser definido. Expressões sem contexto específico podem confundir se são literárias ou não, exemplo disso seria o enunciado “beba coca-cola”, que, sem contexto, pode ser lido como título de uma propaganda da empresa coca-cola, mas que, ao mesmo tempo, é um verso de Décio Pignatari. Neste exemplo, notamos que o que Bakhtin fala sobre os enunciados da vida cotidiana já possuem a base para a construção de discursos literários confirma-se, uma vez que *a mudança do comum para o artístico é situacional e não formal*.

Nesta linha de raciocínio, a linguagem literária depende de um contexto que a legitime esteticamente e literariamente. Levantar esse problema leva a um questionamento que vai em direção ao que se pretende chegar: o discurso das emoções na literatura. Se uma emoção está “encaixada” especificamente na língua e o “vocabulário” delas está profundamente enraizado nas culturas, e as divergências revelam “diferentes focos de atenção [...] que correspondem, de maneira mais ou menos aproximada, às diferentes normas e expectativas de cada sociedade⁴⁴”, (LLOYD, 2007, p. 85), afirma-se que a questão da mimese é tão importante para o estudo da representação de uma emoção como o contexto social em que ela se manifesta. Além disso, narrativas em primeira pessoa, como a que se analisa aqui, possuem um potencial para análise de uma emoção e da mimese mais passíveis de extração para o

⁴⁴ “[...] different focuses of attention [...] corresponding more or less closely to differences in the norms and expectations of each society”. (LLOYD, 2007, p. 85)

estudo do que em outras formas de narrativa. No entanto, para isso, precisa-se esclarecer, já que se falou da linguagem literária, os conceitos de enunciado, discurso e as teorias que se utilizará para complementar o método de análise da pesquisa.

2.2 A linguagem do real ao ficcional

Na obra *A lógica da criação literária* (1975), Hamburger divide os gêneros literários em dois, ao contrário da tradição de literária comum que os divide em três – que seriam o épico, o lírico e o dramático. Para ela, a divisão dos gêneros literários é apenas ficcional e/ou mimético, sendo que o primeiro inclui o romance e o drama, e o gênero lírico está classificado no segundo tipo.

O texto de Hamburger (1975) parte da premissa de que o ponto principal de seu estudo é a tensão entre a realidade, esta entendida como “a realidade da vida humana” em contraposição à ficção literária, de forma que, segundo ela, “a criação literária é coisa diferente da realidade, mas também significa o aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é o material da criação literária.” (HAMBURGER, 1975, p. 2). Assim, a autora complementa que o termo *mimeses* aparece apenas quando a realidade humana apresenta-se como fonte de criação literária.

Partindo do pensamento de Hegel, exposto na obra *Estética*, Hamburger diz que o verdadeiro material da produção literária não é a língua, mas “a imagem, a ideia do espírito”, de modo que a língua é apenas o instrumento, embora tratado artisticamente. Assim, surge também um dos problemas expostos na obra, como diferenciar o escrito científico do escrito literário? Essa pergunta só pode ser respondida se analisada a estrutura que constitui os enunciados que constroem o discurso da literatura e o científico. Ao estudar os enunciados, Hamburger (1975) afirma que existem três tipos de sujeitos enunciadoreis: o histórico, o teórico e o pragmático, para conseguir construir essa taxionomia de tipos de sujeitos enunciadoreis, ela separa o sujeito-enunciador do objeto de enunciação. O sujeito histórico é aquele em que sua marca autoral é necessária, a exemplo disso, ela coloca autores de cartas, diários, autobiografias e outras produções na qual o autor tem tanta importância quanto a sua produção; o sujeito teórico é aquele em que a produção escrita é mais importante do que o autor, ou seja, produções de cunho científico e filosófico; o sujeito de enunciação pragmático é aquele inserido dentro de um contexto de fala específico. Nesta classificação, incluem-se a maioria dos enunciados, por estar relacionado à fala. Todavia, a autora afirma que todos os

enunciados podem ser questionados quanto à sua classificação, já que existem poucos exemplos que mostrariam certo “purismo” nos enunciados.

Hamburger (1975) postula que existe a possibilidade *da existência do enunciado puramente objetivo, mas jamais o do puramente subjetivo*, isso acontece porque em enunciados de sentenças matemáticas é possível o total apagamento do enunciador, o que torna o enunciado “genérico”, mas mesmo na sentença mais subjetiva possível não é provável que se consiga ocultar o sujeito-enunciador e sua relação com o objeto-de-enunciação.

Quanto à questão da validade dos objetos-de-enunciação, ou seja, aquilo que é enunciado, a autora pondera que somente um enunciado é real, quando o enunciador for real, ou seja, através da classificação do sujeito-enunciador é que se pode definir o caráter do objeto-de-enunciação.

Ao se pensar aqui na máxima de Benveniste (1976, p.59), que afirma que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem funda realmente sua realidade, que é a do ser, o conceito de <<ego>>” [itálico no original], verifica-se que, em nenhum momento, ele exclui – nem inclui – o sujeito enunciador literário. Sabe-se que este “homem” pode muito bem ser um narrador de um romance, já que um enunciador *sempre* se constitui como sujeito – onde há enunciado, há sujeito e, em um romance, há muitos deles - e no caso do narrador Marcel, em primeira pessoa, isso se torna mais visível ainda ao lembrar de que um romance, como afirma Bakhtin⁴⁵, (2011, p.264), “no seu conjunto é um enunciado”. **RTP** seria, então, um grande enunciado do narrador-Marcel. Entretanto, não será o conceito de enunciado de Benveniste, nem de Bakhtin que se adotará, mas sim o de Hamburger (1975).

Para a linguista alemã, o entendimento de enunciado⁴⁶ é problemático, devido ao conceito de enunciação estar ligando tanto à lógica, como à gramática e à teoria da linguagem. Para resolver este impasse, Hamburger diz que definirá como pertencente à lógica o termo “juízo”, “sentença” para a gramática e “enunciado” para a teoria da linguagem. A definição de enunciado para Hamburger, então, será:

⁴⁵ Benveniste e Bakhtin não compartilham do mesmo pensamento em relação à teoria de enunciação. Enquanto o primeiro focaliza a relação subjetiva do eu-tu, na linguagem, Bakhtin pensa o locutor como sujeito atravessado por diversas ideias, refletindo no seu discurso elementos sociais, políticos e ideológicos. Todavia, ainda assim acredita-se que é possível encontrar pontos de convergência entre os dois autores sem desprezar suas ideias principais.

⁴⁶ Entende-se que todo enunciado pressupõe um ato de comunicação, logo, um locutor e um alocatário. No caso do enunciado narrativo, compreende-se o alocatário como o narratário de uma narrativa, de modo a evitar deixar lacunas teóricas ou de compreensão explícita-se isso.

[...] quando aparece no domínio da linguagem uma relação sujeito-objeto, ou mais exatamente, uma estrutura sujeito-objeto, não se trata nem de proposição gramatical (inclusive proposição enunciativa), nem de forma verbal de comunicação. Mas é apenas o conceito de enunciação que é descrito. Ou seja, *é a enunciação que se apresenta como estrutura-sujeito-objeto da língua*. A enunciação é então uma noção de teoria linguística e não da Gramática ou da lógica do juízo, já que contém o sistema de todas as proposições, isto é, todas as modalidades de proposição.[...] O enunciado é a enunciação de um sujeito sobre o objeto. (HAMBURGER, 1975: 20).

Seguindo o raciocínio da pensadora⁴⁷, o que importa não é o objeto-de-enunciação, mas o sujeito-enunciador, pois é ele que definirá o contexto, a validade e as ideologias presentes no enunciado, e não o enunciado em si, de maneira que é preciso, antes de tudo, reconhecer o sujeito-enunciador para classificar um enunciado.

Na linha deste pensamento, Hamburger (1975) interessa principalmente quando fala sobre o enunciado em primeira pessoa, uma vez que se analisará um dos livros que compõe uma das obras mais importantes do ocidente em primeira pessoa.

Se para ela, a autenticidade de um enunciado apresenta-se principalmente quando existe a primeira pessoa - sendo o gênero lírico o melhor exemplo, pois o dramático encontrar-se-ia no meio termo e o épico é classificado como inautêntico, por ser a ficção pura - em romances cujo narrador encontra-se nesta tipologia - primeira pessoa -, segundo Hamburger, a narrativa aproximar-se-ia da autobiografia, pois o sujeito que enuncia narra suas vivências e afirma suas ações (pensei, vi, senti, falei, ouvi), o sujeito-de-enunciação, nesta perspectiva, narra sob o ponto de vista da realidade, transformando-se em um sujeito-de-enunciação histórico. Assim afirma ela (HAMBURGER, 1975, p. 224):

O eu da narração em primeira pessoa é um sujeito-de-enunciação autêntico. Podemos definir este eu com maior precisão pelo fato de que o podemos diferenciar tão bem do eu lírico como sujeito-de-enunciação-histórico-teórico ou pragmático. Também o eu da narração em primeira pessoa não quer ser um eu lírico, razão porque não assume as formas do enunciado lírico. Narra a vivência pessoal, mas não com a tendência de reproduzi-la como uma verdade apenas subjetiva, mas visa, como todo eu histórico, à verdade objetiva do narrado.

Aqui talvez seja importante exemplificar porque se fala tanto de linguagem literária, enunciação e linguagem cotidiana: Lambotte (1997) construiu toda a teoria de um discurso melancólico com base em enunciados de seus pacientes. Por meio da análise dessas falas que

⁴⁷ É importante salientar que Käte Hamburger foi uma linguista seguidora das formulações do estudioso Karl Vossler e dos estudos de teoria da linguagem alemã. Devido a isso, suas conceituações não dialogam diretamente com as famosas teorias de enunciação francesa, entre as mais conhecidas, a de Benveniste, a qual a autora não faz nenhuma citação na obra *A lógica da citação literária*.

ela afirmou que a melancolia tem uma linguagem própria. De tal maneira que, sem a preocupação em como construir elementos para uma interface de análise, cairia-se no risco de ignorar a literariedade do texto literário, simplesmente “colando” a teoria junto com trechos literários, analisando os enunciados narrativos de **AD** da mesma forma como se fossem a fala das pacientes de Lambotte, sem nenhuma justificativa plausível para isso, o que não transformaria este estudo pertencente à área da literatura, mas sim em mais uma das análises em que a literatura serve como elemento de ilustração e adorno – como se disse no início deste capítulo - para teorias que, na sua origem, não tem vínculo direto com a literatura.

Ao afinar, neste momento, para o objeto de estudo, **AD**, de Marcel Proust, justifica-se a abordagem da “linguagem em Proust” com teóricos que já trabalharam com este tema e que auxiliarão indiretamente – já que o método inclui teoria das emoções (explicitadas no próximo capítulo) – pois não se adotará todos os preceitos desses teóricos; um crítico literário importante para a pesquisa é Gérard Genette, que se falará em seguida, cujos estudos sobre a obra de Proust, principalmente em *Figures III*, focando nas afirmações encontradas em “Métonymie chez Proust” e na sua obra sobre toda a construção do romance proustiano, servirão como base para o entendimento da construção da obra do autor estudado; acrescenta-se Paul de Man (1996), que fala como metáforas e metonímias podem auxiliar no entendimento de certos conceitos implícitos em textos literários – ou não -, conforme ele mesmo diz:

Toda linguagem é inevitavelmente metafórica, operando por tropos e figuras; é um engano acreditar que qualquer linguagem é *literalmente* literal. A filosofia, o direito, a teoria política, funcionam por metáforas tal como poemas, e portanto são tão ficcionais como poemas. Como as metáforas são essencialmente ‘desembasadas’, simples substituições de uma série de signos por outra, a linguagem tende a trair sua própria natureza fictícia e arbitrária. [...] A literatura é a área em que essa ambiguidade é mais evidente – na qual o leitor se vê suspenso entre um significado ‘literal’ e outro, figurativo [...]. (DE MAN, 1996: 121).

Análise de metáforas e metonímias, com relação ao universo ficcional constituído pelo narrador – não se analisará sob uma ótica estrutural, ou seja, tais tropos não nos interessarão enquanto elementos da construção de eixos de combinação de sentenças – indicarão os traços de emoção melancólica que se encontrará e a forma como se expressa a melancolia em **AD**, seja no espaço, nos diálogos, nos monólogos do narrador e em outros elementos que surgem no texto.

Justificando tal interface, portanto, nota-se que o discurso de um enunciado ficcional em primeira pessoa ganha a possibilidade de ser analisado sob à luz de um arcabouço teórico que não se limita apenas ao literário, mas permite a interface com outras teorias de análise, principalmente quando se procura categorizar uma emoção dentro de um universo narrativo complexo, como o de Marcel Proust. Desta forma, a partir das contribuições de Mikhail Bakhtin, sobre a noção de que o discurso da arte é uma reconstrução do discurso da vida esteticamente trabalhado, juntamente com o conhecimento de enunciado secundário – que possui todos os elementos da fala cotidiana –, ao lado do entendimento de que as paixões, propostas por Greimas, neste caso específico a melancolia, é capaz de afetar a percepção que sujeitos têm com a realidade; percepção que, de acordo com Hamburger (1975), é autêntica, uma vez que narrativas em primeira pessoa são tão fidedignas quanto a fala contextualizada, que se partirá para a análise da obra literária. São estas concepções que norteiam este trabalho e que são assumidas para o estudo, sem comprometimento com as partes excluídas, e, por meio delas, basear-se-á nelas para responder às perguntas iniciadas neste capítulo.

Quem metodologicamente, todavia, como dito anteriormente, irá guiar a análise dos enunciados presentes em **RTP** será Gérard Genette (1972, p. 41), que afirma que:

Le rapport métaphorique, fondé sur l'analogie, est si important chez Proust, si manifestement au coeur de sa théorie et de sa pratique esthétiques comme de son expérience spirituelle, que l'on est tout naturellement conduit, comme il l'a été lui-même, à en surestimer l'action au détriment d'autres relations sémantiques⁴⁸.

Sabe-se que a metáfora e a metonímia, em um texto literário, são cobertas por camadas de conotação que não evidenciam diretamente “o que está por baixo”, alicerçando o discurso narrativo, de maneira que tornam os esquemas conceituais e de valores que norteiam uma obra ficcional opacos. A busca pelo entendimento da melancolia em Proust, só pode, portanto, ser por meio da abertura dessas camadas que revestem as metáforas e metonímias que se encontram em **RTP**. O conhecimento da estrutura das construções dos discursos proustiano, presente na obra analisada, não pode ser deixado de lado, devido à grande importância que Genette possui para os estudos da obra do autor francês, haja vista que foi um dos primeiros a estruturar o modo como **RTP** se organiza literariamente. Isto porque:

⁴⁸ A relação metafórica, fundada sobre a analogia, é tão importante em Proust, que aparece tão manifestadamente no coração da sua teoria, da sua prática estética como na sua experiência espiritual, de forma que somos naturalmente conduzidos, como ele mesmo foi, a superestimar sua ação em detrimento de outras relações semânticas.

Comprendre un récit, ce n'est pas seulement suivre le dévidement de l'histoire, c'est aussi y reconnaître des «étages», projeter les enchaînements horizontaux du «fil » narratif sur un axe implicitement vertical; lire (écouter) un récit, ce n'est pas seulement passer d'un mot à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre⁴⁹. (BARTHES, 1966, p. 5).

Antes disso, porém, é necessário entender a concepção de emoção e melancolia adotada nesta pesquisa.

⁴⁹ Compreender uma narrativa não é só seguir o desenrolar da história, é também reconhecer nelas certas camadas, projetar os encadeamentos horizontais do fio narrativo sobre um eixo implicitamente vertical, ler, (escutar) um texto, não é somente passar de uma palavra à outra; é passar de um nível a outro.

3. SATURNO E AS EMOÇÕES

"Aquele que está disposto na melancolia (não o melancólico; porque isto significa um estado e não a mera inclinação para um estado) dá a todas as coisas que dizem respeito a si mesmo uma grande importância [...]".

Kant - *Antropologia de um ponto de vista pragmático*

A melancolia foi, durante séculos da história do ocidente, uma das ideias culturais centrais na forma como as pessoas viam o mundo, explicavam-no e o categorizavam. Influenciou tratados médicos, filosóficos e epistemológicos. Hoje, ao contrário, a melancolia está limitada aos estudos da psicanálise e, quando muito raramente, da medicina psiquiátrica, nos quais se encontram pouca coisa nova ou diferente do que já foi postulado desde os estudos de Freud e seus seguidores. A psiquiatria, ao contrário da "ciência" de Freud, não utiliza o termo, preferindo nomeá-la de outra forma; a mais comum chamada de *depressão*. Entretanto, basta uma leitura atenta a alguns estudos sobre a melancolia e a depressão para notar que elas não são intercambiáveis, embora parecidas.

De fato, a melancolia, independente de como seja entendida ou chamada, ainda é estudada e pesquisada, seja para ratificar os estudos psicanalíticos, seja para compreender os fenômenos químicos do cérebro, sendo um tema que atrai exatamente por esse mistério conceitual e de entendimento que a cerca.

Entende-se que a melancolia é profundamente interdisciplinar e atravessa diversas áreas do conhecimento, como a medicina, a psicanálise, a sociologia, a antropologia, a história e, claro, a arte. Da genialidade aristotélica ao *spleen*⁵⁰ criativo baudelaireano, da motivação do primeiro filósofo, para Žižek, à doença mental, para Freud, da verdadeira virtude de Kant, à influência do planeta Saturno, para os astrônomos árabes, da bile negra à nossa condição essencial e trans-histórica, para Kristeva, a melancolia está intrinsecamente enraizada na cultura ocidental. Com base na análise de vários textos importantes do Ocidente, que tratam do tema, notou-se que o estudo da melancolia esteve presente nas mais diversas áreas de interesse do saber humano, principalmente associado à produção artística e aos que a produziam, sendo muitas vezes relacionado como o humor que constituía fisicamente os artistas, humor chamado de bile negra.

⁵⁰ Alguns estudiosos, como Lambotte, entendem o "*spleen*" como "neura", todavia, a própria origem da palavra, que vem do inglês, significa bile, já evidencia a relação com a melancolia.

Não são poucas as “histórias da melancolia” que foram escritas no século XX e XXI. Dentre as principais, destacamos *L'encre de la mélancolie* (2012), de Jean Starobinski⁵¹, *The nature of melancholy* (2000) de Jennifer Radden, *A field guide to the melancholy* (2008), de Jacky Bowring e, no Brasil, *Saturno nos trópicos* (2003), de Moacyr Scliar. Tais obras já mostram a desnecessidade de escrever as concepções que a melancolia ganhou ao longo da história ocidental. Entretanto, durante o processo de pesquisa deste trabalho surgiram as questões: a melancolia é uma emoção ou um sentimento? Doença ou forma de compreender o mundo?

De fato, interessa muito mais compreender como as emoções foram entendidas até hoje para a aproximação de uma resposta à primeira pergunta; a segunda – se doença ou não – dependerá do conceito neste trabalho e está ligada com o que se aceitará como resposta à primeira questão, o qual será explícito adiante.

3.1 Emoções

Começa-se, portanto, deixando clara a concepção adotada de melancolia: não a entende-se aqui como doença e, menos ainda, interessa fazer uma análise da psique do narrador Marcel – a teoria psicanalítica, provavelmente, adotaria os dois preceitos. Utilizar-se os pressupostos da psicanálise na forma de uma perspectiva científica, ou seja, assume-se certos conceitos, mas se exclui outros – como explicado anteriormente –, de forma que seja possível construir um diálogo admissível com outras formas de entendimento desta emoção⁵². Quem auxiliará a entender a melancolia como uma forma de compreender o mundo será Walter Benjamin, em sua obra *Origem do drama trágico alemão* (2011). Antes disso, porém, falar-se-á em como as emoções, incluindo a melancolia, foram compreendidas antes de abordar-se o pensamento Benjamin.

Sócrates e Platão já discutiam o fato de que as emoções não eram confiáveis, por isso a excluía do mundo dos sentidos, dando primazia ao mundo das ideias, que estaria acima da realidade física e palpável. Para Sócrates, os sentidos *são o corpo*, de maneira que para alcançar a verdade, na tradição socrático-platônica, era necessário transpassar o corpo, visto que ele é apenas um receptáculo de patologias e paixões, que afastam o homem da verdade.

⁵¹ Starobinski é um dos maiores estudiosos da melancolia, dentre suas obras sobre este assunto podemos citar também: *Histoire du traitement de la mélancolie: des origines à 1900* (1960) e *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire* (1990).

⁵² Também não há comprometimento com o conceito cartesiano da separação corpo e mente. Os estudos contemporâneos da neurologia já mostram que tal dualismo é um erro grosseiro. O corpo e a mente são interligados. Tal separação só existiu no discurso filosófico e religioso.

Platão, em sua obra famosa *A república* (2007 [IV A.E.C]), pretendia expulsar os poetas por falarem sobre o que não conheciam e por enaltecerem as paixões, desviando o homem da razão. Aristóteles discordou de seu mestre quanto à literatura e os poetas, o mesmo não se pode dizer sobre as emoções. A razão é o valor supremo para Aristóteles, as paixões podem distorcer a forma como se entende o mundo, de modo que ficar longe delas, manter a retidão do homem sábio é o conselho que ele dá, segundo ele “as emoções são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer: tais são a ira, a compaixão, o medo e outras semelhantes, assim como as suas contrárias” (ARISTÓTELES, 1998, p. 160), ou seja, as emoções tiram os sujeitos do estado “normal” e atrapalham a dificuldade de julgamento. Carrega-se até hoje a herança de que os sentidos e as experiências estão abaixo da racionalidade e de que as emoções são prejudiciais quando se precisa pensar. Ainda há aqueles que dividem o corpo e a mente, a razão e a emoção, pensamento cartesiano que ainda se manifesta na contemporaneidade em diversas áreas de estudo, como na teologia e em algumas correntes filosóficas.

Não só a filosofia grega condenou as emoções. Os estoicos a julgavam como um dos maiores males do ser humano. A natureza é perfeita, de modo que deu aos animais os instintos e a razão ao homem, pensavam os estoicos. Tudo que não é oriundo da razão é uma falha que deve ser evitada, uma “leviandade”, pois o homem sábio “vive segundo a razão” (CÍCERO, 2012, p 52). O homem sábio, de acordo com os estoicos, jamais seria atingido pelo caráter enganoso das emoções⁵³.

Na Idade Média, Santo Agostinho (s.d.) discordou das aceções normativas e pouco “humanas” dos estoicos, isto porque tal negação às emoções lembraria uma espécie de apatia, algo que não pode levar o homem a entender os mistérios divinos. Além disso, tal posição diante da vida, a recusa das emoções, parecia algo desumano. Nota-se que Agostinho entendia que, de uma forma ou outra, era incoerente querer eliminar as emoções do ser humano. Na verdade, o pensador foi um dos primeiros a falar da inclinação humana para a busca do prazer, algo até então pouco dito, se lembrar-se de que os filósofos falavam que o homem estava naturalmente inclinado para a busca da virtude. Para ele, as emoções serviriam até como forma de testar o homem e sua retidão espiritual. A vontade, que dá origem às emoções, está em todas as ações do ser humano e faz parte da constituição do homem, é negando as

⁵³ Neste período da Antiguidade Clássica, vigorava, no que concerne à melancolia, a ideia dos quatro humores, de origem hipocrática e que foi continuada e retomada por Galeno, hoje chamada teoria dos quatro humores ou teoria hipocrático-galênica. Os quatro humores seriam: o sanguíneo, fleumático, a bile amarela e a bile negra (melancolia). Este pensamento não mudará ao longo da Idade Média, mas ganhará novos mitos ao seu redor.

vontades ou as satisfazendo que a ética do indivíduo irá mostrar-se e construirá emoções positivas ou negativas.⁵⁴

Thomas Hobbes (2003 [1651]), embora tristemente reduzido apenas ao livro *Leviatã*⁵⁵, sobre questões políticas, também se preocupou com as emoções e os afetos. Hobbes foi um dos primeiros a falar que as emoções eram uma das faculdades humanas essenciais (as outras três seriam: razão, experiência e força física). O pensamento de Hobbes foi um dos primeiros a colocar as emoções como parte integrante do ser humano e não algo que viesse do exterior. As emoções são parte do comportamento, pensa Hobbes, todavia, ele ainda a contrastava com a razão. De qualquer modo, não se pode tirar o mérito do pensador inglês. Antes dele, nenhum filósofo pensou a emoção como parte constitutiva da própria essência humana – se é que existe uma.

Entretanto, será um filósofo contemporâneo de Hobbes que deixará as marcas mais profundas no entendimento das emoções: René Descartes e seu *Discurso do método*. Descartes (1999 [1637]) separou o corpo da mente, nas palavras dele “compreendi, então, que eu era uma substância cuja essência ou natureza consiste **apenas no pensar**, e que, para ser, não necessita de lugar algum, nem depende de qualquer coisa material” (DESCARTES, 1999, p. 61) [grifo nosso], ou seja, Descartes negou totalmente o corpo, as sensações, a materialidade humana e colocou as ideias como surgidas na alma, logo, o corpo é apenas um receptáculo sem valor. A filosofia cartesiana colocou a razão no topo da existência, afinal, “penso, logo existo” exclui totalmente a noção de “sinto, logo existo”. É certo que até então a ideia já estava em voga com a oposição corpo-alma. Foi com os tratados de Descartes, entretanto, e a supervalorização do *cogito* que a ideia de que os humanos têm uma parte pensante que está desligada do corpo ganhou notoriedade, pois ele identificou o lugar onde fica a alma e as emoções em no corpo: a glândula pineal. O filósofo francês diz que há apenas duas emoções essenciais: a alegria e a tristeza. A alma faria o corpo sentir alegria para auxiliá-lo a entender que precisa manter as coisas que lhe agradam e lhe fazem bem por perto; já a tristeza faria o contrário: o corpo se afastaria do que lhe deixa mal; seis seriam as emoções primitivas: admiração, amor, ódio, desejo, alegria, tristeza. Dessas seis, originar-se-iam todas as emoções restantes. Nota-se aqui que as emoções são apenas um recurso da alma para o corpo, ou seja, a alma existe independente do corpo, que apenas utiliza as emoções para

⁵⁴ Tomás de Aquino, pensador da Idade Média, também falou das emoções. Sua preocupação, porém, estava voltada para a manifestação destas para o bem ou para o mal e sua relação com a alma. As emoções, para Aquino, estavam mais presentes na parte apetitiva da alma.

⁵⁵ É no próprio livro *Leviatã* que o filósofo fala sobre as emoções, o que acontece é que a leitura do texto, por algum motivo que só os professores de filosofia e de ciência política poderiam explicar, na maioria das vezes, inicia-se diretamente no livro XIII, sobre a parte política.

manter o organismo. Futuramente, a noção de alma foi substituída por mente, mas todo o dualismo corpo-alma ou corpo-mente permaneceu.

Contemporâneo de Descartes e adepto do cartesianismo, Pascal (1984 [1623 – 1662]) falará das famosas “razões do coração”. Pascal foi além de Descartes, pois não acreditava que fosse possível eliminar a disputa razão *versus* emoção - esse conflito marcará, junto com o pensamento de Espinosa, um dos elementos do Barroco. Foi também um dos primeiros a falar sobre os sentimentos e suas funções para que se possa compreender o mundo. Pascal, ao contrário de Descartes, entende que o coração – que para ele é o órgão dos sentimentos – é uma prova da existência e da relação humana com Deus.

O filósofo Espinosa (1960 [1677]) foi um dos primeiros a pensar a junção corporeamente, não fazendo separações ou assimetrias. Essa maneira de conceituar o humano acabou por torná-lo maldito. A comunidade judaica de Amsterdã o baniu, punindo-o com o *chérem*, pois preferia adotar a visão de Descartes, separando corpo e alma (mente). Em sua obra, Espinosa não dissociava a razão do que ele chamava de *afetos*, pelo contrário, para ele, *a razão é um afeto*. Essa forma de pensar coloca o ser humano em um todo indissociável. Não seria mais possível pensar o homem através de binarismos. Nas próprias palavras dele:

[...] a própria experiência ensina, não menos claramente que a razão, que os homens se julgam livres apenas porque são conscientes de suas ações, mas desconhecem as causas pelas quais são determinados. Ensina também que as decisões da mente nada mais são do que os próprios apetites: elas variam, portanto, de acordo com a variável disposição do corpo. Assim, cada um regula tudo de acordo com o seu próprio afeto e, além disso, aqueles que são afligidos por afetos opostos não sabem o que querem, enquanto aqueles que não têm nenhum afeto são, pelo menor impulso, arrastados de um lado para outro. (Espinosa, *Ética*, parte 3, proposição 2, 1960).

Em poucas palavras, o que o filósofo diz é que a noção que temos de que é a racionalidade que influencia as escolhas não passa de uma ilusão, o que realmente impulsiona e interfere em as decisões que os humanos tomam são as paixões. Ao corroborar com isso, o papel do estudo de uma emoção ganha muito mais destaque e importância, do que simplesmente uma descrição simplória de sensações e percepções. As contribuições teóricas de Espinosa são de grande valor na atualidade para os estudos da neurologia e o estudo das emoções no cérebro.

No entanto, mesmo abordando esta corrente teórica, muitos podem pensar que para compreender o mundo, uma emoção, como a melancolia, o amor, a saudade, seja ela qual for, não poderá servir como forma de entendimento dos fenômenos. Ledo engano! David Hume (1998[1748]) já postulava no século XVII que os sentimentos fazem parte da construção de

conhecimentos do mundo, refutando a ideia de que apenas a razão seria base para a construção de conceitos e entendimentos lógicos e éticos. Hume defendia o empirismo, postulando que o conhecimento não se origina apenas do pensamento, mas da experiência. Quem responderá, indiretamente, a Hume, sobre isso, será Kant, em sua famosa *Crítica da razão pura* (1991[1787]) e, principalmente, na obra *Antropologia de um ponto de vista pragmático* (2006[1798]). Para Kant, as construções de conceitos sempre são *a posteriori*, o que possibilita ao ser humano conceituar é a estrutura da razão, que é *a priori*, pois é pura e vazia.

De acordo com Kant, é impossível conhecer a essência pura das coisas (a coisa em si), visto que o conhecimento relaciona-se com a experiência, mas não é dependente dela, como pensa Hume, que é um empirista. Kant dá valor à experiência, mas não limita a forma de construir conceitos a ela, ou seja, os indivíduos não são limitados pela experiência, pois ela é compreendida pela razão, a qual é inata a todo ser humano. Para conhecer é preciso perceber, assim, a experiência é entendida depois de percebida, a qual sofre influência do espaço e do tempo, algo que é exterior a nós. Kant colocou a percepção na forma de conceber a realidade. O mundo é fruto da nossa forma de conceituar, por isso é possível apenas conhecer as “coisas para nós”, jamais “as coisas em si”. O filósofo alemão realmente modificou toda uma estrutura de pensamento anterior que vigorava na filosofia – não é à toa que é chamado de Copérnico da filosofia –, nem empirista e nem inatista, aproximou-se do subjetivismo, no entanto, continuou valorizando a razão e condenando as emoções. Embora reconhecesse que as emoções fossem parte do ser humano, Kant (2006[1798]) chegou a compará-las às doenças, fazendo elogio à apatia, retomando o conceito estoico no que se refere a tal tema, pois as emoções impedem a reflexão, já que, uma vez admitidas, faz com que se perca o controle, afirma o filósofo. Ainda assim, o pensamento de Kant trouxe para a discussão a questão da percepção dos fenômenos. Pela primeira vez a realidade é uma construção individual dependente das formas de captar os elementos que rodeiam os entes.

A partir do século XIX as emoções passam a ser preocupação da ciência e não somente apenas indagações e juízos de valor dos filósofos. O surgimento do método positivista e a ascensão dos estudos científicos e médicos levaram as emoções a não mais serem compreendidas apenas como um assunto filosófico. A medicina procurará entender como as emoções⁵⁶ afetam o organismo. Neste terreno surgirá a teoria evolucionista de

⁵⁶ O pulo temporal que se fez aqui não exclui outros filósofos e pensadores. Eles aparecerão para dialogar com as teorias, quando necessários. Após Kant, o filósofo que falará das emoções será Hegel, no entanto, suas concepções são, de maneira geral, semelhantes à de Kant. De fato, a valorização da razão sobre as emoções só se

Darwin e sua famosa obra sobre o tema: *A expressão das emoções nos homens e nos animais* (2009), publicada em 1872, que procura entender as emoções.

Partindo da comparação das expressões faciais e contrações musculares, Darwin procurou, por meio de uma analogia naturalista, evidenciar que as emoções são inatas ao ser humano e a outros mamíferos e servem como elemento de sobrevivência e adaptação. O biólogo inglês postula que existem três princípios básicos de expressão das emoções, quais sejam: o princípio dos hábitos associados úteis, os quais são hereditários, apareceram no curso da evolução e continuam manifestando-se “pela força do hábito”, um exemplo seria o sobressalto quando ouve-se algum barulho ou mostrar os dentes quando se está com raiva; o princípio da antítese seria o segundo, nele o homem ou o animal ao invés de realizar uma expressão emocional resultante de algo que lhe oferece perigo, responde de forma contrária, é o caso de relaxar o corpo nos momentos em que se sente bem e confortável, próximo de algo que consola, ou, no animal, um cão abanando o rabo para o dono, um gato ronronando no colo de alguém; por último, o princípio das ações devidas à constituição do sistema nervoso totalmente independentes da vontade e, num certo grau, do hábito, neste princípio, entram as expressões quando o sistema nervoso⁵⁷ responde a situações intensas que não tem como controlar, como o tremer das mãos em situações de medo ou quando homens e animais contorcem-se ao sentir uma dor extrema.

O estudo proposto por Darwin foi uma novidade na época, já que colocava as emoções como parte da constituição dos humanos enquanto seres vivos, necessárias para a sobrevivência e carregados de significação. Contudo, em toda a obra do autor não há, em nenhum parágrafo, um único conceito de emoção ou fica claro o que Darwin entende como emoção, apenas um grande estudo mostrando as similaridades entre as expressões emocionais entre homens e animais, esta concepção, entretanto, rompe com a ideia cartesiana, que acreditava que “as paixões” existiam somente nos seres humanos.

De fato, Darwin irá ter muitos seguidores em várias áreas do conhecimento que, mesmo indiretamente, ratificarão suas posições, é o caso de Freud, que estudou as psicopatologias e em vários de seus estudos cita Darwin, embora o pai da psicanálise não tenha uma teoria das emoções.

modificará no século XIX com fortalecimento das ciências naturais, por isso, e para evitar repetições, omite-se, mas não se esquece, os conceitos de Hegel.

⁵⁷ Não se pode esquecer que se está falando do que era entendido como sistema nervoso na época de Darwin.

Freud⁵⁸ é um dos grandes pensadores do século XX que priorizará a expressão verbal. Se antes as análises das emoções estavam circunscritas à fisionomia e ao corpo, Freud, literalmente, interessar-se-á pelo que é dito pelos indivíduos. As emoções agora são entendidas pelo que o ser humano exprime verbalmente, a contribuição que a psicanálise dá, neste sentido, é de grande valor. A partir de Freud, no entanto, os estudos das emoções começaram a limitar-se aos campos da psicanálise e da psiquiatria, algo que permanece, na maioria dos textos que se encontrou sobre emoções, até hoje.

Outras áreas do conhecimento, entretanto, também se interessaram pelas emoções na contemporaneidade. É o caso da Antropologia, mais especificamente na linha chamada de antropologia das emoções. David Le Breton (2009) é um dos mais influentes e importantes estudiosos do tema. Para ele, as emoções diferem muito do que afirmaram os filósofos citados ao longo do texto. Assim o diz:

O sentimento e a expressão das emoções originam-se, portanto, da estratificação social. Eles se inscrevem num sistema simbólico, desmentindo a hipótese da naturalidade da linguagem, da instintividade corporal da universalidade semântica dos gestos, mímicas ou posturas. Um mesmo movimento ou expressões pode ter significados opostos de acordo com a cultura local. O ato, por exemplo, de cuspir, que Darwin considerava a expressão típica da raiva ou menosprezo, pode integrar protocolos de saudação, de reconhecimento de afeição, transmissão de força. (LE BRETON, 2009, p. 136)

O antropólogo esclarece, portanto, que as emoções são culturalmente e contextualmente situadas no lugar e no tempo. Não é possível tentar criar um entendimento de emoções universais, como quis Darwin e, menos ainda, fazer com que o ser humano evite-as, como propuseram os estoicos, Descartes e tantos outros filósofos, pois elas fazem da própria construção social dos indivíduos, elas são próprias do humano. Darwin acertou ao ver a significação das expressões, mas se esqueceu de que humanos são sociáveis e que as emoções só podem ser identificadas na interação. Esta via de compreensão parece muito mais promissora e atual do que adotar o que é postulado por Darwin, por exemplo. A ideia de não trabalhar com pressupostos universais auxilia a melhor compreender a melancolia na cultura e no tempo de Proust. Le Breton também é importante porque vai ao encontro do que se acredita nesta pesquisa: que as emoções são formas de perceber o mundo, por meio dela pode-se conceituar e categorizar as coisas, como já dito anteriormente. Nas palavras dele:

⁵⁸ Além de Freud, vários outros pesquisadores já se preocupavam em ouvir os relatos dos seus pacientes em relação às emoções, como Pinel, Esquirol, Charcot e Breuer. Entretanto, Freud foi o primeiro a organizar todas essas ideias e procurar a construção de um método específico para a análise da fala das pessoas que tratava.

As emoções que nos acometem e a maneira como elas repercutem sobre nós têm origem em normas coletivas implícitas, ou, no mais das vezes, em orientações de comportamento que cada um exprime de acordo com seu estilo, de acordo com sua apropriação pessoal da cultura e dos valores circundantes. São formas organizadas da existência, identificáveis no seio de um mesmo grupo, porque elas provêm de uma simbólica social, embora elas se traduzam de acordo com as circunstâncias e com as singularidades individuais. *Sua expressão está ligada à própria interpretação que o indivíduo faz do acontecimento que o afeta moralmente, modificando sua relação com o mundo de maneira provisória ou durável, seja por anos, seja por segundos.* As emoções traduzem a ressonância afetiva do acontecimento de maneira compreensível aos olhos dos outros. Sua proveniência não é exclusivamente individual; ela é uma consequência íntima, ocorrida em primeira pessoa, de um aprendizado social, em primeiro lugar, e de uma identificação com os outros, em segundo lugar. (LE BRETON, 2009, p. 117) [grifo nosso].

A fala de Le Breton aproxima-se bastante com o que foi argumentado no capítulo precedente por Greimas e Fontanille (1993). Nota-se que o mundo pode ser percebido sim pelos afetos, paixões ou emoções – independente do termo que se prefira utilizar. A ideia da razão como forma de construir conceitos é, na verdade, uma grande ilusão que se carrega devido à cultura ocidental que superestima o pensamento racional, pensamento enraizado pelos gregos, e menospreza o emocional⁵⁹.

Mas afinal, o que é uma emoção? Para responder a tal pergunta adota-se o conceito do neurocientista português Antônio Damásio. Pode parecer, à primeira vista, estranho buscar conceitos das emoções na neurologia, uma ciência natural, para dialogar com a antropologia, entendida como “ciência humana”. A intenção, entretanto, é trazer diversas fontes de conhecimento para a construção de um trabalho que dê primazia ao conhecimento e não a uma ou outra área específica. O próprio pesquisador deixa claro que é incoerente tentar entender algo tão complexo sob uma única perspectiva. De acordo com ele:

Não viso reduzir os fenômenos sociais a fenômenos biológicos, mas antes debater a forte ligação entre eles. Quero sublinhar que, muito embora a cultura e a civilização surjam do comportamento de indivíduos biológicos, esse comportamento teve origem em comunidades de indivíduos que interagiam em ambientes específicos. A cultura e a civilização não poderiam ter surgido a partir de indivíduos isolados e, portanto, não podem ser reduzidas a mecanismos biológicos e ainda menos a um subconjunto de especificações genéticas. A compreensão desses fenômenos requer não só a biologia e a neurobiologia, mas também as ciências sociais. (DAMÁSIO, 2012, p. 124).

⁵⁹ O neurocientista Damásio (2012: 13) afirma que nossa razão não é tão racional assim, visto que ela não está desligada das nossas emoções e, na verdade, é necessária para as decisões: “Quando a emoção não figura de modo algum no nosso quadro de raciocínio, como ocorre em certas doenças neurológicas, a razão mostra-se ainda mais falha do que quando a emoção nos prega peças na hora de decidir.” [grifo nosso]

Também não se pretende adotar apenas uma teoria ou pressuposto, mas construir um diálogo entre elas – como dito antes – para possibilitar uma análise mais aberta à discussão. Entretanto, ainda não se respondeu o que viria a ser uma emoção.

Para Damásio (2012) existem dois tipos de emoções: as primárias e as secundárias, também entendidas como sociais, que dependem de cada cultura para se desenvolver. As emoções primárias seriam aquelas inatas, que auxiliam na sobrevivência, contudo, ainda não há um consenso de quais emoções seriam inatas, como diz Le Breton (2009, p. 2002) “não há acordo em relação ao repertório das emoções de base, pretensamente inatas e fisiologicamente descritíveis”, de fato, Damásio não postula uma lista de emoções primárias, como fez Darwin ou Descartes, apenas diz que são aquelas necessárias para a sobrevivência dos humanos, deixando em aberto a discussão. Por secundária, o neurocientista entenderá as emoções que se adquire no convívio e na cultura, ou seja, aquelas que são mais valorizadas na estrutura social na qual os indivíduos estão inseridos. Cada sociedade auxilia aqueles que dela fazem parte a construir as emoções secundárias que sentirão, dependendo dos valores que existem naquele espaço, mas cada sujeito origina emoções próprias, já que “[...] a experiência pessoal e única personaliza o processo para cada indivíduo.” (DAMÁSIO, 2012, p. 133). Assim, nos dizeres dele (p. 135), a emoção é “[...] a combinação de um *processo avaliatório mental*, simples ou complexo, com *respostas dispositivas a esse processo*, em sua maioria *dirigidas ao corpo propriamente dito*[...]” [itálico no original]. As emoções são, portanto, a resposta que os humanos possuem (incluindo cérebro, corpo, mente, sem fazer separações) a determinadas situações a que são colocados. Além das emoções, o teórico ainda irá fazer distinção dos sentimentos, afirmando que eles podem ou não ser oriundos das emoções. Os sentimentos⁶⁰, ao contrário das emoções, são mais complexos e resultam da relação emoção+estado corporal+imagem mental, ou seja, os sentimentos são dependentes de mais fenômenos corpóreos e extracorpóreos do que as emoções, embora surjam no mesmo local (a rede do sistema neural humano, já que se concebe atualmente que o cérebro trabalha em conjunto e não em pequenas áreas separadas, embora existam partes mais específicas do cérebro para atividades específicas). Os sentimentos são mais individuais, e cada ser humano sente de maneira diferente. Se emoção significa, literalmente, “movimento para fora”, o sentimento é algo mais interno. Pode-se fingir ou esconder sentimentos, mas não se consegue, por

⁶⁰ O próprio Damásio diz que “o termo sentimento pode nem mesmo ser usado” (2012, p. 141), isso porque muitos teóricos não fazem tal distinção, usando apenas emoção para englobar todos os estados emotivos. De fato, essa diferenciação é bastante discutida e retomada em outra obra do autor: DAMÁSIO, António Rosa. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000 e _____. *Em busca de Espinosa: o prazer e dor na ciência das emoções*. Cia. das Letras, 2004.

exemplo, esconder as emoções que se sente, já que para o neurologista elas são mais expressivas. Neste ponto, Damásio retoma o estudo de Darwin, ao falar que as emoções aparecem nas nossas feições, tom de voz e movimentos, sendo possível até mesmo ver as áreas do cérebro que trabalham durante os processos emocionais em exames específicos, já os sentimentos não. Falar sobre a distinção entre sentimento e emoção, entretanto, seria algo útil se este estudo se encontrasse dentro de uma pesquisa que priorizasse os mapas mentais e os estudos neurológicos, o que não é o caso. Para provar isso – a desnecessidade de tal diferenciação –, citamos o próprio Damásio (2000, p. 64):

Admitir uma distinção entre emoção e sentimento é útil para investigarmos minuciosamente esses mecanismos [do cérebro]. Propus que o termo *sentimento* fosse reservado para a experiência mental privada de uma emoção, enquanto que o termo emoção seria usado para designar o conjunto de reações, muitas delas publicamente observáveis. Na prática, isso significa que não se pode observar um sentimento em outra pessoa, embora se possa observar em si mesmo quando, como ser consciente, seus próprios estados emocionais são percebidos.

Fatualmente, pode-se dizer que, para os estudos da neurociência, a distinção entre emoção e sentimento é aceita para a ampliação dos estudos e descobertas desta área, mas não é interessante para a pesquisa realizada aqui tal separação, principalmente pela aproximação do terreno da neurologia com o da antropologia.

Le Breton (2009) entende que a separação entre emoção e sentimento não é necessária, visto que ambos nascem sob a mesma percepção de um objeto e/ou acontecimento de um indivíduo e se completam mutuamente, algo que Damásio (2012) também confirma ao explicitar que emoções e sentimentos são oriundos do mesmo local. A diferença essencial entre os autores é o lugar epistemológico e o objeto de análise de cada um, embora falem do mesmo assunto. Damásio entende preferencialmente a emoção no sistema biológico, enquanto Breton no social e cultural. Breton afirma que (2009, p. 114):

[...] não operaremos uma nítida distinção entre emoção e sentimento, já que ambos se integram e decorrem da mesma impregnação social. Sentimento e emoção nascem de uma relação com um objeto, da definição, pelo sujeito, da situação em que se encontra, ou seja: eles requerem uma avaliação, mesmo que seja intuitiva e provisória.⁶¹

⁶¹ Bem parecido é o diz Damásio, mostrando mais uma vez a possibilidade de interface entre as duas áreas: “um sentimento em relação a um determinado objeto baseia-se na subjetividade da percepção do objeto, da percepção do estado criado pelo objeto e da percepção das modificações de estilo e eficiência do pensamento que ocorrem durante todo esse processo.” (2012, p. 143).

Assume-se aqui a noção, portanto, dada por Le Breton (2009), sem distinguir emoção e sentimento, mas não se nega que se está ciente de que existe tal discernimento em outras áreas do conhecimento. A posição de Damásio, no que diz respeito ao fato de que não existe uma separação entre razão e emoção, interessa, mas como não é do interesse uma pesquisa sobre o sistema límbico, lóbulo frontal, temporal, amígdalas e as áreas que trabalham na produção das emoções e/ou sentimentos, deixa-se de lado as definições que dividem um do outro, algo que o próprio Damásio está de acordo.

É a partir disso que se procura pensar a melancolia, unindo em um todo os vários ramos da ciência, e não os excluindo em preferência por uma ou outra teoria. Entende-se a melancolia, neste sentido, como uma emoção longe de qualquer tipo de inatismo, mas uma emoção “secundária” – nas palavras de Damásio -, que se manifesta nos indivíduos de diferentes maneiras, dependendo da cultura, da época e do sujeito – pensando-se em uma aproximação mais social e antropológica. O entendimento do que é uma emoção auxilia na medida em que se pode caracterizar e compreender uma obra como a analisada, pois, de acordo com Breton

Em busca do tempo perdido corresponde em sua integralidade à recriação dos sentimentos experimentados pelo narrador no curso de sua história. Em seu texto, o mínimo detalhe, o gosto de biscoito ou o rumor do pavimento irregular causa a avalanche de sensações e emoções que cristalizam o essencial de uma existência. (2009, p. 119)

Portanto, compreender as emoções torna-se primordial para a análise que se fará de **AD**, principalmente pelo fato de entender-se que as emoções manifestam-se na interação das expressões, sejam elas corporais ou verbais. Acrescenta-se ainda o fato do discurso da melancolia, postulado por Lambotte (1997), singularizar ainda mais o objeto da pesquisa. Falou-se das emoções e suas concepções ao longo de vários séculos. Resta dizer, afinal, o que viria a ser a melancolia e quais os elementos que caracterizam esta emoção.

3.2 Saturno e a melancolia

Bile Negra, dor de existir, doença inglesa, sol negro, sombras sem fim, *spleen*, neurose narcísica, *la nausée*, depressão. Muitos são os nomes que a melancolia ganhou desde sua primeira nomeação até hoje. Contemporaneamente, a psicanálise utiliza o termo melancolia e a psiquiatria o evita. Evitar-se-á fazer uma história da melancolia, todavia, algumas concepções antigas que sobrevivem até hoje serão trazidas para a discussão, já que são

importantes quando se fala sobre o assunto. Contudo, parece difícil fugir de alguma espécie de história quando se trata de assuntos tão complexos como a melancolia, ou as emoções.

O mesmo filósofo que mandou ter cautela com as emoções, pois elas causam desvios no julgamento, será o que irá relacionar este mal com a genialidade: Aristóteles. Em seu famoso problema XXX⁶², ele questiona:

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hercules?

Aristóteles isola a melancolia de outras “afecções da alma” e cria a proximidade de genialidade e loucura, uma ideia que sobrevive até hoje nas artes. De fato, o questionamento de Aristóteles evidencia a preocupação existente entre os homens que se destacam e sua maneira diferente de ser. Para ele, a bile negra é um humor parecido com todos os níveis de embriaguez que o vinho causa, da alegria à eloquência, da idiotia à seriedade. O melancólico seria um turbilhão de emoções, mas é importante ressaltar: “todos os homens de exceção” são melancólicos. Ao homem comum, restaria apenas uma “melancolia ordinária”, diferente daquela que os gênios sentem. As mulheres⁶³, devido ao ser caráter incompleto, estão excluídas da melancolia e mais ainda da possibilidade de chegar à genialidade. A melancolia não é uma doença, é a natureza dos grandes seres. Belerofonte, Hércules, Aiace, Lisandro, diversos poetas, além de Sócrates e Platão estão na lista dos melancólicos. A bile negra é o preço a ser pago pela genialidade que alguns possuem.

O contexto em que Aristóteles fala da melancolia é o hipocrático-galênico, aquele dos quatro humores. A relação desses quatro humores estava ligada às estações do ano, aos elementos da natureza e à temperatura. Essa concepção dos humores irá durar mais de mil anos.

Na Idade Média, a escola de Salerno, cujo principal figura é Constantinus Africanus, dirá que a melancolia é decorrente do excesso de elementos frios e secos no organismo. Neste mesmo período, sob a influência árabe na Europa, devido às invasões, estudiosos e médicos irão associar a melancolia com a astrologia: Saturno torna-se regente da melancolia, “Saturno é o astro que governa o melancólico. Sua influência não se exerce em pessoas vulgares, ele

⁶² Para Klibansky, Panofsky e Saxl (1979), o problema XXX, de Aristóteles, só ganhou notoriedade no Renascimento, antes disso permaneceu sem grande importância.

⁶³ Na época de Aristóteles acreditava-se que a mulher não passava de um homem mal gerido, em que os órgãos sexuais estavam para dentro. O homem seria o ser completo, enquanto a mulher, incompleta.

escolhe seres extraordinários” (PERES, 2010, p. 16), nota-se, mais uma vez, a relação entre melancolia e genialidade, não é qualquer um que pode sofrer a influência do planeta em sua vida. A relação dos planetas com os quatro humores começa então a ser definida. Segundo Klibansky, Panofsky e Saxl (1991) Júpiter seria o planeta do humor sanguíneo, Marte, o colérico, e a lua e ou Vênus o fleumático. Assim dizem os autores:

According to this doctrine, stars, elements and humours could and must be linked with their corresponding colours. The colour of black bile is dark and black; its nature, like that of the earth, is cold and dry. But the colour of Saturn also is dark and black, so that Saturn too must be cold and dry by nature. Similarly red Mars is coupled with red bile, Jupiter; with blood, and the moon with phlegm⁶⁴. (KLIBANSKY, PANOFSKY; SAXL, 1979, p. 127-128).

Saturno era o um dos sete planetas que definia a fortuna do homem. Dotado com forças demoníacas, influenciava nos minerais, nas entidades sobrenaturais, nas plantas, nas profissões, na colheita, no clima, nos temperamentos e decidia o destino dos homens. Tudo dependia da sua posição no sistema solar.

Se as emoções são excluídas da razão e devem ser evitadas durante todo o período que foi abordado anteriormente, a melancolia irá ganhar lugar de destaque. Mesmo na religião cristã, a melancolia, chamada de acedia, esta entendida como um estado de reflexão profundo, pode levar o homem a aproximar-se de Deus.

Na época moderna, em 1621, surge o que será o maior estudo sobre a melancolia: *A anatomia da melancolia*, de Robert Burton. Com uma erudição única, o autor do livro analisa a melancolia principalmente sob a ótica dos quatro humores e também religiosa. Entretanto, Burton aventura-se a compreender a melancolia de maneira psicológica, fisiológica, astrológica e meteorológica. O autor era um grande latinista, por isso, seu texto é recheado de citações de poemas, tratados filosóficos e outras fontes, nas quais, na maioria das vezes, fazia de cabeça. Na obra, existem diversas formas de tratamento, desde banhos frios a exorcismos, além da taxionomia de diversos tipos de melancolia. O texto tornou-se um clássico imediato, tendo cinco edições com o autor ainda em vida, feito grandioso para a época. A melancolia, na obra de Burton, é um estado natural de todo homem, que decaído do céu, por trair Deus, não entende sua condição e, ao invés de procurar uma reconciliação com o criador, afunda-se nos prazeres da carne e em reflexões que o levam à loucura. Ela é a condição primordial e

⁶⁴ De acordo com esta doutrina, estrelas, elementos e humores podem e devem ser ligados com suas cores correspondentes. A cor da bile negra é sombria e escura; como a natureza da Terra é fria e seca. Mas a cor de Saturno é também sombria e negra, então Saturno deve ser frio e seco por natureza. Por similaridade, o vermelho de Marte é relacionado com a bile vermelha, Júpiter com sangue e a lua com a fleuma.

universal do humano, a melancolia, para o clérigo inglês, é tão intrínseca quanto o pecado original. Assim a define Burton (2011b, p. 32):

A melancolia, assunto do nosso presente discurso, pode se dar por disposição ou hábito. Por disposição é a melancolia transitória que vem e vai em cada mínima ocasião de tristeza, necessidade, doença, transtorno, medo, aflição, paixão ou perturbação da mente, qualquer tipo de preocupação, dissabor, ou pensamento que causa angústia, embotamento, indolência e inquietação do espírito de algum modo oposta ao prazer, alegria, júbilo, deleite, causando pertinácia ou aversão em nós. Com esse sentido equívoco e impróprio nós chamamos de melancólico aquele que é embotado, triste, amargo, indolente, indisposto, solitário, de algum modo alterado ou dissaboroso. **E dessas disposições melancólicas ninguém que vive está livre**, nenhum estoico, ninguém é tão sábio, ninguém é tão feliz, ninguém é tão paciente, tão generoso, tão divino, que se possa justificar, ou tão bem composto; porém, mais ou menos, cedo ou tarde, ele sente sua pontada. *O homem nascido da mulher e é cheio de muitas misérias* [itálico no original]. [grifo nosso]

Burton tira a melancolia do homem de exceção e a coloca em todos os indivíduos, incluindo a si mesmo, como condição humana. A partir de agora a tristeza sem razão é a companheira dos humanos até a morte.

Somente no final século XVIII, com os estudos de Pinel, que surgirão as primeiras tentativas de entender a melancolia diferente da teoria dos quatro humores. Pinel definirá a melancolia como um entendimento errôneo que o indivíduo tem sobre o corpo. Esquirol, discípulo de Pinel, aprofundará as pesquisas sobre o assunto e no início do século XIX colocará a melancolia dentro do quadro do que ele chamará de monomanias. O termo melancolia, a partir de agora, não interessa mais e deve ser evitado, pois se refere a poetas, escritores e artistas, ao invés disso, o novo nome para designar essa tristeza sem razão aparente será lipomania/lipomania. É o fim da noção genialidade-melancolia, a partir de então o tema será de preocupação psiquiátrica e, futuramente, psicanalítica. A exclusão do próprio termo prova que não existiria mais espaço para divagações que não fossem baseadas em métodos científicos. Carrega-se até hoje estas concepções, e a palavra melancolia tornou-se, de fato, um vocábulo mais utilizado nas áreas das artes e da filosofia do que nas pesquisas médicas. Como exemplo disso, cita-se os dois últimos DSM⁶⁵ (IV e V) - verdadeiros guias essenciais para o entendimento e diagnóstico das psicopatologias contemporâneas - no qual o termo melancolia assemelha-se muito aos sintomas da depressão profunda e ainda não tem exatamente critérios específicos, sendo muito criticada pelos psicanalistas a maneira como aparece nos manuais. (LAMBOTTE, 1997).

⁶⁵ *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*, literalmente, manual diagnóstico e estatístico de distúrbios mentais.

Todavia, retornando ao início do século XX, Freud dará um dos ensaios mais importantes sobre o assunto em seu texto *Luto e melancolia* (2011[1917]). Para Freud, a melancolia é muito semelhante ao luto, mas com uma grande diferença: o enlutado sabe o que perdeu e, com o tempo, recuperar-se-á e voltará a viver “normalmente”; o melancólico não apenas não sabe o que perdeu como não consegue reformular a perda e investe contra si a raiva que deveria sentir pelo objeto perdido. Nas palavras de Freud (2011, p. 51):

[Na melancolia] não podemos discernir com clareza o que se perdeu e com razão podemos supor que o doente também não é capaz de compreender conscientemente o que ele perdeu. Poderia ser também esse o caso de quando o doente conhece qual é a perda que ocasionou a melancolia na medida em que de fato sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nele [o objeto]. Isso nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de um objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente.

A ideia do desconhecimento do que foi perdido não é exclusiva de Freud, o próprio problema XXX de Aristóteles já questionava “o porquê” dos homens de exceção serem melancólicos, Burton explicava ser algo da natureza humana, por isso a dificuldade de entender a tristeza melancólica, ou seja, essa noção de não conseguir identificar o motivo da melancolia foi uma questão que se manteve presente desde os primeiros tratados. Para Freud (2013, p. 47) “a melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo”, algo que não diverge muito dos entendimentos anteriores, de certa forma, Freud ainda mantém relação com os estudos pré-psicanalíticos sobre a melancolia. O psicanalista também afirma algo de importante no que se refere ao melancólico, pois aquele que sofre dos males da melancolia “capta a verdade apenas com mais agudeza do que os outros, não melancólicos” (p. 55). Este reconhecimento de que o melancólico não é um indivíduo delirante ou louco, pelo contrário, ele não se desliga da realidade, mostra o quanto a melancolia é um estado diferente de qualquer outra “psicopatologia”, pois o melancólico não só está na realidade como a compreende “com mais agudeza”, ou seja, o dizer melancólico é permeado pelo real. Aqui fica implícito que Freud, talvez, também visse uma relação um pouco parecida com a de Aristóteles, de que a melancolia faz com que o homem interprete a realidade melhor que um homem comum, embora o pai da psicanálise jamais tivesse feito qualquer menção à ligação genialidade e melancolia.

Seguindo os ensinamentos postulados por Freud, acrescentados à teoria de Lacan, chega-se, na contemporaneidade, à Marie-Claude Lambotte, autora d’*O discurso melancólico*

(1997), obra que revisa o lugar da melancolia na atualidade e que serve como base para compreender a linguagem da melancolia em **AD**.

Lambotte (1997), em sua análise sobre a melancolia, faz algo ousado, ao se pensar quão ortodoxa a tradição dos ensinamentos psicanalíticos é ao retirar a melancolia do lugar de neurose narcísica e colocá-la em uma estrutura diferente das outras. A melancolia passa a ter um espaço separado das neuroses e psicoses. De acordo com Lambotte, ela é uma manifestação diferente das outras doenças da mente e, portanto, merece ser separada delas para ser compreendida, no entanto, a autora, ainda assim, afirma que “a melancolia permanece em nossos dias uma afecção dificilmente classificável, tanto do ponto de vista da psiquiatria quanto do ponto de vista da psicanálise.” (p. 15). Essa mesma incerteza sobre a abordagem do assunto e uma conclusão definitiva sobre o tema pode ser encontrada no ensaio supracitado de Freud, em que ele diz “renunciamos de antemão a reivindicar validade universal para nossas conclusões.” (p.45).

Em *O discurso melancólico* (2007), a noção principal da melancolia, proposta pela autora, é a ideia do vazio e a certeza da fatalidade do destino. Por tais motivos, o melancólico não crê em nada, pois se decepcionou com sua existência, de certa forma, o melancólico é o indivíduo que investiu na vida crenças que não corresponderam à realidade. Lambotte mantém a noção de objeto perdido não reconhecido, pois, como seguidora da linha psicanalítica, reafirma o estudo de Freud. De fato, mantém-se também neste estudo a ideia de um objeto perdido não identificado, principalmente por se analisar uma narrativa em que o *perdu* é elemento chave para a construção da diegese. Sobre o objeto perdido, complementa-se com o que afirma a autora, ao ponderar que “se o enlutado, com efeito, sabe o que perdeu, o melancólico não sabe, mas possui, em contrapartida, clarões desta verdade de que ele chegou muito perto.” (p. 15). Na narrativa proustiana acompanha-se a busca pelo entendimento do que foi perdido pelo narrador Marcel, que possui “clarões” de verdade e imagina o que perdeu, mas não sabe exatamente o quê; o tempo, a escrita, as mulheres que amou são todos objetos perdidos, mas não necessariamente a causa fundamental da melancolia do narrador-personagem. Mas o que seria, afinal, o discurso melancólico e o que o constitui? De acordo com a autora do livro (1997, p. 20):

[...] no discurso melancólico, a tendência ao encadeamento lógico das ideias se afirma progressivamente, é às expensas da consistência das palavras e das representações que elas significam, da mesma forma que às expensas dos afetos que rapidamente se apagam de um discurso entregue a uma espécie de neutralidade branca. A palavra se torna elemento sonoro, enquanto que o formalismo do raciocínio recobre todo o enunciado. [...] **E se o mundo se**

mostra ao sujeito como vazio e desafetivizado, isto se deve a que o imaginário não se pode aí exercer, dando assim a prova da especificidade originária psíquica melancólica. [grifo nosso].

Assim, o discurso melancólico segue uma lógica própria, que reconstrói a realidade a partir de suas vivências emocionais. A noção de que a melancolia segue uma lógica de ideias específicas prova que está tratando de algo que vai muito além do que uma classificação simplória de doença emotiva. Não é à toa que Lambotte dirá que a melancolia não é um excesso de “humor”, contrariando as noções clássicas, mas um “excesso de ideias”. Se o mundo é vazio e sem sentido, na linguagem e nos enunciados encontraremos elementos que mostram isso.

Não se pode deixar de falar sobre os elementos que caracterizam o discurso melancólico, ou seja, aquilo que está presente no discurso da melancolia⁶⁶. Entre eles, o principal é a ideia de que o melancólico detém a verdade, e ela é uma só: a morte; outra é a certeza da destruição das coisas e de que nenhum investimento na vida vale a pena; o melancólico também carrega a noção de traição, ele crê que foi traído pela vida e pelas pessoas das suas relações sociais; também é típico da melancolia a noção de um corpo doente e que não se relaciona diretamente com a psique do indivíduo. Essa relação de corpo doente chegou a confundir a melancolia com outra doença, a síndrome de Cottard, em que o sujeito que sofre disso acredita que seu corpo está morto -, embora se manifeste no corpo também os sintomas da melancolia, pois “o corpo exprime o estado de espírito, o espírito exprime o estado do corpo, como se não houvesse entre eles nenhum meio, mas bem mais uma ‘inervação’ direta, imediatamente sensível” (LAMBOTTE, 1997, p. 59), ou seja, mesmo o melancólico negando o corpo, o corpo não deixa de sentir a presença da melancolia; fica clara aqui, a noção de perda, já dita anteriormente e a ideia do **“vazio que tende a formar no seio do domínio psíquico; e esta é mesmo a questão fundamental da melancolia”** [grifo nosso] (LAMBOTTE, 1997, p. 40), no que se refere ao vazio, ele pode muitas vezes chegar a tanto que, pelo discurso, nota-se o que a pensadora chama de “esvaziamento do eu”, quando já não existe mais qualquer tentativa do sujeito de continuar a acreditar na vida, fazendo com que ele entre em uma inércia. Diferencia-se a depressão da melancolia, como faz Lambotte. Para ela, o deprimido tem conhecimento de seu estado e consegue identificar os motivos que o levam à sua condição também não deixa de investir na vida ou de tentar curar-se, já o melancólico é

⁶⁶ Ao longo da análise da narrativa *Albertine disparue* identificar-se-á traços mais explícitos do discurso melancólico, a medida que se mostrará e se reconhecerá os elementos constituintes dessa forma de expressão na própria narrativa.

exatamente o oposto: não tem vínculos afetivos profundos, isola-se e crê que não há uma resolução para o seu mal, o qual ele não consegue delinear bem a origem.

Esquecer, no entanto, que Marie-Claude Lambotte é uma psicanalista seria um erro para o estudo. Sua obra dedica-se, em especial, à análise da melancolia para o auxílio no tratamento desta doença, e é aí que reside a problemática do trabalho. Ao aceitar melancolia como doença, em extensão, coloca-se Marcel-narrador como personagem doente e, portanto, precisaria-se fazer uma análise psicanalítica do narrador de **RTP**, o que não é a intenção. Para isso, assumiremos todos os conceitos dados de Lambotte sobre a existência do discurso melancólico e suas qualificações, mas se nega o caráter de doença da melancolia. Não são poucos os que não consideram a melancolia uma doença. Scliar (2003, p. 56) foi um deles. Para o autor:

A melancolia deve ser diferenciada da tristeza, reação até certo ponto normal aos embates da tristeza. Melancolia não é o banal tédio que “nos remete para o real, para o tempo, mas não para o jogo do tempo, como a melancolia”; no tédio, o tempo não passa, “roda invariavelmente em torno de si mesmo.” A melancolia também deve ser diferenciada da depressão, como atualmente diagnosticada pelos médicos; um quadro clínico e psicológico para o qual concorrem fatores biológicos, frequentemente genéticos, e agravos de natureza psicossocial.

Para a construção desta interface teórica é que se retoma aqui o teórico que falado no início deste capítulo: Walter Benjamin.

Como exemplo de forma de entender a melancolia, longe da dicotomia patologia *versus* saúde, Walter Benjamin, em sua obra *A origem do drama trágico alemão* (2011), fala da melancolia e da forma como aparece no drama trágico alemão. Susan Sontag, ao reler a obra afirma o seguinte:

Poderíamos pensar que o que Benjamin descreve não passa de simples patologia: a tendência do temperamento melancólico a projetar para fora o torpor interior, sob a forma de imutabilidade da desdita, experimentada de forma “maciça, quase concreta”. **Mas seu argumento é mais ousado: ele percebe que as profundas transações entre o melancólico e o mundo sempre se dão com coisas (e não com pessoas)** [grifo nosso]; e que se trata de transações autênticas, reveladoras de um significado. Exatamente porque o caráter melancólico é perseguido pela morte, são os melancólicos que melhor sabem decifrar o mundo. Ou, melhor, é o mundo que se rende à minuciosa investigação do melancólico, como não se rende a ninguém mais. Quanto mais inertes as coisas, mais poderosa e criativa pode ser a mente que as contempla. (SONTAG, 1986, p. 92)

Benjamin sabia que a melancolia era algo que não poderia ser analisada sobre um único aspecto. Por isso, prefere olhar essa emoção de outra forma, ao contrário do que se

pensaria na época de Freud, Benjamin retorna até os conceitos da genialidade artística do romantismo e a teoria dos humores para pensar a melancolia. Sontag (1992) afirma que “muitas referências esperadas estão ausentes da obra de Benjamin - não gostava de ler o que todo mundo estava lendo. A Freud, preferiu a doutrina dos quatro temperamentos como teoria psicológica” (p. 93).

Em *A origem do drama trágico alemão* (2011), Benjamin recupera todo o entendimento que se tem da melancolia antes da existência da psicanálise. Para ele, a melancolia seria “a fixidez contemplativa”, “a meditação profunda”. Não é por acaso que o autor irá retomar a astronomia de Salerno e, novamente, colocar Saturno como o símbolo da melancolia, pois, para ele, Saturno é o planeta da lentidão, aquele que representa o tempo, por isso que somente no tempo lento que se pode parar para refletir. Ele afirma, ao analisar a pintura de Dürer, “Melancolia I”, que neste estado de melancolia o sujeito “absorve na contemplação as coisas mortas para poder salvá-las” (p. 167).

De acordo com Sontag, “Benjamin sugere que a melancolia é a origem do verdadeiro conhecimento da história — ou seja, do conhecimento justo. O verdadeiro conhecimento da história é ‘um processo de empatia cuja origem é a indolência do coração, a acedia’” (p. 124), além disso, afirma que:

Benjamin se projetou em todos os seus principais temas, e neles projetava seu temperamento, que determinava sua escolha. Era o que ele via nos temas, como os dramas barrocos do século XVII (que dramatizam diferentes facetas da “apatia saturnina”) e nos escritores a respeito de cujas obras escreveu de forma tão brilhante— Baudelaire, Proust, Kafka, Karl Kraus. Descobriu o elemento saturnino no próprio Goethe. Pois, apesar da posição polêmica de seu grande ensaio sobre as Afinidades Eletivas de Goethe contra a tendência a interpretar a obra de um escritor através de sua vida, utilizou de forma seletiva a biografia em suas mais profundas meditações sobre os textos: revelando *o ser melancólico, o solitário*. [grifo nosso].

Ao retomar Benjamin como exemplo de um pensador importante que revisitou o tema da melancolia, excluindo de seu pensamento a noção de que seria uma doença, afirma-se que tal assunto é complexo para não ser analisado sob uma grande interface teórica. Teorias são tentativas de explicação, não a verdade. Benjamin soube disso como ninguém, por isso, ao invés de ir com a corrente psicanalítica da época, voltou à Idade Média e encontrou muito mais recursos de análise na astronomia árabe, na teoria dos humores e no pensamento popular. Viu na melancolia um refletir sobre o mundo, um sentimento de não pertencimento. Ele mesmo dizia que “nasci sob o signo de Saturno — o astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilações...” (p. 85). Ao falar-se sobre a experiencialização e da

forma de ver o mundo que as emoções permitem, essa fala de Benjamin comprova a hipótese: nada melhor do que um melancólico para afirmar o que é a melancolia.

Neste sentido, a arte pode colocar em dúvida quanto às certezas conceituais. Proust, ao falar do tempo, sabia disso, ao reconstruir as vivências de si e de suas personagens em que compartilhava desse saber, não é, portanto, de espantar que o autor foi tema de estudos de Benjamin.

É a partir dessa interface teórica, buscando os saberes da psicanálise, os entendimentos de emoção da antropologia e da neurociência, e a noção de melancolia como “reflexão sobre o mundo” que se busca compreender a melancolia em **AD**, com base na teoria literária, elucidada no capítulo anterior. Deste modo, analisar-se-á, portanto, a obra de Proust.

4. MELANCOLIA EM *ALBERTINE DISPARUE*

A escritura não é a própria melancolia?

Michel Schneider, *O ladrão de palavras*

Como dito anteriormente, as emoções humanas manifestam-se na e por meio da linguagem, seja de modo explícito ou metafórico. Não é diferente, portanto, a mimetização das emoções na literatura, haja vista que já se mostrou, no segundo capítulo, que a linguagem ordinária e a linguagem literária são capazes de reproduzir as emoções, independente do caráter de ficcionalidade ou não.

Como já diz o título da obra que aqui se analisa, *Albertine Disparue* (Albertine se foi), o mote principal deste volume é a perda do objeto amoroso, neste caso, a personagem Albertine. Ora, a sensação de perda, real ou não, é o elemento essencial da melancolia junto com o princípio da negação do mundo.

Ao longo de toda **RTP**, a perda é uma emoção que se manifesta em tudo que é descrito pelo narrador. Da infância à adultez; do primeiro amor à solidão. Nada fica intocado pelo tempo que a tudo desgasta. Nada é eterno e nada sobrevive à passagem dos anos. Não há amor que dure, não há valor que não mude, não há sentimento que permaneça, não há sociedade que fique inabalável. Se existe algo em **RTP** que pode ser afirmado com total certeza é a impermanência de tudo. Esse sentimento de efemeridade dá origem ao estado melancólico da narrativa que não está exclusivamente em **AD**, embora nesta obra se mostre mais forte devido à focalização do enredo principal, mas aparece em toda a narrativa ficcional.

A melancolia se manifesta na obra de Proust como a grande emoção que cobre todas as personagens. Desde as primeiras lembranças do narrador, percebe-se que ele é assolado pela solidão e pela dificuldade de comunicação com outros indivíduos. A própria avó da personagem dizia que “ce n'est pas comme cela que vous le rendrez robuste et énergique, disait-elle tristement, surtout ce petit qui a tant besoin de prendre des forces et de la volonté⁶⁷”.

Várias são as passagens em que o narrador relata sua tristeza desde a infância:

⁶⁷ “‘Não é assim que o tornarão robusto e enérgico’, dizia ela, ‘ainda mais esse menino que tanto precisa adquirir força e vontade’”. (CS, trad. de Mário Quintana, 1979, p. 13). A partir de agora as citações pertencentes aos volumes que compõem **RTP**, de Marcel Proust, serão referenciadas entre parênteses apenas com o título abreviado do volume e a página em que se encontram. A edição usada é a que reúne todos os volumes em uma só, datada de 1999, o mesmo será feito com as traduções, marcando apenas o ano da edição, o tradutor de cada volume e a página.

Hélas! je ne savais pas que, bien plus tristement que les petits écarts de régime de son mari, mon manque de volonté, ma santé délicate, l'incertitude qu'ils projetaient sur mon avenir, préoccupaient ma grand'mère au cours de ces déambulations incessantes, de l'après-midi et du soir, où on voyait passer et repasser, obliquement levé vers le ciel, son beau visage aux joues brunes et sillonnées, devenues au retour de l'âge presque mauves comme les labours à l'automne, barrées, si elle sortait, par une violette à demi relevée, et sur lesquelles, amené là par froid ou quelque triste pensée, était toujours em train de sécher un pleur involontaire⁶⁸. (CS, p. 20).

O trecho acima revela a solidão do narrador e a tristeza que sente ao lembrar-se das preocupações que causava na avó devido à sua saúde frágil e sua dificuldade em desejar alguma coisa para o futuro, assim como o desgosto que a avó sentia ao saber que o marido estava bebendo. Tal insatisfação fazia com que a avó de Marcel saísse para chorar no jardim, pensando no marido que bebia sem ter autorização e no neto que não se adequava a nenhuma exigência social para adentrar a sociedade como adulto.

Quando criança, o narrador Marcel já demonstrava a tendência ao perfil melancólico. Na famosa cena do esperado beijo de boa noite da mãe, a personagem, criança na época, sente um descontrole emocional tão grande por não receber o beijo exaustivamente aguardado, que chega a ter um leve surto nervoso:

Ainsi, pour la première fois, ma tristesse n'était plus considérée comme une faute punissable mais comme un mal involontaire qu'on venait de reconnaître officiellement, comme un état nerveux dont je n'étais pas responsable; j'avais le soulagement de n'avoir plus à mêler de scrupules à l'amertume de mes larmes, je pouvais pleurer sans péché⁶⁹. (CS, p. 39).

Conforme o crescimento de Marcel, mais apreensão a personagem sente. O medo do mundo adulto faz com que cada vez mais ele sintasse retraído para dar continuidade ao seu projeto de ser escritor, mesmo com o aceite dos pais para que ele se torne um homem de letras:

Mais par ces mots mêmes, qui remettaient entre mes mains de décider de mon bonheur, ma mère m'avait mis dans cet état de doute où j'avais déjà été

⁶⁸ Ah! eu então não sabia que, muito mais tristemente que as pequenas infrações ao regime do marido, era a minha falta de vontade, a minha saúde delicada, a incerteza que ambas as coisas projetavam meu futuro, o que preocupava minha avó durante as suas incessantes preambulações da tarde, quando se via passar e repassar, obliquamente erguido para o céu, o seu belo rosto de faces morenas e sulcadas, que, no declínio da vida, se haviam tornado quase cor de malva como as larvas, pelo outono, e que ela cobria, ao sair, com um véu curto e nas quais, trazida ali pelo frio ou por algum triste pensamento, estava sempre a secar uma lágrima involuntária. (CS, 1979, trad. Mario Quintana, p. 12-13).

⁶⁹ Assim, pela primeira vez, minha tristeza não era mais considerada como uma falta punível, mas como um mal involuntário que acabavam de reconhecer oficialmente, como um estado nervoso de que eu era responsável: fora-me dado o consolo de não ter de mesclar nenhum escrúpulo à amargura de minhas lágrimas, podia chorar sem pecado. (CS, 1979, trad. Mário Quintana, p. 27).

quand, mon père m'ayant permis d'aller à Phèdre et surtout d'être homme de lettres, je m'étais senti tout à coup une responsabilité trop grande, la peur de le peiner, et cette mélancolie qu'il y a quand on cesse d'obéir à des ordres qui, au jour le jour, vous cachent l'avenir, de se rendre, compte qu'on a enfin commencé de vivre pour de bon, comme une grande personne, la vie, la seule vie qui soit à la disposition de chacun de nous⁷⁰. (SG, p. 1454)

A incapacidade da personagem de ter certeza do seu desejo, ou mostrar-se feliz por poder seguir o que tanto deseja evidencia uma psique frágil e sem confiança. Neste sentido, lembra-se que “[...] o sujeito melancólico oscila entre a certeza do formalismo lógico e a do negativismo absoluto [...]”, (LAMBOTTE, 1997, p. 146), ou seja, mesmo sabendo que o período que mais se vive é o da adultez, portanto, um raciocínio lógico, Marcel duvida de qualquer capacidade sua de vir a ser efetivamente um escritor, mesmo que medíocre. Neste momento em que sabe que pode seguir o projeto de sua vida, sente a mesma apreensão que sentiu ao desejar e não poder assistir à interpretação de Berma – embora acabasse indo.

O narrador tem dificuldade até mesmo de acreditar que se manterá fiel aos seus desejos, já que a mudança que o tempo faz em todos os seres humanos não poupa ninguém:

Nous désirons passionnément qu'il y ait une autre vie où nous serions pareils à ce que nous sommes ici-bas. Mais nous ne réfléchissons pas que, même sans attendre cette autre vie, dans celle-ci, au bout de quelques années, nous sommes infidèles à ce que nous avons été, à ce que nous voulions rester immortellement. Même sans supposer que la mort nous modifiât plus que ces changements qui se produisent au cours de la vie, si, dans cette autre vie, nous rencontrions le moi que nous avons été, nous nous détournerions de nous comme de ces personnes avec qui on a été lié mais qu'on n'a pas vues depuis longtemps – par exemple les amis de Saint-Loup qu'il me plaisait tant chaque soir de retrouver au Faisan Doré et dont la conversation ne serait plus maintenant pour moi qu'importunité et que gêne⁷¹. (SG, p. 1404).

O mesmo desgosto e desprazer que as pessoas causarão pouco a pouco em Marcel poderá, segundo ele, ser o que modificará seus desejos futuros, inclusive o da escrita. O apego

⁷⁰ Mas com as mesmas palavras que me davam a incumbência de decidir da minha própria felicidade, minha mãe me havia colocado no estado de dúvida em que eu já ficara, quando meu pai, tendo-me permitido que fosse à Fedra e sobretudo que me tornasse homem de letras, sentira eu de súbito uma responsabilidade demasiado grande, o medo de mortificá-lo, e essa melancolia que há quando se deixa de obedecer a ordens que, dia a dia, nos vão ocultando o futuro, de verificar que afinal começamos verdadeiramente a viver a vida como gente grande, a única vida que está à disposição de cada um de nós. (SG, 2005, p. 313, trad. Mário Quintana).

⁷¹ Desejamos apaixonadamente que haja uma outra vida onde sejamos iguais ao que somos aqui neste mundo. Mas não refletimos que, mesmo sem esperar a outra vida, nesta daqui, no fim de alguns anos tornamo-nos infiéis ao que fomos, ao que desejaríamos imortalmente permanecer. Ainda sem supor que a morte nos modifique mais do que essas mudanças que se dão no curso da vida, se nessa outra vida encontrássemos o eu que já fomos, desviar-nos-íamos de nós mesmos, como dessas pessoas com quem já nos demos mas que não avistamos de há muito — por exemplo, os amigos de Saint-Loup que tanto me agradava encontrar todas as noites no Faisan Doré — e cuja conversação agora não me seria mais que importunidade e constrangimento. (SG, 2005, p. 249, trad. Mário Quintana).

à mudança e a impossibilidade de manter alguma coisa conforme o passar do tempo guia o narrador aos caminhos mais profundos do pessimismo. Ao falar que “desviaríamos de nós mesmos”, o protagonista deixa claro que sua identidade, com o tempo, modificar-se-á a tal ponto em que causaria desgosto até a si mesmo.

O indício do caráter nervoso da personagem está dado. A falta completa, desde a infância, do controle emocional em Marcel evidencia a intensidade de sofrimento emotivo que a personagem sofria e continuará sofrendo ao longo de toda a narrativa. O nervosismo infantil dará lugar ao pessimismo. Toda a escrita de **RTP** é pautada por esse pessimismo, já que a narrativa analisa as vivências do narrador sem nenhuma esperança, com uma posição de verdade sobre os fatos, ora, esta lógica de dominar a verdade é típica do caráter do melancólico, de acordo com Lambotte, como evidenciado anteriormente, logo, o discurso da narrativa de Proust é pautado pela melancolia.

4.1 A melancolia de Marcel: nada acima e nem abaixo da arte

Desde minha primeira infância, uma flecha de dor plantou-se em meu coração. Enquanto nele permanecer, sou irônico – se a arrancarem, morro.

Soren Kierkegaard

Conforme dito por Lambotte (2000, p. 169), “o melancólico se assemelha ou ao herói trágico cuja queda provoca o nobre sofrimento dos antigos, ou então ao herói moderno cujo erro só provoca piedade”. Ora, o narrador de **RTP** possui todas essas características. Ao analisar toda sua vida, o que faz é construir uma grande tragédia da existência, no qual o grande destruidor de tudo é o tempo. Como na mitologia grega, Chronos devora tudo, enquanto Mnemosine guarda as migalhas que não foram engolidas pelo deus do tempo. Assim também é a narrativa de Proust. Uma história devorada pelo tempo, em que as migalhas surgem pela memória involuntária, aquilo de mais puro que restou a Marcel.

Na passagem a seguir, elucida-se algo também exclusivo da melancolia: a criação de valores ilusórios para a vida e para as coisas.

On cherche à retrouver dans les choses, devenues par là précieuses, **le reflet que notre âme a projeté sur elles**; on est déçu en constatant qu’elles semblent dépourvues dans la nature du charme qu’elles devaient, dans notre pensée, au voisinage de certaines idées ; parfois on convertit toutes les forces

de cette âme en habileté parfois on convertit toutes les forces de cette âme en habileté, em splendeur pour agir sur des êtres dont nous setons bien qu'ils sont situes em dehors de nous et que nous ne les atteindrons jamais⁷². (CS, p. 77). [grifo nosso]

A ideia de projetar nas coisas o que o sujeito gostaria que existisse efetivamente é um traço melancólico básico, para o melancólico “o mundo se mostra ao sujeito vazio e desafetizado, isto se deve a que o imaginário não se pode aí exercer, dando assim *prova da especificidade originária da organização psíquica melancólica*” [grifo nosso] (LAMBOTTE, 1999, p. 20). O que seria, pois, “procurar nas coisas o que nossa alma projeta” se não a prova de que se está em um mundo vazio de sentido? Não é a projeção dar um sentido que não existe a algo? É, e Marcel tem consciência disso, ele sabe que o mundo não tem sentido se não forem os sujeitos que atribuírem sentido às coisas. Também a afirmação negativa de “nous ne les atteindrons jamais” prova que o enunciado é melancólico. Idealizar algo e ao mesmo tempo saber que ele não pode ser alcançado, eis o traço melancólico, a lógica melancólica da enunciação: saber da verdade e mesmo assim se deslumbrar. Marcel sabe que as coisas na natureza são desprovidas de sentido, então por que exige e insiste que elas tenham algum? Aqui também se mostra “o alcance filosófico do discurso melancólico, centrada em uma lógica das verdades universais” (LAMBOTTE, 1999, p. 207). O narrador se utiliza da retórica filosófica para mostrar que o mundo é vazio, que não há nada de real nos objetos amorosos e nas ilusões que os seres humanos investem nos objetos que amam. Tudo é criação da nossa relação com o mundo, na natureza nada disso é factual.

Ao se referir à Sonata de Vinteuil, obra musical para piano e violino que marcou tanto o amor de Swann e Odette, quanto o de Marcel e Albertine, o protagonista afirma:

Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable⁷³. (CS, p. 281)

⁷² Tentamos achar nas coisas, que por isso nos são preciosas, o reflexo que nossa alma projetou sobre elas, e desiludimo-nos ao verificar que as coisas parecem desprovidas, na natureza, do encanto que deviam, em nosso pensamento, à vizinhança de certas ideias; e muitas vezes convertemos todas as forças dessa alma em habilidade, em esplendor para influir em seres que sentimos situados fora de nós e que jamais alcançaremos. (CS, 1979, trad. Mário Quintana, p. 56).

⁷³ Talvez o nada é que seja a verdade e todo o nosso sonho não exista, mas sentimos que então essas frases musicais, essas noções que existem em função do sonho, não hão de ser nada, tampouco. Pereceremos, mas temos como reféns essas divinas cativas que seguirão nossa sorte. E a morte com elas tem alguma coisa de menos amargo, de menos inglorioso, de menos provável, talvez. (CS, 1979, p. 204, trad. Mário Quintana).

Esta citação mostra que a vida em si não tem valor, somente a arte. Ao falar que “Peut-être est-ce le néant qui est le vrai” percebe-se que a ideia do nada está presente no enunciado do narrador, a verdade da nossa existência é o nada, o que resta é a arte. Esta sim, objeto puro e não poluído pelo ser humano, capaz de transcender a vida humana e continuar existindo depois da morte dos seus produtores e apreciadores. Enquanto “nous périrons”, a arte mantém-se existindo no mundo, sem mudanças, intacta. Este é, inclusive, um dos axiomas estéticos de **RTP**, o tempo destrói a vida, mas não é capaz de destruir a produção artística. “Ces captives divines”, ou seja, a arte, para Marcel, é algo que está preso ao mundo, embora esteja acima do humano, pois a arte é divina, portanto, sagrada e, enquanto os seres humanos são vulgares; a arte possui a capacidade de transcendência e de aliviar nossas existências – “la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux”.

O fato de o tempo e a noção de perecimento serem elementos da narrativa também não é uma semelhança gratuita com a melancolia, ora, não é Saturno, o deus do tempo, o mesmo que é associado à melancolia? A foice de Saturno a tudo ceifa; a memória só existe nos humanos e nem ela permanecerá intacta à ação do tempo, mas aquilo que retém as memórias, a escrita, não pode ser apagada do mundo da mesma forma que a existência humana pela temporalidade.

A verdade está na arte, e não na vida, já que ela é perecível, e isso é que faz o jovem Marcel adolescente querer assistir à montagem de Fedra, com a atriz Berma, considerada uma das maiores da época, e uma das atrizes que melhor conseguia encarnar o papel principal da peça de Racine, “le plaisir que j’aurais pendant le spectacle m’apparaissait-il comme la forme peut-être nécessaire de la perception de ces vérités⁷⁴” (*JF*, p. 356). Embora sinta a necessidade de conhecer a “verdade” que a arte proporcionaria a Marcel, seus pais o impediam de ir à Fedra, devido ao seu temperamento impressionável, acreditando que poderia ficar mais nervoso e deprimido.

O prazer que a arte provoca no narrador, entretanto, é suprimido pela incapacidade de apreciar algo devido ao seu corpo frágil e doente. Vale aqui a consideração de Lambotte (2000, p. 80) ao falar que “[...] o melancólico arrasta atrás de si um rosto que ele ignora e um corpo que o estorva”, nada mais do que uma excelente descrição sobre o protagonista, que é limitado pelas doenças respiratórias e pela fragilidade emocional, não podendo expor-se em demasia a temperaturas que oscilam, a ventos, a acontecimentos trágicos ou eventos que o deixem excessivamente excitado. Tal fato faz com que Marcel não consiga aproveitar de

⁷⁴“O prazer que teria durante o espetáculo me aparecia como a forma necessária das percepções dessas verdades” (*JF*, 1984, p. 20, trad. Mário Quintana).

maneira prazerosa assistir a tão sonhada encenação de Berma. Ele vai ao espetáculo apenas para aliviar o sofrimento que a vontade de vê-la, não permitida pelos pais, acabou causando:

C'eût été que pour abrèger ma souffrance et non plus dans l'espoir d'un bénéfice intellectuel et en cédant à l'attrait de la perfection, que je me serais laissé conduire nous vers la Sage Déese, mais vers l'implicable Divinité sans visage et sans nom qui lui avait été subrepticement substituée sous son voile⁷⁵. (JF, p. 357).

Nota-se aqui mais uma vez a adjetivação do narrador para a arte: “perfection”, “Sage Déese”, “Divinité”. A arte é, portanto, a única coisa perfeita e válida de investimento de tempo e de esforço. Todo o resto é desnecessário, tudo que aparece na vida que não guie o homem à fruição e à produção artística é apenas um desvio que o ser humano toma para fugir da sua verdadeira “vocação terrena”: um sujeito artístico; este é o grande entendimento que se tem do ser humano em **RTP**. Lembra-se aqui de Swann, personagem que nunca conseguiu terminar seus estudos sobre o pintor holandês Vermeer⁷⁶ por dedicar seu tempo à Odette, ao ciúme e, depois, à família. Nesta mesma categoria de personagens não produtores temos Charlus, grande intelectual, que se desviava do seu projeto de ensaio sobre a arte para dedicar seu tempo a alcovitagens e casos com rapazes. Se a narrativa proustiana é como uma catedral, Swann, não sendo um criador, fica excluído do templo; não é pertencente, nem tem acesso ao interior do igreja, nem ele e nem Charlus, por serem oposições ao cristianismo, um por ser israelita do Antigo Testamento e, o outro, por ser um sobrevivente de Sodoma, pensando em um simbolismo cristão. Em oposição temos três grandes personagens que marcam profundamente o narrador como seres da arte e que vivem para ela: Bergotte, o escritor favorito do narrador, Elstir, o pintor de quadros que, aos poucos, ganha reconhecimento, e Vinteuil, compositor da sonata que, desde o primeiro volume, está presente na narrativa.

Ao pensar sobre a atividade da arte e da escrita, o narrador postula o seguinte:

Mais qu'on songe plutôt à tant d'écrivains qui, mécontents du morceau qu'ils viennent d'écrire, s'ils lisent un éloge du génie de Chateaubriand, ou évoquant tel grand artiste dont ils ont souhaité d'être l'égal, fredonnant par exemple en eux-mêmes telle phrase de Beethoven de laquelle ils comparent la tristesse à celle qu'ils ont voulu mettre dans leur prose, se remplissent tellement de cette idée de génie qu'ils l'ajoutent à leurs propres productions en repensant à elles, ne les voient plus telles qu'elles leur étaient apparues

⁷⁵ Seria para abreviar meu sofrimento e não mais na esperança de um benefício intelectual e sob o fascínio da perfeição que eu me deixaria levar, não para a Sábia Deusa, mas para a implacável Divindade sem rosto e sem nome lhe fora sub-repticiamente substituída atrás de seu véu. (JF, 1984, p. 21, trad. Mário Quintana).

⁷⁶ Há três grafias que se referem ao pintor Johannes Vermeer: ‘Vermeer’, como utilizada aqui, ‘Ver Meer’ e ‘Van der Meer’, a escolha de ‘Veermer’ deve-se ao fato de como aparece em **RTP**.

d'abord, et risquant un acte de foi dans la valeur de leur œuvre se disent : «Après tout!» sans se rendre compte que, dans le total qui détermine leur satisfaction finale, ils font entrer le souvenir de merveilleuses pages de Chateaubriand qu'ils assimilent aux leurs, mais enfin qu'ils n'ont point écrites ; qu'on se rappelle tant d'hommes qui croient en l'amour d'une maîtresse de qui ils ne connaissent que les trahisons ; tous ceux aussi qui espèrent alternativement soit une survie incompréhensible dès qu'ils pensent, maris inconsolables, à une femme qu'ils ont perdue et qu'ils aiment encore, artistes, à la gloire future de laquelle ils pourront jouir, soit un néant rassurant quand leur intelligence se reporte au contraire aux fautes que sans lui ils auraient à expier après leur mort ; qu'on pense encore aux touristes qu'exalte la beauté d'ensemble d'un voyage dont jour par jour ils n'ont éprouvé que de l'ennui, et qu'on dise, si dans la vie en commun que mènent les idées au sein de notre esprit, il est une seule de celles qui nous rendent le plus heureux qui n'ait été d'abord en véritable parasite demander à une idée étrangère et voisine le meilleur de la force qui lui manquait⁷⁷. (*JF*, p. 385)

No trecho acima, Marcel sente o fracasso e a frustração de sentir escapar-lhe o único aspecto verdadeiramente importante, até então, para a sua vida: a fruição estética. Nesta etapa de reflexão, o narrador consegue compreender que somente por meio da memória é possível fixar o conteúdo da vida na arte; seja pela memória involuntária ou não, ambas significam a libertação da vida ordinária e da temporalidade para a imortalidade que somente a produção artística pode dar. Por saber disso, a psique de Marcel torna-se cada vez mais nervosa e angustiada, de maneira que sua avó resolve levá-lo a Balbec, uma praia na Normandia, frequentada pela alta burguesia e por aristocratas. Todavia, nem mesmo o local é capaz de apaziguar o temperamento do herói que se sente prisioneiro na primeira noite que passa no quarto de hotel.

Et pour une nature nerveuse comme était la mienne, c'est-à-dire chez qui les intermédiaires, les nerfs, remplissent mal leurs fonctions, n'arrêtent pas dans sa route vers la conscience, mais y laissent au contraire parvenir, distincte, épuisante, innombrable et douloureuse, la plainte des plus humbles éléments

⁷⁷ Mas atente-se ao caso de tantos escritores insatisfeitos de uma página que acabam de escrever e que, ao lerem um elogio do gênio de Chateaubriand, ao evocarem a memória de um artista a quem desejariam igualar-se, cantarolando, por exemplo, uma página de Beethoven, cuja tristeza comparam à que desejariam infundir na sua prosa, de tal modo se impregnam dessa ideia de gênio que a acrescentam a suas próprias produções, quando tornam a pensar nelas não mais as veem como se lhes afiguravam a princípio, e dizem, arriscando-se a uma profissão de fé quanto ao valor de sua obra: “Mas que coisa, apesar de tudo!”, sem atinarem a que nesse todo que provoca a sua satisfação final incluíram a recordação de maravilhosas páginas de Chateaubriand que assimilaram às suas, mas que não são suas, afinal de contas; atente-se a tantos homens que acreditam no amor de uma amante que não tem feito outra coisa senão enganá-los, e eles bem o sabem; atente-se ao caso dos que esperam, alternativamente, ora uma vida futura incompreensível quando pensam, maridos inconsoláveis, na mulher que perderam e que continuam querendo, ou artistas, na glória vindoura que poderão alcançar, ora em um nada tranquilizador, se, pelo contrário, consideram os pecados que, sem ele, terão de expiar depois de mortos; atente-se também a esses turistas que se exaltam ante a beleza de uma viagem apreciada em conjunto, embora os aborrecesse dia a dia, e diga-se depois se na vida comum que levam as ideias no seio de nossa alma haverá uma única das que nos fazem felizes que não tenha ido antes, verdadeira parasita, pedir à vizinha a melhor parte da força que lhe faltava? (*JF*, 1984, p. 48, trad. Mário Quintana).

du moi qui vont disparaître, l’anxieuse alarme que j’éprouvais sous ce plafond inconnu et trop haut n’était que la protestation d’une amitié qui survivait en moi pour un plafond familial et bas⁷⁸. (JF, 533)

A “nature nerveuse” de Marcel já não é mais negada por ele, pelo contrário, ele a aceita como que forma intrínsec de viver e compreender o mundo. A fragilidade psíquica do narrador faz com que não se sinta bem em lugar nenhum. Nenhum local é bom o suficiente, nenhuma pessoa pode ajudá-lo realmente e não há nada que possa salvá-lo de sua ruína iminente. Vale aqui lembrar que “o melancólico estaria, assim, profundamente convencido de sua queda [...]” (LAMBOTTE, 1997, p. 95). Reside aí o medo que a afirmação de seu pai causou no narrador:

En disant de moi: «Ce n’est plus un enfant, ses goûts ne changeront plus, etc.», mon père venait tout d’un coup de me faire apparaître à moi-même dans le Temps, et me causait le même genre de tristesse que si j’avais été non pas encore l’hospitalisé ramolli, mais ces héros dont l’auteur, sur un ton indifférent qui est particulièrement cruel, nous dit à la fin d’un livre: « Il quitte de moins en moins la campagne. Il a fini par s’y fixer définitivement, etc⁷⁹». (JF, 386)

Aqui, Marcel, ironicamente, antecede o desfecho da própria narrativa, pois, ao final, isola-se do mundo, e “cada vez é menos visto”, para dedicar-se ao seu projeto máximo de escrita. Se os gostos do narrador não mudariam, eis que neste trecho está formada até o fim do texto a identidade do herói. De fato, não há mudanças grandiosas a partir de *JF*, no que se refere ao perfil de Marcel, o que acontecerá, a partir de agora, será a fixação dos gostos, pensamentos e impressões, já ilustradas, no âmago do protagonista.

A pequena esperança que existia, inculcada pela avó do narrador, agora dá lugar ao pessimismo e a aceitação de uma vida de sofrimento psíquico e físico. Não há cura para o estado emocional do protagonista, assim como não há cura para os problemas respiratórios que o narrador sofre desde a infância. A vida é, portanto, uma doença:

⁷⁸ E no caso de um temperamento nervoso como era o meu, isto é, de uma natureza onde os nervos, ou seja, os intermediários, não cumprem bem as suas funções — não embargam o passo, no seu caminho até a consciência, às queixas dos mais humildes elementos do eu que vai desaparecer, mas deixam-nas chegar, claras, exaustivas, inumeráveis e dolorosas —, o ansioso alarma que me dominava ao ver-me debaixo daquele teto tão alto e desconhecido não era outra coisa senão o protesto de uma afeição, que em mim perdurava, a um teto baixo e familiar. (JF, 1984, p. 193, trad. Mário Quintana).

⁷⁹ Meu pai, ao dizer de mim que “não era mais uma criança, que meus gostos não mudariam”, fez-me logo imaginar a minha própria pessoa no tempo, e me provocou a mesma tristeza que se eu tivera sido, não já o asilado decrépito, mas um desses heróis de quem nos diz o autor no final de um livro, em tom de cruel indiferença: “Cada vez sai menos do campo. Terminou por ir viver ali definitivamente” etc. (JF, 1984, p. 50, trad. Mário Quintana).

Solutions heureuses ou du moins qui paraissent l'être, car il n'y en a guère qui le soient réellement quand il s'agit d'un sentiment d'une telle sorte que toute satisfaction qu'on lui donne ne fait généralement que déplacer la douleur. Parfois pourtant une trêve est accordée et l'on a pendant quelque temps l'illusion d'être guéri⁸⁰. (*JF*, p. 401)

Aceitando a impossibilidade da felicidade em vida, o narrador é guiado, assim como Dante foi por Virgílio, para um caminho específico: o da produção do romance. O caminho de Marcel e Dante é quase semelhante. Ambos precisam percorrer todos os locais onde se encontram os pecadores e seus vícios: o mundanismo, a traição, o preconceito, a infidelidade, o esnobismo, a avareza, a homossexualidade e os mais diversos “pecados” humanos. O céu de Dante é onde está Beatriz, o de Marcel é a produção escrita; se Dante personifica o homem, Marcel personifica o artista. O narrador é conduzido, portanto, para a concepção de que a arte é a única verdade do universo, pois é a partir deste pensamento que o romance se origina. Surge então o projeto de escrita do romance de Marcel que não conseguirá sair do plano da intencionalidade até **TR**. Aqui, a contribuição de Lambotte (2000, p. 48) é muito elucidativa:

Nascido sob o signo de Saturno, deus da idade velha, dos desgostos e da morte, e provido de talentos intelectuais notáveis, o melancólico perde-se em projetos irrealizáveis, chocando-se contra o umbral que não pode ultrapassar entre o imaginário e a realidade, entre a lógica irrepreensível de um sistema e os comprometimentos de uma aplicação forçosamente insatisfatória.

Essa descrição da melancolia, feita por Lambotte, retoma grande parte do que já foi explicitado aqui sobre a psicologia da personagem protagonista de **RTP**. Se bem examinada, nota-se que a melancolia da personagem serve como propulsora para a identificação do narrador com a atividade da escrita. Sem o vazio, Marcel não procuraria na arte o objeto perdido não identificado. Não existe na narrativa proustiana nenhum momento feliz quando o narrador é tomado pela memória involuntária, nem na famosa cena da *madeleine*, em **CS**, nem a cena do cheiro do manto de sua mãe, em **JF**, ou na recordação da avó em **SG**, tudo o que se mostra ali é menos êxtase e alegria e mais falta e noção de perda. A memória involuntária, bastante celebrada na obra de Proust, traz muito mais a ausência que machuca do que uma lembrança alegre, pura e virtuosa. Como diz o próprio narrador, a memória não está em nós, mas é acionada por elementos do espaço físico exterior a nós:

⁸⁰ Soluções felizes ou que pelo menos o parecem, porque não há solução realmente venturosa quando está em jogo um sentimento de tal natureza que qualquer satisfação que se lhe dê só serve para mudar de sítio o sofrimento. Todavia, às vezes é concedida uma trégua e tem-se por algum tempo ilusão de estar curado. (*JF*, 1984, p. 64, trad. Mário Quintana).

[...] la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, dans l'odeur de renfermé d'une chambre ou dans l'odeur d'une première flambée, partout où nous retrouvons de nous-même ce que notre intelligence, n'en ayant pas l'emploi, avait dédaigné, la dernière réserve du passé, la meilleure, celle qui quand toutes nos larmes semblent tarées, sait nous faire pleurer encore. Hors de nous ? En nous pour mieux dire, mais dérobée à nos propres regards, dans un oubli plus ou moins prolongé. C'est grâce à cet oubli seul que nous pouvons de temps à autre retrouver l'être que nous fûmes, nous placer vis-à-vis des choses comme cet être l'était, souffrir à nouveau, parce que nous ne sommes plus nous, mais lui, et qu'il aimait ce qui nous est maintenant indifférent. Au grand jour de la mémoire habituelle, les images du passé pâlisent peu à peu, s'effacent, il ne reste plus rien d'elles, nous ne le retrouverons plus. Ou plutôt nous ne le retrouverions plus, si quelques mots (comme «directeur au ministère des Postes») n'avaient été soigneusement enfermés dans l'oubli, de même qu'on dépose à la Bibliothèque Nationale un exemplaire d'un livre qui sans cela risquerait de devenir introuvable⁸¹. (*JF*, p. 511 – 512)

A memória involuntária, em Proust, é algo que, mesmo existindo em cada sujeito, só aparece ao se deparar por algo que possa ser apreendido pelos sentidos básicos, seja o olfato, o paladar, a audição, o tato ou o olhar, mas, jamais, ela surge pela vontade. Em toda **RTP**, a memória é uma falta, uma perda, algo que não está mais com o sujeito e nem pode ser recuperada objetivamente, que só deixa de incomodar quando perde para a força maior que a capacidade de lembrar: o esquecimento.

O esquecimento, aliás, já irá demonstrar seu poder sobre o narrador, quando Marcel lembra-se do que sentiu no passado quando quis ver Berma encenando Fedra:

Je ne pus constater sans mélancolie qu'il ne me restait rien de mes dispositions d'autrefois quand, pour ne rien perdre du phénomène extraordinaire que j'aurais été contempler au bout du monde, je tenais mon esprit préparé comme ces plaques sensibles que les astronomes vont installer en Afrique, aux Antilles, en vue de l'observation scrupuleuse d'une comète ou d'une éclipse ; quand je tremblais que quelque nuage (mauvaise disposition de l'artiste, incident dans le public) empêchât le spectacle de se produire dans son maximum d'intensité ; quand j'aurais cru ne pas y assister dans les meilleures conditions si je ne m'étais pas rendu dans le théâtre même qui lui était consacré comme un autel, où me semblaient alors faire

⁸¹ [...] a maior parte da nossa memória está fora de nós, numa viração de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda, em toda parte onde encontramos de nós mesmos o que a nossa inteligência desdenhara, por não lhe achar utilidade, a última reserva do passado, a melhor, aquela que, quando todas as nossas lágrimas parecem estancadas, ainda sabe fazer-nos chorar. Fora de nós? Em nós, para melhor dizer, mas oculta a nossos próprios olhares, num esquecimento mais ou menos prolongado. Graças tão somente a esse olvido é que podemos de tempos a tempos reencontrar o ser que fomos, colocarmo-nos perante as coisas como o estava aquele ser, sofrer de novo porque não mais somos nós, mas ele, e porque ele amava o que nos é agora indiferente. Na plena luz da memória habitual, as imagens do passado pouco a pouco empalidecem, apagam-se, nada mais resta delas, não mais a tornaremos a encontrar. Ou antes, nunca voltaríamos a encontrá-las se algumas palavras (como “diretor do Ministério dos Correios”) não tivessem sido cuidadosamente encerradas no esquecimento, da mesma forma que se depositara na Biblioteca Nacional o exemplar de um livro que, sem isso, correria o risco de tornar-se inencontrável. (*JF*, 1984, p. 172, trad. Mário Quintana).

encore partie, quoique partie accessoire, de son apparition sous le petit rideau rouge, les contrôleurs à œillet blanc nommés par elle, le soubassement de la nef au-dessus d'un parterre plein de gens mal habillés, les ouvreuses vendant un programme avec sa photographie, les marronniers du square, tous ces compagnons, ces confidentes de mes impressions d'alors et qui m'en semblaient inséparables⁸². (CG, p. 779 – 780)

O esquecimento é a força que se opõe à memória. Se esta traz à nossa percepção aquilo que nos construiu como sujeitos por meio das nossas vivências, aquele apaga todos nossos desejos e valores, fazendo com que tudo perca a validade. Berma, antes causadora do mal estar em Marcel, depois, torna-se algo indiferente até mesmo para os sentimentos estetas do protagonista. Mais do que isso, o narrador ainda acrescenta não entender no “presente” como pode, alguns anos antes, ter uma atitude tão irracional de colocar a saúde em risco para assistir à atriz tão renomada, “et ce ne fut pas sans mélancolie que je constatai mon indifférence à ce que jadis j'avais préféré à la santé, au repos⁸³” (CG, p. 774). Assim, comprova-se mais uma vez o estado de melancolia do narrador, pois “inconscientemente, o melancólico adotou o olhar de Saturno e roubou, dos outros, pedaços de seus mantos de ilusões” (LAMBOTTE, 2000, p. 91), as ilusões adotadas pelo olhar melancólico de Marcel são estas que dão valor a algo e, depois, perdem completamente o sentido. Como afirma Lambotte (1999) o melancólico tem o hábito de criar ilusões para viver e decepcionar-se. É uma lógica que é adotada na melancolia para manter sempre a racionalidade e a certeza de que nada realmente tem valor no mundo.

Para construir ainda mais o clima de decadência e o esquecimento que marcará profundamente a adolescência de Marcel, o narrador retoma os sofrimentos de Swann por Odette:

Il continuait à tâcher d'apprendre ce qui ne l'intéressait plus, parce que son moi ancien, parvenu à l'extrême décrépitude, agissait encore machinalement, selon des préoccupations abolies au point que Swann ne réussissait même

⁸² Não pude verificar sem melancolia que nada me restava de minhas disposições de outrora quando, para não perder coisa alguma do fenômeno extraordinário que teria ido contemplar no fim do mundo, mantinha meu espírito preparado como essas placas sensíveis que os astrônomos vão instalar na África, nas Antilhas, para a observação escrupulosa de um cometa ou de um eclipse; quando eu temia que alguma nuvem (má disposição do artista, incidente no público) impedisse o espetáculo de produzir-se no seu máximo de intensidade; quando pensaria não assisti-lo nas melhores condições se não fosse ao próprio teatro que lhe era consagrado como um altar, onde me pareciam fazer ainda parte, embora acessória, do seu aparecimento sob o pequeno pano verde, os fiscais de cravo branco nomeados por ela, o envasamento da nave acima de uma plateia cheia de gente malvestida, as empregadas vendendo um programa com a fotografia dela, os castanheiros do *square*, todos esses companheiros, esses confidentes de minhas impressões de então e que me pareciam inseparáveis delas. (CG, 2003, p. 40, trad. Mário Quintana).

⁸³ “E não foi sem melancolia que verifiquei a minha indiferença face do que outrora preferira à saúde e ao repouso”. (CG, 2003, p. 32, trad. Mário Quintana).

plus à se représenter cette angoisse, si forte pourtant autrefois qu'il ne pouvait se figurer alors qu'il s'en délivrât jamais et que seule la mort de celle qu'il aimait (la mort qui, comme le montrera plus loin, dans ce livre, une cruelle contre-épreuve, ne diminue en rien les souffrances de la jalousie) lui semblait capable d'aplanir pour lui la route, entièrement barrée, de sa vie⁸⁴. (*JF*, p. 418)

A existência de Swann não deixa de ser um correlato do que virá a acontecer com Marcel. Assim como com o personagem pai de Gilberte, o protagonista também sofrerá de ciúmes e passará grande parte de sua vida sofrendo pelos mesmos sentimentos. A vida de Marcel parece destinada a ter o mesmo destino de Swann, não fosse a morte da amada, que o faz, finalmente, dedicar-se ao seu projeto de vida. Amar, em **RTP** nunca será um bem ou uma virtude para o sujeito, por isso nos diz o narrador que “Il [le calme] ne peut pas y en avoir dans l'amour, puisque ce qu'on a obtenu n'est jamais qu'un nouveau point de départ pour désirer davantage⁸⁵” (*JF*, p. 461). Nenhuma relação amorosa na obra máxima de Proust máxima está atrelada à felicidade, pelo contrário, amor necessita do sofrimento para existir. Quem ama sofre, esta é, por excelência, a descrição mais básica do amor em **RTP**, quanto mais se ama, mais se deseja o objeto amado, mais se quer controlá-lo, e a impossibilidade de controle causa a dor em quem ama.

Sendo o mundo apenas sofrimento e nenhum gozo fora da arte, e este gozo sendo temporário e flexível, haja vista o exemplo de Berma, o narrador só pode desligar-se por alguns instantes do sofrimento que o acompanha permanentemente. Para aliviar suas tensões vai a bordéis, sai com prostitutas e busca prazeres mundanos em reuniões e conversas que ele mesmo considera desnecessárias, por isso, talvez, afirma ele, “nous sommes tous obligés, pour rendre la réalité supportable, d'entretenir en nous quelques petites folies⁸⁶” (*JF*, 469). O mundo no qual Marcel procurava aliviar sua realidade, os salões aristocráticos, acabavam fazendo com que ele mais se afastasse das pessoas e do mundanismo:

Une exaltation n'aboutissant qu'à la mélancolie, parce qu'elle était artificielle, ce fut aussi, quoique tout autrement que Mme de Guermantes, ce que je ressentis une fois sorti enfin de chez elle, dans la voiture qui allait me

⁸⁴ Continuava procurando saber o que não mais lhe interessava, porque o seu antigo eu, chegado à extrema decrepitude, agia ainda maquinalmente, segundo preocupações a tal ponto inexistentes, que Swann nem sequer podia imaginar aquela angústia, tão forte naquele tempo que supunha nunca se libertaria dela e só a morte daquela a quem amava (a morte que, como o demonstrará mais adiante neste livro uma cruel contraprova, em nada diminui os sofrimentos do ciúme) lhe parecia capaz de aplanar-lhe o caminho, inteiramente obstruído, da sua vida. (*JF*, 1984, p. 84, trad. Mário Quintana).

⁸⁵ E sossego é coisa que não pode haver no amor, pois o que se obtém é sempre um novo ponto de partida para desejar ainda mais. (*JF*, 1984, p. 126, trad. Mário Quintana).

⁸⁶ Somos todos obrigados, para tornar a realidade suportável, a alimentar dentro em nós algumas pequenas loucuras. (*JF*, 1984, p. 133, trad. Mário Quintana).

conduire à l'hôtel de M. de Charlus. Nous pouvons à notre choix nous livrer à l'une ou l'autre de deux forces, l'une s'élève de nous-même, émane de nos impressions profondes ; l'autre nous vient du dehors. La première porte naturellement avec elle une joie, celle que dégage la vie des créateurs. L'autre courant, celui qui essaye d'introduire en nous le mouvement dont sont agitées des personnes extérieures, n'est pas accompagné de plaisir ; mais nous pouvons lui en ajouter un, par choc en retour, en une ivresse si factice qu'elle tourne vite à l'ennui, à la tristesse, d'où le visage morne de tant de mondains, et chez eux tant d'états nerveux qui peuvent aller jusqu'au suicide⁸⁷. (CG, p. 1165)

O mundanismo excessivo, que de início fascina o narrador, causará em Marcel, aos poucos, o afastamento completo de toda a sociedade, o qual ele mesmo lembra que nesta época “mais nulle journée maintenant ne serait plus pour moi nouvelle, n'éveillerait plus en moi le désir d'un bonheur inconnu, et prolongerait seulement mes souffrances, jusqu'à ce que je n'eusse plus la force de les supporter⁸⁸” (SG, p. 1594),

Para ele, o esnobismo presente nesses locais onde as pessoas se encontram para mostrar sua falsa eloquência e cultura não tem outra utilidade a não ser alimentar o ego daqueles que os frequentam, além de desviar do caminho da produção artística, todavia, “on rêve beaucoup du paradis, ou plutôt de nombreux paradis successifs, mais ce sont tous, bien avant qu'on ne meure, des paradis perdus, et où l'on se sentirait perdu⁸⁹” (SG, p. 1404), este apego pelo pessimismo deixa evidente não existe nada que possa aliviar a dor existencial de Marcel, visto que nem “les paradis” seriam capazes de acalmar. E nesta lógica de que nada melhor pode vir que o narrador postula:

[...] je sentis que le jour qui allait se lever dans un instant, et tous les jours qui viendraient ensuite ne m'apporteraient plus jamais l'espérance d'un bonheur inconnu, mais le prolongement de mon martyre. Je tenais encore à

⁸⁷ Uma exaltação, que só levava à melancolia, porque era artificial, foi também, embora de modo muito diverso do da sra. de Guermantes, o que senti logo que saí por fim de sua casa, no carro que ia conduzir-me à residência do sr. de Charlus. Podemos, por nosso arbítrio, entregar-nos a uma ou outra de duas forças: uma se eleva de nós mesmos, emana de nossas impressões profundas; a outra nos vem de fora. A primeira traz naturalmente consigo uma alegria, a que desprende a vida dos criadores. A outra corrente, a que tenta introduzir em nós o movimento com que se agitam pessoas exteriores, não é acompanhada de prazer; mas podemos acrescentar-lhe um, graças a um retrocesso, numa embriaguez tão fictícia que se muda rapidamente em tédio, em tristeza; daí, a expressão melancólica de tantos mundanos e, nestes, tantos estados nervosos, que podem levar até ao suicídio. (CG, 2003, p. 490, trad. Mário Quintana).

⁸⁸ Mas já nenhum dia agora me seria novo, nem mais despertaria em mim o desejo de uma felicidade desconhecida, e apenas prolongaria meus sofrimentos, até que eu não mais tivesse forças de suportá-los. (SG, 2005, p. 486, trad. Mário Quintana).

⁸⁹ Sonha-se muito com o paraíso, ou antes, com inúmeros paraísos sucessivos, mas são todos, muito antes de que se morra, paraísos perdidos, e onde a gente se sentiria perdido. (SG, 2003, p. 249, trad. Mário Quintana).

la vie ; je savais que je n'avais plus rien que de cruel à en attendre⁹⁰. (SG, p. 1595)

Essas enunciações assemelham-se, portanto, ao discurso da melancolia, da mesma forma como visto por Marie-Claude Lambotte (1997; 2000). O sujeito melancólico desistiu de crer na vida e nas ilusões que criou, “é como se o mundo se tivesse aparecido *truncado*, como se, de imediato, ele se encontrasse em face de sua montagem *artificial* de sua identidade.” (LAMBOTTE, p. 106-107) [grifos no original].

4.2 Albertine: o objeto amoroso perdido

Como dito anteriormente, a primeira aparição de Albertine acontece em **JF**, nas praias de Balbec, quando Marcel se encanta por um grupo de moças que passeiam juntas, andam de bicicleta e divertem-se de maneira bastante livre entre os banhistas. É neste grupo que está Albertine, a moça que virá a ser a mulher amada do narrador-personagem. Após conhecê-la e apaixonar-se por ela, ele mesmo descreve a mudança que a personagem causará nele futuramente:

C'est peut-être parce qu'étaient si divers les êtres que je contemplais en elle à cette époque que plus tard je pris l'habitude de devenir moi-même un personnage autre selon celle des Albertines à laquelle je pensais : un jaloux, un indifférent, un voluptueux, un mélancolique, un furieux, recréés, non seulement au hasard du souvenir qui renaissait, mais selon la force de la croyance interposée pour un même souvenir, par la façon différente dont je l'appréciais⁹¹. (JF, p. 739)

Albertine, de fato, é extremamente enigmática. Só se sabe dela o que o narrador conta ao leitor, nada se sabe diretamente dela mesmo, a não ser por suas poucas cartas, logo, tem-se a visão da mulher amada por meio dos olhos de Marcel. Albertine é a Capitu do romance francês, culpada e inocente, também é Desdêmona, mulher que sofre devido aos ciúmes do homem que a ama. É também uma prisioneira por opção e uma eterna fugitiva da vontade de saber de Marcel. Sobre Albertine, o narrador diz que “[...] je n'ai jamais connu de femmes

⁹⁰ [...] senti que o dia que dali a pouco iria clarear e todos os dias que viessem em seguida nunca mais me trariam a esperança de uma felicidade desconhecida, mas o prolongamento de meu martírio. Ainda me apegava à vida; sabia que não tinha mais nada a esperar dela que não fosse cruel. (SG, 2005, trad. Mário Quintana, p. 486-487).

⁹¹ Talvez porque fossem tão diversas as criaturas que contemplava em Albertine naquela época é que mais tarde vim a tomar o hábito de tornar-me eu próprio outra personagem, de acordo com a Albertine em que pensava: um ciumento, um indiferente, um voluptuoso, um melancólico, um furioso, recriados, não só ao acaso da lembrança que renascia, mas segundo a força da crença interposta, para uma mesma lembrança, pelo modo diferente como a apreciava. (JF, 1984, p. 401, trad. Mário Quintana).

douées plus qu'elle d'heureuse aptitude au mensonge animé, coloré des teintes mêmes de la vie⁹² [...]” (*PR*, 1746). A descrição de Albertine, na verdade, é bastante ambígua do ponto de vista da relação que mantinha com Marcel, já que ele não se sentia necessariamente feliz:

Non pas qu'il ne me permît d'en goûter de nombreuses, auxquelles la douleur trop vive m'avait fermé, mais ces joies, loin de les devoir à Albertine, que d'ailleurs je ne trouvais plus guère jolie et avec laquelle je m'ennuyais, que j'avais la sensation nette de ne pas aimer, je les goûtais au contraire pendant qu'Albertine n'était pas auprès de moi. Aussi, pour commencer la matinée, je ne la faisais pas tout de suite appeler, surtout s'il faisait beau. Pendant quelques instants, et sachant qu'il me rendait plus heureux qu'Albertine, je restais en tête à tête avec le petit personnage intérieur, salueur chantant du soleil et dont j'ai déjà parlé. De ceux qui composent notre individu, ce ne sont pas les plus apparents qui nous sont le plus essentiels. En moi, quand la maladie aura fini de les jeter l'un après l'autre par terre, il en restera encore deux ou trois qui auront la vie plus dure que les autres, notamment un certain philosophe qui n'est heureux que quand il a découvert, entre deux œuvres, entre deux sensations, une partie commune⁹³. (*PR*, 1611)

Todavia, a construção do objeto amoroso é diretamente vinda do que Marcel percebe de Albertine, e não o contrário. Na narrativa de Proust, a percepção é um dos elementos chaves para o entendimento das personagens:

L'impression que nous cause une personne, une œuvre (ou une interprétation) fortement caractérisées, est particulière. Nous avons apporté avec nous les idées de « beauté », « largeur de style », « pathétique », que nous pourrions à la rigueur avoir l'illusion de reconnaître dans la banalité d'un talent, d'un visage corrects, mais notre esprit attentif a devant lui l'insistance d'une forme dont il ne possède pas l'équivalent intellectuel, dont il lui faut dégager l'inconnu. Il entend un son aigu, une intonation bizarrement interrogative. Il se demande : « Est-ce beau ? ce que j'éprouve, est-ce de l'admiration ? est-ce cela la richesse de coloris, la noblesse, la puissance ? » Et ce qui lui répond de nouveau, c'est une voix aiguë, c'est un ton curieusement questionneur, c'est l'impression despotique causée par un

⁹²“[...] jamais conheci mulheres mais dotadas do que ela da engenhosa aptidão para a mentira animada, colorida dos próprios matizes da vida [...]”. (*PR*, 2002, p. 177, trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Aguiar).

⁹³ Não digo que não me proporcionasse muitos prazeres aos quais a dor demasiado intensa me tornara insensível, mas estes, longe de eu os dever a Albertine, que aliás eu já não achava bonita e com quem me aborrecia, que eu tinha a sensação nítida de não amar, experimentava-os justamente quando Albertine não estava junto de mim. Por isso, para começar o dia, não a mandava chamar logo, sobretudo se a manhã estava bonita. Durante alguns momentos, e certo de que ele, mais do que Albertine, fazia-me feliz, deixava-me ficar a sós com a personagenzinha interior, de que já falei, saudadora canora do sol. De todas as que compõem o nosso indivíduo, não são as mais aparentes que nos são as mais essenciais. Em mim, quando a doença as tiver jogado por terra uma por uma, sobrarão duas ou três que terão vida mais dura que as outras, especialmente certo filósofo que só se sente feliz quando descobre entre duas obras, duas sensações, uma parte comum. (*PR*, 2002, p. 12, trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar)

être qu'on ne connaît pas, toute matérielle, et dans laquelle aucun espace vide n'est laissé pour la « largeur de l'interprétation »⁹⁴. (CG, p. 783-784)

Albertine, portanto, não passa de uma criação da impressão de Marcel. Será essa impressão que fará com que ele a ame. Há vários pontos em que o narrador reclama da amada por sentir que ela não é necessariamente como ele imaginava que fosse, mas, nesta altura, já seria tarde para deixá-la, pois o sentimento de posse o dominava a ponto de ele não conseguir deixá-la afastar-se da sua presença dominadora. Ao perceber que Albertine não é a mulher que ele mesmo construiu psicologicamente para amar, entra em conflito, pois é “isto em que se debate o melancólico: a denúncia mortífera da ilusão” (LAMBOTTE, 1997, p. 107). Assim, Marcel afirma que:

Certes je n'aimais nullement Albertine : fille de la brume du dehors, elle pouvait seulement contenter le désir imaginaire que le temps nouveau avait éveillé en moi et qui était intermédiaire entre les désirs que peuvent satisfaire d'une part les arts de la cuisine et ceux de la sculpture monumentale, car il me faisait rêver à la fois de mêler à ma chair une matière différente et chaude, et d'attacher par quelque point à mon corps étendu un corps divergent⁹⁵ [...]. (CG, p. 1020).

A construção desse mundo ideal, que pertence ao melancólico, desse mundo da percepção idealizada é uma das formas que o melancólico possui para compreender a “lógica do vazio”, ou seja, construir um mundo que não corresponde à realidade. Mesmo Marcel tendo consciência disso, não deixa de se iludir com ele. Lambotte, neste sentido, afirma que:

É por excesso de pensamento que o melancólico se desgarrar, é por excesso de imaginação que ele não é mais senão ruína interior. Estaria aí essa genialidade que o faz colocar acima dos humanos, a cabeça cingida, entretanto, com a coroa de aipo (*Eppich*) com a qual os antigos gregos já traçavam coroas fúnebres? (LAMBOTTE, 2000, p. 47-48)

⁹⁴ A impressão que nos causa uma pessoa, uma obra (ou uma interpretação) fortemente caracterizadas é toda particular. Trouxemos conosco as ideias de “beleza”, de “amplitude de estilo”, de “patético”, que em rigor poderíamos ter a ilusão de reconhecer na banalidade de um talento, de um rosto correto, mas o nosso espírito atento tem diante de si a insistência de uma forma de que não possui equivalente intelectual e cuja incógnita precisa descobrir. Ouve um som agudo, uma entonação estranhamente interrogativa. Indaga: É belo, o que eu sinto? É admiração? É isso a riqueza de colorido, a nobreza, a força? E o que de novo lhe responde é uma voz aguda, é um tom curiosamente inquiridor, é a impressão despótica causada por uma criatura a quem não se conhece, impressão puramente material e na qual não é deixado nenhum espaço vazio para a “amplitude de interpretação”. (CG, 2003, p. 44, trad. Mário Quintana).

⁹⁵ A verdade é que eu não amava absolutamente Albertine, filha da bruma exterior, apenas podia contentar o desejo imaginativo que o tempo novo despertara em mim e que era intermediário entre os desejos que podem satisfazer de uma parte as artes da cozinha e as da escultura monumental, pois fazia-me pensar ao mesmo tempo em mesclar minha carne a uma matéria diversa e quente, e ligar por algum ponto o meu corpo estendido a um corpo divergente. (CG, 2003, p. 319, trad. Mário Quintana).

Sufrimento e morte são, portanto, as certezas do melancólico. As armas que ele possui para categorizar o mundo como algo que não corresponde aos seus investimentos afetivos. Albertine, por exemplo, causava sofrimento a Marcel, mas, mesmo assim, o narrador insiste em ficar com ela, alimentando uma relação que traz somente infelicidade para ele, embora a amada jamais soubesse que sua presença causasse tamanha dor no narrador.

Elle était capable de me causer de la souffrance, nullement de la joie. Par la souffrance seule subsistait mon ennuyeux attachement. Dès qu'elle disparaissait, et avec elle le besoin de l'apaiser, requérant toute mon attention comme une distraction atroce, je sentais le néant qu'elle était pour moi, que je devais être pour elle. J'étais malheureux que cet état durât et, par moments, je souhaitais d'apprendre quelque chose d'épouvantable qu'elle aurait fait et qui eût été capable, jusqu'à ce que je fusse guéri, de nous brouiller, ce qui nous permettrait de nous réconcilier, de refaire différente et plus souple la chaîne qui nous liait⁹⁶. (PR, p. 1623)

Na verdade, o que mantém Marcel preso à Albertine é o ciúme. Ele jamais conseguiria deixá-la sem antes conseguir saber tudo sobre ela. Não ter a posse do que se ama é o que faz com que as personagens de **RTP** amem. Esta é a lógica que constrói a relação de Swann e Odette e a de Marcel e Albertine. Somente tendo domínio completo sobre o objeto amoroso é possível sofrer menos, pois o amor só existe se estiver vinculado ao sofrimento no universo ficcional de Proust.

Ainda na linha do mundo como percepção, o protagonista afirma que:

[...] je compris que ce n'est pas le monde physique seul qui diffère de l'aspect sous lequel nous le voyons ; que toute réalité est peut-être aussi dissemblable de celle que nous croyons percevoir directement, que les arbres, le soleil et le ciel ne seraient pas tels que nous les voyons, s'ils étaient connus par des êtres ayant des yeux autrement constitués que les nôtres, ou bien possédant pour cette besogne des organes autres que des yeux et qui donneraient des arbres, du ciel et du soleil des équivalents mais non visuels⁹⁷. (CG, p. 797).

⁹⁶ Ela era capaz de me causar sofrimento, mas de nenhum modo alegria. Só pelo sofrimento subsistia o meu aborrecido apego. Desde que ela desaparecia, e com ela a necessidade de acalmá-lo, requerendo toda a minha atenção como uma distração atroz, eu sentia o nada que ela era para mim, e que eu devia ser para ela. Sentia-me infeliz com a duração desse estado e, por momentos, desejava saber de alguma coisa horrorosa que ela tivesse praticado e que fosse capaz, até que eu me curasse, de nos malquistar, o que nos permitiria reconciliar-nos, refazer diferente e mais flexível a corrente que nos ligava. (PR, 2002, p. 26, trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar).

⁹⁷ [...] eu vim a compreender que não é o mundo físico o único que difere do aspecto sob o qual o vemos; que toda realidade é talvez tão dessemelhante da que nós julgamos perceber diretamente, que as árvores, o sol e o céu não seriam tais como nós os vemos, se fossem conhecidos por criaturas que tivessem olhos de constituição diversa dos nossos, ou que então possuíssem para isso outros órgãos que não os olhos e que dariam, das árvores, do céu e do sol, equivalentes não visuais. (CG, 2003, p. 60, trad. Mário Quintana).

Sendo o mundo físico apenas algo que estimula a mente a criar esquemas conceituais, por conseguinte, nota-se que também o mundo das emoções está vinculado a este conceito. O narrador, talvez utilizando da ideia kantiana de que só existe o mundo do fenômeno e não o da essência acessível aos sujeitos – Proust estudou filosofia quando jovem –, descreve o universo de sua narrativa conforme sente e percebe. Em **RTP**, portanto, não existe o mundo da realidade palpável, como queriam os naturalistas que antecederam a obra, mas o mundo sensível, da recordação, da vivência e do fenômeno.

Se o mundo é uma construção de uma consciência que reflete sobre os estímulos de fora, isso não se diferenciaria nas relações interpessoais. Ora, o que se conhece das pessoas, o que de valor que se cria delas, nada mais é do que uma criação dos indivíduos que se relacionam:

Et ainsi ce fut elle [Françoise] qui la première me donna l'idée qu'une personne n'est pas, comme j'avais cru, claire et immobile devant nous avec ses qualités, ses défauts, ses projets, ses intentions à notre égard (comme un jardin qu'on regarde, avec toutes ses plates-bandes, à travers une grille) **mais est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer**, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe, au sujet de quoi **nous nous faisons des croyances nombreuses à l'aide de paroles et même d'actions**, lesquelles les unes et les autres ne nous donnent que des renseignements insuffisants et d'ailleurs contradictoires, une ombre où nous pouvons tour à tour imaginer, avec autant de vraisemblance, que brillent la haine et l'amour⁹⁸. (CG, p. 797) [grifo nosso].

O sujeito amado não passa de uma construção psicológica que o amante faz e se convence de que é o que percebeu que existe factualmente. Marcel não foge dessa regra, mesmo conhecendo-a. Albertine não é mais do que a construção perceptiva do narrador. Por isso que a lógica amorosa, como anteriormente dita, é sempre ligada ao sofrimento, “[...] j'étais trop porté à croire que, du moment que j'aimais, je ne pouvais pas être aimé et que l'intérêt seul pouvait attacher à moi une femme⁹⁹” (SG, p. 1599). O narrador crê que não há felicidade no amor e, menos ainda, que o amor que ele sente possa ter reciprocidade. Nada exatamente diferente do que se viu até agora sobre Marcel, pois

⁹⁸ E assim foi ela [Françoise] quem primeiro me deu a ideia de que uma pessoa não está, como eu supunha, nítida e imóvel diante de nossos olhos, com suas qualidades, seus defeitos, seus projetos, suas intenções para conosco (como um jardim que contemplamos, com todos os seus canteiros, através de um gradil), **mas é uma sombra em que não podemos jamais penetrar**, para a qual não existe conhecimento direto, a cujo respeito formamos inúmeras crenças, com auxílio de palavras e até de atos, palavras e atos que só nos fornecem informações insuficientes e aliás contraditórias, uma sombra onde podemos alternadamente imaginar, com a mesma verossimilhança, que brilham o ódio e o amor. (CG, 2003, p. 60, trad. Mário Quintana). [grifo nosso].

⁹⁹ [...] estava eu muito inclinado a crer que, no momento que eu amava, não podia ser amado, e que só o interesse poderia prender a mim uma mulher. (SG, 2005, p. 492, trad. Mário Quintana).

[...] a obsessão daquela apatia à qual o melancólico tentaria escapar por ter bem demais desvelado a ilusão sobre a qual repousam os ideais. Talvez seja nesse sentido que Lucrécio e Sêneca deram como causa à melancolia o medo da morte, ou melhor, do estado de morte, na insistência sobre o que ele deixa de irrisório porque inacabado. Curiu Dentatus, segundo Sêneca, dizia que preferia morrer do que viver morto; veríamos aí a origem daquele “comportamento reflexivo” que nos introduziu na melancolia [...]. (LAMBOTTE, 2000, p. 16).

Eis que toda a descrição acima pode ser aplicada a Marcel, o narrador que não tem idealizações que não questione, portanto, permanecendo sempre na lógica da negação. Assim, o “eu” narador que surge na escrita desta narrativa é um “eu” isolado, solitário, pequeno e que vive em um mundo onde tudo não passa de percepção, em que os conceitos vêm de dentro para fora, da sensibilidade fragilizada desde a infância até a adultez.

A infelicidade no amor, que Marcel tanto explicita na narrativa é, de fato, necessária para que o sentimento afetivo continue, “[...] car l’amour, et la souffrance **qui fait un avec lui**, ont, comme l’ivresse, le pouvoir de différencier pour nous les choses¹⁰⁰” (CG, p. 870). [grifo nosso]. Como o ciúme é a lei que rege o amor, ou seja, é necessário que o primeiro exista para que o amor exista – não existe amor sem ciúme na ficção de Proust; o sofrimento torna-se necessário para a manutenção do afeto. Sem ele, já não há mais afeto. No momento que não existe mais ciúme e, portanto, sofrimento, o que tomou conta é o esquecimento e, por conseguinte, o amor acabou, e nesse jogo percebe-se que “[...] o discurso melancólico, que não deixa em nenhum momento emergir o afeto da dúvida e dá testemunho, ao contrário, de um sentimento de convicção resignada.” (LAMBOTTE, 1997, p. 80). Neste trecho, o narrador explicita como se sente ao lado de Albertine, mostrando o que sente na relação de forma bastante íntima para o leitor:

Nous étions résignés à la souffrance, croyant aimer en dehors de nous, et nous nous apercevons que notre amour est fonction de notre tristesse, que notre amour c’est peut-être notre tristesse, et que l’objet n’en est que pour une faible part la jeune fille à la noire chevelure. Mais enfin, ce sont surtout de tels êtres qui inspirent l’amour¹⁰¹. (PR, 1671)

¹⁰⁰ [...] pois o amor e o sofrimento, **que forma um todo com este**, têm, como a embriaguez, o poder de diferenciar as coisas para nós. (CG, 2003, p. 146, trad. Mário Quintana). [grifo nosso].

¹⁰¹ Estávamos resignados ao sofrimento, crendo amar fora de nós e percebemos que nosso amor é função de nossa tristeza, que nosso amor é talvez a nossa tristeza e que o seu objeto só em diminuta porção é a moça de cabeleira negra. Mas afinal, são sobretudo criaturas assim que inspiram amor. A maioria das vezes o amor não tem por objeto um corpo, exceto se nele se funda uma emoção, o medo de o perder, a incerteza de o encontrar. Ora, este gênero de ansiedade tem grande afinidade pelos corpos. (PR, 2002, p. 84, trad. Manuel Bandeira e Lourdes de Sousa de Alencar).

Até o sexto volume de **RTP**, a melancolia do narrador já havia se mostrado de variadas formas, como descrito anteriormente, no desejo de ver Berma, no medo de tornar-se adulto, na tristeza que sentia ao sair dos salões aristocratas. Dois foram os lutos vivenciados por Marcel. O primeiro foi o rompimento com Gilberte, seu primeiro amor; o segundo, a morte da avó, este muito mais forte, haja vista que realmente se tratava da perda eterna de um objeto amoroso que não mais poderia ser revisto. Este, inclusive, foi bastante marcante para o protagonista:

Perdue pour toujours; je ne pouvais comprendre, et je m'exerçais à subir la souffrance de cette contradiction : d'une part, une existence, une tendresse, survivantes en moi telles que je les avais connues, c'est-à-dire faites pour moi, un amour où tout trouvait tellement en moi son complément, son but, sa constante direction, que le génie de grands hommes, tous les génies qui avaient pu exister depuis le commencement du monde n'eussent pas valu pour ma grand'mère un seul de mes défauts ; et d'autre part, aussitôt que j'avais revécu, comme présente, cette félicité, la sentir traversée par la certitude, s'élançant comme une douleur physique à répétition, d'un néant qui avait effacé mon image de cette tendresse, qui avait détruit cette existence, aboli rétrospectivement notre mutuelle prédestination, fait de ma grand'mère, au moment où je la retrouvais comme dans un miroir, une simple étrangère qu'un hasard a fait passer quelques années auprès de moi, comme cela aurait pu être auprès de tout autre, mais pour qui, avant et après, je n'étais rien, je ne serais rien¹⁰². (SG, p. 1328).

Nesta enunciação percebe-se todo um encadeamento lógico marcado pela negação. “Perdue pour toujours”, “je ne pouvais comprendre”, “une douleur physique à répétition”, “d'un néant qui avait effacé mon image”, e, mais importante, “je n'étais rien, je ne serais rien”. Como se vê, essas noções colocam em relevo a marca da negação do próprio sujeito no mundo e o retorno de uma energia psíquica contra o próprio narrador que acredita ser nada. Na linha deste raciocínio, adota-se o seguinte pensamento sobre a melancolia que:

[...] baseada em uma problemática filosófica de alcance universal, suprime toda a vontade de ultrapassar-lhe a negatividade. Isso não implica, aliás, que o melancólico seja desprovido de paixão e sucumba à anulação de um

¹⁰² Perdida para sempre; não podia compreender e me exercitava em sofrer a dor desta contradição: de um lado uma existência, uma ternura, sobreviventes em mim tais como as tinha conhecido, isto é, feitas para mim, um amor em que tudo de tal modo achava em mim o seu complemento, a sua finalidade, a sua constante direção, que o gênio dos grandes homens, todos os gênios que pudessem ter existido desde o princípio do mundo não valeriam para a minha avó um só de meus defeitos; e, por outro lado, logo que eu revivera essa felicidade como presente, senti-la atravessada pela certeza que se lançava, como uma dor física de repetição, de um nada que tinha apagado a minha imagem daquela ternura, destruído aquela existência, abolido retrospectivamente a nossa mútua predestinação e feito de minha avó, no momento em que tornava a encontrá-la como num espelho, uma simples estranha que um acaso fizera passar alguns anos perto de mim, como o poderia ter sido perto de qualquer outro, mas para quem, antes e depois, eu não era nada, não seria nada. (SG, 2005, p. 155-156, trad. Mário Quintana).

questionamento chamado para ficar sem resposta; ao contrário, como se tornou agora clássico explicar, sua apatia deriva de uma agressividade voltada contra ele, na qual se debate e se autodestrói. (LAMBOTTE, 2000, p. 78)

Fica mais claro, portanto, que na melancolia existe a “desaparição de um ser querido ou a da renúncia necessária a um projeto” (LAMBOTTE, 1997, p. 15). Pois o melancólico tem a “convicção de deter a verdade: a morte” (LAMBOTTE, 1997, p. 21), morte esta que pode ser entendida como o nada, o vazio da própria existência. No caso do narrador, a melancolia delinea-se aos poucos na escrita reflexiva que Marcel vai construindo ao dissipar os disfarces da sociedade e da vida e vai mostrando as perdas que se alimentam cada vez mais conforme o tempo passa e consome o que aparece, dando certeza ao protagonista de que a queda é o grande destino do ser humano. Essa queda só pode ser aliviada por meio da arte, “pois a melancolia representa a um só tempo a fatalidade do destino para a presa que ela devora e a fonte de inspiração privilegiada para o criador que consegue dominá-la” (LAMBOTTE, 2000, p. 57).

Se a morte da avó levou o narrador a uma grande tristeza, será a perda de Albertine que fará a mudança máxima no narrador. **AD** já inicia com uma frase ambígua de Françoise, ao avisar Marcel de que a moça havia partido de casa: “Mademoiselle Albertine est partie! Comme la souffrance va plus loin en psychologie que la psychologie¹⁰³!” (AD, p. 1919), a partida de Albertine de sua “prisão domiciliar”, construída por Marcel, para tentar controlá-la e saber tudo sobre sua amada desmorona com a informação de Françoise, “elle est partie” também já adianta o que virá a acontecer futuramente com a personagem. Albertine não apenas foi embora sem avisar, como partiu de Paris, afastando-se da influência do narrador e causando um enorme mal estar em Marcel, “Mais ces mots: «Mademoiselle Albertine est partie» venaient de produire dans mon cœur une souffrance telle que je ne pourrais pas y résister plus longtemps. Ainsi ce que j’avais cru n’être rien pour moi, c’était tout simplement toute ma vie. Comme on s’ignore¹⁰⁴!” (AD, p. 1919). Todavia, é engraçado notar o que o narrador afirma antes da partida de Albertine:

L’amour n’est peut-être que la propagation de ces remous qui, à la suite d’une émotion, émeuvent l’âme. Certains avaient remué mon âme tout

¹⁰³ “A srta. Albertine foi-se embora! Como, em psicologia, o sofrimento vai mais longe do que a psicologia!” (AD, 2012, p. 21, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹⁰⁴ Mas estas palavras: *A srta. Albertine foi-se embora* acabavam de produzir-me no coração um sofrimento tamanho que eu não podia resistir-lhe por muito tempo. Assim, o que julgara não ser nada para mim era, simplesmente, toda a minha vida. Como a gente se conhece mal! (AD, 2012, p. 21, trad. Carlos Drummond de Andrade). [itálico no original]

entière quand Albertine m'avait parlé, à Balbec, de Mlle Vinteuil, mais ils étaient maintenant arrêtés. Je n'aimais plus Albertine, car il ne me restait plus rien de la souffrance, guérie maintenant, que j'avais eue dans le tram, à Balbec [...] ¹⁰⁵. (PR, p. 1618).

Na negação do amor à amada, falando que se sentia finalmente curado do mal – nota-se aqui que o amor é uma doença, visto que necessita de cura, pois causa malefícios ao amante; esse já não sentia mais ciúmes da mulher que amava, portanto, poderia deixá-la. Todavia, seria impossível para ele abandoná-la antes de certificar-se de que tudo que desconfiava de Albertine era verdade ou não, de possuí-la por completo, e aqui não se fala no sentido físico, mas no sentido da consciência. Marcel só conseguiria esquecer Albertine quando tivesse certeza do que desconfiava dela, das infidelidades, dos gostos, se as contradições nas histórias que contava eram mesmo coincidências ou mentiras. De tal maneira que é desta forma que se explica a relação que o herói possuía com Albertine:

Sans me sentir le moins du monde amoureux d'Albertine, sans faire figurer au nombre des plaisirs les moments que nous passions ensemble, j'étais resté préoccupé de l'emploi de son temps; certes, j'avais fui Balbec pour être certain qu'elle ne pourrait plus voir telle ou telle personne avec laquelle j'avais tellement peur qu'elle ne fit le mal en riant, peut-être en riant de moi, que j'avais adroitement tenté de rompre d'un seul coup, par mon départ, toutes ses mauvaises relations. Et Albertine avait une telle force de passivité, une si grande faculté d'oublier et de se soumettre, que ces relations avaient été brisées en effet et la phobie qui me hantait guérie. Mais elle peut revêtir autant de formes que le mal incertain qui est son objet. Tant que ma jalousie ne s'était pas réincarnée en des êtres nouveaux, j'avais eu après mes souffrances passées un intervalle de calme. Mais à une maladie chronique le moindre prétexte sert pour renaître, comme, d'ailleurs, au vice de l'être qui est cause de cette jalousie, la moindre occasion peut servir pour s'exercer à nouveau (après une trêve de chasteté) avec des êtres différents. J'avais pu séparer Albertine de ses complices et, par là, exorciser mes hallucinations; si on pouvait lui faire oublier les personnes, rendre brefs ses attachements, son goût du plaisir était, lui aussi, chronique, et n'attendait peut-être qu'une occasion pour se donner cours ¹⁰⁶. (PR, p. 1618)

¹⁰⁵ O amor não é talvez mais do que a propagação daqueles redemoinhos que, depois de uma emoção, perturbam a alma. Alguns deles me tinham revolvido a alma inteira quando Albertine me falara em Balbec da srta. Vinteuil, mas agora haviam cessado. Eu já não amava Albertine, pois nada mais me restava, nem sombra de sofrimento, agora curado do que sentira no bonde em Balbec. (PR, 2002, p. 19-20, trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar).

¹⁰⁶ Sem me sentir de modo algum apaixonado por Albertine, sem contar como prazeres os momentos que passávamos juntos, eu continuava preocupado com o emprego de seu tempo; na verdade, deixara Balbec para ter a certeza de que ela não poderia mais ver esta ou aquela pessoa, na companhia de quem receava tanto que ela procedesse mal rindo-se, talvez rindo-se à minha custa, que eu tentara habilmente romper de um só golpe, com a minha partida, todas as suas más relações. E Albertine tinha tal força de passividade, tamanha faculdade de esquecer e de se submeter, que aquelas relações haviam sido cortadas com efeito e curada a fobia que me atormentava. Mas esta pode revestir tantas formas quantas o mal incerto que é a sua causa. Enquanto o meu ciúme não se reencarnava em novos seres, tivera eu depois dos meus sofrimentos passados um intervalo de calma. Mas o menor pretexto serve para que renasça uma doença crônica, como aliás a menor ocasião pode

Albertine é uma metonímia no amor de Marcel. Não é toda Albertine que o narrador ama. Quando ela está passiva e quieta, o protagonista chega a dizer que, no período em que ela está submissa ele já não se sente atormentado por ela e, portanto, não a ama mais. É apenas quando ela mostra sinais de movimentação, ou seja, de fazer coisas que Marcel não pode saber, que o ciúme desperta e, com ele, o amor. Aliás, o ciúme, correlato do amor em **RTP**, é uma doença crônica, logo, não tem cura, apenas períodos de melhora. Quando o ciúme não está sendo sentido, ele pode “[la jalousie] réincarnée en des êtres nouveaux”, ou seja, o ciúme se encarna em seres novos, como um desejo inato aos seres humanos, assim, o desejo de posse existe como algo intrínseco às personagens de **RTP**, independente das relações, heterossexuais ou homossexuais, todos irãos sentir a necessidade de posse completa do objeto amado. Mesmo assim, existiam momentos em que Marcel sentia que o amor por Albertine o confortava:

Quand nous avons dépassé un certain âge, l’âme de l’enfant que nous fûmes et l’âme des morts dont nous sommes sortis viennent nous jeter à poignée leurs richesses et leurs mauvais sorts, demandant à coopérer aux nouveaux sentiments que nous éprouvons et dans lesquels, effaçant leur ancienne effigie, nous les refondons en une création originale. Tel, tout mon passé depuis mes années les plus anciennes, et par delà celles-ci, le passé de mes parents, mêlaient à mon impur amour pour Albertine la douceur d’une tendresse à la fois filiale et maternelle. Nous devons recevoir dès une certaine heure tous nos parents arrivés de si loin et assemblés autour de nous¹⁰⁷. (*PR*, p. 1661)

É neste contradição que reside o amor de Marcel pela sua amada. Ora terna e doce como a mãe, ora um súcubo cruel, que não faz mais nada do que sugar a energia produtiva para a criação do romance do narrador, que o desvia do caminho da cathedral romancesca que é **RTP**. Albertine, assim, encarna o próprio Eros e Thanatos, sendo muitas em uma, “Albertine était plusieurs personnes. La plus mystérieuse, la plus simple, la plus atroce se montra dans la réponse qu’elle me fit d’un air de dégoût, et dont, à dire vrai, je ne distinguai pas bien les

servir para que (após uma trégua de castidade) se exerça de novo, com seres diferentes, o vício da criatura que é causa deste ciúme. Eu tinha podido separar Albertine de suas cúmplices e, com isso, exorcizar as minhas alucinações; se se podia fazê-la esquecer as pessoas, tornar-lhe breves os apegos, por outro lado o seu gosto do prazer era crônico e só esperava talvez uma ocasião para se satisfazer. (*PR*, 2002, p. 20, trad. Manuel Bandeira e Lourdes de Sousa de Alencar).

¹⁰⁷ Quando passamos de uma certa idade, a alma da criança que fomos e a alma dos mortos de quem saímos vêm jogar-nos às mãos cheias as suas riquezas e os seus maus fados, pretendendo cooperar nos novos sentimentos que experimentamos e nos quais, apagando-lhes a antiga effigie, os refundimos numa criação original. Assim, todo o meu passado desde os meus mais remotos anos, e para além deles o passado de meus parentes, misturava ao meu impuro amor por Albertine a suavidade de uma ternura a um tempo filial e maternal. Temos que receber, a partir de uma certa hora, todos os nossos parentes chegados de tão longe e reunidos em torno de nós. (*PR*, 2002, p. 71, trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar).

mots (même les mots du commencement puisqu'elle ne termina pás)¹⁰⁸, (PR, p. 1857), e, por isso, afirma ele que “on n’aime que ce en quoi on poursuit quelque chose d’inaccessible, on n’aime que ce qu’on ne possède pas, et, bien vite, je me remettais à me rendre compte que je ne possédais pas Albertine”¹⁰⁹ (PR, p. 1892).

E neste desejo de querer poder “dominar todas as Albertines”, de querer possuir de fato o objeto amado, que o narrador sente-se completamente infeliz na sua relação com a parceira:

Mais si j’éprouvais l’angoisse de mon enfance, le changement de l’être qui me la faisait éprouver, la différence de sentiment qu’il m’inspirait, la transformation même de mon caractère, me rendaient impossible d’en réclamer l’apaisement à Albertine comme autrefois à ma mère. Je ne savais plus dire : je suis triste. Je me bornais, la mort dans l’âme, à parler de choses indifférentes qui ne me faisaient faire aucun progrès vers une solution heureuse. Je piétinais sur place dans de douloureuses banalités. Et avec cet égoïsme intellectuel qui, pour peu qu’une vérité insignifiante se rapporte à notre amour, nous en fait faire un grand honneur à celui qui l’a trouvée, peut-être aussi fortuitement que la tireuse de cartes qui nous a annoncé un fait banal, mais qui s’est depuis réalisé, je n’étais pas loin de croire Françoise supérieure à Bergotte et à Elstir parce qu’elle m’avait dit, à Balbec: «Cette fille-là ne vous causera que du chagrin¹¹⁰. » (PR, p. 1686).

Fica evidente que o passado, presente na memória do narrador e que o acompanha por toda a narrativa, fazendo reviver os mesmos medos de que tinha quando criança, apenas reconstruindo o cenário em um ambiente adulto. Se antigamente Marcel procurava na mãe a calma para suas angústias, Albertine será, para ele, a figura que deverá substituir o papel materno, entretanto, ela jamais alcançaria isso. Proust nunca leu Freud –sabe-se isso porque toda biblioteca do autor já foi inventariada, além disso, quando Freud foi traduzido para o francês (Proust não falava alemão), o autor já não tinha mais condições de ter acesso ao pensamento do psicanalista -, mas se percebe que ambos os pensadores estavam em sintonia

¹⁰⁸ Albertine era várias pessoas numa só. A mais misteriosa, a mais simples, a mais atroz mostrou-se na resposta que ela me deu com um ar de nojo e cujas palavras, para dizer a verdade, não distingi bem (mesmo as palavras do começo, pois ela não terminou a frase). (PR, 2002, 317, trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Aguiar).

¹⁰⁹ Só se ama aquilo em que se requestra alguma coisa de inacessível, só se ama o que se não possui, e bem depressa eu voltava a sentir que não possuía Albertine. (PR, 2002, p. 358, trad. Manuel Bandeira Lourdes Sousa de Aguiar).

¹¹⁰ Mas se eu sentia a angústia da minha infância, a mudança da pessoa que me fazia sofrer, a diferença de sentimento que ela me inspirava, a transformação mesma de meu caráter, tornavam-me impossível reclamar-lhe o alívio a Albertine como antigamente a minha mãe. Eu já não sabia dizer: estou triste. Limitava-me, mortificado até a alma, a falar de coisas indiferentes que não me adiantavam um passo para uma solução feliz. Repisava dolorosas banalidades. E com aquele egoísmo intelectual que, por pouco que uma verdade insignificante se relacione com o nosso amor, nos leva a ter em grande conta a quem a achou, talvez tão fortuitamente quanto a cartomante que nos anunciou um fato vulgar, mas depois realizado, eu não estava longe de julgar Françoise superior a Bergotte e a Elstir, só porque ela me dissera em Balbec: “Esta pequena só lhe trará desgostos”. (PR, 2002, p. 104, trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Aguiar).

com a ideia corrente na época de que a mulher amada seria uma substituta materna. Obviamente que esse pensamento redutor do papel da mulher, mãe/esposa, já não serve mais na contemporaneidade, embora ainda se possa encontrar pessoas que procurem relações baseadas nesta estrutura imatura. E é mesmo nesta procura por uma mãe substituta que se encontra a relação das personagens:

Qui m'eût dit à Combray, quand j'attendais le bonsoir de ma mère avec tant de tristesse, que ces inquiétudes guériraient, puis renaîtraient un jour, non pour ma mère, mais pour une jeune fille qui ne serait d'abord, sur l'horizon de la mer, qu'une fleur que mes yeux seraient chaque jour sollicités de venir regarder, mais une fleur pensante et dans l'esprit de qui je souhaitais si puérilement de tenir une grande place, que je souffrirais qu'elle ignorât que je connaissais Mme de Villeparisis. Oui, c'est le bonsoir, le baiser d'une telle étrangère pour lequel, au bout de quelques années, je devais souffrir autant qu'enfant quand ma mère ne devait pas venir me voir¹¹¹. (AD, p. 1981).

A procura por um alívio, que antes era esperado pela mãe, jamais encontrado na relação com a amada, torna a relação completamente infeliz para o protagonista. E nesta base de infelicidade que se encontrava a relação de Albertine e Marcel, “je savais qu'à la fin de l'après-midi, quand viendrait le crépuscule, je serais sans doute un autre homme triste, attachant aux moindres allées et venues d'Albertine une importance qu'elles n'avaient pas à cette heure matinale et quand il faisait si beau temps”¹¹² (PR, 1692); até na descrição espacial e temporal, o crepúsculo, horário da melancolia (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 1964), que se nota a descrição do humor de Marcel. Com o cair da noite, mais o narrador irá tornar-se infeliz e seu humor irá ficar mais retraído e melancólico.

Com a saída de Albertine da casa e da vida do herói, acredita-se que ele finalmente irá conseguir dedicar-se à escrita, seu desejo desde criança, mas não é o que acontece. A dificuldade em aceitar o adeus da amada, faz com que Marcel reveja seus sentimentos sobre sua amante, e conclua que, na verdade, sempre a amou. Assim é que fica evidente, mais uma vez o sofrimento ligado ao amor em **RTP**, o sentimento mais nobre, o amor, só se dá por

¹¹¹ Quem me diria, em Combray, quando eu aguardava o boa-noite de mamãe com tamanha tristeza, que essa ansiedade passaria para renascer mais tarde, não por mamãe e sim por uma jovem que a princípio seria apenas, no horizonte marítimo, uma flor que meus olhos eram cada dia convidados a contemplar, mas uma flor pensante, em cujo espírito desejaria eu tão puerilmente ocupar um grande lugar, e que eu havia de sofrer só porque ela ignorava que eu conhecesse a sra. de Villeparisis! Sim, é pelo boa-noite, pelo beijo dessa tal estranha que, ao fim de alguns anos, eu deveria sofrer tanto quanto em criança, quando mamãe não podia ir ver-me. (AD, 2012, p. 115, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹¹² “Eu sabia que ao fim da tarde, quando viesse o crepúsculo, eu seria sem dúvida outro homem, triste, atribuindo às menores idas e vindas de Albertine uma importância que elas não tinham naquela hora matinal e quando o tempo estava tão bonito”. (PR, 2002, p. 111, trad. Manuel Bandeira e Lourdes de Sousade Aguiar).

meio do sofrimento. Se a partida de Albertine não causasse dor ao narrador, não existiria amor verdadeiro.

Oui, tout à l'heure, avant l'arrivée de Françoise, j'avais cru que je n'aimais plus Albertine, j'avais cru ne rien laisser de côté ; en exact analyste, j'avais cru bien connaître le fond de mon cœur. Mais notre intelligence, si grande soit-elle, ne peut apercevoir les éléments qui le composent et qui restent insoupçonnés tant que, de l'état volatil où ils subsistent la plupart du temps, un phénomène capable de les isoler ne leur a pas fait subir un commencement de solidification. Je m'étais trompé en croyant voir clair dans mon cœur¹¹³. (AD, p. 1919-1920)

A experiência sensível aos acontecimentos se sobrepõe à ideia. Aqui reside um dos pensamentos do romance proustiano. Não importa o quanto se hipotetize sobre a vida, sobre os acontecimentos, ou como se sentirá o ser humano em determinada situação, apenas quando se vive realmente o acontecimento é que se tem um esquema conceitual sobre ele. A divisão proposta pelo herói, de que a inteligência não é capaz de prever e nem dominar as “intermitências do coração”, pressupõe que os humanos são seres de vivência, de percepção e não de pura consciência e razão. A raiva por Albertine só pode existir na presença dela, quando a personagem encontra-se fora do olhar ciumento do amante, ela passa a ser objeto de amor, pois causa falta ao desejo de Marcel. Neste sentido, mais uma vez Marcel comprova que a razão não é o elemento mais confiável do ser humano:

[...]l'intelligence n'est pas l'instrument le plus subtil, le plus puissant, le plus approprié pour saisir le vrai, ce n'est qu'une raison de plus pour commencer par l'intelligence et non par un intuitivisme de l'inconscient, par une foi aux pressentiments toute faite. C'est la vie qui peu à peu, cas par cas, nous permet de remarquer que ce qui est le plus important pour notre cœur, ou pour notre esprit, ne nous est pas appris par le raisonnement mais par des puissances autres. Et alors, c'est l'intelligence elle-même qui, se rendant compte de leur supériorité, abdique par raisonnement devant elles et accepte de devenir leur collaboratrice et leur servente¹¹⁴. (AD, p. 1922)

¹¹³ Sim, ainda há pouco, antes da chegada de Françoise, eu supunha não gostar mais de Albertine e não ter de renunciar a coisa alguma; como analista fiel, julgava conhecer bem o fundo de meu coração. Por maior que seja, entretanto, nossa inteligência não pode perceber os elementos de que ele se compõe, e que permanecem insuspeitados até o instante em que, do estado volátil em que subsistem quase o tempo todo, um fenômeno capaz de isolá-los os faça passar a um começo de solidificação. Enganara-se, pensando em ler claramente em meu coração. (AD, 2012, p. 21-22, trad. Carlos Drummond de Andrade)

¹¹⁴ [...] a inteligência não é o instrumento mais sutil, mais poderoso, mais apropriado para captar o verdadeiro constitui uma razão a mais para começarmos pela inteligência, e não por um intuitivismo do inconsciente, por uma fé costurada em pressentimentos. É a vida que, pouco a pouco, e caso por caso, nos permite observar que o mais importante para o coração ou para o espírito não nos é ensinado pelo raciocínio, mas por outros poderes. Então, a própria inteligência, ao se dar conta da superioridade destes últimos, abdica diante deles, pelo raciocínio, e aceita converter-se em colaboradora e criada. (AD, 2012, p. 25, trad. Carlos Drummond de Andrade).

A negação da inteligência e racionalidade prova a teoria proposta antes, que virá oitenta anos depois da publicação de **AD**: de que não é a razão pura que constrói nossos conceitos, precisamos de matéria emocional para isso, conforme dito no capítulo anterior. Proust adiantou-se neste pensamento ao construir uma narrativa em que a impressão, a sensibilidade e a percepção fossem os eixos que constuíssem os conceitos presentes na narrativa. No âmbito da narrativa, o narrador explicita o sofrimento que sente com a partida de Albertine:

La souffrance, prolongement d'un choc moral imposé, aspire à changer de forme; on espère la volatiliser en faisant des projets, en demandant des renseignements; on veut qu'elle passe par ses innombrables métamorphoses, cela demande moins de courage que de garder sa souffrance franche; ce lit paraît si étroit, si dur, si froid où l'on se couche avec sa douleur¹¹⁵. (*AD*, p. 1927).

O sofrimento causado por Albertine e sua partida inesperada não duram tanto quanto o narrador parece sentir. Se de início exagera no seu sofrimento, aos poucos percebe que como tudo, a relação que tinha com Albertine era apenas uma construção mental de suas impressões com o mundo. A relação amorosa é apenas um laço invisível que liga um sujeito a outro, construído pela imaginação do amante. Se aquilo que mantém o laço imaginado desaparece, aos poucos o que liga os sujeitos começa a tornar-se opaco, até ficar invisível:

Les liens entre un être et nous n'existent que dans notre pensée. La mémoire en s'affaiblissant les relâche, et malgré l'illusion dont nous voudrions être dupes, et dont par amour, par amitié, par politesse, par respect humain, par devoir, nous dupons les autres, nous existons seuls. L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment¹¹⁶. (*AD*, p. 1943)

Quando o narrador começa a refletir sobre sua relação amorosa, seu sofrimento começa a diminuir, porque “nous n'arrivons pas à changer les choses selon notre désir, mais

¹¹⁵ O sofrimento, ramificação de um choque moral imposto, tende a mudar de forma; esperamos volatilizá-lo, fazendo projetos, pedindo informações; queremos que ele passe por inúmeras metamorfoses: isso exige menos coragem do que arcar com o sofrimento aberto; parece tão estreita, tão fria, essa cama onde nos deitamos com a nossa dor! (*AD*, 2012, p. 32, trad. Carlos Drummond de Andrade). (Na tradução existe o ponto de exclamação, que inexistia no original).

¹¹⁶ Os laços entre uma pessoa e nós só existem em nosso pensamento. Ao debilitar-se, a memória os afrouxa, e, malgrado a ilusão com que gostaríamos de nos enganar, e com a qual, por amor, por amizade, por respeito humano, por dever, enganamos os outros, nós existimos sozinhos. O homem é a criatura que não pode sair de si, que só conhece os outros em si, e, dizendo o contrário, mente. (*AD*, 2012, p. 55, trad. Carlos Drummond de Andrade).

peu à peu notre désir change. La situation que nous espérions changer parce qu'elle nous était insupportable nous devient indifférente¹¹⁷” (AD, p. 1943), e nessa mudança de desejo, começa a abrir-se um espaço para um novo objeto amoroso que antes era ocupado por outrem. Todavia, Marcel ainda desejava recuperar Albertine. Para isso forjou um plano com o amigo Saint-Loup, que levaria uma carta em que comprometeria Albertine a casar-se com Marcel. Porque mesmo que por alguns instantes existisse alívio da dor, o narrador sabe que:

Ce qu'on aime est trop dans le passé, consiste trop dans le temps perdu ensemble pour qu'on ait besoin de toute la femme ; on veut seulement être sûr que c'est elle, ne pas se tromper sur l'identité, autrement importante que la beauté pour ceux qui aiment ; les joues peuvent se creuser, le corps s'amaigrir, même pour ceux qui ont été d'abord le plus orgueilleux aux yeux des autres, de leur domination sur une beauté, ce petit bout de museau, ce signe où se résume la personnalité permanente d'une femme, cet extrait algébrique, cette constance, cela suffit pour qu'un homme attendu dans le plus grand monde, et qui l'aimerait, ne puisse disposer d'une seule de ses soirées parce qu'il passe son temps à peigner et à dépeigner, jusqu'à l'heure de s'endormir, la femme qu'il aime, ou simplement à rester auprès d'elle, pour être avec elle, ou pour qu'elle soit avec lui, ou seulement pour qu'elle ne soit pas avec d'autres¹¹⁸. (AD, p. 1935).

E o passado não pode ser apagado, pois está vinculado à memória, e está só para de atormentar quando o esquecimento se apropria dos acontecimentos. E no momento recente de separação, ao lembrar-se de Albertine pensa “pour Albertine elle-même, elle n'existait guère en moi que sous la forme de son nom, qui, sauf quelques rares répit au réveil, venait s'inscrire dans mon cerveau et ne cessait plus de le faire¹¹⁹.” (AD, p. 1929), a imagem da amada não sai da cabeça do protagonista toda a vez que a memória vem para trazer a efígie da amante à cabeça. E esta lembrança da amada fazia com que o sofrimento amoroso se tornasse ainda mais forte, dando impulso maior ao desejo de Marcel para que Albertine voltasse logo.

¹¹⁷ Não chegamos a mudar as coisas conforme nosso desejo, mas, pouco a pouco, é nosso desejo que muda. A situação que esperávamos mudar, porque nos era insuportável, torna-se indiferente. (AD, 2012, p. 57, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹¹⁸ O que amamos está demasiadamente no passado, consiste demasiadamente no tempo que perdemos juntos, para que tenhamos necessidade da mulher inteira; queremos apenas ter certeza de que é ela mesma, de que não nos enganamos quanto à identidade, muito mais importante do que a beleza para aqueles que amam; as faces podem cavar-se, o corpo pode definhar, mesmo para os que, de início, mais se orgulhavam, aos olhos do próximo, por dominar uma beldade: esse palminho de cara, esse sinal em que se resume a personalidade permanente da mulher, essa fórmula algébrica, essa constante, basta isso para que um homem disputado na roda mais fina, e que a aprecia, não possa dispor de uma só noite, pois passa o tempo, até a hora de dormir, penteando e despenteando a mulher amada, ou simplesmente perto dela, para estar com ela, ou para que ela esteja com ele, ou somente para que ela não esteja com outros. (AD, 2012, p. 44-45, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹¹⁹ “Quanto à própria Albertine, quase que só existia em mim sob a forma do seu nome, que, salvo algumas raras tréguas ao acordar, vinha inscrever-se em meu cérebro e daí não saía mais.” (AD, 2012, p. 35, trad. Carlos Drummond de Andrade).

O medo da uma separação decisiva, com o passar do tempo, embora acalmasse o narrador algumas vezes, também trazia um sofrimento atroz para o protagonista.

Nous avons beau aimer les êtres, la souffrance de les perdre, quand dans l'isolement nous ne sommes plus qu'en face d'elle, à qui notre esprit donne dans une certaine mesure la forme qu'il veut, cette souffrance est supportable et différente de celle moins humaine, moins nôtre, aussi imprévue et bizarre qu'un accident dans le monde moral et dans la région du cœur, – qui a pour cause moins directement les êtres eux-mêmes que la façon dont nous avons appris que nous ne les verrions plus. Albertine, je pouvais penser à elle en pleurant doucement, en acceptant de ne pas plus la voir ce soir qu'hier ; mais relire «ma décision est irrévocable», c'était autre chose, c'était comme prendre un médicament dangereux, qui m'eût donné une crise cardiaque à laquelle on peut ne pas survivre¹²⁰. (AD, p. 1939).

A perda é, portanto, o fato que leva os sujeitos a buscarem o objeto amado que antes não tinha valor e causava desgosto e aflição. Se um afastamento provisório, como a briga de amantes, poderia ser menos doloroso, a expressão usada na carta de Albertine para se despedir, “ma décision est irrévocable” traz uma consciência diferente ao acontecimento. A separação iminente provoca o medo de nunca mais poder reencontrar Albertine.

Porém, no instante em que a dor começa a crescer, outro fator externo também se torna grande influenciador em Marcel: o tempo. Se a dor cresce, ela precisa de tempo para aumentar suas dimensões na mente do protagonista, mas o mesmo tempo que a aumenta é também o que irá reduzi-la. Neste horizonte em que o tempo cria e destrói, o círculo de desafetivação do sujeito torna-se obrigatório. Marcel sofre por Albertine e sofre por esquecer Albertine, e vemos que “[...] a ‘dinâmica negativa’ da melancolia, cernida pelo paradoxo da ‘perda inesgotável’ ou da ‘morte impossível’, permanece presente no tempo, a despeito das substituições metafóricas e das vicissitudes do conceito” (LAMBOTTE, 1997, p. 28), de maneira que a perda nunca termina, é cíclica, assim “o sujeito melancólico vê, ao mesmo tempo, seu universo perceptivo e seu universo imaginário, não somente se reduzirem consideravelmente, mas também ‘esvaziarem-se’ de suas cargas afetivas”. (LAMBOTTE, 1997, p. 134). Neste sentido, surgem as primeiras evidências de que Marcel superará o desenlace com Albertine, e o esquecimento tomará conta:

¹²⁰ É em vão que amamos as criaturas: quando, no isolamento, só defrontamos a dor de perdê-las, a que nosso espírito dá em certa medida a forma por ele desejada, essa dor é suportável e diferente daquela outra, menos humana, menos nossa, tão estranha e imprevisível quanto um acidente no mundo moral e na zona do coração — que tem como causa menos diretamente as próprias criaturas, do que o modo pelo qual soubemos que não tornaríamos a vê-las. Eu podia pensar em Albertine e chorar docemente, concordando em não vê-la esta noite, como já ontem não a vira; ler outra vez: Minha decisão é irrevogável era outra coisa, era como ingerir um medicamento perigoso, que me provocasse uma crise cardíaca a que eu não pudesse sobreviver. (AD, 2012, p. 50, trad. Carlos Drummond de Andrade).

Ce calme que je venais de goûter, c'était la première apparition de cette grande force intermittente, qui allait lutter en moi contre la douleur, contre l'amour, et finirait par en avoir raison. Ce dont je venais d'avoir l'avant-goût et d'apprendre le présage, c'était pour un instant seulement ce qui plus tard serait chez moi un état permanent, une vie où je ne pourrais plus souffrir pour Albertine, où je ne l'aimerais plus. Et mon amour qui venait de reconnaître le seul ennemi par lequel il pût être vaincu, l'Oubli, se mit à frémir, comme un lion qui dans la cage où on l'a enfermé a aperçu tout d'un coup le serpent python qui le dévorera¹²¹. (AD, p. 1940)

O narrador tem consciência de que em relação à falta e à dor que sente, o esquecimento começará a agir. Não se pode deixar de lado, nessa consideração, o fato de que Marcel tem conhecimento que Albertine logo será uma sombra para ele, todavia, o desejo de posse ainda existe, pois não pode descobrir se ela foi infiel ou não, assim, como ele mesmo afirma sobre o amor “il faudrait choisir, ou de cesser de souffrir, ou de cesser d'aimer¹²²” (PR, p. 1682). O que ainda mantém o herói ligado à Albertine é a possibilidade de que ela pode, agora, livremente, manter os relacionamentos que ele suspeitava que ela tinha quando estava ao lado do protagonista. Esta desconfiança, que não o deixa em paz em momento algum, faz com que ele acredite que a única maneira de livrar-se da dúvida que o atormenta e do ciúme, mesmo com ela longe, seria a morte da amada.

Et cependant, comme j'aurais menti maintenant si je lui avais écrit, comme je le lui disais à Paris, que je souhaitais qu'il ne lui arrivât aucun accident ! Ah! s'il lui en était arrivé un, ma vie, au lieu d'être à jamais empoisonnée par cette jalousie incessante, eût aussitôt retrouvé sinon le bonheur, du moins le calme par la suppression de la souffrance.

La suppression de la souffrance? Ai-je pu vraiment le croire? croire que la mort ne fait que biffer ce qui existe et laisser le reste en état ; qu'elle enlève la douleur dans le cœur de celui pour qui l'existence de l'autre n'est plus qu'une cause de douleurs ; qu'elle enlève la douleur et n'y met rien à la place? La suppression de la douleur! Parcourant les faits divers des journaux, je regrettais de ne pas avoir le courage de former le même souhait que Swann. Si Albertine avait pu être victime d'un accident, vivante, j'aurais eu un prétexte pour courir auprès d'elle, morte j'aurais retrouvé, comme disait Swann, la liberté de vivre. Je le croyais? Il l'avait cru, cet homme si fin et qui croyait se bien connaître. Comme on sait peu ce qu'on a dans le cœur.

¹²¹ A calma que acabara de gozar era a primeira aparição dessa grande força intermitente, que ia lutar em mim contra a dor, contra o amor, e acabaria vitoriosa. Isso de que eu acabava de experimentar o antegoço e de conhecer o presságio era, por um instante apenas, o que mais tarde constituiria em mim um estado permanente, uma vida em que eu não poderia mais sofrer por Albertine, em que não amaria mais. E meu amor, que acabava de reconhecer o único inimigo pelo qual poderia ser vencido, o Esquecimento, estremeceu como o leão, na jaula em que o trancaram, ao avistar subitamente o píton que há de devorá-lo. (AD, 2012, p. 52, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹²² “Era preciso escolher: ou cessar de sofrer ou cessar de amar”. (PR, 2002, p. 99, trad. Manuel Bandeira e Lourdes de Sousa de Alencar).

Comme, un peu plus tard, s'il avait été encore vivant, j'aurais pu lui apprendre que son souhait, autant que criminel, était absurde, que la mort de celle qu'il aimait ne l'eût délivré de rien¹²³! (AD, p. 1961)

O desejo da morte coincidente irá acontecer. Albertine irá cair do cavalo em Touraine, e chocar o corpo contra uma árvore, e, em decorrência deste acidente, morre. A partir deste instante, o luto deixa de ser apenas o da separação, mas o da inexistência do objeto amado no mundo. Albertine já não se foi apenas da casa do narrador, mas do próprio mundo que o narrador-personagem habita, todavia, a recordação da moça que o encantou em Balbec permanece viva, e esta não segue as leis da biologia ou da física. Tudo lhe lembrará de Albertine, o raio de sol que entra, o quarto vazio que a moça habitava, olhar a igreja de Bricqueville, as cerejas e a cidra que Françoise traz são as mesmas que ele viu em Balbec, quando esteve com a amada.

Esperando conseguir trazer a moça de volta para sua casa, conforme plano construído entre Marcel e Saint-Loup, acaba por receber uma carta dizendo que Albertine não poderia voltar para ficar com ele:

«Mon pauvre ami, notre petite Albertine n'est plus, pardonnez-moi de vous dire cette chose affreuse, vous qui l'aimiez tant. Elle a été jetée par son cheval contre un arbre pendant une promenade. Tous nos efforts n'ont pu la ranimer. Que ne suis-je morte à sa place¹²⁴ ». (AD, p. 1962)

Albertine agora está morta. Engana-se o leitor ao pensar que isso serve para desistência da posse de Albertine, pelo contrário, mesmo que morta, Albertine ainda é uma recordação que precisa de explicações e, por isso, Marcel decide descobrir o que ela fazia

¹²³ Entretanto, como teria eu mentido, agora, se lhe escrevesse, tal como lhe dizia em Paris, que não desejava lhe acontecesse qualquer acidente! Ah!, se acontecesse algum, minha vida, em vez de ficar envenenada para sempre com esse ciúme contínuo, haveria logo de recuperar, se não a felicidade, pelo menos a calma, pela supressão do sofrimento.

Supressão do sofrimento? Pude realmente acreditar nisso, acreditar que a morte não faz mais que riscar o existente, deixando o resto em boas condições, que ela arrebata a angústia ao coração daquele para quem a existência do outro é apenas motivo de dor; que ela faz isso, e não põe nada no lugar? Suprimir a dor! Percorrendo as notícias policiais dos jornais, eu sentia não ter coragem de formular o mesmo desejo de Swann. Se Albertine pudesse ser vítima de um desastre, viva eu teria pretexto para correr junto a ela; morta, eu recobriria, como dizia Swann, a liberdade de viver. Acreditaria eu nisso? Aquele homem tão fino, que julgava conhecer-se tão bem, tinha acreditado. Como sabemos pouco do que há em nosso coração! E, um pouco mais tarde, se ele ainda estivesse vivo, como poderia eu ensinar-lhe que o seu desejo era tão criminoso quanto absurdo, e que a morte daquela a quem amava não o teria livrado de nada? [o ponto de interrogação consta na tradução, embora no original a sentença termine com um ponto de exclamação]. (AD, 2012, p. 85, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹²⁴ “Meu pobre amigo, nossa Albertine já não existe. Perdoe-me dizer essa coisa horrível a quem gostava tanto dela. Foi jogada contra uma árvore pelo cavalo, durante um passeio. Apesar de todos os nossos esforços, não escapou. Antes tivesse eu morrido em seu lugar!” (AD, 2012, p. 86, trad. Carlos Drummond de Andrade).

quando estava com ele, agora com mais empenho. Certificar-se da traição é fundamental para o narrador. E aqui o racicínio de Lambotte se torna fundamental:

Observamos, ainda aí, a posição de tudo ou nada do sujeito melancólico que, além mesmo das representações necessariamente inadequadas a que pode acontecer-lhe aspirar, rejeita o objeto exterior adotando o papel da vítima traída. E é bem de uma verdadeira traição de que se trata, mas uma traição cujo autor é, desta vez, o próprio sujeito, que se arriscou manchar seu modelo ideal com um objeto imperfeito. A partir daí, a explicação do sujeito virá, por um lado, de um sentimento de indignação frente a uma traição que ele mesmo teria convocado e, por outro lado, de um mecanismo de projeção pelo qual ele terá rejeitado em outrem a falta que ele se preparava para cometer sob a forma de uma infidelidade para com o modelo ideal. (LAMBOTTE, 1997, p. 219).

Albertine de fato foi infiel a Marcel, e ele precisa desta certeza para poder manter sua ideia de que a vida não tem validade, pelo contrário, será somente pela arte que ele poderá se realizar como ser humano, todo e qualquer investimento que saia deste preceito estará fadado ao fracasso, pois “l’art n’est pas seul à mettre du charme et du mystère dans les choses les plus insignifiantes; ce même pouvoir de les mettre en rapport intime avec nous est dévolu aussi à la douleur¹²⁵” (AD, p. 1975). Assim, somente o sofrimento pode se aproximar da arte, pois ele é tão real quanto a experiência estética, pois “[...] la douleur est un aussi puissant modificateur de la réalité qu’est l’ivresse¹²⁶” (AD, p. 1994). Estando a dor viva, continua viva Albertine na mente do narrador, pois não é a morte de um ente que serve para apagar a existência dele no mundo:

Pour que la mort d’Albertine eût pu supprimer mes souffrances, il eût fallu que le choc l’eût tuée non seulement en Touraine, mais en moi. Jamais elle n’y avait été plus vivante. Pour entrer en nous, un être a été obligé de prendre la forme, de se plier au cadre du temps ; ne nous apparaissant que par minutes successives, il n’a jamais pu nous livrer de lui qu’un seul aspect à la fois, nous débiter de lui qu’une seule photographie¹²⁷. (AD, p. 1963).

¹²⁵ Não é apenas a arte que põe encanto e mistério nas coisas mais insignificantes; esse mesmo poder de relacioná-las intimamente conosco é reservado também à dor. (AD, 2012, p. 106, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹²⁶ “A dor é um tão poderoso transformador da realidade quanto a embriaguez.” (AD, 2012, p. 134, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹²⁷ Para que a morte de Albertine pudesse suprimir meus sofrimentos, seria preciso que o choque a tivesse matado não somente na Touraine, mas em mim. Nunca ela aí estivera tão viva. Para penetrar em nós, uma criatura é obrigada a tomar a forma, a submeter-se ao quadro do tempo; só nos aparecendo em minutos sucessivos, nunca pode dar-nos de si senão um aspecto de cada vez, fornecer-nos apenas uma fotografia. (AD, 2012, p. 88, trad. Carlos Drummond de Andrade).

A morte biológica não anula a existência da pessoa no mundo. Albertine permanecia viva para o narrador, todos os seus atos ainda não descobertos, seus segredos, sua vida íntima ainda constituíam algo a ser conhecido, logo, mesmo morta, ela ainda mantinha segredos para Marcel. E estes segredos eram necessários de serem conhecidos para que o protagonista de **RTP** pudesse superar o luto de Albertine. Reconstruir a vida secreta de Albertine era necessário para o narrador, a tal ponto que ele contrata pessoas para investigar o passado da amada, já que, para ele, ela ainda não estava morta.

Mes curiosités jalouses de ce qu'avait pu faire Albertine étaient infinies. J'achetai combien de femmes qui ne m'apprirent rien. Si ces curiosités étaient si vivaces, c'est que l'être ne meurt pas tout de suite pour nous, il reste baigné d'une espèce d'aura de vie qui n'a rien d'une immortalité véritable mais qui fait qu'il continue à occuper nos pensées de la même manière que quand il vivait. Il est comme en voyage. C'est une survie très païenne. Inversement, quand on a cessé d'aimer, les curiosités que l'être excite meurent avant que lui-même soit mort. Ainsi je n'eusse plus fait un pas pour savoir avec qui Gilberte se promenait un certain soir dans les Champs-Élysées. Or je sentais bien que ces curiosités étaient absolument pareilles, sans valeur en elles-mêmes, sans possibilité de durer, mais je continuais à tout sacrifier à la cruelle satisfaction de ces curiosités passagères, bien que je susse d'avance que ma séparation forcée d'avec Albertine, du fait de sa mort, me conduirait à la même indifférence qu'avait fait ma séparation volontaire d'avec Gilberte¹²⁸. (AD, p. 1988)

Marcel sabia que “pour me consoler ce n'est pas une, ce sont d'innombrables Albertine que j'aurais dû oublier¹²⁹” (AD, p. 1963), embora ainda não tivesse certeza da infidelidade da amada, tinha consciência de que uma pessoa só morre quando é consumida pelo esquecimento, portanto, trabalho oposto o da memória, pois “é melhor amar apaixonadamente um ser morto do que dever sofrer os contrangimentos da realidade[...] e, para o melancólico, basta uma mancha no aço do espelho para que o consideremos o último dos traidores” (LAMBOTTE, 2000, p. 80). Além disso, “o melancólico viveria um presente

¹²⁸ Minha ciumenta curiosidade sobre o que poderia fazer Albertine era infinita. Quantas mulheres subornei, que nada me contaram! Se essa curiosidade era tão viva assim, é porque a criatura não morre imediatamente para nós; permanece banhada numa espécie de *aura* de vida, que nada tem de imortalidade verdadeira, mas que faz com que ela continue a ocupar nossos pensamentos, da mesma maneira que quando viva. Está, por assim dizer, viajando. É uma sobrevivência extremamente pagã. Inversamente, quando deixamos de amar, a curiosidade que a criatura desperta morre antes que ela própria tenha morrido. Assim, eu não moveria mais uma palha para saber com quem Gilberte passeara certa noite nos *Champs Élysées*. Ora, sentia bem que essas curiosidades eram absolutamente semelhantes, sem valor em si mesmas, sem possibilidade de durar, mas continuava a sacrificar tudo à cruel satisfação dessa curiosidade passageira, embora soubesse de antemão que a separação forçada de Albertine, em consequência de sua morte, me conduziria à mesma indiferença suscitada pela separação de Gilberte. (AD, 2012, p. 126, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹²⁹ Para me consolar, não era uma, eram inúmeras Albertines que eu deveria esquecer. (AD, 2012, p. 88, trad. Carlos Drummond de Andrade).

inteiramente determinado pelas lembranças, como as cifras de uma mensagem que só pode interpretar em sua totalidade”. (LAMBOTTE, 1997, p. 202).

Nesta ordem de pensamento, Marcel procura certificar-se da traição de Albertine, pois a traição é um dos elementos que marcam a melancolia. Não a traição apenas no nível da infidelidade, mas a traição que acontece quando o melancólico dirige seu ideal a um objeto idealizado perfeitamente, o qual não corresponde aos seus anseios. É preciso que o objeto idealizado, e o protagonista afirma construir idealizações ao dizer que “on aime sur un sourire, sur un regard, sur une épaule. Cela suffit; alors, dans les longues heures d’espérance ou de tristesse on fabrique une personne, on compose un caractère¹³⁰” (AD, p. 2003), seja incompatível com o mundo, para que o melancólico prove que o mundo é vazio e desafetizado, eis o que o melancólico procura acima de tudo: comprovar suas teorias. O resultado, portanto, da equação esquecimento e amor torna-se o mesmo, pois se o amor termina, é engolido pelo esquecimento, logo, não há nada no mundo, com exceção da arte, que é imutável e que pode ser digno de investimento afetivo:

Et c’est notre plus juste et plus cruel châtiment de l’oubli si total, paisible comme ceux des cimetières, par quoi nous nous sommes détachés de ceux que nous n’aimons plus, que nous entrevoyions ce même oubli comme inévitable à l’égard de ceux que nous aimons encore¹³¹. (AD, p. 1966)

É neste discurso em que ou existe o “tudo ou o nada” que o melancólico sente “[...] o vazio que tende a formar no seio do domínio psíquico, e esta é mesmo a questão fundamental da melancolia”, afirma Lambotte (1997, p. 40). Se Marcel não possui nada, então não é nada, e se mostra evidente o pensamento do melancólico ao acreditar que somente a posse real de alguma coisa pode provar a existência do ser humano:

On n’est que par ce qu’on possède, on ne possède que ce qui vous est réellement présent, et tant de nos souvenirs, de nos humeurs, de nos idées partent faire des voyages loin de nous-même, où nous les perdons de vue ! Alors nous ne pouvons plus les faire entrer en ligne de compte dans ce total qui est notre être. Mais ils ont des chemins secrets pour rentrer en nous¹³². (AD, p. 1971)

¹³⁰ “Amamos por um sorriso, por um olhar, por uns ombros. Basta isso; então, nas longas horas de esperança ou tristeza fabricamos uma pessoa amada, compomos um caráter”. (AD, 2002, p. 149, trad. Mário Quintana).

¹³¹ Nosso mais justo e mais cruel castigo diante do esquecimento total, tranquilo como o dos cemitérios, pelo qual nos desprendemos daqueles a quem já não amamos, é que entrevemos esse mesmo esquecimento como inevitável em relação àqueles que amamos ainda. (AD, 2012, p. 92, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹³² Somos apenas aquilo que possuímos, não possuímos senão o que nos está realmente presente, e tantas de nossas recordações, de nossos humores, de nossas ideias partem para viagens para longe de nós mesmos, em que os perdemos de vista! Então, já não podemos fazê-los entrar em linha de conta, nesse total que é o nosso ser.

Se as memórias partem dos seres, como diz o narrador, isso significa que não se é possuidor da memória, mas apenas um receptáculo dela. A memória é um ente que preenche com a lembrança e a recordação da vida que se viveu e não o contrário. Em RTP, portanto, a memória ganha estatuto de entidade viva, que não depende do sujeito para existir, mas o sujeito que depende dela para reconstruir seu caminho. É por isso que é tão importante possuir o objeto amado, pois é por meio da presença dele que se lembrará de quem se é.

Para lembrar quem é, Marcel precisa conhecer Albertine de todas as maneiras, e, por isso, vai atrás de alguém que possa investigar a vida da amada. Possuir alguma coisa é retê-la na memória, é conhecê-la de verdade, de maneira a não poder esquecê-la, mesmo que o esquecimento surja, que algum resquício permaneça, mesmo que aos poucos a imagem de Albertine comece a causar menos dor ao narrador, ou “non, pas la suppression de la souffrance, mais une souffrance inconnue, celle d’apprendre qu’elle ne reviendrait pas”¹³³ (AD, p. 1963), e também porque “l’idée qu’on mourra est plus cruelle que mourir, mais moins que l’idée qu’un autre est mort”¹³⁴.” (AD, p. 1986). Para tentar cessar com esse sofrimento desconhecido, Marcel paga para ir atrás de informações sobre Albertine e descobre mais do que desconfiava, como se vê na carta endereçada a ele abaixo:

D’après elle la chose que supposait Monsieur est absolument certaine. D’abord c’était elle qui soignait (Mlle A.) chaque fois que celle-ci venait aux bains. (Mlle A.) venait très souvent prendre sa douche avec une grande femme plus âgée qu’elle, toujours habillée en gris, et que la doucheuse sans savoir son nom connaissait pour l’avoir vue souvent rechercher des jeunes filles. Mais elle ne faisait plus attention aux autres depuis qu’elle connaissait (Mlle A.). Elle et (Mlle A.) s’enfermaient toujours dans la cabine, restaient très longtemps, et la dame en gris donnait au moins dix francs de pourboire à la personne avec qui j’ai causé. Comme m’a dit cette personne, vous pensez bien que si elles n’avaient fait qu’enfiler des perles, elles ne m’auraient pas donné dix francs de pourboire. (Mlle A.) venait aussi quelquefois avec une femme très noire de peau, qui avait un face-à-main. Mais (Mlle A.) venait le plus souvent avec des jeunes filles plus jeunes qu’elle, surtout une très rousse. Sauf la dame en gris, les personnes que (Mlle A.) avait l’habitude d’amener n’étaient pas de Balbec et devaient même souvent venir d’assez loin. Elles n’entraient jamais ensemble, mais (Mlle A.) entraient, en disant de laisser la porte de la cabine ouverte – qu’elle attendait une amie, et la personne avec qui j’ai parlé savait ce que cela voulait dire. Cette personne n’a pu me donner d’autres détails ne se rappelant pas très bien, ‘ce qui est

Tudo isso, porém, tem caminhos secretos para reentrar em nós. (AD, 2012, p. 99, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹³³ “Supressão do sofrimento, não, mas uma dor desconhecida, a de saber que ela não voltaria mais”. (AD, 2012, p. 86, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹³⁴ “A ideia de que temos de morrer é mais cruel do que a morte, porém menos que a ideia de que alguém morreu.” (AD, 2012, p. 123, trad. Carlos Drummond de Andrade).

facile à comprendre après si longtemps ». Du reste, cette personne ne cherchait pas à savoir, parce qu'elle est très discrète et que c'était son intérêt car (Mlle A.) lui faisait gagner gros. Elle a été très sincèrement touchée d'apprendre qu'elle était morte. Il est vrai que si jeune c'est un grand malheur pour elle et pour les siens. J'attends les ordres de Monsieur pour savoir si je peux quitter Balbec où je ne crois pas que j'apprendrai rien davantage. Je remercie encore Monsieur du petit voyage que Monsieur m'a ainsi procuré et qui m'a été très agréable d'autant plus que le temps est on ne peut plus favorable. La saison s'annonce bien pour cette année. On espère que Monsieur viendra faire cet été une petite apparition.
Je ne vois plus rien d'intéressant à dire à Monsieur, etc...¹³⁵ (AD, p. 1992)

Transcreve-se aqui toda a carta para explicitar bem o que Marcel leu, de maneira a fazer mais compreensível e explícito possível o tema de que se trata a epístola. De fato, Albertine tinha casos homossexuais, como desconfiava o narrador. Entretanto, quando o narrador imaginava já ter descoberto tudo e confirmado até mesmo suspeitas completamente absurdas que possuía, quando afirma que “le monde n'est pas créé une fois pour toutes pour chacun de nous. Il s'y ajoute au cours de la vie des choses que nous ne soupçonnions pas”¹³⁶(AD, p. 1962), recebe outra carta que diz:

D'abord la petite blanchisseuse n'a rien voulu me dire, elle assurait que Mlle Albertine n'avait jamais fait que lui pincer le bras. Mais pour la faire parler je l'ai emmenée dîner, je l'ai fait boire. Alors elle m'a raconté que Mlle Albertine la rencontrait souvent au bord de la Loire, quand elle allait se baigner ; que Mlle Albertine, qui avait l'habitude de se lever de grand matin pour aller se baigner, avait l'habitude de la retrouver au bord de l'eau, à un endroit où les arbres sont si épais que personne ne peut vous voir, et

¹³⁵ Segundo ela, a coisa que V. S. supunha é absolutamente certa. A princípio era ela quem cuidava da (srta. A.) toda vez que esta ia aos banhos. A (srta. A.) ia muitas vezes tomar sua ducha com uma mulher alta, mais velha, sempre vestida de cinzento, e que a encarregada, sem saber o seu nome, conhecia por tê-la visto muitas vezes procurando moças. Mas ela não prestou mais atenção às outras depois que conheceu a (srta. A.). Ela e a (srta. A.) sempre se trancavam na cabine, ficavam lá muito tempo, e a senhora de cinzento dava pelo menos dez francos de gorjeta à pessoa com quem conversei. Como me disse essa pessoa, V. S. há de compreender que se elas tivessem estado apenas enfiando pérolas, não dariam dez francos de gorjeta. Às vezes a (srta. A.) ia também com uma mulher de pele muito escura, que usava lorgnon. Porém a (srta. A.) ia mais frequentemente com moças mais novas do que ela, sobretudo uma tal muito ruiva. A não ser a senhora de cinzento, as pessoas que a (srta. A.) tinha o costume de trazer não eram de Balbec, e às vezes mesmo deviam vir de muito longe. Nunca entravam juntas, mas a (srta. A.) entrava, dizendo para deixar aberta a porta da cabine que ela esperava uma amiga, e a pessoa com quem falei sabia o que isso queria dizer. Essa pessoa não pôde me dar outros detalhes, não se lembrando muito bem, ‘o que é fácil de compreender depois de tanto tempo’. De resto, essa pessoa não procurava saber, porque é muito discreta e porque era de seu interesse, pois a (srta. A.) lhe dava a ganhar bons cobres. Ela ficou sinceramente muito penalizada ao saber que ela morreu. É verdade que, tão moça, é uma grande desgraça para ela e para os seus. Aguardo ordens de V. S. para saber se posso deixar Balbec, onde não creio que apurarei mais nada. Agradeço ainda V. S. pela viagemzinha que V. S. me proporcionou e que me foi muito agradável, tanto mais quanto o tempo está como ninguém calcula de tão favorável. A estação promete ser boa este ano. Espera-se que V. S. venha este ano dar um ar de sua graça neste verão. Não vejo mais nada de interessante para contar a V. S. etc. (AD, 2012, p. 131-132, trad. Carlos Drummond de Andrade)

¹³⁶ “O mundo não foi criado de uma vez por todas para cada um de nós. Ele incorpora, no curso da vida, coisas de que não suspeitávamos.” (AD, 2012, p. 86, trad. Carlos Drummond de Andrade).

d’ailleurs il n’y a personne qui peut vous voir à cette heure-là. Puis la blanchisseuse amenait ses petites amies et elles se baignaient et après, comme il faisait très chaud déjà là-bas et que ça tapait dur même sous les arbres, elles restaient dans l’herbe à se sécher, à jouer, à se caresser. La petite blanchisseuse m’a avoué qu’elle aimait beaucoup à s’amuser avec ses petites amies, et que voyant Mlle Albertine qui se frottait toujours contre elle dans son peignoir, elle le lui avait fait enlever et lui faisait des caresses avec sa langue le long du cou et des bras, même sur la plante des pieds que Mlle Albertine lui tendait. La blanchisseuse se déshabillait aussi, et elles jouaient à se pousser dans l’eau ; là elle ne n’a rien dit de plus, mais, tout dévoué à vos ordres et voulant faire n’importe quoi pour vous faire plaisir, j’ai emmené coucher avec moi la petite blanchisseuse. Elle m’a demandé si je voulais qu’elle me fit ce qu’elle faisait à Mlle Albertine quand celle-ci ôtait son costume de bain. Et elle m’a dit : « Si vous aviez vu comme elle frétilhailait, cette demoiselle, elle me disait : (ah ! tu me mets aux anges) et elle était si énervée qu’elle ne pouvait s’empêcher de me mordre. » J’ai vu encore la trace sur le bras de la petite blanchisseuse. Et je comprends le plaisir de Mlle Albertine car cette petite-là est vraiment très habile¹³⁷. (AD, p. 1999).

Albertine não era apenas infiel, tinha casos com diversas mulheres, desde amigas íntimas, até com moças desconhecidas e de classes sociais mais baixas. Não só isso, organizava passeios com as amigas para sair com outras mocinhas. O sofrimento que o conhecimento da vida privada e secreta de Albertine causa a Marcel é uma de suas maiores decepções, porém “je dus souffrir beaucoup pendant cette période-là, mais je me rends compte qu’il fallait que ce fût ainsi. On ne guérit d’une souffrance qu’à condition de l’éprouver pleinement¹³⁸” (AD, p. 2007), o narrador sabe que o sofrimento precisa ser vivido em sua plenitude para que o tempo possa encarregar-se de esgotar toda a dor que esse novo conhecimento do indivíduo amado causa. Mas “a traição ocupa o centro do discurso

¹³⁷ A princípio a lavadeira não quis dizer nada, ela garantia que a srta. Albertine nunca fizera nada além de lhe beliscar o braço. Mas para obrigá-la a falar levei-a para jantar e dei-lhe de beber. Então me contou que a srta. Albertine muitas vezes se encontrara com ela à beira do Loire, quando ela ia tomar banho, e que a srta. Albertine tinha o costume de se levantar de manhã cedo para tomar banho, tinha o costume de encontrá-la à beira da água, num lugar em que as árvores são tão espessas que ninguém pode ver a gente e aliás não há ninguém que possa ver a gente naquela hora. Depois a lavadeira levava suas amiguinhas e elas tomavam banho e depois, como já fazia muito calor por lá e estava pegando fogo até debaixo das árvores, ficavam no gramado se enxugando, se acariciando e brincando. A lavadeira me confessou que gostava muito de se divertir com suas amiguinhas e que, vendo a srta. Albertine a se esfregar sempre nela com o seu peignoir, fez com que ela se despisse e com a língua ia lhe acariciando o pescoço e os braços, e até a planta dos pés que a srta. Albertine lhe estendia. A lavadeira também se despia e elas brincavam de se empurrar na água; aí ela não me disse mais nada, mas inteiramente fiel a suas ordens e querendo fazer tudo para agradar ao senhor, levei a lavadeira para dormir comigo. Ela me perguntou se eu queria que ela fizesse comigo o que fazia com a srta. Albertine quando esta tirava a roupa de banho. E me falou: “Se você visse como aquela moça se remexia! Ela me dizia assim: (ai! você me enlouquece) e ficava tão nervosa que não podia deixar de me morder”. Vi ainda o sinal no braço da lavadeira. E compreendo o prazer da srta. Albertine porque a pequena de fato é muito habilidosa. (AD, 2012, p. 143, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹³⁸ “Devo ter sofrido muito durante esse período, mas reconheço que era preciso que assim fosse. Não nos livramos de um sofrimento senão à custa de experimentá-lo com plenitude.” (AD, 2002, p. 155, trad. Carlos Drummond de Andrade).

melancólico; e se ela não se expressa explicitamente, determina, no entanto, todo o encadeamento do raciocínio lógico que gira em torno dos temas da decepção e da resignação.” (LAMBOTTE, 1997, p. 217). Confirmada toda a desilusão amorosa de Marcel, já não resta mais nada a não ser aceitar que o amor que viveu não foi completamente como ele idealizou. Esta angústia e desilusão levarão Marcel a não mais se envolver com ninguém. A posição tomada pelo herói da narrativa vai em direção ao que Lambotte (2000, p. 39) afirma:

Ao passo que o luto termina após um tempo mais ou menos longo, a melancolia se instala, ao contrário, sob a forma de incorporação do objeto perdido no seio do próprio sujeito, de tal maneira que este retoma por sua conta a ambivalência dos sentimentos que tinha anteriormente pelo objeto amado.

O luto vivenciado aqui por Marcel não é apenas o da morte de Albertine, mas sim o da imagem do objeto amado, pois “[...] o sujeito melancólico projeta no objeto [amado] os traços do modelo ideal que lhe permaneceram deliberadamente exteriores e aos quais ele não pode renunciar, sob pena de ver seu contexto espacial desabar” (LAMBOTTE, 1997, p. 282), Albertine era esse objeto amado, o qual ele mesmo procurava algo materno na amada. É uma dupla perda que o protagonista possui, e nenhuma delas pode ser recuperada, pois “o melancólico sem dúvida sabe *quem* ele perdeu, mas não *o que* ele perdeu na pessoa que tinha escolhido” (LAMBOTTE, 1997, p. 218) [itálico no original].

É fato que a capacidade de amar continua no sujeito, mesmo depois do fim de uma relação, mas Marcel prefere isolar-se de qualquer tipo de relação que envolva afeto a partir de agora. Como diz o narrador-personagem “ce que nous sentons existe seul pour nous, et nous le projetons dans le passé, dans l’avenir, sans nous laisser arrêter par les barrières fictives de la mort¹³⁹” (AD, p. 2002). Assim, a infidelidade de Albertine transcende o caráter da morte dela, pois o mal causado manteve-se após seu desaparecimento do mundo dos mortais. A mistura entre desilusão e raiva é tanta que Marcel pensa que se pudesse evocar o espírito de Albertine, diria a ela: “«Je sais pour la blanchisseuse. Tu lui disais: tu me mets aux anges; j’ai vu la morsure¹⁴⁰»” (AD, p. 147). Mais do que rever a amada, Marcel deseja que ela saiba que ele descobriu o que ela fazia com outras mulheres, que era infiel, que não merecia o amor dele, que era outra mulher que ele conhecera depois da morte dela, como afirma:

¹³⁹ “O que sentimos existe só para nós, o projetamos no passado e no futuro sem nos deixarmos deter pelas barreiras fictícias da morte.” (AD, 2012, p. 147, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹⁴⁰ “Conheço a história da lavadeira. Ouvei a frase: ‘Você me enlouquece!’ Vi a mordida’.” (AD, 2012, p. 147, trad. Carlos Drummond de Andrade).

J'avais bien souffert à Balbec quand Albertine m'avait dit son amitié pour Mlle Vinteuil. Mais Albertine était là pour me consoler. Puis quand, pour avoir trop cherché à connaître les actions d'Albertine, j'avais réussi à la faire partir de chez moi, quand Françoise m'avait annoncé qu'elle n'était plus là, et que je m'étais trouvé seul, j'avais souffert davantage. Mais du moins l'Albertine que j'avais aimée restait dans mon cœur. Maintenant, à sa place – pour me punir d'avoir poussé plus loin une curiosité à laquelle, contrairement à ce que j'avais supposé, la mort n'avait pas mis fin – ce que je trouvais c'était une jeune fille différente, multipliant les mensonges et les tromperies là où l'autre m'avait si doucement rassuré en me jurant n'avoir jamais connu ces plaisirs que, dans l'ivresse de sa liberté reconquise, elle était partie goûter jusqu'à la pâmoison, jusqu'à mordrer cette petite blanchisseuse qu'elle retrouvait au soleil levant, sur le bord de la Loire, et à qui elle disait : « Tu me mets aux anges. » Une Albertine différente, non pas seulement dans le sens où nous entendons le mot différent quand il s'agit des autres¹⁴¹. (AD, 1999 – 2000)

Marcel começa a refletir sobre a identidade dos indivíduos, acreditando que, no final, não se é um ser único, mas muitos em um só, que se adotam diversas identidades conforme a situação em que se é colocado. Se Albertine era assim, talvez ele também fosse, afinal, ele também tinha desejos por outras mulheres mesmo estando com a amada, embora nenhuma vez tivesse consumado nada. O herói, então, consola-se em saber que mesmo que em outra situação é possível ser diferente, isso não anula as atitudes tomadas em outros contextos, que o ser humano é contraditório por natureza.

[...] chacun de nous n'est pas un, mais contient de nombreuses personnes qui n'ont pas toutes la même valeur morale, et que, si l'Albertine vicieuse avait existé, cela n'empêchait pas qu'il y en eût eu d'autres, celle qui aimait à causer avec moi de Saint-Simon dans sa chambre; celle qui, le soir où je lui avais dit qu'il fallait nous séparer, avait dit si tristement: « Ce pianola, cette chambre, penser que je ne reverrai jamais tout cela » et, quand elle avait vu l'émotion que mon mensonge avait fini par me communiquer, s'était écriée avec une pitié si sincère: « Oh ! non, tout plutôt que de vous faire de la peine, c'est entendu, je ne chercherai pas à vous revoir. » Alors je ne fus plus seul; je sentis disparaître cette cloison qui nous séparait. Du moment que cette Albertine bonne était revenue j'avais retrouvé la seule personne à qui je

¹⁴¹ Sofri muito em Balbec, quando Albertine me revelou sua amizade com a srta. Vinteuil. Mas Albertine estava lá para me consolar. Quando, mais tarde, por ter procurado conhecer demasiadamente as ações de Albertine, acabei fazendo com que ela saísse de minha casa; quando Françoise me anunciou que ela não estava mais lá e me senti só, sofri ainda mais. Pelo menos, porém, a Albertine que eu amava permanecia em meu coração. Agora, em seu lugar — para punir-me por ter levado muito longe uma curiosidade que, ao contrário do que havia suposto, a morte não destruíra —, o que eu encontrava era uma moça diferente, multiplicando mentiras e enganos no lugar da outra que tão docemente me tranquilizara, jurando jamais ter conhecido esses prazeres que, na embriaguez de sua liberdade reconquistada, ela fora gozar até o espasmo, a ponto de morder a pequena lavadeira com quem se encontrava ao entardecer, à beira do Loire, e a quem dizia: “Você me enlouquece”. Uma Albertine diferente, não apenas no sentido que atribuímos à palavra “diferente”, quando se trata dos outros. . (AD, 2012, p. 143, trad. Carlos Drummond de Andrade).

pusse demander l'antidote des souffrances qu'Albertine me causait.¹⁴² (AD, p. 2002-2003)

A morte de Albertine será o elemento decisivo da narrativa que levará Marcel a tornar-se escritor. O fracasso da vida prática leva o autor a dar valor absoluto à literatura. Eis aqui a recusa do mundo que o melancólico faz. Este valor supremo da arte também é a centralidade de **RTP**, afinal, a obra é sobre a construção de um romance acima de qualquer outra coisa. Aceitando esta “tragédia” da vida, que ela não pode ser plena ao se tentar seguir os planos que a sociedade cria para os indivíduos – trabalho, amor, estudos, carreira –, o narrador aceita finalmente seu destino de escritor. A partir daí, começa o esquecimento de Albertine:

[...] l'habitude, quand elle s'exercerait, le ferait suivant les mêmes lois que j'avais déjà éprouvées au cours de ma vie. De même que le nom de Guermantes avait perdu la signification et le charme d'une route bordée de fleurs aux grappes violettes et rougeâtres et du vitrail de Gilbert le Mauvais, la présence d'Albertine, celle des vallonnements bleus de la mer, les noms de Swann, du lift, de la princesse de Guermantes et de tant d'autres, tout ce qu'ils avaient signifié pour moi, ce charme et cette signification laissant en moi un simple mot qu'ils trouvaient assez grand pour vivre tout seul, comme quelqu'un qui vient mettre en train un serviteur le mettra au courant et après quelques semaines se retire, de même la puissance douloureuse de la culpabilité d'Albertine serait renvoyée hors de moi par l'habitude. D'ailleurs d'ici là, comme au cours d'une attaque faite de deux côtés à la fois, dans cette action de l'habitude deux alliés se prêteraient réciproquement main forte. C'est parce que cette idée de la culpabilité d'Albertine deviendrait pour moi une idée plus probable, plus habituelle, qu'elle deviendrait moins douloureuse. Mais, d'autre part, parce qu'elle serait moins douloureuse, les objections faites à la certitude de cette culpabilité et qui n'étaient inspirées à mon intelligence que par mon désir de ne pas trop souffrir tomberaient une à une, et, chaque action précipitant l'autre, je passerais assez rapidement de la certitude de l'innocence d'Albertine à la certitude de sa culpabilité. Il fallait que je vécusse avec l'idée de la mort d'Albertine, avec l'idée de ses fautes, pour que ces idées me devinssent habituelles, c'est-à-dire pour que je pusse oublier ces idées et enfin oublier Albertine elle-même¹⁴³. (AD, p. 2008)

¹⁴² [...] cada um de nós não é um, pois contém numerosas pessoas que não têm todas o mesmo valor moral, e que, se tinha existido uma Albertine viciada, isso não impedia que houvesse outras: a que gostava de conversar comigo sobre Saint-Simon, em seu quarto, a que, na noite em que eu lhe dissera que precisávamos nos separar, exclamara tristemente: “Esta pianola, este quarto... Quando eu penso que nunca mais tornarei a ver tudo isso...” e, ao perceber a emoção que minha mentira acabara por me comunicar, exclamara, com piedade sincera: “Ah!, não, tudo, menos fazer você sofrer. Está combinado, desisto de tornar a vê-lo”. Então, não fiquei mais sozinho; senti desaparecer aquele tapume que nos separava. Desde o momento em que essa Albertine generosa tinha voltado eu tornara a encontrar a única pessoa a quem podia pedir um antidoto para os sofrimentos que Albertine me causava. (AD, 2002, p. 148, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹⁴³ [...] o hábito se exercitara segundo as mesmas leis que eu já havia experimentado no curso da vida. Assim como a palavra Guermantes perdera a encantadora significação do vitral de Gilbert le Mauvais, e da estrada cheia de flores, com seus cachos ioláceos e avermelhados; a presença de Albertine, a dos vales azuis do mar; os nomes de Swann, do ascensorista, da princesa de Guermantes e de tantos outros, tudo o que tinham significado antes — e como esse encanto e essa significação deixassem em mim uma simples palavra que lhes parecia bastante grande para viver sozinha, como alguém que chega a fim de orientar um empregado, o instrui, e, após algumas semanas, se retira —, assim também o conhecimento doloroso da culpa de Albertine seria expulso de

Agora, a lembrança da amada voltava de vez em quando, e ele mesmo pensava que “je n’aurais pas dû souffrir de cette idée ; mais, comme aux amputés, le moindre changement de temps renouvelait mes douleurs dans le membre qui n’existait plus¹⁴⁴” (AD, p. 1973). Assim, aos poucos ele começa a perceber que o mais interessante de Albertine era ter conhecido sua vida secreta, pois “[...] même après ma jalousie passée, connaître la blanchisseuse d’Albertine, des personnes de son quartier, y reconstituer sa vie, ses intrigues, cela seul avait du charme pour moi¹⁴⁵” (AD, 2019). A reconstrução da vida das pessoas que conheceu indica agora a preparação do escritor, a germinação do romance que começara a ser escrito. É então que percebe que “[...] c’est seulement par la pensée qu’on possède des choses, et on ne possède pas un tableau parce qu’on l’a dans sa salle à manger si on ne sait pas le comprendre, ni un pays parce qu’on y réside sans même le regarder¹⁴⁶” (AD, 2020), e se é pelo pensamento que se pode ter as coisas, a literatura é a forma essencial de construir a posse do tempo, da memória, das pessoas em algo. E é desde a morte de Albertine que “o luto nunca chegou ao fim e o melancólico se esmera em matar o que o estorva na ignorância em que ele se encontra na natureza do seu adversário” (LAMBOTTE, 2000, p. 72). Não fosse a perda, é provável que o romance e a formação do escritor não aconteceria em **RTP**.

Com a morte de sua amante, Marcel pode finalmente conhecer a cidade que tanto desejava: Veneza. Lá ele começa a elaborar efetivamente o seu retorno a Paris como um homem de Letras. Se em **PR** já tinha um artigo publicado em jornal que causou admiração aos amigos mundanos dos salões aristocráticos, agora começa a refletir sobre o romance que escreverá. Deixando de lado, neste momento, tudo que pode deslocá-lo do caminho de um artista, pensa-se no Lambotte diz ao afirmar que “[...] o melancólico prende-se a si mesmo, ou ainda desloca a auto-acusação para a fatalidade, ou seja, para as potências anônimas do destino.” (LAMBOTTE, 1997, p. 84). O destino que Marcel entende para si é o da arte e do

mim pelo hábito. De resto, daí até lá, como no decurso de um ataque simultâneo por dois lados, nesta ação do hábito dois aliados se dariam reciprocamente mão forte. Porque essa ideia da culpa de Albertine se iria tornando para mim mais provável, mais habitual, ficaria também menos dolorosa. Por outro lado, ficando menos dolorosa, as objeções feitas à certeza dessa culpa e que só eram inspiradas à inteligência pelo desejo de não sofrer muito, cairiam uma por uma e, cada ação precipitando outra, logo passaria eu da certeza da inocência de Albertine à certeza de sua culpa. Era preciso que eu vivesse com a ideia da morte de Albertine, com a ideia de suas faltas, para que essas ideias se me tornassem habituais, isto é, para que eu pudesse esquecer essas ideias, e, por fim, esquecer a própria Albertine. (AD, 2012, p. 155-154, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹⁴⁴ “[...] eu não deveria sofrer com essa ideia, mas, como nos amputados, a menor mudança de tempo reavivava dores no membro que não existia mais.” (AD, 2012, p. 103, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹⁴⁵ “[...] mesmo depois de passado meu ciúme, conhecer a lavadeira de Albertine e as pessoas de seu bairro, reconstituir aí sua vida e suas aventuras eram as únicas coisas que tinham encanto para mim.” (AD, 2012, p. 175, trad. Carlos Drummond de Andrade).

¹⁴⁶ “[...] é só pelo pensamento que possuímos as coisas, e não possuímos um quadro porque o temos em nossa sala de jantar se não soubermos compreendê-lo, nem um país porque nele residimos sem mesmo reparar nele.” (AD, 2012, p. 176, trad. Carlos Drummond de Andrade).

isolamento afetivo com qualquer pessoa. A partir do fim de **AD**, o narrador começará a olhar tudo que o cerca de maneira diferente, agora pensando nas mudanças que ocorreram e em como pode eternizar isso na escrita. Esta atitude entra em sintonia com o que se pensa sobre a melancolia, pois “mais que uma indiferença que o cerca é, com efeito, que de uma impossibilidade de investimento que sofre o melancólico, como se não tivesse o estatuto necessário para exteriorizar-se” (LAMBOTTE, 2000, p. 46). A partir de então, começa o esquecimento, tão temido por Marcel, a fazer efeito sobre a imagem de Albertine:

Comme il y a une géométrie dans l'espace, il y a une psychologie dans le temps, où les calculs d'une psychologie plane ne seraient plus exacts parce qu'on n'y tiendrait pas compte du temps et d'une des formes qu'il revêt, l'oubli ; l'oubli dont je commençais à sentir la force et qui est un si puissant instrument d'adaptation à la réalité parce qu'il détruit peu à peu en nous le passé survivant qui est en constante contradiction avec elle. Et j'aurais vraiment bien pu deviner plus tôt qu'un jour je n'aimerais plus Albertine. Quand j'avais compris, par la différence qu'il y avait entre ce que l'importance de sa personne et de ses actions était pour moi et pour les autres, que mon amour était moins un amour pour elle qu'un amour en moi, j'aurais pu déduire diverses conséquences de ce caractère subjectif de mon amour, et, qu'étant un état mental, il pouvait notamment survivre assez longtemps à la personne, mais aussi que n'ayant avec cette personne aucun lien véritable, n'ayant aucun soutien en dehors de soi, il devrait, comme tout état mental, même les plus durables, se trouver un jour hors d'usage, être « remplacé », et que ce jour-là tout ce qui semblait m'attacher si doucement, indissolublement, au souvenir d'Albertine n'existerait plus pour moi. C'est le malheur des êtres de n'être pour nous que des planches de collections fort usables dans notre pensée. Justement à cause de cela on fonde sur eux des projets qui ont l'ardeur de la pensée ; mais la pensée se fatigue, le souvenir se détruit, le jour viendrait où je donnerais volontiers à la première venue la chambre d'Albertine, comme j'avais sans aucun chagrin donné à Albertine la bille d'agate ou d'autres présents de Gilberte¹⁴⁷. (AD, p. 2023)

¹⁴⁷ Assim como há uma geometria no espaço, há uma psicologia no tempo, em que os cálculos da psicologia plana já não seriam exatos, porque neles não se fizera conta do tempo e de uma das formas que ele reveste, o esquecimento; esquecimento de que eu começava a sentir a força, e que é um tão poderoso instrumento de adaptação à realidade, porque destrói pouco a pouco em nós o passado sobrevivente, em constante contradição com ela. Realmente, eu poderia ter adivinhado mais cedo que, um dia, já não gostaria mais de Albertine. Quando compreendi, pela diferença que havia entre o que a importância de sua pessoa e de suas ações representara para mim e para os outros, que meu amor era menos um amor a ela que um amor em mim, eu poderia ter deduzido diversas consequências desse caráter subjetivo de meu amor, e que, sendo um estado mental, ele podia notadamente sobreviver bastante tempo à pessoa, mas também que, não tendo com essa pessoa nenhum laço verdadeiro, não tendo nenhum sustentáculo fora de si, devia, como todo estado mental, até os mais duradouros, ver-se um dia fora de uso, ser “substituído”, e, nesse dia, tudo que parecia ligar-me tão doce e indissolublemente à recordação de Albertine já não existiria para mim. É uma infelicidade para as criaturas não serem para nós senão pranchas de coleções demasiadamente perecíveis em nosso pensamento. Justamente por causa disso baseamos nelas projetos que têm o ardor do pensamento; mas o pensamento se fatiga, a recordação se destrói, e uma hora viria em que eu, de bom grado, daria à primeira que chegasse o quarto de Albertine, como, sem pesar, dera a Albertine a bolinha de ágata e outros presentes de Gilberte. (AD, 2012, p. 182, trad. Carlos Drummond de Andrade)

Agora a entidade maior que a memória, o esquecimento, domina Marcel, e ele já consegue falar tranquilamente sobre a falecida amada. Muito raramente a lembrança de Albertine causa algo ao narrador, “parfois la lecture d’un roman un peu triste me ramenait brusquement en arrière, car certains romans sont comme de grands deuils momentanés¹⁴⁸,” (AD, p. 2027), fica claro neste pequeno trecho que a literatura é a única capaz de mimetizar os sentimentos humanos, já que ela também consegue construir um grande luto, mesmo que ficcionalmente. Esta lógica de raciocínio tornará Marcel apático a tudo, menos à arte. Ele crê que somente por ela conseguirá falar a verdade sobre o que viveu e viu. Todo o resto não importa. Reside neste pensamento um dos elementos principais que guiam o melancólico:

A compulsão a percener conjuntos lógicos que se desvanecem logo que formados, a impossibilidade de pôr fim nesta racionalização intelectual que reforça a sensação de esgotamento, o sentimento de possuir mais que os outros os elementos de uma verdade que, no entanto, se eclipsam quando se crê apreendê-los, tudo isto contribuir para qualificar a situação do sujeito melancólico como situação excepcional marcada pela repetição e fatalidade. Igualmente, tratar-se-á de se interrogar sobre o peso desta fatalidade que presidiria ao destino do melancólico e que pareceria ligada, tomando o exemplo dos discursos precedentes, aos danos de uma verdade já muito próxima cuja reconstituição parcial manteria o sujeito na resignação e na apatia. Nada mais então teria sentido, nada mais então valeria a pena ser vivido [...]. (LAMBOTTE, 1997, p. 68) [itálico no original].

Com a parte de final de **AD**, **RTP** transforma-se em ruínas, a catedral da imaginação e da percepção de Marcel criança e já adulto se desmancha. Albertine agora já não significa nada. Mesmo quando recebe em Veneza uma notícia enganada de que Albertine está viva, isso não o anima. Albertine agora está morta. Não só no mundo real, mas no mundo sentimental de Marcel ela já não significa nada. O esquecimento devorou o sentimento que possuía pela jovem. Nem mesmo ao observar um quadro de Carpaccio, em Veneza, em que uma das figuras utiliza um manto azul semelhante ao de Albertine, o narrador sente algo. Albertine já causa indiferença e agora não ressuscitaria mais nem na memória do protagonista. Quando é lembrada, não causa nada em Marcel, nem pena, nem ódio, nem saudade, pois “[...] mais que um de estancamento do tempo, é de um *eclipse do tempo* que falaremos na melancolia, eclipse que o sujeito toma consciência e que ele relaciona a seu estado de esgotamento e sua falta geral de interesse” (LAMBOTTE, 1997, p. 60). O esquecimento, este grande monstro da memória, já eliminou qualquer empatia para com a imagem de Albertine.

¹⁴⁸ “Às vezes, a leitura de um romance um pouco triste me reconduzia bruscamente para trás, porque certos romances são como grandes lutos momentâneo [...]” (AD, 2012, p. 188, trad. Carlos Drummond de Andrade).

Ainda em Veneza, a cidade tão sonhada por Marcel, e que não pode ser visitada anteriormente devido à Albertine, de repente começa a parecer estranha ao narrador. Tudo parece extremamente estrangeiro, fictício e irreal. Veneza parece ser uma cidade irreal, um palco para uma encenação. A canção “Sole mio” causa dor aguda nos ouvidos de Marcel, o Canal perde todo o valor de beleza e a ponte de Rialto não parece mais com a própria ponte. Marcel tem uma crise de nervos novamente e, desta vez, tudo começa, como dito antes, a ruir. Nada mais tem valor algum, beleza nenhuma encanta o narrador, pessoa nenhuma é interessante, e Marcel apenas se mantém vivo para dar vida à sua obra, “[...] pois o que caracteriza o estado mental do melancólico é justamente não mais esperar nada, não mais prolongar nada e entrar progressivamente na crença no inelutável da impotência e da negação” (LAMBOTTE, 1997, p. 171).

Com o retorno à França, Combray, o lugar intocável da infância do narrador também perde o valor significativo. Ao entrar em Tansonville, lugar onde Gilberte mora, agora não mais com o sobrenome Swann, já que negou o nome do pai, que era judeu, e adotou o sobrenome do padrasto, Forcheville, ele não sente nada. A casa que tanto sonhara conhecer quando criança agora não apresenta valor nenhum, a decoração não causa simpatia, o amor que sentira por Gilberte na adolescência não é retomado e nada é sentido em relação às lembranças que a amiga faz menção. Gilberte não ama Marcel, e nem ele a ela. Ambos passeiam juntos pelos campos que Marcel costumava brincar quando criança, mas agora Combray não tem mais o mesmo significado. A apatia tomou conta e nada parece que mudará isso.

É neste contexto que termina **AD**, o amor já não existe mais, o esquecimento tomou conta de tudo e nenhuma lembrança parece pura ou causa emoção em Marcel. Resta apenas o projeto literário, única coisa que ele ainda tem em mente. A morte de Albertine significa, também, a morte dos ideais mundanos de Marcel, é com o fim da relação amorosa do protagonista e com a desmitificação de tudo que nasce o artista em **RTP**.

Para se adentrar no mundo da arte é preciso esquecer o mundo prático e objetivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, tentou-se mostrar como as emoções estão presentes na literatura, na arte em geral e como elas são necessárias para o entendimento que se tem da realidade. É por meio delas que construímos esquemas conceituais, dos mais simples aos mais complexos. Assim, não há divisão entre razão e emoção, ambas constroem um discurso uníssono na nossa mente. Para se provar isso, recorreu-se tanto ao conhecimento das ciências naturais, como a neurociência e a biologia, como da antropologia, mostrando que não importa a cultura ou época em que se está, razão e emoção são indivisíveis, apenas os sistemas filosóficos se utilizaram deste sistema dualista para rebaixar as emoções e colocar a razão como o bem supremo a ser alcançado e almejado.

Durante milênios, as emoções foram consideradas males inevitáveis do ser humano, quando na verdade são características fundamentais para nossa existência, sem elas, é provável que não se tivesse chegado até onde se encontra a humanidade em termos tecnológicos atualmente. Prova disso é o controle que a Igreja procurava exercer sobre as ditas “paixões humanas”.

Embora excluídas de valor pelos pensadores, as emoções não deixaram de ser motivo de estudos e pesquisas durante a história do Ocidente, pelo contrário, há centenas de milhares de tratados que procuram entender a necessidade das emoções e o motivo de existirem.

Nos estudos das emoções encontra-se a melancolia. Tema estudado aqui, que se provou inesgotável do ponto de vista histórico e conceitual. Não há apenas um entendimento de melancolia, mas vários.

A humanidade está escrita culturalmente sob o olhar melancólico. Ao contrário das outras emoções, a melancolia preocupou importantes filósofos, pensadores, escritores e médicos, conforme visto nos capítulos anteriores e, atualmente, continua a preocupar, hoje sob o nome de “depressão”, embora não aceite por todas as correntes psiquiátricas e psicológicas como intercambiáveis. Esta discussão prova que o tema ainda gerará muito debate nos círculos acadêmicos.

Se as emoções são indivisíveis dos seres humanos, inatas a todos eles, percebeu-se que ela se manifesta tanto corporalmente como verbalmente. Quando Darwin comparou a expressão física homem ao da expressão do animal não racional, conclui que ambos os seres possuem traços comuns para manifestar estados emotivos de raiva, medo, angústia, tristeza, entre outros. As emoções, neste sentido, fazem parte da nossa constituição filogenética. Carregamos estes traços primeiramente como forma de sobreviver ao ambiente e, após anos

de desenvolvimento biológico, nossa cognição desenvolveu emoções, já não tão reduzidas sob o ponto de vista biológico, embora ainda necessárias para nossa sobrevivência em sociedade, que levou a humanidade até mesmo a estudá-las.

A melancolia entra no grupo das emoções não reduzidas pela necessidade de sobrevivência, pelo contrário, ela é uma afronta ao instinto básico de existência, haja vista que não acrescenta e nem constrói nada diretamente, não leva o ser humano a adaptar-se socialmente, mas a excluir-se. Daí a preocupação que gerou nos filósofos e pensadores das mais variadas correntes da filosofia e nas mais diferentes épocas.

A melancolia é um mal sem explicação, nenhum dos estudiosos que se buscou nesta dissertação conseguiu conceituar totalmente a melancolia, nem Aristóteles, nem Freud. O tema é de difícil classificação, por isso as explicações que surgiram sobre o problema dessa emoção sempre tiveram um caráter flexível, abrindo a possibilidade de discussão. O único elemento comum a todos os teóricos que dialogaram nesta pesquisa sobre o tema é que a melancolia é uma emoção alicerçada sob a falta de algo que não se consegue explicar. Aristóteles entendeu isso como um mal decorrente da genialidade, Burton chamou isso de afastamento de Deus, Freud de objeto amoroso perdido não reconhecido.

Procurando dar continuidade aos estudos sobre a melancolia, já na contemporaneidade, Marie-Claude Lambotte (1999; 2000) procurou entender como essa emoção é vivenciada, ou seja, interessa a ela o caráter fenomenológico da melancolia, não conceitual, daí sua associação ao que ela chama de metapsicologia, ou seja, pensar acima das teorias da psique humana e observar como o melancólico se comporta e não quais são os sintomas físicos ou psíquicos que se manifestam no perfil do melancólico. Embora siga a linha psicanalítica, Lambotte não procurou estipular uma técnica de tratamento para o aquele que sofre do mal, mas apenas diferenciá-lo de outras doenças. Sua preocupação era mostrar que se conhece menos do que se pensa quando a discussão sobre o tema aparece. Reside nesta sua pesquisa o resultado de que existe um discurso melancólico marcado pelo vazio e pela negação. Um discurso que se diferencia das outras psicopatologias humanas e que não pode, exatamente, figurar nas patologias clínicas, haja vista que não existe desligamento com a realidade, pelo contrário, o melancólico está extremamente vinculado a ela, por isso a noção de que o melancólico possui um encadeamento lógico próximo ao da filosofia, ele não sofre de dificuldade de conceituar, ele conceitua demais sob a ótica da fatalidade.

Se este discurso, que foi examinado e qualificado por Lambotte como melancólico e, portanto, diferente de qualquer manifestação de outra doença psíquica, existe na linguagem ordinária, hipotetizou-se que ela teria um correlato também na linguagem literária.

Estudando os vários conceitos que diferenciam o literário do não-literário, conclui-se que o grande elemento que diferencia um de outro é o situacional, ou seja, difere o contexto em que se encontra o discurso e não marcas estilísticas, como a metáfora, a metonímia e outros tropos, ingenuamente entendidas como específicas somente da literatura. Viu-se também que, para Hamburger (1975), enunciados ficcionais cujo sujeito enunciativo está na primeira pessoa podem ser entendidos como reais, na medida em que este discurso se assemelha à autobiografia, eliminando qualquer dúvida que pudesse vir a surgir sobre a aplicação de uma teoria que tem origem no “plano da realidade”.

Ainda sobre as formas de linguagem, não se pode deixar de falar que alguns teóricos sequer tomam esta posição de divisão, é o caso de Bakhtin (1966) e Maingueneau (2006) que entendem a língua, tal como Saussure, como um sistema de signos, embora o compreendam como um contínuo capaz de produzir diversas formas de linguagem a partir desse sistema de signos, sem fazer divisões, portanto. Fica evidente que as teorias definem o objeto conforme o objetivo de cada pesquisa, por isso não se pode conceituar que uma teoria é melhor que outra, mas que cada uma adapta-se melhor dependendo do problema e do objeto de estudo.

Seguindo o raciocínio do pensamento teórico, nesta pesquisa utilizou-se a metateoria das interfaces, que propõe um diálogo entre sistemas epistemológicos conceituais diferentes a partir da construção de uma interface, ou seja, todas as teorias têm uma ontologia do conhecimento, como dito na introdução deste texto, que não podem ser separadas e erroneamente juntadas com outros sistemas epistemológicos sem antes construir um instrumento de pesquisa que dê conta do objeto estudado. A interface seria, portanto, o instrumento utilizado para se fazer a pesquisa que contém os enunciados de cada teoria e excluem o sistema no qual se vincula, fazendo com que o pesquisador comprometa-se apenas com os conceitos que trouxe para sua análise. Como já dito, isto serve como um cuidado metodológico no momento em que se assume conceitos de teorias diversas.

A partir do que foi postulado até então, analisou-se *Albertine Disparue*¹⁴⁹, obra mais problemática sob o aspecto dos estudos de gênese que compõe *À la recherche do temps perdu*. O texto de Proust, aqui analisado, evidenciou a existência da melancolia no discurso narrativo por meio da negação do mundo objetivo e a adesão ao mundo ideal.

O narrador Marcel, por meio de enunciados baseados em raciocínios filosóficos e percepções adquiridas por meio da sensibilidade, renuncia a uma vida entendida como “normal” para supervalorizar a produção artística. Admirando figuras como Vinteuil, Elstir e

¹⁴⁹ Nestas considerações finais abre-se mão das abreviaturas das obras.

Bergotte, o protagonista vai desligando-se cada vez mais dos círculos sociais e das relações afetivas para isolar-se e produzir a obra de sua vida, que também será o livro que o leitor de *À la recherche du temps perdu* lê.

A escrita de Proust evidencia o fascínio pela decadência de tudo e pela negação dos valores sociais, dois elementos centrais do caráter melancólico que, a partir deles, constrói-se toda uma gama de conceitos que servirão como suporte para as elucubrações filosóficas do protagonista sobre a impermanência de tudo.

Se a memória serve como mantenedora da nossa identidade no mundo, o esquecimento funciona como elemento contrário, que desafetiza e apaga emotivamente o narrador. A apatia que Marcel sente toma conta da personagem pouco a pouco, seguindo o crescimento do protagonista. Se no romance de formação, conforma já dito, a personagem procura escrever para denunciar as contradições do mundo, em *À la recherche du temps perdu*, o herói se isola do mundo para maximizar o único ideal ainda não manchado pelo signo da traição: a escrita literária.

A busca empreendida na obra mais importante de Proust, por conseguinte, não é apenas a da memória, mas a da realização ideal que apenas a arte pode dar. Quando o ser humano se isola, corta vínculos e idealiza um mundo que não pode jamais alcançar, ele está acometido pela mal da melancolia, dirá Lambotte, quando ele produz uma obra que marcará profundamente a história da literatura ocidental, e mantém essa postura, ele sofre da genialidade melancólica, afirmará Aristóteles, quando ele se dedica somente à escrita e apresenta na arte um olhar compreensivo para a questão judaica e sobre a homossexualidade, ele estará sofrendo o mal daqueles que se afastam de Deus, postulará Burton. *À la recherche du temps perdu*, independente do lugar de onde se olhe, terá sempre o signo de Saturno regendo a leitura do texto.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *História da filosofia*. Lisboa: Presença, 1999.
- _____. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGOSTINHO SANTO, Bispo de Hipona. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- _____. *Solilóquios: texto integral*. São Paulo: Escala, [200-].
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- _____. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, 1*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- _____. *Retórica*. Lisboa: INCM, 1998.
- BENVENISTE, Émile. *O homem na linguagem: ensaios sobre a instituição do sujeito através da fala e da escrita*. Lisboa: Arcádia, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOSCHINOV, Valentin. *Discurso na vida e discurso na arte*. (1926). Tradução de Cristóvão Tezza. Disponível em: http://www.linguagensdesenhadas.com/imagens/03textos/autores/Bakhtin_Discurso_na_vida.pdf. Acesso em novembro de 2013.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: *Communication 8*. Paris: Seuil, 1966.
- _____. <<Durante muito tempo deitei-me cedo>>. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BENJAMIN, Walter. "As imagens de Proust". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Vol. I. Curitiba: Editora UFPR, 2011a.
- _____. *A anatomia da melancolia*. Vol. II. Curitiba: Editora UFPR, 2011b.
- _____. *A anatomia da melancolia*. Vol. III. Curitiba: Editora UFPR, 2012a.
- _____. *A anatomia da melancolia*. Vol. IV. Curitiba: Editora UFPR, 2012b.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Ciência e Cultura*. São Paulo, v.24, n°9. p.803-809, set.1972
- CÍCERO. *Acadêmicas*. Belo Horizonte: Nova Acrópole, 2012.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (Org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

COELHO, Ruy. *Proust: introdução ao método crítico*. São Paulo: Flama, 1944.

COLLOT, Michel. *La matière-emotion*. Paris: Presses universitaires de France, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989.

_____. La danse contre seins. In: MILLY, J. e WARNING, R. (Org.) *Marcel Proust: écrire sans fin*. Paris: CNRS éditions, 1996, p. 79-98.

_____. *Proust, la mémoire et la littérature*. Paris: Odile Jacob, 2009.

COUTINHO, Nelson Carlos. Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DAMÁSIO, António Rosa. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

_____. *Em busca de Espinosa: o prazer e dor na ciência das emoções*. Cia. das Letras, 2004.

_____. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. Cia. das Letras, 2012.

DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

DESCARTES, René. *Discurso do método; As paixões da alma; Meditações; Objeções e respostas*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

DESCOMBES, Vincent. *Proust: philosophie du roman*. Paris: Minuit, 1987.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1973.

_____. Le paratexte proustien. *Cahiers Marcel Proust*, Paris : Gallimard, n° 14, p. 11-32, 1987.

GIERE, Ronald. *Scientific perspectivism*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.

- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HARVEY, Vera de Azambuja. *Marcel Proust: realidade e criação*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HUME, David. *Investigação sobre o entendimento humano*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã: ou matéria, forma e poder de uma república eclesiástica e civil*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultura, 1991.
- _____. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy: Studies in the history of natural philosophy, religion, and art*. Holanda: Thomas Nelson and Sons, 1964.
- KRISTEVA, Júlia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1981
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo; EDUC: 2002
- LAMBOTTE, Marie-Claude. *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.
- _____. *Estética da melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
- LEMAÎTRE, Henry. De Jean Santeuil à la Recherche du temps perdu: la méditation ruskinienne. *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, Illiers, n.º. 3, p. 58-71, 1953.
- LONG, Anthony. *La filosofía helenística: estoicos, epicúreos, escépticos*. Madrid: Alianza, 1987.
- LLOYD, Geoffrey Ernest Richard. *Cognitive variations: reflections on the unity and diversity of the human kind*. New York: Oxford University Press, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2007.
- MILLY, Jean. *Les pastiches de Proust*. Paris: Armand Colin, 1970.
- _____. *Proust et le style*. Paris: Lettres Modernes, 1970b.
- _____. *La Phrase de Proust*. Paris: Champion, 1983.

- MOTTA, Leda Tenório. *Proust: a violência sutil do riso*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MURRY, John Middleton. *O problema do estilo*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.
- PAINTER, George. *Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- PASCAL, Georges; VIER, Raimundo. *Compreender Kant*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- PERES, Urania Tourinho. *Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- PLATÃO. *Diálogos*. Belém: Universidade do Pará, 1986.
- _____. *A república*. São Paulo: Escala, 2007.
- PROUST, Marcel.. *Correspondance*. Texte établie par Philip Kolb. Paris: Plon, 1970-1993
- _____. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1999
- _____. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- _____. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. *O caminho de Guermantes*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Sodoma e Gomorra*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. *A prisioneira*. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes de Souza Aguiar. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *A fugitiva*. Tradução Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2012.
- _____. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2012b.
- RISSET, Jacqueline. *Une certaine joie*. Paris : Hermann Lettres, 2009
- ROVERE, Maxime. Proust aujourd'hui. *Le Magazine Littéraire*, Paris, n. 496, abr. 2010
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. São Paulo: Atena, 1960.
- SPITZER, Leo. "Le style de Marcel Proust". In: *Études de style*. France: Gallimard, 1970.
- STAROBINSKI, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris: Seuil, 2012.
- _____. *La mélancolie au miroir*. Paris: Julliard, 1997.
- _____. *Histoire du traitement de la mélancolie: des origines à 1900*. Suíça: Geigy S.A., 1960.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Marcel Proust: biographie*. Paris: Gallimard, 1996.

_____. Introduction générale. In: PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, vol. I Paris: Gallimard, 1987, p. IX-CVII.

_____. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 1971.

WILLEMART, Philippe. *Proust: poeta e psicanalista*. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.