



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Sophia Senra

Metamorfoses da falta: variações existenciais da saudade e da melancolia

Rio de Janeiro

2025

Sophia Senra

Metamorfoses da falta: variações existenciais da saudade e da melancolia



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira

Rio de Janeiro

2025

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

S478 Senra, Sophia.
Metamorfoses da falta: variações existenciais da saudade e da melancolia /
Sophia Senra. – 2025.
68 f.

Orientadora: Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Melancolia na arte - Teses. 2. Saudade na arte - Teses. 3. Proust, Marcel, 1871-1922 - Teses. 4. Freud, Sigmund, 1856-1939 - Teses. I. Oliveira, Marcela Figueiredo Cibella de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 159.974

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Sophia Senra

Metamorfoses da falta: variações existenciais da saudade e da melancolia

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia.

Aprovada em 27 de fevereiro de 2025

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof. Dr. Alexandre Marques Cabral
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof. Dr. Rafael Zacca Fernandes
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2025

DEDICATÓRIA

Dedico aos meus pais, Claudia Maria da Silva Senra e Klinton Vieira Senra; à minha “mãedrasta” Luciana da Conceição Medeiros Senra e às minhas avós, Maria Lima da Silva e Nirley Vieira Senra.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha caríssima orientadora Marcela Oliveira, que me pegou pelas mãos e me permitiu ser livre;

Agradeço aos meus pais e avós por serem esteio, acolhimento, incentivo e amor incondicionais;

Agradeço à minha doce “mãedrastra”, que sempre me inspirou a ser eu mesma;

Agradeço a Alexandre Marques Cabral por ser amigo, profeta, mestre e, acima de tudo, a LENDA;

Agradeço à minha zeladora de Orixá Mãe Viviane de Oxum e ao meu Pai Adriano de Oxaguiã pelos abraços, parceria, ensinamentos e por sempre terem compreendido que o terreiro também pode estar na Academia;

Agradeço a Pedro Felipe, Laís Menezes, Isabella Conte e Paula Cintra por serem colo, abraço, afago e farol;

Agradeço a Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Clarice Lispector, Elizabeth Bishop, Virginia Woolf, Pedro Almodóvar, Charles Baudelaire e Proust, por terem me mostrado que arte se respira, se vê e se sente.

“As palavras são tudo o que conhecemos sobre eternidade.”

(A escolha de Sofia, 1982)

RESUMO

SENRA, S. *Metamorfoses da falta: variações existenciais da saudade e da melancolia*. 2025. 68 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

Este trabalho se refere à análise da obra de Proust sob o espectro da *saudade* e das manifestações existenciais e criativas da *melancolia*, a partir da obra cinematográfica *Melancholia*, do cineasta Lars Von Trier. Partindo do conhecido episódio da *madeleine*, bem como de outros exemplos, a proposta é ressignificar os eventos da memória proustiana, antes classificados como fenômenos melancólicos e agora revisitados por meio do conceito da recordação positiva. Paralelamente, esta pesquisa examina as relações de *falta* conceituadas por Sigmund Freud e como elas se dão na obra de Proust. A partir de tais conceitos, pretende-se evidenciar a importância da memória em Proust e a relevância da reminiscência para a construção da obra literária e da ressignificação do passado. Por fim, a análise do episódio da *madeleine* será concluída sob a ótica da *saudade* – concepção lusófona que insere o sentimento de falta no âmago da lembrança afirmativa. Em um segundo momento, busca-se apresentar, por meio de eventos significativos presentes no filme *Melancholia*, como se manifestam as etapas de identificação e consolidação da doença considerada por Freud como patológica e, ao mesmo tempo, objetiva-se expor como sua influência e desenvolvimento se projetam no campo da criação artística e como o desalinho mental pode ser fonte de dramaticidade criativa e evocação de beleza e crueza humana.

Palavras-chave: Proust; Madeleine; saudade; melancolia; Freud; arte.

ABSTRACT

SENRA, S. *Métamorphoses du manque: variations existentielles de la <<saudade>> et de la mélancolie*. 2025. 68 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

Ce travail se réfère à l'analyse de l'œuvre de Proust sous le spectre de la <<saudade>> et des manifestations existentielles et créatives de la *mélancolie* à partir de l'œuvre cinématographique *Melancholia* du cinéaste Lars Von Trier. Dès l'épisode bien connu de la madeleine ainsi que d'autres exemples, la proposition est de ressignifier les événements de la mémoire proustienne, auparavant classés comme des phénomènes mélancoliques et maintenant revisités par le concept du souvenir positif. Parallèlement, cette recherche examine les rapports de *manque* conceptualisés par Sigmund Freud et comment ils se produisent dans l'œuvre de Proust. À compter de ces concepts, nous voulons mettre en évidence l'importance de la mémoire chez Proust et la pertinence de la réminiscence pour la construction de l'œuvre littéraire et la resignification du passé. Enfin, l'analyse de l'épisode de la madeleine se terminera sous l'angle de la <<saudade>> – conception lusophone qui place le sentiment de manque au cœur du souvenir affirmatif. Dans un second moment, nous cherchons à présenter au moyen d'événements significatifs présents dans le film *Melancholia*, comment se manifestent les étapes d'identification et de consolidation de la maladie considérée par Freud comme pathologique et, en même temps, nous visons à exposer comment son influence et son développement se projettent dans le domaine de la création artistique et comment le désailement mental peut être source de dramatisation créative et d'évocation de beauté et cruauté humaine.

Mots-clés: Proust; Madeleine; *saudade*; mélancolie; Freud; art.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	9
1	A SAUDADE EM <i>NO CAMINHO DE SWANN</i>.....	11
1.1	<i>A madeleine</i> e o despertar proustiano.....	11
1.2	A arte do lembrar ou “o edifício das recordações”.....	14
1.3	A saudade imanente.....	18
2	A MELANCOLIA DE LARS VON TRIER.....	30
2.1	Verde-áspero, azul-loucura.....	30
2.2	Mortalha narcísica.....	32
2.3	A fecundidade do fim.....	47
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
	REFERÊNCIAS.....	67

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu da inquietação em ressignificar as relações humanas nascidas da complexa rede gerada pelo passado e pela memória. Por esse motivo, decidimos partir do princípio de que o fazer poético e o aprendizado emocional podem se completar em si mesmos e para além deles, criar beleza, imagem e percepção. Desta maneira, selecionamos os objetos de estudo mais brilhantemente executados em seus determinados campos de expressão poética: o primeiro, na literatura; o segundo, no cinema. O capítulo inicial desta dissertação se refere à análise, sob o espectro da *saudade*, do episódio da *madeleine* e dos fenômenos por ela desencadeados, elementos cruciais para a obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust; em sequência, no segundo capítulo, analisaremos os princípios existenciais e artísticos evocados pela melancolia, a partir do estudo do filme *Melancholia*, do cineasta dinamarquês Lars von Trier.

Partindo do conhecido episódio da *madeleine*, bem como de outros exemplos, buscaremos, a partir de Walter Benjamin, Roberto Machado e outros importantes teóricos, oferecer um novo olhar sobre a experiência da memória proustiana, antes interpretada como fenômeno também melancólico¹, e que, agora, sob nova ótica, será revisitada e reexaminada através do conceito da recordação positiva. Posto isso, veremos, simultaneamente, o exercício da contemplação estética que, na obra de Proust, tem o papel de pano de fundo para a expressão da intenção artística – qual seja, lembrar. É certo que a melancolia, em suas mais variadas manifestações, é a espinha dorsal do sonho proustiano, seja este o fenômeno psíquico, seja o universo de sensações e ideias do artista. No entanto, observá-la como resultado de uma relação de remorso com o passado e, por conseguinte, uma doença da alma, nos parece ordinário, num contexto em que o passado é fonte de aprendizado e entendimento acerca de si e da vida como um todo. Paralelamente, esta pesquisa examinará as relações de falta conceituadas por Sigmund Freud e como elas se dão na obra de Proust, bem como suas manifestações clínicas e sensíveis na psicologia do escritor e de seu personagem principal, Marcel. A partir de tais conceitos, elucidaremos a respeito da importância da memória em Proust, experiência fundamental para a

¹ Em *O lago desconhecido*: entre Proust e Freud, Jean-Yves Tadié explica que, apesar de não ter conhecimento, o narrador de *Em busca do tempo perdido* “fica deitado durante o dia porque espera pela mãe, que é sua avó, no romance”. Tadié, então, o compara a Proust, que saía raramente da cama enquanto a mãe ainda estava viva e o fazia muito menos após sua morte, como se estivesse, indefinidamente “à espera de uma visita que nunca mais aconteceria”. Tal postura, reconhecida no narrador e, em alguns momentos, no próprio personagem Marcel, descreve o estado de ânimo do melancólico, apático e quase sem energia, como destacou Freud em *Luto e melancolia* (Ver: Tadié [2017]; ver: Freud [2011]).

acepção do que é visto pelo autor como recordação do que foi vivido e do que se gostaria de reviver, além da relevância da reminiscência para a construção da obra literária e da ressignificação do passado. Por fim, concluiremos com a análise do episódio da *madeleine* sob a ótica da *saudade*, concepção lusófona que aloca o sentimento de falta no âmago da lembrança afirmativa, pois, apesar do imbróglio de sensações e sentimentos advindos do processo do enlutamento, seguido dos processos de cura e redirecionamento da libido freudiana, a *saudade* culmina, quase sempre, como apontam diversos autores, poetas e artistas, no campo da fertilidade e da positividade emocional.

No segundo capítulo, partindo do estudo da primeira parte do filme *Melancholia*, intitulada “Justine”, buscar-se-á expor, por meio de eventos emblemáticos como a festa de casamento e suas consequências psicológicas na personagem principal, as etapas de aparição do conteúdo sintomático da doença identificada por Freud como patológica, profundamente enraizada no conceito de narcisismo e de autodepreciação. Visto que a melancolia, apesar de também manifestar-se como consequência da perda, impede que o doente possa, no geral, deixar de “compreender conscientemente” o que foi perdido (Freud, 2011, p. 51), vemos nele expressões de autodepreciação e narcisismo, pois, nesses casos, a libido, ao invés de transferir-se para um novo objeto de enamoramento, fica estagnada no ego. Sob a égide dessa compreensão psicanalítica de melancolia e suas consequências físicas e morais, o filme nos mostrará, de forma sutil e poética, as diversas fases psicoexistenciais do melancólico – processo no qual o sofrimento da personagem principal surge sem ponto de partida definido e, portanto, sem um objeto perdido. O que vemos é uma ruptura com a realidade por meio da perda de algo identificável, porque sua psique, extremamente frágil, não permite que sua libido seja reorientada e, com isso, o caráter narcísico da doença fica aflorado. Paralelamente, propor-se-á estudar a incidência da atividade pictórica no filme, principalmente no que concerne à sua imagem promocional, bem como algumas cenas metaforicamente essenciais para o entendimento da manifestação da doença na alma humana.

1 A SAUDADE EM *NO CAMINHO DE SWANN*

1.1 A *madeleine* e o despertar proustiano

“Para Proust, escrever serve para salvar, para vencer a Morte: não a sua, mas a daqueles que ele ama [...]”.

Roland Barthes

Walter Benjamin, em seus estudos sobre Proust, considera fundamental observar a sensibilidade do autor francês acerca dos sentidos. Estes são os sentidos ordinários, mas que, em Proust – e disso já sabem os especialistas –, tornam-se centrais, como os odores, por serem portais importantes para as lembranças. Não menos considerável, buscaremos relacionar os eventos da memória em Proust com os conceitos psicanalíticos em torno da falta. Sob o olhar freudiano, tentaremos elucidar os motivos pelos quais a melancolia proustiana pode ser, em alguns casos, revisitada e, por que não, reconhecida como *saudade*.

No primeiro volume da célebre obra *Em busca do tempo perdido*, intitulado *No caminho de Swann*, há inúmeros episódios nascidos dos mais diversos sabores e odores, como o caso da *madeleine*, por exemplo, que será o centro do presente capítulo. Obviamente não destacaremos aqui apenas os efeitos psíquicos e enredos artísticos enunciados pelos sentidos, mas também o quanto a imagem é crucial na obra de Proust, bem como seu significado dentro da enigmática “memória involuntária”.

Para dar conta desta análise, Roberto Machado afirma que há na *Recherche* uma “reflexão sobre a contemplação estética e a criação artística”². Em sua tese, Machado explica que há na obra literária de Proust uma certa ontologia que evidencia a necessidade da arte de se relacionar com a essência verdadeira das coisas. Em outras palavras, o irrompimento das lembranças, dos episódios memoráveis, está intimamente ligado à profunda cumplicidade de Proust com o curso do mundo e com a existência. É possível observar tal necessidade na forma com que Proust maneja e aloca a lembrança no texto, como, por exemplo, na maneira pela qual a vidraça de seu quarto em Combray refletia o sol nos fins de tarde ou na disposição de seus móveis. A ontologia a que se refere Machado é aquela que se alimenta do modo com o qual a arte trabalha o objeto – metodologia esta que se afirma na fragmentação de suas passagens. Há, na *Recherche*, “as costuras, os remendos”, antecipações e retomadas; enfim, toda a configuração circular da obra orienta o leitor a olhar para dentro dela como se olhasse para

² Ver: Machado (2022).

dentro de um mundo inacabado, de uma sucessão não cronológica de fatos que deságuam em sentimentos ainda a serem ressurgidos e redescobertos dentro de Marcel e, por que não, dentro de nós mesmos. É o romance do romance, a leitura de um livro que anuncia seu inacabamento estando acabado, o passado fundido à essência daquilo que foi como de fato foi, na mais pura acepção do que é lembrar – para que assim se pudesse olhar para frente, para o futuro constituído do que um dia se foi e do que se poderia ser (Machado, 2022, p. 8-10).

Contudo, não devemos ser levianos ao considerar a *Recherche* como um inventário de lembranças desconexas e escolhidas ao acaso. “Há em sua obra uma estrutura, uma composição rigorosa, uma combinação consciente e planejada de temas”, como explica Machado (2022, p. 12), e, se tal esquema se torna ou aparenta difícil percepção e entendimento, é porque sua complexidade escapa àquilo que se espera de um romance. Algo que Machado também salienta é que a descontinuidade dos episódios e, muitas vezes, os brancos, os espaçamentos de tempo, são tão profundamente articulados que, igualmente a um esquema textual tradicional, convergem para o fim, o “desenlace”, e, assim, para a compreensão global da obra. Seria interessante, então, compreendermos a obra “acabada-inacabada” como a constituição de nós mesmos; Proust trabalhou na *Recherche* até o dia de sua morte, adicionando-lhe fragmentos, e, por isso, morreu sem terminá-la por completo; contudo, em sua estrutura bem delimitada, o começo e o fim já estavam nela inseridos (Machado, 2022, p. 13).

Roberto Machado ainda salienta que a metafísica do texto proustiano reside no fato de que a “verdadeira arte deve dar conta da essência da realidade”. Para tanto, ele se apoia no próprio autor da *Recherche*, cuja entrevista concedida ao jornal *Le Temps*, em 1913, revela a intenção filosófica de sua obra. Proust afirma que “se o literato e o poeta podem atingir tão profundamente a realidade das coisas quanto o próprio metafísico”, podem fazê-lo pelo caminho do impulso ao sentimento e pela própria sensibilidade, ao invés de usarem, exclusivamente, o raciocínio. Posto isso, Machado sintetiza que Proust constrói sua própria metafísica da arte por meio de ideias consideradas tradicionalmente filosóficas, sobre a realidade, o sujeito, o tempo, a imaginação e a memória dentro de seu próprio mundo, privilegiando a expressão artística das sensações e dos sentimentos, inspirado em sua “reflexão filosófica – lógica, racional, conceitual – sobre a arte” (Machado, 2022, p. 34-35).

Conforme aponta Machado, a unidade primordial do texto proustiano reside em pedaços propositalmente inseridos para que seu objetivo principal se fizesse claro do início ao fim: a iluminação retrospectiva dos fatos rumo ao entendimento do personagem acerca de sua vocação literária e de seu descobrimento artístico. Quando se descobre que todas as partes do texto obedecem a tal premissa, visualiza-se a lógica profunda com que tudo converge para “a

apoteose final”; “se a obra é uma catedral, esta catedral só aparece pouco a pouco na bruma”, imagem esta que Machado atribui à Michel Butor. Se leitor e protagonista descobrem-se, pouco a pouco, caminhando para um entendimento único, colorido pela alegria das lembranças de um passado constituidor de essência, seu criador já planejara este mesmo encontro desde o princípio (Machado, 2022, p. 15).

O que se revelará a marca principal do estilo proustiano e da própria compreensão de sua intenção filosófico-literária é o uso das metáforas. Por isso, é fundamental considerarmos que a essência da arte de Proust baseia-se na descrição de sensações que podem vincular-se, de forma imaginativa e imagética, a outros seres. Machado destaca a cena da primeira impressão dos sentidos surgida no livro, momento em que Marcel embriaga-se com o cheiro dos espinheiros-brancos, presentes no altar de uma igreja, em Combray. O jovem protagonista, ao distrair-se pelo “aroma agridoce de amêndoas”, põe-se a imaginar “o gesto de sua eflorescência”, aquilo que o faz compará-los a “uma moça branca, distraída e vivaz”. O que nos chama a atenção, bem como reforça Machado, é a clareza com que o estilo de Proust aparece no texto, apesar da ainda juvenil e inexperiente falta de percepção de Marcel sobre a construção do seu próprio, pois, mais a frente, ele revelará que seu pensamento não sabia o que fazer com o aroma dos espinheiros-brancos, apesar de sua vontade e do profundo charme aromático das flores; “o sentimento que despertavam em mim permanecia obscuro e vago, procurando em vão se desprender e vir aderir a suas flores”, retoma Machado (Proust *apud* Machado, 2022, p. 39-40).

Portanto, ao retomarmos a interpretação machadiana de que Proust, diferentemente do leitor da *Recherche* e de Marcel, criou sua obra de pedaços, de memória e de imaginação propositalmente dispostos ao longo do texto, chegaremos à mesma conclusão e ao mesmo tempo que o protagonista, porém, apenas no fim: sua vocação literária aparece apenas depois de metáforas já criadas e de sonhos já revividos, ou seja, Proust dá a Marcel a capacidade artística antes mesmo do próprio Marcel percebê-la em si. Esta é a filosofia proustiana e dela não devemos nos esquecer para a compreensão deste trabalho; “ao mesmo tempo em que se há progressão no conhecimento artístico”, por exemplo, na forma com que Marcel contempla aquilo que lhe salta aos olhos, há “regressão quanto à sua própria criação artística”, quando ele não sabe o que fazer ou no que transformar tais percepções. O caminho árduo rumo ao autoconhecimento artístico é construído à medida que Proust atribui a Marcel o entendimento de suas próprias lembranças e o desejo por fazer delas eternas e majestosas. Caminhamos juntos – nós, leitores, e Marcel – pelo caminho meticulosa e cuidadosamente traçado por Proust, até que o tempo pudesse ser encontrado.

1.2 A arte do lembrar ou “o edifício das recordações”

No ensaio “A imagem de Proust”, do volume *Magia e técnica, arte e política*, Walter Benjamin sinaliza, pertinentemente, que Proust não descreveu em sua obra a vida como ela de fato foi, mas como ela é lembrada por ele³ – ou por Marcel. A reminiscência é a verdadeira pérola da obra proustiana, enlaçada pela rede do tempo. Portanto, o esquecimento semeado pelo curso da existência, é o mesmo que provoca a rememoração involuntária, o mesmo que prepara o campo da recordação.

Podemos ver, claramente, o que a reminiscência provoca no famoso episódio da *madeleine*. O enredo é amplamente conhecido: Marcel, que a princípio é apenas o personagem e não a persona de Proust, ao morder um pedaço do doce molhado no chá, é tomado por um sentimento de puro êxtase e felicidade. Rapidamente, inebriado, Marcel se pergunta: “de onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitamente, não deveria ser da mesma espécie. De onde vinha?” (PROUST, 2006, p. 28). Susana Kampff Lages, em seu volume intitulado *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, expõe que, para Benjamin, há um “impulso restaurador” na prosa proustiana, uma tentativa de se prolongar a felicidade originária em um “momento de eternidade”. Ora, se nos ativermos às ideias de momento e de eternidade, poderemos inferir – e isso o faz Lages – que de situações “ordinariamente momentâneas” nasce o impulso proustiano de eternizar, de transformar aquilo que seria “insignificante” em recordação embalada pelo tempo infinito da memória – fenômenos esses derivados do tédio proustiano, aquele que converte o banal em sonho. Lages ainda reforça que a interpretação benjaminiana acerca da melancolia de Proust é a de que esta deve ser analisada como onírica, pois nela se deseja “perpetuar o vivido na recordação” e, por meio deste movimento, eliminar as semelhanças que foram artificialmente incutidas no sonho, deformadas pelas influências de mundo e pelo próprio esforço em se relembrar, abandonando, assim, a recordação pura, originária e inalterada (Lages, 2019, p. 139).

Aqui, vemos que a memória adormecida é um tecido fino e delicado, porém suficientemente denso para ser resgatado pelo simples gesto de uma mordida. Benjamin salienta que, em Proust, uma vez que um acontecimento é vivido, ele automaticamente tem um fim. No entanto, aquilo que é lembrado, despertado dentro do esquecimento, tem um potencial ilimitado; torna-se “chave para tudo o que veio antes e depois”. Tudo o que se segue é parte

³ Ver: Benjamin (1986).

desse despertar: Marcel reconstrói toda a sua infância na cidade de Combray, abdicando de todo o sofrimento da vida envelhecida e das adversidades do real (Benjamin, 1986, p. 37). Na introdução de *Proust e as artes*, Roberto Machado afirma que a *Recherche* é uma obra que olha “para frente, para o futuro”, o que corresponde, ao mesmo tempo, a “olhar para trás, para o passado”, o que é, para futuro entendimento da interpretação benjaminiana sobre o tema, reafirmar a presença dos ausentes, o rompimento da ideia de passado como um universo decadente e fechado em si mesmo, impossibilitando, assim, o florescimento do eternizar (Machado, 2022, p. 7).

Segundo Lages, Benjamin esclarece que é preciso levar em consideração aquilo que permite que a memória seja a responsável por conservar o que foi narrado, com o objetivo de assegurar a este passado sua futura transmissão. As experiências da percepção e do apagamento estão intrinsecamente ligadas à vivência do *choque*, ao que nos provoca o desconcerto diante do que foi esquecido e recalçado, e não do que acreditamos não ter existido, isto é, a “neutralização das percepções” por meio da experiência do esquecimento é o que nos impede, conscientemente, de reativar as imagens do passado. É por esse motivo que julgamos prudente elucidar que a falta de memória e a incapacidade de recordar configuram possíveis causas de melancolia, visto que, até antes da *madeleine*, o inquieto Marcel busca, sem sucesso, rememorar seu passado. No entanto, como salientaremos à frente, a melancolia “especial” de Proust assemelha-se muito mais às bases da teoria humoral da Antiguidade e da Renascença do que esta identificada na psicanálise, no que tange ao viés artístico – e até heroico – da melancolia sublime, aquela que é veículo da genialidade poética e filosófica dos que se dedicam a produzir da alma e para além dela (Lages, 2019, p. 140).

Para Marcel, o sabor da *madeleine* permanece na boca como almas que vagam, que reacendem o passado e o revitalizam. É como saborear ruínas, pois o “edifício das recordações” pôde finalmente ser reerguido, não pela forma arredondada do doce, mas por seu sabor inconfundível (Proust, 2006, p. 29). Ao descrever as sensações físicas e psicológicas provocadas pelo encontro com a *madeleine*, Marcel evoca uma série de figuras, texturas e percepções, isso porque, bem como a relação com o paladar, a *imagem* é primordial na obra do escritor francês. Walter Benjamin compreende que Proust não poderia jamais se cansar de esvaziar a si mesmo, em busca do elemento que saciaria sua curiosidade e seu desejo de nostalgia: a imagem, aquilo que despontaria no “verdadeiro rosto da existência” (Benjamin, 1986, p. 40). É exatamente por esse motivo que, por quase metade deste primeiro volume da *Recherche*, Proust descreve o encontro com a *madeleine*.

A partir daí, o personagem Marcel reconstrói toda a cidade de Combray. As ruas por onde corria, o quarto de sua tia Léonie – quem lhe dava de comer as *madeleines* molhadas em chá na infância –, o jardim da família, a estrada de ferro por onde se acessava a cidade etc. Somados à arquitetura da pequena cidade, vêm sentimentos, rostos familiares, gestos: a urgência quase desesperadora que Marcel sentia em receber o beijo da mãe em seu rosto, enquanto a esperava para dormir; a forma bruta e sem romantismos da cozinheira, Françoise, que, ao matar um ganso para o jantar, choca o pequeno Marcel. Estes são apenas exemplos de tudo aquilo que surge *No caminho de Swann*. O que nos chama atenção aqui é a maneira com que as pessoas, os campanários, as casas e as caminhadas no jardim ressurgem. O enamoramento de Proust pelos elementos do passado, pela nostalgia em buscar formas e descrições suficientemente densas e duradouras e pela ânsia de encontrar a realidade frágil e preciosa dos fatos vividos, fazem dele muito mais do que um autobiógrafo melancólico – porque ele é, na verdade, um apaixonado.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes afirma que não se pode “reduzir o enamorado a uma simples coleção de sintomas”, um ser que apenas regurgita emoções e dores. É necessário analisar o retrato do *eu*, porém, não por sua psicologia, mas por sua estrutura. Esse retrato “oferece como leitura [...] o lugar de alguém que fala de si mesmo, amorosamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala” (Barthes, 2018, p. 15). Sabemos os riscos que há no que concerne a “conceber” o enamorado: há a paranoia, o sofrimento, a intriga. Contudo, no caso de Proust, não vemos alguém que trama contra si e outros, cujas digressões geram dor e ressentimento passivos – muito pelo contrário. Vemos em Proust um forte compromisso com o sentimento linguístico do discurso, paralelo ao amoroso, porque a unidade do texto faz parte da construção da própria recordação.

Essa noção fica clara, sob o ponto de vista de Roberto Machado, ao falar do princípio da “memória involuntária” e dos seus efeitos na alma. Para o autor, são essas impressões de reminiscência que despertam o desejo de transformação de um objeto banal em condutor da memória, como a *madeleine* ou os campanários de Martinville, quando, ao sair em passeio com a família e tomar uma carona na charrete do médico da região, Marcel tem a nítida impressão de ver os campanários alternarem de posição, por conta do zigzaguear do veículo. Esses episódios, por exemplo, transportam as experiências da posição de simples sensações materiais e elevam-nas a equivalentes espirituais. Para tanto, o jovem Marcel está constantemente em busca das palavras ideais, para que toda sensação, banal ou não, possa ser traduzida em texto. E de onde vêm essas sensações que Proust procura tão incansável e distintivamente pôr no

papel? Elas são fruto do espírito, da efervescência de toda a experiência que murmura intensidade e plenitude.

É dessa plenitude que nasce nosso desejo em defender que o texto proustiano está repleto de episódios de *saudade*. Machado (2022, p. 37) explica que, em Proust, “o prazer mais profundo só é percebido pela angústia que se tem quando a pessoa amada não está presente”. Porém, este sentimento é quase sempre de natureza afirmativa. Dizemos “quase sempre” porque, evidentemente, não há apenas experiências positivas – e nem por isso elas possuem menor valor como memória. Por exemplo, o caso de Gilberte, o primeiro amor de Marcel, é marcado por uma dor e amargura profundas, mas que fazem parte da vivência e, portanto, são dignas de recordação. Contudo, entendemos que o luto faz parte do ciclo de transformação da dor em saudade, quando ela não se estagnou na melancolia. Segundo Freud, o luto é consequência da perda do objeto de amor, seja por morte física ou metafórica. Nele, o enamorado vivencia todas as fases do processo da falta, como o sofrimento e a superação, antes de reorientar sua libido, combustível de seu amor, a outro objeto. Freud defende que o luto, em toda a sua constituição, deve ser verdadeiramente respeitado, para que o sentimento não se transforme em patologia⁴.

Todavia, apesar de ter como fonte primária a perda do objeto de amor, a melancolia atua de forma divergente na psique do enamorado. Isto porque, explica Freud, o melancólico nem sempre tem consciência do que foi, efetivamente, perdido. Por este motivo, o psicanalista considera a melancolia como uma consequência patológica do mau direcionamento da libido após a perda. Nesses casos, é possível notar as expressões de autodepreciação do enamorado, incluindo notas de narcisismo, exatamente porque a libido estagnou-se no ego e não em um novo objeto de amor. É o caso de Justine, protagonista do filme *Melancholia*, cuja análise artístico-psicanalítica faremos futuramente. Contudo, talvez o que mais diferencie Marcel de Justine, pelo menos em um plano analítico mais superficial, é o desgosto de Marcel, advindo de seu esforço em lembrar-se do passado e não conseguir – algo que não o transforma, necessariamente, em um revoltado, mas sim em alguém incompleto, ao menos até o episódio da *madeleine*. Ora, diante de tais definições, seria demasiado trivial considerar Proust tão somente um melancólico, enfraquecido pelo ressentimento e abandono da vida que não mais possui. Não vemos no autor o ímpeto de se reconectar com o passado porque este seria mais válido que o presente, como se este representasse, morbidamente, o que ele deixou de ser.

⁴ Ver: Freud (2011, p. 45-47).

Acreditamos ser auspicioso salientar que há divergências entre a melancolia clínica de Justine, cujos sintomas mais fortes, em um primeiro momento, são sua absoluta inércia e ausência de força física, e as tentativas frustradas do personagem de Proust em produzir algo baseando-se no que foi vivido por ele. Há um trabalho, um esforço da parte de Marcel, ainda que sem grande sucesso, em recordar, porque quando despertava no meio da noite para escrever – ou pela insônia –, tentava produzir. A acídia – fenômeno identificado na Idade Média como algo que desorientava e incorporava-se nos monges e padres recolhidos em monastérios –, a eterna sensação de vaziez e a audaz ausência de vitalidade são características que, mesmo intrínsecas ao comportamento inicial de Marcel, cuja fragilidade era homeopaticamente salientada pelas meias-lembranças, pela memória interrompida, não constituíram, de forma integral, um caso de melancolia clínica, mas sim uma infelicidade pela falha em recordar.

Buscar a lembrança e tentar extrair dela significado e prosa são atividades primordiais rumo ao não esquecimento, ao não deixar morrer, enquanto desnudar-se de si, de todo pertencimento e autocompreensão podem ser, em muitos casos, tentativas de apagamento. O melancólico procura, por meio da revolta e de atentados impostos por ele e contra si, entregar-se ao desconhecido sentimento de perda, à latência da dor que ele não sabe por que começou. No entanto, a beleza que Proust concebe, a partir da personalidade de Marcel, reside no fato de que, mesmo quando não há luz, é possível vislumbrar o sonho e, muitas vezes, tocá-lo. Proust revive Combray por amor, e não para atribuir-lhe a morbidez de um sarcófago de memórias – não para poder revoltar-se contra ela, tampouco para poder culpar o tempo por sua infelicidade; Proust significa render-se às maravilhas do passado como formadoras do que somos, e Justine significa o repúdio àquilo que a reduz a um projeto sem sentido, a uma alma que enxerga apenas a crueza das coisas.

1.3 A saudade imanente

Procuramos aqui ressignificar o espírito proustiano e, em oposição ao que foi explicitado anteriormente, compreendê-lo sob o espectro da saudade e do amor. Para isso, orientaremos o certame para a gnose desse sentimento luso-brasileiro tão caro a nós. Dizemos “luso-brasileiro” porque é sabido que apenas em países de língua portuguesa é que se tem conhecimento do conceito e do significado do termo *saudade*. Para a professora da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (Unilab), Fátima Bertini, o “amálgama afetivo” é o que mais particulariza a palavra *saudade*. Ela “não constitui somente uma lembrança ou

somente uma dor da ausência”; é justamente o que a interpõe que revela “uma compreensão apenas racional do vocábulo” (Bertini, 2018, p. 1). Ao fazer referência a diversos autores de língua portuguesa que criaram poemas e canções sobre o tema da saudade, como Almeida Garrett, a professora estabelece uma clara relação entre o tempo e a saudade. Para ela, “a palavra une o tempo, acende o passado, dilui o presente, acrescenta e retira a dor – no mesmo instante” (*ibidem*, p. 2).

No entanto, é impossível não nos questionarmos sobre a gênese da palavra *saudade* e o motivo pelo qual sua poderosa semântica é tão cara a Portugal e ao Brasil. Para tanto, nos aprofundaremos em uma das obras brasileiras mais significativas sobre o tema, produzida pelo imortal da Academia Brasileira de Letras, Osvaldo Odorico. Seu principal objetivo, além do claro interesse em demonstrar todo o sentimento de emoção, pertencimento e relação com o passado que preenchem “corpo e alma” do vocábulo, é elucidar sobre a contribuição da produção artística brasileira para o enriquecimento dele. Odorico traz à luz os diversos substantivos das várias línguas que, por si só, tentaram explicar o sentido da palavra em suas próprias raízes. Por exemplo, o alemão possui, segundo ele, três expressões que, individualmente, significam processos distintos, mas que já estariam inseridos em nossa *saudade*: há o *Sehnsucht*, o desejo de ver; o *Heimweh*, o desejo de regresso; e o *Wehmuth*, o sentimento da dor. Para o acadêmico, o alemão falha ao demonstrar tais fenômenos de forma isolada, visto que há, na língua portuguesa, uma única palavra que acolhe todas essas inquietações e estados da alma.

Entretanto, ao dissertar sobre o caso, Odorico reitera sua dúvida no que diz respeito à “criação de palavras que nascem com objetivos preestabelecidos, sem aquela espontaneidade de formação que é o grande segredo das coisas intraduzíveis”. Segundo ele, a magia do termo português e brasileiro reside justamente no fato de que a palavra *saudade* representa o denominador comum de todos os sentimentos semelhantes, individualizados nas demais línguas, mas que não se reserva exclusivamente a pessoas cultas ou incultas, a histórias mais ou menos significativas. Sobre a língua espanhola, Odorico explica que, previamente, o termo *soledad* – em castelhano antigo – passou a ser encarado como deficiente, visto que não abrangia o significado e a potência emotiva desejados. Sua substituição bebeu direto na fonte catalã, *anyoranza*, cuja semântica remonta à nostalgia. Acontece que, independentemente das inúmeras tentativas das mais diversas raízes linguísticas, nenhuma contém, em sua essência, almas individuais e coletivas em sua memória de forma tão profunda e original quanto *saudade*. Odorico afirma que “uma tradição de muitos séculos e uma continuidade quase mística defendem a singularidade, a fisionomia e a psicologia da palavra saudade”, oferecendo-nos a

perspectiva de uma semântica sensível que conseguiu reunir todos os aspectos da história, do tempo e da falta em um único vocábulo (Odorico, 1940, p. 11-12).

Apesar da língua francesa ter igualmente falhado ao tentar igualar seu *souvenir* à nossa *saudade*, podemos vislumbrar aqui o princípio de uma simbiose entre o sentimento proustiano e o significado emotivo e linguístico da palavra *saudade*. Apesar de ser um autor francês, Proust pôde captar brilhantemente a essência do sentimento da dor e, ao mesmo tempo, da libertação das amarras da ausência, ao passo que ele constitui seu texto de lembranças; isso mostra que Proust, ao conceber Marcel e ao transmiti-lo sua própria alma, sentia nada mais do que *saudade*. Talvez, Proust estivesse mais próximo de ser um autor lusófono que, de fato, francês. Como exemplo, podemos voltar-nos para os momentos em que o pequeno Marcel descia as escadas da casa de sua tia para buscar saber qual seria o cardápio do jantar. Marcel se deliciava ao observar o ritmo frenético no qual a cozinha funcionava, bem como os diversos alimentos dispostos na grande mesa de madeira, elemento central do cômodo.

Singular é a forma com que Proust descreve os legumes que Marcel observa sobre a mesa, como as ervilhas “alinhadas e contadas como bolinhas verdes num jogo”, ou as batatas, “as obras-primas culinárias”. Porém, são os aspargos que verdadeiramente “enfeitam” o ambiente. A delicadeza com que Proust “pinta” as formas e as cores dos aspargos, aos olhos do pequeno Marcel, é quase emocionante. Esses legumes, “embebidos em ultramar e rosa, e cujo talo, finamente raiado de azul e malva vai se degradando insensivelmente até o pé ainda manchado do chão”, produzem no leitor proustiano sensações únicas de felicidade e satisfação, a partir da descrição de simples legumes. Marcel continua: “[...] por meio do disfarce de sua carne comestível e consistente, deixavam entrever nessas cores nascentes da aurora, nesses esboços de arco-íris, nesses fins de tarde azuis”, cujo perfume único Marcel sentia até mesmo em seu urinol, após aliviar-se durante a noite (Proust, 2006, p. 62).

Vemos como são marcantes, para Proust, as emoções cotidianas da infância e da juventude, revestidas pela *saudade*, pela felicidade da lembrança. Para Osvaldo Odorico (1940, p. 12), a palavra *saudade* contém o que ele chamou de “amálgama de sentimentos”. Sabemos que, neste amálgama, há emulsões de sentimentos positivos e negativos, afinal, a *saudade* inicia-se no campo da dor pela ausência do quê ou de quem se ama. No entanto, apesar do sofrimento inicial, o que prevalece após o período de luto é a alegria da rememoração. A *saudade*, em seu significado mais puro, culminará, quase sempre, na felicidade do reencontro entre o amor perdido e a ressurreição da memória. Sobre este certame, destacaremos um poema do brasileiro Luís Peixoto, cujas linhas Odorico salienta para explicar o “gosto da saudade”:

Sôdade é uma dô que dá,
 mas não é dô de doê.
 É vontade de alembra,
 é vontade de esquecê.
 [...] E a gente pega e cutuca,
 pra não deixá de doê...

Apesar da origem etimológica desconhecida e das múltiplas teorias que se formaram ao longo do tempo para determinar a fonte de derivação do vocábulo, são os caracteres emocionais e afetivos presentes nestas mesmas teorias que contribuíram para o estabelecimento deste mistério secular. Odorico baseia-se em uma gama de teóricos e linguistas para validar seu ponto de que não há uma forma única ou correta de interpretar a potência da *saudade*, mesmo que muitos o tenham tentado. Como exemplo, ressaltamos Carolina Michaëlis de Vasconcelos, escritora portuguesa do século XIX, cuja tese defende que a palavra teve origem em “*saude, das saudações e das saudades* à antiga [...] é que saíram as saudades modernas, em que há parte [...] das *saudações* trocadas com os ausentes; da sensação de *soedade* [...] provocada pelo afastamento; e do desejo de única salvação possível”. Odorico acentua que, apesar da estimada opinião de Carolina, não se pode forçar que a essência e o objetivo de um vocábulo não possam acolher derivações ou corruptelas para que assim se escape às irregularidades. O teórico afirma que são exatamente tais variantes que fortalecem a poesia por detrás do vocábulo, “ainda hoje usado pela gente humilde de Portugal” (Vasconcelos *apud* Odorico, 1940, p. 14-15).

Entendemos, então, que, apesar de a palavra causar alvoroço por meio da busca de sua raiz etimológica, o que mais importa, na verdade, é sua origem histórica, visto que apenas ela é que “lhe garante a singularidade do conceito”. Não sendo resultado de uma única fonte, seu caráter mais significativo é aquele que aponta para sua constituição sensível, já que ela provém de “uma identificação com todas as razões da sensibilidade humana, o que lhe garante o privilégio de uma significação sem exata correspondência”. Desse modo, inferimos que, apesar das inúmeras tentativas em se explicar a *saudade* original, não há e jamais haverá garantias científicas sobre sua primeira aparição. No entanto, o que realmente importa para Odorico – e, conseqüentemente, para nós –, é compreender por que a palavra representa, ao mesmo tempo, dor e alegria de lembrança (Odorico, 1940, p. 29).

Para reforçar o caráter afirmativo da *saudade*, Bertini faz uso de grandes nomes da literatura para salientar que há autores brasileiros que “imprimem à palavra *saudade* um teor de positividade na sua significação”. Para fins de exemplificação, a professora destaca o poema *À maneira de Olegário Mariano*, de Manuel Bandeira, que se segue: “Choras sem compreenderes que a *saudade*/ É um bem maior que a felicidade. / Porque é felicidade que ficou!” (Bandeira

apud Bertini, 2018, p. 3). Outro verso, desta vez destacado por Odorico, pertence a Dom Francisco Manuel de Melo, que definiu *saudade* como: “o mal que se ama e bem que se padece”. É possível notar em tal sentença, tão curta e valiosamente precisa, que a *saudade* é, ao mesmo tempo, lâmina e curativo, visto que dela brotam as sensações de perda e sofrimento, mas que se não fossem nutridas pelo sangue desse mesmo desamparo violento, não teriam qualquer força de constituição ou renovação. Desta forma, inferimos que não há apenas tristeza na *saudade*, pois se temos a sensação de perda no presente, é porque houve amor no passado. Portanto, ter vivido um grande amor por alguém ou algo, não significa amargura e ressentimento, porque ali pode-se enxergar a positividade da experiência do amor vivido (Melo *apud* Odorico, 1940, p. 32).

A *saudade* é um “re-sentir” constante. Mas um re-sentir afirmativo, no sentido de que, a todo tempo, nos reconectamos com o que passou – mas, por meio da alegria da lembrança, e não do rancor da perda dilacerante. Contudo, é de extrema importância diferenciar *saudade* de *saudosismo*. Em toda a sua amplitude, é fácil confundir a saudade, a felicidade do lembrar, ainda que sob o véu da tristeza, com o saudosismo, remorso pelo que se teve e não se tem mais, como se o passado fosse mais significativo e engrandecedor do que o presente. No *saudosismo*, não se aprende a resignificar a dor da ausência, mas institui-se o passado como o único tempo favorável à felicidade e à satisfação. Definitivamente, Proust não é saudosista e sim sensível à *saudade*. Não queremos aqui resumir o sentimento proustiano à pura *saudade*, pois sabemos que também há traços nítidos de melancolia em seu texto. No entanto, a *afirmatividade* das experiências passadas se sobressai muito mais fortemente à dor pela falta de cores da vida no presente⁵.

Sobre a beleza daquilo que, cronologicamente, está fadado ao fim, consideramos viável destacar o ensaio freudiano publicado no ano de 1916, “Sobre a transitoriedade”. Isso porque, se nos ativermos à ideia de que a memória voluntária é constantemente corrompida por episódios artificiais e influenciada pela impotência de um rememorar forçoso, podemos cair no perigoso terreno da revolta pela perda. Neste cenário, Freud, acompanhado por dois outros, um poeta e um amigo, se vê obrigado a defender a beleza das coisas finitas e critica nossa exigência de imortalidade acerca das coisas, sejam elas da Natureza ou não. A questão central de Freud em tal discussão é a de reforçar o fato de que a transitoriedade de todas as coisas não exclui delas o seu valor – muito pelo contrário, porque o seu tempo de morte, a sua natureza real é o

⁵ Em determinada passagem de *No caminho de Swann*, Marcel relembra as ruas da cidade de Combray, sendo que uma delas, em especial, dava acesso à porta lateral do jardim da casa de sua tia. Ele diz que as ruas da cidade habitam uma parte “tão recuada de minha memória, adornada de cores tão diversas das que agora revestem o mundo para mim” (ver: Proust [2006, p. 29]).

que nos deve querer fazer contemplar e inspirar. Logo, a possível revolta e o desalento causados pela ideia de que tudo, eventualmente, se torna decadente nada mais são do que a instauração do luto, pois o verdadeiro valor do que perdemos – a essência significativa daquilo que nos fará falta – é inerente à nossa própria vontade de existência, já que sempre amaremos a ideia daquilo que cultivamos emocionalmente.

Portanto, seria plausível levantarmos a hipótese de que na ponta da caneta de Proust estão *luto* e *melancolia* e *saudade*, abraçados. Contudo, essa não é nossa principal preocupação, e sim a de que a potência criadora da arte pode servir como uma tentativa de eternizar aquilo que é, seguindo as leis da Natureza, finito. O luto, o pesar por aquilo que se perdeu e que faz ressurgir dentro de xícaras de chá toda uma vida já vivida, ao contrário de alimentar uma eterna frustração pela perda de algo ou alguém, é o que diferencia Proust de um triste enlutado ou de um melancólico entediado. O anseio, o “fúror” por engravidar-se de beleza, é o mesmo que jamais se contentar com a organicidade do que é transitório para justificar o desalento, mas de fazer reviver, constante e incessantemente, o que já foi e continua sendo amado (Freud, 1996, p. 1-2).

A essa altura, seria possível afirmar que há, em Proust, um gosto pela felicidade, ainda que esse gosto tenha nascido das intempéries da vida presente? Observamos, nitidamente, que a memória proustiana é o lugar onde toda sua ebulição emocional se encontra pousada. Segundo Benjamin, o poeta Jean Cocteau percebeu o que deveria preocupar o leitor de Proust: “ele viu o desejo de felicidade – cego, insensato e frenético – que habitava esse homem” (Benjamin, 1986, p. 39). Ora, sabemos que as lembranças de Proust são o caminho para uma época feliz de sua vida, ainda que elas sejam fruto de um presente entristecido. Exatamente por esse motivo, na tentativa de “decifrar” as manifestações da felicidade proustiana, Walter Benjamin dividiu esse impulso em dois: um hino e o outro elegia.

A felicidade como hino é o sentimento sem precedentes, “o que nunca foi, o auge da *beautitude*”. O hino é a satisfação perfeita, o auge da plenitude para o sábio ou, no caso, o artista. Já a felicidade como elegia é o “eterno mais uma vez”, é a “eterna restauração da felicidade primeira e original”. Posto isso, podemos perceber que, para Proust, é esta distinção entre hino e elegia que faz movimentar a memorabilia da alma do artista. Ambos os “tipos” de felicidade constituem o ciclo da recordação, uma espécie de moinho que transforma e retransforma o sonho do que se viveu e o do que se quer reviver. Max Unold, artista e leitor de Proust, cujo entendimento acerca do sonho Benjamin destacou, disse: “imagine, caro leitor, ontem eu mergulhei um bolinho numa xícara de chá, e então me lembrei que tinha morado no campo, quando criança. [...] Proust [...] o faz de modo tão fascinante que deixamos de ser ouvintes, e nos identificamos com o próprio narrador desse sonho acordado” (*ibidem*, 1986, p. 39).

Max Unold compreendeu Proust, diz Benjamin. Todo e qualquer juízo sobre Proust deve partir do sonho, porque cada dobrar de esquina em Combray conduz, necessariamente, ao portal do sonho. Há um enorme esforço de Proust em conservar pela semelhança. Como disse Barthes (2005, p. 19), “para Proust, escrever serve para salvar, para vencer a Morte: não a sua, mas a daqueles que ele ama [...]”. Ao escrever, ao abrir caminho para sua floresta encantada das recordações, Proust nos mostra o reflexo daquilo que existe no mundo como semelhante daquilo que ele enxerga no sonho. No universo dos entrecruzamentos, Proust eleva a semelhança a um estado de infinita correspondência com a experiência vivida, porque, finalmente, rememorar é uma força motora, capaz de modificar e enfrentar o processo de envelhecimento humano; rememorar é rejuvenescer.

Porém, rejuvenescer é, aqui, conservar a consciência, compreender, no âmago dos dramas existenciais, a necessidade de permitir que a imagem de nossas *madeleines* se construa na mente de cada um, para que assim saibamos reconhecer o extraordinário trivial. Para isso, é necessário se permitir adentrar no mundo da reminiscência – não por meio de imagens e momentos isolados, como figuras soltas que se formam no ar –, mas sim mergulhando no profundo e indefinido oceano do tempo, onde o que outrora era invisível ou inapreensível ergue-se em sonho e felicidade. O professor Alexandre Marques Cabral, ao conceber um trabalho sobre a saudade, afirma que “a tristeza da saudade não é déficit, tampouco a ausência presente na saudade é subtração” (Cabral, 2023, p. 19). Logo, a felicidade proustiana, enunciada pelos odores, toques e imagens presentes em sua obra, é também saudade – e não única e exclusivamente melancolia –, como tentamos comprovar ao longo do presente trabalho. Manter viva sua própria história é o maior objetivo da obra de Proust. Marcel, o artista que ainda não se descobriu, quer e precisa trazer de volta à vida tudo aquilo que um dia foi recalcado. O tempo e sua vontade de romper com suas fronteiras são a caneta e o papel que vão fazer ressurgir o jardim de sua infância e juventude, os passeios na Avenida Champs-Élysées e as noites boêmias de Paris. A memória é o que impulsiona o seu porvir, o seu desejo de encontrar o próprio caminho rumo à criação artística e, filosoficamente, seu ímpeto por reencontrar-se com o passado.

Dois aspectos que muito nos chamaram a atenção e são salientados por Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar, escrever, esquecer* são as ideias de *morte e ressurreição* em Proust. O personagem Marcel tem um grande apreço por um escritor de nome Bergotte – uma das múltiplas facetas de Proust – e o admira como um pilar da literatura e fonte de inspiração para seu próprio fazer poético, visto que, ao longo da *Recherche*, o protagonista busca incessantemente colocar-se no mundo e entender-se como escritor. Em um dos romances de Bergotte, ele, escritor-narrador, retorna à exposição de seu pintor favorito, Vermeer Van Delft,

para observar um quadro específico, cujo detalhe que escapou de seus olhos, um crítico ressaltou. Na descrição de Gagnebin, tratava-se de “um pequeno pedaço de muro amarelo tão maravilhosamente pintado que valia, sozinho, toda a obra”, segundo observações do próprio Bergotte, visto que a beleza deste detalhe lhe tomou completamente a alma. Enquanto se aproximava da obra, Bergotte experienciava tonturas e fraqueza, sintomas que ele pensava advirem das batatas malcozidas do almoço e, por esse motivo, “se prende, como um náufrago a uma tábua, ao pedaço de muro amarelo”. Nesse instante, ao observar o quadro com tamanha compenetração, Bergotte entra em uma espécie de transe reflexivo, momento esse em que ele reanalisará toda a sua produção artística, “num surto de lucidez crítica”. E assim se deu sua morte, após uma epifania sintomática de sua própria contemplação, Bergotte falece em um sofá, mirando o que ele chamou de “panozinho de muro amarelo”, “tecido” esse que ele não havia conseguido observar na primeira vez. “Morto para sempre? Quem o poderá dizer?” – destaca Gagnebin do quinto volume da *Recherche, A prisioneira* (Proust *apud* Gagnebin 2006, p. 139).

Nesse momento, Gagnebin traça um paralelo entre o estado de Bergotte no momento de sua morte e o instante imediatamente anterior à experiência de Marcel com a *madeleine*. No caso de Marcel, ele descreve seu espírito como algo esvaziado, solitário e tristonho, justamente porque, ao tentar recordar-se de Combray, enxerga apenas o “lanço luminoso, recortado no meio das trevas”, cuja frase ele mesmo salienta sobre a frustração do seu não recordar e que é imediatamente semelhante à frase sobre a morte de Bergotte: “Morto para sempre? Era possível”. Em ambas as frases, embora separadas por quase duas mil páginas, como reforça Gagnebin, encontramos evidências que apontam para a limitação da memória voluntária e de como ela, incapaz de “escavar” o âmago do artista, o frustra por ser o freio da lembrança. No entanto, nestas mesmas frases encontramos algo de essencial para a prosa proustiana: o ideal de sobrevivência da alma, envolta por um misticismo quase religioso. O que nos chamou a atenção aqui foi o realce de Gagnebin da constituição do medo pela morte da memória e de como ele, sendo superado pela criação estética, torna-se ressurreto ao final do romance. Neste sentido, é como se Bergotte nunca tivesse conseguido descrever, em sua arte “fina, inteligente e sensível”, o que ia além do “pedaço luminoso de muro”, porque a memória voluntária era demasiadamente limitante, motivo pelo qual ele, de fato, “nunca alcançou a espessura do ‘panozinho de muro amarelo’, este pequeno pedaço de muro que propiciam somente os acasos da memória involuntária” (Gagnebin, 2006, p. 140).

Neste momento, consideramos necessário destacar a correlação entre sonho e memória em Freud, visto que o sonho é o campo fértil da memória involuntária. Jean-Yves Tadié, na brilhante obra de análise da poética prosa de Proust através de Freud, *O lago desconhecido*:

entre Proust e Freud, esclarece que é no sonho que nos lembramos de algo que nos tenha “escapado à memória na véspera”, porque, às vezes, “é o sonho que melhor conserva as lembranças”. Posto isso, entendemos que a recordação proustiana não é conservada considerando única e exclusivamente o seu conteúdo, mas também o é por conta de sua relação “com algum outro elemento recalcado”. Ao conseguirmos reconstituir todos esses elementos, redescobrimos a importância da cena e não apenas do objeto que a despertou, como vemos no trecho que destaca Tadié: “toda Combray saiu de minha xícara de chá”; isto nos mostra que não é a xícara de chá o elemento mais fundamental, apesar de ser o veículo para tal, mas sim a cidade de Combray, que estava recalcada até aquele momento e que ressurgiu graças ao movimento de Proust, cuja origem poderia ser equiparada ao ato de recordar, sendo a *madeleine* o sonho em si. Desse modo, compreendemos que o regresso da memória voluntária é limitante porque não permite fazer as “imagens de percepção iniciais reviverem”, enquanto o sonho viabiliza a ressurreição do sentimento original e da intensidade inicial do envolvimento primeiro. Assim, ao regressarmos ao evento da morte de Bergotte, poderemos inferir que seu sonho de produção artística e suas revelações quase divinas nasceram de seu encontro com o quadro de Vermeer, por meio do “panozinho de muro amarelo”, cujo despertar lhe reacendeu a alma e lhe retirou as forças, em um ciclo paradoxal de beleza mortificadora e seu nirvana artístico (Tadié, 2017, p. 68-69).

Ao retornarmos brevemente à concepção de *saudade*, fenômeno que depende da lembrança para se anunciar na alma, veremos que, durante a construção do fazer poético proustiano, cujo princípio é observado imediatamente após o encontro de Marcel com a *madeleine*, as manifestações que dali eclodem o fazem pelo motivo quase frenético do retorno ao passado, do afago da memória que se pensava estar morta. Ora, se a *saudade* é força que faz brotar lágrimas através do sorriso, se é a dor que insistimos em conservar pela alegria do sentir, podemos considerar que todo o complexo emotivo despertado pela *madeleine* não foi apenas uma casualidade do destino, mas foi a intenção do despertar artístico, do renascimento da beleza a partir da história e do acontecimento magistral da memória involuntária. Assim, Marcel, atônito pelo ressurgimento – casual? – e quase instantâneo de Combray diante de seus olhos e alma, nos permite concluir que a intenção deliberada de Proust era demonstrar que o sonho é igualmente produto do estilo e da produção estética. Segundo Osvaldo Odorico, que para tal retoma as palavras de Joaquim Nabuco, a *saudade* é constituída de “corações repartidos”, traço de união de duas ou mais sensibilidades. Nas palavras do historiador pernambucano, a palavra exprime as “tristes recordações e as suas contínuas esperanças; os túmulos levam esta inscrição; a mensagem dos amantes é a *saudade* [...]”, e, em conclusão, ele

a chama de “sempre-viva do coração”, eternamente presa às “suas ruínas e a crescer na solidão” (Nabuco *apud* Odorico, 1940, p. 37).

Assim sendo, acreditamos ser necessário retornar à Jeanne Marie Gagnebin, que apresenta a concepção de *acaso* em Proust a partir das observações benjaminianas. Gagnebin esclarece que, segundo Benjamin, é necessário reorientar a crítica estética proustiana acerca do *acaso*, visto que este não pode ser tomado em seu sentido trivial, nem como um representante de coincidências, uma vez que, em Proust, os *acazos* são fatores fundamentais de reorientação das possibilidades. Para tal, Gagnebin apresenta uma tradução para o trecho em que Proust aborda o *acaso*:

Se é muitas vezes o acaso (entendo por isso circunstâncias que nossa vontade não preparou, pelo menos em vista do resultado que terão) que aporta ao nosso espírito um objeto novo, é um acaso mais raro, um acaso selecionado e submetido a condições de produção difíceis, depois de provas eliminatórias, que levam de volta ao espírito um objeto outrora possuído por ele e que dele tinha saído [...].

Ou seja, entendemos que, na interpretação proustiana, o *acaso* não é algo que depende de nossa inteligência, vontade ou perspicácia para se manifestar, mas é algo muito maior do que nós mesmos, cujo movimento nos força a parar e a respirar, impondo sobre nós seu avassalador e silencioso vigor – “como faz o gosto da *madeleine*”. Ao mesmo tempo, a viabilidade de aparição destes *acazos* se dará apenas por meio do exercício, das “provas que tornam o espírito mais flexível” e disposto ao reconhecimento e ao acolhimento destes fenômenos tão preciosos. Ao basear-se em Deleuze, Gagnebin explica que, para o filósofo, o acaso é a “única fonte de nossos conhecimentos necessários e verdadeiros”, isto é, não são necessários sob a ótica daquilo que nos é útil, mas daquilo de que não podemos escapar. Dessa forma, podemos inferir que o acaso proustiano é praticamente uma segunda consciência, ou, ainda, uma consciência exterior, um portal para uma segunda vida, a verdadeira, que jaz escondida “no signo casual e ocasional, por inatenção, por preguiça, por covardia” (Gagnebin, 2006, p. 140-142).

Desse modo, entendemos ser crucial esclarecer que o trabalho poético não nasceu única e exclusivamente do encontro com a *madeleine*, mas da elaboração dos sentimentos, memórias e dores que dele brotaram. Por isso, Gagnebin reforça que não é “a sensação em si” (o gosto da *madeleine* e a alegria entusiasmada por ele provocado), mas sim a formulação dessa sensação, “a busca espiritual de seu nome originário” e a transformação gerada pelo trabalho da criação artística. O reencontro com o passado, em Proust, não se deu magicamente pelo sabor do bolinho adocicado, mas sim por toda a fermentação imagética, sonora e visual transcrita nas linhas da *Recherche*, delicada e propositalmente inserida após o fenômeno em questão. A

madeleine é o ponto de partida e, talvez, nunca será o ponto de chegada, visto que, como já vimos, a morte proustiana não representa o fim, mas sim a transitoriedade do espírito. Nas palavras de Gagnebin (2006, p. 142): “não se trata simplesmente de reencontrar uma sensação de outrora, mas de empreender um duplo trabalho contra o esquecimento e a morte”; de um lado, o combate ao esquecimento promovido pelo tempo, do outro, a luta contra a preguiça e a resistência do escritor que se permite ultrapassar as fronteiras do passado em busca daquilo que lhe escapou aos olhos, em busca da poesia revestida de ruína.

É interessante notarmos os diversos efeitos que a *saudade* desempenha na alma, tendo agora compreendido que a prosa proustiana é recheada de cores, texturas e sabores advindos de sua intrépida relação com o passado. Na poética interpretação de Odorico, a *saudade* é uma irmã da melancolia, sendo que esta “descortina o futuro” e aquela “vem do passado”. Sabendo que a melancolia é uma patologia do espírito, a *saudade* dela se difere pelo fato de ser o amor que a norteia – e é da ausência daquilo que se ama que germina o sentimento de solidão. Aquele que sente *saudade* e que sofre pela penetração dela na alma, não demonstra raiva, indignação ou sentimento de vingança em relação àquilo que se perdeu, mas entende que “cada letra dessa palavra é uma dor, uma vela, [...] um aroma”, capaz de transportar para terras longínquas o coração que dela padece, trazer de volta perfumes e clarear horizontes. Devemos compreender que a beleza do sentimento de *saudade* reside no âmago dos que amam e dos que sofrem por amor, daqueles que, por meio dela e para ela, criam poesia, sons e arte – visto que a força desse sentimento é, acima de tudo, uma potência criadora. Dessa forma, ao elaborar o passado, belo, colorido e verdadeiro a partir da *madeleine*, Proust não opta por enclausurar-se em sua solidão mortificadora, mas expande os próprios sentidos ao abraçar, sem amarras, o poder engrandecedor do passado, apesar da dor e da ausência. Ora, se Proust escreve para ressuscitar, a *saudade* lhe convém enquanto a tinta mais densa e duradoura que desponta da caneta como uma ave salta do penhasco em busca de alimento: frenética, elegante e subjetivamente harmoniosa (Odorico, 1940, p. 39).

E, voltando ao princípio, a enigmática “resposta” reside na combinação entre o chá e a *madeleine*, os elementos-chave do sonho proustiano:

Rapidamente se me tornaram indiferentes as vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. Já não me sentia medíocre, contingente, mortal. De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? (Proust, 2006, p. 28).

Aqui vemos a manifestação da *saudade*, que mesmo embebida pela tristeza da falta, enche Marcel da essência que o retira da posição de “medíocre” e “mortal” e o transporta ao universo

infinito da recordação, ao lugar onde o amor se entrelaça à reminiscência. Toda obra de Proust poderia ter sido resumida a uma odisséia de autocomplacência, a um infundar de ressentimento e dor. Todavia, mesmo com o sofrimento intenso com o qual até podemos nos identificar, Proust colocou em sua obra muito mais do que ele próprio, mas também o sentimento profundo do desejo sem remorso e da vulnerabilidade sem amarras. Proust *é saudade*. Saudade afirmativa, ainda que tocada pela melancolia do “não se é mais o que se era”, porque ele amou, e é a alegria desse “ter amado” que alimenta o sentimento proustiano. Apesar da dor, há o carinho pela lembrança, a intensidade do rememorar e o contínuo esforço em restaurar o acontecimento.

Marcel, em uma última reflexão, ao final deste primeiro volume da *Recherche*, sinaliza:

Os lugares que conhecemos não pertencem sequer ao mundo do espaço, onde os situamos para maior facilidade. Não passam de uma delgada fatia em meio às impressões contíguas que formavam nossa vida de então; a recordação de uma certa imagem não é mais que a saudade de um determinado instante; e as casas, os caminhos, as avenidas, infelizmente são fugitivos como os anos (Proust, 2006, p. 197).

No trecho em destaque, observamos uma certa postura de despedida, mas também vemos que a recordação está sempre embebida pelo sentimento afirmativo da *saudade*, reafirmado pelo reencontro. Não podemos assegurar, com clareza, que nos recordamos apenas por meio de criações ou reapropriações. Mas, sabemos que a experiência é o que constitui a lembrança, porque é nela que habita o desejo pelo retorno ao passado – ou, pelo menos, o desejo em se ressignificar o passado. É necessário ter amado para recordar afirmativamente, e o amor é o combustível da obra proustiana. O mergulho no universo de Proust deve ser íntimo e profundo, porque só assim será possível alcançar, ainda que minimamente, o microcosmos do amor pela reminiscência. A essência da *saudade* é o que move o impulso transformador do tempo. Não há *remorso*, não há *saudosismo*, não há *solidão destrutiva*. O que há é único e colossal, é o exuberante amor pelo já vivido. O que há é *saudade*.

2 A MELANCOLIA DE LARS VON TRIER

2.1 Verde-áspero, azul-loucura

“O que perdura é o raro pormenor das referências alegóricas: um objeto do saber, alojado nas construções planificadas das ruínas.”

Walter Benjamin

Passemos à apresentação e à discussão do fenômeno da melancolia e suas implicações artísticas presentes no filme *Melancholia*, de Lars von Trier. A partir da película e de seu impacto visual, exporemos os efeitos que tal patologia desencadeia na alma humana e, conseqüentemente, na alma do artista. Na obra *Luto e melancolia*, Freud afirma que há uma enorme dificuldade em se compreender o que ocorre com os melancólicos, no que se refere à perda. Já Agamben (2007, p. 21), seguindo a antiga tradição patrística da Idade Média, chama esta de “a morte da alma”. Afinal, como o artista se conecta com a melancolia em sua obra? Como o desalento, o vício e a frustração podem ser, para ele, forças motrizes para a criação? São essas e outras questões que buscaremos elucidar neste capítulo.

Antes mesmo do início das cenas do filme, há um elemento de extrema valia para a compreensão prévia do enredo: a imagem contida em seu cartaz promocional. Nela, vemos a protagonista, Justine, interpretada por Kirsten Dunst, flutuando sobre as águas de um lago. Há alguns detalhes que não devem passar despercebidos: primeiro, seu figurino, um vestido de noiva, alvo e delicado. O véu, posicionado no topo de sua cabeça, parece dançar com o movimento da água. Nas mãos, ela carrega um buquê de flores, bem próximo ao peito. A cor predominante e que logo salta aos olhos é o verde, em vários tons. Obviamente, como se trata de um lago, há vegetação, plantas e afins, fatores que destacam ainda mais essa cor tão enigmática.

Como aponta Goethe, na célebre obra *A doutrina das cores*, o verde nasce de uma fusão entre duas cores de polaridades distintas, amarelo e azul, e é justamente essa polaridade que vai dar ao verde um valor único. O amarelo, que pertence ao panteão das cores quentes, representa o calor, a luz e a força. Já o azul é o negativo⁶, o frio, o enfraquecido e o distante. Logo, podemos compreender o potencial de claridade e sombra da cor verde. Ora, se essa cor é predominante na imagem promocional do filme, podemos inferir, apesar do título da película, que o enredo é

⁶ Goethe faz um esquema em duas colunas para classificar ambas as cores e suas características. O azul está posicionado no lado anunciado pelo sinal de negativo. Ver: Goethe (nota 695, 2013).

atravessado por temáticas antagônicas e por dramas existenciais, entrelaçados pela psicologia do sofrimento melancólico.

Ainda analisando a imagem-capa do filme, devemos destacar a expressão facial de Justine. Seus olhos estão fixos, olhando para frente, encarando o espectador. São olhos circunspectos que transmitem dor, dúvida, asperidade e até falta de empatia consigo mesma e com quem a olha, como se ela soubesse que estar ali, deitada sobre água, fosse melhor do que tudo o que já viu ou viveu. Há uma certa ininteligibilidade neste “quadro vivo”. Compreende-se, muito rapidamente, que a trama do filme se inicia em um casamento e que grande parte dos acontecimentos posteriores decorre desse evento. Porém, quais circunstâncias levaram a jovem protagonista a essa posição de inércia, que parece até autoimposta?

Ao analisarmos a imagem de forma inteiriça e ampla, podemos observar que há uma clara referência artística. Tal referência nos leva à renomada *Ophelia*, um dos mais consideráveis quadros do pintor britânico John Everett Millais. Sabe-se que Ofélia, personagem de William Shakespeare, tirou a própria vida em um rio, tomada pela loucura de ter presenciado o seu grande amor, Hamlet, perder mente e alma para os augures da vingança. Com isso, entendemos que a Ofélia de Millais é um dos maiores símbolos melancólicos visuais da modernidade, visto que ela eterniza em cores e texturas as implicações da perda e da autocomiseração. No entanto, diferentemente do final shakespeariano de Ofélia, a complexidade do desfecho de Justine nos encaminhará à possível interpretação de que a melancolia patológica pode tomar “dimensões globais”.

Há uma última consideração a se fazer a respeito dessa imagem tão emblemática antes de nos encaminharmos para a análise do filme, propriamente. Existem particularidades acerca da melancolia, quando interpretada artisticamente, que são revisitadas e ressignificadas em diferentes obras, como a escolha da paleta de cores ou o posicionamento de certos objetos em relação ao sujeito principal da cena. Por exemplo, podemos citar Jean Floressas des Esseintes, personagem decadentista de Joris-Karl Huysmans. O conde, cansado da vida de luxúria e pomposidade que levava, decidiu afastar-se da sociedade parisiense e quis isolar-se em um pequeno palacete, no campo. Para decorar seu novo lar, des Esseintes escolheu cuidadosamente cada cor, textura e objeto de seus vários cômodos e a cor que mais lhe inquietava era o azul que, segundo ele, deveria sempre associar-se à “uma outra cor coadjuvante, não podia cogitar de fazê-lo a cor dominante num aposento” (Huysmans, 2011, p. 80).

Mas qual o motivo dessa alegação? Porque, como explica Goethe, o azul, em seu estado mais puro, é uma eterna contradição entre “estímulo” e “repouso”⁷. Portanto, um cômodo inteiramente azul, uma cena ou objeto mergulhados nessa cor, geram perturbações na alma de quem os presencia. É o imortal *to feel blue*, já que a cor azul é associada à tristeza na língua inglesa. Em suma, a melancolia do artista é sempre uma alegoria traduzida em gestos, movimentos e cores. Segundo escreveu Walter Benjamin (1984, p. 201), “a alegoria é o único, e muito poderoso, divertimento que se oferece ao melancólico”. Logo, a melancolia alegorizada na escolha de cores de des Esseintes, na morte poética de Ofélia e na fadiga entristecida no olhar de Justine, ressignificam o que é perder, ainda que esse perder seja fruto de uma simbologia narcísica, como Freud esclarece em *Luto e melancolia*. Voltaremos a este assunto futuramente neste capítulo.

2.2 Mortalha narcísica

O discurso melancólico é o que mais se aproxima da verdade, segundo Freud. Isto porque o doente não faz uso de truques imaginativos ou se permite crer em situações ilusórias a fim de amenizar sua dor. O melancólico “nos parece igualmente ter razão e captar a verdade com mais agudeza que os outros, não melancólicos. [...] Talvez a nosso ver ele tenha se aproximado bastante do autoconhecimento e nos perguntamos por que é preciso adoecer para chegar a uma verdade como esta” (Freud, 2011, p. 55). No entanto, umas das características principais da melancolia são o delírio narcísico – explicado na origem da patologia – e o flagelo do ego, fatores estes que a diferenciam terminantemente do luto, por exemplo. É “a sombra do objeto que caiu sobre o ego”, como escreveu Freud; ou, ainda, à luz da brilhante tradução de André Carone, para o melancólico, “queixar-se é dar queixa”. Suas lamentações e inquietações – e isto é apontado na teoria freudiana – devem ser interpretadas como uma acusação contra alguém, um outro ser que o melancólico não conhece ou não é capaz de identificar, mas a quem ele atribui a culpa pelo estado febril de sua alma doente.

A discrepância existente entre os fenômenos da melancolia e do luto, como vimos anteriormente, está no fato de que, na melancolia, aquilo que se perdeu – seja metafórica ou literalmente – não é de conhecimento do melancólico, pois, apesar de reconhecer a perda, ele não sabe exatamente o que foi perdido. Ou seja, o doente é capaz de entender que houve uma

⁷ Ver: Goethe (2013).

ruptura brusca entre ele e o objeto de amor; porém, nesta ruptura, ele não sabe o que o objeto, de fato, levou embora. A instauração da doença se dá precisamente nesse momento, pois a libido, uma vez combustível do amor que o melancólico sentia por determinado objeto ou sujeito, perde-se e acaba alocando-se no ego, daí o flagelo, o ódio a si mesmo.

Vale salientar que, no início da película do diretor dinamarquês, não há pretensão em se anunciar uma temática mórbida ou exclusivamente catastrófica. Não há suspense, não há mistério: os cenários de impacto e desequilíbrio gravitacional, prelúdios do filme, indicam que o espectador já deva saber que esta será uma história sobre o fim iminente. E não é apenas Justine, trajando seu vestido de noiva e presa a novelos de lã que deve ser considerada; sua irmã Claire (Charlotte Gainsbourg), que aparece desesperada com o filho nos braços, também é parte importante dessa dissonância existencial e imagética, elucidada na segunda metade do filme, que leva seu nome.

Partiremos, agora, para a análise da primeira parte do filme: o casamento de Justine. A caminho da mansão onde moram sua irmã com o marido e o sobrinho – que mais tarde terá um papel importante na trama – Justine, trajando um lindo e alvo vestido branco, e seu noivo encontram-se presos na estrada que leva ao local da cerimônia. O jovem casal está em uma limusine branca que, por conta do grande porte, não consegue esgueirar-se pela curva sinuosa e pela estrada de pedras, apesar do enorme esforço do chofer para fazê-lo. Apesar dos beijos e carícias do casal, que parece se divertir com a situação, imediatamente o espectador percebe que algo está fora do lugar, fora de simetria, não só pelo aparente problema com o tamanho do veículo, mas com o comportamento do casal. Há uma repetição incessante de gestos, aparentemente amorosos, que levam o espectador a um leve constrangimento, a um certo cansaço diante de beijos e toques exacerbados. Seriam aqueles gestos uma tentativa do casal de reafirmar seu amor a todo custo ou seria apenas uma encenação, tanto para assentir o sentimento de amor quanto para confirmar estabilidade?

Contudo, a esta altura, o espectador ainda desconhece os motivos que levariam Justine a padecer da doença, do *spleen* ou da metamorfose “biliar”. O poeta e jornalista Ivan Junqueira, consagrado por sua contribuição como tradutor da poesia baudelairiana, em especial da obra *As flores do mal*, introduz a edição do ano de 1985 com elucidações sobre o que seria o *spleen* em Baudelaire. Junqueira explica que o termo em língua inglesa, antes usado como referência ao baço, parte do corpo que deveria “filtrar” a bÍlis para que ela não escurecesse e se transformasse em doença, e amplamente incorporado na literatura francesa do século XVIII, tem como objetivo nomear aquilo que seria o “tédio sem causa”, o abatimento da alma em face da vida corriqueira. Para o tradutor, o *spleen* é a máxima expressão do tédio baudelairiano, do poeta

que não tem mais como objetivo as aspirações ao ideal, como faziam os românticos até então, mas que, na verdade, quer romper com as acepções do perfeito, absoluto e infinito. É desta razão antitética que nasce a primeira parte de *As flores do mal*, intitulada “*Spleen e o Ideal*”⁸. O poema inaugural desta seleção, nomeado “Ao leitor”, funciona como o portal para o acontecimento tedioso e, mais intimamente, para a compreensão da singularidade melancólica, dos sintomas da acídia ou “tristeza espiritual”, como escreveu São Tomás de Aquino na *Suma Teológica*. Nele, o discurso do poeta destina-se ao leitor que não consegue ou não pode mais ser receptivo, alheio ou anestesiado diante das transfigurações da modernidade, do caos da vida urbana, da massa exuberante e voluptuosa:

Assim como um voraz devasso beija e suga
O seio murcho que lhe oferta uma vadia,
Furtamos ao acaso uma carícia esguia
Para espremê-la qual laranja que se enruga.

Desta forma, o poeta explicita que a violência com a qual nos rendemos a nossos prazeres, pecados e maldições é a mesma que se abate sobre o espírito fraquejado pelo remorso e pela indiferença. E, apesar de toda inquietação animalésca, de toda paixão miserável, há o “monstro delicado”, o abismo brutal do “Tédio”. Sem pompa ou circunstância, é o terrível que se alastra sem anúncios em nossas almas e espíritos, cujo “bocejo imenso engoliria o mundo” (Baudelaire, 2012, p. 72). Nele não há vício, não há motivo; nele há ferocidade e silêncio:

É o Tédio! — O olhar esquivo à mínima emoção,
Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.
Tu conheces, leitor, o monstro delicado
— Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão.

Se pudermos retornar ao método de composição proustiano e a maneira quase urgente com a qual Marcel precisa recordar, poderemos ver como o tédio opera naquele que contempla. Susana Kampff Lages salienta que, para Benjamin, o impulso restaurador da felicidade originária está no cerne do tédio proustiano, à medida que sua perpetuação se dá pela “consciência e autoabsorção”, viabilizados pela solidão e pelo silêncio. A produtiva doença de Proust se afina à tradição humoral – que será esclarecida a seguir – no que tange à sua veia para a introspecção e à afinidade com as artes, contudo, sem se confundir com ela. As alternâncias de humor e o “caráter claramente nervoso”, conforme podemos constatar enquanto a doença de Justine progride, escapam a tal parentesco. Ao passo que a melancolia proustiana possui uma trajetória de “discrepância entre vida e literatura [...], recordação e esquecimento, felicidade e

⁸ Ver: Baudelaire (2012).

privação”, a doença identificada pela psicanálise mantém Justine absorta em um profundo abismo de inatividade e infertilidade, transformando-se, apenas ao findar de sua odisseia, em um combustível criador, como acreditavam os antigos e renascentistas (Lages, 2019, p. 139-140).

Mantenhamos acesa a imagem do melancólico baudelairiano e partamos para uma mais minuciosa análise da persona de Justine. Uma das cenas do filme mais fundamentais para o mergulho na psique melancólica é a do brinde dos noivos, que se dá durante a festa de casamento, tradicionalmente. É durante os discursos dos pais e do chefe de Justine que começamos a notar seu enclausuramento em si mesma, momento em que vemos, quase que sensorialmente, as primeiras camadas traumatológicas se desenvolvendo – pois elas já estão lá – ao redor da personagem. Seu chefe na empresa publicitária para a qual trabalha, Jack, é o primeiro a começar o discurso. Como se estivesse em um ambiente corporativo, ele não escapa às convenções ao mencionar o trabalho de Justine e sua excelência profissional: “Onde está o meu *slogan*, Justine? Você sempre foi tão boa em criar *slogans* rapidamente... Será que a vida emocional tomou conta de você e não consegue mais trabalhar?” Apesar do tom de irreverência em suas palavras e do riso geral, há uma certa inadequação em tal discurso; é possível ler – ou melhor, ouvir – a exigência, a cobrança e a pressão para que Justine não deixe de ser produtiva e rápida. Também podemos notar uma certa preocupação por parte dele, provavelmente por já ter percebido anteriormente que Justine não estava mais conseguindo entregar seu trabalho de forma ágil – o que, para nós, pode ser um indício apresentado de forma indireta pelo diretor do filme de que sua personagem já havia começado a manifestar os sintomas da doença que dá nome à película, sendo esse indício destacado veladamente no discurso de Jack.

Ou seja, para Jack, a produtividade e a criatividade de Justine estão sendo emperradas por seu estado emocional, o que para ele é motivo de ameaça. Por considerá-la “mais funcionária do que noiva” em seu discurso, o padrão evidencia as linhas tensionais que circundam a pessoa de Justine, que são também os campos de força que estruturam a identidade da personagem. Durante toda a primeira parte do filme, é possível perceber que Justine e seu noivo Michael fazem parte de uma rede cuidadosamente orquestrada, na qual ocupam um lugar central – embora não sejam os verdadeiros maestros. É o casal Claire e John, irmã e cunhado da noiva, que comandam a dança. No entanto, nesta cena idealizada por Justine, seu estado emocional reverbera e aflora, trazendo à tona toda sua ansiedade e desconforto latentes e disruptivos, que serão as forças motrizes para o declínio deste evento e para o mergulho da personagem no obscuro anoitecer da alma.

Freud elucida que a melancolia se manifesta sorrateira no doente, visto que o objeto de amor perdido é sempre desconhecido, a libido não pode ser devidamente direcionada e, por

isso, a inibição melancólica é tão “enigmática”, “pois não podemos ver o que absorve tão completamente os doentes” (Freud, 2011, p. 53). Ora, se Justine já demonstrava, no ambiente de trabalho, não “dar conta” da demanda empresarial por resultados rápidos, é porque a doença já estivesse afetando seu estado emocional. E, voltando ao discurso de Jack, cada sentença é um prelúdio para o que está por vir, o “presente de casamento” do chefe: o anúncio de uma promoção. O homem termina o discurso projetando uma imagem na televisão premeditadamente acomodada no salão, pedindo para que Justine e seus convidados tenham-na em mente e que criem um *slogan* para ela. Novamente, a cobrança revestida de “piada”. Paralelamente, ele anuncia para Justine, bem como para todos os convidados, que a noiva estava sendo promovida à diretora de arte da empresa. E tudo é aceito sem questionamentos, como se a vontade de Jack fosse inerente à celebração daquele casamento.

Se voltarmos à interpretação de Lages e Benjamin acerca da melancolia proustiana, poderemos contrastá-la com a melancolia clínica de Justine. Proust escreve para não deixar morrer e dá a Marcel a necessidade de lembrar-se; desse modo, podemos inferir que, diferentemente do que aponta a psicanálise moderna, Marcel entende que precisa resgatar sua infância para compreender sua juventude e, assim, chegar à velhice, ou seja, ao fim da *Recherche*. Nesse sentido, seria Proust o melancólico que conhece o que foi perdido e com isso busca transformar essa memória em produção literária? É fato que a memória voluntária limita a lembrança e castra os impulsos que abrigam a recordação primeira, no entanto, ela permite que Marcel compreenda que há mais escondido debaixo desse fino tecido do que ele forçosamente consegue se lembrar. Portanto, é o seu esforço em recordar, por meio da constante busca pelo desabrochar literário, que o diferencia, primordialmente, de Justine, que, por sua vez, emana obscuridade e apatia.

Passemos aos discursos dos pais de Justine, cujo desentendimento é visível e chega a deixar o espectador bastante desconfortável. Ambos dão início, ainda que de forma não organizada, a um embate, passando a apontar os defeitos que teriam projetado e inculcado na personalidade da filha. O ex-casal – pois nesse momento fica explicitado que já houve um divórcio previamente – de maneira sutil e, ao mesmo tempo, nada discreta, alveja-se de críticas impiedosas, usando Justine como uma espécie de cume, “lugar” onde se concretizaram, em carne e osso, seus erros como pais e como casal. O mais interessante é que notamos todo o desenrolar desta crise se alastrar em meio a um salão cheio de pessoas e, principalmente, na frente de Justine, em apenas algumas palavras. Seu pai inicia a homenagem dizendo: “O que posso dizer sem mencionar sua mãe, minha ex-mulher? [...] É exatamente o que não quero fazer. [...] Ela pode ser às vezes muito dominadora”. Neste momento, a mãe se levanta, bastante

indignada e derrama as frustrações que tem em relação ao ex-marido e à “falta de ambição” de sua família. Por não acreditar em casamentos, além de confessar não ter ido à cerimônia, Gaby deixa clara sua opinião ao dizer diretamente à Justine: “Aproveite enquanto durar”. Nem a filha mais velha, Claire, escapa às suas duras críticas quanto ao simbolismo matrimonial.

É quase impossível não notar que Justine, à essa altura, está extremamente desconfortável e seus olhos começam a desviar-se da ocasião. Ela inteira não é mais composta de aparências, ela está permitindo que o “monstro silencioso” a consuma. Seus olhos estão se fechando, seu semblante perde vagorosamente o viço. A estratégia do diretor em mostrar, em poucas cenas, como se dá o processo psicológico e, por que não, até biológico da investidura melancólica no corpo doente, começa a ficar bastante visível e até tátil em dado momento. “Nós combinamos que você não faria nenhuma cena esta noite”, disse Claire. Para nós, esta frase dita pela irmã de Justine marca a transição, a virada: ora, quando dizemos que alguém “faz cenas” ou que se comporta de maneira “indesejável” em uma ocasião, assumimos que essa pessoa é cheia de caprichos e desejos, e que usa de certa veia dramática para mostrar isso aos demais, porque, aparentemente, ela quer ser notada. Um fato muito bem observado por Freud é que o melancólico tem uma tendência à autodestruição, a uma inquietação revoltada, cujos sinais e reações ele sempre faz questão de demonstrar. Até o momento, pode parecer que o melancólico é, acima de tudo, um exibicionista. Contudo, não sejamos tão banais. A verdade freudiana é que, muito antes de falarmos sobre as consequências dos atos psíquicos, é necessário observar a origem da estrutura da melancolia, que, naturalmente, se dá na infância. Para tanto, Freud destaca o autoerotismo e o narcisismo.

No prefácio de *Luto e melancolia*, Marilene Carone recorre a textos freudianos precedentes, como *Introdução ao narcisismo*, a fim de elucidar sobre a unidade primitiva do *eu*. O bebê, nos primeiros anos de vida, vivencia experiências “fragmentadas de prazer”, que, vagorosamente, vão se organizando em investimentos pulsionais e, assim, possibilitam o estabelecimento do que Freud chama de “reversão da pulsão” (libido), desde o “objeto-alvo”, que não é encontrado ou não é satisfatório, em direção ao eu, ou seja, em um movimento de retorno. Dessa forma, Freud nos oferece o conceito dos modos de satisfação da libido do *eu*, qual seja, o autoerotismo. Carone continua a elucidar sobre o tema, afirmando que a criança não é a única potência no desenvolvimento do autoerotismo, porque a mãe ou um substituto de sua figura representam para a criança esse “Outro superpoderoso”, cuja ideia tensional favorece a formação das melancolias. Com seus cuidados, a partir da amamentação, a mãe erotizará o corpo do infante e colaborará para estabelecer “os caminhos de satisfação pulsional” do bebê, que mais tarde ele percorrerá sozinho, por meio da sucção do polegar, do balançar-se no berço

etc. Porém, o autoerotismo ainda não se iguala ao narcisismo, por ainda faltar a realização de um processo psíquico entre eles. Deve ocorrer um novo movimento para que haja a formação dessa unidade primitiva e para que a criança se identifique com ela, ou seja, com a formação “do seu próprio eu”. Carone afirma que, além da satisfação libidinal autoerótica, o infante precisa se identificar com o objeto de amor privilegiado idealizado por seus pais. É a partir da base do desejo parental que se forma a “unidade do ego freudiano”, fonte de investimento pulsional, o amor narcisista. Portanto, doravante, Freud (2011, p. 16) encontrará a relação narcísica com o “objeto frustrante”, que culminará na formação da estrutura melancólica.

A contar deste momento, podemos apreender que há uma falha na constituição de um narcisismo cuja estrutura basilar reside nas decepções dos pais e na busca pela realização de suas próprias fantasias narcísicas nos filhos, cujo resultado será a frustração pelas contrariedades da vida; este é o narcisismo primário, o qual estabelece uma relação dissociativa entre a “neurose narcísica” da melancolia – caracterizada pela busca constante pela satisfação dos ideais do ego via regozijo libido-objetal – e o sofrimento no luto. Daí nasce a diferença abismal entre as estruturas da melancolia e do luto, tendo em vista que o trabalho psíquico do enlutado, mergulhado em sofrimento, é o da perda total da libido que uma vez foi direcionada ao objeto de prazer. Dessa forma, o ego empobrecido torna o sujeito enfasiado de qualquer tipo de investimento libidinal, o que Freud (2011, p. 19) considera um “trabalho da ordem da saúde psíquica”, dado que, em determinado momento, a libido deste sujeito será reconstituída e então redirecionada a outro objeto de amor.

Assim sendo, é bastante possível que, até mesmo antes da noite de seu casamento, Justine já demonstrasse desconforto, lamentações e inseguranças perante certas situações, quaisquer fossem os motivos, pois, como afirma Freud, os melancólicos apresentam quadros de humor que variam do êxtase absoluto aos traços dos até então nomeados maníaco-depressivos, cuja obsessão com o objeto libidinal – ou a falta dele – é alarmante. Posto isso, fica evidente que em uma noite cujo longo planejamento ficou a cargo da irmã mais velha, Claire, era esperado de Justine um comportamento que se encaixasse às regras daquela convenção simbólica da supremacia burguesa, um casamento em uma mansão, repleto de códigos e, acima de tudo, de ordem. Por essa razão, uma explosão emocional de Justine, mesmo diante das palavras terríveis da mãe, seria inaceitável, pois perturbaria o ensejo, tão detalhadamente formulado pela ordeira Claire, que, da maneira com que foi projetada, é o par imediatamente oposto de Justine.

As cenas que se seguem transmitem as tentativas de Claire, que, ao final da primeira parte do filme, terão se mostrado inúteis, em controlar Justine, seu temperamento e, claro, o

desenrolar da cerimônia. Uma das características principais do doente abatido pela melancolia ou “histeria” melancólica é o reconhecimento de uma anormalidade emocional em si mesmo. Evidentemente, como apontado por Freud, o melancólico, apesar de não saber o motivo que levou à alteração de seu estado psicológico, é capaz de compreender que algo não vai bem. E Justine se dá conta disso, antes mesmo da metade de sua festa de casamento. À altura do discurso do noivo, Justine está visivelmente cansada, no entanto, resigna-se a tentar apreciar as palavras genéricas e limitadas de seu marido. O somatório desses elementos resulta na conjuntura psíquica de Justine, que, em dado momento, não consegue mais negar para si mesma que está perdendo o rumo da situação. Isto fica claro quando seu sobrinho, um menino de 5 ou 6 anos, está com sono e pede para dormir. Seu pai, John, logo se prepara para levá-lo para a cama, mas é Justine quem insiste em fazê-lo. Entendemos a insistência de Justine, pois seu sobrinho parece ser a única pessoa diante de quem ela não precisa fingir normalidade, nem projetar uma rigidez que já não lhe cabe. Dificilmente uma noiva abandonaria seu casamento para resignar-se no quarto de seu pequeno sobrinho, mas Justine estava saturada e levar o sobrinho para dormir soava como um ótimo pretexto. Já no quarto, a conexão entre ela e o menino torna-se evidente: ambos compartilham a paixão por cavalos, o que talvez explique o à-vontade do pequeno com a tia – e dela com ele. E rapidamente ambos adormecem. Novamente, cabe à Claire ir em busca da irmã.

“Eu preciso me recompor”, disse Justine, bastante sonolenta. Ela continua: “[...] estou rezando, fervorosamente... Elas se agarram nas minhas pernas e está muito difícil. É muito pesado para arrastar”. Aqui vemos que Justine tem consciência de seu desespero e de sua dor, porém, ela não entende o motivo. A imagem das correntes, que não é tão literal, mas bastante nítida nas palavras da personagem, é crucial para compreendermos a via-crúcis do melancólico. Existe uma dor muito profunda e ainda assim enigmática, resultado da essência primordial da perda, ainda que não se saiba a constituição e a natureza dessa perda. Se compararmos com os efeitos do luto, cujo sofrimento pela perda é rapidamente identificado pelo enlutado, ambos são estados da alma que se intensificam pelo déficit de algo ou alguém, mas que se desenvolvem de formas opostas no espírito.

O sono ou o estado de sonolência é um dos efeitos físicos da melancolia. Agamben (2007, p. 22) explica que, quando identificada durante a Idade Média e ainda sob o nome de “acídia” ou doença da “bilis negra”, a melancolia era interpretada como uma terrível tentação da alma, uma “penetração psicológica cruel”, cujo olhar era ao mesmo tempo obsessivo e vazio. O doente escolhia um ponto fixo em uma parede, por exemplo, e o fitava por muito tempo, até cair no sono ou, quando lia – neste caso, fazendo referência aos padres –, caía em sono profundo

sobre os livros e logo depois tornava a ler, sem mesmo compreender o motivo daquela leitura ou seu conteúdo. Essas eram as consequências da ociosidade do espírito e da mente. Por esse motivo, é compreensível a inatividade de Justine ou a falta de vitalidade diante dos acontecimentos de seu casamento, que ali representa uma alegoria de sua vida por inteiro.

Em determinado momento, Justine decide entrar na banheira, enquanto os convidados a aguardam para cortar o bolo. Sua irmã tenta tranquilizá-los, mas, a essa altura, Justine já está perdida em seu emaranhado de pensamentos, em sua clausura melancólica. Esta é uma cena que muito nos aludiu a um dos poemas da seção baudelairiana de *As flores do mal*, intitulado “Delfina e Hipólita”. Não nos cabe aqui analisar todo o poema, mas sim uma de suas estrofes:

Os olhos já sem viço, o preguiçoso pranto,
O ar exausto, o estupor, a lúbrica moleza.
Os braços sem ação, como armas vãs a um canto,
Tudo afinal lhe ungia a tímida beleza.

O poema expõe a relação entre Hipólita, rainha das Amazonas e filha de Zeus, e Delfina, criatura mitológica, meio mulher, meio serpente. Hipólita sofre pelo homem que a deixou, e Delfina tenta a todo custo encantá-la com suas doces palavras e versos carinhosos, exprimindo, assim, seu amor pela rainha. O que nos chama atenção é o estado psicológico de Hipólita, quando seu corpo é o templo de sua dor. Os olhos não têm mais viço, o corpo está fadigado e os “braços sem ação”. É como vemos Justine deitada dentro da banheira. Há uma languidez em seu corpo e seu olhar fita o inexistente. Parece que a todo tempo ela busca encontrar algo que não se mostra visível, algo que lhe falta. É o deus erótico ou, como aponta Agamben (2007, p. 38), mencionando as tradições patrísticas que souberam polarizar a acídia e a melancolia, o “Eros perverso”, que mantém sempre em mira o desejo próprio e obsessivo do melancólico fixo naquilo que está “inacessível”.

O sentimento de vaziez e, ao mesmo tempo, as crises de repulsa a si e aos outros são marcas bastante paradoxais do melancólico. A psicanálise freudiana avalia que, ao ser encoberto pela sombra do objeto de amor, o ego transforma-se na “base narcísica do investimento”, o que favorece a forte ideia de fixação nesse objeto e a baixa resistência em rejeitá-lo ou em reavaliar sua posição libidinal, criando uma grande identificação entre o ego e o objeto de amor, trazendo à tona “todos os tormentos característicos da ambivalência amorosa”, exprimidos nos melancólicos com muito mais intensidade (Freud, 2011, p. 20). Tal discussão nos encaminha diretamente às cenas do filme em que esses conceitos começam a fazer sentido e se mostram visualmente evidentes no comportamento de Justine e, por que não, também no de sua mãe. Apesar de ser facilmente interpretada pelo espectador como uma

personagem inconveniente e rancorosa – e com certeza ela foi concebida para causar esse tipo de impacto –, Gaby não é tão diferente de Justine, a despeito de seus comentários pejorativos em relação à filha, como vimos anteriormente. Mesmo com sua pequena participação no filme, podemos inferir que mãe e filha sofrem da mesma dor, em níveis diversos e em formas de expressão distintas. Quando ambas estão na banheira, mesmo que Gaby não apareça em cena, é difícil não presumir que a mãe da noiva, ao se retirar da festa para tomar banho, esteja sofrendo por algo. Se levarmos em conta sua postura durante a festa, Gaby não só não está satisfeita com o evento e toda a sua simbologia, como ela parece estar irritada consigo mesma. A própria ideia de tomar banho parece salientar esse desconforto, uma vez que a água sempre foi tomada como um elemento que purifica e limpa, bem como o fogo, por exemplo.

Provavelmente, o mesmo ocorre com Justine. Talvez, para ela, a limpeza que pode transformar um corpo físico é a mesma que pode reorientar uma mente turbulenta. Logo, enquanto mãe e filha estão mergulhadas na banheira, causando um enorme constrangimento aos anfitriões e convidados, elas experienciam uma tentativa de reorganização mental e emocional. Contudo, Justine ainda luta para manter-se fiel à imagem da felicidade caricata e, por isso, volta à festa para cortar o bolo com o marido. Aqui, vemos o descontentamento dela diante de todos e a tentativa de sorrir a todo custo. Há um esforço tremendo para manter-se sã, sorridente e disposta. O espectador nota que Justine está chegando ao limite e que em breve sua encenação não terá mais motivo. Ela só espera que tudo acabe, sem forças, sem motivação e totalmente perdida entre a personagem da felicidade ideal e a implosão de seu espírito, enfraquecido pela doença jamais nomeada no filme. “Me desculpe”, ela diz, pousando o rosto no ombro de Michael, e parece que nem ela mesma acredita nessas palavras, tamanho o esvaziamento do fundo intencional, da palavra bem expressada, da circunstância em que se desculpar faz algum sentido. Ela só esboça e profere palavras sem finalidade significativa. Ela é apenas dor e fadiga, frustração e descontentamento.

“É melhor você estar feliz”, diz o marido de Claire. E Justine responde: “Sim, eu deveria estar”. Ao voltar para o quarto do sobrinho, Justine é confrontada pelo cunhado, que usa o investimento financeiro que fez na festa para atacar seu comportamento “inadequado”. A obrigação de Justine em “ser feliz” é novamente selada por um acordo. Aqui, o sentimento de êxtase pela realização, pelo encontro com a plenitude é vinculado a uma troca: o dever em ser e em esboçar felicidade é obrigatório, porque se pagou, literalmente, por ela. É provável que, para o cunhado de Justine, seja viável estabelecer que transmitir alegria é o capital de uma satisfatória transação matrimonial e, por consequência, de um bom investimento. Como um milionário, ele está acostumado ao pragmatismo da aquisição e, nesse caso, ele esperava que,

comprando o casamento dos sonhos para Justine, ela teria por obrigação esbanjar felicidade no dia em questão. Acontece que a inconstância faz parte do temperamento melancólico, como salienta Freud, e isso reverbera em todas as ações. Essa inconstância habita o âmago da alma doente, quando esta alimenta as críticas da autorrecriação, conforme explica Freud (2011, p. 53), chamando de “quadro de delírio de inferioridade” um panorama predominantemente moral e a recusa a uma possível superação. Em outras palavras, Justine, ao querer se desculpar com o marido, com a irmã e ao rebaixar-se durante a conversa com o cunhado, revela sinais de que, provavelmente, ela não se crê digna de benevolência ou de entendimento, visto que o melancólico, ao caracterizar seu ego como empobrecido e minúsculo, ainda que inconscientemente, se declara incapaz de dizer ou fazer algo de bom.

Isto não quer dizer que, segundo Freud, haja alguma correspondência entre a autodepreciação e a real justificativa que a põe em prática. Ele segue: “A mulher, antes boa e cônica de seus deveres, na melancolia não dirá a seu próprio respeito nada melhor do que a mulher na verdade inútil”, e talvez a primeira tenha mais chances de adoecer do que a segunda, cujo julgamento não acrescenta nada de positivo (Freud, 2011, p. 55). Ora, seguindo esta linha de pensamento, podemos inferir que o melancólico não está eternamente preso e ligado a uma posição de “contrição de remorso” em condições normais, mas que falta a ele a vergonha perante o outro – o que, naturalmente seria o sentimento expoente dentro de tais condições, caso não fosse uma patologia a operá-lo. Talvez seja por isso que Justine esteja constantemente ensaiando sorrisos na primeira parte do filme, o que vai se mostrando uma ação cada vez mais forçada conforme a noite avança e a doença se alastra na personagem, culminando em pequenos universos catastróficos até o início da segunda parte da narrativa: as mudanças de humor de Justine, a pressão social para que se mantenha intacto o ideal burguês de uma festa de casamento, a expulsão da mãe da noiva e, talvez um dos motivos mais absurdos, a imposição do chefe de Justine para que ela crie um *slogan* para a próxima campanha publicitária – tudo ao mesmo tempo.

Em determinado momento, vemos que Justine está pouco a pouco se fragmentando, desviando-se do eixo da ordem e do que é esperado dela. Sua irmã e marido estão claramente descontentes, acreditando que Justine é ingrata e mentirosa. Ela fez com que Michael acreditasse que o casamento era fruto do mais íntimo desejo de ser dele – e, certa feita, provavelmente tenha sido – e fez com que Claire e seu marido John gastassem uma “enorme soma em dinheiro” com a festa. Essa reunião de frustrações coletivas é exposta à Justine, que responde, não com sorrisos ou lágrimas de arrependimento, mas com gestos bruscos e enraivecidos. É previsível que, para ela – sem compreender o que se passa consigo mesma, sem

se reconhecer nas decisões passadas ou nas que deveriam ser tomadas, e sem saber mais o motivo de estar ali – toda a hostilidade familiar ressoe como falta de compreensão ou empatia. Ela provavelmente não crê que estejam tentando compreendê-la ou se colocar em seu lugar.

Em termos clínicos, é possível observar que o melancólico experimenta o ressentimento, a dor e o descontentamento como artifícios negativos e pejorativos que partem do outro e de seu julgamento excessivo. Isso porque, frequentemente, as autoacusações e as autorrecriminações que o doente possa infringir a si mesmo são, na verdade, pouco relacionadas à sua própria pessoa, mas, com “ligeiras modificações”, se ajustam à outra pessoa, a quem o doente ama, amou ou deveria amar. Nota-se, mesmo com gestos e reações menos explícitos, que Justine está visivelmente incomodada e aflita com as percepções externas de seu comportamento pouco convencional a uma noiva no dia de seu casamento. Ao perceber que Claire e Michael estão descontentes e nada fazem a não ser criticá-la, Justine entra em um estado de raiva e agitação, que, sob a análise freudiana, são reações simbolicamente representativas do autodesprezo, mas associadas a um gatilho externo, à provocação de terceiros. Dessa maneira, uma pessoa que se apieda de outra por esta ser tão dependente a ponto de se mostrar incapaz ou nula, na verdade, expressa uma queixa dirigida à própria limitação percebida no outro, independentemente do sentido ou das razões reais. É sabido que algumas autorrecriminações são legítimas; no entanto, elas podem se pôr à frente “porque ajudam a ocultar as outras [...]”; na verdade, elas derivam também dos prós e contras da disputa amorosa que levou à perda amorosa” (Freud, 2011, p. 59).

É incrível como, a todo tempo, Justine parece estar em uma espécie de transe, cambaleando entre o real e um certo estado de alienação. Apesar de estar esgotada, ela ainda consegue sorrir, entre lampejos de falsa alegria e uma espécie de embriaguez psicológica. Ela bebe, dança, troca olhares incertos com o marido e consegue expressar algum tipo de emoção diferente daquilo que a está consumindo por dentro. Ainda assim, ela tenta refugiar-se à sombra do acolhimento materno, que, como vimos, não corresponde ao que se espera de uma relação convencional entre mãe e filha. Contudo, talvez a forma crítica de Gaby em demonstrar preocupação seja de fato algo parecido com cuidado. “Mãe, eu estou com medo. Estou tentando andar em linha reta...”, diz Justine. “Todos estamos com medo, querida. Por que você não pega seu medo e dá o fora daqui?”, diz Gaby. Agora, tentando compreender mais profundamente a construção das personagens, identificamos a mãe de Justine como alguém que não crê mais em ilusões ou, pelo menos, que não acolhe a instituição matrimonial como um ensejo que transmita, necessariamente, felicidade. “Pare de sonhar, Justine”, ela completa. Esse posicionamento nos leva à interpretação de que Gaby também sofra com o martírio da melancolia e que ela o tenha

experimentado anteriormente. Sua intenção ao dizer que Justine deveria fugir daquele lugar expressa uma decisão que ela mesma não foi capaz de tomar na época de seu casamento, o que a levou ao amargor e ao desgosto de uma vida matrimonial esvaziada de sentido, uma vez que, certamente, ela não via sentido em sua própria existência.

Ora, revendo o que seriam as sequelas do narcisismo – cujo estado de eterna culpabilidade do indivíduo está diretamente relacionado ao seu modo de criticar e observar ausência de entendimento da parte do outro –, é necessário constatar que a melancolia vai além da máscara narcísica, pois ela se envereda na perda significativa de algo que é confundido no ego. O processo melancólico se dá dessa maneira, porque o investimento que deveria ter sido feito a outro objeto provou-se fraco e falho, logo, a libido que deveria ter sido alocada em outro objeto de amor ficou livre e acabou direcionando-se para o ego, onde houve a chamada “identificação do ego com o objeto abandonado”. Portanto, o objeto deixou de ser o que foi perdido, e o ego é o que passou a ser entendido como o abandonado. Assim, “a perda do objeto se transformou em perda do ego”, e a pessoa amada transformou-se em uma “bipartição entre a crítica do ego e o ego modificado pela identificação” (Freud, 2011, p. 61). Se nos ativermos ao comportamento de Gaby durante o casamento, a todo seu ceticismo e à condenação ao ato matrimonial, chegaremos ao conceito de *revolta*, igualmente característico da melancolia, experimentado também por Justine. Seria bastante óbvio inferir que uma pessoa com comportamento depreciativo tende a sentir-se menor ou menos importante em relação ao outro. No entanto, o melancólico está longe de se humilhar perante aqueles que o cercam. A submissão em relação à indignidade não é um fator presente na figura melancólica, simplesmente porque estas sempre se mostrarão incomodadas e ultrajadas, “como se uma grande injustiça tivesse sido cometida contra elas”. Todavia, diferentemente do que seria um ataque narcísico de injúria, a “constelação da revolta”, em virtude de um certo processo de mutações, transfigura-se na “contrição melancólica”. Ou seja, em conclusão, o melancólico revolta-se sob a forma do remorso e do arrependimento, o que nos leva a crer que tanto Gaby quanto Justine, uma antes da outra, estão vivenciando o resultado de suas escolhas contidas no emaranhado de decadência da alma melancólica.

Como vimos anteriormente, o melancólico, experienciando o caos de seu mundo particular, é aquele que melhor consegue enxergar a verdade, que melhor consegue sugar toda a potência – ou a impotência – de uma vida sem ilusões. Dessa forma, Justine começa uma espécie de acerto de contas com seu chefe, Jack, que insiste em tirar dela, mesmo ao findar da noite, um *slogan* para a próxima campanha, tendo colocado seu sobrinho, Mark, recentemente empregado, para cercar-lhe de todas as formas durante o casamento. Já que Justine está se

despindo pouco a pouco de toda a cerimônia social graças à manifestação da doença, ela julga prudente confrontar o chefe. Ao julgar como medíocre o produto que a agência tenta vender, Justine encaixa Jack em uma redoma de pobreza intelectual, sede de poder e vazio de qualquer significado. Seu ódio por Jack e pela empresa é tão profundo que, ainda assim, ela não se escusa em palavras para expressá-lo. Não há mais filtros ou máscaras: Justine é apenas corpo, carne e arrependimento. Ela inclusive se despede de seu marido, que acaba deixando a mansão, acompanhado dos pais. Michael diz: “Poderia ter sido diferente”; Justine o replica: “Sim, Michael, poderia ter sido diferente, mas o que você esperava?” E Michael responde: “É, você tem razão”. Ele a beija na testa e deixa de vez o casamento. É quase dedutível que ambos já esperassem por esse fim, talvez porque Justine já tivesse alguma ciência de sua condição psicológica e Michael só presumisse o pior.

Agora, é necessário nos atermos a um evento que possivelmente tenha representado o colapso das relações apresentadas. Antes de confrontar seu chefe e despedir-se de Michael, Justine comete um crime perante as leis matrimoniais: ela fez sexo com o jovem sobrinho de Jack durante as celebrações, no campo de golfe, enquanto seu marido a esperava. Nesse momento, seria viável criticá-la pela infidelidade, uma vez que anteriormente ela havia negado as investidas de seu marido, que estava no quarto de núpcias e, logo em seguida, entregou-se de maneira despreziosa a outro homem, no mesmo lugar. No entanto, segundo aponta Agamben, é necessário compreender a inclinação do melancólico para o *Eros*. Identificado por Aristóteles como “vocação para a luxúria”, o “desregramento erótico” passou a ser estudado como um dos “atributos do humor negro” desde então.

Durante a Idade Média, houve a consolidação de uma tradição médica que julgava a melancolia e o amor como doenças irmãs. No catálogo produzido pelo médico árabe Haly Abbas, que influenciou amplamente a medicina medieval, estão catalogados o amor – *amor hereos* ou *amor heroycus* – e a melancolia sob a rubrica das “doenças da mente”. Logo, entende-se que essa profunda proximidade entre “a patologia erótica e a melancólica” é a mesma capaz de produzir no indivíduo um vívido e transparente abalo da estrutura moralizante do equilíbrio perfeito, enquanto, de maneira inversa, a inevitável inclinação do melancólico para a contemplação o encaminha diretamente para a perdição amorosa (Agamben, 2007, p. 40).

Durante séculos, a imagem ambígua do melancólico apático, mas de sinistro temperamento erótico, foi compreendida caricaturalmente como a emblemática figura do “humor negro”. Em um dos tratados seculares usados por Agamben como exemplo dessa acepção, vemos uma versão arcaica da teoria freudiana se formando sob uma camada de análise quase psicanalítica, e outra de um certo caráter fisiológico e até romantizado da doença.

Segundo esse tratado, datado do século XVII, para onde quer que se desvie a “intenção assídua da alma”, para esse mesmo lugar vão os espíritos, considerados o veículo dos impulsos da alma, espíritos esses que são produzidos no coração, como a “parte mais sutil do sangue”. O que se assemelha nesse tratado à concepção freudiana do direcionamento errante da libido é a teoria de que a alma do amante é levada à imagem do amado, “inscrita em sua própria fantasia”, ao mesmo tempo que alma é conduzida ao próprio amado. Durante o voo obsessivo desses espíritos, movimento que exige um reabastecimento constante de sangue puro, os espíritos morrem, por meio de uma eterna busca pelo sustento da fantasia de amor do amante. Por conta disso, o sangue limpo e claro fica diluído em algo espesso, árido e enfraquecido – e, assim, o corpo se deteriora em obscuridade física e moral. Dessa forma, a melancolia, o alimento da “bílis negra”, resseca o cérebro e oprime a alma, levando o amante a se contorcer em seu próprio padecimento e, em termos modernos, em sua própria paranoia – o que Freud chamou de *mania*.

Agamben salienta que escapa à concepção clássica do melancólico como ser puramente contemplativo o fato de ele não conseguir se desvincular do “desejo de abraço”. A intenção erótica que desenlaça a crise melancólica apresenta-se como “aquela que pretende possuir e tocar o que deveria ser apenas objeto de contemplação”, e assim torna-se combustível para a insanidade e a desordem, tendo em vista que, aqui, o melancólico quer ultrapassar a barreira contraditória do “abraçar o inapreensível”. De modo que o melancólico não podia “conceber o incorpóreo”, considerou-se na Antiguidade que ele não sabia distinguir o espaço real, a impossibilidade física e o limite entre ele e o objeto de contemplação.

Na realidade, não se pode excluir o melancólico de uma esfera metafísica capaz de interpretar sua intenção melancólica rumo ao “impulso de transgressão”, que transforma a disposição contemplativa em lubricidade erótica e no desejo de abraço, como elucida Agamben. Por esse motivo, a incapacidade de “conceber o incorpóreo” e o impulso em torná-lo objeto de abraço não podem ser considerados como divergentes, mas como parte de um mesmo processo de transtorno em cuja estrutura a contemplação é ameaçada pelo furor erótico (Agamben, 2004, p. 41-42).

Portanto, se retomarmos a cena de infidelidade de Justine, podemos inferir que, a partir do descontrole do *Eros*, suas ações e interpretações acerca do que é ou do que deveria ser moralmente aceito estão em constante profusão libidinal. Não se trata de uma simples questão de interesse sexual, de entregar-se fisicamente ou não ao seu próprio marido, mas sim do descolamento refutatório da libido, da desordem psíquica. A partir desse momento, várias perguntas podem se tornar moralmente cabíveis: Justine apresenta sinais de loucura? Ela não amava o marido? Não necessariamente. Então, por qual motivo ela escolheu traí-lo ao decidir fazer sexo com outro homem na noite de núpcias? Não é sobre tomar uma decisão consciente,

mas sobre o abalo de uma estrutura psicológica fragilizada pela doença. Isto é, em determinado momento, antes ou durante a festa de casamento, houve o rompimento da ligação libidinal da parte de Justine em direção a Michael, ou talvez essa ligação nunca tenha se consolidado efetivamente. Essa ligação foi cortada de forma abrupta e violenta na psique de Justine, provavelmente gerada por uma “ofensa real” ou decepção, em termos freudianos, o que a fez desgarrar-se de qualquer intenção moral, resultando no conflito do investimento objetal.

Ora, se Justine não via mais sentido no casamento, na festa, em todo o aparato matrimonial meticulosamente preparado, não poderia ser diferente com aquilo que ela acreditava – ou não – ser o seu objeto de amor, Michael. Posto isso, com a libido livre, o impulso erótico esvaiu-se e liberou Justine de qualquer amarra moral. Vale a pena reforçar que melancólico não é fatalmente um traidor, tampouco infiel ou depravado, uma vez que através de um comportamento autodestrutivo, como vimos anteriormente, ele também acusa o outro por seu compadecimento imediatamente direcionado a ele. A questão primordial é que não há como encontrar-se em meio ao caos, e a intenção erótica é apenas uma das vias de esvaziamento momentâneo do doente em crise. É por esse mesmo motivo que a melancolia pode levar, muitas vezes, a casos clínicos de depressão, como explicita a psicanalista Maria Rita Kehl, ao final de sua necessária contribuição para o prefácio de *Luto e melancolia*, e como vemos de forma tão transparente na experiência de Justine, na segunda parte do filme.

Kehl observa que “a clínica da melancolia não esgota, para a psicanálise, o campo das patologias da tristeza”, e acrescenta que os sintomas sociais que se emaranharam à complexidade da constelação melancólica são as chamadas depressões, tornando-se assim bastante necessário o debate psicanalítico acerca delas. Como veremos a seguir, Justine, ao mergulhar em profunda depressão na segunda parte do filme, tensiona a relação entre uma mente adoecida e as consequências que ressignificam o fim inevitável.

2.3 A fecundidade do fim

“Eu tentei, Claire”. “Sim, você tentou. Você realmente tentou”. Este é o diálogo que antecede a inauguração da segunda metade do filme, no dia seguinte à fatídica noite do casamento, cujo valor simbólico é extremamente importante para a compreensão da gênese alegórica da melancolia. Ao cavalgar pela propriedade com sua irmã, Justine observa que a estrela que ela havia visto na noite anterior, chamada Antares – que até o momento era visível – não está mais no céu. Aqui, notaremos que, paulatinamente, a “estrela” desempenhará um

papel fundamental para o desfecho da trama, e que, simultaneamente, representará o mergulho de Justine rumo ao inóspito inconsciente melancólico – o que se acentuará conforme percebermos que a estrela está “camuflando” o real problema.

A segunda parte da película, intitulada “Claire”, coloca a irmã de Justine como foco analítico, imediatamente oposto à persona e ao temperamento de Justine. Sempre paciente e dócil e, ao mesmo tempo, pragmática e ordeira, Claire será o colo e o abraço que acolherão Justine em sua fase de profunda depressão, ápice da crise melancólica, como vimos anteriormente. Apesar das críticas de seu marido, Claire é quem guiará Justine, que mal consegue abrir a porta de um táxi, rumo à sua casa, refúgio para a alma doente que não consegue mais seguir sozinha. “Ela é minha irmã. Ela está doente”, diz Claire ao rebater as críticas de John, que insiste em afirmar que Justine é uma má influência para ela e para seu filho, Leo. John é astrônomo, acostumado ao controle, à sensatez, ao pragmatismo das coordenadas numéricas e astrológicas, portanto, para ele, Justine representa o oposto daquilo que mais lhe é caro: a ordem. Logo, é perfeitamente lógico inferir que John menospreza a doença de Justine, ou melhor, que a vê como uma menina mimada e cheia de frivolidades, porque, para ele, ela não está e nunca esteve doente. Por esse motivo, John manterá distância de Justine, e ao longo do filme será possível notar seu constrangimento em compartilhar o mesmo espaço com ela.

No entanto, a trama começa a se adensar quando John pergunta se Claire voltou a fazer pesquisas na internet, e a resposta de Claire é o primeiro sinal de que há algo para se temer: “Eu tenho medo desse planeta estúpido”. Imediatamente, John, como o especialista e estudioso que é, trata de refutar o “medo” de Claire e o chama de “planeta maravilhoso”, porque ele crê que o evento que está prestes a acontecer representará uma revolução astronômica. Podemos inferir que este planeta, que até então não havia sido nomeado, representa a alegoria melancólica. “Ele era negro e se tornou azul. Ele está bloqueando Antares e se escondendo atrás do Sol. [...] Ele estará aqui em cinco dias e não colidirá conosco, como não atingiu Mercúrio e sabíamos que não atingiria. Como não atingiu Vênus e sabíamos que não atingiria. E não atingirá a Terra, como sabemos que não atingirá”. As palavras assertivas e quase proféticas de John revelam sua excitação em relação ao evento iminente, além de esclarecerem o grande temor de Claire: a colisão do planeta com a Terra, que resultaria na extinção de nosso mundo.

No entanto, por qual motivo as características oferecidas por John podem ser associadas à melancolia? Voltemo-nos por um instante para as cores que nos chamaram a atenção como os primeiros fatores expostos por John ao apresentar este novo planeta. “Ele era negro e se tornou azul”. Conforme estudamos anteriormente, acreditava-se em tempos antigos que a bÍlis tornava-se negra quando penetrada pela doença da acÍdia, cujas conseqüências físicas e morais

levavam ao tédio, ao comportamento esvaziado de sentido, ao olhar trêmulo, à falta de desejo, à insônia e à falta de apetite. Como escreveu Goethe, o preto é “representante da escuridão”, ele é o conceito da ausência de luz. É a cor encontrada a partir da combustão no mundo vegetal, do carvão e da madeira quando findadas suas características de combustível pela luz, quando já está totalmente queimada. Ora, se o preto representa uma passividade de energia, uma certa penumbra, é natural presumir que o planeta transmitisse essa mesma energia de atuação em quem o observasse. Em contrapartida, ao clarear, o preto torna-se azul. Por sua vez, o azul “é uma energia, mas está do lado negativo e, na sua mais alta pureza, é por assim dizer um nada estimulante”. Há uma contradição entre o preto e o azul, uma vez que coexistem, ao mesmo tempo, o luto, a ausência de movimentação e um estímulo vazio, uma “luz triste” e “fria” (Goethe, 2013, posição 1996).

A mutação de cores do planeta nos remete ao efeito que a cor azul passou a desempenhar nas artes ao longo do tempo. Podemos encontrar inúmeros exemplares na literatura, passagens e obras que fazem uso de cores e sensações na tentativa de descrever emoções e sentimentos despertados e reforçados pelas diversas tonalidades que há. Como no exemplo do “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade – cuja estrofe que aqui nos chama a atenção diz: “As casas espiam os homens/ Que correm atrás de mulheres/ A tarde talvez fosse azul/ Não houvesse tantos desejos” – a imagem da tarde azul emerge como consequência de um dia pouco eufórico e caloroso, não fossem as paixões dos homens pelas mulheres. Há, também, no cancionário popular brasileiro, canções únicas como *O trem azul*, do mineiro Lô Borges: “Você pega o trem azul/ O sol na cabeça/ O Sol pega o trem azul/ Você na cabeça” – cuja simbologia nos remete à imagem de que a tarde adocicada e calma é unicamente embebida de luz e nostalgia, tendo a cor azul como protagonista dessa atividade nostálgica e juvenil.

Além disso, podemos citar a famosa “fase azul” de Picasso, que teve origem no suicídio de seu grande amigo Carlos Casagemas, cujas obras traduziam a alma solitária, cheia de dor e tristeza do artista. Obras como *O funeral de Casagemas* e *O velho guitarrista cego*, populares representantes desta fase de Picasso, exploraram o poder da cor azul na representação do pesar, do descontentamento e do pessimismo como forças motrizes da ausência de calor e de uma intempestiva degeneração espiritual, visto que, como já expôs Goethe, a frieza da cor azul gera extremo desconforto e solidão se a fitarmos por muito tempo ou se nos encontrarmos em um ambiente totalmente coberto por ela.

Posto isso, se associarmos a modificação entre preto e azul sofrida pelo planeta ao comportamento depressivo e apático de Justine, podemos inferir que este planeta é, alegoricamente falando, o retrato da acídia, e, conforme ele se aproxima da Terra e proporciona

o irrompimento das diversas fases de atuação da doença, ele está diretamente correlacionado à pessoa de Justine e a quem está ao seu redor. É fundamental entendermos aqui o motivo pelo qual a alegoria é a chave interpretativa da trama do filme. De acordo com Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, em uma leitura epistemológica, *alegoria* é “dizer uma coisa para significar outra”, por meio do uso de uma linguagem literal, “remeter a outro nível de significação”. Contudo, a fim de evitar que continuemos caindo em um eterno espiral em busca das possíveis significações daquilo que chamamos de alegoria, daquilo a que nos referimos como esse outro objeto ou outro nível, Benjamin se preocupa em delimitar o que seria o ponto de origem, o sentido primeiro, evitando, dessa forma, as longas discussões sobre as “significações alternativas que a palavra recebeu” e, finalmente, condensando em um termo único, “figuras conexas, de difícil delimitação”, como metáforas e metonímias, fenômenos da linguagem amplamente utilizados na construção das alegorias. Benjamin esclarece que os muitos equívocos produzidos ao longo do tempo, cuja linha de pensamento alocava a alegoria em uma “forma essencialmente antiartística”, reduzindo-a a uma “simples técnica de ilustrar” imageticamente uma figura abstrata, empobreceram e deslocaram nossa atenção para o que a alegoria quer se referir e não para o que, de fato, ela é (Benjamin, 1984, p. 38).

Benjamin é categórico ao dizer que, se voltarmos a atenção para a alegoria como sendo a figura à qual recorreremos para dizer uma coisa que quer significar outra, e a consequência é o questionamento que surge sobre o que seria, então, essa *outra*, cometeremos o grave erro de banalizarmos, por assim dizer, a ideia primordial da alegoria barroca: “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”. Por meio da linguagem barroca, de suas metáforas, personagens e significações, podemos compreender que a alegoria diz uma coisa e “significa incansavelmente outra”, um resultado unificador do que havia sido recolhido como conteúdo material da época, um processo histórico de síntese de todas essas reflexões.

Ao nos aprofundarmos no texto benjaminiano, deparamo-nos com a mãe das alegorias barrocas, a morte, “a metamorfose do vivo no morto”. O cadáver ou a caveira são representantes desse “querer dizer”, ainda que, sob a égide da luxúria ou do assassinato em massa na guerra civil alemã do século XX, por exemplo, a morte “emerge como significação comum de todas essas alegorias”, que culminam na alegoria global de morte, porque “o alegorista diz a morte”, mas quer significar a história; nisso consiste o eixo da questão alegórica e do ponto de vista barroco: “a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento” (Benjamin, 1984, p. 38-39).

No entanto, a morte não é apenas um pano de fundo para a alegoria barroca, ela é uma via estruturadora de construção da significação. O alegorista, ao selecionar um objeto, ao

arrancá-lo de seu contexto usual, mata-o, esvazia-o de todo seu “brilho próprio”, transformando-o em algo oco, pronto para receber uma nova significação e ser preenchido por um outro sentido; dessa forma, ele estará pronto para se tornar alegoria, porque, “nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente”, transfigura-se em caminho para o conhecimento oculto. Ora, se o mundo precisa ser dividido, repartido em pedaços para que nasça a alegoria, podemos facilmente inferir que as ruínas e o inacabamento servem para criar a alegoria, porque o despedaçamento prepara o objeto ou o corpo, metaforicamente ou não, para receber a significação alegórica: “os personagens morrem, não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria” (Benjamin, 1984, p. 40).

Dessa forma, se retornarmos ao aparecimento do planeta azulado no filme e as consequências de sua rápida aproximação da Terra, poderemos compreender que o estado primeiro, um astro perdido na via láctea, foi (re)concebido e transformado em anúncio patológico para o irrompimento do estado emocional e psicológico de Justine. Houve um “esquartejamento” do símbolo, uma reorientação do “brilho próprio” do objeto, como apontou Benjamin. Um astro não é mais um astro, e um planeta que sofre mutações não é mais apenas um planeta: ele reconfigurou-se em uma doença; ele agora camufla-se, desvia-se, esconde-se, assim como a difícil atestação dessa mesma doença; ele se disfarça de algo que não é, porque, ao findar da questão, ele é um *outro*, ele é *Melancolia*.

Ao retornar à casa de Claire, tempos depois da fatídica noite do casamento, Justine está visivelmente debilitada, apática, quase uma morta-viva. Ela precisa da ajuda de Claire para se equilibrar sobre os pés e para de algum modo caminhar até o quarto que a irmã, delicada e compreensiva, organizou especialmente para recebê-la. Se regressarmos de forma breve à descrição da acídia feita por Agamben, podemos ver os claros sinais apresentados por Justine de que a doença já a consumira por inteiro, pois não só a apatia e a falta de apetite se tornaram características que assombram sua pessoa, mas também a sonolência e a falta de energia tomaram seu corpo, de modo que ela não consegue fazer mais nada senão dormir, e, por conta disso, Claire falha, por algum tempo, em fazê-la despertar e se alimentar.

Por mais que Freud não tenha entrado em detalhes específicos sobre os possíveis desdobramentos da melancolia, como, por exemplo, a aparição de outras doenças em consequência, como a depressão, a psiquiatria e a psicologia reconhecem essas possibilidades, como afirmou Marilene Carone, em outro momento. É justamente o que vemos acontecer com Justine, ou melhor, o que já aconteceu. Claire havia preparado para o jantar um prato muito apreciado por Justine, talvez por sua ligação com a juventude das irmãs: bolo de carne. Na tentativa de fazê-la se preparar para comer com a família à mesa, Claire convida Justine para

um banho de banheira. No entanto, a protagonista, de pé diante da banheira, com a irmã lhe segurando pelos braços, não consegue levantar as pernas para entrar no banho, como se todas as forças lhe faltassem. Ela resmunga e cai no chão. “Eu me sinto muito cansada”, diz Justine, quase sem abrir os olhos. E Claire, dedicada e compadecida, diz: “Tudo bem, podemos tentar amanhã”. Ao mesmo tempo, a irmã mais velha diz que tem uma surpresa para Justine e a conduz à sala de jantar. Sentindo o cheiro do saboroso bolo de carne, Justine sorri para a irmã e se senta para comer, junto com o sobrinho e o cunhado. É provável que, naquele momento, Justine tenha sido levada, metaforicamente, a um momento mais doce de sua vida, como a infância, e seu sorriso demonstrado uma espécie de ressurreição momentânea, como se suas esperanças de uma breve melhora nascessem daquele prato tão caro a ela e a Claire. Seu impulso em alcançar o garfo e começar a comer quase significou um avanço rumo a uma leve estabilidade emocional, motivo esse que deixou Claire radiante, e rapidamente todos começaram a comer. Em contrapartida, segundos após começar a mastigar, Justine cospe a comida em suas mãos e começa a chorar abundantemente: “Tem gosto de cinzas” – ela afirma entristecida, como se seu esforço em considerar aquele momento como repleto de esperança e calor sofresse uma nova frustração, uma vez que a comida ganhara um sabor fúnebre.

Justine, então, é levada de volta para o quarto. Seu sobrinho, que a chama carinhosamente de tia “Steelbreaker”, a segue com um computador em mãos e se senta ao lado dela em sua cama. É interessante notarmos aqui o significado do apelido que o menino deu à tia. Ao traduzirmos diretamente do inglês, temos algo como “quebradora” ou “destruidora” de aço (tradução nossa), o que nos remete a um tipo específico de interpretação, pois, desse modo, o sobrinho de Justine parece considerá-la como alguém forte e destemida, uma vez que a atividade de dobrar ou quebrar um metal tão resistente como o aço não poderia ser feita unicamente por mãos humanas. Logo, sugerindo que a tia seja uma pessoa de força imensurável, o pequeno transmite uma certa visão de inspiração e admiração em relação a ela, o que provavelmente o faz amá-la tanto como vimos e como ainda veremos futuramente neste trabalho. Mesmo deitada de costas para o sobrinho, Justine escuta quando o menino a apresenta ao Melancolia por meio de uma imagem no computador, afirmando que este planeta, que no momento está se escondendo atrás do sol, logo passará pela Terra, em um movimento chamado de *flyby*. Em seguida, Claire adentra o quarto e diz a seu filho que não assuste a tia com notícias sobre o planeta. Rapidamente, o menino sai do recinto, e Justine afirma de modo duro e direto: “Se você pensa que tenho medo desse planeta, você é estúpida” – deixando Claire desconfortável. Apesar de ter durado poucos segundos, a fala de Justine é carregada de significado. De certa forma, afirmando que não teme a colisão da Terra com o planeta

Melancolia, Justine quer deixar claro que não teme a morte de modo geral. Logo, é plausível inferirmos que, para o doente melancólico, a morte pode significar uma salvação, o findar do martírio neste plano. Segundo o Ministério da Saúde brasileiro, é comum que o depressivo julgue ser um peso para si e para a família, sendo a morte o único caminho de alívio para si e para os demais, sendo que acredita ter perdido, de forma irreversível, a capacidade de sentir alegria e prazer⁹. Assim sendo, por mais que Justine não tenha expressado que se sente um fardo e que deseja livrar sua irmã de carregá-la desse modo, ela deixa claro que não receia morrer, em um tom de voz que valida a certeza contida em suas palavras.

“Um dia mais escuro e triste do que as noites”, escreveu Baudelaire em seu *Spleen* de número quatro. Certamente, foi assim que a melancolia se abateu sobre Justine, trazendo como consequências toda a dor, sofrimento, alucinação e culpa embotadas pela mais profunda tristeza. Ao retornarmos ao seio da intenção baudelairiana, o tédio apresenta-se como o portal para as agruras da alma, para o descontentamento funesto do espírito. Justine está imersa neste abismo colossal entre algo que ela um dia conheceu e uma falta imensa e dilacerante, um vazio desconhecido e frustrante. Baudelaire soube descrevê-lo em *As flores do mal*, não apenas com maestria, mas também com precisão, visto que o entregar-se fazia parte do método do artista. Os versos finais do poema carregam consigo uma certa força destrutiva, o reconhecimento de uma total falta de esperança ou até mesmo de uma possível luz, visto que esta crise, na visão do doente e do sofredor, jamais cessará:

Sem música ou tambor, desfila lentamente
Em minha alma uma esguia e fúnebre carreta;
Chora a Esperança, e a Angústia, atroz e prepotente,
Enterra-me no crânio uma bandeira preta.

É interessante, aqui, traçarmos um breve paralelo com o movimento do enlutado rumo à recuperação. Isso porque, o que diferencia majoritariamente o enlutado do melancólico é que, em algum momento, aquele reconhecerá o potencial de superação em sua dor e saberá que todo o seu sofrimento é parte de um processo finito, até que a libido seja redirecionada rumo a um novo objeto de amor, conforme explica Freud. Logo, ao sugerir que não teme morrer pela colisão de Melancolia com a Terra, Justine se coloca em uma posição próxima à do eu lírico que deseja uma bandeira preta enterrada em seu crânio, uma vez que seu desejo pela vida não mais existe. No entanto, é relevante salientar o fato de que o melancólico, ou pelo menos Justine, não recorreu ao suicídio como forma de escapar da tormenta. Podemos presumir o

⁹ MINISTÉRIO DA SAÚDE. Depressão. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/d/depressao>. Acesso em: 15 jul. 2024.

motivo se voltarmos à explicação freudiana para o desenvolvimento da identidade melancólica, visto que ela nasce, como vimos, de um complexo narcísico. Talvez seja por esse motivo que o melancólico não opte pela morte autoimposta, mas também não tema o padecimento de modo geral. Ele digere a possibilidade como algo que possa libertá-lo, mas não como algo que ele fará por conta própria – assim como Justine não o fez. Pelo contrário: ela aceitou sua condição, contornou seus principais medos de forma única, interessou-se por amenizar o sofrimento de seu sobrinho e sobressaiu-se como a única que entendeu o real motivo da crise e, de forma bastante poética, abraçou o fim.

De certo modo, é um tanto angustiante ver o descontrole do melancólico frente àquilo que lhe escapa. Após vários dias, Justine consegue sair de seu estado de inércia física e volta a cavalgar com a irmã. É também a primeira vez em todo o filme que vemos Claire gritar com Justine, uma vez que a irmã doente mal conseguia sair do estábulo e guiar o cavalo para fora. Enquanto cavalgavam, o cavalo de Justine para abruptamente na entrada de uma pequena ponte. Esta é a segunda vez, entre as cenas que se seguem imediatamente após a noite do casamento e o segundo momento do filme – com Justine já entregue à doença –, em que o cavalo paralisa no mesmo lugar. No entanto, diferentemente do que vemos na primeira vez, Justine não é mais dócil e compreensiva, ela não é mais um símbolo da perfeição burguesa; por isso, ela esbofeteia o cavalo, em uma crise de raiva que é característica do melancólico, como discutimos anteriormente. É como se, naqueles breves segundos, Justine estivesse, mais uma vez, lutando contra a autorreprovação, imergindo em um fluxo de indignação contra o outro, e, nesse caso, o cavalo funciona apenas como um bode expiatório, uma desculpa inumana e moralmente incapaz de retribuir críticas e expurgos.

Neste momento, Claire se viu obrigada a descer de seu cavalo e intervir, porque Justine perdera o controle. Enquanto se digladiavam para tomar posse do chicote, ambas fitam a presença de Melancolia no céu. Ele agora tomara o lugar da lua, transformando-se em uma espécie de satélite azulado. Justine exclama: “Aí está ele. Aí está o seu *flyby*”. Uma interpretação imediata é que, se o planeta assumira o lugar da lua, encobrindo-a, quer dizer que ele está mais perto da Terra e se aproxima rapidamente. Esta cena inaugura o processo de caos de Claire, pois, a partir dali, a delicada e ordeira irmã mais velha se perceberá desequilibrando-se, desesperada para salvar a si e ao filho.

É interessante notar como Justine “desabrocha” conforme Melancolia se aproxima da Terra, como sua capacidade em demonstrar tamanho conforto com a ideia choca Claire. Em uma das cenas mais singulares do filme, a noite está clara, agradável e não há nuvens no céu. As irmãs estão inquietas e não conseguem dormir, e Justine decide sair da mansão, quase como

se estivesse sendo teleguiada, seguindo um chamado. Em uma tomada mais ampla, vemos o porquê desse comportamento, uma vez que Claire avista a irmã pela janela. No céu há “duas luas”: uma é o satélite natural da Terra, como o conhecemos, e a outra é sua irmã (ou irmão), o planeta Melancolia, brilhando em um intenso azul. Ambos os astros dividem o céu ao meio, como uma metáfora sobre Claire e Justine – os opostos –, uma previsível e dedicada, e a outra se redescobrando sob os moldes de uma nova condição emocional e patológica. O que chama a atenção é a leveza com que Justine abraça sua condição; já Claire se mostra intrigada ao seguir a irmã e encontrá-la deitada sobre a relva, à beira do rio, nua, banhando-se sob a luz de Melancolia – sua lua, o astro que parece exercer uma influência energética sobre ela, como se ela pudesse ficar à vontade apenas perto dele, sem restrições; como se, ao se entregar ao comportamento hipnótico que Melancolia exerce sobre ela, Justine fosse, de fato, livre.

Com o passar de poucas horas, notamos que Melancolia se aproxima rapidamente da Terra. A preocupação de Claire é visível, e sua obsessão com a possibilidade de o astro atingir nosso planeta a fez ter pequenos ataques nervosos – como quando o fornecimento de energia da casa é cortado por conta do eletromagnetismo exercido por Melancolia, que logo entraria na órbita da Terra. Diante disso, a irmã mais velha de Justine arregala os olhos de pavor e clama pelo marido, como se estivesse perdida.

Por esse motivo, Claire, cujo espírito está assombrado pelo medo, quer se certificar a todo instante de que não haverá uma colisão e se inebria com o comportamento tranquilo e obtuso de John. Em contrapartida, Justine não demonstra qualquer emoção – seja negativa ou positiva – diante da possibilidade de morte, pois é como se ela tivesse se esvaziado de toda paixão humana. Benjamin, ao expor o comportamento do conselheiro do príncipe Hamlet como um “intrigante e como um santo”, explicita igualmente o caráter manipulador daquele que precisa conhecer as paixões para fazer uso delas contra os outros, de modo a assessorar o jovem príncipe em seu governo, eliminando ameaças externas e internas. Acontece que, para desempenhar seu trabalho, o conselheiro também precisa saber afastar-se dessas mesmas paixões e, para isso, ele deve ser metódico e equânime, pois, mais até do que o próprio príncipe, ele entende que o saber é amargo e que não deve alimentar qualquer ilusão sobre os homens. São esses mesmos traços de santidade, traços da persistência estéril e da ritualística do penar que atribuem ao conselheiro “uma grande sensação de luto” porque “seu saber é o saber do melancólico” (Benjamin, 1984, p. 31).

Por esse motivo, Justine, com tanta lucidez e serenidade, afirma à sua irmã: “A Terra é má e não devemos sentir pena dela”. “Mas onde Leo crescerá?”, retruca Claire, com lágrimas nos olhos. “Tudo o que sei é que a vida na Terra é má. [...] E estamos sozinhos. [...] A vida só

existe na Terra, e não por muito tempo”, finaliza Justine. Benjamin afirma que a constituição da teoria do luto “só pode ser desenvolvida por meio da descrição do mundo que se abre ao olhar do melancólico”, ou seja, apesar da exposição dos sentimentos não lineares ou coerentes que não contribuem para uma autopercepção clara, são esses mesmos sentimentos que, em um fluxo latente e único, culminam na “constituição objetiva do mundo”. Isso porque, em uma relação de afetividade, a intenção e o objeto experimentam algo que se alterna entre atração e repulsa, em um jogo de trocas momentâneas de estado. Por outro lado, o luto intensifica e aprofunda constantemente a intenção, o que faz do enlutado um meditador, pois, nesses termos, a intenção vaga tão lentamente rumo a seu objeto, que ele passa a não ser mais tão fundamental para a expressão do sentimento de amor. Desse modo, se o luto constitui os alicerces da melancolia, a contemplação existencial permite que o enlutado, trajando os olhos do melancólico, perceba o mundo em toda a sua crueza e objetividade, movimento esse que leva Justine, em um tom premunitivo e áspero, a afirmar que a Terra não possui qualquer valor que justifique desespero por sua destruição (Benjamin, 1984, p. 163).

Benjamin, ao preocupar-se em recordar o filósofo francês Blaise Pascal, traz à superfície a teoria de que “o Príncipe é o paradigma do melancólico”, porque as mazelas da alma são inerentes à soberania política, tendo em vista que um Rei é, antes de tudo, um homem. Posto isso, nas *Pensées*, Pascal considera que a alma não consegue encontrar em si mesma nada que não a aflija e busca aplicar-se “às coisas exteriores”, para assim perder a lembrança de seu verdadeiro estado de miséria. Ele continua: “deixe-se um rei inteiramente só, sem nenhuma satisfação dos sentidos, [...] sem companhia” para pensar em si mesmo dentro de sua própria morada interior. O que verificaremos mais tarde é que o rei, tomado pelo sentimento das misérias, acabará se sentindo como qualquer outra pessoa, o que jamais poderia ocorrer em uma corte. É por esse motivo que sempre houve muito cuidado para que um monarca nunca esteja sozinho, pois o rei jamais poderia se dar conta de sua humanidade crua e solitária (Pascal *apud* Benjamin, 1984, p. 165-167). É sob esse olhar que vemos Claire desfazer-se em suas próprias angústias. Apesar de não ser uma monarca, ela se dá conta de que sua mortalidade, antes suspendida pela vida enriquecida pela estabilidade financeira e familiar e pela meticulosidade de suas ações, está prestes a se concretizar pelo desmoronamento, frente a um desastre cuja resolução escapa de suas mãos.

Há alguns momentos em que vemos o olhar de Claire desviar-se para o chão ou fitar o vazio, quando ela parece analisar a própria existência à beira do colapso, percebendo assim que sua vida e a de seu filho podem não ser mais justificáveis. Se a Terra é má, como afirmou Justine, toda a vida contida nela parece precisar morrer para que se supere o caos causado pela

experiência humana. Se essa é uma percepção mórbida e fatalista sobre a necessidade do fim, talvez caiba a um não melancólico explicar; porém, é notável o quanto essa ideia impressionou Claire, fazendo com que ela se introjetasse em si mesma, permitindo que seu próprio lado enlutado aparecesse antecipadamente. Em certas cenas, ao vermos Claire experimentar a dor da “ante perda”, percebemos que alguns de seus gestos nos remetem à célebre gravura *Melancholia I*, de Albert Dürer. Não nos cabe aqui decodificar cada elemento singularmente representado na gravura, bem como as ideias de proporção ali impressas. O que nos interessa é expor as conexões psicológicas e reações emocionais que se fazem presentes em momentos de desalento, personificados na imagem no anjo, temática principal desta segunda parte do filme, e, mais especificamente, buscamos demonstrar como essas conexões se dão entre as irmãs. Segundo o historiador português José Carlos Calazans, o que o estudo da psicologia de Dürer nos apresenta é que os muitos elementos religiosos e fenomenológicos presentes na gravura *Melancholia I* demonstram a natureza e o estado espiritual do artista nas diversas fases de composição da obra. Entre a morte de sua mãe, a aproximação do ideal luterano, das teorias platônicas e cabalísticas, vemos que é importante para o artista estabelecer as ligações entre os estados da alma e os elementos naturais básicos, como Terra, Fogo, Água e Ar.

Calazans, apoiando-se no estudo do Tarot, afirma que a melancolia está diretamente enraizada na última carta, chamada o Mundo ou a Terra. Ele afirma que, segundo Platão, as doenças da alma relacionam-se diretamente aos elementos líquidos do corpo humano, como sangue e bílis, e estes, por sua vez, relacionam-se aos elementos naturais básicos. Dessa forma, o historiador apresenta o seguinte esquema ilustrativo: “Fogo < quente, bílis amarela e febre; Água < húmido, sangue e terço; Ar < frio, fleuma e quotidiano; Terra < seco, bílis negra e quarto”. Como vimos anteriormente, o estado de melancolia era chamado de *bilis negra*, e, conforme demonstrado no esquema em destaque, a bílis negra está diretamente ligada à Terra. A carta Mundo, no Tarot, exprime a recompensa, o sucesso e a iluminação, portanto, se a melancolia é vista como uma disfunção da alma, quer dizer que sua interferência inviabiliza o sentimento de concretude de projetos, de realização de sonhos e até mesmo de superação. Posto isso, se a melancolia é uma doença cuja base é a Terra, suas raízes residem no descontrole de ações e emoções, naquilo que significa experimentar o irrompimento do caos particular, cuja ocorrência jamais será planejada (Calazans, 2012, p. 148-149). Assim, se Claire está vivenciando esse caos e, a seu modo, adentrando o mesmo universo de perda emotiva de Justine, ela pode estar provando do amargo da disfunção melancólica.

Assim como demonstrado por Calazans, a chamada Teoria Humoral, formulada por Hipócrates na Grécia Antiga e tendo sobrevivido até a Renascença, como aponta Lages, teve

como objetivo estudar a *bilis* e seus quatro humores: Bile Amarela, Bile Negra, Sangue e Fleuma. Acreditava-se que o equilíbrio entre esses quatro fluidos corporais determinava o tipo de temperamento de uma pessoa, e, conseqüentemente, o predomínio de um deles poderia determinar seu tipo geral de caráter. O excesso de bile amarela definia o colérico: enérgico, determinado, assertivo e competitivo; o excesso de sangue, o sanguíneo, era associado às pessoas otimistas, extrovertidas, sociáveis e cheias de energia; o excesso de fleuma, o fleumático, associava-se àqueles calmos, tranquilos, pacientes e reservados; e, por fim, o excesso de bile negra, o melancólico, fortemente associado ao frio e à *secura* – e, por esse motivo, as pessoas com este temperamento eram vistas como introspectivas, pensativas, analíticas e sensíveis.

Lages aponta para o caráter ambíguo da melancolia e do excesso de bile negra, chamada de *atrabilis*, no organismo. Isso porque a *atrabilis* quer “se impor como fruto da experiência”, mas desconhece a si mesma por querer ser *matéria*, sendo apenas *imaginação*. Lages recorre à Jean Starobinski para explicitar que nesse “processo de produção de um sentido obscuro que simultaneamente afeta o corpo e a mente, e deles parece emanar”, o corpo funciona como um receptáculo, uma morada da afecção psíquica e não o real produtor do desconcerto melancólico. Tanto a medicina moderna quanto a psicanálise nos encaminham para o entendimento de que “a melancolia provém sobretudo da mente como sede da imaginação” e não de perturbações e aflições de caráter orgânico. Portanto, por ter sido tradicionalmente identificada como uma eterna duplicidade entre mente e corpo, a melancolia foi privilegiada por médicos e filósofos em busca de uma compreensão mais ampla, seja através de estados temporários de tristeza, seja pelo desenvolvimento de casos de psicose (Lages, 2019, p. 33-34).

Enquanto o filme se encaminha para o fim, vemos que o planeta está cada vez mais próximo da Terra, embora o marido de Claire insista na premissa de que o astro está apenas de passagem. Em determinado momento, o planeta adentra a atmosfera da Terra enquanto a família está reunida no jardim, imersos no escuro da noite, mas iluminados pelo “planeta-lua”. É neste exato instante que Claire, atormentada, começa a sentir falta de ar – interferência que ocorre pela proximidade do planeta. Entendemos esse fato como uma manifestação alegórica que ilustra o momento em que a doença toma o corpo febril e frágil do ser humano e retira dele todo o seu controle corpóreo ou, pelo menos, entrega-lhe a ilusão dessa perda. Como consequência, Claire encontra-se mortificada pelo desespero, como se a falta de ar fosse o prenúncio da morte, como parte de um “passo a passo” rumo ao fim. No entanto, o espectador é surpreendido quando se dá conta de que, na verdade, Melancolia está se afastando da Terra e, nesse momento, Claire respira, aliviada. É possível, afinal, que a colisão do astro com a Terra fosse uma possibilidade irreal?

“Anime-se, por favor”, diz Claire a Justine. Com um sorriso discreto, Justine senta-se ao lado da irmã, na cama do sobrinho. “É muito fácil para você, não é? É que eu apenas esperei o pior possível”, continua Claire; e Justine responde: “É isso mesmo, Claire, às vezes é mais fácil ser como eu”. Aqui, vemos Justine acolher a irmã em seu alívio momentâneo, como se ela estivesse protegendo Claire daquilo que ainda era desconhecido, mas que, para Justine, já era uma realidade há tempos. Ali, Claire assume para irmã que antes de o planeta se afastar da Terra, encontrava-se mergulhada em pessimismo e medo e, por esse motivo, afirma ser mais fácil ser Justine, pois, desde o episódio do casamento e seus desdobramentos, Justine adotara uma postura de ceticismo e descontentamento extremos, já que sua transição se deu de forma tão violenta. Porém, ao acreditar que estavam salvos, Claire crê que é melhor sorrir. Contudo, o sorriso de Claire logo se transformaria em terror quando, utilizando o engenhoso aparelho caseiro que seu pequeno filho projetara, ela avista o planeta Melancolia se aproximando rapidamente da Terra mais uma vez. “Há algo diferente”, aponta Justine recostada em um janelão, como se contemplasse a manhã. Ela completa: “Os cavalos se acalmaram”. Por isso, como em um impulso, Claire corre até o estábulo e encontra seu marido deitado perto de um dos cavalos, morto. John cometera suicídio após notar que seus cálculos sobre a colisão estiveram errados desde o início, deixando, assim, a esposa e o filho desamparados.

A partir daí, notamos que a virada de Claire é imediatamente oposta ao estado de espírito de Justine, cujo entendimento sobre o fim do mundo é algo benéfico, uma bênção frente ao poder de destruição do ser humano. O instinto materno de Claire a leva a crer que deveria fugir com o filho, em uma tentativa fantasiosa de escapar da morte; porém, guiando o carro de golfe, ela não poderia ir muito longe, visto que os veículos da casa estavam sem combustível. Voltando para casa após sua tentativa frustrada de fuga, Claire e o filho são forçados a se depararem com a inevitabilidade das circunstâncias, e caberá à Justine orientá-los. É visível a inversão de papéis quando Claire declara seu desespero e pede que Justine a ajude, considerando que, outro dia, enquanto vestida de noiva e mergulhada em tristeza e apatia, Justine pedira o mesmo apoio. No entanto, desta vez, Claire precisa que as duas irmãs organizem juntas o melhor cenário, a melhor forma de partir, pois, até para esperar a colisão se faz necessária uma cerimônia de despedida.

Algo que nos chama a atenção neste momento é a intenção ritualística da ocasião, visto que o ser humano, em toda a sua organização social, prima pelo estabelecimento de rituais de passagem, pela abertura e conclusão de ciclos. Existe o batizado, tradicionalmente realizado no Cristianismo, o Bar Mitzvah judaico, o casamento, as procissões, os ritos funerários, enfim, uma enorme gama de cerimoniais realizados com o intuito de significar transformação e

elevação. Desse modo, com a aproximação do fim, Claire julga necessário que se realize um rito, e Justine, aparentemente, concorda. “Devemos ficar juntos lá fora, no pátio. Me ajude, Justine [...]. Uma taça de vinho, juntas, talvez”, diz Claire. E Justine completa: “Que tal uma canção? A nona de Beethoven”. Contudo, diferentemente do que esperava Claire, Justine se mostra enojada com o plano e, com o olhar frio, diz: “Sabe o que acho do seu plano? Acho que seu plano é uma merda. Por que não nos reunimos no banheiro, então?”.

Como já vimos, a análise freudiana do comportamento melancólico nos remete ao fato de que o doente tem uma forte tendência à revolta. Nesses termos, se Justine considera o plano de Claire algo desnecessário e talvez até infantil, ela verbalizará seu descontentamento. Uma vez que o melancólico é aquele que enxerga com mais facilidade as agruras da vida e das circunstâncias, é provável que Justine acredite que não há motivo para a realização de uma espécie de ritual que anteceda o fim, visto que os fatos por si só não requerem qualquer tipo de cerimônia. Isto não quer dizer que o doente seja deliberadamente frio ou que sinta prazer com a morbidez, mas seu excesso de realismo pode resultar em um processo conflitante entre hostilidade e crueza, principalmente se experienciado por olhos externos.

É o que acontece com Claire, que, ao final da conversa com a irmã, exclama: “Às vezes eu te odeio tanto, Justine!”. É fato que não há uma maneira correta de sobreviver às últimas horas de existência do planeta, mas é certo que se espera empatia dos indivíduos, pelo menos que haja reciprocidade nos sentimentos de angústia e desespero, afinal, trata-se do fim dos tempos. No entanto, ao reforçar a aflição de Claire, rejeitando seu plano “fantasioso”, Justine reafirma, de forma indireta, que o jogo de forças estabelecido na psique do melancólico dá lugar à hostilidade do espírito narcísico, que, não tendo sido correspondido no objeto, aciona o aniquilamento do ego. Logo, Justine não sente remorso nem sequer medo frente à morte, mas parece grata pelo extermínio da vida nela mesma, como se só assim ela pudesse se aliviar da dor da autodestruição¹⁰.

Conforme a conclusão do filme se aproxima, notamos que Justine volta sua atenção para o sobrinho, o pequeno Leo. O menino diz à tia que tem medo de que Melancolia de fato atinja a Terra, visto que seu pai já havia dito que nada poderia ser feito e não haveria onde se esconder. Contudo, de maneira doce e carinhosa, Justine afirma para Leo que seu pai se esqueceu de um detalhe importante: a “caverna mágica”. “É algo que se possa construir?”, questiona o menino. “A tia ‘Steelbreaker’ pode [...] Vamos procurar alguns galhos”, afirma Justine, abraçando fortemente o sobrinho. Aqui vislumbramos um ponto fundamental que Benjamin ressalta ao

¹⁰ Ver: Freud (2011, p. 69).

fazer uso da teoria aristotélica: a ideia de que o melancólico transita entre a loucura e a genialidade. Sobre a antiga tese de que a melancolia se baseia nos humores saturninos, compreende-se que, por ser Saturno um dos planetas mais distantes da Terra, inspire a introspecção e o retorno para si mesmo, levando o melancólico a desenvolver a noção de um saber superior e de um entendimento mais profundo sobre a vida. A ambivalência da disposição melancólica nos leva à reflexão de que, apesar da ambiguidade entre “apatia e preguiça, inteligência e contemplação”, reflexões profundamente revisitadas durante a Renascença, o melancólico é um ser que inspira criatividade, justamente pelo fato de que sua visão apurada e seus instintos alinhados à misticidade saturnina – planeta que na Idade Média foi mitologicamente comparado ao deus de mesmo nome, o “demônio romano” responsável pela morte ceifadora e pela loucura embriagada do ser humano –, o permitem enxergar além dos limites pragmáticos do homem comum – ou do não melancólico¹¹.

Logo, podemos compreender o motivo pelo qual Justine soube ressignificar o momento tão decisivo e inevitável da morte do mundo, em nome da ingenuidade de seu sobrinho. Ora, ao mesmo tempo que a doença a mergulhou no mais profundo abismo, retirando dela toda a aparência conformada e todo o excesso de convencionalidade social e psicológica, a melancolia a transformou em uma espécie de receptáculo capaz de captar e absorver todo o senso de realidade nociva do Homem, cuja metamorfose resulta em um corpo dotado de atividade criativa e, por que não, poética. Ao retomar o pensamento do filósofo renascentista Marsílio Ficino, Benjamin afirma que, em determinado momento, foi preciso “dissociar a melancolia sublime [...], da melancolia vulgar e destrutiva”. Por esse motivo, ele se apoia em Ficino, por meio da obra *De Vita Triplice*, cujo tema principal é o enobrecimento da melancolia a partir da combinação entre corpo, alma e magia astrológica, visto que durante o Renascimento houve a necessidade latente de reorientar o status melancólico em direção à sua compreensão astrológica e do “saber natural oculto”, na tentativa de extrair “de Saturno suas forças espirituais, sem sucumbir à loucura”. Se voltarmos à gravura *Melancolia I*, de Dürer, poderemos observar que, no topo da imagem há, conforme descreve Benjamin, “o signo planetário de Júpiter, cuja influência se opõe às tristes forças de Saturno”. Ao lado dele está desenhada uma balança, simbolizando o equilíbrio jupiteriano e, dessa forma, sob as influências de Júpiter, os caracteres negativo e destrutivo de Saturno tornam-se positivos e, assim, Saturno faz-se “protetor das investigações mais sublimes”, o que favorece o florescimento da criação artística e da “concentração espiritual divinatória” (Benjamin, 1984, p. 173-174).

¹¹ Ver: Benjamin (1984).

Ainda sobre *Melancolia I*, Susana Kampff Lages adiciona as referências de Panofsky e Yates para determinar que a obra é uma “representação pictural das doutrinas neoplatônicas”, como uma forma de transposição para a arte, por meio do pensamento de Ficino, anteriormente apresentado. Ele definia a melancolia em três tipos: a imaginativa (*imaginatio*), a que se concentra na razão (*ratio*) e aquela que se concentra na mente (*mens*). A primeira é própria daqueles que se ligam a atividades artesanais, como pintores e arquitetos; a segunda nasce em filósofos e cientistas, dado que se desenvolve naqueles que buscam conhecimentos sobre o ser humano e a natureza. A última melancolia, e talvez a mais subjetiva e sensível – demonstrada na gravura de Dürer –, é própria dos instruídos por “demônios” e espíritos superiores quanto a “questões referentes à lei divina e ao conhecimento de realidades eternas” (Lages, 2019, p. 41-42). Ora, guardadas as proporções temporais e morais, a melancolia de Justine aproxima-se mais desta última, não por possivelmente ser instruída por demônios ou qualquer coisa de sentido religioso, mas por, talvez, estar em uma dinâmica descolada da chamada realidade do mundo, inscrevendo-se em seu próprio universo de contemplação, dúvida e solidão.

A respeito da sabedoria do melancólico, Benjamin esclarece que toda a sua abundância vem do abismo, “ela deriva da imersão na vida das coisas criadas, e nada deve às vozes da Revelação”, isto é, todo o conhecimento empírico e filosófico do melancólico nasce do contato deste com as profundezas da terra, com “os tesouros escondidos”, e não da ilusão das adivinhações ou do procedimento oculto do misticismo. Se levarmos em conta a elaboração de Justine durante as primeiras etapas da doença, como quando ela se banhou na luz da “lua Melancolia”, seu corpo despido e sua relação com a terra e a erva que a tocavam favorece a teoria de que, de fato, o ser saturnino extrai da terra seu conhecimento e entendimento dos processos da vida e que, por isso, ao mirá-la ou absorvê-la, ele capta com mais profundidade e inteligência o significado das coisas como elas são e do drama existencial. Contudo, se voltarmos a Freud, é clara sua distinção entre a análise psicanalítica da melancolia e a longa tradição que a localizava na predisposição artística. Conforme evidencia Carone, “o melancólico freudiano perdeu a grandeza que lhe atribuíam os antigos e românticos”, como vimos, para tornar-se “mesquinho, antipático e indigno” dentro de um laboratório fechado (Freud, 2011, p. 25).

Como apontado anteriormente, nosso trabalho busca correlacionar a ótica psicanalítica da doença ao olhar criador do melancólico. Desse modo, ao mergulhar, em um primeiro momento, nas oscilações do humor, na irritabilidade do espírito e no profundo precipício da autodestruição, Justine pôde entregar-se à tristeza do realismo ácido e cruel da existência humana. Imediatamente após a tempestade dizimadora que caiu sobre sua alma, Justine passou

a entender-se como uma das poucas pessoas capazes de enxergar o fim como único evento capaz de reorientar o homem no Universo, como se a morte do mundo significasse a plena e necessária salvação. Por fim, armando-se da clareza e da metodologia que somente a contemplação complexa pôde lhe oferecer, Justine cria e desenvolve um belo e delicado cenário para que as pessoas que ela ama ou que um dia tenha amado, pudessem se reconfortar dentro de seu próprio espectro do senso da irremediável realidade. Ultrapassando-se o caos e a deterioração dos sentidos, há três corpos, três almas distintas e únicas, sentadas no interior de uma “caverna mágica”, protegidas no interior de si mesmas. Justine segura, em uma mão, o sobrinho Leo e, na outra, a irmã Claire, completamente desolada; é como se apenas ela fosse capaz de orientar esse momento, erguendo-se como o pilar de entendimento no qual as duas pessoas que mais ama pudessem se apoiar.

Desse modo, o fim se concretiza. O planeta Melancolia, tão ameaçador e destrutivo, colide com a Terra, eliminando toda a vida, maldade e beleza que havia nela. Aqui se faz presente a metáfora sobre como se abate a doença na alma humana e como o melancólico a percebe em todo o seu processo de proliferação. O sentimento de libertação trazido pelo concretismo do fim se assemelha ao desejo de morte que a todo tempo assola a psique melancólica, mas que ela não se impele a consolidar, visto que é guiada pelo sentido narcísico do ser. Contudo, independentemente da finalidade do gosto melancólico pela morbidez ou pelo excesso de realismo, é fato que o desequilíbrio saturnino é capaz de desorientar o humor e favorecer a contemplação – ato esse que compele o doente a perder-se no vazio da acídia e da tristeza. Assim, clinicamente, a melancolia é uma doença que pode levar à depressão e, em consequência, à morte, sendo assim, sua investigação e tratamento se fazem imprescindíveis. Porém, se nos ativermos ao caráter da criação artística, poderemos também observar que a disposição melancólica já foi um dia louvada como potência criadora e como combustível das reinterpretações artísticas da alma. É evidente que não nos coube aqui romantizar a doença ou “reduzi-la” a um sublime poder criativo, mas sim destacar seu viés inovador em momentos de crise. Enquanto Justine experienciava sua dor, todos ao redor a criticavam como sendo uma mulher mimada que não sabia conduzir a própria vida. No entanto, quanto mais se aproximava o fim, mais Justine bebia de lucidez e clareza, ao mesmo tempo que sua família se perdia em terror e assombro. E, dessa maneira, Justine teve de desempenhar um papel fundamental na vida de todos: ela foi alicerce criador e balança de perspicácia; sem ela, sem sua visão realista – que não teria se desenvolvido sem introspecção e entrega –, ela não poderia ter sido afago e até calma no momento final.

Se a melancolia vulgar – aquela analisada pelos antigos como a doença funesta do baço e anticristã – foi relegada à patologia, a melancolia do pensamento superior reverberou na criação artística, poética e literária ao longo de séculos, até o surgimento da psicanálise, que a realocou no laboratório científico. Nosso trabalho se concentra na ótica de que, apesar da presença devastadora da doença e de seus desdobramentos, é possível também contemplar o renascimento do espírito humano pela beleza da criação e pela significação artística. Se Saturno precisa de Júpiter para equilibrar-se, a alma melancólica, ainda que dura e por poucos instantes, permite-se invadir pela crueza do mundo – poder esse que a permite produzir e nutrir seu próprio universo artístico, por meio do qual ele experiencia a expressão da natureza real de todas as coisas. Por esse motivo Justine criou, sem rituais ou simbologias fajutas, a “caverna” que libertaria a todos das amarras invisíveis das convenções, do otimismo e da produtividade fabricadas pelas máscaras; Justine praticou a independência dos humores humanos, ela ressignificou a ruína da alma como alegoria do passado e do presente inevitável. Justine foi tão grande ou maior do que o impacto de Melancolia, porque ela foi espelho de criação, apesar da morte. Justine foi entrega, entendimento e renovação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, nos questionamos por diversas vezes sobre o peso que carregam a lembrança e a memória, bem como sua validade na construção da identidade do artista – antes, durante e após a produção e a criação estéticas. Buscamos, a todo instante, recuperar algo que consideramos perdido ou relutamos em compreender o fato de que não sabemos muito sobre aquilo que nos falta. De todo modo, a lembrança constante, que muitas vezes chega sorradeira e, em outras, promove grandes tempestades no espírito, é também potência criadora. Proust, que deu início a uma busca que jamais seria concluída – e é nesta “frustração” que habita a verdadeira beleza da atividade do tempo –, eternizou sua querida infância através do paladar de Marcel e do toque agridoce da memória involuntária. Neste sonho, sua mãe jamais morreria, os jardins de Combray jamais secariam e suas paixões estariam em constante renovação, dia após dia, por meio de espetáculos de cabaré ou pelos buracos de fechadura de Paris. Ora, se Proust moveria seus dedos pela caneta-tinteiro e figuraria toda uma constelação de imagens e odores, foi a saudade do deleite e da (re)descoberta que fez nascer o artista como o conhecemos hoje; a saudade que se nutre das veias do tempo e bebe do rio da alegria amarga da perda construiu a alma artística do jovem Marcel e fez de Proust um inigualável poeta da memória.

Em paralelo, a melancolia freudiana mostrou-se fenômeno poderoso de reorientação e dramaticidade criativa. Vimos que o desabrochar de Justine veio a partir de seu repúdio ao prescrito, de sua perdição mental, de seu desalinho espiritual – e, de sua apatia doente, brotou a mais pura sanidade: crua, irremediável e bela. A relação com sua vida anterior ao caos melancólico transformou-se para que ela pudesse se reconhecer vulnerável e consciente de que a frieza do mundo pode, sim, ser alimento e destruição, ao mesmo tempo. Se o princípio melancólico é o sofrimento pela perda de algo que não se conhece, e, apesar do processo, Justine jamais o teria sabido, sua maneira de experimentar o azedume das circunstâncias e a revolta pela incompreensão fizeram dela ainda mais potente – e a tia “Steelbreaker” logo se tornaria a única pessoa a prever a catástrofe e a não temê-la, visto que sua força criadora a conduziria, juntamente àqueles que ela amava, ao encontro com o entendimento mortificador da vida.

A todo tempo nos deparamos com ruas, objetos, canções e cores que podem conduzir-nos ao desejo avassalador da criação, da expressão do amor e da agonia de viver, sempre por meio da arte. Contudo, nada pode ser mais poderoso do que aquilo que está contido no magnífico “edifício das recordações”, um dos grandes pilares da vida humana e da produção

artística – a memória. Ao desejar a lembrança, ao clamar por ela, esperamos a todo tempo nos reconectar com nós mesmos, com aquilo e aqueles que perdemos ou que acreditamos ter perdido em algum momento; desejando o passado, esperando visitas, cartas de amor ou entendimentos mais profundos, acreditamos manter viva uma dor suave e pungente, cortante e risonha. Seja por meio do sonho proustiano, da esperança do manter vivo ou da tenacidade da existência cruel, a essência do tempo habita o ideal da saudade afirmativa e a noite eterna da crise melancólica. De uma forma ou de outra, a beleza da lembrança é o fio condutor da expressão artística e da própria existência humana, porque, se nenhuma matéria é eterna, as palavras, as cores e os sabores sempre o serão na lembrança.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ANDRADE, C. D. de. *Alguma poesia*. 15. ed. São Paulo: Editora Record, 2022.
- BARTHES, R. *A preparação do romance*. v. I. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.
- _____. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Apresentação de Marcelo Jacques. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas*. v. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet e Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERTINI, F. O conceito de saudade (desiderium): a pertinência de uma tradução. *Santa Bárbara Portuguese Studies*, v. 2, p. 1-10, 2016.
- CABRAL, A. M. *Saudade, morte, ancestralidade: sobre a beleza do adeus*. Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas, 2023.
- CALAZANS, J. C. A melancolia de Albrecht Dürer (1471-1528). *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, ano XI, n. 16/17, p. 135-152, 2012.
- FREUD, S. Sobre a Transitoriedade (1916 [1915]). In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013, edição Kindle.
- HUYSMANS, J-K. *Às avessas*. Tradução de José Paulo Paes. Introdução e notas de Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin, 2011.
- LAGES, S. K. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2019.

MAESO, B. E.; ALEXANDRE, T. V. Proust invertido: uma leitura avessa da Recherche e a aproximação com a melancolia a partir de Robert Burton. *Paralaxe*, v. 7, n. 1, p. 144-158, 2020.

MACHADO, R. *Proust e as artes*. São Paulo: Todavia, 2022.

MELANCHOLIA. Direção: Lars von Trier. Elenco: Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Kiefer Sutherland, Charlotte Rampling, John Hurt, Alexander Skarsgård, Brady Corbet, Stellan Skarsgård. Produção: Meta Louise Foldager, Louise Vesth. Roteiro: Lars von Trier. Fotografia: Manuel Alberto Claro. Copenhague: Zentropa, 2011. (136 min).

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Depressão. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-de-a-a-z/d/depressao>. Acesso em: 15 jul. 2024.

ODORICO, O. *A saudade brasileira*. Rio de Janeiro: Editora S/A a Noite, 1940.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana; revisão de Olgária Chaim Féres Matos; prefácio, cronologia, notas e resumo de Guilherme Ignácio da Silva; posfácio de Jeanne Marie Gagnebin. 3 ed. São Paulo: Globo, 2006.

TADIÉ, J-Y. *O lago desconhecido: entre Proust e Freud*. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2017.