

Psicologia em cena

Cinema, vida e subjetividade

Organizadores

Ana Fátima Aguiar

Paulo Sergio Rodrigues de Paula



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.conceptualeditora.com/>

Revisão ortográfica e gramatical: autores e autoras

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da Creative Commons 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

AGUIAR, Ana Fátima; PAULA, Paulo Sergio Rodrigues de (Orgs.)

Psicologia em cena: cinema, vida e subjetividade [recurso eletrônico] / Ana Fátima Aguiar; Paulo Sergio Rodrigues de Paula (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

288 p.

ISBN - 978-65-5917-207-8

DOI - 10.22350/9786559172078

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Psicologia; 2. Cinema; 3. Vida; 4. subjetividade; 5. Coletânea; I. Título.

CDD: 150

Índices para catálogo sistemático:

1. Psicologia 150

Melanie Klein vai ao cinema: notas sobre Cidadão Kane ¹

*Belinda Piltcher Haber Mandelbaum
Péricles Pinheiro Machado Jr.*

Melanie Klein (1882-1960), foi uma psicanalista austríaca conhecida por seus trabalhos com a análise de crianças pequenas e seus importantíssimos aportes teórico clínicos que deram subsídio ao atendimento psicanalítico das psicoses. Aparentemente não nutria qualquer interesse particular pelo cinema, conforme ela mesma indica em certo ponto da extensa *Narrativa da análise de uma criança* (1961). Em diferentes momentos da análise de Richard, ao término de uma sessão, o pequeno paciente perguntava à analista se ela tinha intenção de ir ao cinema naquela noite, ao que Klein finalmente responde, na sessão 68^a, que preferiria, sem dúvida, ler um livro ou sair para uma caminhada, se o tempo estivesse agradável (KLEIN, 1961, p. 342). Embora a resposta de Klein deva ser entendida como uma interpretação às angústias de Richard relacionadas à cena primária (a separação, o entardecer, a vida privada da analista), talvez não fosse injusto considerarmos sua resposta como um indicativo de suas preferências por outras atividades em detrimento do cinema.

Não obstante, dentre os grandes teóricos da psicanálise, Klein talvez seja a única autora que se dedicou em algum momento a escrever sobre

¹ Este capítulo é parte da dissertação de mestrado apresentada por Péricles P. Machado Jr. ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo em maio de 2014, sob orientação de Belinda P. H. Mandelbaum, tendo sido publicado originalmente em *Bergasse 19 – Revista de Psicanálise da Sociedade Brasileira de Psicanálise de Ribeirão Preto*, ISSN 2177-3033: v.5, n. 1, p. 91-105, 2014.

cinema. Trata-se do filme *Cidadão Kane* de Orson Welles (1941), interpretado por Melanie Klein em um ensaio não publicado. O manuscrito original de *Notes on Citizen Kane*, (KLEIN, [1941]/1998) é mantido pelo *Wellcome Medical Contemporary Archives Centre*, em Londres, e apenas a partir de 1995 foi autorizada sua reprodução pelo Melanie Klein Trust. Embora não existam registros que indiquem o ano exato de sua redação (KARNAC, 2009), supõe-se que o ensaio tenha sido escrito antes da publicação de *Notas sobre alguns mecanismos esquizoides*, no qual a expressão *estados maníaco-depressivos*, utilizada no ensaio sobre o filme, dá lugar à conceitualização mais sofisticada de *posição esquizoparanoide* (KLEIN, 1946/1991a, p. 17).

Mrs. Klein encontra Mr. Kane

Cidadão Kane relata a história fictícia de Charles Kane, magnata de grande influência na Nova York dos anos 1930, cuja morte desperta o interesse de um grupo de repórteres que tentam decifrar a última palavra pronunciada em seu leito de morte: *Rosebud*. O filme abre com um noticiário que narra a vida de Kane em detalhes para o grande público, apresentando uma série de manchetes sobre a personagem. À medida que os repórteres prosseguem na investigação da vida e morte de Kane, tomamos conhecimento de fatos que marcaram a fascinante ascensão de um homem de origem humilde que desbrava o mundo com ousadia, até sua derradeira e solitária queda.

Embora incompleto e redigido como uma sequência de observações fragmentadas, a relevância do ensaio de Klein para o estudo psicanalítico de filmes se deve ao entendimento da autora de que o trabalho de interpretação pode revelar significados inconscientes contidos na narrativa (MULVEY, 1998, p. 245; MASON, 1998). Klein detecta no texto filmico elementos de fantasia que podem ser interpretados à luz da psicanálise. As

cenas da infância de Kane são apresentadas em imagens nebulosas, como se Welles quisesse destacar a natureza difusa e atemporal das fantasias inconscientes em sua caracterização do universo psicológico de Kane.

O protagonista (interpretado por Orson Welles) é analisado por Klein a partir dos elementos que formam a narrativa do filme. As cenas em *flash-back*, assim como o relato onisciente do narrador-observador e o diário pessoal de Kane, oferecem uma gama de pistas em imagens e diálogos que convocam o espectador a unir os pontos e participar como mais um repórter na investigação do mistério de *Rosebud*. É nesse elemento central que Klein se detém para elaborar sua análise. Ela entrelaça suas observações de espectadora com o raciocínio desenvolvido pela personagem do repórter Jerry Thompson (William Alland), explorando o passado de Kane como forma de elucidar significados subjacentes ao texto fílmico (MASON, 1998).

Klein ([1941] /1998) apresenta sua versão do filme em uma sequência que obedece ora à ordem narrativa, ora à lógica das fantasias inconscientes representadas no drama. Ela inicia o texto com uma descrição das características psicológicas de Kane, acompanhando a investigação feita pelo repórter. A maneira como Klein escreve dá a entender que se tratava de uma anotação pessoal, uma espécie de memorando que poderia ser utilizado posteriormente para a elaboração de um artigo. Ela não parece preocupada em apresentar uma análise profunda nesse momento. Sua escrita se assemelha mais a um exercício de escuta clínica: ao tecer sua versão do filme, Klein entra em um modo de atenção flutuante, como se relatasse o filme para si própria. Em alguns momentos, algo emerge e demanda interpretação. Nessas ocasiões, Klein faz uma anotação de cunho teórico para, em seguida, retomar sua narrativa:

Kane não é um homem doente, no sentido clínico; não há colapso. Até o final de sua vida, mantém seus esforços no trabalho e, embora termine como um homem solitário, não se pode dizer que esteja de fato doente. É verdade que seus dois casamentos faliram, e ele jamais atinge os elevados objetivos que estabelece para si na política. *Eis aqui o ponto que gostaria de discutir: sentimentos depressivos acumulados e sufocados por mecanismos maníacos em uma pessoa, diríamos, normal* [itálicos nosso] Em sua juventude, Kane tem fortes convicções e propósitos sociais; os desprivilegiados, os pobres, todos devem ser ajudados (KLEIN, [1941] /1998, p. 251).

O enredo, a trama e as características psicológicas que podem ser depreendidas de elementos do texto fílmico (especialmente a onisciência do narrador-observador) mobilizam Klein a reconhecer na história de Kane um modo de funcionamento psíquico que pode ser interpretado à luz da psicanálise. Mulvey corrobora essa hipótese ao afirmar que *Cidadão Kane* é “um filme que desafia as relações convencionais entre a tela e o espectador, e constrói uma linguagem cinematográfica que se mistura com a linguagem da psique” (MULVEY, 1992, p. 16).

É curioso notar que, na época em que o filme foi lançado, Klein já havia publicado um de seus mais importantes trabalhos: *O luto e suas relações com os estados maníaco-depressivos* (KLEIN, 1940/1996b). Nesse texto, Klein aprofunda seu entendimento sobre a importância do trabalho de luto na elaboração das angústias depressivas, cujas origens remetem à infância, mas que são reavivadas ao longo da vida adulta, em especial nos momentos de perda de pessoas ou objetos amados. O detalhamento do funcionamento psíquico dos primeiros meses de vida, os mecanismos de cisão, projeção e negação que caracterizam a posição esquizoparanoide são abordados anos depois em *Notas sobre alguns mecanismos esquizoides* (KLEIN, 1946/1991a). Assim, a maneira como Klein interpreta *Cidadão Kane* parece estar afinada com as questões clínicas às quais ela se dedicava

no momento de sua escrita. De fato, a trajetória de Kane parece cair como uma luva para se pensar as relações entre as impossibilidades de elaboração do luto e o predomínio das defesas maníacas como uma forma pouco sofisticada de dar conta das angústias depressivas que tenderiam a um estado de profunda melancolia – por exemplo, pela dor da separação precoce do pequeno Charles Kane e sua mãe que é reavivada em idade adulta, quando Kane se separa da esposa e do próprio filho:

Kane (adulto) destrói o relacionamento com seu próprio filho quando aceita se divorciar de sua esposa. Novamente, o egoísmo em relação a pessoas externas (e) o medo da morte do ‘Rosebud’ internalizado se intensificam ao longo da vida. Um interjogo entre sua capacidade de amar as pessoas... e o medo da morte dentro de si e das pessoas dentro de si.... Quanto mais a incapacidade de manter as coisas vivas dentro de si e a incapacidade de um contato real com as pessoas aumentam, mais forte se torna o seu ímpeto de controlar e exercer o poder, os mecanismos maníacos (KLEIN, 1941/1998, p. 252).

Se por um lado a proposta de Klein pode ser entendida como um exercício de reconhecimento de certas dinâmicas inconscientes, a partir das associações mobilizadas pelo texto fílmico de *Cidadão Kane*, ela não dá indícios de transferir para dentro do filme uma proposta de leitura psicanalítica que se impusesse à obra como uma pura aplicação de conceitos, para os quais os elementos do filme serviriam de mera ilustração. A nosso ver, Klein parece adentrar o enredo e escutá-lo atentamente, acompanhando a trajetória da personagem e tecendo comentários pontuais de teor analítico, quando pertinentes para destacar algum aspecto fundamental de sua interpretação.

***Notes on Citizen Kane*, segundo Laura Mulvey (1998)**

A análise crítica que Laura Mulvey (1998) apresenta como introdução ao texto original *Notes on Citizen Kane*, publicado na coletânea Reading

Melanie Klein (PHILLIPS & STONEBRIDGE, 1998), pode nos ajudar a compreender alguns aspectos do estilo adotado por Klein na análise do filme. Em primeiro lugar, Mulvey destaca a naturalidade com que Klein escreve sobre *Cidadão Kane* e utiliza suas reflexões teóricas para tecer uma interpretação que amplifica e dá sentido a aspectos latentes da história do protagonista (MULVEY, 1998, p. 245). A facilidade com que Klein identifica características psicológicas de Kane e as entrelaça com outros elementos do texto fílmico confirma o entendimento de Mulvey de que *Cidadão Kane* é um filme carregado de temas caracteristicamente psicanalíticos: Klein “captou a lacuna existente entre a visão do narrador (no filme) e as pistas que se encontram espalhadas no registro visual da história, as quais apontam para um discurso, mesmo que banal, do inconsciente” (p. 246).

A análise de Mulvey nos convida a uma reflexão sobre o papel do espectador/intérprete na elaboração e ressignificação do complexo temático manifestado do texto fílmico. Um filme é essencialmente uma combinação de registros visuais, perceptíveis e imagéticos, que se faz acompanhar por uma narração e diálogos que conduzem à apresentação e ao desdobramento da história. A narração refere-se tanto às falas *em off* do narrador-observador, bem como ao enquadramento e à montagem das cenas, segundo uma lógica determinada pelo diretor/autor. Nesse sentido, o cineasta pode ser entendido como uma instância inconsciente que está sempre presente no filme, na “elaboração primária” do texto fílmico que pode ser captada, se adotarmos uma escuta essencialmente psicanalítica.

As pistas para esse discurso (inconsciente) estão disponíveis apenas ao autor e aos espectadores; não se pode acessá-las através das personagens. Ademais, essas pistas estão disponíveis apenas ao espectador que vê e então interpreta os objetos e imagens na tela, ao invés de simplesmente escutar o conteúdo manifesto contido no diálogo (MULVEY, 1998, p. 246).

O filme oferece indícios incompletos que dependem da percepção do espectador para produzir efeito. O acesso a essas pistas depende desse agente externo, no caso, Melanie Klein, que, ao narrar sua versão particular do filme, entremeada por observações de cunho psicanalítico, amplia as possibilidades de entendimento da história e contribui para novas interpretações.

Mulvey se refere a um *conteúdo manifesto* do filme, aludindo à expressão utilizada por Freud (1900/1996) para indicar um registro onírico que pode ser descrito pelo sonhador, mas que se torna acessível apenas de forma distorcida, deslocada, condensada em representações imagéticas. A análise do filme, segundo essa lógica psicanaliticamente informada, é uma possibilidade franqueada ao espectador que *intencionalmente* se coloca à escuta da obra e a interpreta. Para outras pessoas, um filme pode ser nada mais que um objeto de entretenimento. Sua atenção se retém no plano sensorial, nos estímulos audiovisuais que produzem prazer, ou horror, ou tristeza, ou qualquer outro sentimento.

Klein analisa as imagens e a narrativa de *Cidadão Kane* para buscar um entendimento sobre a complexidade psicológica da personagem, cuidando para preservar a integridade do objeto, ao não o saturar com significados e conceitos psicanalíticos que deformariam e descaracterizariam a originalidade do filme de Welles. A interpretação enriquece a obra ao apontar para determinados aspectos do texto fílmico que não se encontram claramente correlacionados, mas emergem pelo efeito do olhar, da atenção flutuante e da escuta da analista. Ao levantar hipóteses sobre a lógica do inconsciente e a operação dessa lógica na história de Kane, Klein revela a consistência das características psicológicas da personagem através da coerência que se extrai de uma escuta atenta aos *conteúdos latentes* do filme. À elaboração primária, efetuada pelo cineasta na produção da

obra cinematográfica, segue-se uma elaboração secundária que resulta na narrativa de Klein e na sua interpretação do texto fílmico.

Um caminho não percorrido por Klein em seu ensaio é apontado por Mulvey na aparente incoerência das atitudes dos pais de Charles Kane, que “não poderia ser analisada segundo qualquer regra de racionalidade ou verossimilhança” (MULVEY, 1998, p. 246). Mulvey se apoia na psicanálise kleiniana para discutir a ambivalência dos fenômenos de cisão do objeto em bom e mau. A mãe de Kane é retratada como uma pessoa severa que em nada se parece com o ideal maternal usualmente promovido por Hollywood. Apesar dessa aparência, sua atitude com o filho é de preocupação pelo seu bem-estar. Outra ambivalência é apontada na figura do pai que, embora expresse o desejo de se manter próximo do filho, ao invés de encaminhá-lo aos cuidados de uma rica família adotiva, é também uma figura agressiva que considera uma boa surra como forma de colocar o menino na linha. Essa ambivalência poderia ter sido analisada por Klein, uma vez que ressalta o caráter dinâmico das fantasias inconscientes.

Na cena de *flashback* que abre o filme, quando o pequeno Charles Kane se despede dos pais biológicos, Mulvey aponta a inconsistência do conteúdo manifesto/imagético do filme, cuja lógica somente é inteligível se contextualizada no plano das fantasias inconscientes. O ponto central da trama é a misteriosa palavra *Rosebud* que no plano manifesto se refere ao trenó com que Charles Kane brincava no quintal de sua casa, antes de ser enviado para morar em Nova York. Mas *Rosebud*, no contexto das fantasias inconscientes, representa uma combinação de experiências de proteção, amor e cuidados maternos – ou seja, a experiência nomeada por Klein como *objeto bom*:

Quando sua amada mãe o manda para longe de si, o pequeno trenó chamado ‘Rosebud’ é abandonado no quintal, coberto pela neve. Banido do objeto bom

(nas palavras de Klein, o seio), Charles tem poucas esperanças de internalizá-lo. O trenó é investido com todas as emoções de perda... (e) representa os objetos bons que atacam seu perseguidor. Abandonado e soterrado na neve, (o trenó) significa o futuro estado emocional do pequeno Charles, perseguido por objetos ‘maus’, enquanto anseia pelo amado objeto ‘bom’. Esse momento traumático é congelado na atemporalidade do inconsciente (MULVEY, 1998, p. 247).

Embora Klein consiga se manter na posição de espectadora do filme, ao narrar a sua versão da história de Kane, em alguns momentos ela parece desviar suas reflexões para fazer uma análise da personagem como se esta existisse no mundo real – por exemplo, quando afirma que Kane não é um homem doente porque mantém suas capacidades funcionais. Mulvey afirma que esta é uma tendência do texto de Klein que parece não perceber que a “ficção necessariamente toma liberdades e borra as linhas, exagerando sintomas para obter um efeito dramático” (MULVEY, 1998, p. 248). Por outro lado, vemos que nesses momentos Klein recua para o campo teórico como forma de elucidar algo relativo à personagem – suas atitudes grandiosas, seu poder e sua sina persecutória –, mas em seguida retorna ao universo do filme para dar continuidade à sua leitura. Novamente, como se trata de um esboço, não é possível afirmar que esse entendimento do trabalho de Klein seria confirmado, caso a autora viesse a concluir e publicar seu artigo. Algumas modificações poderiam levar à contaminação do objeto fílmico com um arsenal de conjecturas teóricas que lançariam por terra as qualidades aparentemente preservadas em sua versão preliminar da análise de *Cidadão Kane*.

Mulvey (1998) complementa sua crítica ao ensaio de Melanie Klein indicando que os enigmas presentes no filme requerem uma “imaginação psicanalítica” para desvendá-los (p. 250). Mulvey reconhece, no fazer da psicanalista, uma facilidade ou aptidão para escutar o filme e oferecer

interpretações que elucidem elementos latentes da obra. Em contrapartida, pode ser legítimo tomar de empréstimo algo do filme para relacionar com a psicanálise, por exemplo, na ilustração de aspectos do funcionamento psíquico ou na exploração de um conceito teórico, com o cuidado, no entanto, de permanecer alerta à tentação de reificar as personagens e colocá-las inadvertidamente em um divã imaginário.

A gramática kleiniana das fantasias inconscientes

O que há de “kleiniano” na leitura que Melanie Klein faz de *Cidadão Kane*? É possível distinguir um estilo de análise de filmes fundamentalmente kleiniano, a partir desse ensaio? Evidentemente, Klein não poderia fazer algo diferente de uma leitura kleiniana, tal como ironiza Mulvey ao chamar a atenção para a associação da misteriosa palavra *Rosebud* com o seio materno, *como era de se esperar* (MULVEY, 1998, p. 246). A questão essencial que deve ser explorada talvez se refira menos ao léxico teórico de Klein do que à gramática das fantasias inconscientes, que organiza sua leitura do texto fílmico. Para examinar essa questão, discutiremos dois trabalhos de pesquisadores britânicos que se apoiam na noção de fantasia inconsciente como eixo teórico para discutir possibilidades de estudo psicanalítico de filmes pela ótica kleiniana.

No artigo intitulado *Notes towards an object-relations approach to cinema*, Graham Clarke (1994) discute em linhas gerais alguns aspectos das teorias de relações de objeto que poderiam servir de embasamento para a análise de filmes referenciada pelas tradições da Escola Britânica de Psicanálise. Ele observa que as principais linhas de estudo do cinema na intersecção com a psicanálise se dividem em duas grandes tendências. Na primeira, o filme é interpretado como texto onírico, isto é, os elementos dramáticos, os registros visuais, a narrativa e as personagens são interpretados à luz das teorias de Freud sobre os trabalhos do sonho

(condensação, deslocamento, representação e elaboração secundária) e a psicopatologia. A segunda está relacionada à tradição estruturalista que utiliza as teorias de Lacan para pensar questões da subjetividade do espectador e suas implicações no entendimento da experiência fílmica, como faz, por exemplo, Laura Mulvey (1975/1987) em seu trabalho seminal *Visual pleasure and narrative cinema*.

O texto de Clarke (1994) é sucinto e foi escrito com a intenção de levantar algumas questões que poderiam ser posteriormente aprofundadas por pesquisadores interessados em estudar o cinema pelos referenciais teóricos de Klein e Fairbairn. Uma abordagem orientada pelas teorias das relações de objeto poderia contribuir, segundo Clarke, para ampliar as possibilidades interpretativas de questões fundamentais dos estudos de cinema, tais como a análise comparativa de gêneros cinematográficos (drama, comédia, ficção científica, horror etc.), a recepção do filme pelo espectador (o prazer, o medo, o fascínio etc.) e, finalmente, a análise do próprio filme.

Há um ponto interessante a ser destacado. O autor sugere que, na interação do espectador com o filme, e consequentemente do psicanalista como intérprete do filme, “os dramas e as comoções da tela... acessam, estimulam e ressoam diretamente o universo das fantasias inconscientes (do espectador)” (CLARKE, 1994). Nesse sentido, investigar a natureza e o funcionamento das fantasias inconscientes refletidas na obra cinematográfica poderia contribuir para esclarecer aspectos característicos do filme. Esse comentário está de acordo com a proposição anteriormente citada (MULVEY, 1998, p. 246), segundo a qual a experiência do espectador é fundamental para que os elementos latentes do texto fílmico produzam efeito. Mas Clarke (1994) não desenvolve uma reflexão sobre os modos como a fantasia inconsciente e as projeções na tela do cinema interagem para produzir a experiência emocional do espectador, ou como a

gramática das fantasias inconscientes opera na construção de interpretações de filmes pela perspectiva kleiniana.

Encontramos argumentos mais consistentes no trabalho de O'Pray (2004) intitulado *Film, form and phantasy*. O autor recorre à noção kleiniana de fantasia inconsciente para explorar duas questões fundamentais da teoria do cinema: o filme como *representação* e o filme como *expressão* artística. A primeira diz respeito ao complexo temático do filme e a maneira como uma situação humana, um ideal ou um evento histórico são encenados e representados através da obra. A segunda se refere ao teor artístico do filme e suas qualidades formais, técnicas e representativas de um estilo característico do cineasta ou de uma tradição em que este se insere.

Em sua tese, O'Pray analisa em detalhes as contribuições de Adrian Stokes, artista plástico e crítico de arte britânico, influenciado pelo pensamento de Melanie Klein, e Richard Wollheim, filósofo britânico conhecido por trabalhos sobre estética e experiência emocional, também influenciado pela tradição psicanalítica britânica. As questões propostas por O'Pray resultam em uma revisão das teorias de Adrian Stokes sobre o *esculpir* e o *modelar*, transpostas do estudo das artes plásticas para a estética das artes cinematográficas.

O'Pray parte da ideia de que um filme pode conter, em seu complexo temático e registros visuais, elementos impregnados de sentimentos ou estados de espírito que, através da experiência do espectador, são percebidos e experimentados como reais – expressões emocionais do trabalho artístico do cineasta (O'PRAY, 2004, p. 37). O poder de expressão do filme é explicado em termos de suas *propriedades projetivas*:

Se às vezes experimentamos o mundo (e a obra de arte) como se fosse emocionalmente carregado, ou nos termos de Wollheim, se percebemos emoção no

mundo fora de nós... então alguma explicação deve ser dada a esta experiência... (de) conexão com essas expressões de emoção (O'PRAY, 2004, p. 37).

O termo *projeção* deve ser entendido como uma *experiência de contato* do espectador com o filme, “um tipo de fantasia que poderíamos considerar como operando no filme a partir de nossa experiência e entendimento da obra em si mesma – seus conteúdos, significados, formas e o contexto que podemos atribuir ao filme” (O'PRAY, 2004, p. 50). Segundo essa lógica, a apreciação de um filme depende tanto das características peculiares da obra, que em última instância são fruto da capacidade criativa de seu autor, como da conexão emocional que o espectador experimenta ao assistir ao filme. Essa dimensão emocional que pode ser detectada em um filme e nos modos de experiência do espectador é modulada pelas fantasias inconscientes que coloreem situações, pessoas e objetos com tons emocionais peculiares e influenciam os desejos e crenças mobilizados no espectador (GARDNER, 1993 citado por O'PRAY, 2004, p. 52).

Os argumentos de O'Pray (2004) podem ser mais bem entendidos à luz das contribuições de Segal (1952/1998), especialmente em *Uma concepção psicanalítica da estética* e *Arte e posição depressiva* (SEGAL, 1993), nos quais ela analisa a experiência estética do espectador e o processo criativo do artista, a partir das teorias de Freud e Klein. Segal desenvolve uma profunda reflexão sobre temas fundamentais de estética em que a arte não é tratada como sintoma da *psique* do artista, o que daria margem a especulações espúrias sobre possíveis ligações entre a obra e a psicopatologia do autor. Tampouco se trata de colocar a arte e as personagens de literatura no divã para se entregar a uma onda de interpretações que transformariam a ficção em uma *pseudo-não-ficção* e produziriam distorções do objeto artístico, com a única finalidade de extrair da obra

evidências de suporte às teorias da psicanálise (CINTRA; FIGUEIREDO, 2004).

Segal (1952/1998) faz uma reflexão sobre as bases psíquicas da apreciação da arte, caracterizando o que ela chama de “boa arte” aquela que consegue mobilizar no espectador uma experiência carregada de prazer estético, o qual não depende dos atributos de beleza ou abjeção inerentes à obra, e sim de sua potência como expressão de uma experiência emocional. Ela propõe que o prazer que experimentamos ao admirarmos uma obra de arte (particularmente as artes visuais) se deve “a uma identificação de nós próprios com a obra de arte como um todo e com a totalidade do mundo interno do artista, tal como representado por seu trabalho” (SEGAL 1952/1998, p. 215). Portanto, o caráter artístico da obra residiria para ela no êxito de despertar no espectador uma experiência emocional de criação e completude, “uma vivência inconsciente do estado de espírito do criador (o artista)”, algo semelhante às ideias de Freud (1914/1976) sobre a intenção do artista de provocar no espectador “a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar” (SEGAL, 1952/1998, p. 215).

A boa obra de arte é, então, continente e mediadora de elementos da fantasia inconsciente que o artista consegue representar através do ato criativo e que são captados pela sensibilidade do espectador, ao se deparar com um universo paradoxalmente novo e já conhecido (SEGAL, 1993, p. 96), algo da ordem de uma comunicação inconsciente intercedida pela arte. Como continente, a arte é uma representação do mundo interno do artista que aplica suas habilidades para dar expressão à sua experiência emocional e restituir uma ordem interna (estética) onde antes havia conflito, um fenômeno que Segal relaciona à fantasia de *reparação do objeto* inerente à posição depressiva descrita por Klein (1940/1996b). E como mediadora, a arte é o canal de comunicação do público com o mundo interno do artista. O espectador se identifica com a experiência emocional do

artista, na medida em que esta lhe proporciona o reconhecimento de seus próprios conflitos e também da possibilidade de reparação dos objetos internos danificados, corroborada pelas qualidades estéticas da obra de arte e pela potência criativa do artista (SEGAL, 1952/1998, p. 216).

Retomando as proposições de O'Pray (2004), podemos entender a experiência estética do espectador como um complexo intercâmbio de elementos de fantasia que ganham representação nas imagens e na narrativa do filme e mobilizam no espectador a identificação com personagens, situações ou conflitos humanos que possuem algum significado emocional para si. O afeto despertado no espectador o instiga a um trabalho de elaboração desses conteúdos emocionais representados no filme, agora matizados por suas próprias fantasias inconscientes. Isso nos leva a considerar que a experiência estética proporcionada por um filme implica uma alteração no estado emocional do espectador. Essa alteração é o que nos leva, por exemplo, a compartilhar impressões e sentimentos com os amigos após uma sessão de cinema, colocar em palavras uma experiência que demanda expressão e contato com outras mentes como forma de elaborar e dar contornos aos afetos reavivados pelo filme. Segal (1952/1998) resalta que a satisfação estética propiciada pelo objeto artístico depende de sua potência como expressão emocional, que pode nos proporcionar felicidade, raiva, solidão, horror, arrebatamento, excitação..., mas nunca a indiferença, pois esta seria indicativa da ausência de qualidades estéticas de uma obra em particular. Do mesmo modo, a satisfação estética experimentada no cinema depende do potencial expressivo do filme como carreador de um afeto que retira o espectador de sua posição de conforto para levá-lo a se abandonar às imagens e fantasias encenadas na tela. Quando o sentimento predominante é a indiferença, o filme provavelmente carece dessas qualidades estéticas que instigam o espectador a

elaborar sua experiência em pensamentos e palavras – isto é, interpretar o filme.

No ensaio de *Cidadão Kane*, Melanie Klein recria e interpreta a obra de Orson Welles a partir de sua experiência como espectadora e da narração de suas próprias reflexões sobre passagens e aspectos marcantes do filme – algo da ordem de uma elaboração secundária, já aludida. Nesse exercício associativo de rememoração, reconstrução, reflexão e registro, a dimensão das fantasias inconscientes comparece tanto no ato criativo das interpretações de Klein como em seu entendimento dos elementos estéticos que compõem o complexo temático do filme. A fantasia inconsciente opera como moduladora da percepção da psicanalista que, diante da obra, é convidada a interagir e a responder emocionalmente à história da vida e morte de Kane, colocando sua *imaginação psicanalítica* (MULVEY, 1998, p. 250) em benefício da elucidação do enigma de *Rosebud*.

O ensaio que resulta de seu trabalho de interpretação refere-se não mais ao filme *Cidadão Kane* como objeto original da arte cinematográfica, e sim à narração secundária do *texto fílmico* que Klein elabora a partir de sua posição de espectadora. Suas associações, a criatividade na identificação de material para análise e as transformações a que submete o texto fílmico resultam em uma leitura particular e contextualizada que pode ser decodificada à luz dos conceitos e preocupações manifestados pela autora no ato de análise do filme.

O ensaio de Klein ([1941]/1998) talvez não revele atributos suficientes que o distingam como um estilo peculiar de análise de filmes, uma vez que a maneira como interpretou a obra de Welles não difere tanto de suas interpretações de outras obras artísticas (KLEIN, 1929/1996a; KLEIN, 1955/1991b). No entanto, a partir da crítica de Mulvey (1998), assim como dos textos de Clarke (1994) e O’Pray (2004) e das concepções estéticas propostas por Segal (1952/1998; SEGAL, 1993), depreendemos alguns

elementos do pensamento kleiniano – sobretudo, a noção de mundo interno, a potência das fantasias inconscientes, a experiência estética – que podem estar presentes nos trabalhos de psicanalistas que escrevem sobre cinema, a partir desse referencial teórico.

Referências

- CINTRA, E. M. U.; FIGUEIREDO, L. C. Melanie Klein: estilo e pensamento. São Paulo: Escuta, 2004.
- CLARKE, G. Notes towards an object-relations approach to cinema. *Free Associations*, v. 4, p. 369-390, 1994.
- FREUD, S. (1914). *O Moisés de Michelangelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 373-412 (Obras completas, 11).
- _____. (1900). *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. (Obras completas, 4).
- GARDNER, S. Irrationality and the philosophy of psychoanalysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- KARNAC, H. (2009). Melanie Klein and beyond: a bibliography of primary and secondary sources. London: Karnac Books, 2009.
- KLEIN, M. Narrative of a child analysis: the conduct of the psycho-analysis of children as seen in the treatment of a ten year old boy. London: The Hogarth Press, 1961.
- _____. (1946). *Notas sobre alguns mecanismos esquizoides*. In KLEIN, M. Inveja e gratidão e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1991a, p. 17-43.
- _____. (1955). Sobre a identificação. In KLEIN, M. Inveja e gratidão: e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1991b, p. 169-204.

_____. (1929). Situações de ansiedade infantil refletidas em uma obra de arte e no impulso criativo. In KLEIN, M. Amor, culpa e reparação: e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996a, p. 240-248.

_____. (1940). O luto e suas relações com os estados maníaco-depressivos. In KLEIN, M. Amor, culpa e reparação: e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996b, p. 385-412.

_____. (1941). Notes on 'Citizen Kane'. In PHILLIPS, J.; STONEBRIDGE, L. Reading Melanie Klein. London, Reino Unido: Routledge, 1998, p. 250-254.

MASON, A. Melanie Klein's notes on 'Citizen Kane' with commentary. *Psychoanalytic Inquiry*, v. 18, n.2, p. 147-153.

MULVEY, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. In MULVEY, L. Visual and other pleasures. (p. 14-27). Bloomington: University of Indiana Press, 1987.

_____. Citizen Kane. London: BFI Publishing, 1992.

_____. Notes on Citizen Kane: introduction. In PHILLIPS, J.; STONEBRIDGE, L. Reading Melanie Klein. Hove: Routledge, 1998, p. 245-254.

O'PRAY, M. Film, form and phantasy: Adrian Stokes and film aesthetics. London: Palgrave Macmillan, 2004.

PHILLIPS, J.; STONEBRIDGE, L. Reading Melanie Klein. Hove: Routledge, 1998.

SEGAL, H. Arte e posição depressiva. In SEGAL, H. Sonho, fantasia e arte. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 95-109.

_____. (1952). A psychoanalytic approach to aesthetics. In PHILLIPS, J; STONEBRIDGE, L. Reading Melanie Klein. London: Routledge, 1998, p. 203-222.

WELLES, O. Citizen Kane [Filme cinematográfico]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1941

Filmografia

CITIZEN KANE. Direção: Orson Welles. Produção: RKO Pictures, EUA. Preto e Branco, 1941, 1 h e 59 minutos.