UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

PÉRICLES PINHEIRO MACHADO JUNIOR

Psicanálise, cinema e fantasia: a análise de filmes pela perspectiva de Melanie Klein e autores pós-kleinianos

São Paulo
2014

PÉRICLES PINHEIRO MACHADO JUNIOR

Psicanálise, cinema e fantasia: a análise de filmes pela perspectiva de Melanie Klein e autores pós-kleinianos

(Versão original)

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Psicologia.

Área de concentração: Psicologia Social e do Trabalho

Orientadora: Prof[a]. Dr[a]. Belinda Piltcher Haber Mandelbaum

São Paulo

2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Machado Junior, Péricles Pinheiro.
Psicanálise, cinema e fantasia: a análise de filmes pela perspectiva de Melanie Klein e autores pós-kleinianos. / Péricles Pinheiro Machado Junior; orientadora Belinda Piltcher Haber Mandelbaum. -- São Paulo, 2014.
155f.
Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Psicanálise 2. Cinema 3. Klein, Melanie, 1882-1960 4. Filmes (Análise) 5. Fantasia Inconsciente I. Título.

RC504

Nome: Machado Junior, Péricles Pinheiro

Título: Psicanálise, cinema e fantasia: a análise de filmes pela perspectiva de Melanie Klein e autores pós-kleinianos

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Psicologia

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Para Fábio, sempre presente

Agradecimentos

De modo muito especial, agradeço à professora Belinda Mandelbaum, que tão gentilmente me acolheu em seu grupo de orientação. Nesses anos de convívio acadêmico, sua dedicação à formação de pesquisadores no Laboratório de Estudos da Família, Relação de Gênero e Sexualidade (LEFAM) do Instituto de Psicologia da USP e a paixão pela psicanálise influenciaram de modo muito significativo meu desenvolvimento profissional. Pela sua presença, confiança, incentivo, generosidade, franqueza e, principalmente, amizade, sou profundamente grato.

Aos colegas Luís Saraiva, Joyce Rezende, Márcio Dionísio, Marcelo Agostinho, João Victor, Luiz de Santi e Lia Vainer agradeço pelo apoio e bom humor que tornaram nossas reuniões de trabalho momentos de diálogos instigantes.

Gostaria de agradecer aos professores Nelson Coelho e Arley Andriollo pelas recomendações feitas por ocasião da qualificação da pesquisa, e ao professor Luís Cláudio Figueiredo, que gentilmente permitiu o uso de seu texto inédito sobre a interpretação psicanalítica das formações da cultura.

Também sou grato a Lisa Baraitser e Stephen Frosh, do departamento de Psychosocial Studies de Birkbeck, University of London, onde realizei parte do mestrado através do programa de parceria firmado com o Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do IP-USP. Nesses seis meses de convívio, tive a oportunidade de participar de discussões riquíssimas sobre psicanálise, história e cultura, que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Last but absolutely not least, eu gostaria de expressar minha estima e gratidão à Elisa Cintra, com quem aprendi a apreciar a gravidade e a graça do pensamento de Melanie Klein.

Resumo

Machado Junior, P. P. (2014). *Psicanálise, cinema e fantasia: a análise de filmes pela perspectiva de Melanie Klein e autores pós-kleinianos.* Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Com base em uma pesquisa documental de trabalhos publicados por psicanalistas e acadêmicos vinculados ao pensamento kleiniano, o presente estudo tem por finalidade descrever os modos como as teorias de Melanie Klein e autores pós-kleinianos têm sido aplicadas na análise de obras cinematográficas, evidenciando as principais características e contingências metodológicas que resultam dessa abordagem. O trabalho tem início com uma contextualização das intersecções entre os campos da psicanálise e do cinema, enfatizando-se as proposições de Christian Metz sobre o estudo psicanalítico de filmes. O argumento central da pesquisa é desenvolvido a partir de um trabalho inacabado em que Melanie Klein analisa o filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles, seguido dos comentários de Laura Mulvey a respeito desse ensaio de Klein. A noção de fantasia inconsciente – elemento central do pensamento kleiniano – é discutida à luz das elaborações teóricas de Hanna Segal sobre a experiência estética propiciada pelas artes, e aprofundada com as contribuições de Graham Clarke e Michael O'Pray sobre a experiência do psicanalista como espectador no cinema. Foi realizada uma revisão crítica de trabalhos publicados por psicanalistas e acadêmicos que analisam sete filmes por uma perspectiva notadamente kleiniana. A partir dessa revisão, foi possível discernir elementos da abordagem kleiniana utilizados por esses autores na análise do complexo temático de filmes, particularmente a noção de mundo interno, a potência das fantasias inconscientes e a experiência estética do psicanalista como espectador, que oferece sua subjetividade para dar voz aos efeitos emocionais mobilizados pela obra cinematográfica.

Palavras chave: psicanálise, cinema, Melanie Klein, análise de filmes, fantasia inconsciente.

Abstract

Machado Junior, P. P. (2014). *Psychoanalysis, cinema e phantasy: the analysis of film from the perspective of Melanie Klein and post-Kleinian authors*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Based on a documentary research of papers published by psychoanalysts and academics associated with the Kleinian thought, this study aims at describing the ways in which theories of Melanie Klein and post-Kleinian authors have been used in the analysis of films, revealing the main characteristics and methodological contingencies that result from such an approach. The work begins with a contextualization of the intersections between the fields of psychoanalysis and cinema, emphasizing the propositions of Christian Metz on the psychoanalytic study of film. The central argument of this research is developed from Melanie Klein's unfinished analysis of Orson Welles' *Citizen Kane*, followed by Laura Mulvey's comments on Klein's essay. The notion of unconscious phantasy – a central element of Kleinian thought – is discussed in light of the theories of Hanna Segal on the aesthetic experience afforded by the arts, followed by the accounts of Graham Clarke and Michael O'Pray on the experience of the analyst as a spectator in the movie theatre. A critical review of the works published by psychoanalysts and scholars who analyse seven films under a particularly Kleinian perspective was performed. Based on the results of the review, it was possible to discern elements of Kleinian approach deployed by these authors in their analysis of the filmic thematic complex, especially the notion of inner world, the potency of unconscious fantasies and the aesthetic experience of the analyst as a spectator, who offers her/his subjectivity to voice the emotional effects elicited by the film.

Key words: psychoanalysis, cinema, Melanie Klein, analysis of film, unconscious phantasy.

Lista de Imagens

Figura 1. Fotografias de uma paciente histérica de J.-M. Charcot (Onkelinx, 2001) 23

Figura 2. Cenas do filme *Segredos de uma alma* (Pabst, 1926) 28

Figura 3. O jovem Charles Kane com o trenó Rosebud, momentos antes de se despedir da família de origem. Cena do filme *Cidadão Kane* (Welles, 1941) 57

Figura 4. Cenas da ópera *A palavra mágica* (Ravel & Colette, 1925) 60

Figura 5. Robert contemplando sua obra-prima, Vera/Vicente. Cena do filme *A pele que habito* (Almodóvar, 2011). 79

Figura 6. A transformação de Vicente/Vera pelas mãos do Dr. Robert Ledgard. Cena do filme *A pele que habito* (Almodóvar, 2011) 83

Figura 7. Teddy Daniels horrorizado perante a família morta. Cena do filme *Ilha do Medo* (Scorcese, 2010) 89

Figura 8. Daniels/Laeddis abraçando em sonho o fantasma de Dolores. Cena do filme *Ilha do Medo* (Scorcese, 2010) 92

Figura 9. A reversão do envelhecimento. Cenas do filme *O curioso caso de Benjamin Button* (Fincher, 2008) 95

Figura 10. Craig descobre o portal metafísico. Cena do filme *Quero ser John Malkovich* (Jonze, 1999) 99

Figura 11. O mundo bizarro povoado por identificações projetivas de John Malkovich. Cenas do filme *Quero ser John Malkovich* (Jonze, 1999) 102

Figura 12. O contraste entre a apatia de Michel e a virilidade de Harry. Cenas do filme *Harry chegou para ajudar* (Moll, 2000) 109

Figura 13. Figurações cênicas do duplo: Michel e Harry, Prune e Claire. Cenas do filme *Harry chegou para ajudar* (Moll, 2000) 111

Figura 14. Josué e Dora: o masculino e o feminino incompletos, representados no enquadramento da câmera. Cena do filme *Central do Brasil* (Salles, 1998) 119

Figura 15. Josué e Dora se despedem ao final da jornada. Cena do filme *Central do Brasil* (Salles, 1998) 120

Figura 16. Bess é expulsa da comunidade pelos anciãos. Cena do filme *Ondas do destino* (Von Trier, 1996) 124

Figura 17. Jan e Bess na sessão de cinema. Cena do filme *Ondas do destino* (Von Trier, 1996) 127

Sumário

INTRODUÇÃO 13

Proposta do estudo 18

Acerca do método de pesquisa 19

a. Levantamento bibliográfico 19

b. Análise dos resultados 20

Organização dos capítulos 20

1. A PSICANÁLISE COMO OBJETO DO CINEMA 22

1.1 No princípio era Freud (mas também os Lumière) 22

1.2 O encantamento do cinema com a psicanálise 26

2. O LEGADO FREUDIANO DA PSICANÁLISE APLICADA 31

2.1 A ampliação do campo psicanalítico 31

2.2 Freud no país das armadilhas 36

3. O CINEMA COMO OBJETO DA PSICANÁLISE 40

3.1 O psicanalista no cinema 42

3.2 Discutindo a relação 50

4. MELANIE KLEIN (FINALMENTE) VAI AO CINEMA 53

4.1 Mrs. Klein encontra Mr. Kane 54

4.2 *Intermezzo*: Klein vai à ópera 58

4.3 "Notes on *Citizen Kane*" segundo Laura Mulvey (1998) 62

4.4 A gramática kleiniana das fantasias inconscientes 66

5. FILMES ANALISADOS PELA PERSPECTIVA KLEINIANA 75

5.1 *A pele que habito*, de Pedro Almodóvar (2011) 77

5.2 *Ilha do Medo*, de Martin Scorcese (2010) 86

5.3 *O curioso caso de Benjamin Button*, de David Fincher (2008) 93

5.4 *Quero ser John Malkovich*, de Spike Jonze (1999) 97
5.5 *Harry chegou para ajudar*, de Dominik Moll (2000) 106
5.6 *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998) 113
5.7 *Ondas do destino*, de Lars von Trier (1996) 121

6. REFLEXÕES SOBRE A ANÁLISE DE FILMES PELA PERSPECTIVA DE MELANIE KLEIN E PÓS-KLEINIANOS 130

EPÍLOGO 138

REFERÊNCIAS 141

Introdução

A psicanálise e o cinema guardam uma curiosa proximidade: ambos tiveram origem em 1895 – em Viena, com a publicação de *Estudos sobre histeria* de Freud, e em Paris, com as primeiras projeções das *imagens em movimento* promovidas pelos irmãos Auguste e Louis Lumière (Diamond & Wrye, 1998). Historicamente, considera-se que no último século a psicanálise e o cinema promoveram uma mudança na forma como percebemos o mundo (Kaplan, 1990), pois "oferecem-nos diferentes modos para representar os dilemas fundamentais de dentro/fora, fantasia/realidade, sujeito/objeto" (Diamond & Wrye, 1998)[1].

O psicanalista italiano Andrea Sabbadini, atualmente um dos pesquisadores de maior destaque na interface da psicanálise com o cinema, argumenta que o projeto de se fazer da psicanálise uma disciplina que, além da prática clínica, pudesse ser utilizada para a investigação de fenômenos humanos,

> abriu-se para diversas áreas de aplicação para além de seu escopo original: a utilização extra-clínica do conhecimento psicanalítico, ou mesmo de aspectos da abordagem psicanalítica, para investigar produções ou fenômenos culturais, ou para 'estudos explanatórios, metodológicos ou tecnológicos que surgem em disciplinas humanas diferentes da psicanálise' [citando Edelson, 1988, p. 157] tais como a arte, a educação, a história e a sociologia. (Sabbadini, 2003, p. 2)

---

[1] Todas as citações de trabalhos originalmente publicados em língua estrangeira são traduções minhas, exceto quando expressamente indicado nas referências bibliográficas.

Ao buscar referências sobre a aplicação da psicanálise no estudo de filmes, encontrei artigos, livros e entrevistas que relatam diferentes interlocuções da disciplina fundada por Freud com a arte dos Lumière. Há também diversos encontros regionais e internacionais sobre psicanálise e cinema. Entre 2001 e 2013, por exemplo, foram realizadas em Londres sete edições do European Psychoanalytic Film Festival, um evento promovido pelo British Institute of Psychoanalysis que reúne cineastas, psicanalistas, produtores, críticos de arte e acadêmicos de diferentes países para apresentar seus trabalhos e promover debates sobre psicanálise e cinema.

Tradicionalmente, os trabalhos que discutem aspectos metodológicos do recurso à psicanálise no estudo de obras cinematográficas são fruto da pesquisa de acadêmicos e teóricos vinculados às disciplinas especializadas em cinema. Nesse contexto, o pensamento de Lacan tem influência significativa e proporcionou contribuições valiosas para a semiótica das artes (Chneiderman, 2000; Mulvey, 1975/1987; Ramos, 2000). Nessa perspectiva, o que se propõe são debates sobre o cinema como um sistema de significantes que revelam estéticas de subjetivação através da arte. O olhar fetichista do espectador, as representações do feminino, a linguagem visual e seus paralelos com a linguagem onírica são alguns exemplos das questões abordadas. Assimilada pelas teorias do cinema, a psicanálise provê uma matriz teórica e uma narrativa instrumental oportunamente apropriadas para *fundamentar o discurso crítico* desses estudiosos e ampliar as possibilidades interpretativas das produções cinematográficas (Harris & Skalar, 1998; Kaufman, 2011; Lebeau, 1994). No entanto, o texto fílmico – isto é, o filme propriamente dito, aquilo a que o espectador assiste quando vai ao cinema – não é o objeto de estudo por excelência nas pesquisas realizadas sob a égide estruturalista da psicanálise francesa.

Os resultados do levantamento bibliográfico realizado para esta pesquisa revelam a pluralidade de temas abordados nos estudos psicanalíticos do cinema realizados por analistas que não necessariamente estão vinculados às disciplinas de cinema e semiótica das artes. Em alguns trabalhos, discute-se *o impacto da psicanálise no cinema*, particularmente nas produções cinematográficas realizadas nas décadas de 1920 e 1930, quando o pensamento de Freud e Jung haviam se tornado conhecidos e começavam a ganhar maior difusão entre os círculos intelectuais da Europa e dos Estados Unidos (Gabbard, 2001a; Sklarew, 1999). A psicanálise também foi bastante influente nas obras de grandes cineastas, tais como Alfred Hitchcock e Luis Buñuel, apenas para citar alguns (Benton, 1984; Flitterman-Lewis, 1993; Webber, 2007). Ainda hoje, estuda-se os modos como as concepções psicanalíticas são representadas nas telas de cinema – muitas vezes de forma estereotipada, como no caso do clássico de Hitchcock *Quando fala o coração* (1945), com Ingrid Bergman no papel de uma psiquiatra que se apaixona pelo paciente, interpretado por Gregory Peck (Rushton, 2004).

Diversos trabalhos publicados por psicanalistas discutem o papel do *cinema como catalisador de ideias e imagens* que representam o pensamento e os costumes de uma época, as transformações contemporâneas no campo das relações humanas, a expansão do conhecimento científico e o impacto de novas tecnologias cinematográficas na experiência do espectador, a exemplo da atual proliferação de películas rodadas em 3D (Civitarese, 2010; Greenberg, 2011; Hauke, 2009). Outros consideram *o cinema como um fenômeno que modifica o universo imaginário dos espectadores* (Gabbard, 2001a; Monte Mór, 2006; Urwin, 2010) e produz novas possibilidades subjetivas pela potência da "linguagem poética e visual, comum ao sonho e ao cinema, contra a ordem instituída no mundo" (Sampaio, 2000, p. 47).

Em todos esses casos, o cinema é objeto de estudo da psicanálise como uma *formação da cultura*, isto é, como um artefato engendrado pela criatividade humana que expressa esteticamente valores e significados subjetivos de diferentes contextos psicossociais. Por sua vez, os trabalhos de psicanalistas que têm *o filme como objeto de estudo* geralmente consistem em interpretações livres inspiradas pela experiência do analista como espectador no cinema. O foco desses trabalhos também não é a análise fílmica balizada pelos pressupostos teóricos e metodológicos das disciplinas de cinema, e sim a reflexão despertada pelo complexo temático manifesto do filme, isto é, o exercício de interpretação do texto fílmico segundo os preceitos, conceitos e teorias com os quais o psicanalista está familiarizado. Isso não quer dizer que os estudos psicanalíticos de filmes tenham por finalidade discutir questões da clínica, substituindo os pacientes por personagens do cinema, muito embora essa prática não seja rara.

Há autores que analisam filmes como metáforas que dão representação a certas dinâmicas do inconsciente, situações experimentadas na clínica psicanalítica ou formulações metapsicológicas da psicanálise, usualmente centrando sua interpretação na caracterização psicológica das principais personagens (Cintra, 2011; Lentzner & Ross, 2005; Ogden, 2007; Parens, 2011; Valentine, 2010; Wrye, 2005). Em alguns casos, a finalidade do trabalho é discutir questões clínicas que, de outro modo, implicariam delicados problemas éticos (por exemplo, de exposição do histórico clínico de um analisante real). Mas de modo geral, o que encontramos são ensaios psicanalíticos sobre cinema em que as teorias e concepções da psicanálise são mobilizadas com a intenção de esclarecer aspectos latentes do filme que, de outro modo, passariam despercebidos pelo espectador ou seriam interpretados como falseamentos da realidade (Aubry, 2003; Berman, 2009; Mulvey, 1998).

O interesse especial por Melanie Klein levou-me a refinar o levantamento bibliográfico desta pesquisa para localizar trabalhos sobre cinema realizados por psicanalistas e acadêmicos vinculados ao pensamento kleiniano. Surpreendi-me ao encontrar um ensaio inacabado de Melanie Klein sobre o filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles (1941), publicado pela primeira vez em 1998 na coletânea de textos *Reading Melanie Klein* editada por John Phillips e Lindsey Stonebridge.

Nesse esboço de análise do filme de Orson Welles, Melanie Klein narra sua versão da história da personagem principal, Charles Foster Kane, e faz comentários de teor psicanalítico, seguindo um estilo semelhante ao adotado em outros três trabalhos sobre obras artísticas publicados em diferentes momentos. No primeiro, "Situações de ansiedade infantil refletidas em uma obra de arte e no impulso criativo", Klein (1929/1996b) faz uma leitura da ópera *A palavra mágica,* composta por Maurice Ravel com libreto de Sidonie-Gabrielle Colette (1925), para ilustrar aspectos da angústia infantil anteriormente descritas em "Estágios iniciais do conflito edipiano" (Klein, 1928/1996a).

O segundo artigo, "Sobre a identificação" (Klein 1955/1991b), é posterior ao esboço da análise de *Cidadão Kane* e traz uma exploração do conceito de identificação projetiva. Nesse trabalho, Klein utiliza a novela *Se eu fosse você*, de Julien Green (1947/1995), para ilustrar suas formulações teóricas, analisando a personagem principal, Fabian, como se fosse um de seus pacientes.

Por fim, a terceira dessa série de publicações é intitulada "Algumas reflexões sobre a Orestéia" (Klein, 1963/1991d) e traz uma discussão dos papéis simbólicos representados pelas personagens do mito de Ésquilo.

Esses textos de Melanie Klein consistem em aplicações da teoria psicanalítica sobre a obra de arte, em que a segunda se coloca à serviço da primeira com a finalidade principal de oferecer subsídios para a discussão de questões das teorias que se encontravam em pleno desenvolvimento. Entretanto, em seu ensaio inacabado sobre *Cidadão Kane*, Melanie Klein demonstra uma sensibilidade para *escutar o filme* e revelar *conteúdos latentes* que podem ser depreendidos do enredo e de elementos que expressam as características psicológicas do protagonista. Como se trata de um trabalho incompleto, não seria possível deduzir do ensaio de Klein um estilo particular de análise de filmes, algo que poderia ser caracterizado como uma abordagem tipicamente kleiniana para o cinema. E também pela publicação tardia e pouco conhecida do público, a hipótese de que suas anotações sobre *Cidadão Kane* tivessem influenciado psicanalistas e acadêmicos que atualmente se dedicam a analisar filmes pela perspectiva kleiniana seria pouco plausível. Mas será que existe uma abordagem caracteristicamente kleiniana de interpretação de obras cinematográficas? E se houver, de que modo esta se diferencia de abordagens baseadas em outros pensadores da psicanálise?

Proposta do estudo

Com base em uma pesquisa documental de textos publicados por psicanalistas e acadêmicos vinculados ao pensamento kleiniano, este trabalho tem por objetivos:

— Descrever os modos como as teorias de Melanie Klein e autores pós-kleinianos têm sido utilizadas na análise de obras cinematográficas, evidenciando as principais características e contingências metodológicas que resultam dessa abordagem.

— Discutir como os autores se inspiram no estilo e no pensamento kleiniano para produzir diálogos criativos com o cinema, tomando a perspectiva do analista um espectador que oferece sua subjetividade para dar voz aos efeitos emocionais mobilizados pelo filme.

Acerca do método de pesquisa

a. Levantamento bibliográfico

A primeira parte do estudo compreende uma discussão histórica de eventos que levaram à aproximação da psicanálise com o cinema. A principal fonte de referências bibliográficas foi o site oficial do European Psychoanalytic Film Festival (2001), que contém 140 títulos de artigos e livros específicos sobre o assunto.

A segunda parte do estudo contempla a pesquisa de textos de autores psicanalíticos de orientação kleiniana que escrevem sobre o cinema, e corresponde à principal contribuição deste trabalho. Inicialmente, pesquisei textos que tratassem especificamente de aspectos teóricos da abordagem kleiniana relacionados à interpretação psicanalítica de filmes. Nesse eixo encontrei apenas dois artigos publicados em periódicos e dois capítulos de livros que discutem questões pertinentes ao objetivo da pesquisa (Clarke, 1994; Mason, 1998; Mulvey, 1998; O'Pray, 2004). A escassez de trabalhos sobre psicanálise e cinema que abordem claramente os aspectos metodológicos ou estilísticos relativos às contribuições de Melanie Klein e autores pós-kleinianos para a análise de filmes é confirmada por outros pesquisadores (Balick, 2011; Greenberg & Gabbard, 1990).

Em seguida, fiz um levantamento de artigos e capítulos de livros publicados por autores que utilizam o referencial kleinano na análise de filmes. Os trabalhos publicados no Brasil foram localizados em periódicos não-indexados e livros que tratam de temas psicanalíticos diversos. Por sua vez,

as publicações feitas em periódicos internacionais normalmente se encontram indexadas para pesquisa e por isso são mais disseminadas nas produções acadêmicas pertinentes ao tema.

b. Análise dos resultados

Como critério para a seleção de textos, privilegiei alguns trabalhos que adotam explicitamente a abordagem kleiniana na análise de filmes ou que propõem reflexões sobre temas e conceitos da tradição kleiniana a partir da análise de filmes. Foram descartados os trabalhos que utilizam conceitos de Melanie Klein apenas como contraponto para a discussão de assuntos tratados por outros autores da psicanálise ou aqueles em que elementos da teoria kleiniana são mencionados apenas ocasionalmente, sem impacto para o resultado da análise proposta para um filme.

Organização dos capítulos

No *primeiro capítulo*, os primórdios do longo relacionamento entre a psicanálise e o cinema são discutidos em uma perspectiva histórica para descrever os eventos que os aproximaram e os desdobramentos desse diálogo, tanto nas produções cinematográficas como na prática psicanalítica. Veremos de que modo a psicanálise inicialmente se tornou objeto de encantamento do cinema, para apenas posteriormente se voltar para as telas e tomar o cinema como objeto de estudo.

Um entendimento dos eventos que propiciaram essa mudança de perspectiva é apresentado no *segundo capítulo*, que aborda o movimento de expansão do campo psicanalítico para além da prática clínica. As incursões de Freud pelas artes são discutidas para salientar as oportunidades e limitações metodológicas do uso de conceitos psicanalíticos na interpretação de formações da cultura.

O *terceiro capítulo* traz uma discussão sobre os usos da psicanálise no estudo de produções cinematográficas, com base na crítica proposta por Christian Metz (1975/1982) e nas reflexões de Glen Gabbard (2001b), evidenciando os principais problemas metodológicos que podem ocorrer quando uma disciplina que se ocupa da subjetividade adentra o campo das produções cinematográficas.

O *capítulo quarto* é dedicado aos trabalhos de Melanie Klein e autores pós-kleinianos que direta ou indiretamente fazem contribuições para o estudo psicanalítico de filmes, iniciando com o texto "Notes on *Citizen Kane*" (Klein [ca. 1941]/1998), seguido pelos comentários de Laura Mulvey (1998) sobre o ensaio de Klein. A noção de *fantasia inconsciente* – elemento fundamental da abordagem kleiniana – é discutido à luz das contribuições de Hanna Segal (1952/1998; 1993) sobre a estética das artes. O assunto é então aprofundado com as contribuições de Graham Clarke (1994) e Michael O'Pray (2004) sobre a experiência do espectador no cinema, evidenciando os potenciais criativos e as características diferenciais do uso da abordagem kleiniana para a análise de obras cinematográficas.

O *quinto capítulo* é dedicado à revisão crítica de nove trabalhos publicados por psicanalistas e acadêmicos que analisam sete filmes por uma perspectiva notadamente kleiniana. A partir dessa revisão, foi possível discernir uma variedade de estilos adotados por esses autores no estudo psicanalítico de filmes, bem como os atributos que podemos reconhecer como distintivos da abordagem kleiniana de análise de filmes.

O trabalho é concluído no *sexto capítulo* com uma discussão dos principais achados da pesquisa, abrindo espaço para outras questões que poderão ser aprofundadas por pesquisadores interessados no assunto.

1. A psicanálise como objeto do cinema

Os eventos que deram início ao profícuo diálogo entre a psicanálise e o cinema são marcados pelo estranhamento, senão aversão e antipatia de Freud em relação à incipiente arte dos Lumière. Inicialmente, foi a psicanálise que se tornou objeto de encantamento de cineastas a partir da década de 1920 com as produções do cinema expressionista alemão. Somente algumas décadas depois, os psicanalistas se aproximaram do cinema e descobriram a potência de suas imagens e da realidade fantástica que se reproduzia nas telas das salas de projeção. Neste capítulo, recorrerei a passagens da história da psicanálise para destacar alguns dos principais fatos que marcaram sua aproximação com o cinema e as repercussões ulteriores desse encontro na criação de um novo campo para a investigação das formações da cultura.

1.1 No princípio era Freud (mas também os Lumière)

Em 1895, Freud e Breuer publicaram seus *Estudos sobre a histeria*, que constituem a pedra fundamental da edificação psicanalítica. Nesse mesmo ano, os irmãos Lumière fizeram sua primeira projeção de imagens em movimento, estabelecendo o ponto inaugural da história do cinema. Essa curiosa coincidência, entretanto, não se limita à cronologia dos fatos. Nesse ano, tanto Freud como os irmãos Lumière viviam Paris, a cidade símbolo das transformações culturais, inovações e costumes da *Belle Époque*.

No fim do século XIX, Freud teve seu primeiro contato com uma forma precursora daquilo que se tornaria a cinematografia. Em 1893, dois anos antes de Freud se mudar para estudar em Paris, Jean-Martin Charcot havia

estabelecido na Salpêtrière um laboratório de fotografia dirigido por Albert Londe com uma finalidade bastante especial. Londe fotografava as internas da Salpêtrière através de um mecanismo eletromecânico que permitia o disparo consecutivo de alguns fotogramas por segundo. Essas imagens eram então utilizadas para o estudo dos sintomas delirantes e movimentos corporais bizarros que se manifestavam durante os ataques histéricos (Sklarew, 1999).

As fotografias eram então justapostas de forma a reproduzir a cena histérica a partir do registro das sequências de movimentos, gestos, expressões faciais e maneirismos característicos da psicopatologia (Figura 1). Quando Freud integrou a equipe de Charcot em 1895, essa tecnologia já era amplamente utilizada nos estudos da loucura histérica. Supõe-se que esse tenha sido o primeiro contato de Freud com os primórdios da cinematografia (Gamwell, 2000, p. 16-17).

Figura 1. Fotografias de uma paciente histérica de J.-M. Charcot (Onkelinx, 2001).

Por volta de dezembro do mesmo ano, foi realizada em Paris a primeira apresentação de uma película produzida pelo cinematógrafo inventado pelos irmãos Lumière. Rapidamente, o evento tomou grandes proporções e atraiu milhares de pessoas para assistir a uns poucos minutos de cenas do cotidiano que nada tinham de artísticas. Essas pequenas fitas retratavam situações

bastante prosaicas, tais como “trabalhadores saindo da fábrica”, “o bebê sendo alimentado”, “uma locomotiva a vapor em movimento”. O evento da projeção e a experiência de assistir a essas imagens animadas eram os grandes atrativos para as pessoas da época:

> A ideia de utilizar a dramatização [como argumento para filmes] não havia ocorrido aos primeiros cineastas. A principal alegria para o público (tal como na Reality TV dos dias de hoje) era a oportunidade de ver a vida comum, especialmente suas próprias vidas comuns – ou até a si mesmos, se tivessem sorte – enquadrada e projetada na tela. (Hauke, 2009)

Apenas muitos anos depois, a partir de 1920, surgiram os primeiros filmes de curtíssima metragem realizados com roteiros simples e usualmente cômicos (Sklarew, 1999). Segundo Kaufman (2011), embora a essa altura Freud tivesse desenvolvido um forte apreço pelas expressões artísticas, especialmente a literatura e a escultura, ele não nutria qualquer interesse pelo cinema ou pela música por não possuírem uma organização linguística que pudesse expressar algo por meio da palavra. Foi em 1909 que Freud teve seu primeiro contato direto com o cinema, acompanhado por Ferenczi e Jung, na ocasião em que viajaram aos Estados Unidos para uma série de aulas na Clark University em Massachussets. Nessa época, Freud já havia escrito seu primeiro trabalho de análise de uma peça literária, a *Gradiva* de W. Jensen, uma obra quase desconhecida no meio erudito alemão e que foi a ele recomendada por Jung, ainda nos tempos de correspondência cordial, antes mesmo do primeiro encontro pessoal entre os dois médicos (Sklarew, 1999). Evidentemente, a aproximação de Freud com a literatura foi anterior ao seu texto sobre a *Gradiva* (1907/1976b) e já havia rendido algumas vinhetas psicanalíticas sobre *Édipo Rei* e *Hamlet* em sua obra seminal, *A interpretação dos sonhos* (1900/2001).

O diálogo com a literatura foi bastante profícuo, mas tinha um viés notadamente unilateral, pois se concentrava no uso que Freud podia fazer da arte para explorar suas primeiras teorias, e não no que a psicanálise poderia fazer pelas artes no sentido de elucidar algo da obra analisada (Kaufman, 2011). Ou seja, o objetivo dessas análises tinha menos a ver com a arte e a literatura do que com a produção de evidências colhidas a partir de produções culturais para dar suporte ao projeto freudiano de estabelecer a psicanálise como uma disciplina científica. Isso "era, de fato, uma opção metodológica de Freud, cujos interesses eram suas teorias do sonho, da neurose e da psicanálise, e não a literatura" (Figueiredo, no prelo).

Essa forma peculiar de estudo das artes, embora servisse a um propósito bastante compreensível – o de demonstrar as expressões do inconsciente através de exemplos da literatura –, interferia na própria capacidade criativa de Freud para abordar esses assuntos, pois a ordem teórica se impunha como parâmetro determinante para a apreensão do objeto analisado. Isso se estendia aos seus discípulos, que tomavam as prescrições do estilo freudiano de forma ainda mais rigorosa no trato com as obras de literatura e arte (Kaplan, 1990, p. 4). O impacto dessa abordagem para os intelectuais das artes e da literatura nos primeiros anos da psicanálise não foi dos melhores.

> [Embora estivessem] a princípio muito animados com o potencial das ideias da psicanálise para enriquecer a sua própria prática, [os intelectuais] começaram a se sentir frustrados pela primazia dessas previsíveis formulações psicanalíticas sobre os demais aspectos do trabalho criativo, como se a arte fosse – em verdade e unicamente – apenas uma expressão de conflitos inconscientes. (Kaufman, 2011)

Se por um lado havia algo de podre no reino da Dinamarca, deveria haver também "algo de valor no Hamlet de Shakespeare para além do complexo de Édipo" (Kaufman, 2011). A prática de usar a arte como ilustração para elementos da teoria psicanalítica perdura até os dias de hoje como suporte

didático para a formação de analistas e psicoterapeutas. Mas também "pode evocar no analista ingênuo uma espécie de delírio exegético, uma mania de interpretar apenas de acordo com nosso 'mistério'" (Greenberg & Gabbard, 1990). Seja como ferramenta para o treino analítico, seja como manifestação de um *furor interpretandi*, a tradição estabelecida sobre os primeiros ensaios de Freud e seu grupo se estende também para a análise de filmes, conforme veremos.

1.2 O encantamento do cinema com a psicanálise

As experiências de Freud com o universo cinematográfico incluem algumas passagens pitorescas. No ano de 1925, quando a psicanálise já havia se tornado conhecida para o mundo, Freud recebeu o convite de Samuel Goldwyn da célebre produtora hollywoodiana Metro-Goldwyn-Mayer para dar consultoria ao desenvolvimento de roteiros de filmes sobre a vida amorosa de grandes personagens da história, a começar por Cleópatra e Marco Antônio (Gabbard, 2001a; Sklarew, 1999). A ideia de Goldwyn era grandiosa. Seu desejo de conquistar a atenção de Freud era maior ainda. Mas o contraste entre o entusiasmo de Goldwyn e a reserva de Freud tinha dimensões épicas!

> Goldwyn pretendia persuadir 'o especialista em psicanálise a comercializar seu estudo e escrever uma história para a tela, ou vir à América e dar um impulso aos corações desta nação'. Afinal... 'não existe nada que entretenha mais do que uma história de amor realmente grandiosa', e quem estaria mais qualificado para escrever ou orientar uma tal história, senão Freud? [E ainda, na trilha de Goldwyn], 'roteiristas, diretores e atores... podem aprender muito com um estudo realmente profundo da vida cotidiana. Quão mais poderosas serão suas criações se souberem como exprimir uma motivação emocional autêntica e desejos suprimidos?' (Gay, 1989, p. 414)

A suntuosidade do convite e a fabulosa quantia de 100 mil dólares a título de honorários não foram suficientes para persuadir Freud a aceitar tal

empreendimento. Pelo contrário: zeloso pela sua criação que já chegara à idade adulta, Freud evitava qualquer associação da psicanálise com tudo o que não tivesse a ver com seu projeto científico, tal como fizera antes com a dissidência de colaboradores como Adler e Jung. A resposta de Freud foi claríssima: "Não pretendo ver o Sr. Goldwyn" (Gay, 1989, p. 414).

O interesse de Hollywood pela psicanálise não esvaneceu com a recusa à proposta de Goldwyn. E assim, no mesmo ano em que Freud havia declinado o convite da MGM, dois membros de seu restrito círculo de psicanalistas em Berlim – Karl Abraham e Hanns Sachs – foram recrutados por Hans Neumann, principal produtor executivo da Universum Film AG (UFA), para escrever o roteiro de um filme educacional sobre psicanálise que seria dirigido pelo renomado diretor austríaco Georg W. Pabst (Brandell, 2004; Greenberg & Gabbard, 1990; Sklarew, 1999). Pabst é um dos grandes nomes do cinema expressionista alemão, ao lado de Fritz Lang, Robert Wiene e Friedrich Murnau, e se tornou mundialmente conhecido pelos filmes *Rua das lágrimas* (1925), estrelando Greta Garbo, e especialmente por *A caixa de Pandora* (1929), com Louise Brooks, duas obras que se tornaram referências para a história do cinema.

Segredos de uma alma[2] foi lançado na Alemanha em 1926 com o apelo de um *thriller psicanalítico*. No filme, Martin é um homem impotente que vive atormentado por um aflitivo desejo de cortar a garganta de sua mulher, além de sofrer uma fobia por facas e objetos cortantes em consequência de seu sintoma obsessivo (Figura 2). Ele se consulta com um psicanalista que, através da interpretação de seus sonhos, consegue curá-lo por completo (Roudinesco & Plon, 1998; Sklarew, 1999).

---

[2] O filme está integralmente disponível em: http://youtu.be/UCsOeeEa_6E.

Figura 2. Cenas do filme *Segredos de uma alma* (Pabst, 1926).

O argumento extremamente vanguardista para a época do cinema mudo foi inteiramente desenvolvido com o apoio de Abraham e Sachs (Gabbard, 2001a; Roudinesco & Plon, 1998). Estes figuram nos créditos da produção logo no início do filme, o que sugere se tratar de um pequeno truque de marketing para dar credibilidade à dramatização (algo equivalente a "baseado em fatos reais") e atrair espectadores curiosos para a eletrizante produção da República de Weimar. E para não restar dúvidas quanto ao argumento psicanalítico de *Segredos de uma alma*, uma vez que se tratava de um filme mudo, Sachs organizou um livreto explicativo sobre princípios terapêuticos elementares, com o título de *Psicanálise: enigma do inconsciente* (Sigmund Freud Museum Vienna, 2009).

A intenção de Neumann e Pabst era trazer para as telas uma narrativa dramática em que as proposições da psicanálise figurassem como pretexto para explorar as agruras da personagem principal à luz da terapêutica desenvolvida por Freud. Os enxertos teóricos que recheiam a trama dão um toque de mistério e novidade ao enredo do filme. Segundo Roudinesco e Plon (1998),

> este foi o primeiro filme inspirado nas teses freudianas e, quando de sua primeira exibição em Berlim, foi bem recebido: 'De imagem em imagem', escreveu um jornalista do Film-Kurier, 'descobre-se o pensamento de Freud. Cada episódio da ação poderia ser uma das proposições da agora célebre análise dos sonhos.... Os discípulos de Freud podem se alegrar. Nada no mundo podia fazer tal publicidade com tanto tato'. (p. 678)

Como era de se esperar, Freud não foi nada receptivo à iniciativa de seus dois diletos discípulos. Apesar das árduas tentativas para convencê-lo do valor que um filme como esse poderia ter para o movimento psicanalítico, Freud manifestava um notável desinteresse pelo assunto (Brandell, 2004). Pior ainda, ele duvidava que um filme pudesse retratar os conceitos da psicanálise e "não acreditava que a representação pictórica de abstrações psicanalíticas fosse possível", conforme consta em sua correspondência com Abraham (Sklarew, 1999; Zaretsky, 2004, p. 145). E nesse aspecto ele estava certo, pois a forma como a psicanálise é apresentada em *Segredos de uma alma* é de fato bastante redutivista[3].

> A dimensão psicológica [dos medos e desejos secretos de Martin] é representada através de uma variação no uso de estereótipos. As ações, sonhos e estados emocionais da personagem são reduzidos a fragmentos de informação tipológica que se tornam totalmente compreensíveis à medida que se transformam em um estudo de caso, isto é, ao se traduzir os comportamentos da personagem em sintomas convencionais que se tornam racionalizados como uma neurose nomeável e curável. (Bergstrom, 1989, p. 164)

Relata-se que Freud jamais assistiu ao filme de Pabst, mesmo quando foi exibido por ocasião das celebrações de seu 70º aniversário (Sklarew, 1999). Assim, ao longo de sua vida, Freud manteve distância do universo

---

[3] Além de *Segredos de uma alma*, houve outras tentativas de se produzir filmes psicanalíticos nesse mesmo período, a exemplo da iniciativa de Albert J. Storfer e Siegfried Bernfeld para a realização de uma fita para a International Psychoanalytical Press. Esse projeto jamais foi realizado e, neste caso, a oposição de Freud foi ainda mais incisiva (Sigmund Freud Museum Vienna, 2009).

cinematográfico em uma atitude de indiferença, quando não de franco desprezo, pelo desenvolvimento do cinema como forma de expressão artística (Gabbard, 2001a; Roudinesco & Plon, 1998; Sklarew, 1999).

Zaretsky (2004) relata que a grande receptividade de *Segredos de uma alma,* aliada aos argumentos de apreço dirigidos a Freud por Lou Andreas-Salomé, Otto Rank e Hanns Sachs por ocasião do início das filmagens, parecem ter aliviado em alguma medida as suas resistências em relação ao cinema. Rank ressaltava as qualidades da *linguagem sensual* do filme, que colocava em imagens aquilo que a fala não conseguiria expressar em palavras. Por sua vez, Lou Andreas-Salomé argumentava que a tecnologia do cinema era a única a proporcionar "uma rápida sucessão de imagens" de forma análoga à imaginação, "imitando, até mesmo, sua volatilidade". Freud chegou a elogiar Samuel Goldwyn – que, aliás, foi o maior financiador de Pabst – pelo intento de fazer prevalecer no argumento central do filme um aspecto da psicanálise "que podia ser muito bem representado plasticamente, isto é, o amor" (p. 145). Finalmente, em uma carta a Ernest Jones em 13 de dezembro de 1925, Freud dá o braço a torcer: "talvez tenhamos sido muito conservadores em relação a esse assunto" (Freud & Jones, [1908-1939]/1993, p. 586, citado por Zaretsky).

2. O legado freudiano da psicanálise aplicada

Até este ponto, abordei a aproximação do cinema à psicanálise a partir de elementos históricos, tomando por perspectiva o interesse de alguns cineastas pela disciplina de Freud, a iniciativa de se produzir filmes inspirados em motivos psicanalíticos, além do interesse de Charcot pelo uso do cinematógrafo no estudo das histéricas da Salpêtrière. A força de atração que proporcionou esse encontro foi o encantamento do cinema pelos mistérios da alma decifrados pela psicanálise, mas atribuindo a esta o papel de um objeto de admiração e inspiração para a cena cinematográfica de Hollywood e da República de Weimar.

Neste capítulo, discutirei os trabalhos de Freud que resultaram na inauguração de um estilo peculiar de interpretação das formações da cultura, que posteriormente se tornou uma importante referência para os psicanalistas apreciadores das artes. Trata-se da *psicanálise aplicada*.

2.1 A ampliação do campo psicanalítico

Desde os primórdios da psicanálise, Freud buscou ativamente estabelecer vínculos com assuntos externos ao seu recôndito *setting* clínico como forma de extrair evidências que comprovassem a validade de suas ideias, além de se prestar a contribuir para o conhecimento geral da humanidade com propósitos culturais e científicos (Frosh, 2010, p. 41). A partir de *A interpretação dos sonhos* (1900/2001), Freud e alguns analistas de seu círculo voltaram-se para as artes, particularmente a literatura, em busca de ilustrações extra-clínicas para defender suas articulações teóricas. O

uso da literatura pela psicanálise logo no início de sua disseminação como prática terapêutica limitava-se a incursões de transposição do raciocínio clínico para o campo da cultura, que resultavam em interpretações notadamente intelectualizadas (Figueiredo, no prelo). Não se tratava de uma análise implicada com as qualidades estéticas da arte, e sim de uma análise realizada em benefício da interpretação psicanalítica e da produção de comprovações da sua consistência, recorrendo ao uso de analogias como principal procedimento linguístico para transitar entre os dois campos.

Na quarta parte do Capítulo V de *A interpretação dos sonhos* (1900/2001), Freud expõe suas concepções acerca do caráter universal de certos temas humanos e o papel preponderante dos resíduos diurnos e das fantasias infantis na produção onírica, particularmente no que se refere à realização de desejos inconscientes em sonhos. Ali são trazidos de forma organizada os elementos constitutivos do conceito freudiano de *complexo de Édipo,* que alguns anos antes foram expostos de forma sintética na *Carta 71* a Wilhelm Fliess (Freud, 1897/1976a). Duas peculiaridades de sua elaboração são relevantes para fins da nossa compreensão sobre as bases da interpretação psicanalítica das obras de literatura. A primeira reside na maneira como Freud discute o mito do Rei Édipo e a potência das fantasias infantis de amor e ódio pelo casal parental. Ele inicia sua exposição pelo corolário de suas proposições, isto é, pela afirmação de que os impulsos psíquicos subjacentes ao adoecimento neurótico são fruto de uma experiência universal de apaixonamento pela figura materna e da consequente animosidade dirigida à figura paterna, ou a quem quer que se interponha na realização de tal desejo. Em seguida, o mito de Édipo é descrito como uma confirmação para sua descoberta sobre a dimensão oculta das psiconeuroses. Analogamente, o processo de revelação da tragédia prenunciada pelo oráculo de Delfos é comparado ao trabalho de análise do material onírico por Freud.

Aqui se percebe claramente o estilo retórico empregado por Freud na redação de textos seminais da psicanálise que se tornariam referências para as interpretações psicanalíticas das artes. Embora os fins dessa abordagem fossem legitimados pela necessidade de lançar evidências em defesa do projeto freudiano de fazer da psicanálise uma ciência reconhecida e respeitada pela consistência de seus atributos, do ponto de vista de seus efeitos para a apreciação de fenômenos da cultura o que encontramos nesta parte de *A interpretação dos sonhos* (Freud, 1900/2001) é um viés interpretativo que submete o objeto ao crivo da teoria. Freud, aparentemente, agia com a melhor das intenções e nutria uma admiração verdadeira pela arte e pelo espírito criativo. Mas do quanto se pode depreender, não apenas de suas incursões pela mitologia e as letras no texto de 1900, mas também dos trabalhos posteriores que incluem a literatura romântica e as artes clássicas, Freud revela uma certa ingenuidade no tocante à sua capacidade de identificar os elementos estéticos que qualificam as produções culturais sobre as quais ele se debruça na aplicação da teoria psicanalítica. Essa simplicidade está presente no texto "O Moisés de Michelangelo" (Freud, 1914/1976e). A esse respeito, Frosh (2010) comenta:

> Tal como a pessoa que não conhece nada sobre arte, mas sabe apenas o que lhe agrada, Freud não tem qualquer sensibilidade para as qualidades 'formais e técnicas' – isto é, estéticas – da obra de arte; antes, quando se encontra mobilizado pela arte, é devido ao conteúdo da obra. (p. 46)

Outro aspecto que chama a atenção é o código clínico empregado por Freud ao apontar as características psicológicas de personagens da literatura. Nesse mesmo capítulo de *A interpretação dos sonhos*, Freud equipara a peça *Hamlet* de Shakespeare ao *Édipo Rei* relatado por Sófocles. Ambas personagens são plantadas no mesmo terreno das fantasias infantis subjacentes ao funcionamento psíquico e ali são fertilizadas com deduções de

Freud sobre a subjetividade do Príncipe da Dinamarca, de tal modo que evidencie, novamente, elementos da abordagem psicanalítica, em detrimento das qualidades literárias da tragédia:

> Hamlet é capaz de fazer qualquer coisa – salvo vingar-se do homem que eliminou seu pai e tomou o lugar deste junto a sua mãe, o homem que lhe mostra os desejos recalcados de sua própria infância realizados. Desse modo, o ódio que deveria impeli-lo à vingança é nele substituído por auto-recriminações, por escrúpulos de consciência que o fazem lembrar que ele próprio, literalmente, não é melhor do que o pecador a quem deve punir. Aqui traduzi em termos conscientes o que se destinava a *permanecer inconsciente na mente de Hamlet* [itálicos nossos]; e, se alguém se inclinar a chamá-lo de histérico, só poderei aceitar esse fato como algo que está implícito em minha interpretação. (Freud, 1900/2001, p. 265)

Ao tratar as vacilações de Hamlet como resultantes da inveja que ele sente por Cláudio, o usurpador do trono real, enlaçando o desejo incestuoso do príncipe com o impulso assassino dirigido em fantasia ao próprio pai, cujo fantasma clama por vingança, Freud realiza uma notável acrobacia para fazer caber a psicanálise na obra de Shakespeare, de tal modo que permita assinalar os indícios da exatidão de suas proposições sobre o funcionamento psíquico e as bases do que posteriormente se tornaria sua teoria da sexualidade infantil. A propósito dessa ênfase atribuída aos elementos da teoria, Figueiredo (no prelo) comenta que "é chocante a falta de consideração de Freud pelo valor estético do grande teatro e da alta literatura, bem como a presença de seu viés de apreciação psicopatológico, extremamente redutor".

O tratamento que Freud reserva às obras artísticas submetidas ao escrutínio clínico tem sobrevivido aos anos e se faz notar ainda hoje em alguns trabalhos psicanalíticos sobre o cinema. Na introdução de *Psychoanalysis and film*, Ann Kaplan (1990) faz um relato sobre os principais desenvolvimentos metodológicos da psicanálise no estudo de filmes e a influência recebida diretamente da tradição inaugurada por Freud no uso da

literatura desde os primeiros anos de instituição da psicanálise. Ela relata que a partir da década de 1930 começou a se consolidar um estilo de interpretação psicanalítica da arte influenciados pelos trabalhos de Freud sobre Hamlet e seus textos sobre a criatividade e fantasia, especialmente "Escritores criativos e devaneio" (1908/1976c) e "Romances familiares" (1909/1976d), além de seus trabalhos sobre Leonardo da Vinci (1910/1996a) e Fiódor Dostoiévski (1927/1996c).

Segundo Kaplan (1990), o trabalho que melhor representa essa modalidade de interpretação da literatura inspirada no estilo freudiano é o livro de Marie Bonaparte sobre o escritor inglês Edgar Allan Poe. No prefácio assinado por Freud (1933/1949), ele afirma:

> Nós agora compreendemos o quanto as características do trabalho de Poe foram condicionadas por sua personalidade, e podemos ver como essa personalidade derivava de intensas fixações emocionais e dolorosas experiências da infância. (citado por Kaplan, 1990, p. 2)

Como poderíamos supor pela forte influência de Freud sobre seus discípulos, o texto de Bonaparte examina a vida e a obra de Poe como se este fosse um paciente em análise, conforme pregava o mandamento. Inferências sobre a vida mental do autor e mesmo indícios de necrofilia dão o toque final às especulações de Bonaparte sobre o finado escritor (Frosh, 2010, p. 71). Assim como nos textos de Freud sobre a literatura, o enfoque desse trabalho recaía favoravelmente sobre a psicanálise, suas qualidades técnicas e aplicações práticas, deixando que a obra de Poe se fizesse presente apenas ocasionalmente, na forma de um detalhe de sonho ou um devaneio associativo. Conforme observa Kaplan (1990),

> O texto era tratado como registro de sintomas e as qualidades literárias específicas que eram valorizadas pelos críticos desse período (seu contexto intelectual, sua ligação com as tradições e gêneros de escrita, ou seu status como objeto estético) eram negligenciadas. (p. 2)

Essa modalidade de interpretação psicanalítica da literatura se tornou conhecida como *psicobiografia*, um exercício de esclarecimento da produção cultural pelo viés das características pessoais do autor (notórias ou supostas), das quais se inferiam relações diretas entre sua vida e sua obra, tomando a segunda como expressão sintomática da primeira (Harris & Sklar, 1998). Nesse contexto foram produzidos inúmeros trabalhos que invariavelmente revelavam versões do complexo de Édipo ocultas em obras da literatura e disponíveis para serem capturadas e decifradas pela perspicácia do psicanalista.

2.2 Freud no país das armadilhas

Em texto inédito, Luís Claudio Figueiredo (no prelo) retorna aos primórdios da chamada *psicanálise aplicada* de Freud para fazer uma reflexão crítica sobre a interpretação psicanalítica das formações da cultura. O problema da psicanálise aplicada é apresentado como uma espécie de vício retórico originado dos trabalhos de Freud sobre literatura criatividade artística. As concepções de Freud sobre o processo criativo do poeta ao escrever sua poesia refletem claramente as ideias que fervilhavam em sua cozinha teórica, cuja especialidade era um prato único temperado ocasionalmente com pequenas variações. Figueiredo cita a seguinte passagem do texto freudiano:

> Uma intensa vivência emocional atual desperta no poeta a recordação de uma anterior, quase sempre pertencente à sua infância, da qual extrai então o desejo que procura satisfação na criação poética. (Freud, 1908/1976c)

Pouco antes, na interpretação da Gradiva, Freud (1907/1976b) havia tomado a criação de Jensen como pretexto para divulgar sua teoria da neurose, suas concepções sobre os sonhos e a eficácia da psicanálise no tratamento da psicopatologia, estabelecendo, assim, o primeiro modelo de interpretação de obras de literatura (Figueiredo, no prelo). Com esses trabalhos, Freud acabou instituindo um modo de aplicação da psicanálise às produções culturais que, como vimos, relega a um segundo plano as características estéticas da obra, a inventividade do autor e a potência do imaginário.

A arte – como nos lembra Gombrich (2000) em suas considerações sobre o movimento surrealista, ao analisar uma escultura de Alberto Giacometti – "nunca pode ser produzida pela razão inteiramente desperta. [Os surrealistas] podiam admitir que a razão pode dar-nos a ciência, mas afirmavam que só a não-razão pode dar-nos a arte" (p. 592). As contribuições de Freud, nesse sentido, foram inspiradoras para alguns artistas surrealistas porquanto suas ideias sobre o trabalho dos sonhos revelavam a prevalência dos desejos infantis e suas manifestações em atos criativos. Por outro lado, aplicar os princípios da psicanálise para racionalmente interpretar os trabalhos criativos resulta em um redutivismo que beira a monotonia.

Em *Psychoanalysis outside the clinic: interventions in psychosocial studies*, Stephen Frosh (2010) faz uma extensa crítica sobre as possibilidades de diálogo e as limitações do uso da psicanálise como instrumento de investigação para além do contexto clínico. O autor aponta que Freud estava ciente de que, ao trazer para seu campo assuntos que diziam respeito a disciplinas de conhecimento já consolidadas em épocas anteriores à jovem psicanálise, ele estaria invadindo um terreno sobre o qual possuía pouco mais que um interesse de leigo. Ainda assim, Freud invade terrenos alheios em uma atitude que Frosh compara à do desbravador de terras indômitas que acredita

piamente no benefício de seu empreendimento para o resto do mundo. Esse espírito colonizador era motivado, “em parte, por um apelo à grandiosidade da teoria – a psicanálise como uma espécie de ‘teoria sobre tudo’” (p. 67). Por outro lado, a exploração de formações da cultura era uma estratégia adotada por Freud para confirmar as aplicações práticas do seu método. O que resulta desse desbravamento, no entanto, é uma postura que facilmente resvala na arrogância, uma persona científica impelida pelo zelo moralizador de contribuir para o bem-estar dos indivíduos através de suas intervenções sobre as perturbações da sociedade moderna.

Acerca dessa atitude freudiana, Peter Gay (1989) afirma que, perante as disciplinas da cultura e da sociedade, a psicanálise procurava dar ensejo a novas formas de compreensão da dimensão cultural em qualquer que fosse o campo de sua aplicação (citado por Frosh, 2010, p. 42). Os conhecimentos de que Freud dispunha para esses fins eram essencialmente simplistas e amadorescos. Em alguns momentos, ele próprio demonstrou reconhecer as limitações de seu método quando aplicado ao campo da cultura. Ainda assim,

> em todas as suas explorações, seu foco sempre continuou a ser a psicanálise. O que lhe importava não era tanto o que poderia aprender com a história da arte, a linguística e as demais disciplinas, mas o que elas poderiam aprender com ele; Freud entrou em terras alheias mais como um conquistador do que como um suplicante. (Gay, 1989, p. 291)

A cartografia desenhada por Freud ao explorar esse país estrangeiro – habitado por artistas, críticos literários, romancistas, escultores e outros seres peculiares – revela as trilhas abertas no campo das formações da cultura que serviriam de acesso para novas incursões psicanalíticas em terras alheias. As armadilhas da aplicação direta do raciocínio clínico fora de seu contexto original capturaram o interesse de seus seguidores, tanto quanto o desprezo de seus detratores. As benfeitorias da psicanálise aplicada, que

Freud supunha oferecer para os nativos das artes, pouco contribuíram para sua recepção como disciplina dedicada ao estudo do objeto cultural:

> Apenas marginalmente, quando muito, a interpretação psicanalítica estará, neste caso, 'a serviço da obra'. Isso, voltamos a insistir, não reduz o valor e o interesse deste tipo de 'interpretação psicanalítica' para o próprio campo da psicanálise e, em especial, para a sua difusão.... Contudo, a nosso ver, continuam sendo exercícios de clínica psicanalítica praticados sobre o material literário, com as limitações que isto comporta. (Figueiredo, no prelo)

* * *

As considerações apresentadas até este ponto conduzem a alguns questionamentos sobre as possibilidades de diálogo da psicanálise com outros campos de conhecimento. Do estranhamento inicial ao fascínio das primeiras aproximações do cinema à psicanálise, apresentarei a seguir algumas peculiaridades que caracterizam o *estudo psicanalítico de filmes* para posteriormente discutir os trabalhos de Melanie Klein e autores contemporâneos que se dedicam a analisar as produções da sétima arte.

De que modo a psicanálise – fundamentada, desde os primeiros trabalhos de Freud com as histéricas, no uso da palavra e em sua eficácia como uma *talking cure* – poderá nos fornecer suporte teórico para uma análise crítica de filmes, quando *o olhar* – que caracteriza a experiência do espectador no cinema – é justamente a função perceptiva restringida pelo método psicanalítico como artifício para priorizar a fala do sujeito e ceder espaço ao fluxo das associações livres? De que forma é possível evitar as armadilhas da psicanálise aplicada, uma vez que se torna claro que as mudanças de objeto e campo – do paciente no divã ao filme no cinema – implicam uma tradução da gramática clínica para a gramática estética, se é que isso é possível?

3. O cinema como objeto da psicanálise

O analista que escreve uma resenha sobre cinema pode ter como finalidade discutir livremente os elementos do complexo temático do filme que despertaram sua atenção, tais como as personagens, a intriga, a forma narrativa, o impacto no espectador ou as repercussões polêmicas do filme. As distinções e especificidades desses elementos são relevadas a um segundo plano em benefício da liberdade de expressão do analista ao redigir seu texto. Essa maneira de abordar o filme é bastante compreensível, se considerarmos que o psicanalista tem como objeto de trabalho o inconsciente, a subjetividade e o relacionamento cotidiano com seus clientes. Aqui penso especificamente na situação comum do psicanalista que não é versado em assuntos de estética das artes, semiótica ou teorias críticas do cinema.

Na sala de cinema, o psicanalista é um espectador que, como todos, pode se sentir particularmente tocado por algum aspecto do filme. Uma cena, uma personagem, uma situação, uma associação entre a história narrada e a história pessoal do analista podem ser particularmente mobilizadores de sua curiosidade e interesse como espectador. Mas ao sair do cinema, o filme pode conduzir o analista a uma sequência de associações livres que aos poucos ganham consistência até constituir um argumento para reflexão e discussão.

No contexto desta pesquisa, o estudo psicanalítico de filmes é uma prática franqueada ao psicanalista que por inúmeros motivos se vê inspirado a escrever uma reflexão a partir de sua experiência direta com o cinema. A forma como sua reflexão é construída não segue um método específico e não necessariamente está fundamentada em teorias externas ao campo

psicanalítico. Gabbard (2007) observa que as análises de filmes produzidas por psicanalistas nas últimas décadas revelam uma contínua evolução do ponto de vista metodológico, que decorre essencialmente da criatividade do autor e da abordagem proposta para explorar diferentes pontos de vista sobre a experiência do cinema. Mesmo no caso de trabalhos que reproduzem o clássico truque da *psicanálise aplicada* de colocar o protagonista no divã, é possível identificar inovações e contribuições que enriquecem a obra cinematográfica. Os sentidos de um filme ou de uma personagem do filme não são determinados exclusivamente pelo cineasta, pois dependem da experiência do espectador para ganhar efeito.

Os psicanalistas que se dedicam a escrever sobre filmes frequentemente "concentram sua atenção na análise do texto, isto é, na descrição e interpretação do conteúdo do filme... como se correspondesse ao material trazido pelos analisantes em uma sessão" (Sabbadini, 2003, p. 4). Essa forma de analisar filmes pode ser extremamente rica e aportar novas perspectivas ao objeto de análise. No entanto, o ponto que gostaria de salientar é que a adoção desse eixo de interpretação pode também circunscrever o potencial associativo do filme a uma dimensão previamente selecionada pelo analista. Em outras palavras, um conceito ou uma questão clínica podem servir de *leitmotiv* para o psicanalista escutar fundamentalmente as passagens do filme que ressoam *elementos da teoria* que ele ou ela tem em mente, com o risco de negligenciar outras associações, talvez até mais ricas, mobilizadas *pelo filme em si*.

Que critérios podem ser levados em consideração para distinguir as perspectivas adotadas por psicanalistas na análise de filmes? O que diferencia qualitativamente uma análise fílmica de uma análise livre – isto é, elaborada sem um discernimento metodológico formal das teorias do cinema?

3.1 O psicanalista no cinema

Um dos trabalhos seminais sobre o estudo psicanalítico de filmes é *The imaginary signifier,* de Christian Metz (1975/1982). Inspirado na psicanálise francesa e em teorias semióticas sobre o cinema, Metz analisa a relação do espectador com o filme, explorando questões sobre a reflexividade e a dimensão *voyeurística* da experiência cinematográfica (Ramos, 2000, pp. 30-31). Ao discutir os estilos usualmente adotados por psicanalistas na análise de filmes, Metz identifica quatro tendências que se diferem tanto pelo objeto como pela complexidade e abrangência dos elementos analisados.

A primeira modalidade ele chama de *abordagem nosográfica*. Nesta, o filme é tomado como equivalente a um sintoma do autor, como "manifestações secundárias que foram parcialmente sintomatizadas, a partir das quais é possível rastrear algo sobre a neurose do cineasta" (p. 25). Os pressupostos estilísticos desta modalidade de interpretação da arte parecem encontrar ressonância nos trabalhos de Freud sobre Leonardo da Vinci (1910/1996a) e Fiódor Dostoiévski (1927/1996c). Nessa abordagem nosográfica, o filme perde sua estrutura textual e é reordenado de acordo com a proposta do analista, visando à compreensão de algo da personalidade do cineasta. O filme é tomado como um discurso imaginário do autor que é submetido à decifração proposta pelo analista, rejeitando-se, de modo geral, as peculiaridades do objeto fílmico como tal. O sentido da obra se torna empobrecido, na medida em que essa modalidade de análise retira o filme parcial ou totalmente de seu contexto, além de correr o risco de "recair na crença de um significado último (único, estático e definitivo)" (Metz, 1975/1982, p. 26).

Como desdobramento da primeira, Metz propõe uma segunda modalidade que ele chama de *análise caracterológica*, que consiste em

estabelecer relações entre o filme e a psicopatologia do cineasta, presumida ou conhecida por meio de estudos biográficos. Esta abordagem é bastante questionável e suscetível de descrédito, não apenas porque impõe uma sobreposição de dois códigos que não se equivalem – a linguagem do filme versus a linguagem clínica da psicanálise –, mas especialmente porque aborda a pessoa do cineasta submetida a um discurso que lhe é totalmente alheio e reduzido a uma colagem de traços psicológicos e recortes biográficos montados quase exclusivamente pelo imaginário do analista.

As diferenças entre a primeira e segunda modalidades são sutis. Na primeira, o filme é analisado como sintoma do cineasta, uma condensação de traços de personalidade revelados por meio da interpretação psicanalítica. Na segunda, supostos traços psicopatológicos do cineasta são explicados com base em evidências inferidas a partir da película. Nessas abordagens, a pessoa do cineasta e suas vicissitudes são o objeto central da discussão, restando ao filme um papel de coadjuvante pouco significativo. Ambas são suscetíveis a críticas quanto à legitimidade de se usar a psicanálise para interpretar um sujeito que não se encontra presente, mas que é suposto como representado pelo seu trabalho. São leituras predominantemente especulativas. Mesmo se considerarmos que um filme possa de fato expressar características pessoais do cineasta, sua subjetividade e todo seu potencial criativo não podem ser reduzidos a uma única criação, ainda que se trate de sua obra-prima.

Essas duas abordagens replicam o discurso colonizador a que Frosh (2010) se refere na crítica aos trabalhos de Freud sobre as formações da cultura. Analogamente, Harris e Sklar (1998) ressaltam a tentação de se julgar a psicanálise como detentora da verdade última sobre o que pode haver de profundo em uma produção cinematográfica. O viés unilateral – a negligência às demais possibilidades interpretativas usualmente exploradas

por autores dedicados às teorias críticas do cinema – recoloca em cena algo semelhante ao que Freud (1910/1996b) denomina de *análise selvagem*.

No caso das modalidades nosográfica e caracterológica enunciadas por Metz, uma análise selvagem equivaleria ao uso do referencial teórico psicanalítico para interpretar algo que se supõe sobre a vida do artista ou do cineasta. Analogamente, o mesmo poderia ser dito a respeito de interpretações que não levam em consideração as especificidades do objeto fílmico e dos códigos cinemáticos. Entretanto, a discussão de Metz (1975/1982) indica que existe um espaço intermediário aberto à interpretação psicanaliticamente informada que suplanta as limitações e distorções dessas duas modalidades, ainda que não compreenda as categorias analíticas específicas utilizadas nas teorias e estudos de cinema.

A terceira modalidade proposta por Metz (1975/1982) parece resolver alguns impasses identificados nas categorias anteriores. Ele chama de *estudo psicanalítico do script fílmico* a análise do filme como discurso que inclui elementos textuais do cinema, tais como a trama, as personagens, a cenografia, os diálogos, enfim, "o complexo temático manifesto do filme, entendido, se necessário, em detalhe extremo" (p. 27). Um dos efeitos dessa modalidade de estudo é assumir o *texto fílmico* como objeto de análise, isto é, "transformar o script em um significante e assim depreender algumas significações menos imediatamente visíveis" (p. 28) que podem lançar luz à compreensão de outras dimensões da obra cinematográfica.

O entendimento do filme como texto implica uma operação de transformação do código audiovisual para o código narrativo, efetuada pela experiência do psicanalista como espectador. Nessa modalidade, o objeto de análise restringe-se *àquilo que pode ser contado a respeito de um filme*, isto é, o conteúdo manifesto que se revela de forma mais ou menos lógica e ordenada, representada por imagens, sons, sequências de cenas, enredo,

intriga, personagens etc. Nessa modalidade, o filme está colocado em posição análoga à do sonho, embora evidentemente não se trate de um sonho *per se*, e sim de uma experiência imaginária do analista como aquele que presencia o desdobramento de uma narrativa na tela do cinema e a reconstrói posteriormente com suas próprias palavras – semelhante ao trabalho de elaboração secundária do sonho contado pelo analisante no divã.

O estudo psicanalítico do script fílmico (Metz, 1975/1982, p. 28) está essencialmente vinculado às associações do analista em relação ao filme. Uma determinada cena é associada, por exemplo, a uma dinâmica psicológica e é por esse vértice discutida à luz das teorias que o analista tem em mente. Trata-se muito mais de um processo criativo do analista, que parte do filme para elaborar uma narrativa própria (algo análogo ao conteúdo manifesto de um sonho) que, após uma sequência de transformações e interpretações, resulta em uma leitura particular e contextualizada da obra.

Sabbadini (2003) destaca a proliferação de análises de filmes publicadas por psicanalistas dedicados à prática clínica, que

> tendem a explorar o texto fílmico, utilizando uma variedade de parâmetros relevantes da teoria psicanalítica.... [Esses trabalhos] incluem interpretações de filmes à luz dos mecanismos inconscientes de defesa, objetos internos e suas relações [com outros objetos], estágios e posições de desenvolvimento psíquico, modalidades de apego e a dinâmica da individuação/separação, fenômenos transicionais, vicissitudes edípicas [e] a compreensão psicodinâmica de psicopatologias. (p. 6)

Seguindo essa perspectiva, Gabbard (2001b) aponta também alguns problemas metodológicos inerentes à utilização da psicanálise como dispositivo para o estudo de filmes e destaca uma questão que corrobora para o entendimento do papel fundamental do psicanalista na transformação de sua experiência de espectador em uma segunda narrativa do texto fílmico:

> Na ausência de associações de um paciente e do 'aqui-e-agora' dos fenômenos de transferência e resistência, o crítico de cinema de orientação psicanalítica deve ser criativo na identificação de material para análise. (p. 4)

Na prática clínica, a criatividade é um elemento fundamental para o trabalho do psicanalista. O reconhecimento das expressões do inconsciente a partir das falas do analisante é um processo que se faz e se refaz inúmeras vezes ao longo de uma análise. A escuta clínica é uma sensibilidade que se desenvolve ao longo dos anos de experiência prática e que se incorpora ao estilo particular do psicanalista em seu ofício. É preciso se abster das tentações da razão para dar livre fluxo às palavras, imagens, associações e sentimentos despertados pelo analisante e captados pela atenção flutuante do analista. Segundo Bion (1967/1990), memória, desejo e esforço de compreensão são três fatores que produzem interferências significativas no trabalho psicanalítico e comprometem a sensibilidade da escuta e as respostas às tonalidades emocionais manifestadas em uma sessão. A criatividade do psicanalista é usada em benefício do analisante quando lhe propicia o reconhecimento de aspectos da experiência emocional mobilizada durante o encontro analítico. Para tanto, é essencial que o psicanalista sustente uma escuta receptiva e aberta ao desconhecido.

Transposta para o problema do estudo psicanalítico do script fílmico, surge a questão da legitimidade de se utilizar a escuta psicanalítica na análise de um filme. Esse deslocamento de campo – do indivíduo para as formações da cultura – implica uma alteração nos elementos que originalmente compõem o setting clínico com todas as suas complexidades peculiares. Aqui podem ser facilmente reconhecidos os fins puramente especulativos de se atribuir ao filme o mesmo estatuto da situação analisante. No entanto, mesmo na prática clínica pode haver desvios metodológicos significativos que potencialmente invalidam uma interpretação ou descaracterizam o *setting*.

Gabbard (2001b) aponta que o psicanalista que se dedica à análise de filmes pode ter um objetivo mais modesto de "[destacar] o modo como as teorias da clínica psicanalítica podem iluminar aquilo que parece estar acontecendo na tela e a maneira como o público vive essa experiência" (p. 5). Sua análise pode contribuir para enriquecer a obra cinematográfica ao propor narrativas secundárias que fazem referência ao objeto original, isto é, o texto fílmico. Nesse caso, o trabalho de análise é colocado em benefício da obra cinematográfica quando proporciona uma amplificação de elementos presentes no filme que ressoam no universo simbólico do analista, oferecendo ao público outras possibilidades de entendimento do filme e interpretação de seus significados latentes.

A abstenção – que corresponde a um dos grandes princípios que sustentam o trabalho clínico psicanalítico – está parcialmente descartada nessa terceira modalidade de Metz (1975/1982). Não há como analisar filmes de forma isenta: o psicanalista expõe sua subjetividade ao criar/elaborar sua versão do filme, uma versão que ganha significado no contexto em que o psicanalista desenvolve sua interpretação e a apresenta ao público. E pela mesma lógica, outras análises da mesma obra revelarão novos vértices e possibilidades de interpretação do texto fílmico. Isso corresponde a um estudo psicanalítico do filme como narrativa, uma possibilidade de leitura criativa proporcionada pelo psicanalista a partir de sua posição subjetiva de espectador.

Essa abordagem não deve ser confundida com o que tradicionalmente se entende por uma *análise fílmica,* no sentido metodológico das disciplinas de teoria do cinema. Entende-se por análise fílmica o trabalho de decomposição da obra cinematográfica em elementos específicos do objeto fílmico, tais como suas qualidades estéticas (enquadramento, *mise en scène*, cinematografia, edição), sonoras (narração *em off*, efeitos dramáticos, fundo

musical) e estruturais (planos, montagem, tomadas de cenas, sequências) que caracterizam um determinado filme ou estilo usualmente adotado pelo cineasta (Penafria, 2009). Esses elementos são analisados quanto às suas articulações internas, resultando em um trabalho de apreciação de suas qualidades formais, estéticas, narrativas e técnicas (Vanoye & Golliot-Lété, 1994, citado em Penafria, 2009). A análise se completa com a reconstrução do filme, um trabalho de retorno ao objeto original, cujos elementos constitutivos podem agora ser entendidos e resignificados no contexto singular da obra, com o cuidado de não saturar o objeto com "intepretações/observações despropositadas ou pouco pertinentes" (Penafria, 2009).

Nesse sentido, o objetivo da análise fílmica é fragmentar a obra cinematográfica em categorias que podem ser entendidas à luz de diferentes teorias do cinema, a fim de examinar em profundidade suas particularidades "poéticas e estéticas e [a] forma como [a obra] se inscreve na tradição e história cinematográfica, mantendo com estas um diálogo" (França, 2002, 61). Trata-se, portanto, de uma prática que pressupõe uma coleção de conhecimentos técnicos e metodológicos altamente especializados e, evidentemente, distantes do instrumental psicanalítico.

O estudo psicanalítico do script fílmico descrito por Metz (1975/1982, p. 28) consiste na transformação da obra cinematográfica em um texto interpretável à luz das teorias psicanalíticas, com a finalidade de destacar significados latentes que podem ser depreendidos da narrativa que o analista elabora a partir de sua própria experiência como espectador. De certa forma, essa modalidade guarda algumas similaridades com a análise fílmica, na medida em que ambas pressupõem um exercício de decomposição, interpretação e reconstrução da obra cinematográfica. Mas o estudo psicanalítico de um filme resulta essencialmente em uma análise do conteúdo

do filme, isto é, de seu "complexo temático manifesto" (p. 27). O autor ressalta que,

> essas investigações podem ser psicanalíticas, mas não são exatamente análises fílmicas (embora sejam muito apropriadas a certos filmes, por esse mesmo motivo). Aquilo que se faz não é uma psicanálise do cinema, mas de uma história que, por mero acaso, é contada através do cinema (e há muitas dessas histórias). (Metz, 1975/1982, p. 34)

Do mesmo modo, não se pode considerar esse exercício de análise de filmes como equivalente ou análogo a uma prática psicanalítica, que pressupõe a presença da dupla analista-analisante, o setting transferencial e o método clínico com todas as suas complexidades inerentes. Mas entendo que essa forma de apropriação do cinema como objeto de reflexão do psicanalista tem o potencial de iluminar algo sobre o filme, enriquecer o trabalho artístico com uma leitura que – embora parcial – revela uma escuta caracteristicamente psicanalítica da obra cinematográfica.

Finalmente, a quarta modalidade de Metz (1975/1982) incorpora a terceira e abrange uma gama de conceitos mais complexos pertencentes ao campo dos estudos de cinema. Esses conceitos se referem ao *código cinematográfico e modos de representação da arte como sistemas textuais*, cujas especificidades requerem um enquadramento teórico e instrumental diferente daquele de que dispõe o psicanalista. Elementos como edição, fotografia, sonoplastia, cenografia etc. fazem parte desses sistemas textuais e devem ser analisados à luz dos referenciais específicos de disciplinas dedicadas ao cinema, tais como a teoria cinematográfica e a semiótica.

Metz (1975/1982) afirma que esta quarta modalidade é dedicada ao estudo do cinema como obra cultural, mas não de seu produto – o filme –, apesar de reconhecer que, em muitos casos, é difícil ou mesmo indesejável definir fronteiras rigorosas entre um e outro (p. 35).

3.2 Discutindo a relação

A terceira modalidade descrita por Metz é a mais frequentemente utilizada por psicanalistas que escrevem sobre filmes, conforme constatado no levantamento bibliográfico preliminar realizado para o presente estudo e que será discutido no quinto capítulo.

Esses trabalhos geralmente não contêm um delineamento claro dos parâmetros e objetivos que orientam a análise de um filme. Disso resulta que, ao exercer sua licença poética para discutir um filme, o psicanalista geralmente prescinde de considerações metodológicas que seriam úteis para situar seu estudo dentro de um contexto maior. Isso permitiria, por exemplo, a comparação crítica entre duas análises de um mesmo filme. Por outro lado, o psicanalista precisa dessa liberdade para dar livre vazão aos seus pensamentos e construir uma interpretação do filme. Este é um aspecto fundamental da escuta clínica que, conforme argumentado, também está presente na atividade de análise de filmes.

O *estudo dos sistemas textuais do cinema* proposto por Metz (1975/1982) é um tipo mais sofisticado de análise fílmica que requer um olhar crítico e um conjunto de conhecimentos teóricos, cujas especificidades pouco provavelmente fazem parte do repertório de um psicanalista. Nesta modalidade, o que se percebe mais frequentemente é uma relação inversa entre as duas disciplinas: são os estudiosos do cinema quem têm melhores condições de se apropriar de conceitos da psicanálise para propor novas perspectivas na análise de filmes, embora o risco de usar a psicanálise como subterfúgio para justificar um ponto de vista não seja eliminado.

Um exemplo interessante dessa aproximação é o uso que Laura Mulvey (1975/1987) faz da psicanálise para estudar as relações entre o cinema e fenômenos psicossociais. Ela encontra na psicanálise um método de

decomposição de elementos formais do cinema que possibilitam decifrar os usos do prazer visual pelo espectador – mais especificamente, o prazer escopofílico, voyeurista, que ela entende ser caracteristicamente da ordem do masculino.

> Tomando de empréstimo a noção lacaniana de 'falta', [Mulvey] sugere que o corpo da mulher se torna [objeto de] fetiche nos filmes porque produz angústia nos espectadores do sexo masculino. Para estes, segundo Mulvey, o corpo feminino representa a castração. Assim, certas preconcepções específicas do espectador interagem com os aspectos visuais da película para iluminar seus significados. (Gabbard, 2007, p. xvi)

A perspectiva defendida por Mulvey (1975/1987), assim como outras contribuições significativas da autora para o campo de estudos do cinema revelam os sintomas de uma cultura patriarcal manifestos na estrutura das produções cinematográficas. Trata-se, portanto, de uma apropriação da psicanálise como "instrumento político" em defesa de um olhar caracteristicamente feminista na análise de filmes (p. 14).

A discussão proposta neste capítulo permite-nos entender alguns modos de aplicação da psicanálise ao estudo das produções cinematográficas. Como se trata de uma disciplina que tem por objeto o inconsciente, a psicanálise possui as ferramentas necessárias para se engajar em um entendimento particular das formações culturais e propor interpretações que têm o potencial de colocar em palavras uma ampla teia de significados latentes identificáveis em uma obra de arte – neste caso, um filme.

A sensibilidade da escuta do analista e sua capacidade de sustentar um estado de atenção flutuante podem ser entendidas como os principais recursos de que dispõe para elaborar análises de filmes baseadas em suas próprias experiências criativas como espectador do cinema. As finalidades de tais interpretações dependem exclusivamente do analista e podem servir

tanto ao entendimento da obra quanto ao esclarecimento de elementos identificados no filme que ressoam com questões clínicas ou teóricas de seu interesse. Um dos riscos dessa abordagem é assumir que a psicanálise seja detentora de uma verdade privilegiada e mais profunda do que pode ser dito de uma obra cinematográfica, o que significaria negligenciar outros modos de interpretação da arte.

4. Melanie Klein (finalmente) vai ao cinema

Assim como Freud, Melanie Klein aparentemente não nutria qualquer interesse particular pelo cinema, conforme ela mesmo 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 68ª, 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 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, [ca. 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 conceituação mais sofisticada de *posição esquizoparanóide* (Klein, 1946/1991a, p. 17).

4.1 Mrs. Klein encontra Mr. Kane

Cidadão Kane relata a história fictícia de Charles Foster Kane, um magnata de grande influência na sociedade na Nova York dos anos 1930, cuja morte desperta o interesse de um grupo de repórteres que tentam decifrar a última palavra pronunciada pelo empresário em seu leito de morte: *Rosebud*. O filme tem início com um noticiário de televisão 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 e empreendedorismo, até sua derradeira e solitária queda.

Embora incompleto e redigido como uma sequência de observações e ideias fragmentadas, a relevância do ensaio de Klein para o estudo psicanalítico de filmes deve-se ao entendimento da autora de que o trabalho de interpretação pode revelar significados inconscientes contidos na narrativa da vida de Kane (Mulvey, 1998, p. 245; Mason, 1998). Klein detecta no texto fílmico diversos elementos de fantasia que podem ser interpretados à luz da psicanálise. As cenas da infância do protagonista são apresentadas em imagens nebulosas, como se Orson Welles quisesse destacar a natureza difusa e atemporal das fantasias inconscientes em sua caracterização do universo psicológico de Kane. Em uma afirmação feita pelo diretor logo após a estreia do filme, em resposta a acusações de que a história de Charles Foster Kane era em realidade uma paródia vulgar da vida de William Randolph Hearst, o famoso magnata da imprensa americana que, ao contrário da personagem do filme, era feito de carne e osso, Orson Welles explica o argumento psicanalítico por trás da trama:

> Em seu subconsciente, ['Rosebud'] representava o amor de sua mãe, jamais perdido por Kane. Nos momentos de vigília, Kane certamente se esquecia do trenó e do nome que nele havia pintado ['Rosebud']. Os livros de psiquiatria estão repletos de histórias como esta. Pode ser Freud de almanaque, mas é assim que eu entendo o filme. (Orson Welles, citado por Mulvey, 1998, pp. 245-246)

O protagonista Charles Foster Kane (interpretado pelo próprio Orson Welles) é analisado por Klein a partir dos elementos que formam a narrativa do filme. As cenas em flashback, assim como o relato onisciente do narrador-observador e o diário pessoal de Kane, oferecem uma gama de pistas em imagens e diálogos que parecem convocar 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 interpretação. Ela entrelaça suas observações de espectadora com o raciocínio desenvolvido pela personagem do repórter Jerry Thompson (William Alland), explorando o passado de Kane, seus traços de personalidade e seus relacionamentos, como forma de elucidar os significados subjacentes ao texto fílmico (Mason, 1998).

Nas anotações, Klein apresenta sua versão do filme em uma sequência que obedece ora à ordem narrativa, ora à lógica das fantasias inconscientes representadas no drama de Kane. Ela inicia o texto com uma descrição das características psicológicas da personagem, acompanhando de perto a investigação feita pelo repórter Thompson. 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 muito mais a um exercício de escuta clínica: ao tecer sua versão do filme, Klein entra em uma espécie de atenção flutuante, como se estivesse relatando o filme para si própria. Em alguns momentos, algo emerge e demanda interpretação. Nessas ocasiões, Klein faz

uma breve anotação de cunho teórico para, em seguida, retomar sua narrativa da história de Kane:

> 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* [itálico nosso].... Em sua juventude, Kane tem fortes convicções e propósitos sociais; os desprivilegiados, os pobres, todos devem ser ajudados. (Klein, [ca. 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 (1992) corrobora com 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" (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, 1940/1996e). 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 esquizoparanóide é abordado anos depois em "Notas sobre alguns mecanismos esquizoides" (Klein, 1946/1991a). Nesse sentido, 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 (Figura 3), que é reavivada em idade adulta quando Kane se separa da esposa e do próprio filho. Isso fica claro na seguinte passagem de seu ensaio:

> 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, [ca. 1941]/1998, p. 252)

Figura 3. O jovem Charles Kane com o trenó Rosebud, momentos antes de se despedir da família de origem. Cena do filme *Cidadão Kane* (Welles, 1941).

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* – dinâmicas estas que constituíam o principal foco de seus textos da década de 1940 –, ela não dá indícios de transferir para dentro do filme uma proposta de leitura psicanalítica que se impusesse à obra de Orson Welles como uma pura aplicação de conceitos, para os quais os elementos do filme serviriam de mera ilustração. A meu ver, Klein parece adentrar o enredo do filme 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.

4.2 *Intermezzo*: Klein vai à ópera

Embora de forma mais sutil, talvez por se tratar de um esboço, o ensaio sobre *Cidadão Kane* repete um modo de interpretação adotado por Klein em um artigo publicado muitos anos antes, "Situações de ansiedade infantil refletidas em uma obra de arte e no impulso criativo" (Klein, 1929/1996b). Klein apresenta sua análise da ópera *A palavra mágica*, composta por Ravel com libreto de Colette (1925), que na ocasião era reencenada em Viena.

A história inicia com um menino aborrecido pelos deveres de casa, que deveriam ser cumpridos antes de sair para brincar. O cenário é montado com objetos gigantes para "enfatizar o pequeno tamanho da criança... tudo o que vemos da mãe é a saia, o avental e a mão" (Klein, 1929/1996b, p. 241).

Figueiredo (no prelo) observa que a finalidade do texto de Klein é "ilustrar conceitos e teorias da psicanálise [através de] interpretações [que] invariavelmente apontam para as origens precoces dos conflitos e para as vicissitudes dos processos psíquicos", no mesmo estilo de seus trabalhos

posteriores que usam a literatura e a mitologia para discutir temas como a *identificação projetiva* (1955/1991b) e a *severidade do superego arcaico* (1963/1991d). Nesse sentido, Klein utiliza a ópera para ilustrar questões características do conflito edípico de meninos e a intensidade com que as fantasias inconscientes são experimentadas na infância, tratando os elementos narrativos da peça como representações simbólicas que nos dão a dimensão do mundo interior da criança.

A noção de fantasia inconsciente é central na obra de Melanie Klein[4] e está presente, implícita ou explicitamente, desde seus primeiros trabalhos. A partir de suas observações clínicas no tratamento de crianças pequenas, o conceito de fantasia inconsciente foi elaborado e adquiriu consistência teórica, embora Klein jamais tenha se detido a propor uma definição consolidada dos significados e vicissitudes da fantasia (Spillius et al., 2011, p. 4). Susan Isaacs (1948/1982) sintetiza o conceito de fantasia inconsciente como "o corolário mental, o representante psíquico das pulsões..." e "o conteúdo primário dos processos mentais inconscientes" (p. 96), apontando para a ubiquidade das fantasias na experiência subjetiva e seu caráter de abstração radical, "diferente e mais profundo do que qualquer fantasia – consciente ou inconsciente – que possa ser acessada e ter uma existência fenomênica reconhecível" (Figueiredo, 2009, p. 28).

Na análise da ópera de Ravel, a dimensão das fantasias inconscientes é desvelada pela interpretação que Klein elabora ao descrever a complexa trama de relações entre objetos internos e externos que ganham vida através das personagens e suas ações, formando uma narrativa repleta de significados emocionais como medo, amor, raiva e compaixão. As

[4] Evidentemente, a complexidade e a abrangência do conceito de fantasia inconsciente, assim como suas raízes, ramificações teóricas e implicações políticas na história da psicanálise extrapolam os limites desta pesquisa. Portanto, as considerações apresentadas devem ser entendidas estritamente como explicativas para o contexto do presente estudo.

personagens em interação com o protagonista encenam de forma metafórica as experiências emocionais do menino em toda sua intensidade e arrebatamento (Figura 4). Imaginação e realidade se fundem e se confundem nos papéis do menino e dos objetos que ele danificou durante um ataque de fúria por estar proibido de sair de casa e brincar. Magicamente, a xícara quebrada, o papel de parede rasgado e o esquilo machucado se tornam imensos e ameaçadores, ilustrando o realismo, a intensidade e o dinamismo característicos desse mundo interior povoado por objetos vivos.

Figura 4. Cenas da ópera *A palavra mágica* (Ravel & Colette, 1925).

A descrição de Klein desse mundo interior encenado na peça tem um valor significativo no conjunto de sua obra, pois a autora pela primeira vez realiza um exercício de intepretação de uma obra artística, ainda que nos moldes de uma psicanálise aplicada que interessa quase exclusivamente ao leitor especializado. Conforme aponta Glover (2009),

> O foco [da interpretação de Klein é] uma compreensão mais ampla do modo como a peça representa o mundo interno infantil em sua vivacidade.... Klein também mostra como o mundo interno e o mundo externo estão intimamente entrelaçados: de fato, parece que o mundo interno, em grande medida, se sobrepõe ao mundo externo, pois a percepção de sua mãe real depende da capacidade da criança reconhecer a realidade de seu mundo interno. (p. 50)

Na contramão da tendência freudiana de abordar a arte em termos da subjetividade do autor (seja como sintoma psicopatológico, ou reflexo de sua história de vida), a leitura proposta por Klein se dirige ao entendimento da obra na medida em que esta pode ser interpretada à luz de suas formulações teóricas. Esta é uma diferença importante que deve ser enfatizada, pois no contexto dos trabalhos de psicanálise aplicada realizados por Klein e autores pós-kleinianos, como Hanna Segal (1952/1998), Elliott Jaques (1955/1969), Joan Riviere (1955/1969a; 1955/1969b), Wilfred Bion (1955/1969) e Roger Money-Kyrle (1955/1969), o objeto é claramente delineado e interpretado em suas qualidades únicas.

Assim, no texto sobre a ópera de Ravel, Klein apresenta a dimensão das fantasias inconscientes como um universo povoado por pessoas e objetos que são experimentados como se tivessem existência concreta e que operam em constante interação com outros aspectos da vida psíquica. Em momento algum ela especula, por exemplo, sobre as experiências pessoais de Ravel ou de Colette, ou de como suas qualidades e vicissitudes particulares se encontram refletidas em algum aspecto da história. Klein utiliza a *mise en scène* e a narrativa da história como ilustrações bastante pertinentes para explicar uma concepção de realidade psíquica altamente complexa e abstrata, e mantém-se fiel a esse propósito desde o início até o fim do texto. Evidentemente, trata-se de um recorte específico da obra de arte, mas que não a deforma para atender a uma finalidade especulativa.

4.3 "Notes on *Citizen Kane*" segundo Laura Mulvey (1998)

A análise crítica que Laura Mulvey[5] (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 (1998) 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 (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 manifesto 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 a apresentação e o 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

[5] PhD, Professora Titular de Estudos de Cinema e Mídia em Birkbeck College, University of London, conhecida por inaugurar uma abordagem de teoria do cinema vinculada à psicanálise e aos estudos feministas.

“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, expressão que é utilizada por Freud (1900/2001) 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 saturá-lo com significados e conceitos psicanalíticos que deformariam e descaracterizariam a originalidade do filme de Welles. Acredito que 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 do 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 ao *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 sua interpretação do texto fílmico.

Um caminho não percorrido por Klein em seu ensaio – talvez por se tratar de um esboço – é apontado por Mulvey (1998) na aparente incoerência das atitudes dos pais de Charles Kane, que "não poderia ser analisada segundo qualquer regra de racionalidade ou verossimilhança" (p. 246). Mulvey se apoia na psicanálise kleiniana para discutir a ambivalência dos fenômenos de cisão do objeto em bom e mau. No filme, a mãe de Kane é retratada como uma pessoa severa que em nada se parece com o ideal maternal usualmente promovido por Hollywood. Mas 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, penso 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). Embora a expressão utilizada (imaginação psicanalítica) seja um tanto genérica para designar um modo particular de interpretação de filmes, entendo que 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, creio 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.

4.4 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 (1998) ao chamar a atenção para a associação da misteriosa palavra *Rosebud* com o seio materno, *como era de se esperar* (p. 246). A questão essencial que deve ser explorada talvez se refira menos ao léxico teórico de Klein do que à gramática que organiza sua leitura do texto fílmico. Refiro-me aqui novamente à noção de *fantasia inconsciente* que, como veremos no capítulo seguinte, está implícita nos artigos analisados para o presente estudo. Para examinar essa questão, gostaria de discutir 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[6] (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. A

[6] PhD, Professor visitante filiado ao Centro de Estudos Psicanalíticos, University of Essex.

despeito do teor exploratório de seu artigo, a meu ver, o texto de Clarke é falho em certos aspectos por fazer simplificações excessivas de conceitos muito complexos, comprometendo o entendimento de suas proposições ao tratar a teoria kleiniana de forma linear e quase determinista. Ele afirma, por exemplo, que "todos os filmes que retratam terror, tortura, perseguição, envenenamento e temas similares seriam associados com a posição esquizoparanóide" e as películas associadas à posição depressiva, que o autor qualifica como moralmente superior, "conteriam personagens profundas, consistentes e complexas – pessoas reais – que vivem suas vidas de forma crível.... O destino de suas vidas seria trágico, mas suas atitudes e coragem seriam exemplares" (Clarke, 1994).

Há um ponto interessante no artigo que gostaria de destacar. 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 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.

Encontrei argumentos mais consistentes no trabalho de Michael O'Pray[7] intitulado *Film, form and phantasy* (2004). 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.

Para desenvolver sua tese, O'Pray analisa em detalhes as contribuições de Adrian Stokes, artista plástico e crítico de arte britânico fortemente influenciado pelo pensamento de Melanie Klein, e Richard Wollheim, filósofo britânico conhecido por seus trabalhos sobre estética e experiência emocional, também influenciado pela tradição psicanalítica britânica. As questões propostas por O'Pray ao longo de seu livro 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 do princípio de que um filme pode conter em seu complexo temático e registros visuais, elementos impregnados de um sentimento ou um estado de espírito em particular que, através da experiência do espectador, são percebidos e experimentados como reais – uma expressão emocional do trabalho artístico do cineasta (2004, p. 37). O poder de expressão do filme é explicado em termos de suas *propriedades projetivas*:

---

[7] PhD, Professor de Teoria do Cinema na Escola de Arte e Design, University of East London.

> 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* não deve ser entendido no sentido psicanalítico de mecanismo de defesa, e sim 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. Segundo sua argumentação, essa dimensão emocional que pode ser detectada em um filme e nos modos de experiência do espectador é modulada pelas fantasias inconscientes que colorem situações, pessoas e objetos com tons emocionais peculiares e influenciam os desejos e crenças mobilizados no espectador (Gardner, 1993, pp. 160-162, citado em O'Pray, 2004, p. 52).

Os argumentos de O'Pray (2004) podem ser melhor entendidos à luz das contribuições de Hanna Segal, especialmente seus textos "Uma concepção psicanalítica da estética" (1952/1998) e "Arte e posição depressiva" (1993), nos quais ela analisa a experiência estética do espectador e o processo criativo do artista a partir das teorias de Freud e Klein. A originalidade da proposta de Segal está no deslocamento da perspectiva adotada em relação aos trabalhos de psicanálise aplicada inaugurados por Freud e seus contemporâneos, conforme discutidos no segundo capítulo. Ela 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. Conforme destacam Cintra e Figueiredo (2004),

> [não se trata de] uma psicanálise dos personagens ou apenas uma psicologia de tal ou qual artista. Sua questão [de Segal] é a de compreender, baseando-se na psicanálise, os processos implicados na criação, em geral, e na criação das obras de arte e dos grandes monumentos literários, em particular. (p. 199)

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". 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]" (p. 215), algo semelhante às ideias de Freud (1914/1976e) sobre a intenção do artista de provocar no espectador "a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar" (citado em 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 (1940/1996e). 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) à luz das ideias de Segal, podemos entender a experiência estética do espectador no cinema 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 *"em tecnicolor"* 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, p. 217) ressalta 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 um filme 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 análise do filme *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 impressões e reflexões a respeito de passagens e aspectos marcantes do filme – algo da ordem de uma elaboração secundária, conforme 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 de arte, é convidada a interagir e responder emocionalmente à história da vida e morte de Charles Foster Kane, colocando sua *imaginação psicanalítica* (cf. 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, de modo semelhante ao que Metz (1975/1982, p. 28) descreve como *o estudo psicanalítico do script fílmico*.

O ensaio de Klein ([ca. 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 sua interpretação da ópera de Ravel. 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; 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 e acadêmicos que escrevem sobre cinema a partir desse referencial teórico.

5. Filmes analisados pela perspectiva kleiniana

Neste capítulo, apresentarei uma revisão de artigos publicados por psicanalistas e acadêmicos que utilizam uma abordagem predominantemente kleiniana na análise de sete filmes, com o objetivo de identificar e descrever os estilos e conceitos adotados pelos autores na elaboração de seus trabalhos. Dediquei-me a escrever livremente uma breve reflexão sobre os artigos lidos, registrando apenas o que mais me chamou a atenção nesses textos, sem me preocupar com a precisão dos termos ou conceitos utilizados pelos autores.

Após essa leitura, formulei três questões que serviram de eixo condutor para a revisão dos artigos:

a. Qual é o objetivo pretendido pelo autor ao analisar o filme?

b. Que elementos do filme constituem seu objeto de análise?

   - Os protagonistas e suas caracterizações psicológicas?
   - As personagens como representantes do drama humano?
   - As personagens como metáforas de objetos psíquicos?
   - Os aspectos sociológicos, as questões de gênero ou outras categorias psicossociais colocadas em contexto?

c. O que caracteriza a abordagem kleiniana adotada pelo autor na análise do filme? Que aspectos do pensamento kleiniano são mobilizados nas interpretações propostas pelo autor?

A revisão de artigos não tem por finalidade definir padrões específicos que caracterizariam uma *análise kleiniana de filmes*. Minha proposta é explorar os estilos interpretativos adotados por psicanalistas e acadêmicos que usam as teorias de Melanie Klein e de autores pós-kleinianos para analisar filmes, apontando as singularidades, diferenças, e eventualmente semelhanças na maneira como esses autores proporcionam diálogos criativos entre a psicanálise e o cinema.

A discussão do material analisado está segmentada por filme, o que possibilita comparar, em alguns casos, os pontos de vista de dois autores acerca da mesma obra. Procurei destacar a posição do objeto fílmico em relação ao analista e a narrativa que o autor constrói a partir de sua experiência com o filme, ainda que os motivos que o levaram a se dedicar ao trabalho de interpretação extrapolem as fronteiras do cinema. As particularidades do sistema kleiniano são evocadas e elucidadas somente na medida em que se fazem necessárias para compreender o tratamento dado pelo autor ao objeto fílmico. Os filmes analisados são:

- *A pele que habito (La piel que habito)*, de Pedro Almodóvar (2011)
- *Ilha do Medo (Shutter Island)*, de Martin Scorcese (2010)
- *O curioso caso de Benjamin Button (The curious case of Benjamin Button)*, de David Fincher (2008)
- *Quero ser John Malkovich (Being John Malkovich)*, de Spike Jonze (1999)
- *Harry chegou para ajudar (Harry, un ami qui vous veut du bien),* de Dominik Moll (2000)
- *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998)
- *Ondas do destino (Breaking the waves)*, de Lars von Trier (1996)

5.1 *A pele que habito*, de Pedro Almodóvar (2011)

Título original:	*La piel que habito*
Produção: Lançamento:	Espanha: El Deseo D.A. & Canal + España 4 de novembro, 2011 (Brasil)
Artigos analisados:	"A perfectly modern Frankenstein: Almodóvar's 'The skin I live in'" – por Alessandra Lemma (2012) "Psychic skin and nascissistic rage: Reflections on Almodóvar's 'The skin I live in'" – por Caron Harrang (2012)

O filme de Pedro Almodóvar é analisado por duas psicanalistas em artigos publicados no *International Journal of Psychoanalysis.* Na introdução que antecede os textos, o editor da seção de resenhas de cinema antecipa que, embora ambos ensaios tenham por base o pensamento psicanalítico, "cada autora aborda a obra por uma perspectiva diversa. Como resultado, o leitor poderá considerar interpretações alternativas, muitas vezes complementares, do mesmo texto fílmico" (Sabbadini, 2012).

Um Frankenstein moderno

Logo no início do artigo, Alessandra Lemma[8] (2012) declara sua intenção de refletir sobre três temas psicanalíticos presentes em *A pele que habito*. O primeiro se refere ao *impacto psíquico do trauma e à impossibilidade do luto, resultando em uma relação perversa com a perda*, que a autora identifica como elemento central da trama de Almodóvar encarnada pelo protagonista, Dr. Robert Ledgard (Antonio Banderas), um cirurgião plástico e pesquisador de grande notoriedade no meio científico. No filme, a história de Robert é entremeada por cenas em flashback que

[8] MPhil, Professora visitante do Departamento de Psicanálise da University College London.

esclarecem algumas de suas características psicológicas e os eventos que o levaram a desenvolver um modo perverso de relação com o mundo.

Almodóvar retrata o protagonista como um homem sedutor e altamente racional, incapaz de lidar com suas imperfeições e a impotência diante das perdas experimentadas na infância e na vida adulta. Como reflexo dessa racionalidade extremada e de sua impossibilidade de enfrentar a experiência emocional da dor e os desígnios e limites da natureza, Robert reage com arrogância e violência a qualquer pessoa que o intime a um contato direto com as imperfeições e restrições da realidade.

Lemma (2012) propõe que a impossibilidade de elaboração das experiências traumáticas de perda vividas por Robert em diferentes momentos o levaram a desenvolver um modo de luto patológico que consiste em "manter seus objetos amados vivos [apenas] por sua necessidade de vê-los sofrer. A dor a que ele os submete é uma forma de se proteger contra o reconhecimento de sua própria dor". Para sustentar esse argumento, a autora recorre às ideias de Klein (1940/1996e) sobre as diferenças entre o luto normal e a melancolia e as utiliza em uma reflexão que combina elementos da teoria com o destino trágico das personagens do filme.

O segundo tema identificado no texto fílmico é a noção de *sobrevivência do objeto bom como fator fundamental para enfrentar a dor da perda*. Baseando-se no texto "Amor, culpa e reparação" de Melanie Klein (1937/1996d), Lemma (2012) discute a capacidade de resiliência da personagem Vera (Elena Anaya) que, mesmo submetida a uma sequência de experiências traumáticas de castração física, tortura psicológica e aprisionamento, encontra forças para sobreviver à fúria e aos desejos de Robert.

Vera originalmente é um rapaz chamado Vicente (Jan Cornet), suposto responsável por um incidente sexual envolvendo Norma (Bianca Suárez), filha de Robert. Raptado pelo médico, Vicente é acorrentado e sofre torturas psicológicas durante semanas, sem ter qualquer conhecimento de seu algoz e dos motivos de seu aprisionamento. Posteriormente, ele é submetido a uma vaginoplastia obviamente involuntária e, após uma série de intervenções plásticas e tratamentos hormonais, Vicente é transformado na belíssima Vera, que permanecerá aprisionada durante anos em um quarto constantemente vigiado por câmeras. As imagens do cotidiano de Vera são projetadas em uma tela gigantesca no quarto de Robert, que observa incansavelmente a beleza de sua criação (Figura 5), uma representação das fantasias de onipotência e onisciência que caracterizam a loucura do médico. Vera olha para a câmera com um olhar tenso e desafiador, uma expressão que denota a compreensão de sua terrível condição e a jura de que um dia a criatura se voltará contra o criador e recuperará sua liberdade.

Figura 5. Robert contemplando sua obra-prima, Vera/Vicente. Cena do filme *A pele que habito* (Almodóvar, 2011).

Lemma (2012) entende que a sobrevivência psíquica de Vera/Vicente deve-se à sua capacidade de resiliência diante dos traumas que lhe são infligidos por Robert. Essa capacidade é compreendida como expressão do

objeto bom internalizado, evocado pela personagem nos momentos de suplício. A mãe de Vicente (interpretada por Susi Sánchez), em sua lembrança e nos esforços para reencontrar o filho, personifica esse objeto bom que o mantém vivo, preserva sua integridade e sustenta a esperança de um dia retornar ao lar.

O terceiro tema discutido por Lemma (2012) é a *relação entre corpo e identidade e suas implicações na contemporaneidade*. A autora não se aprofunda no tema, mas levanta questões sobre "a ordem natural das coisas" e a maneira como a manipulação estética do corpo se confunde com um aperfeiçoamento da personalidade e com a superação das experiências traumáticas das quais o corpo é testemunha.

Ao definir de antemão que o filme aborda temas psicanalíticos, a autora estabelece um claro delineamento da perspectiva adotada para desenvolver sua análise. Além de tocar em questões encontradas no trabalho clínico, tais como o luto ou a relação perversa com as experiências de perda, a autora trata a obra de Almodóvar como uma rica exploração de questões contemporâneas relacionadas ao corpo como campo de experimentações e modificações estéticas promovidas e incentivadas pelas novas tecnologias da medicina. Nesse sentido, *A pele que habito* faz alusão a uma "recordação perturbadora de que mudar a superfície do corpo não apaga [as marcas psíquicas], nem modifica a identidade" (Lemma, 2012).

As personagens são interpretadas como representantes de tendências humanas universais, tomando os desígnios dos protagonistas Robert e Vera/Vicente como eixo central para articular sua reflexão sobre o trauma, o luto e as relações de objeto perversas ou amorosas. As características psicológicas dos protagonistas são inferidas a partir das cenas em flashback que trazem fragmentos de situações traumáticas (Robert) e amorosas (Vera/Vicente) que compõem o universo simbólico das personagens.

A teoria e os conceitos de Klein comparecem para explicar algum aspecto da história ou qualificar a caracterização psicológica das personagens. A gramática das fantasias inconscientes é, no entanto, facilmente reconhecida na interpretação do texto fílmico, tal como elaborada pela autora. Por exemplo, ao abordar a obsessão de Robert em triunfar sobre a natureza dos corpos, ou a constante negação da realidade de que seus objetos de amor (a esposa, morta durante o período de recuperação após um trágico acidente de carro, e a filha, que enlouquece e se suicida) foram perdidos para sempre:

> [Robert] lutou para manter sua esposa viva apesar das circunstâncias desfavoráveis e de saber que seu rosto permaneceria severamente deformado. A culpa da sobrevivência, a culpa do triunfo e a dor da separação são abolidas. Apesar da fantasia de que a dor possa ser eliminada, a negação tem um elevado custo para o *self*. Os mortos e os vivos estão agora fundidos em uma identificação concreta dominada pelo ódio e retratados de maneira arrepiante no filme. (Lemma, 2012)

Ao se manter fiel ao complexo temático do filme, a análise de Lemma (2012) contribui para a compreensão da complexidade psicológica das personagens de *A pele que habito* e abre espaço para uma discussão mais ampla sobre questões da contemporaneidade, tais como a obsessão pela perfeição do corpo.

A pele psíquica e a fúria narcísica

O entendimento de que o filme contém temas caracteristicamente psicanalíticos também é o mote adotado por Caron Harrang[9] (2012) para analisar *A pele que habito*. A autora se propõe a demonstrar que a narrativa do filme e seus personagens exemplificam "dois importantes conceitos

[9] Psicanalista, membro da Northwestern Psychoanalytic Society & Institute, Seattle.

analíticos, que podem ser melhor compreendidos à luz dos elementos do filme".

O primeiro se refere à noção de *pele psíquica* como continente de partes da personalidade. Especialmente na primeira infância, essas *partes primitivas da personalidade* são experimentadas como desconectadas, mas aos poucos ganham contorno à medida que as sensações corporais, o toque da mãe e o invólucro da pele assumem a função psíquica de uma estrutura organizadora da experiência do bebê. Esse conceito é o tema de estudos desenvolvidos pela psicanalista kleiniana Esther Bick, particularmente no texto "The experience of the skin in early object-relations" de 1968. O trabalho de Bick é brevemente discutido por Harrang (2012) e ao final dessa parte de seu artigo, a autora relaciona o conceito de pele psíquica ao objeto de pesquisa do protagonista, Dr. Robert Ledgard, que se dedica a desenvolver uma pele ultra resistente a ser usada como enxerto no tratamento de pacientes vítimas de queimaduras severas. Segundo a autora, Almodóvar faz uma alusão à função da pele psíquica ao caracterizar a personagem do médico dominada por suas obsessões:

> A personagem Robert representa uma pessoa para quem a aparência externa do corpo – a pele, em um nível concreto – é sinônimo de identidade, algo passível de manipulação consciente, sem reconhecer a distinção entre a realidade interna e a externa. (Harrang, 2012)

O segundo conceito analítico identificado por Harrang (2012) é o de *fúria narcísica,* uma experiência emocional de raiva incontrolável e violenta tratada por Heinz Kohut no artigo "Thoughts on narcissism and narcissistic rage", de 1972. A autora recorre a esse conceito para analisar o impulso de vingança que é característico de certos padrões de funcionamento psíquico. As obsessões de Robert com a manipulação do corpo de Vicente/Vera por meio de cirurgias plásticas (Figura 6) e com a invenção da pele

geneticamente modificada – que seria resistente a qualquer forma de danificação – são interpretadas por Harrang como expressões dessa fúria narcísica e de uma fantasia onipotente de reversão do tempo a um momento anterior à desgraça a que a esposa e a filha de Robert sucumbiram.

Figura 6. A transformação de Vicente/Vera pelas mãos do Dr. Robert Ledgard. Cena do filme *A pele que habito* (Almodóvar, 2011).

Nesse ponto, a autora evoca o conceito de *reparação maníaca,* descrita por Klein (1935/1996c) no texto "Uma contribuição à psicogênese dos estados maníaco-depressivos" para aprofundar sua elaboração acerca da ferida narcísica que ela identifica na personagem de Robert, e também para abordar certos elementos da narrativa em flashback utilizados para justificar a arrogância descomedida do médico. A violência de Robert em relação a Vicente, o rapto, a tortura e o assujeitamento do rapaz a uma completa remodelação plástica expressam de maneira pungente a insuportável angústia que o médico busca abolir através da imposição de sua percepção da realidade ao corpo do outro.

A suposição de que Vicente tenha sido responsável pelo incidente envolvendo Norma (a filha) tem para Robert o estatuto de uma realidade inquestionável, que dispensa qualquer evidência concreta ou testemunho de

terceiros para justificar a legitimidade de sua fúria e o direito natural de perpetrar seus atos de vingança para punir o rapaz:

> Ele permanece na absoluta certeza daquilo que ele 'sabe' ser verdadeiro, e assim é implacável na busca da vingança. Robert não pode se dar ao luxo de duvidar de sua percepção da realidade... Robert faz com Vicente aquilo que, em fantasia, já havia acontecido com ele [Robert], na esperança de se livrar de toda dúvida e restaurar sua própria onipotência despedaçada. (Harrang, 2012)

A forma como o artigo é organizado condiz com o objetivo declarado pela autora de discutir aspectos patológicos do narcisismo utilizando a obra de arte como suporte. Ela justifica que a obra de Almodóvar oferece "uma boa oportunidade para considerar as implicações de certos tipos de caráter patológico (ex. o narcisismo destrutivo) sem as responsabilidades usuais de uma discussão de caso clínico". As personagens são analisadas como representativas de "embates psicológicos universais, que lutam pelo reconhecimento emocional ou contra este [reconhecimento]... com resultados que jamais podem ser previstos" (Harrang, 2012). O *mundo interno* de Robert é inferido a partir de elementos da narrativa que expressam esses "embates universais". Ela não dá indício de pressupor uma vida psíquica para personagens de ficção, tal como faz Klein em alguns momentos da interpretação de *Cidadão Kane* (Mulvey, 1998, 248), mas capta com habilidade as evidências e características que sustentam a complexidade psicológica dos protagonistas.

As teorias kleinianas comparecem na interpretação dos modos de relação objetal representados por Robert, apoiando-se na personagem de Vicente/Vera como contraponto para discutir o reconhecimento da realidade psíquica e como a distinção entre os espaços interno/externo, eu/outro fica comprometida nas patologias narcísicas. A noção de *pele psíquica* de Bick

(1968) e o conceito de *reparação maníaca* de Klein são usados para aprofundar o debate sobre a *fúria narcísica* em Kohut (1972).

O artigo de Harrang (2012) guarda algumas semelhanças com o de Lemma (2012). Em ambos, a interpretação da patologia de Robert e de suas atitudes comparadas às de Vera/Vicente apoiam-se na noção de fantasia inconsciente. As autoras também discutem a relação entre aparência física e identidade (o fora e o dentro) como fundamentos do complexo temático manifesto do filme. A diferença está nos vértices teóricos utilizados: a impossibilidade de luto e a perversão, no primeiro artigo, e a fúria narcísica e a reparação maníaca, no segundo. Esses trabalhos são exemplos de psicanálise aplicada que oferecem insumos para o psicanalista pensar questões relativas à clínica e às teorias de Klein e pós-kleinianos (além de Kohut).

Mas o texto de Harrang faz também uma contribuição para o entendimento da obra de Almodóvar. Ela propõe que algo pode ser aprendido com a experiência de Vera/Vicente, que chega ao desfecho da história tendo sobrevivido às terríveis aflições infligidas por Robert sem denegar a realidade de sua vulnerabilidade ou recusar a esperança proporcionada pelo objeto bom:

> Almodóvar demonstra acreditar que nossa identidade surge a partir de algo bem maior do que a face, literal ou figurativamente, que apresentamos ao mundo. Em um sentido mais profundo, a pele em que habitamos é um continente em constante evolução para nossos mais intensos medos, esperanças e esforços de desenvolvimento e crescimento pessoal, a despeito dos desafios de nossa humanidade com os quais temos de lidar todos os dias. (Harrang, 2012)

5.2 *Ilha do Medo*, de Martin Scorcese (2010)

Título original:	*Shutter Island*
Produção: Lançamento:	Estados Unidos: Paramount Pictures 12 de março, 2010 (Brasil)
Artigo analisado:	"Sobre luto e melancolia: uma reflexão sobre o purificar e o destruir" – por Elisa M. U. Cintra (2011)

Ao contrário dos trabalhos de Lemma (2012) e Harrang (2012), o artigo de Elisa Cintra[10] (2011) não tem por finalidade principal a análise de um filme. Como o próprio título indica, Cintra propõe uma reflexão sobre questões relacionadas ao luto e à melancolia, tomando o texto de Freud (1917/1992) como ponto de partida para uma discussão metapsicológica amparada pela experiência clínica. A questão da analista é a fenomenologia das relações objetais implicadas no luto normal e na dinâmica mortífera desorganizadora da subjetividade na melancolia. Para isso, o filme *Ilha do Medo* é evocado como uma ilustração "desse desfecho trágico, quando é impossível processar os acontecimentos terríveis de uma vida" (Cintra, 2011) enquistada no isolamento melancólico.

A forma com o artigo é organizado deixa clara a preocupação da autora em definir os diferentes vértices pelos quais o luto e a melancolia serão discutidos. O primeiro se refere à caracterização do luto tal como originalmente proposto por Freud (1917/1992) e a notável perda da autoestima que se distingue na melancolia. De forma sintetizada:

[10] PhD, Psicanalista e Professora do Programa de Estudos Pós Graduados em Psicologia Clínica da PUC, São Paulo.

> O luto será pensado em termos de movimento e passagem; na melancolia dá-se um impasse, algo para: o objeto se foi e o Eu se condena a não poder mais *ser*, a não poder fazer mais nada. A sombra do objeto recai sobre o Eu e ele se vê imobilizado. Ao ver-se assim julgado e condenado, o Eu patina em uma inércia longa, desesperadora. O sentimento de inferioridade esmaga o desejo de ir em frente. A sensação de não poder ser cria um enclave no Eu: já não é mais possível amar, nem trabalhar e os traços do luto – desânimo, perda de interesse pelo mundo e perda da capacidade de amar – tornam-se longos, eternos, intermináveis. (Cintra, 2011)

A autora destaca os elementos destrutivos da melancolia, especialmente o ódio, a revolta e a recriminação que infligem o Eu devastado pela perda do objeto amado. Uma perda que não alcança o registro simbólico e que sobrevive assimilado ao Eu como um tormento, uma assombração que pouco a pouco domina a subjetividade e altera a percepção da realidade objetiva, "uma culpa que não sabe chorar e pedir perdão, que não sabe abraçar e fazer reparações" (Cintra, 2011).

O segundo vértice está relacionado ao seu uso particular do filme *Ilha do Medo* para ilustrar a experiência melancólica e seu trágico fado, a autodestruição que leva ao suicídio ou à morte psíquica. Cintra recomenda que o leitor interessado em entender esse fenômeno deve assistir ao filme de Scorcese e destaca diferentes elementos do texto fílmico – o cenário, a experiência do espectador, a caracterização das personagens – para decifrar a vivência ensimesmada do melancólico e sua culpa imperdoável.

No filme, a Ilha do Medo é um hospital psiquiátrico que abriga os mais ferozes criminosos, que somente não foram condenados à morte por serem julgados loucos. A personagem principal, Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio), é um agente da justiça federal convocado para investigar o suposto desaparecimento de uma assassina que escapou de sua cela sem deixar vestígios. Acompanhado de seu parceiro Chuck Aule (Mark Ruffalo), Daniels é recebido na Ilha do Medo por uma equipe de segurança cuja missão é impedir

qualquer contato entre os internos da ilha e o resto do mundo. Ninguém sai, ninguém entra. Daniels está agora encurralado e deve se dedicar a desvendar o mistério do desaparecimento de Rachel (Emily Mortimer).

A caracterização da ilha como um local apartado da realidade mundana é apontada por Cintra como uma metáfora para o ambiente emocional do melancólico e será o pano de fundo para a autora elaborar suas reflexões sobre a dinâmica objetal do *superego arcaico* como mantenedor desse isolamento subjetivo.

> No filme, a ilha escarpada e isolada no meio do oceano e a força do vento e da tempestade que fazem cair troncos de árvore para todo lado servem de metáfora para a violência do mundo interno da loucura.... Veremos adiante como o cineasta usa todos os recursos da natureza enfurecida e do sadismo real ou imaginado de médicos e militares para dar figuração a esse labirinto escuro e solitário da doença mental. (Cintra, 2011)

À medida que o filme se desenvolve, a vida pregressa de Daniels é apresentada na forma de sonhos recorrentes e devaneios alucinatórios. Daniels fora um soldado do exército americano que atuou na Segunda Guerra Mundial, na ocupação da Alemanha nazista e na libertação dos prisioneiros dos campos de concentração. As recordações traumáticas do horror impensável presenciado por Daniels na guerra se somam às recordações traumáticas de sua vida familiar: a morte da esposa Dolores (Michelle Williams) e de seus três filhos pequenos em circunstâncias que se alternam ao longo do filme, à medida que a realidade psíquica e a realidade histórica do protagonista se confundem e recriam diferentes versões para expressar a incalculável culpa que o acomete (Figura 7). Dolores teria sido morta em seu apartamento num incêndio provocado por um criminoso, Andrew Laeddis (Elias Koteas), que Daniels havia capturado anos antes? Ou seria Dolores uma das vítimas do holocausto, junto com a filha mais velha? Ou haveria ainda outras tantas versões para explicar a tragédia familiar, versões que em

momento algum incluem Daniels como implicado nas mortes? E assim tomamos conhecimento da confusão mental do protagonista e da construção de diferentes versões da realidade para aplacar o sentimento de culpa irreparável que o acompanha desde as catástrofes da guerra e de sua família.

Figura 7. Teddy Daniels horrorizado perante a família morta.
Cena do filme *Ilha do Medo* (Scorcese, 2010).

Conforme o tempo passa, a presença de Daniels na ilha torna-se uma experiência inquietante para a personagem e também para o espectador. Cenas de perseguição, imagens fantasmagóricas, personagens caricatas que personificam exageradamente o que há de pior no ser humano passam a ocupar a tela com imagens cada vez mais perturbadoras. A referência à experiência do espectador como reveladora da dimensão inconsciente do complexo temático do filme é tratada como efeito dos elementos cênicos utilizados para narrar a história de Daniels. A autora se coloca como testemunha ocular que escuta as imagens do filme e se deixa invadir pela experiência estética, convidando também o leitor a acompanhá-la em sua jornada pela *Ilha do Medo*. "Desde as primeiras cenas do filme, entramos na região nebulosa entre a loucura e a sanidade" (Cintra, 2011).

Dialogando com o filme, a autora levanta hipóteses sobre os motivos que levaram Daniels à ilha: estaria o agente federal "em missão oficial ou... movido

pelo desejo de vingança?" (Cintra, 2011), aludindo aqui à desconfiança do protagonista de que o suposto assassino de sua esposa estivesse preso no hospital penitenciário. A estética lúgubre do filme – ora nebulosa, ora carregada de cores muito vibrantes, especialmente nas cenas que retratam os sonhos e alucinações do protagonista – é compreendida como uma forma de dar ao espectador uma amostra das alterações de percepção que caracterizam a loucura do melancólico:

> Suspensos entre o que alucinam, deliram, veem e tocam, Daniels e o espectador entram em uma estranha *neo realidade*. Ninguém pode ajudá-los. Em quem confiar? Nos seus olhos? Nas palavras alheias? O cineasta joga com o excessivamente escuro e o excessivamente claro, até o ponto de cegar-nos para a diferença entre imaginado e percebido. (Cintra, 2011)

A autora utiliza a história de Teddy Daniels para formular sua análise da culpa irreparável presente na melancolia. O uso da personagem como ilustração de um quadro psicopatológico se assemelha ao estilo adotado por Lemma (2012) e Harrang (2012) na interpretação do protagonista de *A pele que habito*. A principal diferença é o modo como as teorias psicanalíticas são evocadas em cada artigo e o recorte fílmico selecionado pelas autoras.

No artigo de Cintra (2011), o filme é utilizado como mediador entre uma discussão de "Luto e melancolia" de Freud (1917/1992) e o aprofundamento do tema por Klein (1935/1996c; 1940/1996e) e Winnicott (1954/1978). A narrativa pessoal de Cintra oferece ao leitor a sua versão dos fatos, ou melhor, uma elaboração de sua experiência como espectadora do filme, articulada com a experiência clínica. Mas seu objetivo no artigo não é interpretar a obra de Scorcese, tampouco fazer uma pseudo-psicanálise da personagem de ficção, como se fosse um paciente no divã. Cintra faz um recorte do texto fílmico de *Ilha do Medo* que extrapola as qualidades psicológicas da personagem principal e inclui os elementos estéticos

utilizados pelo cineasta na composição do filme. Esse recorte serve de ilustração para a questão que orienta seu trabalho: "O que torna possível entrar em processo de luto e o que leva ao luto impossível da melancolia?"

Embora textualmente Klein seja utilizada somente na terceira parte do artigo, para aprofundar a discussão metapsicológica da melancolia, a análise desses fragmentos selecionados do filme é fundamentada nas concepções kleinianas de *superego arcaico* e da *clivagem do objeto* que são preponderantes na posição esquizoparanóide (1935/1996c). Isso se torna claro em sua interpretação das cenas finais do filme. Descobre-se que Andrew Laeddis é a verdadeira identidade do agente federal Teddy Daniels, uma "identidade que ele teve que abandonar por ser inabitável". Daniels é, portanto, uma criação de Laeddis, uma personalidade sem passado que torna possível suportar o presente. Em retrospectiva, tomamos conhecimento de que Dolores vivia em profunda solidão, algo decorrente do distanciamento afetivo de seu marido atormentado por lembranças da guerra. Em um momento de loucura, ela afoga os três filhos em um lago e depois é morta pelo marido, Laeddis, em uma cena que revela o terrível enclave entre o amor e o ódio pelo objeto e os efeitos mortíferos da culpa e luto impossíveis que o perseguirão eternamente.

A melancolia é então compreendida como uma cisão radical que incide na realidade objetal da personagem dividida. Portanto Daniels – o agente federal que incorpora todas as qualidades do bom marido, do soldado que liberta os prisioneiros de Dachau – é "o justiceiro... em busca do *self* recusado que retorna do real com seu verdadeiro nome [Laeddis], como autor do crime de morte de sua mulher" (Cintra, 2011). O *purificar* e o *destruir* a que a autora se refere no título do artigo correspondem à separação do objeto mau e seu aniquilamento sumário como forma de preservar intocadas suas partes boas. O mal purificado e destruído implica a ruptura da identidade de Laeddis e a

criação de seu *alter ego*, Daniels. Do mesmo modo, o mal causado por Dolores é amalgamado com o *self* cindido do protagonista. Em sonhos, Daniels se reencontra com a boa esposa. Ele a abraça com todas as suas forças enquanto ela lhe pede que a deixe ir embora, que nada mais restava daquela vida que não existe mais, senão as cinzas de um passado doloroso (Figura 8).

Figura 8. Daniels/Laeddis abraçando em sonho o fantasma de Dolores. Cena do filme *Ilha do Medo* (Scorcese, 2010).

Assim, o artigo de Cintra (2011) traz uma discussão encadeada sobre a melancolia, usando um recorte do filme *Ilha do Medo* como ilustração de uma realidade psíquica perturbadora. De forma habilidosa, ela faz um paralelo entre a estética do filme de Scorcese e a estética do mundo objetal do melancólico, particularmente a maneira como a realidade psíquica e a realidade compartilhada se fundem para criar uma *neo realidade* que encerra o sujeito em um continente solitário, autodestruidor e inacessível. Ela conclui o texto com uma ponderação sobre as possibilidades clínicas na abordagem psicanalítica da melancolia:

> O processo analítico é a instalação de um ambiente suficientemente bom que permite sair do estado de onipotência através de um processo de luto.... Alguns [analisantes] não chegam a passar por esse luto da onipotência que envolve conviver com a imperfeição de si e dos outros, com o desamparo, a transitoriedade, a perda e a morte.... A ética do analista exige que ele continue lá, ainda que a violência da realidade torne todos os seus dispositivos e ofertas insuficientes. (Cintra, 2011)

5.3 *O curioso caso de Benjamin Button*, de David Fincher (2008)

Título original:	*The curious case of Benjamin Button*
Produção: Lançamento:	Estados Unidos: Warner Bros. 16 de janeiro, 2009 (Brasil)
Artigo analisado:	"'The curious case of Benjamin Button': regression and the angel of death" – por Sandra Fenster (2010)

Selecionei o artigo de Sandra Fenster[11] (2010) por dois motivos que considero importantes: a *caracterização do método de interpretação do filme* e o *reconhecimento da experiência estética* que mobiliza a analista a colocar em palavras suas reflexões.

O tema está dado logo no início do texto e concerne à experiência clínica da autora no tratamento de pacientes regredidos. A questão psicanalítica que orienta sua análise de *O estranho caso de Benjamin Button* é enunciada: "De que forma a regressão, como uma organização defensiva contra angústias insuportáveis, relaciona-se com a pulsão de morte?" Para responder a essa questão, Fenster recorre particularmente a Klein, Balint e outros autores pós-kleinianos, destacando de forma breve algumas concepções teóricas relacionadas ao fenômeno da regressão. A caracterização do método adotado para analisar o filme de David Fincher é apresentada em seguida:

> Eu utilizo a abordagem da psicanálise aplicada em minha análise de *O curioso caso de Benjamin Button*. Embora não seja uma abordagem tão usual como o método semiótico lacaniano... a psicanálise aplicada possibilita uma visão mais aprofundada dos 'textos, subtextos, temas e personagens' [citando Gabbard & Gabbard, 1999, p. 202]. (Fenster, 2010)

[11] PhD, Psicanalista membro do Psychoanalytic Center of California.

Ao elucidar o método da psicanálise aplicada, a autora oferece ao leitor um claro delineamento dos parâmetros que serão utilizados em sua interpretação do filme. Ela indica, por exemplo, sua preocupação com os riscos dessa abordagem. De um lado, o risco de simplificar a obra de arte a ponto de torná-la um objeto saturado de especulações teóricas. E de outro, o risco de assumir a narrativa como uma reprodução de fatos históricos, o que teria como efeito o entendimento das personagens como pessoas reais e o uso da psicanálise para descrever uma suposta psicopatologia do protagonista. Seu intuito é utilizar as interpretações psicanalíticas para facilitar o entendimento do filme, o que requer a constante atenção ao modo como constrói sua análise para assegurar a consistência do método.

Outro ponto interessante é seu entendimento do *filme como mobilizador de emoções, lembranças e reflexões* que remetem a autora a situações transferenciais experimentadas no atendimento de pacientes regredidos. Benjamin Button (Brad Pitt) desperta a atenção da analista e a instiga a uma relação imaginária com a personagem. Quando recém nascido, Benjamin tem a aparência de um homem muito velho. Pouco a pouco ele rejuvenesce até assumir as feições de um homem jovem, um adolescente, uma criança, retornando ao berço e finalmente ao gérmen da vida.

> À medida que [a vida de Benjamin era apresentada] no sentido contrário do tempo, minha contratransferência foi despertada e comecei a refletir sobre partes de sua experiência [da personagem]. Achei que o filme reproduzia de forma apropriada as minhas ideias clínicas sobre certos aspectos da regressão: idealização na transferência, o equacionamento simbólico da analista com a mãe, e a pressão para que a analista reencene uma relação objetal infantil. (Fenster, 2010)

Esse segundo esclarecimento feito pela autora mais uma vez enquadra a análise do filme em um contexto específico, tomando os cuidados necessários para preservar as diferenças reais entre a vida de seus pacientes e a vida

fictícia de Benjamin Button. Aqui vemos também o entendimento da autora de que o filme lhe proporcionou *insights* sobre a situação transferencial experimentada na clínica. Mas é na *contratransferência* que ela encontra os elementos de ligação que fazem a ponte entre sua experiência de espectadora e os pensamentos originados da análise de pacientes regredidos. Fenster (2010) explica que o exercício de psicanálise aplicada realizado no artigo é fruto de seus devaneios como espectadora e "deve ser entendido com um espírito investigativo. [Ela escuta] as angústias, defesas e fantasias de Benjamin com a intenção de examinar [suas próprias] ideias e aprofundar a compreensão analítica dos fenômenos de regressão".

O curioso caso de Benjamin Button pode ser interpretado como uma representação das fantasias inconscientes de reversão do envelhecimento, encenadas na narrativa da história da personagem principal. Ao contrário de todas as personagens que vivem e são afetadas pelo tempo cronológico, Benjamin vive no sentido anti-horário (Figura 9), o que torna seus momentos de aproximação, apaixonamento e abandono ainda mais arrebatadores, pela brevidade dos encontros. Questões como perdas, saudades e, consequentemente, o luto pelos objetos amados que vão embora são centrais na angústia revelada pelo protagonista em interação com as demais personagens (Fenster, 2010).

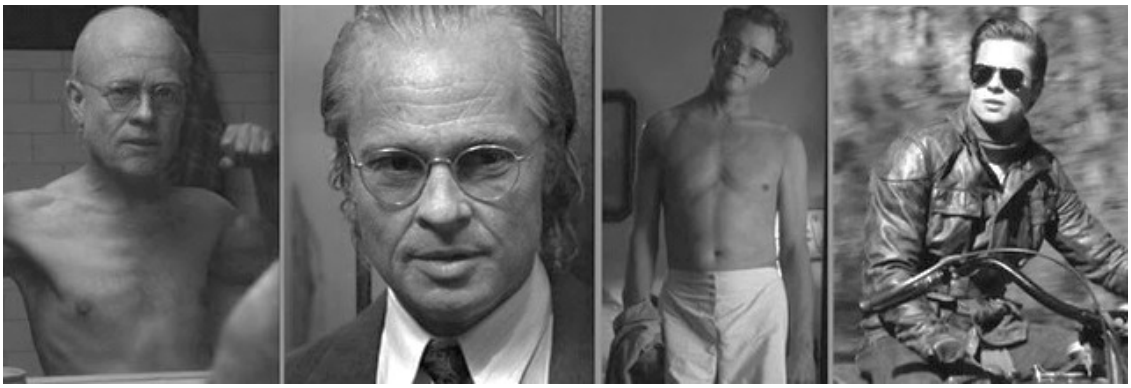

Figura 9. A reversão do envelhecimento. Cenas do filme *O curioso caso de Benjamin Button* (Fincher, 2008).

Fenster (2012) utiliza teorias de Melanie Klein, Hanna Segal, Michael Balint, Herbert Rosenfeld, André Green e Christopher Bollas para caracterizar o quadro clínico da regressão patológica, que constitui o tema central das questões psicanalíticas pesquisadas pela autora. Mas ao contrário da psicanálise aplicada tradicionalmente entendida como sobreposição de elementos da teoria à obra de arte, em que esta é submetida ao escrutínio do autor para *explicar* e *justificar* suas hipóteses, a análise de Fenster separa notadamente a cogitação metapsicológica da elaboração de sua versão pessoal do texto fílmico. Nesse sentido, a análise do filme é textualmente inserida entre a discussão dos conceitos de regressão e manejo clínico, utilizados por Fenster em seus atendimentos, e a recapitulação desses mesmos conceitos após sua interpretação de *O curioso caso de Benjamin Button*. Embora as teorias kleinianas e pós-kleinianas façam parte do conjunto de seu artigo, estas não são utilizadas diretamente como explicações para a história de Benjamin, mas estão implicadas em sua escuta da narrativa fílmica e na experiência estética proporcionada pela obra de David Fincher.

A análise de Fenster (2010) contribui para o entendimento do filme, na medida em que este é utilizado como metáfora para os fenômenos de regressão característicos de certos casos clínicos. O filme não é analisado em suas qualidades estéticas, como vimos, por exemplo, no tratamento dado por Cintra (2011) ao filme *Ilha do Medo*, de Martin Scorcese. Ao transformar o filme em uma narrativa orientada pelas questões clínicas que tem em mente, Fenster produz uma interpretação intencionalmente enviesada que, no entanto, é consistente com sua proposta e com o método da psicanálise aplicada anunciados na contextualização de seu trabalho.

5.4 *Quero ser John Malkovich*, de Spike Jonze (1999)

Título original:	*Being John Malkovich*
Produção: Lançamento:	Estados Unidos: Gramercy Pictures 3 de março, 2000 (Brasil)
Artigos analisados:	"'Quero ser John Malkovich' e o pacto com o diabo de 'Se eu fosse você': destinos da identificação projetiva excessiva" – por Antonio M. Rosa (2005) "Fifteen minutes of fame revisited: 'Being John Malkovich'" – por Glen O. Gabbard (2001c)

O filme de Spike Jonze é discutido por dois psicanalistas que usam o texto de Melanie Klein "Sobre a identificação" (1955/1991b) como ponto de partida para analisar o complexo temático do filme. *Quero ser John Malkovich* é uma fábula contemporânea sobre a fantasia inconsciente de ocupar o espaço psíquico do outro, a fim de assumir o controle do objeto idealizado. Embora ambos artigos tenham por mote o tema das *identificações projetivas* discutido por Klein na interpretação da novela *Se eu fosse você*, de Julien Green (1947/1995), as abordagens utilizadas para analisar o filme seguem dois estilos completamente diferentes, conforme veremos a seguir.

Destinos da identificação projetiva excessiva

Inicio pelo trabalho de Antonio Rosa[12] (2005) para fazer um contraponto com os artigos de Cintra (2011) e Fenster (2010), nos quais o método da psicanálise aplicada é utilizado para aprofundar a discussão de motivos psicanalíticos identificados pelas autoras nas produções de cinema. Em ambos casos, o texto é organizado de forma a demarcar o espaço da discussão

[12] Médico psiquiatra, Professor do Curso de Especialização em Psicoterapia de Orientação Psicanalítica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

teórica sobre assuntos da clínica psicanalítica e o espaço da análise do filme, que são apresentados nesses artigos como tópicos distintos. As fronteiras entre esses dois espaços são porosas e os elementos mobilizados na discussão da teoria penetram a análise do filme, produzindo um diálogo entre a experiência clínica e a experiência estética que preserva, na medida do possível, as especificidades de seus objetos de origem.

O artigo de Rosa (2005) tem, por sua vez, uma *finalidade didática* que se enuncia na maneira como a teoria, a prática clínica e a análise do filme são entrelaçadas para produzir um ensaio de psicanálise aplicada *comme il fault*. Na qualidade de professor de um curso de especialização em psicoterapia psicanalítica, Rosa utiliza a narrativa do filme de Spike Jonze com a finalidade de "ajudar o leitor a fazer... um treinamento de compreensão do mecanismo de identificação projetiva", isto é, prover ferramentas que auxiliem o psicoterapeuta em treinamento a reconhecer e manejar esse fenômeno, ricamente ilustrado pelo filme, em benefício do tratamento de alguns tipos de pacientes. Assim, estão lançados desde o início do texto os alicerces que sustentarão sua discussão quase propedêutica das vicissitudes das identificações projetivas, conforme verificadas na prática clínica.

Como o título do filme sugere, *Quero ser John Malkovich* traz no cerne de seu complexo temático manifesto o *problema da identidade* e, consequentemente, da *identificação* com figuras admiradas por seus atributos pessoais, supostos ou notórios. Neste caso, trata-se de uma celebridade, o ator John Malkovich que, curiosamente, não é a personagem central da trama. Em realidade, o papel interpretado por John Malkovich equivale ao de um objeto cenográfico, o corpo-mente-ambiente dentro do qual se desenrola a história do protagonista. Craig Schwartz (John Cusack) é um titereiro cujos dons artísticos e personalidade débil não contribuem para seu crescimento pessoal e prosperidade material. Casado com a bela Lotte Schwartz (Cameron

Diaz), dona de um pet-shop que a mantém ocupada e distante do marido na maior parte do tempo, Craig está preso a um relacionamento frio e fracassado, uma realidade diametralmente oposta à das histórias de amor e tórrida sensualidade encenadas por suas marionetes.

Derrotado no amor, nas finanças e na vocação artística, Craig aceita um emprego como arquivista em uma empresa localizada no inusitado andar 7½º de um prédio em Nova York. Certo dia, tentando recuperar um documento que deixou cair atrás de um arquivo, Craig descobre uma pequena porta (Figura 10) semelhante àquela que protegia a toca do coelho branco em *Alice no País das Maravilhas,* de Lewis Caroll. Craig se curva para verificar o que se esconde por trás da portinhola e descobre um túnel escuro e lamacento. Tomado pela curiosidade, ele se espicha para dentro do túnel, escorrega na lama e é magicamente transportado para uma realidade totalmente inusitada: a mente do ator John Malkovich.

Figura 10. Craig descobre o portal metafísico. Cena do filme *Quero ser John Malkovich* (Jonze, 1999).

A cena de descoberta do portal metafísico que suga Craig para dentro de John Malkovich é interpretado por Rosa (2005) como uma metáfora do mecanismo de defesa esquizoparanóide que Klein denomina de *identificação projetiva*. Esse conceito é inicialmente apresentado por Klein no texto "Notas sobre alguns mecanismos esquizoides" (1946/1991a) e se refere à fantasia

inconsciente de cisão de partes do *self* ou de objetos internos que são expelidos e projetados para dentro de um objeto externo, como uma forma de defesa contra as angústias persecutórias.

Um aspecto importante desse fenômeno é a fantasia onipotente de controlar o objeto por meio da excisão dessas partes recusadas do *self* que se introduzem no outro. Porém, identificado com essas partes odiosas (ou insuportavelmente amorosas) projetadas pelo *self*, o outro é desproporcionalmente percebido como ameaçador, uma criatura que pode se voltar contra o criador e destruí-lo.

Na análise da personagem Fabian de *Se eu fosse você*, Klein (1955/1991b) revela o sentimento de despersonalização que advém do uso excessivo da identificação projetiva – um gradual empobrecimento do *self* que, no limite, conduz aos estados de confusão mental característicos das psicoses. Conforme observa Rosa, acerca das vicissitudes desse fenômeno:

> Klein mostra como o processo da identificação projetiva esvazia psicologicamente e empobrece a pessoa que projetou.... O imenso esforço para controlar o outro e fazer com que atue de acordo com as próprias fantasias exige muita vigilância e também um grande gasto de energia mental. O estado final é a debilitação psíquica. (Rosa, 2005)

No filme, após a fantástica descoberta de Craig, outras pessoas aos poucos tomam conhecimento da existência desse portal metafísico. A notícia se espalha a ponto de uma das colegas de Craig, a ambiciosa Maxine Lund (Catherine Keener), transformar aquela pequena porta, oculta na sala de arquivos do 7½º andar da empresa onde trabalham, em um empreendimento comercial, uma espécie de atração digna de um parque de diversões. As pessoas comuns que habitam Nova York pagam caro pela experiência de habitar uma celebridade, viver uma identidade supostamente mais interessante e atraente através da experiência de “ser John Malkovich”. Mas o

entretenimento dura pouco. Após exatos quinze minutos de fama, os visitantes parasitários que se imiscuem no corpo e na mente de John Malkovich são magicamente expelidos como restos impuros que retornam de supetão à monotonia de suas tristes e banais realidades. O vício e, consequentemente, a repetição desmedida dessa experiência faz ressaltar ainda mais as características ignóbeis das quais essas pessoas querem se ver livres.

Rosa (2005) relaciona a situação encenada no filme de Spike Jonze à experiência do paciente que tem a identificação projetiva como modo preponderante de controlar esses objetos saturados que, em fantasia, são experimentados como causadores da angústia. O temor da retaliação aos poucos domina a cena e a fantasia de controlar o objeto perde sua eficácia ilusória. Nesse sentido, o autor aponta os efeitos de fragmentação do *self* e eventual despersonalização que confundem o paciente e o predispõem a ataques invejosos ao objeto bom, projetados para dentro do terapeuta. Afetado por esses ataques, o terapeuta experimenta na contratransferência um momento transitório de confusão, de incompreensão das respostas do paciente às suas interpretações, particularmente quando procura ressaltar as capacidades integradoras do objeto bom (Klein, 1957/1991c, pp. 253-258).

Há uma cena no filme em que a personagem de John Malkovich descobre o empreendimento comercial criado por Maxine, que o atinge à revelia e lhe causa muitos problemas. Ele então invade furiosamente a sala de arquivos para verificar de quê se tratava aquela farsa. Ao adentar o portal metafísico e escorregar para dentro de sua própria mente,

> o que [Malkovich] enxerga é um mundo bizarro: vê-se em um restaurante onde todos, garçons, clientes, crianças e mulheres são John Malkovich [Figura 11]. Isso corresponde à fantasia [do paciente] de ter enlouquecido o objeto devido à excessiva identificação projetiva, que levou à fragmentação do objeto e sua explosão em diminutos estilhaços do *self*. (Rosa, 2005)

Figura 11. O mundo bizarro povoado por identificações projetivas de John Malkovich. Cenas do filme *Quero ser John Malkovich* (Jonze, 1999).

A análise de Rosa (2005) prossegue obedecendo à ordem sequencial das cenas do filme. O uso excessivo da identificação projetiva – tema central de seu artigo – é discutido pelo autor à medida que as situações representadas pelas personagens oferecem material para suas interpretações. Nesse sentido, o artigo é essencialmente um ensaio de teoria clínica ilustrada pela narrativa da obra cinematográfica. Em momento algum o autor sugere que sua análise vise ampliar a compreensão do filme ou da experiência estética proporcionada ao espectador no cinema.

O autor oferece reflexões criativas e bem articuladas com a narrativa fílmica, mas que requerem algum conhecimento do método clínico psicanalítico para fazer sentido ao leitor. A teoria kleiniana é o eixo central e contribuições de autores pós-kleinianos como Herbert Rosenfeld, Wilfred Bion, Donald Meltzer, James Grotstein e Thomas Ogden são usadas para explicar diferentes nuanças do fenômeno da identificação projetiva. A análise de *Quero ser John Malkovich* é construída por Rosa (2005) nos moldes tradicionais da psicanálise aplicada, em que a obra cinematográfica proporciona “boas oportunidades para explorar conceitos da psicanálise”.

Quinze minutos de fama

O artigo do psicanalista Glen Gabbard[13] (2001c) sobre o filme *Quero ser John Malkovich* traz uma abordagem muito diferente da utilizada por Rosa (2005) para o mesmo filme, e também dos trabalhos de Lemma (2012), Harrang (2012), Cintra (2011) e Fenster (2010), nos quais os objetos predominantes em suas análises são as personagens, entendidas como configurações de tipos psicológicos ou representações do drama humano. O uso do cinema como suporte ilustrativo para o desenvolvimento de uma reflexão psicanalítica sobre assuntos usualmente encontrados nos consultórios desses autores caracteriza seus trabalhos como ensaios de psicanálise aplicada, embora existam variações de estilo na forma como cada analista elabora e organiza sua interpretação do texto fílmico.

Por sua vez, Gabbard (2001c) oferece uma análise centrada fundamentalmente na obra cinematográfica e nas relações entre esta e questões psicossociais da contemporaneidade, dispensando quaisquer referências diretas ou indiretas à atividade clínica ou às teorizações metapsicológicas. *Quero ser John Malkovich* é analisado em suas qualidades estéticas e narrativas, denotando a presença do analista como espectador que se põe a pensar sobre o argumento e as questões inspiradas pela obra. À exceção da breve referência ao texto de Klein "Sobre a identificação" (1955/1991b), a psicanálise é mantida nos bastidores de seu trabalho e serve de contexto, mas não de pretexto, para a interpretação do filme de Spike Jonze.

---

[13] MD, Psicanalista didata, membro do Center for Psychoanalytic Studies in Houston. Glen Gabbard é atualmente um dos mais proeminentes psicanalistas que se dedicam a estudos na interface da psicanálise com o cinema.

Gabbard (2001c) identifica no argumento central do filme uma variação do tema da "comedida resignação à vida como ela é" e da "libertação dos grilhões de uma vida aparentemente insignificante através da miraculosa transformação de um sujeito em outra pessoa". Esse tema está presente em inúmeras obras da literatura e do cinema e também encontra ressonância em experiências do cotidiano, conforme observa o autor. A fantasia inconsciente da identificação projetiva – como uma expressão desse tema universal ora contextualizado pelo pensamento kleiniano – é destacada por Gabbard como o vértice que orienta sua análise do filme, mas que não constitui em si mesmo seu objeto de estudo.

A narrativa oferecida pelo autor é relativamente breve e o argumento da experimentação de uma identidade alternativa é sustentado ao longo de toda a discussão, entremeada por comentários e referências a outras formações culturais que tangenciam o tema central do filme. Ao interpretar as desventuras de Craig Schwartz, Gabbard (2001c) demonstra que a *curiosidade* e a *idealização* são as forças humanas que mobilizam o protagonista a experimentar uma realidade alternativa dentro da mente de John Malkovich.

A idealização das celebridades é compreendida como o mote satírico que atravessa e sustenta o filme como uma espinha dorsal. Gabbard destaca que John Malkovich (o ator, não a personagem) é conhecido pelo seu ceticismo em relação à *cultura das celebridades* que predomina no universo do cinema e na sociedade de modo geral. Ao participar como cúmplice na concepção de uma paródia de si próprio e estrelar o filme como uma espécie de meta-intérprete, um objeto de desejo encarnado no título da obra, o ator despertou a curiosidade dos jornalistas e críticos de cinema, não apenas pelo fato de ter sido o escolhido para o filme de Spike Jonze mas, espantosamente, por ter aceitado a proposta. Quando um repórter perguntou a John Malkovich "se ele

havia desempenhado seu papel diferentemente da forma como interpretaria outra personagem, ele ironicamente respondeu: *'Sem querer soar muito polêmico, eu na verdade não penso em mim como John Malkovich'*" (Lim, 1999, citado por Gabbard, 2001c).

O autor relaciona a ironia de Malkovich ao fato usualmente ignorado de que o ator, a celebridade, talvez viva um cotidiano tão monótono quanto o de qualquer pessoa. Querer ser John Malkovich pode ser traduzido como querer ser alguém especial, importante e, em suma, valorizado socialmente por algo que transcende a pessoa física. No filme de Spike Jonze, há uma alusão ao presságio do artista plástico Andy Warhol de que, no futuro, *todos teriam direito a quinze minutos de fama*. Craig, Lotte, Maxine e todas as personagens que fazem fila para viver a experiência de habitar a mente de John Malkovich são arremessadas de volta à realidade após quinze minutos de glamoroso parasitismo no corpo da celebridade. Gabbard chama a atenção a um elemento do objeto fílmico que dá configuração imagética a esse metafórico espaço vazio da mente da personagem John Malkovich:

> Através de um engenhoso manejo da câmera, Jonze nos permite ver como o mundo se parece aos olhos de uma pessoa famosa. A representação visual [utilizada para esse efeito] é impressionante em sua simplicidade. O mundo se parece exatamente com o que vemos quando olhamos com nossos próprios olhos. (Gabbard, 2001c)

O que torna esse texto uma análise kleiniana de filme? Diferentemente de todos os artigos já analisados neste capítulo, o trabalho de Gabbard não traz uma interpretação das características psicológicas do protagonista. O autor narra o filme à sua maneira, mantendo foco na questão da identidade idealizada, mas não recorre à teoria kleiniana para explicar o que se passa com as personagens ou para sustentar sua argumentação. Não é na forma que o estilo kleiniano se revela, tampouco no conteúdo da análise do filme. O

que qualifica o texto como uma análise kleiniana é o efeito da interpretação no leitor e espectador que assistiu ao filme. O que Gabbard (2001c) propõe ao leitor é uma oportunidade de identificação e reconhecimento desses elementos de idealização narcísica que transitam pelas relações humanas e habitam o imaginário comum – que, portanto, fazem parte do repertório de experiências universais. O leitor é trazido para dentro do texto, incluído como um espectador que assiste à versão do filme criada pela mente de Gabbard.

O artigo de Gabbard (2001c) faz uma contribuição para a obra de Spike Jonze ao explorar o substrato das fantasias inconscientes mediante sua interpretação do texto fílmico e a inclusão de elementos estéticos e referências externas que aprofundam o entendimento do complexo temático de *Quero ser John Malkovich*.

5.5 *Harry chegou para ajudar*, de Dominik Moll (2000)

Título original:	*Harry, un ami qui vous veut du bien*
Produção: Lançamento:	França: Canal + & Diaphana Films 15 de agosto, 2000 (França)
Artigo analisado:	"Freedom through re-introjection. A Kleinian perspective on Dominik Moll's 'Harry: he's here to help'" – por Candy Aubry (2003)

Uma peculiaridade do cinema de suspense é o íntimo envolvimento do espectador com as personagens e a aflitiva experiência emocional eliciada pela narrativa do filme. Colocado na posição de cúmplice ou testemunha ocular, o espectador é convocado a se implicar silenciosamente com a trama sem que possa modificar ou exercer qualquer influência no curso da história. O espectador completa o texto fílmico com sua subjetividade, sem a qual o

efeito de suspense não seria obtido. É a partir dessa paradoxal posição de espectadora que a psicanalista Candy Aubry[14] (2003) inicia sua análise do filme de Dominik Moll, *Harry chegou para ajudar*.

Durante um verão excepcionalmente quente, Michel (Laurent Lucas) e sua esposa Claire (Mathilde Seigner) viajam com as três filhas para passar os finais de semana no campo. Durante uma parada para reabastecer o carro, Michel é abordado por Harry (Sergi López), um homem que afirma ter sido seu companheiro de classe no colégio. Embora Michel não o reconheça, Harry relata diversas situações envolvendo o colega e conta com detalhes suas lembranças de juventude. A partir desse encontro, o espectador descobre que Harry é um psicopata que desenvolve uma fixação homoerótica por Michel e decide nunca mais abandoná-lo, ainda que seja necessário eliminar todas as pessoas que atravessem seu caminho.

Aubry (2003) inicia a análise com uma observação sobre a ambiguidade da mensagem moral do filme. Se nos deixamos envolver pelo suspense, somos inadvertidamente absorvidos como parte da trama, o que é esperado para um filme do gênero. Mas a depender da perspectiva adotada, o filme se revela como "praticamente um estudo do uso das defesas primitivas" (p. 139) descritas por Melanie Klein. Estão definidos nessa introdução o vértice teórico que orienta seu trabalho e a qualificação do espectador a que ela se dirige. Trata-se de mais um ensaio de psicanálise aplicada que revela uma possibilidade de interpretação muito interessante e que se aproxima, de certa forma, do trabalho de Klein (1929/1996b) sobre *A palavra mágica,* de Ravel.

A ambiguidade moral a que a Aubry se refere deriva da experiência estética propiciada pelo filme e arraigada no terreno traiçoeiro das fantasias

[14] MD, Psicanalista, membro filiado da Swiss Psychoanalytical Society.

inconscientes. De uma maneira bastante sutil e igualmente atemorizante, o filme nos mostra

> como os mecanismos de defesa da cisão e da identificação projetiva podem minar da personalidade muito de sua energia instintiva, exaurindo os impulsos sexuais e agressivos e, com estes, muitos elementos criativos. [E também] mostra como certas pessoas podem facilmente se adaptar e aceitar a situação, ao invés de encarar as angústias, por vezes esmagadoras, envolvidas na recuperação desses elementos que podem ser percebidos pelo Eu como muito ameaçadores. (Aubry, 2003, p. 139)

Com essa sinopse do que se passa no conteúdo latente do filme, Aubry (2003) prossegue o texto com uma descrição da relação que sutilmente se estabelece entre protagonista e antagonista, Michel e Harry. Partindo da concretude do asfalto por onde transitam seus automóveis, a realidade externa apresentada no início do filme aos poucos se transforma "em um mundo surreal, o mundo interno de Michel.... De um modo assustador, a fantasia se torna realidade, mas o espectador – assim como Michel – é inicialmente ingênuo e não percebe o que está acontecendo" (p. 139).

Essa descrição da experiência do espectador é essencial para a análise de *Harry chegou para ajudar*. O filme pode ser entendido objetivamente como um *road movie*, ou um *thriller* como muitos do gênero. Mas Aubry (2003) interpreta o filme como uma alegoria, em que os objetos cindidos do mundo interno de Michel são projetados e encarnados pelas demais personagens.

As características psicológicas de Michel contrastam excessivamente com as de Harry (Figura 12), o que ressalta o caráter absolutista da cisão do objeto. Michel é o bom moço, o professor primário que leva uma vida simples afetada apenas por problemas comuns do cotidiano. Apesar dos recursos financeiros de sua família de origem, ele recusa qualquer ajuda dos pais, especialmente na construção de sua casa de campo, um projeto que Michel executa com as próprias mãos. Ele tenta dar conta de tudo, mesmo que os

resultados de seus esforços sejam pobres e insatisfatórios. Para evitar conflitos, Michel não se envolve com nada ou então concorda com tudo. Paciente com as filhas, conformado no trabalho, franzino e um pouco apático, Michel encarna o sujeito comum com problemas banais. Mas "qual é o preço que se paga por sua aparência 'normal/neurótica'?" (Aubry, 2003, p. 140).

Por sua vez, Harry é um homem robusto, viril e cheio de energia sexual, que viaja sem destino com sua namorada Prune (Sophie Guillemin) em um possante automóvel. Ele é extrovertido, inconsequente, intrometido, toma iniciativas e se envolve de corpo e alma com tudo e com todos. Ao contrário de Michel, Harry é o tipo de pessoa que não se contenta com meios-termos e soluções temporárias. Para tudo há uma solução, para toda solução há um risco e para todo risco há um preço que Harry está sempre disposto a pagar. E assim, Harry decide ajudar Michel de todas as formas possíveis. Ele lhe compra um carro novo equipado com ar condicionado e o auxilia a completar uma parte da construção da casa de campo. Harry chegou para ajudar.

Figura 12. O contraste entre a apatia de Michel e a virilidade de Harry. Cenas do filme *Harry chegou para ajudar* (Moll, 2000).

Além de ajudar, Harry é também o portador das lembranças apagadas da memória de Michel. Ele conta que, quando jovens, Michel tinha fama de ser um grande amante e que jogava futebol com os amigos, fazia poemas e até

havia começado a escrever um livro. Michel aos poucos se recorda e reconhece esses aspectos de si mesmo que estavam obliterados.

À medida que o convívio intensifica, a obsessão de Harry para ajudar o amigo assume proporções extraordinárias. Em um acidente premeditado ele mata os pais de Michel, que pouco antes haviam feito algo que o desagradara. Depois elimina o irmão inconveniente, também por motivos banais, provoca uma briga entre Michel e a esposa e termina por matar a própria namorada, Prune, dentro da casa do amigo. O suspense é construído aos poucos, e a certa altura o espectador se dá conta de que Michel parece não desconfiar dos incidentes em série. Apesar de estar visivelmente aborrecido com a insaciável solicitude de Harry, a condescendência de Michel predomina em todos os momentos de potencial confronto. No limite, Harry está ali para ajudar Michel a se livrar dos incômodos que ao longo dos anos se acumularam em consequência de sua passividade e resignação.

O reencontro inesperado e a tensão homoerótica que sutilmente se instala revelam uma estranha força de atração que mantém próximos os dois homens, apesar dos percalços. Neste ponto incide o argumento central da análise de Aubry (2003). Ela equipara Harry a uma personificação de partes cindidas e destrutivas de Michel, "que agora retornam furiosamente para reclamar seu território" (p. 140). Michel não se recorda em absoluto da existência de Harry na juventude, apesar de todas as evidências em favor do amigo. O que os separa não é da ordem do *recalque*, e sim da *forclusão*. Reside aí o potencial catastrófico desse reencontro, que pode resultar em integração do objeto cindido ou aniquilação da parte recusada.

> Melanie Klein examinou essa relação [entre mecanismos de defesa] e concluiu que, se a cisão e a identificação projetiva tiverem sido particularmente violentas nos primeiros estágios da vida, se houve dificuldade no estabelecimento da posição depressiva, a repressão subsequente pode reproduzir a violência desses primeiros processos. (Aubry, 2003, p. 141)

A “personificação de partes cindidas da personalidade” é uma alusão ao texto de Bion “O gêmeo imaginário” (1967/2007). Conforme comenta López-Corvo (2005, pp. 142-143), a fantasia de um *doppelgänger* “identificado com o analista ou outros objetos internos” representa um obstáculo ao (re)conhecimento da identificação projetiva, uma defesa obsessiva para “lidar com o temor de que ‘o objeto vivo’ que não poderia ser controlado acabaria por ameaçar com a separação e a exclusão”. Nesse sentido, Aubry (2003, pp. 142-143) interpreta as personagens de Harry, Claire e Prune como aspectos excindidos de Michel: a agressividade, a criatividade e a sexualidade que se encontram debilitadas e adormecidas em decorrência do excesso de identificações projetivas.

O tema do duplo, a cisão e os gêmeos imaginários de Michel são retratados nos enquadramentos da câmera em diversos momentos do filme (Figura 13). Em uma cena de jantar, quando Harry fala apaixonadamente da juventude de Michel, vemos os dois separados pelo vulto de Claire. O mesmo efeito é percebido pela reversão de perspectiva da câmera, e vemos o vulto de Harry separando os aspectos cindidos do feminino: a sexualidade jovial de Prune em oposição à criatividade materna de Claire.

Figura 13. Figurações cênicas do duplo: Michel e Harry, Prune e Claire. Cenas do filme *Harry chegou para ajudar* (Moll, 2000).

A ruptura que modifica radicalmente o entendimento do espectador ocorre nas cenas finais do filme. No momento em que Michel auxilia Harry a carregar o corpo de Prune do quarto para a saída da casa sem modificar uma única expressão em sua apática aparência, compreendemos que Michel e Harry são psiquicamente um só e representam dois aspectos de uma mesma pessoa, "prolongamentos narcísicos um do outro" (Aubry, 2003, p. 143) – donde a tensão homoerótica apontada pela autora. Mas que parte da personalidade prevalecerá? Qual das personagens decidirá?

Aubry conclui seu texto com uma descrição dos desdobramentos da história e o destino das personagens. Nesse ponto, ela faz interpretações de caráter explicativo para elucidar aspectos simbólicos da trama e arrematar sua argumentação sobre os temas psicanalíticos identificados no filme.

O suspense, os contrastes e a dinâmica das fantasias inconscientes de cisão do objeto, identificação projetiva e re-introjeção perpassam o texto fílmico conforme interpretado por Aubry e conduzem o leitor a uma envolvente revisão da sua própria experiência emocional no cinema. Ao analisar as personagens e seus relacionamentos como alegorias – isto é, como representações anímicas do mundo objetal sob a forma figurada, em que cada personagem é entendida como uma simulação do elemento representado –, Aubry revela uma dimensão da obra de Dominik Moll em que os paradoxos da realidade psíquica se sustentam do início ao fim, sem que o cineasta recorra a subterfúgios para restituir ao espectador o senso de realidade objetiva que lhe foi aos poucos subtraído.

Mas para saber o final da história, será necessário viver a experiência de assistir ao filme.

5.6 *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998)

Título original:	*Central do Brasil*
Produção: Lançamento:	Brasil: Europa Filmes 3 de abril, 1998 (Brasil)
Artigo analisado:	"'Você sempre me enganou': notas psicanalíticas sobre 'Central do Brasil'" – por Luiz Meyer (2008)

Luiz Meyer[15] (2008) analisa o filme de Walter Salles por uma perspectiva que difere das abordagens discutidas anteriormente, pelo fato de incorporar à análise do objeto fílmico considerações sobre o contexto psicossocial em que se insere o drama das personagens. Seu interesse pelo filme foi despertado pela maneira como as interações entre o pessoal e o social são retratadas em *Central do Brasil*, na "peregrinação anti-épica" dos protagonistas.

O autor abre sua análise com uma caracterização dos protagonistas, Dora (Fernanda Montenegro) e Josué (Vinícius de Oliveira), baseada apenas em elementos oferecidos pelo texto fílmico – isto é, sem recorrer a qualquer inferência sobre os atributos psicológicos dessas personagens. O que qualifica as personagens depende sempre da relação com o outro, seja este um outro sujeito da história narrada ou o grande Outro, invisível e idealizável, para o bem ou para o mal, encerrado no imaginário sociológico que Walter Salles expõe na jornada dos anti-heróis:

[15] Psicanalista, membro efetivo da Sociedade Brasileira de Psicanálise.

> Esses incidentes [de percurso] exprimem tanto as questões pessoais dos personagens, ligados à organização de seu mundo interno (como, por exemplo, seus conflitos edipianos), quanto as formas peculiares de organização social do país (entre as quais se destaca os efeitos deletérios de um pai-Estado negligente). No filme, as duas áreas – pessoal e social – interagem continuamente de forma a produzir uma também contínua ressignificação de ambos os campos. (Meyer, 2008, pp. 243-244)

Ao incluir o contexto psicossocial na análise das personagens, Meyer obtém ao menos dois efeitos interessantes que podemos destacar no texto. O primeiro é enunciado em seu entendimento sobre os riscos de se adotar uma visada psicanalítica para compreender as formações da cultura, o que nos remete às argumentações de Figueiredo (no prelo) sobre as vicissitudes da psicanálise aplicada, discutidas no segundo capítulo, bem como às observações de Metz (1975/1982) sobre o uso de conceitos psicanalíticos na interpretação de filmes, discutidas no terceiro. Ao reconhecer a dificuldade de escapar desse potencial viés psicologizante, sobretudo na apresentação da

> dinâmica que rege o comportamento dos personagens, [Meyer opta por] contextualizar essa dinâmica, sublinhando o meio histórico-social onde ela se desdobra. Assim, a vida psíquica vai de certo modo marcar a geografia particular onde se ancora, recebendo dela, simultaneamente, seu alimento. (Meyer, 2008, p. 244)

Poderíamos dizer que Meyer (2008) está substituindo *um viés* por *muitos vértices,* na medida em que a interpretação psicanalítica como "aplicação mecânica de conhecimentos teóricos" (p. 244) – saturados, portanto, de significados anteriores ao objeto – dá lugar em seu texto à análise do filme como uma composição de infinitas possibilidades, que podem ser verificadas ou descartadas à medida que sua experiência emocional – ou estética, no sentido proposto por Hanna Segal (1952/1998) – em contato com a obra possibilita o conhecimento singular do objeto.

Essa forma de lidar com o objeto de análise aproxima-se da noção de *visão binocular* elaborada por Bion (1962/1989; 1965/1984) acerca do método de observação psicanalítica. Meltzer (1998) refere-se a esse método "como transformações... de 'fatos' observáveis em pensamentos passíveis de 'desenvolvimento' e incorporação de significado". Trata-se de uma espécie de ajuste fino das capacidades sensoriais que invariavelmente são mobilizadas no contato com o objeto. Ao substituir o viés, "no sentido do critério visual sugerido pelo termo 'ponto de vista'" (pp. 111-112), pelo vértice, que consiste em séries de ligações entre pontos distintos espalhados na narrativa da história das personagens, Meyer dispõe de um instrumento para detectar no filme outras relações que não apenas aquelas definidas a priori pelo enquadramento do diretor.

Como segundo efeito, o entendimento do meio histórico-social como o continente em que se desenvolve a história das personagens, paralelamente ao reconhecimento da realidade concreta do Brasil representado no filme de Walter Salles, abrem a possibilidade de uma análise essencialmente implicada com a obra cinematográfica. Nesse sentido, o autor amplia o campo perceptivo para acompanhar no texto fílmico elementos que formam diferentes narrativas, algumas fadadas à interrupção – tais como as cartas ditadas pelos analfabetos que recorrem a Dora para transmitir mensagens que jamais chegam a seus destinatários –, outras sustentadas pela "geografia particular" que ao longo do filme registra a trajetória das personagens, seus anseios, seus vícios, seus encontros e suas perdas.

Meyer (2008) dedica a primeira parte do trabalho à elaboração de sua própria versão da narrativa do filme, fazendo ocasionalmente considerações sobre o sentido de determinadas passagens à luz de reflexões inspiradas pela experiência psicanalítica. O eixo central que organiza sua leitura diz respeito à precariedade do tecido social e a decomposição da família edípica, com

repercussões significativas para as possibilidades de emancipação material e subjetiva dos tipos representados pelas dezenas de personagens do filme.

Dora é uma mulher solitária, filha de pai bêbado que lhe deixou apenas más recordações como herança. Sem família e sem destino, ela passa os dias vacilando entre ajudar e enganar as pessoas que lhe pedem para escrever cartas em uma banca improvisada na Central do Brasil. A arbitrariedade com que ela seleciona as cartas que efetivamente serão remetidas aos parentes distantes dos migrantes analfabetos e aquelas que serão extraviadas, mostra seu desrespeito – senão, indiferença – aos preceitos que deveriam servir para organizar as relações sociais. Como uma formação reativa ao desamparo e à impotência, Dora "vale-se do poder que esta posição [de intermediadora através da escrita] lhe confere para manter desinformada, desaglutinada, desvitalizada, analfabeta-enganada, enfim", as massa de pessoas sem nome, sem identidade e sem alternativa, que dela se socorrem justamente para tentar restabelecer o contato com familiares (Meyer, 2008, p. 244).

Na impossibilidade de se reconhecer como pertencente a essa mesma unidade social, Dora confia na prevalência da impunidade como uma espécie de compensação cínica pela ausência de um pai zeloso, isto é, pela falha do lastro simbólico que asseguraria seu lugar ao sol. Reduzido a um dejeto, o pai, todos os pais e as figuras masculinas de modo geral são idealizados como perfeitamente irresponsáveis, indignos, incapazes de sustentar a palavra e, portanto, franquear o acesso da filha, ou de quem quer que seja, à ordem instituída da cultura. O pai que Dora arrasta moribundo em suas lembranças é um pai que se faz presente somente pelo negativo, mas com a eficácia de um super-homem bizarro. O objeto fálico que deveria engendrar o conhecimento, o narcisismo de vida e a criatividade, é experimentado no negativo como o néscio, o fracasso e a disjunção – um objeto semanticamente restrito a verbos intransitivos, sem qualquer possibilidade de ligação.

Após um acidente que mata sua mãe logo ao sair da Central do Brasil, onde havia acabado de pedir a Dora que escrevesse uma carta para a família, Josué resta abandonado no Rio de Janeiro e "se 'cola' a Dora, instituindo-a como instrumento para recuperar o pai" que jamais conhecera e que talvez existisse em algum lugar ermo do nordeste brasileiro (Meyer, 2008, p. 243). O autor interpreta a busca de Josué pelo pai como uma tentativa de assegurar sua integridade psíquica – isto é, "regular sua visão de mundo segundo a perspectiva do casal parental" (p. 247). Analfabeto de pai e mãe, Josué de algum modo consegue se valer da ignorância como propulsora da curiosidade e empreende todos os seus esforços na esperança de um dia conhecer o pai. Meyer destaca a atitude do menino como um impulso para "atingir a identificação sexuada" que, portanto, depende da integração do casal parental como condição para o acesso ao plano simbólico da cultura. Na concretude em que se encontram aprisionadas as personagens, a busca é retratada como intenção de recomposição da família física, a reunião de corpos como antídoto para a separação ocorrida antes do nascimento do garoto. Meyer (2008) analisa que, no entanto, essa

> família que pede para ser recomposta... é a família edipiana, cuja construção, no caso reconstrução, exige o reconhecimento de hierarquias e limites... o trabalho de contenção do incesto e o efeito regulador da castração. É dessa ação conjunta que resultam as identificações funcionais que poderão conduzir o triângulo edipiano a um funcionamento integrador. (p. 245)

O laço que une Dora a Josué não seria compreensível se nos ativéssemos às evidências do texto fílmico tomadas como espelhamento da realidade, da vida como ela é, ou de como o enquadramento do diretor pretende que seja. Meyer (2008) propõe uma possibilidade de interpretação ao equacionar as personagens Dora e Irene (Marília Pera) como representações de "aspectos do conflito edipiano, cindidos e complementares, que são atuados por identificação projetiva" (p. 249). Irene é a amiga de Dora que incorpora os

aspectos amorosos do objeto e que lhe preservam a capacidade de ligação afetiva, empatia e reconhecimento do sofrimento alheio. É ela que incita Dora a pensar nas consequências de seus atos, particularmente no trecho do filme em que Dora vende o menino a um traficante de órgãos e depois o resgata e foge da cidade, influenciada pelo juízo amoroso – reflexo da introjeção de aspectos maternos bons – de sua amiga Irene. Por sua vez, Dora está identificada com os aspectos maus do objeto, restos fantasmáticos da mãe vingativa "que a leva a operar como um demiurgo, regendo arbitrariamente o destino das pessoas que dela necessitam" (Meyer, 2008, p. 249).

O que Josué pede a Dora é justamente o que ela é incapaz de fazer por si mesma: integrar os aspectos bons e maus do objeto, reconhecer a humanidade dos pais como seres imperfeitos e recuperar as lembranças amorosas da figura paterna que foram danificadas pelas mazelas do destino. O masculino e o feminino, o pai e a mãe, o homem e a mulher, enfim, a diferenciação psíquica que depende da castração para fazer efeito e possibilitar a individuação está colocada em jogo em todas as cenas do filme (Figura 14). Assim, a recuperação da feminilidade de Dora – identificada com o objeto fálico destruidor – e a incorporação da identidade masculina de Josué – que depende da reparação e identificação com o objeto masculino "capaz de cuidar do filho e educá-lo" (Meyer, 2008, p. 252) – constituem o elo psíquico que mantém as duas personagens unidas rumo ao desconhecido.

Meyer (2008) também aponta relações interessantes entre o drama exibido na tela do cinema e a realidade do cotidiano social de pessoas que, assim como as personagens, transitam entre o descuido e o desespero no universo social regido por um Estado degradado e desorganizado. Um aspecto que chama a atenção em sua interpretação do texto fílmico é a alusão a elementos indicativos de solidez – a arquitetura, a construção, a edificação, a geografia – usados alternativamente como referências do mundo externo e

metáforas do mundo interno. Em ambos, o que encontramos são lembranças de um projeto social urbano e de um pacto individual edípico avalizados pelas promessas vazias de um pai-Estado que não cumpre com a palavra e deixa seus filhos à mercê da própria sorte.

Figura 14. O masculino e o feminino incompletos no enquadramento. Cena do filme *Central do Brasil* (Salles, 1998).

Na conclusão de sua análise, o autor faz uma crítica sobre o descompasso entre a linguagem visual e a ordem narrativa utilizadas por Walter Salles na concepção de *Central do Brasil*. Afastando-se do texto fílmico e partindo de um novo vértice – o filme como objeto cultural –, Meyer (2008) questiona o discurso do diretor a respeito de sua intenção de "mostrar o Brasil escondido ao Brasil oficial", citando trechos de uma entrevista concedida a Jurandir Freyre Costa logo após o lançamento do filme.

> [Walter Salles] visa denunciar a cisão entre as duas faces da paternidade...: *'Estas pessoas não têm voz... pois seus rostos e modos de vida não fazem parte da iconografia televisiva'*... Seu cinema, ele sublinha, faz parte de um cinema que se propõe a interrogar: *'quem somos, de onde viemos, para onde vamos?'*. (p. 255)

A partir dessa declaração, Meyer equaciona as personagens de *Central do Brasil* – a massa acrítica que é continuamente enganada por aqueles que

detêm o poder da palavra – com os espectadores habituados à iconografia televisiva, igualmente submetidos a um discurso homogeneizante que mantem apartado o Brasil escondido do Brasil oficial. Se o espectador apreende o filme pelo viés determinado pelo diretor, a possibilidade de interrogação das origens e destinos dessas pessoas sem rosto nem voz fica condicionada pela montagem do filme (evidenciada, por exemplo, na comparação das cenas ilustradas nas Figuras 14 e 15) e pela estética da redenção, que assegura às personagens da ficção uma saída digna – o proverbial Brasil, país do futuro – e livra o espectador da angústia que o confronto com a realidade lhe impingiria.

Figura 15. Josué e Dora se despedem ao final da jornada. Cena do filme *Central do Brasil* (Salles, 1998).

> Ora, o espectador do filme também está imerso numa rede social que doutrina sua percepção segundo 'a iconografia televisiva' mencionada por Walter Salles. Não há porque pensar então que sua apreensão do filme possa se afastar desse viés, marcado pelo conformismo. (Meyer, 2008, p. 256)

A crítica de Meyer (2008) denuncia o contrassenso retórico do diretor, que hesita entre "deixar-se impregnar pelo confronto com a realidade que o deixa perplexo e a necessidade de valorizar sua capacidade de narrá-lo" (p. 255). O resultado é o esvaziamento da narrativa que, pelo compasso linear que se assemelha à telenovela, reproduz a lógica do Brasil oficial, passivo e

acrítico. Equiparado à sua criatura, Dora, Walter Salles faz uma promessa que não sabemos se será cumprida ou desviada. "No fio da navalha, o espectador do filme precisa dar um passo atrás para poder perguntar se também não estaria sendo enganado" (p. 256).

5.7 *Ondas do destino*, de Lars von Trier (1996)

Título original:	*Breaking the waves*
Produção: Lançamento:	Dinamarca: Zentropa Entertainments 18 de maio, 1996 (França)
Artigo analisado:	"'Breaking the waves' and the negativity of Melanie Klein: rethinking 'the female spectator'" – por Suzy Gordon (2004)

Os filmes de Lars von Trier – cineasta conhecido pelo temperamento pouco simpático e pela capacidade de mobilizar fortes sentimentos nos espectadores – costumam abordar assuntos sombrios da humanidade, tais como a loucura em *Os idiotas* (1998), a punição injusta em *Dançando no Escuro* (2000) e a perversão das relações sociais em *Dogville* (2003), apenas para citar alguns exemplos. Em *Ondas do destino* (1996), o auto-sacrifício de uma mulher em nome do amor constitui o elemento central do complexo temático manifesto do filme.

Suzy Gordon[16] analisa o filme de Lars von Trier como um tratado sobre a bondade da mulher, que traz em seu cerne um paradoxo que desafia as teses feministas usualmente utilizadas nos estudos de cinema. Por um lado, o drama da protagonista pode ser interpretado como um elogio à amabilidade e

[16] PhD, Professora de Estudos do Cinema na Escola de Estudos da Cultura da University of the West of England, Bristol.

à perseverança da mulher, que diante dos desafios do destino é capaz de suportar as mais duras aflições em nome do amor. Por outro, o filme revela nesse ato de benevolência uma insidiosa destrutividade vinculada à mulher como requisito e condição impreterível para articular seu poder.

A princípio, a proposta da análise de Gordon (2004) parece nos levar para dentro de uma discussão sobre as representações do feminino na obra de Lars von Trier, especialmente porque *Ondas do destino* – seguido por *Os idiotas* e *Dançando no escuro* – é o primeiro filme de uma trilogia sobre personagens ingênuas e bondosas que perseveram esperançosamente apesar das tragédias que lhes acometem. Mas o texto de Gordon se desenvolve rumo ao questionamento das teorias feministas do cinema, particularmente sobre o estatuto do espectador feminino, utilizando o texto fílmico e as teorias de Melanie Klein sobre *a reparação do objeto* como bases para o debate.

A história narrada em *Ondas do destino* se passa no início da década de 1970, em um vilarejo no norte da Escócia onde vive uma pequena comunidade organizada segundo preceitos religiosos que se colocam acima e além de qualquer possibilidade de autonomia do indivíduo. As leis morais submetem todos os habitantes a um rígido código de valores que determinam o lócus e o destino de cada membro da comunidade. Na igreja, as mulheres são proibidas de falar e frequentar alguns rituais. No convívio social, elas são proibidas de manifestar suas opiniões e devem se comportar com recato e sobriedade. O desrespeito aos costumes é tão grave quanto o delito e está sujeito às mesmas repreensões que equiparam o pecador ao criminoso. Assim, no funeral de um homem que em vida se entregou ao vício, os líderes religiosos o excomungam e o condenam ao eterno fogo do inferno no momento de seu sepultamento, diante de familiares que escutam conformados ao julgamento final emitido pelos representantes de Deus.

É nesse cenário que a jovem Bess McNeill (Emily Watson) se apaixona por um estrangeiro, Jan Nyman (Stellan Skasgård), que trabalha como operário em uma plataforma de petróleo na costa britânica. Bess é retratada como uma moça ingênua e infantilizada, acometida por algum transtorno mental que, em outras épocas, levara seus pais a decidirem interná-la em um hospital psiquiátrico. Com a permissão dos anciãos da comunidade, ela se casa com o rapaz. Por ser estrangeiro e não viver de acordo com as normas morais do vilarejo, Jan está habituado à liberdade e, durante a lua de mel, oferece à esposa uma experiência de paixão e prazeres intensos que ela até então desconhecia. Passado o período de núpcias, Jan retorna à plataforma de petróleo e deixa Bess sozinha com a família. Incapaz de conter sua ansiedade e aceitar o afastamento, mesmo sabendo que o rapaz retornaria a cada duas semanas para encontrá-la, Bess se desespera e é ameaçada pela família a retornar para o hospital psiquiátrico. Ela então passa os dias na igreja, orando para suportar a dor da separação e pedindo a Deus que traga o marido de volta o quanto antes. Nessas cenas, vemos Bess falando ora com sua voz infantil feminina, ora com uma voz grave, severa – a voz de Deus, que questiona, repreende e julga seus pensamentos, em uma notável caricatura das exigências do superego arcaico.

Após um grave acidente que o deixa tetraplégico, Jan retorna à comunidade, onde fica hospitalizado durante semanas. Bess crê que o acidente foi resultado de seu egoísmo e de suas preces para que Deus trouxesse o marido de volta para casa. Deprimido, Jan quer se suicidar, o que obviamente é dificultado pela sua condição física. Ele então convence Bess de que, para provar seu amor e conservar acesa a chama da vida, ela precisaria manter relações sexuais com outros homens e relatar suas aventuras ao marido. Após muita oposição e tentativas inúteis de convencê-lo da pureza

de seu amor, Bess decide realizar os desejos de Jan, na certeza de que, assim, poderia restituir a saúde e curar o marido miraculosamente.

Desse ponto em diante, o filme retrata o sacrifício de Bess, que se entrega a uma vida devassa, tolhida do prazer amoroso, recriminada pelos amigos e condenada ao ostracismo pelos anciãos da igreja (Figura 16) – não tanto pelo adultério, mas principalmente porque Bess decide protestar e dar voz ao seu direito de cuidar do marido da forma como julgasse adequada.

Figura 16. Bess é expulsa da comunidade pelos anciãos. Cena do filme *Ondas do destino* (Von Trier, 1996).

Reduzida a um corpo herético e sexualmente abusado pelos marinheiros aportados na região, Bess capitula e morre nos braços da mãe. No mesmo instante, Jan recupera o movimento, levanta-se da cama e o risco de vida é completamente descartado pelos médicos, sem que estes encontrem qualquer explicação racional para o acontecimento.

A forma como Gordon (2004) analisa *Ondas do destino* extrapola os limites do texto fílmico. A autora não é psicanalista, portanto as questões psicológicas ou mesmo clínicas que vimos abordadas nos artigos de outros autores discutidos neste capítulo estão completamente fora do escopo de sua análise. O pensamento de Melanie Klein é evocado por Gordon como uma

matriz teórica apropriada para discutir o problema do feminino no fenômeno da espectatorialidade. Esse termo se refere à experiência do espectador no cinema que, conforme referido no terceiro capítulo, acerca das contribuições de Mulvey (1975/1987), é entendida e discutida como um prazer visual masculino. Mulvey se apoia na noção de falocentrismo em Freud e Lacan para elaborar a tese de que o ato de olhar é usualmente associado a um papel ativo/masculino e, consequentemente, o papel passivo de ser olhado é relegado ao feminino. O prazer de assistir ao filme é mediado, nesse sentido, por um padrão de organização visual que simula a ótica masculina. Por extensão, a interação das personagens masculinas e femininas reproduz em um filme a mesma lógica que organiza a produção desse objeto.

Gordon (2004) toma o drama de Bess McNeill como uma encenação das vicissitudes inerentes aos processos emancipatórios da subjetividade feminina. No filme, Bess é uma moça crédula e identificada com o papel social que é indiscriminadamente atribuído às mulheres do vilarejo. O desejo feminino é podado na raiz e refreado por uma série de deformações, de tal modo que qualquer expressão de autonomia é prontamente subvertida e significada como blasfêmia. Os solilóquios de Bess conversando com Deus revelam a cisão entre a voz ativa/masculina e a voz passiva/feminina. No momento em que se casa com Jan, o estrangeiro que reconhece na esposa a potência do amor e do desejo sexual, Bess é severamente castigada pelo destino e lançada de volta à posição de filha – não a filha pacata que se espera encontrar nessa comunidade, e sim a mulher histérica que, através do corpo, denuncia a violência com que a moral patriarcal e a misoginia institucionalizada destroem o gérmen da subjetividade feminina.

A única possibilidade de emancipação de Bess se dá pelo negativo: “sem a ameaça imanente da devastação, o sujeito não pode ter sentido próprio, não pode reclamar seu poder ou sua autonomia” (Gordon, 2004). A bondade

que define Bess é justamente a sina pela qual a personagem será destituída de sua integridade como mulher. No entanto, essa sujeição ao desejo do marido e a entrega a uma vida que se aproxima da prostituição é escolha sua, embora o que podemos identificar na personagem é uma obstinação irrefletida, a certeza inabalável de que qualquer ato em nome do amor é um ato justo. É através do flagelo, da destrutividade e do sacrifício que Bess afirma sua existência e, no limite, alcança seu desejo: reparar o objeto destruído em suas fantasias onipotentes – o marido Jan, salvo pela fé.

O texto de Gordon não é facilmente compreensível por alguém não familiarizado com as teorias do cinema, particularmente em suas intersecções com os aspectos políticos das teorias feministas. Inicialmente, Gordon (2004) discute o estatuto da subjetividade da mulher conforme abordado por autores que tratam do problema da espectatorialidade: a posição desejante da mulher, sua absorção e o êxtase perante as imagens projetadas na tela.

No filme, há uma passagem em que Jan leva Bess ao cinema (Figura 17). A câmera mostra Bess completamente deslumbrada e cativada pelo filme, enquanto Jan mantém seu olhar sobre a esposa, contemplando-a com um sorriso. Com base nessa cena, Gordon (2004) desenvolve uma complexa reflexão sobre a desapropriação do olhar do espectador feminino: em primeiro plano, a mulher se perde na imagem – Bess encantada com o cinema; em segundo, a mulher se torna uma imagem – Jan contemplando Bess, que assiste, encantada, ao filme. Essa cena dá figurabilidade ao "encontro das teorias feministas com o lugar negativo atribuído à mulher no cinema". De acordo com esse raciocínio, a mulher é condição secundária do olhar masculino – algo que parece se inspirar na máxima lacaniana *a mulher não existe*. A relação entre a subjetividade feminina e a desapropriação de sua afirmação como espectadora é discutida por Gordon utilizando o périplo da protagonista como ilustração: "é somente na morte, em um momento de

absoluta desapropriação, que a crença de Bess no poder e na influência de suas ações é [finalmente] endossada".

Figura 17. Jan e Bess na sessão de cinema. Cena do filme *Ondas do destino* (Von Trier, 1996).

Em seguida, a autora refaz esse debate através de um exercício de intertextualidade com as teorias de Klein sobre "a reparação, em que qualquer avanço em direção à integração psíquica e a uma ética baseada no amor e na compaixão é ameaçado pela própria destrutividade que [a fantasia de reparação] pretende diminuir" (Gordon, 2004).

Vejamos: o pensamento de Klein é referido por Gordon (2004) como uma grande narrativa, um sistema textual a que a autora recorre para ampliar a discussão sobre a negatividade como um fenômeno intrínseco à produção da subjetividade feminina. Para elucidar o que chama de negatividade, Gordon contrapõe duas elaborações do conceito kleiniano de *reparação* – quais sejam, a noção de "uma reparação genuína em benefício do objeto", em oposição à noção de reparação como defesa contra angústias persecutórias. Gordon cita "Amor, culpa e reparação", de Melanie Klein (1937/1996d), para fundamentar seu entendimento de que o amor e a destrutividade envolvem desejos contraditórios de atacar e preservar o objeto:

> A princípio, Klein insiste na capacidade de amar inerente da criança, sugerindo que esta está mais preocupada com o bem-estar de outrem do que com o seu próprio. [Mas] ao estabelecer essa premissa... Klein revela, de forma ainda mais aguçada, que a reparação se origina da destrutividade: os sentimentos de compaixão da criança são causados pela angústia subjacente à crença na onipotência de seu desejo de destruição. (Gordon, 2004)

A análise prossegue com citações de outro texto de Klein, "Estados iniciais do conflito edipiano" (1928/1996a), no qual Gordon (2004) destaca "uma tensão semelhante entre a tendência à auto-anulação em nome do amor como pretexto para uma autopreservação defensiva" inerente ao papel da mulher (mãe) nos fenômenos de reparação. Através de "uma série de manobras teóricas", Gordon procura demonstrar que há uma contradição na teoria kleiniana (senão uma incoerência) pelo fato de que "a violência e a destrutividade dão sentido a tudo o que é bom, ameaçando o sujeito que [através da destrutividade] é engendrado e preservado". Ela conclui que Klein procura desesperadamente sustentar a crença em uma bondade cujos "poderes curativos" (sic) são apenas um esforço para anular a destrutividade.

Embora deva admitir a possibilidade de não ter compreendido suficientemente a tese defendida por Gordon (2004), penso que a autora comete um equívoco ao interpretar as proposições kleinianas fora de seu contexto original – isto é, a dimensão das fantasias inconscientes. Ao equiparar a reparação a um comportamento, algo como um ato de bondade que visa à reversão do dano causado ao outro, a autora transpõe para o plano concreto um fenômeno que somente pode ser interpretado pelo registro da realidade psíquica. Evidentemente, a fala, os gestos e as atitudes podem ser entendidas como expressões das fantasias inconscientes (cf. Isaacs, 1948/1982; Figueiredo, 2009). Mas o modo como Gordon constrói sua argumentação parece estabelecer uma espécie de solução de continuidade entre mundo interno/mundo externo, o que torna parcial e impreciso seu uso

das teorias kleinianas. Ademais, em seu artigo, a reparação é entendida como um subterfúgio da ordem do feminino que, em última instância, pretende "estabelecer uma espécie de ética para a vida social e cultural", apesar da precariedade e incerteza desses atos reparatórios.

Na conclusão de seu trabalho, Gordon (2004) aponta que as correlações entre o filme de Lars von Trier e as teorias de Melanie Klein sobre a reparação oferecem subsídios (fílmicos e psicanalíticos) para discutir o estatuto do feminino nas teorias de espectatorialidade. Gordon textualmente "força um encontro entre 'o espectador feminino'" e a (suposta) precariedade da proposta kleiniana de uma bondade isenta de destrutividade, utilizando o filme *Ondas do destino* para demonstrar que "a mulher bondosa carrega o fardo da destrutividade, e que a crença no poder da mulher requer sua capitulação". A negatividade, nesse sentido, é "condição constitutiva das teorias feministas do cinema", uma possibilidade que coloca em risco precisamente a articulação do espectador feminino como sujeito autônomo.

O artigo de Gordon (2004) se equipara à quarta modalidade de estudo psicanalítico do cinema, que Metz (1975/1982) define como a análise do código cinematográfico e dos modos de representação da arte como sistemas textuais (p. 35). Nesse caso, a interpretação do texto fílmico é, quando muito, incidental, pois o foco do trabalho de Gordon é a análise do cinema como obra cultural – isto é, das qualidades formais, estéticas, narrativas e técnicas da arte, através de suas articulações conceituais internas (Vanoye & Golliot-Lété, 1994) e do diálogo com as tradições e particularidades de seu campo de estudo (França, 2002).

6. Reflexões sobre a análise de filmes pela perspectiva de Melanie Klein e pós-kleinianos

Os trabalhos apresentados no capítulo anterior revelaram para nós algumas particularidades do uso do referencial kleiniano para a análise de filmes. Com evidentes variações quanto aos objetivos, recortes, estilos de escrita e eixos interpretativos adotados pelos autores, encontramos em seus trabalhos algumas evidências que convergem para a delineação de um modo peculiar de interpretação do texto fílmico. A matriz teórica kleiniana, como vimos, funciona como um sistema conceitual que organiza a interpretação do filme segundo a *lógica das fantasias inconscientes*, cujos efeitos, em termos do tratamento dado ao objeto fílmico, evidenciam o caráter ambíguo, paradoxal e não linear dessa dimensão da experiência nas obras analisadas.

Segundo Christian Metz (1975/1982), o *estudo psicanalítico do script fílmico* consiste essencialmente em uma análise do complexo temático do filme mediante a transformação do objeto fílmico em um discurso narrativo, cujos significados latentes podem ser iluminados com a aplicação de um método de interpretação adequado (pp. 27-28). Essa transformação do código audiovisual para o código narrativo é realizada por quase todos os autores nos trabalhos discutidos. À exceção de Gabbard (2001c), na análise de *Quero ser John Malkovich*, e Gordon (2004), nas reflexões sobre a espectatorialidade feminina em *Ondas do destino*, os demais autores relatam textualmente suas próprias versões dos filmes analisados, isto é, recontam ao leitor aquilo que se passa no filme de maneira semelhante ao que fazemos quando contamos a um amigo sobre o filme a que acabamos de assistir. Com efeito, essas *versões secundárias da narrativa fílmica* servem para comunicar

aspectos expressivos da experiência do psicanalista como espectador e possibilitar que o leitor compreenda a perspectiva peculiar pela qual o filme será analisado, semelhante ao que fizera Klein ([ca. 1941]/1998) em suas notas sobre *Cidadão Kane*.

O que diferencia as abordagens de Gabbard (2001c) e Gordon (2004) dos demais trabalhos discutidos é a maneira como os autores amplificam os elementos extraídos do complexo temático do filme, mediante sua reinserção em um contexto mais abrangente e que não depende exclusivamente do texto fílmico para produzir efeito. Nesse sentido, o tema da identificação projetiva é usado por Gabbard como disparador para uma crítica do culto às celebridades, colocando ênfase nas fantasias narcísicas que sustentam esse fenômeno e na potência do imaginário sociológico na edificação de ídolos como substitutos para a realidade monótona das relações comuns. Gordon, por sua vez, faz um exercício de intertextualidade que procura estabelecer paralelos entre o trabalho do negativo em Melanie Klein – isto é, a noção de que os impulsos destrutivos são os precursores das fantasias de reparação do objeto e, consequentemente, do reconhecimento do outro – e as teorias feministas do cinema, utilizando o filme de Lars von Trier como sintoma das questões que pretende debater. Esses trabalhos mostram claramente as transposições dos limites do texto fílmico como forma de lançar luz a outras questões para as quais o filme serve ora como mote, no caso de Gabbard, ora como sintoma, no caso de Gordon.

Acerca das *intenções dos autores e do uso que fazem do texto fílmico*, na maioria dos artigos apresentados o filme é tomado como material ilustrativo para a discussão de questões clínicas à luz das teorias de Klein e pós-kleinianos, exceto pelos trabalhos de Gabbard (2001c), Gordon (2004) e Meyer (2008), nos quais os filmes servem de argumentos para a exploração de questões sociológicas direta ou indiretamente representadas no complexo

temático analisado. Particularmente nos trabalhos de Harrang (2012) e Lemma (2012), sobre *A pele que habito*, e no artigo de Fenster (2010) sobre *O curioso caso de Benjamin Button*, a pauta clínica é textualmente esclarecida e indica as especificidades e o recorte do texto fílmico analisado. São trabalhos produzidos sob a égide da *psicanálise aplicada*, sem dúvida. Cabe salientar, porém, que as autoras analisam as personagens no contexto específico de suas narrativas originais, respeitando as caracterizações psicológicas dos protagonistas e tratando o filme como um objeto total, isto é, aberto a múltiplas possibilidades de conhecimento e interpretação.

A forma como são apresentadas as *elaborações secundárias do texto fílmico* também revela algo sobre a escuta do analista e a proposta de seu trabalho de interpretação. Por exemplo, Rosa (2005) reproduz a narrativa linear de *Quero ser John Malkovich* para evidenciar as vicissitudes da identificação projetiva como fenômeno psicopatológico, ilustrando didaticamente diferentes "momentos" do processo de fragmentação da subjetividade através da lógica sequencial em que as cenas do filme são relatadas pelo autor. Em outros casos, a linearidade da narrativa é rompida justamente para permitir que o psicanalista expresse com vivacidade sua experiência estética e as associações mobilizadas pelo filme, as quais remetem a questões clínicas, formulações metapsicológicas e reflexões sobre a fenomenologia de certas dinâmicas psíquicas ou sobre fenômenos psicossociais que podem ser compreendidos à luz do objeto analisado. Por exemplo, a maneira como Cintra (2011) expõe as cenas de *Ilha do Medo* desorganiza a sequência com que a história é originalmente apresentada. Isso possibilita ao leitor um contato mais próximo com os movimentos do olhar e da escuta da analista, que desvela, a partir do texto fílmico, o caráter atemporal do inconsciente e o afrouxamento dos limites entre a realidade psíquica e a realidade dos fatos na experiência do melancólico. A ruptura da

linearidade também revela as contradições entre a obra cinematográfica e o discurso do cineasta acerca das intenções de seu trabalho, conforme faz Meyer (2008) ao evidenciar em *Central do Brasil* a reprodução sintomática da lógica televisiva que Walter Salles pretende denunciar através do filme.

Invariavelmente, as *personagens principais* são o fio condutor das análises apresentadas. Essa é uma peculiaridade comum a todos os artigos discutidos e talvez possa ser pensada como um aspecto significativo da abordagem kleiniana no estudo de filmes. A experiência estética do analista como espectador no cinema é frequentemente evocada nesses trabalhos, o que aponta para algumas semelhanças entre o exercício de interpretação do texto fílmico e a prática clínica. Nesta, a posição subjetiva do analista e a incorporação de elementos da contratransferência na interpretação das falas do analisante são algumas das características que distinguem o método kleiniano das demais abordagens psicanalíticas:

> A resposta emocional imediata do analista ao paciente é um indicador significativo dos processos inconscientes do paciente e orienta o analista na compreensão mais abrangente [da situação]. A contratransferência ajuda o analista a concentrar sua atenção nos elementos mais urgentes das associações do paciente e serve como um critério útil para a seleção de interpretações a partir do material [inconsciente] que, como sabemos, é sempre sobredeterminado. (Heimann, 1950)

De modo análogo, o analista como espectador no cinema é afetado pelas fantasias encenadas no filme, as quais mobilizam a identificação com alguns aspectos das personagens que, por sua vez, ganham significado por efeito do reconhecimento da experiência emocional do próprio analista (cf. Clarke, 1994; O'Pray, 2004). O artigo de Aubry (2003) sobre o filme *Harry chegou para ajudar* e notadamente o texto de Fenster (2010) colocam em evidência o engajamento contratransferencial do analista na relação (imaginária) com o filme e com as personagens. A atenção flutuante e as associações do analista

conduzem sua escuta à identificação de elementos latentes do texto fílmico que sustentam e dão consistência à caracterização das personagens e ao destino destas no curso da história narrada. Esses mesmos elementos proveem os subsídios necessários para que o analista elabore e interprete a cena que se projeta na tela do cinema, conforme evidenciado em quase todos os trabalhos discutidos.

A título de comparação, os psicanalistas que seguem as teorias e o método de Lacan não atribuem uma importância significativa aos fenômenos transferenciais, mas privilegiam a topologia estrutural – portanto, abstrata, impessoal – e a lógica do significante na caracterização do inconsciente. Os recursos de que dispõe o analista lacaniano baseiam-se essencialmente no reconhecimento das estruturas clínicas e das modalidades de subjetivação reveladas pelo discurso do analisante na sessão de psicanálise. De forma análoga, os estudos psicanalíticos do cinema influenciados pela matriz teórica lacaniana tradicionalmente

> se concentram nas estruturas mais profundas subjacentes à produção do sentido [colocado em cena] no filme.... e enfatizam, muitas vezes em detrimento de todas as outras questões, a semiótica da linguagem do cinema e suas implicações para a espectatorialidade (Sabbadini, 2003, pp. 5-6).

Isso nos mostra que diferentes abordagens psicanalíticas consideram o objeto fílmico por perspectivas peculiares e notadamente influenciadas pelo cabedal teórico e metodológico que caracteriza as especificidades da clínica psicanalítica a que se refere. O estruturalismo que sustenta a abordagem lacaniana proporciona leituras do objeto fílmico como código textual, montagem e reprodução do funcionamento psíquico na experiência cinematográfica. Por outro lado, as teorias das relações de objeto, dentre as quais encontram-se as proposições de Klein, Bion, Fairbairn, Winnicott e mesmo alguns aspectos da psicologia analítica de Jung e Fordham propiciam

leituras do objeto fílmico em seus aspectos expressivos e simbólicos, em constante interação com a experiência estética e o universo das fantasias inconscientes. No primeiro, o dispositivo analítico pode ser entendido como uma instância externa ao texto fílmico. No segundo, o texto fílmico ganha sentido através da experiência estética do próprio analista. Cada perspectiva reproduz na análise do objeto cultural suas diferenças ligadas à prática clínica.

A *definição do objeto de análise* também é relevante para compreendermos a maneira como o psicanalista de orientação kleiniana aborda o filme. Embora as personagens principais constituam o principal eixo de interpretação, o estatuto dessas personagens varia de acordo com a visada do analista – o que implica não apenas o viés da interpretação, mas também os vértices que conduzem a diferentes possibilidades de conhecimento do objeto fílmico. Em alguns trabalhos, as personagens são pensadas como *representações do drama humano*, que dão forma e voz a embates universais que podem ser facilmente reconhecidos na clínica, nos relacionamentos sociais, na organização familiar etc. Aspectos do trauma – seja como experiência individual, seja como expressão de um problema psicossocial mais amplo – são particularmente interessantes para o estilo de análise a que o pensamento kleiniano dá ensejo. Por exemplo, a experiência do luto e sua inflexão melancólica são tratados por Cintra (2011) na desconstrução do protagonista de *Ilha do Medo*, Teddy Daniels e seu *alter ego*, Andrew Laeddis. Os fenômenos associados a perda, envelhecimento, separação e luto também são explorados no trabalho de Fenster (2010), usando a realidade fantástica de Benjamin Button como expressão de desejos universais de reversão do tempo e retorno ao Éden da infância. Por sua vez, Meyer (2008) discute em *Central do Brasil* o destino errante de uma parte da população brasileira abandonada pelo descaso do poder público e a deterioração das estruturas sociais que deveriam lhes servir de continente.

A questão da identidade e a miríade de fenômenos que atravessam o campo das configurações edípicas também estão entre os temas mais presentes nos textos analisados. Nos trabalhos de Harrang (2012) e Lemma (2012) sobre *A pele que habito*, as personagens de Robert e seu prisioneiro Vicente/Vera oferecem material para discussões sobre a incidência do trauma nos modos de relação objetal patológicos e saudáveis, assim como questões da contemporaneidade sobre corpo, identidade e tecnologia. Em *Central do Brasil*, Meyer (2008) acompanha a trajetória dos protagonistas na reconstrução dos vínculos edípicos necessários à integração de aspectos da identidade sexual cindidos, no caso de Dora, ou desconhecidos, no caso de Josué.

O fenômeno da identificação projetiva é direta ou indiretamente abordado em praticamente todos os artigos analisados, com exceção do trabalho de Gordon (2004), que é docente de estudos do cinema e talvez por esse motivo não tenha sua atenção despertada para assuntos da clínica psicanalítica. A análise de Aubry (2003) da estranha rede de relações que sutilmente entrelaça as personagens de *Harry chegou para ajudar* oferece uma perspectiva bastante convidativa para explorar os problemas da excisão e obliteração de partes do *self* no fenômeno da identificação projetiva. A autora trata as personagens como *metáforas de objetos psíquicos*, o que pressupõe o entendimento do texto fílmico – a história, o cenário, os enquadramentos, a narrativa – como um universo alegórico que dá figuração à dimensão das fantasias inconscientes. A cisão entre os objetos bons e maus, representados pelas personagens em interação, somente pode ser compreendida ao término do filme, quando a cena leva o espectador a se deparar com o *estranho familiar* que ao longo da sessão instala-se insidiosamente no clima de suspense produzido pela narrativa. Essa forma de analisar o filme é distintiva da perspectiva kleiniana e pode ser constatada em

diversos trabalhos, além daqueles selecionados para o presente estudo – a exemplo de Young (2007), que analisa as três personagens principais de *Cidade dos sonhos*, de David Lynch (2001), como representações de aspectos cindidos da protagonista, que somente é introduzida na segunda metade do filme.

Dentre todos os atributos identificados nos textos discutidos, considero que a *implicação da experiência emocional do psicanalista* e *seus efeitos para fins da interpretação da obra cinematográfica* são as principais particularidades que diferenciam a abordagem kleiniana de outras tradições de análise de filmes. A experiência estética do cinema pode ser compreendida pela perspectiva kleiniana como resultante do intercâmbio de elementos da fantasia, representados nas imagens e na narrativa do texto fílmico, e a identificação com personagens, situações ou conflitos humanos que ganham significado através das emoções mobilizadas no espectador (cf. Hanna Segal, 1952/1998; O'Pray, 2004). Nesse sentido, concluímos que:

— A abordagem kleiniana tende a privilegiar a história narrada através do filme, a caracterização psicológica dos protagonistas, a trama das relações de conflito entre as personagens e as nuanças da fantasia inconsciente, cujas qualidades ambíguas e paradoxais ganham representação através dos diálogos, imagens, enquadramentos, *mise en scène*, figuras de linguagem, efeitos visuais, enfim, quaisquer componentes do complexo temático manifesto ou latente que podem ser reconhecidos no texto fílmico e interpretados pela matriz teórica de Melanie Klein e pós-kleinianos.

— Os psicanalistas que analisam filmes pela perspectiva de Melanie Klein e autores pós-kleinianos tendem a reproduzir o estilo e o pensamento clínico na interpretação da narrativa fílmica, particularmente na maneira como a escuta, a atenção flutuante, as associações livres e o reconhecimento de elementos da contratransferência são utilizados para depreender do texto fílmico as fantasias inconscientes e os efeitos emocionais mobilizados no analista como espectador.

Epílogo

Quando iniciei meu trabalho, o objetivo que tinha em mente era identificar alguns padrões na forma como analistas e acadêmicos utilizam as teorias de Melanie Klein e autores pós-kleinianos na análise de filmes. As questões sobre o método e as considerações sobre o tratamento dado ao objeto fílmico formam os principais eixos adotados para organizar a revisão crítica dos trabalhos que apresentei e discuti aqui. Em alguns casos, os autores deixam claras as suas preocupações quanto à aplicação do método psicanalítico na interpretação de filmes e as potenciais distorções que poderiam resultar desse empreendimento. Mas de modo geral, considerando também outros artigos que analisei por ocasião do levantamento bibliográfico preliminar, os psicanalistas kleinianos parecem não se interessar por essas questões de ordem metodológica, ou pelo menos não as abordam explicitamente em seus trabalhos sobre o cinema. A ênfase se dá particularmente nos aspectos criativos e nas possibilidades de explorar as questões humanas representadas na tela de cinema, movidos por uma curiosidade que é fundamental para o exercício do trabalho psicanalítico.

Também procurei salientar a maneira como as contribuições do pensamento kleiniano são utilizadas na construção de interpretações do objeto fílmico. Nos trabalhos que vinculam o filme a questões da clínica psicanalítica, a presença de referências teóricas é quase uma condição imprescindível para sustentar a discussão e esclarecer o vértice pelo qual os elementos do texto fílmico – na maioria dos casos, as personagens – são discutidos. Em outros artigos, essa referência torna-se dispensável ou então está incorporada à maneira como o analista descreve e interpreta o objeto,

especialmente nos trabalhos em que o filme é analisado por uma visada psicossocial que extrapola as fronteiras do olhar habituado ao *setting* clínico.

Na medida em que desenvolvia essas reflexões, percebi que a busca de atributos que denotariam um estilo particularmente kleiniano de se analisar filmes não poderia se limitar a elementos formais, tais como o problema do método, o uso das teorias ou o estatuto atribuído às personagens. Tampouco seria útil tentar circunscrever esse estilo a uma tendência a se analisar o filme com objetivos específicos, tais como a ilustração de questões clínicas, a reflexão metapsicológica ou o debate de problemas do âmbito psicossocial.

Curiosamente, um possível denominador comum que não havia sido considerado, mas que ao longo das discussões tornou-se evidente, diz respeito ao tipo de filme que é analisado pelos psicanalistas kleinianos. Por exemplo, o complexo temático de *Alien, o oitavo passageiro,* de Ridley Scott (1979), segundo Balick (2012) e Hering (1994) evoca associações entre a realidade fantástica representada no filme de ficção científica e as ansiedades persecutórias do bebê em relação ao seio. Conforme observam Gabbard e Gabbard (1999) sobre esse mesmo filme:

> Mais do que a maioria dos filmes, *Alien* evoca habilmente essas ansiedades primitivas... sobre figuras amorosas que podem se voltar contra nós, sobre nossas próprias tendências agressivas que podem nos castigar por dentro ou nos atacar de fora, e sobre a nossa relação aflitiva com corpos amorfos, sem começo ou fim discerníveis. (p. 277)

Vimos também que o tema do duplo e suas variações (o gêmeo imaginário, o *alter ego*, o *doppelgänger*) são identificados em quatro dos filmes discutidos no capítulo quinto: *A pele que habito, Ilha do Medo, Quero ser John Malkovich* e *Harry chegou para ajudar.* O complexo temático desses filmes propicia discussões sobre as vicissitudes das fantasias inconscientes,

particularmente aquelas relacionadas aos processos de projeção e introjeção, cisão do objeto, identificação projetiva etc.

A predileção dos psicanalistas por alguns filmes é discutida por Andrea Sabbadini (2014) na introdução de seu novo livro, *Moving images: psychoanalytic reflections on film*. O autor observa que esses filmes usualmente retratam as personagens com características psicológicas significativamente expressivas, enfatizando aspectos do mundo interno e traços de personalidade peculiares:

> [essas personagens] podem ser apresentadas em seus aspectos ambíguos, sua história pregressa pode ser levada em consideração e até mesmo suas motivações inconscientes podem ser exploradas, de maneira a possibilitar que os espectadores se identifiquem com elas, ao invés de idealizá-las ou denegri-las, como provavelmente fariam com representações mais superficiais de heróis e vilões, policiais e ladrões, ou cowboys e índios. (p. xvi).

O estudo psicanalítico do cinema pela perspectiva kleiniana ainda é um assunto pouco disseminado e predominantemente restrito à análise de filmes. O fato de não haver encontrado trabalhos que tratassem especificamente dos modos como a abordagem kleiniana pode contribuir para a produção de conhecimentos na interface com o cinema sinaliza que ainda há muito terreno a ser explorado. Os trabalhos de Hanna Segal, Adrian Stokes e Richard Wollheim sobre a estética, a experiência da espectatorialidade abordada por Gordon (2004; 2013) e Mulvey (1975/1987), assim como outros assuntos que não tive oportunidade de discutir aqui, tais como as concepções de Thomas Ogden (1994; 2012) sobre o terceiro analítico e as implicações para a interpretação de filmes, ou as ideias de Christopher Bollas (1987) sobre os fenômenos transicionais e a experiência estética são apenas alguns exemplos de temas que podem ser pesquisados nesse campo. O legado do pensamento de Melanie Klein é extremamente rico e oferece muitas oportunidades de aprofundamento e expansão dos diálogos entre a psicanálise e o cinema.

Referências[17]

Almodóvar, P. (Diretor). (2011). *La piel que habito* [Filme cinematográfico]. Espanha: El Deseo D.A.

Aubry, C. (2003). Freedom through re-introjection. A Kleinian perspective on Dominik Moll's 'Harry: he's here to help'. In A. Sabbadini (Ed.), *The couch and the silver screen: psychoanalytic reflections on European cinema* (pp. 139-144). Hove, Inglaterra: Brunner-Routledge.

Balick, A. (2011). 'We need to talk about Kevin' (with Melanie Klein). In *MindsWork*. Recuperado em 15 de março de 2012, de http://www.mindswork.co.uk/wpblog/we-need-to-talk-about-kevin-with-melanie-klein

Balick, A. (2012). 'Alien: a Kleinian (psycho)analysis. In *MindsWork*. Recuperado em 17 de fevereiro de 2014, de http://www.mindswork.co.uk/wpblog/alien-a-kleinian-psychoanalysis

Benton, R. J. (1984). Film as dream: Alfred Hitchcock's 'Rear window'. *Psychoanalytic Review, 71* (3), 483-500.

Bergstrom, J. (1989). Psychological explanation in the films of Lang and Pabst. In E. A. Kaplan (Ed.), *Psychoanalysis and cinema* (pp. 163-180). New York: Routledge.

Berman, E. (2009). The film viewer: from dreamer to dream interpreter. *Psychoanalytic Inquiry*, *18* (2), 193-206.

Bick, E. (1968). The experience of the skin in early object-relations. *International Journal of Psychoanalysis, 49*, 484-486.

[17] De acordo com o estilo APA – American Psychological Association.

Bion, W. R. (1969). Dinâmica do grupo: uma revisão. In M Klein, P. Heimann, & R. E. Money-Kyrle (Orgs.), *Temas de psicanálise aplicada* (A. Cabral, trad., pp. 163-206). Rio de Janeiro: Zahar Editores. (Trabalho original publicado em 1955)

Bion, W. R. (1984). *Transformations*. London: Karnac. (Trabalho original publicado em 1965)

Bion, W. R. (1989). *Learning from experience*. London: Karnac. (Trabalho original publicado em 1962)

Bion, W. R. (1990). Notas sobre memória e desejo. In E. B. Spillius (Ed.), *Melanie Klein hoje - Desenvolvimentos da teoria e da técnica* (B. P. H. Mandelbaum, trad., Vol. 2, pp. 30-34). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1967)

Bion, W. R. (2007). The imaginary twin. In W. R. Bion, *Second thoughts* (pp. 3-22). London: Karnac Books. (Trabalho original publicado em 1967)

Bollas, C. (1987). *The shadow of the object: psychoanalysis of the unthought known.* New York: Columbia University Press.

Brandell, J. R. (2004). Eighty years of dream sequences: a cinematic journey down Freud's 'royal road'. *American Imago*, *61* (1), 59-76.

Chneiderman, M. (2000). Falas tornadas imagens ou imagens faladas: psicanálise, Godard e Tarkovsky. In G. Bartucci (Org.), *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação* (pp.101-122). Rio de Janeiro: Imago.

Cintra, E. M. (2011). Sobre luto e melancolia: uma reflexão sobre o purificar e o destruir. *ALTER – Revista de Estudos Psicanalíticos*, *29* (1), 23-40.

Cintra, E. M. U. & Figueiredo, L. C. (2004). *Melanie Klein. Estilo e pensamento*. São Paulo: Escuta.

Civitarese, G. (2010). Do cyborgs dream? Post-human landscapes in Shinya Tsukamoto's 'Nightmare Detective'. *International Journal of Psychoanalysis*, *91*, 1005-1016.

Clarke, G. (1994). Notes towards an object-relations approach to cinema. *Free Associations, 4*, 369-390.

Diamond, D., & Wrye, H. K. (1998). Prologue. *Psychoanalytic Inquiry, 18* (2), 139-146.

Edelson, M. (1988). *Psychoanalysis: a theory in crisis.* Chicago: University of Chicago Press.

European Psychoanalytic Film Festival (2001). EPFF bibliography. In *1st European Psychoanalytic Film Festival*: http:// www.psychoanalysis.org.uk/epff/filmbibliography.htm

Fenster, S. (2010). The curious case of Benjamin Button: regression and the angel of death (2006). *International Journal of Psychoanalysis*, *91*, 643-650.

Figueiredo, L. C. (2009). A clínica psicanalítica a partir de Melanie Klein. In L. C. Figueiredo, *As diversas faces do cuidar: Novos ensaios de psicanálise* (pp. 23-51). São Paulo: Escuta.

Figueiredo, L. C. (no prelo). A interpretação psicanalítica: clínica e formações da cultura. In L. C. Figueiredo, *Cuidado, saúde e cultura - Trabalhos psíquicos e criatividade na situação analisante.* São Paulo: Escuta.

Fincher, D. (Diretor). (2008). *The curious case of Benjamin Button* [Filme cinematográfico]. Estados Unidos: Warner Bros.

Flitterman-Lewis, S. (1993). Surrealist cinema: politics, history, and the language of dreams. *American Imago, 50*, 441-456.

França, A. R. (2002). *Das teorias do cinema à análise fílmica*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Freud, S. (1949). Foreword. In M. Bonaparte, *The life and works of Edgar Allan Poe, a psycho-analytic interpretation.* London, UK: Imago. (Trabalho original publicado em 1933)

Freud, S. (1976a). Carta 71. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 1, p. 263). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1897)

Freud, S. (1976b). Delírio e sonhos na 'Gradiva' de Jensen. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 9, pp. 149-162). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1907)

Freud, S. (1976c). Escritores criativos e devaneio. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 9, pp. 149-162). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1908)

Freud, S. (1976d). Romances familiares. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 9, pp. 214-222). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1909)

Freud, S. (1976e). O Moisés de Michelangelo. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 13, pp. 251-280). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914)

Freud, S. (1992). Luto e melancolia (M. Carone, trad.). *Novos Estudos Cebrap*, 32, 128-142. (Trabalho original publicado em 1917)

Freud, S. (1996a). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 11, pp. 73-89). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1910)

Freud, S. (1996b). Psicanálise silvestre. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 11, pp. 233-239). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1910)

Freud, S. (1996c). Dostoiévski e o parricídio. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 21, pp. 181-198). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1927)

Freud, S. (2001). *A interpretação dos sonhos.* (W. I. Oliveira, trad.) Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900)

Freud, S., & Jones, E. (1993). *The complete correspondence of Sigmund Freud and Ernest Jones - 1908-1939.* (A. Paskaukas, Ed.) Cambridge: Harvard University Press.

Frosh, S. (2010). *Psychoanalysis outside the clinic. Interventions in psychosocial studies.* London: Pallgrave Macmillan.

Gabbard, G. O. (2001a). The impact of psychoanalysis on the american cinema. *The Annual of Psychoanalysis*, *29*, 237-256.

Gabbard, G. O. (2001b). Introduction. In G. O. Gabbard (Ed.), *Psychoanalysis and film* (pp. 1-16). London: Karnac.

Gabbard, G. O. (2001c). Fifteen minutes of fame revisited: 'Being John Malkovich'. *International Journal of Psychoanalysis*, *82*, 177-179.

Gabbard, G. O. (2007). Foreword. In A. Sabbadini (Ed.), *Projected shadows: psychoanalytic reflections on the representation of loss in European cinema* (pp. xv-xix). London: Routledge.

Gabbard, G. O., & Gabbard, K. (1999). *Psychiatry and cinema.* Washington DC: American Psychiatric.

Gamwell, L. (2000). The muse is withIn: the psyche in the century of science. In L. Gamwell, *Dreams 1900-2000: Science, art and the unconscious mind* (pp. 13-61). Ithaca: Cornell University Press.

Gardner, S. (1993). *Irrationality and the philosophy of psychoanalysis.* Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Gay, P. (1989). *Freud. Uma vida para nosso tempo* (D. Bottman, trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

Glover, N. (2009). *Psychoanalytic aesthetics: an introduction to the British School.* London: Karnac Books.

Gombrich, E. H. (2000). *A história da arte* (A. Cabral, trad.). Rio de Janeiro: LTC.

Gordon, S. (2004). 'Breaking the waves' and the negativity of Melanie Klein: rethinking 'the female spectator'. *Screen, 45* (3), 206-225.

Gordon, S. (2013). *Film, feminism and Melanie Klein: weird lullabies*. London: Routledge.

Green, J. (1995). *Si j'étais vous*. Paris: LGF. (Trabalho original publicado em 1947).

Greenberg, H. R. (2011). 'In treatment' Doctor Paul Weston — psychotherapist or cinetherapist? *Psychoanalytic Review*, *98* (1), 121-134.

Greenberg, H. R., & Gabbard, K. (1990). Reel significations: an anatomy of psychoanalytic film critisicm. *Psychoanalytic Review*, *77* (1), 89-110.

Harrang, C. (2012). Psychic skin and narcissistic rage: Reflections on Almodóvar's 'The skin I live in'. *International Journal of Psychoanalysis*, *93*, 1301-1308.

Harris, A., & Sklar, R. (1998). Wild film theory, wild film analysis. *Psychoanalytic Inquiry*, *18* (2), 222-237.

Hauke, C. (2009). Turning on and tuning out: new technology, image, analysis. *Journal of Analytical Psychology*, *54*, 43-60.

Heimann, P. (1950). On counter-transference. *International Journal of Psychoanalysis, 31*, 81-84.

Hering, C. (1994). The problem of the 'Alien': emotional mastery or emotional fascism in contemporary film production. *Free Associatons, 4*, 391-407.

Hitchcock, A. (Diretor). (1945). *Spellbound* [Filme cinematográfico]. Estados Unidos: Selznick International Pictures.

Isaacs, S. (1982). A natureza e a função da fantasia. In J. Riviere (Org.), *Os progressos da psicanálise* (A. Cabral, trad.). Rio de Janeiro: Zahar Editores. (Trabalho original publicado em 1948)

Jaques, E. (1969). Os sistemas sociais como defesa contra a ansiedade persecutória e depressiva. In M Klein, P. Heimann, & R. E. Money-Kyrle (Orgs.), *Temas de psicanálise aplicada* (A. Cabral, trad., pp. 207-231). Rio de Janeiro: Zahar Editores. (Trabalho original publicado em 1955)

Jonze, S. (Diretor). (1999). *Being John Malkovich* [Filme cinematográfico]. Estados Unidos: Gramercy Pictures.

Kaplan, E. A. (1990). Introduction: From Plato's cave to Freud's screen. In E. A. Kaplan (Ed.), *Psychoanalysis and cinema* (pp. 1-23). New York: Routledge & Kegan Paul.

Karnac, H. (2009). *Melanie Klein and beyond. A bibliography of primary and secondary sources.* London: Karnac Books.

Kaufman, B. S. (2011). Cinematic techniques and psychic mechanisms - Psychoanalysis and film. *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, *8* (4), 366-378.

Klein, M. (1961). *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 and the Institute of Psycho-Analysis. Recuperado de http://www.pep-web.org

Klein, M. (1991a). Notas sobre alguns mecanismos esquizoides. In M. Klein, *Inveja e gratidão e outros trabalhos - 1946 - 1963* (L. P. Chaves et al., trads., pp. 17-43). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1946)

Klein, M. (1991b). Sobre a identificação. In M. Klein, *Inveja e gratidão e outros trabalhos - 1946 - 1963* (L. P. Chaves et al., trads., pp. 169-204). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1955)

Klein, M. (1991c). Inveja e gratidão. In M. Klein, *Inveja e gratidão e outros trabalhos - 1946 - 1963* (L. P. Chaves et al., trads., pp. 205-267). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1957)

Klein, M. (1991d). Algumas reflexões sobre a Orestéia. In M. Klein, *Inveja e gratidão e outros trabalhos - 1946 - 1963* (L. P. Chaves et al., trads., pp. 313-339). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1963)

Klein, M. (1996a). Estágios iniciais do conflito edipiano. In M. Klein, *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos - 1921-1945* (A. Cardoso, trad., pp. 214-227). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1928)

Klein, M. (1996b). Situações de ansiedade infantil refletidas em uma obra de arte e no impulso criativo. In M. Klein, *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos - 1921-1945* (A. Cardoso, trad., pp. 240-248). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1929)

Klein, M. (1996c). Uma contribuição à psicogênese dos estados maníaco-depressivos. In M. Klein, *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos - 1921-1945* (A. Cardoso, trad., pp. 301-329). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1935)

Klein, M. (1996d). Amor, culpa e reparação. In M. Klein, *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos - 1921-1945* (A. Cardoso, trad., pp. 346-384). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1937)

Klein, M. (1996e). O luto e suas relações com os estados maníaco-depressivos. In M. Klein, *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos - 1921-1945* (A. Cardoso, trad., pp. 385-412). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1940)

Klein, M. (1998). Notes on 'Citzen Kane'. L. Stonebridge, & J. Phillips (Eds.), *Reading Melanie Klein.* London, Reino Unido: Routledge. (Manuscrito original redigido ca. 1941)

Kohut, H. (1972). Thoughts on narcissism and narcissistic rage. *Psychoanalytic Study of the Child*, *7*, 360-400.

Lebeau, V. (1994). *Lost angels: psychoanalysis and cinema.* London: Routledge.

Lemma, A. (2012). A perfectly modern Frankenstein: Almodóvar's 'The skin I live in'. *International Journal of Psychoanalysis, 93*, 1291-1300.

Lentzner, J. R., & Ross, D. R. (2005). The dreams that blister sleep: latent content and cinematic form in 'Mulholland Drive'. *American Imago*, *62* (1), 101-123.

Lim, D. (1999). Brain humor. *The Viallage Voice*, 20-26 de outubro. Recuperado em 4 de fevereiro de 2014, de http:// www.villagevoice.com/issues/9942/lim.shtml

López-Corvo, R. E. (2005). The dictionary of the work of W. R. Bion. London: Karnac Books.

Lynch, D. (Diretor). (2001). *Mulholland Drive* [filme cinematográfico]. França: Le Studio Canal Plus.

Mason, A. (1998). Melanie Klein's notes on ‘Citizen Kane’ with commentary. *Psychoanalytic Inquiry*, *18* (2), 147-153.

Meltzer, D. (1998). *O desenvolvimento kleiniano III: o significado da obra de Bion* (C. Bacchi, trad.). São Paulo: Escuta.

Metz, C. (1982). *The imaginary signifier* (C. Britton, trad.). Bloomington: Indiana University Press. (Trabalho original publicado em 1975)

Meyer, L. (2008). ‘Você sempre me enganou’. Notas psicanalíticas sobre ‘Central do Brasil. In L. Meyer, *Rumor na escuta* (B. Mandelbaum, Org., pp. 243-256). São Paulo: Ed. 34.

Moll, D. (Diretor). (2000). *Harry, un ami qui vous veut du bien* [Filme cinematográfico]. França: Canal + & Diaphana Films.

Money-Kyrle, R. E. (1969). Psicanálise e ética. In M Klein, P. Heimann, & R. E. Money-Kyrle (Orgs.), *Temas de psicanálise aplicada* (A. Cabral, trad., pp. 140-162). Rio de Janeiro: Zahar Editores. (Trabalho original publicado em 1955)

Monte Mór, W. (2006). Reading *Dogville* in Brazil: Image, language and critical lyteracy. *Language and Intercultural Communication*, *6* (2), 124-135.

Mulvey, L. (1987). Visual pleasure and narrative cinema. In L. Mulvey, *Visual and other pleasures* (pp. 14-27). Bloomington: University of Indiana Press. (Trabalho original publicado em 1975)

Mulvey, L. (1992). *Citizen Kane.* London: BFI Publishing.

Mulvey, L. (1998). Notes on Citizen Kane – Introduction. In J. Phillips, & L. Stonebridge (Eds.), *Reading Melanie Klein* (pp. 245-254). Hove: Routledge.

Ogden, T. H. (1994). The analytic third: working with Intersubjective Clinical Facts. *International Journal of Psychoanalysis*, *75*, 3-19.

Ogden, T. H. (2007). On talking-as-dreaming. *International Journal of Psychoanalysis*, *88*, 575-589.

Ogden, T. H. (2012). How the analyst thinks as clinician and as literary reader. *Psychoanalytic Perspectives, 9*, 243-273.

Onkelinx, J. -M. (2001). *Hysterie.* Recuperado em 8 de março de 2012, de http://jmomusique.skynetblogs.be/archive/2011/05/31/hysterie.html

O'Pray, M. (2004). *Film, form and phantasy - Adrian Stokes and film aesthetics.* London: Palgrave Macmillan.

Pabst, G. W. (Diretor). (1925). *Die freudlose Gasse* [Filme cinematográfico]. Alemanha.

Pabst, G. W. (Diretor). (1926). *Geheimnisse einer Seele* [Filme cinematográfico]. Alemanha.

Pabst, G. W. (Diretor). (1929). *Die Büchse der Pandora* [Filme cinematográfico].

Parens, H. (2011). A Contribution from film to a psychoanalytic explanation of large consequence – Haneke's affirmation of historical antecedents to nazism. *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, *8* (2), 133-146.

Penafria, M. (2009). *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s).* Trabalho apresentado no VI Congresso SOPCOM. Recuperado em 24 de janeiro de 2014, de http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf

Phillips, J., & Stonebridge, L. (Eds.). (1998). *Reading Melanie Klein.* Hove: Routledge.

Ramos, F. P. (2000). Teoria do cinema e psicanálise: intersecções. In G. Bartucci (Org.), *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação* (pp. 123-144). Rio de Janeiro: Imago.

Ravel, M. (Compositor) & Colette, S.-G. (Libretista). (1925). *L'enfant et les sortilèges: fantasye lyrique en deux parties* [Obra musical]. Paris: Durand & Cie.

Riviere, J. (1969a). A fantasia inconsciente de um mundo interior refletida em exemplos da literatura. In M Klein, P. Heimann, & R. E. Money-Kyrle (Orgs.), *Temas de psicanálise aplicada* (A. Cabral, trad., pp. 50-79). Rio de Janeiro: Zahar Editores. (Trabalho original publicado em 1955)

Riviere, J. (1969b). O mundo interior em 'O construtor' de Ibsen. In M Klein, P. Heimann, & R. E. Money-Kyrle (Orgs.), *Temas de psicanálise aplicada* (A. Cabral, trad., pp. 80-96). Rio de Janeiro: Zahar Editores. (Trabalho original publicado em 1955)

Rosa, A. M. (2005). 'Quero ser John Malkovich' e o pacto com o diabo de 'Se eu fosse você': destinos da identificação projetiva excessiva. *Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul*, *27* (2), 123-130.

Roudinesco, E., & Plon, M. (1998). *Dicionário de psicanálise* (V. Ribeiro, & L. Magalhães, Trads.). Rio de Janeiro: Zahar.

Rushton, R. (2004). The psychoanalytic structure of trauma: Spellbound. *Journal for Cultural Research, 8* (3), 371-384.

Sabbadini, A. (2003). Introduction. In A. Sabbadini (Ed.), *The couch and the silver screen: psychoanalytic reflections on European cinema* (pp. 1-15). Hove: Brunner-Routledge.

Sabbadini, A. (2012). Introduction: three psychoanalytic perspectives on Pedro Almodóvar's 'The skin I live in'. *International Journal of Psychoanalysis*, 93, 1291-1313.

Sabbadini, A. (2014). Introduction. In A. Sabbadini, *Moving images: psychoanalytic reflections on film* (pp. xv-xix). Hove: Brunner-Routledge.

Salles, W. (Diretor). (1998). *Central do Brasil* [Filme cinematográfico]. Brasil: Europa Filmes.

Sampaio, C. P. (2000). O cinema e a potência do imaginário. In G. Bartucci (Org.), *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação* (pp. 45-69). Rio de Janeiro: Imago.

Scorcese, M. (Diretor). (2010). *Shutter Island* [Filme cinematográfico]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Scott, R. (Diretor). (1979). *Alien* [Filme cinematográfico]. Estados Unidos: Twentieth Century-Fox.

Segal, H. (1993). Arte e posição depressiva. In *Sonho, fantasia e arte* (B. Mandelbaum, trad., pp. 95-109). Rio de Janeiro: Imago.

Segal, H. (1998). A psychoanalytic approach to aesthetics. In J. Phillips, & L. Stonebridge (Eds.), *Reading Melanie Klein* (pp. 203-222). London: Routledge. (Trabalho original publicado em 1952)

Sigmund Freud Museum Vienna (2009). *Psychoanalysis and film*. Recuperado em 14 de março de 2012, de: http://www.freud-museum.at/freud/themen/film-e.htm

Sklarew, B. (1999). Freud and film: encounters in the Weltgeist. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, *47* (4), 1238-1247.

Spillius, E. B., Hinshelwood, R. D., Milton, J., Garvey, P., Couve, C., & Steiner, D. (2011). *The new dictionary of Kleinian thought.* (E. B. Spillius, Ed.) Hove: Routledge.

Urwin, C. (2010). How do we watch a film? Rereading 'Video Replay' in the light of affective processes. *Psychoanalysis, Culture & Society*, *15* (4), 393-403.

Valentine, M. (2010). Death's dream kingdom: the representation of the unconscious in 'Apocalypse Now'. *British Journal of Psychotherapy*, *26* (3), 343-359.

Vanoye, F. & Golliot-Lété, A. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica* (M. Appenzeller, trad.). Campinas: Papirus.

Von Trier, L. (Diretor). (1996). *Breaking the waves* [Filme cinematográfico]. Dinamarca: Zentropa Entertainments.

Von Trier, L. (Diretor). (1998). *Idioterne* [Filme cinematográfico]. Dinamarca: Zentropa Entertainments.

Von Trier, L. (Diretor). (2000). *Dancer in the dark* [Filme cinematográfico]. Dinamarca: Zentropa Entertainments.

Von Trier, L. (Diretor). (2003). *Dogville* [Filme cinematográfico]. Dinamarca: Zentropa Entertainments.

Webber, A. (2007). Cut and laced: traumatism and fetichism in Luis Buñuel's 'Un chien andalou'. In A. Sabbadini (Ed.), *Projected shadows: psychoanalytic reflections on the representation of loss in European cinema* (pp. 92-101). London: Routledge.

Welles, O. (Diretor). (1941). *Citizen Kane* [Filme cinematográfico]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

Winnicott, D. W. (1978). A posição depressiva no desenvolvimento emocional normal. In D. W. Winnicott, *Da pediatria à psicanálise: textos selecionados* (J. Russo, trad., pp. 437-458). Rio de Janeiro: Francisco Alves. (Trabalho original publicado em 1954)

Wrye, H. (2005). Perversion annihilates creativity and love: a passion for destruction in 'The Piano Teacher' (2001). *International Journal of Psychoanalysis*, *86*, 1205-1212.

Young, J. (2007). Identity as subterfuge: a kleinian and winnicottian Reading of David Lynch's 'Mulholland Drive". *Psychoanalytic Review, 94*, 903-925.

Zaretsky, E. (2004). *Secrets of the soul: a social and cultural history of psychoanalysis.* New York: Vintage Books.