

A ESTRATÉGIA DO RECALQUE: UMA ANÁLISE DO SONHO E SUA INTERPRETAÇÃO EM QUANDO FALA O CORAÇÃO, DE ALFRED HITCHCOCK

José Bezerra de Souza (UERN)¹
Charles Albuquerque Ponte (UERN)²

Resumo: Em alguns casos, não podemos tomar a Psicanálise apenas como uma teoria médica, pois uma vez que ela se presta a estudar o inconsciente, ela pode ser primordial para a crítica das produções culturais. Ao analisar o filme Quando fala o coração (1945), de Alfred Hitchcock, no que diz respeito ao sonho e sua interpretação, estamos buscando mais do que explicar esse longa com base nos pressupostos psicanalíticos, mas permitimos à psicanálise abandonar algumas restrições do campo clínico e a expor o cinema como um instrumento capaz de esclarecer conceitos, mesmo que em alguns artefatos – aqui, o sonho – isso seja conduzido de maneira simplificada.

Palavras-chave: Psicanálise, Sonho, Hitchcock

O sonho não reconstitui mais do que uma
deformação do desejo que está no inconsciente.
A interpretação dos sonhos – Sigmund Freud ([1900] 2006)

¹ Graduado em Letras com habilitação em língua inglesa e suas respectivas literaturas. Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL/CAMEAM/UERN). E-mail: jose.harry.potter@hotmail.com.

² Graduação em Letras Português e Inglês pela Universidade Estadual do Ceará (1999), especialização em Conto de Língua Inglesa no Século XX pela Universidade Federal do Ceará (2001), mestrado em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2003) e doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas. Atualmente é professor adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. E-mail: ca_ponte@yahoo.com.br.

As luzes ainda estão acesas e o momento é de euforia. Há cheiro de pipoca no ar e um zumbido irritante de quem não se aguenta de esperar calado. Então, apagam-se as luzes, aumenta-se o som e enquanto o murmúrio de conversas paralelas se extingue, você se sente confortavelmente na poltrona: a tela acende e o filme começa. Esse talvez seja o ritual que todas as pessoas, ou pelo menos, todas aquelas que frequentaram um cinema já passaram, provavelmente com uma ou outra diferença. Se pararmos para pensar, há como fazer um paralelo entre essa experiência e o ato de dormir, uma aproximação entre o cinema e o sonho, este último muito importante para entender a relação do primeiro com a psicanálise freudiana. De maneira mais clara, o que queremos dizer, e mostrar aqui, é que o cinema tem a capacidade de problematizar uma realidade, a qual pode ou não nos colocar numa vertigem de um mundo diversificado e que não podemos dominar: a cena imaginada, isto é, o próprio ato de imaginar, pode nos abalar muito mais que a situação vivida.

Segundo Corso e Corso (2006, p. 23), a “[nossa] vida se faz de histórias”, fato que não podemos negar: afinal estamos constantemente vivendo uma parte delas, que nós mesmos construímos a partir de nossas ações e elaborações, bem como há também as que contamos e as que escutamos de outros. Cada um tem a sua própria história para contar, podendo ela ser cheia de aventuras, frustrações e, de todo modo, estimulantes. Uma vez que essa história tem uma trama, ela pode ser contada, lida ou assistida, permitindo-nos assim refletir sobre a nossa própria existência sob diferentes pontos de vista. A verdade é que passamos a maior parte de nosso tempo fantasiando, e sendo “[...] o sonho [...] uma forma válida e fundamental de inspiração da ficção, assim como um território imaginário que nunca deve deixar de ser valorizado” (CORSO; CORSO, 2011, p. 16), podemos, querendo ou não, admitir que a fantasia ocupa um grande espaço na nossa vida e que o nosso Eu, por mais que se encontre em acordo com a realidade, vive a fugir para ela. Desse modo, concordamos que a ficção é mais do que diversão, “[...] é também o veículo do qual se estabelece um cânone imaginário utilizado para elaborar algum aspecto da subjetividade ou realidade social” (CORSO; CORSO, 2011, p. 12). É através de algumas situações protagonizadas por personagens e suas próprias histórias que paramos para refletir, conversar, posicionar-nos, identificar-nos, enfim, pensar juntos sobre algo em comum.

É interessante observar essa aproximação entre o sonho e o cinema, porque, mais do que nos guiar por este estudo, ele nos permite refletir um pouco sobre a crítica psicanalítica, a qual pesquisa a associação da psicanálise com outros campos, dissolvendo a ideia de que não podemos utilizar tal teoria nas produções culturais. Se Freud (cf. MARINI, 1997) para construir o complexo de Édipo recorreu a obras, como *Edipo-Rei* ([427 a. C] 2003), de Sófocles, e *Hamlet* ([1603] 2010), de William Shakespeare, isso quer dizer que é possível, sim, fazer uma leitura psicanalítica do conteúdo dessas produções, e mesmo que as personagens não sejam pacientes e que nenhuma delas receba diagnósticos, a não ser que esse seja um dos propósitos do enredo, essas histórias “[...] nos permitem abordar questões sobre os sonhos e os pesadelos dos seres humanos” (CORSO; CORSO, 2006, p. 21), pois elas, de acordo com Marini (1997), não se tratam mais apenas de um trabalho de simbolização, mas de um método de mascarar com a ficção uma verdade ou um modelo produzido pela teoria. A questão é saber como separar o seu uso, o qual ela denominou de

“psicanálise aplicada” (MARINI, 1997, p. 46), dividindo em: *clínico*, quando a psicanálise é usada enquanto ciência própria para a pesquisa à patologia da mente; e como um meio *didático*, quando aplicado a outras produções.

Tendo essas considerações em vista, analisemos o filme *Quando fala o coração* (1945), do diretor inglês Alfred Hitchcock. Numa visão crítico-interpretativa, podemos dizer, de antemão, que esse longa-metragem apresenta uma proposta diferenciada, que rompe com a tradição dos sonhos no cinema até aquele momento³. Obviamente, tal conclusão só é possível porque a psicanálise é utilizada aqui como um método de concepção de fala e imagens, ou seja, enquanto uma prática de linguagem. Além disso, se o sonho pode colocar em questão a posição do Eu, por que a imagem, em especial a cinematográfica, não pode fazê-lo? O cinema, assim como o sonho, não se faz para nos satisfazer, mas para torná-lo real através de uma questão visual e técnica; ele não tem nada para dizer e, sim, para mostrar, e saber como mostrar é sua função principal. Ele se dá pela lógica das imagens e sons, essas que juntas mostram muito mais sobre o comportamento e suas verdades, inclusive do público, do que sobre a superfície do enredo (cf. TRUFFAUT, 2004). Por sua vez, a análise dos filmes de Hitchcock numa conexão direta com uma teoria geral do cinema de base psicanalítica só veio tomar impulso nos anos de 1970 (cf. TRUFFAUT, 2004), quando alguns estudos, entre eles o livro *Alfred Hitchcock's Psycho: The Film Classics Library* (1974), de Richard J. Anobile, e o material mais recente organizado por Slavoj Žižek, *Everything You Always Wanted to Know about Lacan: (but Were Afraid to Ask Hitchcock)* (1992), evidenciaram o diretor como progressista em relação à técnica cinematográfica.

Quando fala o coração (1945) é o primeiro filme de Hitchcock propositalmente psicanalítico; a primeira tentativa de retratar a psiquiatria no cinema americano. Para isso, tal produção contou com o trabalho do roteirista Ben Hetch, mesmo que a história fosse uma adaptação do romance *The House of Dr. Edwardes* (1927), de Francis Beeding, e de uma consultora psiquiátrica, May E. Romm, para amarrar os nós que Hetch não conseguia, além de uma trilha sonora de Miklós Rózsa, convidado por Hitchcock, que solicitou uma trilha marcante para acentuar a “loucura” da personagem de Gregory Peck. Rózsa aproveitou a oportunidade e usou um instrumento elétrico chamado de *theremin*⁴, uma inovação para o cinema hollywoodiano da época, que lhe garantiu o Oscar de Melhor Trilha Sonora daquele ano. Infelizmente, isso não foi suficiente para amenizar a opinião negativa do diretor, que não gostou do resultado final, alegando que a trilha roubou a cena em alguns momentos. Uma prova inicial de que essa produção é um longa-metragem do gênero está na sua própria abertura, que operada nos moldes da indústria cultural, expõe para o público a proposta do filme:

Nossa história é sobre a psicanálise, o método usado pela ciência moderna para tratar problemas emocionais.

³ Aqui estamos nos referindo ao cinema produzido nos Estados Unidos. Alguns realizadores europeus já haviam iniciado esse trabalho inspirado na psicanálise freudiana, como o filme *Segredos de uma alma*, de G. W. Pabst (1926), ou os experimentos surrealistas de Luis Buñuel e Salvador Dalí, como *O cão andaluz* (1928) e *A idade do ouro* (1930).

⁴ Um aparelho engenhoso, criado em 1920 por Leon Theremin, inventor russo. Esse instrumento sintetiza um som musical com trole de intensidade e altura, com um timbre que lembra uma voz feminina (BERCHMANS, 2006).

O analista busca apenas induzir o paciente a falar de seus problemas mais íntimos para abrir as portas de sua mente.

Quando os problemas que afligem os pacientes são descobertos e interpretados, a doença e a confusão desaparecem... e os demônios interiores são exorcizados⁵ (QUANDO FALA O CORAÇÃO, 1945).

Essa nota, que de forma direta mostra alguns pressupostos da psicanálise, como o tratamento pela *associação livre*, é sobreposta à imagem do que vamos descobrir ser um hospital psiquiátrico, o Green Manors, onde ocorrerá a história. Em resumo, é sobre um homem com amnésia (Gregory Peck) apropriando-se do controle desse hospital, ao assumir a personalidade do médico Anthony Edwardes, a quem estava destinado a direção da clínica. Nessa usurpação inconsciente, o sujeito acaba se apaixonando pela dra. Constance Petersen (Ingrid Bergman), que, ao descobrir a falsa identidade do seu amado, decide ajudá-lo para que não seja julgado e preso pela morte do verdadeiro dr. Edwardes.

Como vemos, Hitchcock continua no filme com tema iniciado em *O Inquilino Sinistro* (1927): o homem acusado injustamente de um crime que ele não cometeu⁶; logo, a psicanálise serve como um modelo de leitura hitchcockiana do gênero detetivesco, já que fica evidente que o diretor se apropriava da doutrina freudiana como um dispositivo de investigação e busca de uma verdade. Tal associação entre psicanálise e novela de detetive, retoma a discussão do autor Ricardo Piglia (2004), para o qual esse gênero é uma maneira de vermos o mundo de hoje; como em um crime de Edgar Allan Poe, tudo não passa de uma trama não linear. O gênero policial, por assim dizer, “[...] foi capaz de discutir o mesmo que discute a sociedade, mas em outro registro” (PIGLIA, 2004, p. 57); quer dizer, permitiu debater a relação entre a lei e a verdade, isso através, por exemplo, da personagem do detetive, que no longa-metragem está caracterizado na figura do ator Gregory Peck, o qual é ambíguo, visto não ter relação com nenhuma instituição social. Além disso, o interessante desse filme é como ele dialoga o seu enredo com essa ciência, não apenas porque o diretor, com a nota inicial, evidencia isso, mas também pelo fato de a história acontecer em um hospital psiquiátrico, onde, entre uma cena e outra, paralelamente ao caso do assassinato do dr. Edwardes e sua usurpação pelo doente, deparamos com cenas específicas: a conversa de um analista e seu paciente, em um caso de regressão a percepções vividas na infância, que retoma a ideia de Freud (2013) sobre ser preciso recorrer às vivências da infância para entender o acontecimento de uma doença posterior; além de diálogos entre médicos que fazem citações ao trabalho do verdadeiro dr. Edwardes na área, como *The Labyrinth of the Guilt Complex* [*O Labirinto do Complexo de Culpa*]. Note que o livro em questão não é um símbolo, ou índice, como também pode ser chamado, pois Hitchcock raramente usava esse tipo de recurso, mas apenas colocava certos objetos em cena que tivessem

⁵ *Our story deals with psychoanalysis, the method by which modern science treats the emotional problems of sane. / The analyst seeks only to induce the patient to talk about his hidden problems, to open the locked door of his minds. / Once the complexes that have been disturbing the patient are uncovered and interpreted, the illness and confusion disappear... and the devils of unreason are driven from the human soul.*

⁶ Esse tema era uma obsessão do próprio Hitchcock, sendo explorado em vários filmes em toda a sua carreira, incluindo as duas versões de *O homem que sabia demais* (1934; 1956), *Os 39 degraus* (1935), *Sabotador* (1942), *Intriga internacional* (1959) e *Frenesi* (1972).

significações especiais⁷, conforme veremos a partir da conclusão dada pela dra. Constance sobre a condição do falso dr. Edwardes, remetendo assim, ao próprio estudo do inconsciente na forma do filme. Tais objetos não eram os únicos meios técnicos do diretor de fazer seus filmes, e como um criminoso, ele também gostava de deixar pistas, muitas das quais caracterizavam os seus personagens ou contextualizavam uma informação concreta por imagens metaforizadas⁸.

Com a produção de *Quando fala o coração*, Alfred Hitchcock desfaz com a tradição dos sonhos nos filmes americanos, esses que são usualmente representados de forma brumosa e confusa, com a tela trêmula, entre outras coisas mais, as quais, segundo ele, estão longe de serem os sonhos estudados por Sigmund Freud (cf. TRUFFAUT, 2004). Para o psicanalista, o sonho é “[...] a realização disfarçada de desejos reprimidos” (FREUD, 2013, p. 257); assim, é através dele que a psicanálise se assume como teoria do homem; é no sonho que estão as possibilidades de significados e as sementes de suas interpretações. Já no cinema, esse “[...] desperta no homem o que há nele de mais agudo e essencial, trazendo à tona [...] o que faz dele um sujeito” (RIVERA, 2008, p. 9); quer dizer, o cinema não serve apenas de mera ilustração, afinal o próprio Freud notou que a arte se ocupa muito mais sobre o inconsciente do que o próprio psicanalista (cf. RIVERA, 2008). Nessa história de caça ao homem, típica investigação policial que é marca de Hitchcock, mas agora envolta em um discurso psicanalítico, o diretor pode mostrar o seu entendimento de sonho.

Vejamus que ao fugir com John Brown, pseudônimo inventado pelo doente ao lembrar das iniciais de seu nome, posteriormente descoberto como sendo John Ballantine, a dra. Constance vai à procura de um velho professor e amigo, o dr. Alex Brulov (Mikail Cheknov), que, ironicamente, Hitchcock apresenta como uma caricatura de Freud. A esse respeito, é importante ressaltar que, apesar de o cinema se propor a uma reflexão sobre a imagem, o sujeito, sobre si mesmo e a vida no que diz respeito à psicanálise, essa comumente é apresentada de forma caricata, o que, de certa maneira, ainda causa uma não aceitação entre a relação de ambas por parte de críticos das duas partes, como destaca Rivera (2008) sobre o próprio Freud inicialmente. Contudo, com o tempo, Freud passou a conceder um lugar ao cinema em sua obra, ao comparar os aparelhos ópticos e os psíquicos, mas não mais que isso. Segundo Lousã Neto (2006), o cineasta Sergei Eisenstein fala sobre essa relação, ao propor a lente da câmera como um machado que refina a nossa realidade, assim como a fotografia, que ao registrar uma imagem corta um tempo e um espaço específico, isto é, não é apenas uma marca ou um reflexo fiel do que se busca retratar, também “[...] é uma complexa operação que fragmenta a ilusória unidade da realidade e manipula o seu material original de maneira a transformá-lo, ainda que sob a égide da semelhança, em outra coisa” (RIVERA, 2008, p. 45-46). Desse modo, tudo se resume à montagem, o princípio fundamental do cinema, pois só a

⁷ Em *Psicose* (1960), por exemplo, o diretor utiliza-se de alguns objetos no quarto da personagem Norman Bates para evidenciar a sua personalidade psicótica. Entre eles, estão alguns brinquedos, que representam o lado criança que Norman não abandonou em virtude de sua relação com sua mãe e a ausência paterna na configuração exata do complexo de Édipo e sua “dissolução”. Além de livros e um disco de Beethoven, mais precisamente a sinfonia nº 5, *Eroica*, que numa profunda análise vem mostrar que Norman “está” violentamente no controle do seu mundo infantilizado.

⁸ Se observarmos a cena em que a dra. Constance vai ao consultório/quarto do “dr. Edwardes”, encontraremos uma sequência significativa, com contexto fálico e referências simbólicas, de caráter psicanalítico, em relação ao amor.

montagem tem a capacidade de sugestionar o público. Obviamente isso não aconteceu de imediato; o cinema foi se constituindo como linguagem ao longo de suas duas primeiras décadas, ao tempo em que acostumava os espectadores às suas conversões através do seu “[...] extraordinário jorro visual e [...] fluxo de imagens em movimento [...]” (RIVERA, 2008, p. 07), que permite sua recepção como uma narrativa. Assim, Hitchcock fez todos os seus longas-metragens, sempre encontrando formas de jogar o seu público para dentro do filme, despertando neles uma reação emocional, conquistando-os a partir do modo como ele pensava. Quer dizer, ele não estava preocupado que o espectador racionalizasse, mas que sentisse o filme; de que o que o excitava era a ideia do visual, do fazer e não os personagens e motivações (BOGDANOVICH, 2000).

No filme, temos o dr. Brulov e a dra. Constance buscando interpretar o sonho recorrente de John, constituído por imagens oníricas e cenas metafóricas. Para interpretar esse sonho, precisamos relacionar não apenas as imagens e seus significados, é preciso também ver o sonho e a interpretação numa prática do campo literário, ou melhor dizendo, a partir da *estratégia do recalque*, dividido por Freud (cf. MARINI, 1997) em: condensação, deslocamento, figurabilidade e elaboração secundária.

No sonho, John não sabe onde está, mas o local lembra um cassino, só que sem paredes, coberto apenas por cortinas com olhos pintados. De início, podemos dizer que disso nada aparenta ser aproveitável em termos interpretativos; por sua vez, tais imagens retratam o ato de sonhar, esse que se constrói por pensamentos, recordações e restos de percepções vividas, que juntos podem fazer uma narrativa bem delineada, mas que não deixam de ser fragmentários e de se ater a pontos cegos, enigmáticos e impossíveis de serem interpretados (RIVERA, 2008). Além disso, há um homem andando pelo lugar com uma tesoura grande na mão cortando furiosamente tais cortinas, o que pode ter um significado para as personagens da história, numa questão de coerência interna, mas pode também ser uma forma interessante encontrada pelo diretor para romper com toda a lógica e linearidade, que como dissemos anteriormente, não há nos sonhos, principalmente quando percebemos a referência que ele faz ao curta-metragem *Um cão andaluz*, dirigido por Luis Buñuel e escrito por esse em parceria com Salvador Dalí. As cenas finais do sonho, como a do homem barbudo no topo de um edifício, com uma chaminé e um par de asas gigantes que persegue John, além de levar à resolução do caso, foram feitas à maneira do surrealismo pelo próprio Dalí, com toda a destreza e infinitude que só o pintor sabia incluir em seus temas. Desse modo, tanto o ato de sonhar quanto o sonho proposto pelo filme são uma charada psíquica “[...] que mescla elementos visuais e significantes” (RIVERA, 2008, p. 21), resultados da figuração de pensamentos e ideias abstratas. Logo, podemos afirmar que assim como o sonho, o cinema não é um modelo de construção de imagem, e que tal complexidade também pode ser constatada entre ela e o sujeito. Essas imagens também podem passar uma ideia denominada de *figurabilidade*: “[...] os pensamentos inconscientes são transformados em imagens, pois é uma produção visual que se impõe ao sonhador como uma cena atual” (MARINI, 1997, p. 54), ou seja, vemos que essas imagens foram transformadas inconscientemente pelo John, de maneira a produzir visualmente uma cena/fato anterior pelo qual ele passou e que se encontra recalçada.

De uma maneira ou de outra, essa visão do sonho está relacionada ao sentido que esse tinha para a Era da ciência, quando o ato de sonhar era tomado como uma produção do nosso próprio organismo, sendo nele o onírico um resultado de nossa atividade elétrica cerebral. Durante o sono, quando sabemos que há a ausência de consciência, essa atividade estimula os circuitos destinados a “guardar” as sensações. Contudo, segundo Freud ([1900] 2006) e como ressaltamos, nada é estruturado, sendo uma sequência aleatória de imagens/sensações. Além disso, essa observação quase se assemelha a visão da filosofia, juntamente com aqueles ligados à arte, que veem o sonho como liberdade de espírito. Aqui, as imagens oníricas do sonho de John, independem das próprias percepções correntes e do próprio raciocínio, deixando-se a razão e enaltecendo os sentimentos e as emoções. É interessante ressaltar, além dessa visão do sonho, o seu sentido para outros, por exemplo, devemos ter em mente que quando a religião predominava no mundo, com suas concepções, o sonho era o meio pelo qual o que se diz *sobrenatural* se comunicava com o ser humano. Daí a *abordagem onírica*, proposta, de acordo com Freud ([1900] 2006), por Schubert (1780-1860) em seu livro *Symbolism of Dreams* (1814), no qual essa “fantasia” requeria da ajuda de um intérprete que pudesse decifrar, fossem mensagens dos deuses, previsão do futuro, alerta, contato dos mortos e outras coisas mais. Já para as pessoas, de maneira geral, o sonho seria uma mensagem a ser decifrada e sendo ela de importância apenas para o próprio sonhador. De certa forma, a Psicanálise defende esse ponto de vista, mas com um método e tendo a função do sonho como referência, ou seja, o sonho tem sim, um sentido, porém, só é possível alcançá-lo relacionando ao consciente, assim como é errônea a ideia de se ter um “dicionário dos sonhos”, uma vez que as imagens nunca terão o mesmo significado para pessoas diferentes, nem mesmo em sonhos diferentes para uma única pessoa. Quanto à função, devemos dizer que, conforme Freud ([1900] 2006), o sonho tem evidências que surpreendem, sendo ele a parte marcante do inconsciente psíquico.

Ainda no sonho de John, há uma garota seminua, que surge do nada e começa a beijar todos ali presentes. John diz ser a dra. Constance, ao que dr. Brulov concorda, interpretando como um sonho pleno e desejado. Por sua vez, salientamos que, a presença dessa figura feminina como a doutora, pode ser “[...] uma representação aparentemente insignificante [...] investida de uma intensidade visual e de uma carga efetiva espantosa” (MARINI, 1997, p. 53). Esse mecanismo, Freud chamou de *deslocamento*, pois por mais que a representação aparente irrelevância, o fato de ela aparecer ocorre porque tem um significado importante para John, que projeta nela uma carga de afetividade.

Então a cena muda, e John se vê sentado jogando cartas com um homem barbudo; ele faz a sua jogada com um sete de paus e o outro comemora: “Vinte e um. Ganhei”⁹, mas quando esse joga, a sua própria carta está em branco. Uma figura mascarada aparece e, gritando ameaças, acusa o barbudo de trapaça, daí a cena muda e vemos o barbudo no topo de um edifício, porém, quando John o alerta, o velho cai lentamente. Esse barbudo pode ser tomado como uma figura paterna; o próprio dr. Edwardes, que recomendava em seus livros os esportes para os seus pacientes, inclusive esqui. Ele mesmo fazia isso, o que nos leva a sua imagem caindo de um edifício, o qual poderia ser um penhasco numa montanha de neve.

⁹ “Twenty-one. Won”.

Nela aparece o mascarado, que estava escondido atrás de uma chaminé segurando uma roda pequena, deixando-a cair do telhado. De repente, John está correndo e ouve um barulho: um par de asas gigantes, que o perseguem, mas se o alcançam ou não, não sabemos, pois John não consegue lembrar. Por outro lado, a dra. Constance conhece o maior temor de John e acredita que isso, juntamente com o sonho, possa dizer onde o dr. Edwardes foi morto; mas, antes de ligar esse quebra-cabeça, é preciso saber que o medo de John se resume a linhas escuras no branco, precisamente o risco de esqui na neve. Sabemos disso não apenas porque a doutora deixa claro, como qualquer produção marcada pela indústria cultural, essa que se preocupa em sempre dizer o óbvio, mas também porque o próprio Alfred Hitchcock empenha-se em expor o inconsciente de John ao longo da trama marcado por cenas, como a do almoço da personagem junto aos demais médicos do hospital, em que, na ocasião, a dra. Constance risca o tecido branco da mesa, causando vertigem no doente; assim como a cena de ambos na casa do dr. Brulov: John fica desconfortável ao ver linhas, pequenos detalhes no roupão que a dra. Constance usa quando o abraça, na intimidade do quarto. Contudo, é ao fim do narrar desse sonho o qual nos detemos, que a doutora percebe o real problema de seu amado, esse, que ao olhar pela janela, vê crianças brincando de esqui na neve.

O que temos aqui é a psicanálise fazendo o trabalho de um detetive e o psicanalista, nesse caso tanto a dra. Constance quanto o dr. Brulov, como o responsável em juntar e decifrar as pistas: a sombra das asas significa que John estava fugindo de um vale, nome que é dado às estações de esqui, como *Vale do Sol*; já a criatura de asas poderia ser um monstro, mas também a própria dra. Constance, logo, a personificação de um anjo, informação que os leva ao *Vale de Gabriel*, onde aconteceu o acidente. Como vimos anteriormente, em alguns casos é preciso recorrer às vivências da infância para entender um trauma posterior, mas como John sofre de amnésia, a dra. Constance decide ir com ele à estação de esqui e reconstruir a cena. É nela que um trauma infantil de John ressurgiu, explicando a situação: quando criança, ele acidentalmente matou o irmão, fato que o fez sentir-se sempre culpado e que piorou ao testemunhar a morte do dr. Edwardes. Com o choque, John fugiu da estação e resolveu fingir ser o doutor, para provar a si mesmo que ainda estava vivo e que não tinha matado. E quando tudo parecia resolvido, descobrem que o dr. Edwardes, na verdade, foi baleado antes de cair do penhasco, prendendo assim John por ser o único suspeito, até que a dra. Constance prova o contrário: uma pista a leva ao dr. Murchison (Leo G. Carroll), que, na época do crime, devia deixar a direção do hospital para o dr. Edwardes.

Em resumo, essa foi uma situação em que um psicanalista buscou decifrar as próprias fantasias do sujeito e por meio da associação livre do discurso tratou o paciente, esse que se encontrava aberto para contar tudo enquanto o analista o escutava atento às suas interpretações. Observemos que não é difícil concordar que por trás de cada sintoma há uma história a ser contada, que pode ser real e imaginária simultaneamente. A verdade é que não podemos negar que a interpretação é um fator primordial, pois o mesmo caso pode ser explicado de maneiras diversas. Além disso, por mais que modifiquemos as nossas próprias interpretações, “[...] nenhum sentido esgota as possibilidades de significação de um discurso, de uma vivência, de um imaginário concreto” (MARINI, 1997, p. 58), o que

só comprova que, em um tratamento, a interpretação tem função dinâmica, assim como um crítico ao fazer a análise de um texto, seja ele verbal ou visual.

Mas antes de chegarmos ao fim dessa história, vamos voltar ao sonho de John para entendê-la, começando com o significado de algumas coisas que ele mencionou: as cartas brancas provavelmente são uma negação do local, de que ele não estava em um cassino, propriamente; o homem que cortava as cortinas e a mulher poderiam ser habitantes do Green Manors; e os olhos, os próprios seguranças do hospital. Já ao mencionar “vinte e um”, o paciente estava querendo identificar o local, possivelmente o *Club 21*, em Nova Iorque, que junto ao Green Manors sugere uma dupla identidade, apesar da estranha figura mascarada parecer se identificar com esse último, ao dizer para o barbudo que não o quer ali, que o lugar é dele. Este mascarado é o próprio dr. Murchison, que encontrou o dr. Edwardes e o ameaçou quando esse conversava com John, seu paciente: para não perder o posto de diretor do hospital, ele seguiu Edwardes e John à estação de esqui e matou o médico; a roda na mão dele no sonho de John era o revolver. Vejamos que normalmente o analista no sonho de seus pacientes é representado por um velho barbudo, observação essa que nos remete à chamada *condensação* do sonho, pois ele, o analista, é “[...] um elemento único [representando] várias cadeias associativas ligadas ao conteúdo latente” (MARINI, 1997, p. 52), podendo esse ser uma pessoa, uma imagem ou até mesmo uma palavra. No que concerne aos olhos, às cartas, à roda e ao mascarado, esses fazem parte da última estratégia do recalque proposta por Freud (cf. MARINI, 1997), a *elaboração secundária*, uma vez que cada um demonstra um significado pré-consciente dentro da estrutura do sonho de John, podendo até se realizar mais de uma vez durante o processo de relato do sonho, e nesse caso, se utiliza roteiros prontos de outras leituras do imaginário comum.

A partir dessas discussões, fica evidente a dualidade presente em *Quando fala o coração*, tanto para as poucas pessoas que entendem alguma coisa de psicanálise, as quais percebem o quão imediatas são as conclusões impostas nessa trama, quanto tudo nela é por demais explicado – ou seja, convenções visuais arbitrárias (cf. BUSCOMBE, 2005), também chamada de *arquitrama*¹⁰ –, não restando dúvidas para as personagens e para o próprio público, mesmo que boa parte desse, na situação aqui imposta, seja constituído por leigos no assunto. Apesar dessa informalidade em relação ao tema, Alfred Hitchcock nos ensinou a olhar para uma obra cinematográfica não apenas como um meio de reflexão sobre o espaço do público diante da suntuosidade do cinema, como também sobre a própria maneira de lidar com o quadro conceitual e complexo da psique.

Com esse estudo sobre o sonho e sua interpretação, retomamos as palavras de Marini (1997) de que os discursos são enigmáticos, uma vez que processos se articulam de forma inconsciente e consciente, assim como os seus significados. A prova disso é que, não só nesse filme, mas em qualquer outra atividade de produção cultural, o nosso inconsciente estará presente, porque é isso que tais produções fazem, elas oferecem a liberdade de imaginar formas, simbolizações e usar palavras

¹⁰ Um tipo de trama definido por Robert Mckee, em seu livro *Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro* (2006). Consiste numa história construída em volta de um protagonista sagaz, que luta contra o tradicional vilão (antagonista), de modo a atingir seus objetivos, e isso, em um tempo contínuo e com verossimilhança, chegando a um final fechado, tal como a trama do protagonista do longa-metragem de Hitchcock, na qual percebemos que as mudanças são absolutas e sem chance de ser revertidas.

que muitas vezes se apresentarão de maneira empírica a uma verdade, ou como um modelo de produção da teoria. Ademais, não só quem produz o faz de maneira inconsciente, o trabalho de análise feito a partir da psicanálise também o é para o leitor, que toma o texto e projeta nele seus conflitos e soluções, e para a própria interpretação. Finalmente, a nossa intenção não era apenas fazer a interpretação do filme de Hitchcock tendo como base os pressupostos psicanalíticos a respeito do sonho, pelo contrário, parte de nosso objetivo também era permitir à psicanálise abandonar certas restrições do seu campo clínico, possibilitando-a se aventurar como mediadora entre a obra e os seus espectadores. Por meio da linguagem cinematográfica e dos temas dos filmes, fica claro que é possível sim, esclarecer certos conceitos, mesmo que em alguns casos isso seja feito de maneira caricata. De todo modo, conseguimos colocar o cinema, aqui, como um bom instrumento de expressão dos sonhos e das nossas emoções, capaz de se apoderar de nós e de nos dominar, manipular, absolver e também nos iludir.

THE STRATEGY OF REPRESSION: AN ANALYSIS OF THE DREAM AND ITS INTERPRETATION IN *SPELLBOUND*, BY ALFRED HITCHCOCK

Abstract: In some cases, one cannot take Psychoanalysis only as a medical theory, because once it lends itself to study the unconscious, it can be vital to the critique of cultural productions. In analyzing the film *Spellbound* (1945), by Alfred Hitchcock, with regard to the dream and its interpretation, this paper seeks more than to explain this feature film based on psychoanalytic assumptions, but also allowing psychoanalysis to abandon some restrictions of the clinical course and to expose the film as a tool to clarify concepts, even if in some artifacts – here, the dream – this is done in a simplified way.

Keywords: Psychoanalysis, Dream, Hitchcock.

Referências

BERCHMANS, T. *A música do filme: Tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

BOGDANOVICH, P. *Afinal, quem faz os filmes*. Tradução de Henrique W. Leão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Senac, 2005. p. 305-318.

CORSO, D. L.; CORSO, M. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

_____. *A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso, 2011.

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. In.: *Coleção Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. 4. Tradutores diversas. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. Cinco lições de psicanálise. In: *Observações sobre um caso de neurose obsessiva ["Homem dos ratos"], uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci e outros textos (1909-1910)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 176-218.

LOUSÃ NETO, M. R. L. *Convivendo com a esquizofrenia: um guia para portadores e familiares*. São Paulo: Prestígio, 2006.

MARINI, M. A crítica psicanalítica. In.: BERGEZ, D. *et. al. Métodos críticos para a análise literária*. Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 45-96.

MCKEE, Robert. *Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro*. Curitiba/PR: Arte & Letra, 2006.

PIGLIA, Ricardo. Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise). In: *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49-61.

QUANDO fala o coração. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznick. Intérpretes: Gregory Peck, Ingrid Bergman Rhonda Fleming, Norman Lloyd e outros. Roteiro: Ben Hetch. [S. I.]: Selznick Intenational Pictures; Vanguard Films, p1945 (111 min.), son., P&B.

RIVERA, T. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

TRUFFAUT, F. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARTIGO RECEBIDO EM 30/09/2017 E APROVADO EM 05/12/2017