

Amadeu de Oliveira Weinmann

Edson Luiz André de Sousa

Liliane Seide Froemming

Organizadores

imagens-textos

ensaios sobre cinema e psicanálise



imagens-textos



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL

Reitor

Rui Vicente Oppermann

Vice-Reitora e Pró-Reitora
de Coordenação Acadêmica

Jane Fraga Tutikian

EDITORA DA UFRGS

Diretor

Alex Niche Teixeira

Conselho Editorial

Álvaro Roberto Crespo Merlo

Augusto Jaeger Jr.

Carlos Pérez Bergmann

José Vicente Tavares dos Santos

Marcelo Antonio Conterato

Marcia Ivana Lima e Silva

Maria Stephanou

Regina Zilberman

Tânia Denise Miskinis Salgado

Temístocles Cezar

Alex Niche Teixeira, presidente

psicanálise**clínica e cultura**

Coordenação da Série

Amadeu de Oliveira Weinmann

(UFRGS, Porto Alegre)

Maria Cristina Candal Poli

(UFRJ, Rio de Janeiro)

Simone Zanon Moschen

(UFRGS, Porto Alegre)

Conselho Científico da Série

Betty Fuks

(UVA, Rio de Janeiro)

Leandro de Lajonquière

(USP, São Paulo,
e Université Paris VIII, França)

Marco Antonio Coutinho Jorge

(UERJ, Rio de Janeiro)

Nina Virginia de Araujo Leite

(Unicamp, Campinas)

Amadeu de Oliveira Weinmann

Edson Luiz André de Sousa

Liliane Seide Froemming

Organizadores

imagens-textos

ensaios sobre cinema e psicanálise

© dos autores
1ª edição: 2017

Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Revisão textual: Verônica da Silva Ezequiel

Revisão editorial: Lucas de Andrade

Projeto gráfico e editoração eletrônica: Clarissa Felkl Prevedello

Imagem da capa: Comstock Images/Thinkstock

Imagem da contracapa: Moisés de Michelangelo, Piazza di San Pietro in Vincoli, Roma, Itália.

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.

I31 Imagens-textos: ensaios sobre cinema e psicanálise / organizadores Amadeu de Oliveira Weinmann, Edson Luiz André de Sousa [e] Liliane Seide Froemming. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
216 p. ; 16x23cm

(Psicanálise: Clínica e Cultura)

Inclui Referências.

1. Psicologia. 2. Artes. 3. Psicanálise. 4. Cinema. 5. Psicanálise – Clínica – Cultura. 6. Psicanálise – Cinema. 7. Experiência fílmica - Reflexão – Cinema – Sexualidade – Infância – Adolescência – Sonho. I. Weinamm, Amadeu de Oliveira. II. Sousa, Edson Luiz André de. III. Froemming, Liliane Seide.

CDU 159.964.2:791.43

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-85-386-0366-5

quando o fascínio é mortífero

Amadeu de Oliveira Weinmann

Um sujeito visual

Na nota necrológica escrita em homenagem a seu mestre Jean-Martin Charcot, Freud (1986a) define o famoso neurologista francês como um sujeito visual. Esse parece ser um atributo também de Alfred Hitchcock. Na introdução de *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*, o cineasta francês François Truffaut (2010) sugere que, se a trilha sonora desaparecesse do cinema, Hitchcock seria um dos raros diretores a sobreviver. *Em Alfred Hitchcock ou haverá uma maneira certa de fazer o remake de um filme?*, o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2009, p. 84) também realça essa característica do mestre do suspense: “Hitchcock não partia do argumento para sua tradução em termos audiovisuais cinematográficos, mas começava com um conjunto de motivos (em geral visuais) que assombravam sua imaginação [...]”.

Em *Feche os olhos e visualize!*, de 1936, o próprio Hitchcock (1998) enuncia seu método de trabalho:

Um filme tem que ser visualmente interessante e, acima de tudo, é a imagem que importa. Tento contar a história através da imagem de tal forma que, se o aparelho de som do cinema quebrasse, a plateia não iria ficar alarmada nem inquieta porque a ação pictórica continuaria a mobilizá-la! (Hitchcock, 1998, p. 277).

E o diretor inglês continua: “[...] visualizo a história em minha própria mente como se fosse uma série de manchas movendo-se sobre diversos panos de fundo diferentes” (Hitchcock, 1998, p. 277). Na entrevista a Truffaut (2010, p. 315), o mestre do suspense sentencia: “[...] meu espírito é estritamente visual”.

Tendo iniciado no cinema como ilustrador de letreiros, Hitchcock construía suas histórias por meio de *storyboards* – sequências de ilustrações que delineiam, visualmente, o roteiro de um filme. Além disso, o diretor inglês possuía um rigoroso domínio da câmera. Truffaut (2010, p. 31) não hesita em apontar a posição do mestre do suspense em seu universo visual: “Louis-Ferdinand Céline dividia os homens em duas categorias, os *exibicionistas* e os *voyeurs*, e é mais que evidente que Alfred Hitchcock pertence à segunda categoria. Não se mistura à vida, olha-a”. Não por acaso, o diretor inglês é autor do mais belo tratado sobre o voyeurismo: *Janela indiscreta*. Lançada em 1954, essa obra prima consiste em uma irônica reflexão sobre a condição do espectador, no cinema. Sobre esse filme, escreve Deleuze (2009, p. 300):

Se é verdade que uma das novidades de Hitchcock era implicar o espectador no filme, não se tornava também necessário que as próprias personagens, de forma mais ou menos evidente, fossem assimiláveis a espectadores?

Nessa perspectiva, seria o caso de dizer que uma marca do cinema hitchcockiano – as aparições do diretor – revelam uma faceta exibicionista? Em resposta a Truffaut (2010, p. 54), o mestre do suspense afirma:

Era estritamente prático, eu precisava encher a tela. Mais tarde tornou-se uma superstição, e depois virou uma *gag*. Mas agora é uma *gag* bastante constrangedora, e para permitir que as pessoas assistam tranquilas ao filme tenho o cuidado de me mostrar ostensivamente nos cinco primeiros minutos da projeção.

Nem sempre o autor é o melhor comentador da própria obra. Se, por um lado, as aparições de Hitchcock – raramente ostensivas e geralmente ocorrendo em qualquer momento de um filme – parecem ter o estatuto de uma assinatura, por outro, consistem em um dos motivos visuais que capturam o espectador hitchcockiano.

Em *Los sínthomas hitchcockianos*, Zizek (2010) discute o estatuto de outra marca do cinema de Alfred Hitchcock. De acordo com esse filósofo, alguns motivos visuais repetem-se de um filme a outro independentemente do contexto narrativo: a mulher de óculos, que vê o que outros não veem (a “mulher que sabia demais”), mas é desprovida de atrativos sexuais (personagem de Barbara Bel Geddes, em *Um corpo que cai*, entre outras); o copo de leite intensamente branco, em *Suspeita*, *Spellbound* e *Interlúdio*; a pessoa suspensa da mão de outra (*Ladrão de casa-ca*, *Um corpo que cai*, *Intriga internacional*, etc.); a casa gótica, na qual se vê um vulto de mulher (*Um corpo que cai* e *Psicose*); o crânio mumificado, em *Sob o signo de capricórnio* e *Psicose*; a espiral que nos atrai para suas profundezas abissais, em *Um corpo que cai* (motivo formal da abertura do filme, caracóis do cabelo de Carlotta Valdes, escada da torre da igreja e plano de 360° em torno de Scottie e Judy, no quarto do hotel). Essa constelação de

signos visuais, que insiste na obra hitchcockiana e é irreduzível à interpretação, fixa um excesso de gozo escópico. Inspirado em Lacan (2007), Žizek (2009) propõe que esses sinthomas hitchcockianos conferem ao cinema do diretor inglês sua marca inconfundível.

Porém, como articular gozo escópico e outra marca crucial do cinema hitchcockiano – o suspense? Em sua longa entrevista a Truffaut (2010), Hitchcock diferencia mistério e suspense. No *whodunit* – neologismo hitchcockiano, contração da pergunta *Who has done it?* (quem fez isso?) –, a curiosidade do público é incitada. Em contrapartida, no suspense o espectador vê o que os personagens ainda não conhecem. Ele é o homem que sabe demais e, por esse motivo, envolve-se emocionalmente na narrativa. Suscitar e sustentar um estado de expectativa angustiada no espectador é o aspecto crucial da arte hitchcockiana de dirigir as emoções do público.¹ Em *Feche os olhos e visualize!*, Hitchcock (1998, p. 279) lança mão do típico humor inglês – outra marca de seu cinema – para justificar-se:

Estou aqui para dar boas e saudáveis sacudidelas mentais na plateia. A civilização passou a nos resguardar e proteger tanto que não conseguimos vivenciar emoções suficientes por conta própria. Portanto, para impedir que fiquemos lentos e moles, temos que vivenciá-las artificialmente, e o cinema é o melhor meio para isso.

Em *Alfred Hitchcock ou haverá uma maneira certa de fazer o remake de um filme?*, Žizek articula o suspense hitchcockiano ao

1 Em *A imagem-movimento*, Deleuze (2009, p. 295-6) observa: “[...] na história do cinema, Hitchcock aparece como aquele que já não concebe a constituição de um filme em função de dois termos, o realizador e o filme a fazer, mas em função de três: o realizador, o filme e o público que deve entrar no filme, ou cujas reações devem fazer parte integrante do filme (é este o sentido explícito do *suspense*, uma vez que o espectador é o primeiro a ‘conhecer’ as relações)”.

conceito lacaniano de olhar. No seminário *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, o psicanalista Jacques Lacan propõe uma esquizo entre o olho e o olhar. Por meio do olho, enquadrados o visível. No entanto, é o olhar – objeto ausente do campo visual – que incita a ver. No que vemos, há sempre um ponto cego – causa do desejo escópico –, cujo fulgor captura o olho. Nas palavras de Lacan (2008, p. 75-76): “[...] o que se trata de discernir [...] é a preexistência de um olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte”. No seminário *Os Escritos Técnicos de Freud*, Lacan (2009, p. 286) antecipa essa tese, em uma notória alusão a *Janela indiscreta*:

O olhar não se situa simplesmente ao nível dos olhos. Os olhos podem muito bem não aparecer, estar mascarados. O olhar não é forçosamente a face do nosso semelhante, mas também a janela atrás da qual supomos que ele nos espia. É um x , o objeto diante do qual o sujeito se torna objeto.

Zizek (2009, p. 86) sugere que um dos principais motivos do fascínio exercido pelo cinema de Alfred Hitchcock é a arte de operar com um objeto ausente da cena – o olhar:

Essa noção de olhar é transmitida [...] de modo perfeito pela cena hitchcockiana clássica em que o sujeito se aproxima de um objeto sinistramente ameaçador, em geral uma casa. Encontramos aí a antinomia por excelência entre o olho e o olhar: o olho do sujeito vê a casa, mas a casa – o objeto – parece de algum modo devolver o olhar...

Talvez por isso Deleuze (2009) note que o fora de campo não é um operador crucial do cinema de Hitchcock – evidentemente, *Rebecca* é uma exceção a essa regra. Se o filósofo francês define o diretor inglês como o último dos clássicos e o primeiro dos modernos, é porque na obra do mestre do suspense a rede de relações entre os distintos elementos formais de um filme

tem prioridade sobre a ação, esta consistindo no movimento por meio do qual se tece aquela. Nos pontos cegos dessa tapeçaria, cintila o olhar hitchcockiano, objeto causa do desejo de assistir aos filmes do autor de *Psicose*.

Spellbound

Spellbound – traduzido no Brasil como *Quando fala o coração* – é um filme de 1945 produzido por David O. Selznick e dirigido por Alfred Hitchcock. A película inspira-se no livro *The house of Dr. Edwardes* (1927), de Francis Beeding (pseudônimo de John Palmer e Hilary A. Saunders), o qual narra a história de um asilo controlado por loucos. O roteiro de Angus MacPhail e Ben Hecht contou com a supervisão do analista de Selznick, May E. Room. Com várias indicações ao Oscar de (melhor filme, diretor, ator coadjuvante, fotografia e efeitos visuais), *Spellbound* foi premiado pela inovadora trilha sonora de Miklos Rozsa (Klein, 2010). No entanto, são os desenhos de Salvador Dalí para o sonho do protagonista os principais responsáveis por *Quando fala o coração* ingressar na galeria dos grandes clássicos do cinema.

Em *Hitchcock/Truffaut: entrevistas* (Truffaut, 2010) o mestre do suspense comenta que seu objetivo com *Spellbound* era realizar o primeiro filme de psicanálise. Provavelmente, Hitchcock refere-se ao universo hollywoodiano, pois, como indica Patrick Lacoste (1992), em *Psicanálise na tela*, esse privilégio pertence a *Segredos de uma alma* (1926), de Georg Pabst. Efetivamente, *Quando fala o coração* inaugura a disseminação da psicanálise no cinema norte-americano – *O segredo da porta fechada* (1947), de Fritz Lang, é outro belo testemunho desse movimento. Tal tendência corresponde a uma importante inflexão na história do movimento psicanalítico. Nos anos 1930, muitos analistas migraram da Europa para os EUA, em fuga ao nazismo. Nos

anos 1940, o encontro da psicanálise com o pragmatismo norte-americano engendrou não apenas uma nova vertente teórica – a *ego psychology* –, mas também uma padronização do método clínico, a fim de atender ao ideal científico da efetividade (Nicaretta, 2011). Tal inflexão é crucial para a constituição de um mercado para a psicanálise nos EUA – mercado este no qual Selznick e o roteirista Ben Hecht eram consumidores e do qual Hitchcock faz a crítica irônica.

Em muitos aspectos, *Spellbound* não é um filme hitchcockiano. Selznick era um poderoso diretor de estúdio – a Selznick International Picture, responsável, entre outros, pelo megaclássico *E o vento levou* (1939), de Victor Fleming –, em um tempo em que o produtor era considerado o autor de um filme (tanto que Selznick, não Hitchcock, recebeu o Oscar de melhor filme de 1940, concedido a *Rebecca*). Em *Fascinado pela beleza*, Donald Spoto (2008, p. 148) comenta, a respeito das filmagens de *Quando fala o coração*:

Quando Selznick descia ao set para inspecionar o progresso, a câmera parava rapidamente e Hitch dizia a Selznick que o *cameraman* não conseguia fazê-la funcionar – “Não sei o que tem de errado com ela”, ele falava. “Eles estão tentando fazê-la funcionar, eles estão tentando”. Finalmente, Selznick ia embora, e milagrosamente a câmera começava a trabalhar de novo.

Spellbound é o segundo filme do contrato de Hitchcock com Selznick e, apesar da relutância do diretor, coube ao produtor o corte final. Como observa Krohn (2010, p. 46), “[...] *Quando fala o coração* contém todas as características das películas de Selznick: protagonistas famosos [...], um grande orçamento e uma romântica história de amor de resultados obscuros”. Sobretudo, *Spellbound* – cujo roteiro é criticado em todos os comentários – é um *whodunit*, não um suspense.

Em *Spellbound*, a Dra. Constance Petersen (Ingrid Bergman) é psicanalista em uma instituição de tratamento de doentes mentais, a *Green Manors*. Tida como brilhante, mas emocionalmente fria, a Dra. Petersen descobre a paixão por ocasião da chegada do novo diretor da *Green Manors*, o Dr. Anthony Edwardes (Gregory Peck). Uma das variantes da “mulher que sabia demais”, a que se refere Zizek (2010), a gélida, porém cerebral, Dra. Petersen faz a passagem para a passional, ainda que ingênua, Constance, e vice-versa, por meio do gesto de retirar e recolocar os óculos.² Contudo, o Dr. Edwardes, autor do clássico *O labirinto do complexo de culpa*, tem reações de pânico ao ver traços escuros sobre um fundo branco. Ato contínuo, a Dra. Petersen percebe que o suposto psiquiatra sofre de amnésia e pensa haver assassinado o verdadeiro Dr. Edwardes.

Apaixonada, Constance diagnostica seu amante como preso nos labirintos do complexo de culpa e foge com ele para encontrar seu ex-analista, o Dr. Alexander Brulov (Michael Chekhov), com o objetivo de trazer à tona os eventos traumáticos responsáveis pela amnésia e pelo sentimento de culpa de J. B. – único índice identitário do agora procurado pela polícia. Na abertura de *Spellbound*, somos informados de que a psicanálise consiste em um método da ciência moderna para tratamento dos problemas da saúde mental e induz os pacientes a falarem de seus problemas secretos, a fim de abrir as portas bloqueadas da mente. No primeiro beijo do par romântico de *Quando fala o coração*, o espectador vê portas abrindo-se, sucessivamente. Se, por um lado, a solução do mistério envolvendo J. B. terá de

2 Em *Fascinado pela beleza*, Spoto relata algumas passagens da relação de trabalho entre Hitchcock e Ingrid Bergman. Ingrid considerava inverossímil a paixão da jovem psiquiatra. Hitchcock pensava que, se eles gostassem de realismo, fariam documentários. Em determinado momento, Ingrid disse que não seria capaz de expressar uma emoção. Hitchcock: “*Fake it!*” – finja, você é uma atriz!

esperar a interpretação do sonho do protagonista, por outro, não há dúvida de que o motor da cura é o amor. Poderíamos esperar algo diferente em Hollywood?

O sonho

Em *Cinema, imagem e psicanálise*, Tania Rivera (2008, p. 19) assinala que duas experiências costumam ser relacionadas à invenção do cinema – o sonho e a viagem de trem:

O trem, que surgiu e se desenvolveu mais ou menos ao mesmo tempo em que a fotografia, vem na primeira metade do século XIX oferecer um modelo de sucessão de imagens em velocidade constante, enquadrando na moldura de suas janelas a paisagem que ele atravessa. Já o sonho apresenta uma produção singular de imagens em movimento, de caráter alucinatório e, portanto, em geral, acompanhadas de uma forte impressão de realidade.

Em *Segredos de uma alma*, essas duas experiências são homenageadas. Embora não seja pioneiro em projetar na tela um sonho – *The poor little rich girl* (1917), de Maurice Tourneur, teria essa prioridade –, o filme de Georg Pabst, inspirado nas invenções estilísticas do expressionismo alemão, o faz com maestria:

[...] Matias voa para escapar de Erick, que, trepado em uma árvore, tenta atirar nele; assiste a cenas eróticas entre o primo e a esposa; vê surgir um vilarejo com um enorme coreto que se eleva excessivamente, girando sempre em espiral; atravessa sem resistência um grande ídolo oriental e realiza mais algumas façanhas graças a truques diversos. (Rivera, 2008, p. 28-29).

Porém, nele o trem não é um objeto irrelevante:

Uma das cenas mais significativas é a do trem, que traz a paixão do cinema pelo símbolo da moder-

nidade e do movimento, colocando Erick no meio de duas locomotivas cortando a tela em diferentes direções, em uma sequência precursora da célebre cena de Dziga Vertov em *O homem da câmera* (1929). (Rivera, 2008, p. 29)

Spellbound tem seu epicentro na cena do sonho, mas é o trem que torna possível o movimento de sua interpretação.

Em *O sonho e o cinema*, de 1923, Robert Desnos (2008, p. 317) observa que nenhum filme é capaz de equivaler à experiência do sonho:

Do desejo do sonho participam o gosto e o amor pelo cinema. Na falta da aventura espontânea que nossas pálpebras deixarão fugir ao despertar, vamos às salas escuras em busca do sono artificial e talvez do estimulante capaz de povoar nossas noites solitárias.

Se é assim, por que não dar a um filme a lógica de um sonho? A provocação do poeta surrealista francês parece ter em *Um cão andaluz* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí, uma de suas expressões mais impressionantes. Seu roteiro seria “[...] inteiramente baseado em relatos de seus [Buñuel e Dalí] sonhos” (Rivera, 2008, p. 34).

Em *O trabalho do filme*, Thierry Kuntzel (1972) propõe que o cinema opera por meio dos mecanismos do inconsciente: a condensação e o deslocamento. Além disso, ele realiza a tendência à figurabilidade dos processos psíquicos inconscientes, assinalada por Freud em *A interpretação dos sonhos*. Nesse sentido, cinema não é imagem, mas escrita pictórica. Em sua leitura da obra freudiana, Derrida (apud Kuntzel, 1972, p. 38) comenta esse conceito:

Bilderschrift [em alemão, no original]: não imagem inscrita, mas escritura figurada, não imagem dando nome a uma percepção simples, consciente e presente, da coisa mesma – supondo que ela exista –, mas a uma leitura.

Tal concepção coloca problemas à análise fílmica. Kuntzel sugere decompor e remanejar os elementos formais de um filme, em uma espécie de elaboração secundária, de modo a aparecer a *outra* cena, que sutura o espectador à tela.

Em *Era como num sonho... era como num filme...*, Froemming (2000) observa que cinema e psicanálise, nascidos no final do século XIX, têm em comum um grande interesse pela vida onírica. O enlace entre psicanálise e cinema, proporcionado pelo sonho, tem expressão na clínica:

Quando Freud propunha a seus pacientes que associassem livremente, que falassem tudo o que lhes viesse à mente sem censurar nenhum conteúdo, invariavelmente eles lhe contavam sonhos. Hoje nossos pacientes contam, além de sonhos, filmes, impressões causadas por filmes e utilizam muito a expressão “era como num filme” para nos dizer de uma senso-percepção peculiar, difícil de ser traduzida em palavras. (Froemming, 2000, p. 38)

A autora sugere que o solo compartilhado por essas duas experiências fundamentais do século XX consiste na constituição de cadeias associativas, por meio de recursos expressivos que resistem aos códigos estabelecidos – no caso da psicanálise, a livre-associação, no do cinema, a montagem.

Em *Sonhos e lembranças no cinema e na psicanálise*, Froemming (2004, p. 7) observa que as técnicas cinematográficas de construção de imagens de sonhos (como de todas as outras) tendem a se codificar e necessitam ser reinventadas:

Filmes antigos tendiam a usar o recurso da imagem trêmula ou fora de foco para indicar uma passagem para a dimensão de irrealidade do sonho, da imaginação ou do delírio. Hoje este recurso é considerado tão pueril quanto um pôr do sol ou um galo cantando sobre uma cerca para indicar a passagem da noite para o dia.

Em *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*, o mestre do suspense comenta que desejava se afastar dos modos convencionais de representar sonhos: “[...] quis a todo custo romper com a tradição dos sonhos de cinema, que geralmente são brumosos e confusos, com a tela trêmula etc” (Truffaut, 2010, p. 163). Se, para Hitchcock, importavam os motivos visuais, para Selznick, os comerciais. Contratou-se Salvador Dalí:

[...] Dalí inventou coisas estranhíssimas, impossíveis de realizar: uma estátua racha, formigas escapam pelas fissuras e rastejam pela estátua, e em seguida vemos Ingrid Bergman recoberta de formigas. [...] Gostaria de ter filmado os sonhos de Dalí em externas, a fim de que tudo fosse inundado de sol e produzisse um tremendo contraste. (Truffaut, 2010, p. 165)

Em termos verbais, eis o sonho de J. B., que agora sabemos ser um neurótico de guerra (um *travelling* para frente aproxima o olhar da câmera da cabeça do protagonista, como se pretendesse fazer o espectador mergulhar na mente de J. B.):

Não consigo distinguir que tipo de local era. Parecia um cassino, mas não havia paredes, só cortinas com olhos pintados. Um homem andava com uma tesoura, cortando ao meio todas as cortinas. Uma garota seminua entrou e começou a beijar todo mundo. Ela veio a minha mesa primeiro. Estava sentado jogando cartas com um barbudo. Virei o sete de paus. Ele disse: “Vinte e um, ganhei!”. Quando virou suas cartas, elas eram brancas. O proprietário entrou e o acusou de trapaça. O proprietário berrava: “Se roubar outra vez, corrijo você!”. O homem barbudo estava de pé sobre o telhado inclinado de um alto edifício. Gritei para ele: “cuidado!”. Ele foi caindo, lentamente, com os pés para cima. Então, vi o proprietário de máscara. Ele estava escondido atrás da chaminé. Ele tinha uma roda pequena em sua mão. Vi-o soltar a roda no telhado. De repente, eu estava correndo. Ouvi batendo sobre minha cabeça um grande par de asas. Elas quase me apanharam no fim da colina (Spellbound, 1945).

Em *A interpretação dos sonhos*, Freud (1986b) sublinha que o psicanalista trabalha não com a imagem, mas com o relato do sonho, cujos fragmentos devem ser analisados um a um. Em *Spellbound*, isso resulta em uma divertida alusão à psicanálise selvagem.

Penso que a chave para compreender o sonho de *Quando fala o coração* é a citação de *Um cão andaluz* – refiro-me ao sujeito que corta os olhos pintados nas cortinas. No relato do sonho, consta apenas que ele corta as cortinas. É na banca de imagem que aparece o corte dos olhos. No filme de Buñuel e Dalí, há uma cena memorável, descrita por Rivera (2008, p. 35):

A cena de abertura, uma das mais famosas da história do cinema, já dá o tom e mostra a tentativa de operar uma cisão no campo do visível, impondo ao espectador um corte na imagem. Um homem (o próprio Buñuel) empunha [...] uma navalha. Ele a afia com ritmo, apoiando-a em uma porta, testa o fio em seu dedo e sai para a varanda. Envolto na fumaça de seu cigarro, olha para cima. A lua está cheia, uma tênue luz indica uma nuvem que se aproxima. Ele dá uma baforada. Um homem de gravata abre os olhos de uma mulher com uma das mãos, com a outra começa a aproximar dele a navalha. A lua é cortada ao meio por uma fina nuvem. A navalha corta ao meio o globo ocular, do qual escorre um grosso líquido.

Em *Cinema: instrumento de poesia*, de 1958, Buñuel (2008, p. 334) enuncia o motivo dessa escolha estética: “[...] bastaria à branca pupila da tela de cinema poder refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo. Mas, por ora, podemos dormir em paz, porque a luz cinematográfica encontra-se convenientemente dosada e aprisionada”. Em *Spellbound*, trata-se de produzir um corte na domesticação do olhar, operada pelo cinema hollywoodiano.

Na sequência final de *Quando fala o coração*, o Dr. Murchison (Leo G. Carroll), antigo diretor da Green Manors, deixa cair as palavras que permitem à Dra. Petersen deduzir que ele matou o Dr. Edwardes. John Ballantyne, não mais amnésico, é o homem errado – outro tema fundamental de Alfred Hitchcock.³ Seu sentimento de culpa decorre de um acidente de infância revelado na análise do sonho. Sem perder a calma, a Dra. Petersen defende-se com argumentos, enquanto prepara uma retirada. Em um plano subjetivo realizado da perspectiva do Dr. Murchison, miramos a arma apontando Constance, que sai do gabinete do diretor da clínica. O revólver gira 90 graus, para, gira mais 90 graus e dispara. O espectador fascinado – *spellbound*, em inglês – pelo fluxo hollywoodiano de imagens é ferido em seus olhos, para que neles volte a brilhar o olhar. Poderíamos esperar algo diferente de Hitchcock?

Referências

- BUÑUEL, L. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p. 333-337.
- DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- DESNOS, R. O sonho e o cinema. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p. 317-318.
- FREUD, S. Charcot. In: _____. *Sigmund Freud: obras completas*. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1986a. v. 3. p. 7-24. Texto originalmente publicado em 1893.

³ Em *Fascinado pela beleza*, Spoto informa que Gregory Peck estava sendo preparado para o estelato. Selznick jamais permitira que seu personagem fosse culpado de assassinato.

FREUD, S. La interpretación de los sueños. In: _____. *Sigmund Freud: obras completas*. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1986b. v. 4-5. p. 1-611. Texto originalmente publicado em: 1900.

FROEMMING, L. Era como num sonho... era como num filme. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 18, p. 37-54, 2000.

_____. Sonhos e lembranças no cinema e na psicanálise. *Correio da APOA*, Porto Alegre, v.127, p. 7-11, 2004.

HITCHCOCK, A. Feche os olhos e visualize! In: GOTTLIEB, S. (Org.). *Hitchcock por Hitchcock: coletânea de textos e entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 276-279.

KLEIN, J. Quando fala o coração (1945). In: SCHNEIDER, S. J. (Org.). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2010. p. 201.

KROHN, B. *Maestros del cine: Alfred Hitchcock*. Madrid: Cahiers du cinema, 2010.

KUNTZEL, T. Le travail du film. *Communications*, Paris, v. 19, p. 25-39, 1972.

LACAN, J. *O seminário, livro 23: o sinthoma (1975-1976)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud (1953/1954)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LACOSTE, P. *Psicanálise na tela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

NICARETTA, M. A emergência da nova psicoterapia na Era de Ouro Estadunidense: o resumo de uma história. *Boletim Academia Paulista de Psicologia*, v. 31, n. 81, p. 358-377, 2011.

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

SPELLBOUND: quando fala o coração. Direção de Alfred Hitchcock. Culver City: Selznick International Pictures, 1945. 1 DVD.

SPOTO, D. *Fascinado pela beleza: Alfred Hitchcock e suas atrizes*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

TRUFFAUT, F. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZIZEK, S. Alfred Hitchcock ou haverá uma maneira certa de fazer o remake de um filme? In:_____. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009. p. 79-98.

_____. Los sínthomas hitchcockianos. In:_____. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial, 2010. p. 93-95.