



PSICANÁLISE

Sérgio Telles

# O psicanalista vai ao cinema

*Volume 3*

*2ª edição*

**Blucher**

# O PSICANALISTA VAI AO CINEMA

*Volume 3*

Sérgio Telles

2ª edição

*O psicanalista vai ao cinema: volume 3, 2ª edição*

© 2022 Sérgio Telles

Editora Edgard Blücher Ltda.

*Publisher* Edgard Blücher

*Editor* Eduardo Blücher

*Coordenação editorial* Jonas Eliakim

*Produção editorial* Isabel Silva e Jonas Eliakim

*Preparação de texto* Catarina Tolentino

*Diagramação* Guilherme Henrique

*Capa* Leandro Cunha

*Imagem da capa* iStockphoto

---

# Blucher

---

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar

04531-934 – São Paulo – SP – Brasil

Tel.: 55 11 3078-5366

**contato@blucher.com.br**

**www.blucher.com.br**

Segundo o Novo Acordo Ortográfico, conforme

5. ed. do *Vocabulário Ortográfico da Língua*

*Portuguesa*, Academia Brasileira de Letras, março de 2009.

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização escrita da editora.

---

Todos os direitos reservados pela Editora Edgard Blucher Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação

na Publicação (CIP)

Angélica Ilacqua CRB-8/7057

---

Telles, Sérgio

*O psicanalista vai ao cinema, volume 3 / Sérgio Telles. – 2. ed. – São Paulo : Blucher, 2022.*

192 p.

Bibliografia

ISBN 978-65-5506-087-4 (impresso)

ISBN 978-65-5506-088-1 (eletrônico)

1. Psicanálise – Interpretação 2. Psicanálise e cinema I. Título

22-2681

CDD 150.195

---

Índice para catálogo sistemático:

1. Psicanálise – Interpretação

# Conteúdo

1. *A grande beleza (La grande bellezza, 2003)*, de Paolo Sorrentino 15
2. *Eu, Mamãe e os Meninos (Les Garçons et Guillaume, à table!, 2013)*, de Guillaume Gallienne 21
3. *A caça (Jagten, 2012)*, de Thomas Vinterberg 25
4. *Amor (Amour, 2012)*, de Michael Haneke 29
5. *Depois de Lucia (Después de Lucía, 2012)*, de Michel Franco 33
6. *A pele que habito (La piel que habito, 2011)*, de Pedro Almodóvar 37
7. *Shame (2011)*, de Steve McQueen: nudez masculina 45
8. *Precisamos falar sobre o Kevin (We need to talk about Kevin, 2011)*, de Lynne Ramsay 49
9. *J. Edgar (2011)*, de Clint Eastwood e *A Separação (Jodaeiye Nader az Simin, 2011)* de Asghar Farhadi 55

10. *Os Descendentes* (*The Descendants*, 2011), de Alexander Payne: Deliberações importantes 59
11. *As Canções* (2011), de Eduardo Coutinho: encharcado de emoções 63
12. *Melancolia* (*Melancholia*, 2011), de Lars von Trier: as duas melancolias de Trier 67
13. *A Árvore da Vida* (*The Tree of Life*, 2011), de Terence Malick: Jó e Malick, uma boa parceria 71
14. *Meia-Noite em Paris* (*Midnight in Paris*, 2011), de Woody Allen: Hemingway e Allen em Paris 75
15. *Um Método Perigoso* (*A Dangerous Method*, 2011), de David Cronenberg 79
16. *Filme Socialismo* (*Film Socialisme*, 2010), de Jean-Luc Godard 81
17. *Anticristo* (*Antichrist*, 2009), de Lars Von Trier: reflexões sobre o ódio entre homens e mulheres 91
18. *Ele não está tão a fim de você* (*He's just not that into you*, 2009), de Ken Kwapis 115
19. *A Janela* (*La Ventana*, 2008), de Carlos Sorín Na janela de Sorin, o panorama atual da paternidade 121
20. *Pecados Inocentes* (*Savage Grace*, 2007), de Tom Kalin 127
21. *Saraband* (2003), de Ingmar Bergman: a derradeira dança de Bergman 131
22. *A Secretária* (*Secretary*, 2002), de Steven Shainberg 133
23. *8 ½ Mulheres* (*8 ½ Women*, 1998), de Peter Greenaway 141
24. *Leolo* (1992), de Jean-Claude Lauzon 147
25. *Nostalgia* (1983), de Andrei Tarkovsky 151

26. *O conformista (Il conformista, 1970)*, de Bernardo Bertolucci 157
27. Declínio da autoridade no cinema contemporâneo 163
28. *Considerações sobre Cinema e Psicanálise, ilustradas com observações sobre os filmes Cidade dos sonhos (Mulholland Drive, 2001) e Império dos sonhos (Inland Empire, 2006)*, de David Lynch 175

# 1. *A grande beleza (La grande bellezza, 2003)*, de Paolo Sorrentino

De incontestável originalidade, o premiado filme de Paolo Sorrentino se insere na nobre tradição do cinema italiano que passa por Rossellini (*Roma, Cidade Aberta*), Antonioni (*A Noite*) e especialmente pelo Fellini de *A Doce Vida*. O filme está centrado no personagem Jep Gambardella que, comemorando seus 65 anos, reflete sobre a vida enquanto circula pelo agitado cotidiano de Roma. Aos vinte anos, Jep escrevera um livro unanimemente elogiado, mas, frustrando as expectativas, afastara-se da literatura e se dedicara a uma espécie de jornalismo cultural ou colunismo social.

Sorrentino usa as peripécias de Jep Gambardella para o exercício de uma crítica de costumes, mas o tema maior de seu filme polifônico é a relação entre vida e arte. Tal questão já se anuncia no início, com a epígrafe de Céline, retirada de seu livro *Viagem ao Fim da Noite*:

*Viajar é muito útil e estimula a imaginação. Tudo o mais é desilusão e dor. Nossa própria viagem é inteiramente imaginária. Essa é sua força. Ela vai da vida à morte.*

*Pessoas, animais, cidades, coisas, tudo é imaginação.  
É um romance, simplesmente uma ficção narrativa.*

As fronteiras entre vida e arte ocupam também as cenas iniciais. À grandeza arquitetônica de Roma e à sublime música sacra, contrapõe-se a vida corriqueira, o turismo de massa, os habitantes da cidade que tratam de forma utilitária a grande arte. O gordo se refresca no espelho d'água da igreja magnífica e as pessoas no parque se apoiam em bustos de mármore, ilustrando a antinomia entre o congelamento eterno na obra de arte e a fragilidade corruptível da carne. A perenidade da arte e a transitoriedade da vida ficam ainda mais explícitas com a morte súbita do turista japonês.

Sorrentino critica a vulgaridade da mídia e a venalidade do mercado, que procuram reduzir a arte a itens de consumo de luxo para os muito ricos. Ele acredita nos valores intrínsecos estéticos e éticos da arte, acessíveis a quem quiser encontrá-los, como mostra o “homem confiável”, personagem que “detém as chaves dos maiores tesouros de Roma”. O acesso mediado à obra de arte remete ao esforço necessário para compreendê-la, conhecer seu contexto histórico e as dificuldades técnicas envolvidas em sua execução, muitas vezes de longa e penosa elaboração. Mal se percebem tais questões nas obras de muitos dos atuais “gênios” fabricados pelo mercado de arte e divulgados na mídia, como a performer que se joga contra paredes (uma possível referência às performances de Marina Abramovich) e da menina que pinta à maneira de Pollock, um artista cujo *modus faciendi* já provocou muita polêmica.

Jep é antes de tudo um artista. Lembra que, na adolescência, quando seus amigos se perguntavam o que mais os atraía, a resposta em geral era o sexo. Mas com ele era diferente, o que mais o interessava era o “cheiro da casa de velhos”, pois “estava destinado à sensibilidade, a ser um escritor”. De fato, o artista é aquele que sublima as pulsões, transformando a sensualidade em sensibilidade,

em lembranças, odores, recordações. Sua condição de artista, muitas vezes evocada no filme, é mostrada de maneira sutil no encontro casual com Fanny Ardant, que aparece em *cameo role*. É um momento intenso de respeitoso reconhecimento mútuo, pleno de significados em seu silêncio e fugacidade.

Atrás da aparente frivolidade debochada, Jep se revela compassivo e tolerante. É o que se vê nos episódios com o viúvo de seu grande amor, Elisa, com o filho suicida da amiga, com a angustiada stripper a quem devolve a dignidade e mesmo com a amiga que se vangloria de ter uma vida rica e produtiva e que o acusa de leviandade. Jep rebate suas acusações, lamentando a arrogância com que ela proclama sua suposta superioridade, sem reconhecer que estavam todos lidando com dificuldades semelhantes. Quanto à produção literária, fala da irrelevância dos muitos livros que ela escreveu, cuja publicação fora motivada não pelo valor das obras e sim por outros interesses. Mais vale um único livro bom, reconhecido pela crítica e pelo público, do que uma enxurrada de livros ruins publicados por politicagem, diz ele.

Esse é um ponto importante, pois muitas vezes Jep é questionado por não ter escrito outros livros.

A questão da amoralidade dos costumes e o impasse de Jep em sua carreira literária adquire um novo patamar ao entrar em cena Irmã Maria, personagem calcada na figura polêmica de Madre Teresa de Calcutá. Tida como santa, ela vive na África, mas está em Roma, onde havia morado muitos anos antes, ocasião em que lera o então recém-lançado livro de Jep, que muito a impressionara. Irmã Maria pede para vê-lo e se organiza um jantar na casa dele, no qual sua editora acredita poder negociar uma entrevista exclusiva com a freira.

O expectador é levado a ver Irmã Maria como mais uma fraude em um mundo cheio de embustes. A própria igreja, representada pelo cardeal cotado para ser o papa seguinte, mostra-se como uma

estrutura de poder corrupta e mundana. Todavia aos poucos se constata que a religiosa efetivamente faz o que prega em termos de pobreza e mortificações, visando o crescimento espiritual. A determinada altura do jantar, Irmã Maria desaparece e Jep a encontra adormecida no chão de outro aposento, próximo a um terraço inesperadamente ocupado por flamingos, que, numa pausa em seu voo migratório, parecem velar o sono da religiosa. Irmã Maria acorda e sopra na direção deles, provocando uma revoada dos pássaros que retomam sua viagem. É um instante mágico, milagroso, que confirma o poder sobrenatural da santa.

A cena não deve ser entendida como uma afirmação de religiosidade por parte de Sorrentino. Metaforicamente, ele propõe que, apesar de vivermos um momento cultural em que os princípios civilizatórios parecem reduzidos a hábitos de consumo, eles não foram efetivamente destruídos. Persistem na arte, em lugares guardados por “homens confiáveis” ou no íntimo de pessoas como aquela velha mulher que dorme no chão, come raízes e se exaure para subir de joelhos a escada de uma igreja em busca de elevação espiritual.

Se os mais pessimistas se desesperam e fazem uma analogia entre o momento cultural e o estado de desestruturação das instâncias psíquicas característico da psicose, Sorrentino os tranquiliza afirmando que as estruturas não foram destruídas, elas permanecem, especialmente o ideal do ego, a possibilidade de sublimar e recriar o que foi destruído.

A importância do personagem de Irmã Maria se evidencia também no fato de ser ela o único interlocutor a quem Jep se digna responder o motivo pelo qual não escrevera outro livro, pergunta feita por muitas outras pessoas e nunca respondida com seriedade. Para Irmã Maria, ele diz que “procurava a grande beleza” e que não a encontrou.

A “grande beleza” estava ligada a lembranças de um antigo verão no qual encontrara Elisa, seu primeiro amor, e tivera um vislumbre

marcante da morte ao escapar ileso de um acidente enquanto nadava no mar. No transcorrer do filme, fragmentos desses acontecimentos foram mostrados, mas somente na conversa com Irmã Maria o quadro se completa. O luto por aquele grande amor se encerra, a procura pela “grande beleza” chega ao fim e Jep fica finalmente livre para escrever outro livro.

Jep aceita a inexistência de uma “grande beleza” idealizada, dela só restam vestígios no meio do imenso “blá blá blá” da vida. Cabe ao artista reconhecer e recolher esses rastros no meio da vulgaridade e banalidade e com eles construir sua obra.

Apesar de louvar a condição do artista, Sorrentino não alimenta qualquer mistificação da arte. O artista não deve se levar muito a sério, não deve posar de senhor da verdade, deve ter humildade. Ele tem de lembrar que, diante da morte, até mesmo a arte “é apenas um truque”, como diz Jep parodiando seu amigo mágico.

A poética fala final de Jep sintetiza bem as ideias do filme:

*É assim como sempre termina.*

*Com a morte.*

*Mas antes tem a vida.*

*Escondida atrás do blá-blá-blá.*

*Está tudo ali, no meio do zum-zum e do rumor.*

*Silêncio e sentimento.*

*Emoção e medo.*

*Os surrados e inconstantes clarões de beleza.*

*E então a humanidade esqualida e miserável.*

*Tudo coberto sob a capa do constrangimento de estar  
no mundo*

*blá-blá -blá ....*

## 2. *Eu, Mamãe e os Meninos* (*Les Garçons et Guillaume, à table!*, 2013), de Guillaume Gallienne

Guillaume Gallienne escreveu o roteiro, interpretou dois papéis (o dele mesmo e o da mãe) e dirigiu *Eu, Mamãe e os Meninos*. O filme foi exibido na Semana dos Diretores do Festival de Cannes de 2013, quando ganhou o Prêmio Cinema de Arte e o Prêmio SACD (*Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*). Em janeiro 2014, concorreu em 10 categorias do 39º Prêmio Cesar francês e ganhou o de Melhor Filme e Melhor Primeiro Filme.

A história, com fortes elementos autobiográficos, é simples. Com dois irmãos, Guillaume é tratado sistematicamente como menina pela mãe. Na hora de chamar os filhos à mesa, ela diz: “Meninos, Guillaume, para a mesa!”, negando-lhe a masculinidade compartilhada com os irmãos e o colocando como um ser aparte, de sexo indefinido.

Extremamente ligado à mãe, de quem se transforma numa cópia ao se apropriar de seus maneirismos, Guillaume se toma um menino efeminado, motivo de constantes ataques e ridicularização por parte dos irmãos e espanto do pai, que não o compreende e o larga com a mãe quando sai com os outros dois filhos, especialmente durante as

férias. Ele muda constantemente de colégio, é enviado para estudar na Inglaterra, mas nada altera o comportamento de Guillaume, que não se adéqua aos modos masculinos, aos esportes e só pensa nas atividades femininas da mãe.

Apaixona-se por um colega e se desespera quando o vê com uma namorada. Ao desabafar com a mãe sua tristeza, ela tenta tranquilizá-lo dizendo que “há homossexuais felizes”. Tal afirmação o deixa perplexo, pois até então se via como uma menina, uma filha, e não como um menino e, ainda por cima, homossexual.

A partir daí, em conversas com as amigas da mãe e tias, resolve testar sua sexualidade, frequentando ambientes gays e tentando concretizar encontros homossexuais. Num deles, em uma manifestação de racismo diferente do habitual, é rejeitado por não ser árabe; no outro, a visão do parceiro nu o faz pensar num cavalo, animal do qual tem fobia desde criança. Em ambos os encontros, fracassa a consumação do ato.

Guillaume procura vencer o medo de cavalo, um claro símbolo fálico, em aulas de equitação, nas quais um tranquilo professor o ensina a cavalgar e a “confiar no animal”. Adiante, Guillaume encontra Amandine, por quem se apaixona. No jantar só de mulheres no qual a conhece, se delicia ao ouvir a anfitriã chamar o grupo para a refeição: “Meninas e Guillaume, à mesa”. Finalmente é reconhecido como homem, o que sua mãe se negava a fazer.

O personagem está alienado no desejo da mãe e se identifica com a imagem que ela lhe fornece. Seguindo a designação da progenitora, no início ele se vê como mulher e em seguida como homossexual. Somente num último estágio se enxerga com os próprios olhos, reconhece o próprio desejo como homem.

Na fala final, Guillaume diz ter finalmente entendido o dilema no qual vivera até então. Tinha aceitado ser a filha mulher que a mãe nunca tivera por que isso lhe garantia a posição de preferido

entre os irmãos. Acredita que a mãe não tolerava sua masculinidade por não aceitar que ele amasse outra mulher que não ela. A mãe não entendia que somente por amá-la tanto é que ele poderia amar outras mulheres.

A relação narcísica mãe-filho e suas repercussões na determinação do gênero e escolha sexual ficam muito claras no filme. Por motivos inconscientes não explicitados, a mãe de Guillaume se nega a vê-lo como homem, coloca-o na posição da filha que não teve e posteriormente como homossexual. O pai – por omissão – endossa a visão da mulher, pois não defende a masculinidade do filho, deixando que a mãe o absorva e se imponha como modelo identificatório. Guillaume se submete para não perder a primazia no amor da mãe e por falta de investimento do pai.

Perder o medo do cavalo é a forma de encontrar a identidade masculina. Para tanto necessita da asseguradora figura paterna do treinador, que, em cena tocante, o ensina a não ter medo da própria masculinidade.

No final, Guillaume avisa a mãe que vai se casar com Amandine e que escreverá uma peça contando suas peripécias para se encontrar como homem.

A originalidade do filme reside no fato de inverter o roteiro com o qual estamos mais habituados, no qual o que está reprimido é a homossexualidade e não, como é o caso aqui, a heterossexualidade. É também uma boa sacada o fato de Guillaume representar a si mesmo e à mãe até o momento em que se discrimina dela e reencontra sua subjetividade, quando ela passa a ser interpretada por uma atriz.

A perplexidade, a procura e a descoberta de Guillaume são tratadas em tom de comédia, sem resvalar para os estereótipos habituais. São cômicas as várias idas a psiquiatras e psicanalistas, a fuga do exército, os desencontros com o pai – especialmente ao

ser flagrado por ele no momento em que se imagina como Sissi, a imperatriz da Áustria.

A estrutura narrativa do filme é interessante. Começa com um ator se preparando para entrar em cena no teatro. É Guillaume protagonizando a peça que no final do filme dirá à mãe que vai escrever.

Circulando com habilidade entre os registros realístico e imaginário, Guillaume Gallienne elabora por meio da criação artística seus traumas, deixando que a sublimação recrie seus objetos danificados e alivie suas feridas narcísicas.

O filme pode ser visto como uma fábula sobre a constituição da identidade sexual, na qual joga papel decisivo o desejo dos pais (especialmente da mãe) e as identificações realizadas pela criança a partir daí.

O longa-metragem é também interessante por ilustrar de forma precisa uma das explicações de Freud sobre a homossexualidade, ideias atualmente questionadas pela Queer Theory.

### 3. *A caça (Jagten, 2012)*, de Thomas Vinterberg<sup>1</sup>

Em meio a brincadeiras, uma menina de cinco anos proveniente de uma família disfuncional beija levemente os lábios de seu professor, a quem entrega um bilhete amoroso. Com delicadeza e sensibilidade, ele tenta reendereçar suas declarações de amor a quem julga de direito, ou seja, o pai ou um menino de sua idade. Ressentida por entender essa atitude como rejeição, a menina faz uma queixa ambígua contra o professor para a diretora da escola, que a entende como indício de abuso sexual e aciona a engrenagem social que ciosamente se posiciona para punir o “pedófilo”.

Embora precipitada e malconduzida, a atitude da diretora parece justificável. Afinal, os pedófilos existem e se concentram exatamente nas atividades que favorecem o contato com as crianças, haja vista o grande escândalo dos padres pedófilos que continua a abalar o Vaticano.

É esse o enredo do excelente *A caça*, de Vinterberg, do saudoso grupo dinamarquês Dogma 95. Seu mérito maior é mostrar como

---

<sup>1</sup> Publicado no Caderno 2 do jornal *O Estado de São Paulo*, em 30/03/2013.

é quase impossível lidar de forma objetiva com a pedofilia, tão assustadora ela se nos apresenta. No afã de punir imediatamente o acusado de crime tão abominável, os juízes terminam por praticar crimes tão graves quanto aquele que pretendiam punir.

O filme mostra a complexidade da situação que se esconde atrás da ensandecida caça às bruxas que nestas ocasiões costuma ser empreendida, como bem ilustra o episódio Escola Base, ocorrida entre nós há cerca de vinte anos.

O ângulo escolhido por Vinterberg para abordar o problema é instigante. Em *Festa de Família*, seu filme de 1998, focou na evidente patologia de um pai pedófilo incestuoso, com os graves problemas que provoca em suas vítimas e em si mesmo. Seu olhar agora incide sobre uma região mais nebulosa, na qual a patologia é mais difusa e difícil de diagnosticar. Ela se esconde numa suposta normalidade que cria um pedófilo imaginário para nele projetar suas próprias fantasias eróticas e desejos reprimidos. Em assim fazendo, Vinterberg mostra como é incerta a linha de demarcação entre normalidade e patologia.

É verdade que a figura do professor tem certa ambiguidade. Sua mulher, de quem está separado e que se recusa a lhe dar a guarda compartilhada do filho adolescente, o acusa de não ter um emprego decente, pois, com mais de 40 anos, ainda trabalha numa escola maternal. Ou seja, ele não corresponde às expectativas que a sociedade estabelece para as pessoas de seu sexo e de sua idade.

Talvez essa condição facilite a escolha de sua pessoa como alvo das fantasias provenientes de vários setores da comunidade. Fantasias eróticas da menina, que está às voltas com um complexo de Édipo instalado numa família conflituada pelas frequentes brigas dos pais, o que a leva a fugir de casa com frequência; além disso, ela é precocemente exposta à crueza do sexo, desde que o irmão adolescente lhe mostra imagens pornográficas. Fantasias homoeróticas e agressivas dos amigos. Fantasias das fanadas professoras incapazes de articular

o desejo em relação ao atraente colega, único homem com quem convivem na escola, incapacidade não compartilhada pela humilde atendente que o seduz, uma imigrante de origem árabe perdida no remoto reino da Dinamarca, onde, de longa data, Shakespeare dizia haver algo de podre.

No que diz respeito às crianças, o filme mostra corretamente que elas não devem ser idealizadas, como o narcisismo dos pais costuma fazer. Ao descrever a sexualidade infantil Freud provocou grande espanto, pois até então se confundia sexualidade e genitalidade, o que levava à errônea conclusão de que a sexualidade não existia na infância e só aparecia com a puberdade e a adolescência. Se até Freud todas as manifestações da sexualidade infantil foram sistematicamente negadas, o mesmo aconteceu, e talvez de forma ainda mais intensa, com a agressividade das crianças. A prova disso é o *bullying*, comportamento desde sempre presente nas salas de aula e cuja dimensão destrutiva e violenta só muito recentemente foi devidamente reconhecida, possibilitando a criação de medidas adequadas para combatê-lo. As crianças não são anjos nem demônios, são apenas frágeis seres humanos em formação, com suas pulsões agressivas e sexuais desabrochando e, por isso mesmo, necessitadas de proteção e orientação por parte dos adultos, que supostamente já teriam aprendido a lidar com essas mesmas pulsões, o que, infelizmente, nem sempre é verdade.

O fato de nos tomarmos adultos e envelhecermos não nos garante a maturidade emocional e afetiva. Nosso lado infantil continuará sempre conosco e muitas vezes tomará indevidamente o controle de nossa vida mental, provocando transtornos e dificuldades.

Assim como deixa imprecisos os limites entre normalidade e patologia, Vinterberg mostra como é tênue a linha divisória entre a vida adulta e a infância. No momento em que o filho do professor cumpre com os ritos de iniciação da sociedade de caçadores, é cantada uma canção que afirma ser aquele o momento em que “o menino vira homem e os homens viram meninos”.

A cena é decisiva porque ressalta a incongruência que efetivamente existe entre o tempo cronológico da realidade material externa e a atemporalidade do inconsciente, o que faz com que os homens (os adultos) estejam sempre voltando a ser crianças, ou seja, a manter a irracionalidade regida pela afetividade mais arcaica.

Ademais, ela é particularmente marcante na medida em que evidencia a presença da destrutividade, manifestação inequívoca da pulsão de morte. A caça, esporte masculino por excelência, é uma evidência do prazer de matar. A pulsão de morte está presente desde os primórdios da vida, mas na iniciação da sociedade de caçadores o desejo de matar ganha uma sanção simbólica ritualizada, fruto de uma sublimação que mal esconde os fundamentos sobre os quais se assenta.

É repleto de significação que o menino (a criança) se transforme em homem (o adulto) quando pode expressar civilizadamente o desejo de matar. Mas, não nos esqueçamos, os homens podem voltar a ser meninos e, regidos pelos mais primitivos impulsos, podem regredir à barbárie e fazer a guerra.

O desejo de matar o próximo se dá não só mediante sua eliminação física, mas também indiretamente pela difamação, a rejeição, a exclusão do convívio social. Vemos no filme que, afastada a racionalização que até certo ponto explicaria o ódio e o desejo de destruir o professor (o suposto abuso sexual), persiste a hostilidade contra ele, pois ela se sustenta em outros inconfessados motivos (o amor reprimido, a competição, a rivalidade).

Vinterberg nos mostra como sexualidade e destrutividade, por não se deixarem domar por inteiro, são forças que não cessam de nos desafiar.



*Nos três volumes de O psicanalista vai ao cinema*, Sérgio Telles se utiliza da acessibilidade e da popularidade do cinema para divulgar conhecimentos psicanalíticos. Nos filmes aqui selecionados aparecem personagens cujos conflitos internos se evidenciam em suas angústias, seus relacionamentos pessoais, suas condutas, suas escolhas. Ao analisá-los, o autor torna compreensível o que antes parecia não ter sentido ou significado, ou seja, revela a lógica própria do inconsciente, tão distante da racionalidade consciente.

Mostra ainda que a interpretação analítica que decifra os conteúdos inconscientes não é uma construção voluntariosa do psicanalista, e sim fruto de uma atenta observação, apoiada em prática fundamentada num firme corpo teórico.

PSICANÁLISE

ISBN 978-65-5506-087-4



9 786555 060874



[www.blucher.com.br](http://www.blucher.com.br)

**Blucher**



Clique aqui e:

**VEJA NA LOJA**

## **O Psicanalista Vai ao Cinema – Volume 3**

---

**Sérgio Telles**

ISBN: 9786555060874

Páginas: 192

Formato: 21 x 14 cm

Ano de Publicação: 2022

---