



PSICANÁLISE

Sérgio Telles

O psicanalista vai ao cinema

Volume 1

4ª edição

Blucher

O PSICANALISTA VAI AO CINEMA

Volume 1

Sérgio Telles

4ª edição

O psicanalista vai ao cinema: volume 1, 4ª edição

© 2022 Sérgio Telles

Editora Edgard Blücher Ltda.

Publisher Edgard Blücher

Editor Eduardo Blücher

Coordenação editorial Jonatas Eliakim

Produção editorial Isabel Silva

Preparação de texto Catarina Tolentino

Diagramação Guilherme Henrique

Revisão de texto Évia Yasumarú

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 Blücher Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação
na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Telles, Sérgio

O psicanalista vai ao cinema, volume 1 / Sérgio Telles. – 4. ed. – São Paulo : Blucher, 2022.

192 p.

Bibliografia

ISBN 978-65-5506-094-2 (impresso)

ISBN 978-65-5506-090-4 (eletrônico)

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

22-1302

CDD 150.195

Índice para catálogo sistemático:

1. Psicanálise – Interpretação

Conteúdo

1. *Montenegro ou porcos e pérolas* (1981), de Dušan Makavejev: o eclodir da psicose 17
2. *Pink Floyd: The wall* (1982), de Alan Parker 23
3. *Atração fatal* (*Fatal Attraction*, 1987), de Adrian Lyne 27
4. *Wall Street* (1987), de Oliver Stone: a reiteração do crime edípico 31
5. *Sociedade dos poetas mortos* (*Dead poets society*, 1989), de Peter Weir 33
6. *O tiro que não saiu pela culatra* (*Parenthood*, 1989), de Ron Howard 37
7. *Uma babá quase perfeita* (*Mrs. Doubtfire*, 1993), de Chris Columbus: o que teria acontecido se eles tivessem ido a uma terapia familiar? 39
8. *Carrington* (1995), de Christopher Hampton 43
9. *Estranhos prazeres* (*Crash*, 1996), de David Cronenberg: a anomia vista por Cronenberg 47

- | | |
|--|-----|
| 10. <i>A estrada perdida</i> (<i>Lost highway</i> , 1997), de David Lynch:
uma estranha estrada, a de Lynch | 51 |
| 11. <i>Amor além da vida</i> (<i>What dreams may come</i> , 1998), de
Vincent Ward | 55 |
| 12. <i>Caráter</i> (<i>Karakter</i> , 1997), de Mike van Diem | 59 |
| 13. <i>O show de Truman</i> (<i>The Truman show</i> , 1998),
de Peter Weir | 67 |
| 14. <i>Festa de família</i> (<i>Festen</i> , 1998), de Thomas Vinterberg,
e <i>Happiness</i> (1998), de Todd Solondz: algumas ideias
sobre a família | 79 |
| <i>Festa de família e Happiness</i> | 79 |
| Sobre o Dia das Mães | 81 |
| Terapia de família | 82 |
| 15. <i>Os idiotas</i> (<i>Idioterne</i> , 1998), de Lars von Trier | 87 |
| 16. <i>De olhos bem fechados</i> (<i>Eyes wide shut</i> , 1999), de
Stanley Kubrick: algumas observações | 93 |
| 17. <i>Tudo sobre minha mãe</i> (<i>Todo sobre mi madre</i> , 1999),
de Pedro Almodóvar: e nada sobre meu pai | 105 |
| 18. <i>Beleza americana</i> (<i>American beauty</i> , 1999), de
Sam Mendes: algumas anotações | 111 |
| 19. <i>Quero ser John Malkovich</i> (<i>Beeing John Malkovich</i> , 1999),
de Spike Jonze, <i>Meninos não choram</i> (<i>Boys don't cry</i> ,
1999), de Kimberly Peirce, e <i>Tudo sobre minha mãe</i> (<i>Todo
sobre mi madre</i> , 1999), de Pedro Almodóvar: questões de
gênero vistas sob três enfoques diferentes | 115 |
| 20. <i>Magnólia</i> (<i>Magnolia</i> , 1999), de Paul Thomas Anderson | 123 |
| 21. <i>Gente da Sicília</i> (<i>Sicilia!</i> , 1998), de Jean-Marie Straub e
Danièle Huillet: à procura da maturidade | 127 |

22. <i>Cronicamente inviável</i> (2000), de Sergio Bianchi	129
23. <i>Estórias roubadas</i> (<i>Collected stories</i> , 1996), peça de Donald Margulies	131
24. <i>Dançando no escuro</i> (<i>Danser i Mørket</i> , 2000), de Lars Von Trier: movimentos da pulsão de morte	135
25. <i>Traffic</i> (2000), de Steven Soderbergh	141
26. <i>Bicho de sete cabeças</i> (2000), de Laís Bodanzky	145
27. <i>A.I. – Inteligência artificial</i> (<i>A.I. Artificial intelligence</i> , 2001), de Steven Spielberg: narcisismo e ética À guisa de epílogo	153 161
28. <i>Histórias proibidas</i> (<i>Storytelling</i> , 2002), de Todd Solondz: um passeio pelo lado escuro	163
29. <i>Cidade de Deus</i> (2002), de Fernando Meirelles: a exclusão e o processo civilizatório	169
30. <i>As horas</i> (<i>The hours</i> , 2002), de Stephen Baldry: e o livro homônimo de Michael Cunningham	177
Posfácio	189

1. *Montenegro ou porcos e pérolas* (1981), de Dušan Makavejev: o eclodir da psicose

Duas coisas chamam de imediato a atenção no filme *Montenegro*, de Dušan Makavejev: o extraordinário elenco comandado por Susan Anspach e o andamento dado pelo diretor ao roteiro de sua autoria. O filme trata como comédia algo que de fato é uma tragédia: o progressivo enlouquecimento da protagonista Marilyn Jordan. Makavejev estabelece um registro ambíguo entre o cômico e o *nonsense* que progride até a insólita explosão final, de grande impacto. O que parecia ser uma leve e inconsequente brincadeira revela-se então com toda sua violência e destrutividade.

Marilyn é uma norte-americana residente na Suécia, casada com um ocupado homem de negócios daquele país. Seu marido está sempre viajando a trabalho, o que a deixa triste e solitária em sua condição de estrangeira, desenraizada de sua cultura e distante dos familiares mais próximos. Marilyn se sente desiludida, insatisfeita, renunciando antigos sonhos. Esse perfil nos é dado pela melancólica canção cantada por Marianne Faithful, que fala de uma mulher que “aos trinta e sete anos” constata que não andará jamais “num carro esporte pelas ruas de Paris, com a

brisa quente lhe acariciando os cabelos”; ociosa, pois os filhos e afazeres domésticos já não ocupam tanto seu tempo, “pensa em mil amantes até o quarto girar”; saudosa de casa, relembra “velhas canções que aprendeu com o pai quando criança”.

A ação decorre na época das grandes festas familiares de final do ano. Logo tomamos conhecimento de alguns atos insólitos praticados por Marilyn, que prenunciam sua desagregação psicótica. Num desfile de moda, no qual são exibidos casacos de pele de marta e de raposa azul, de forma inadequada, ela declara ter um casaco de pele de lince, avaliado pelo apresentador do desfile em 100 mil dólares, muito mais caro do que os que estavam sendo apresentados.

Em seguida, ela vai com toda a família a um zoológico com o intuito de comprar um filhote de cão e encontra pela primeira vez Montenegro, um jovem que ali trabalha. Chegando em casa, às escondidas, tenta envenenar o filhote que acabara de adquirir. Em outro momento, ao ensinar à filha alguns pratos culinários, surpreende-a quando inopinadamente come tudo o que estavam preparando. Naquela mesma noite, deparando-se com o desinteresse sexual do marido que rejeita sua aproximação, atea fogo no lençol de sua cama. Preocupado, ele chama um psiquiatra.

O marido partirá para a remota cidade brasileira de Recife, em mais uma de suas inúmeras viagens de negócios, deixando-a em casa com o sogro “arteriosclerosado”, que, aos 84 anos de idade, procura ostensivamente uma mulher, colocando anúncios em jornais, o que suscita vergonha e reprovação em Marilyn.

De última hora, numa decisão impulsiva, pois o marido a convidara antes e ela não aceitara, Marilyn resolve acompanhá-lo na viagem. Há um incidente na alfândega do aeroporto, onde ela é detida temporariamente, o que provoca um desencontro com o marido. Marilyn pensa então que ele não a esperara e partira, quando, na verdade, ele voltara para casa à sua procura.

Ressentida, Marylin não retorna para sua residência. Junta-se a um grupo de imigrantes iugoslavos residentes em sua cidade sueca, pessoas que acabara de conhecer no já mencionado incidente na alfândega. Tais imigrantes constituem uma comunidade discriminada e exótica para os padrões escandinavos e se congrega em torno do curioso “Zanzi-Bar”, estabelecimento que funciona anexo a uma destilaria clandestina. Ali, Marylin reencontra Montenegro. Fica por três dias nesse local, sem procurar comunicar-se com os familiares, que tampouco parecem se angustiar com seu desaparecimento. Marylin volta para casa com amnésia do que ocorrera durante sua ausência e, no jantar com a família, que tem como convidado seu psiquiatra, serve a todos uma comida envenenada.

Como entender a eclosão da psicose de Marylin?

Uma primeira ideia é que o quadro se instala pela irrupção de incontroláveis impulsos sexuais incestuosos que reatualizaram conflitos edipianos mal resolvidos.

Como vimos, estava bem caracterizada a situação de frustração sexual da protagonista, que, frente à frieza do marido, “sonha com mil amantes até o quarto girar”. Picada pelo “mosquito” do desejo, não consegue dormir ou ler. Furiosa com sua indiferença, Marylin comenta que o Polo Sul seria o lugar mais apropriado para a próxima viagem do marido e, como os dois não “ardiam” na cama, termina por atear fogo nos lençóis.

Chama atenção em *Montenegro* a presença constante de animais, quer sejam os abatidos, cujas peles são expostas no desfile de modas, ou os vivos, como as feras do zoológico ou os animais domésticos, que circulam em grande promiscuidade com o homem na comunidade iugoslava. Como tantas vezes comprovado em sonhos, associações livres, contos e mitos, os animais podem representar a sexualidade, a vida pulsional da protagonista. Sua sexualidade, até então domesticada

(o pequeno cão que vai comprar) ou domada e enjaulada (os animais selvagens do zoológico), ameaça sair de controle.

Há uma curiosa epígrafe no começo do filme. No jardim zoológico, uma criança pergunta a um macaco: “Por que você está aqui? Não estaria melhor no lugar de onde veio?”. Essa questão expressaria a perplexidade diante da sexualidade e da agressividade, vistas como a persistência do animalesco em todos nós, muito embora já submetido às leis simbólicas impostas pelo complexo edipiano. Por que temos esses aspectos “primitivos”? Não deveriam eles se restringirem ao mundo animal e deixar-nos, a nós homens, livres de suas embaraçosas exigências?

Montenegro – o empregado do zoológico que Marilyn reencontra mais tarde na comunidade de imigrantes iugoslavos e com quem tem uma breve e intensa experiência sexual – seria o representante de uma estuante sexualidade, alguém que está intimamente em contato com os animais (pulsões), aquele que sabe como tratá-los e satisfazê-los. Seu próprio nome é sugestivo, pois além da óbvia referência à sua região de origem na Iugoslávia, não deixa de estar ligado também ao “monte negro” do púbis, o monte de Vênus, o *mons veneris* do prazer. Ao contrário de Montenegro, Marilyn não sabe lidar com os “animais”, mesmo seu inofensivo cãozinho, o qual tenta envenenar.

Por que Marilyn vive sua sexualidade como algo proibido e perigoso, que pode levá-la a uma desagregação psicótica?

Penso que a chave dessa questão está no comportamento do sogro – um substituto da figura paterna – que abertamente expressa uma urgência sexual. O desejo do sogro (que se faz chamar de “Buffalo Bill”: “búfalo”, um outro potente animal) contrapõe-se à indiferença sexual do filho, marido de Marilyn, fazendo-a reviver uma sexualidade incestuosa e proibida, atualizando o amor pelo pai (fica lembrando “canções aprendidas com o pai”). Dessa maneira, ela regride a uma posição infantil – já não é mais uma mãe ensinando

a filha a cozinhar, e sim uma outra criança egoísta e voraz, despreocupada com os demais.

Um elemento que comprova tal hipótese é a atitude do psiquiatra procurado pelo marido, que é ridicularizado em hilariante sequência na qual se evidencia seu apetite argentário. Ao ser informado do caso pelo marido de sua futura paciente, o psiquiatra toma conhecimento de que seu pai, sogro dela, deseja se casar. Isso o faz decidir que “começaria por ele” o tratamento *dela*, estabelecendo desta maneira a ligação entre as duas situações.

O equilíbrio instável que a protagonista conseguia manter até então se desfaz com a viagem do marido. É insuportável ficar sozinha em casa com o sogro-pai, estando ambos – ele e ela – em franca exacerbação sexual. Marilyn tenta acompanhar o marido querendo evitar o que pressente ser sua derrocada – a invasão dos antigos impulsos proibidos, agora muito intensificados. Barrada na alfândega, ela é como que impedida do exercício da sexualidade adulta e regride, cedendo então aos desejos sexuais infantis.

Como não pode voltar para casa, onde o estar sozinha com o sogro que demonstra tanto apetite sexual a exporia ao incesto, procura uma solução de compromisso. Junta-se aos imigrantes iugoslavos e lá sim, de maneira deslocada, dá livre expansão à sua sexualidade perversa infantil – presencia e participa da cena primária (observa os “pais” em união sexual), satisfaz impulsos voyeurísticos homo e heterossexuais, satisfaz fantasias de se prostituir e tem, finalmente, sua ansiada aventura com Montenegro.

O que tanto temia, a eclosão de uma sexualidade incestuosa e perversa com o sogro erotizado – motivo de seu não regresso à casa após o desencontro no aeroporto, termina por acontecer numa escala ainda muito mais intensa ao acompanhar os imigrantes iugoslavos. A experiência sexual ali praticada continua tendo para ela o selo da ilegalidade, do proibido (representados pelo bar e a destilaria

ilegais). Tudo ali tem uma conotação criminoso, já que é vivido regressivamente, edipicamente, culposamente.

Além da dimensão incestuosa edipiana mais evidente na narrativa, também é chamativo o aspecto regressivo oral, que se revela tanto na cena da cozinha com a filha, como no envenenamento final, que apontariam para o desamparo e abandono mais primitivo, com o ódio daí decorrente.

Assim, sua atitude violenta e destrutiva com Montenegro e, ao voltar, com a própria família, parecem já ser a expressão de extrema culpa e necessidade de punição, causadas pela convicção de que nada poderia acabar bem após cometer tantos crimes.

O filme ilustraria bem a importância da avaliação da dinâmica familiar para a compreensão mais clara das desordens mentais.

2. *Pink Floyd: The wall* (1982), de Alan Parker

O filme *Pink Floyd: The Wall*, de Alan Parker (diretor de *Bugsy Malone*, *O expresso da meia-noite*, *Fama*, *A chama que não se apaga*), foi unanimemente elogiado por seu aspecto visual e pela originalidade com a qual desenvolve uma narrativa não linear, sem diálogos, apoiada apenas nas músicas de Roger Waters, compositor e baixista da banda Pink Floyd, que é também autor do roteiro do filme.

A leitura psicanalítica de *The Wall* poderá trazer uma melhor compreensão sobre o comportamento do personagem principal, articulando-o com as sugestivas imagens visuais e as letras das músicas ali apresentadas. Ela torna possível o entendimento de que há um método naquela loucura, como diria Polônio a respeito de Hamlet.

Num desarrumado quarto de hotel, assistindo a velhos filmes de guerra na TV, o suicida Pink rememora sua vida. Inabordável, distante, mantém travada a porta, impedindo a entrada da faxineira que faria a limpeza do caótico aposento. Com isso parece indicar sua posição diante da possibilidade de ajuda externa, representada pela moça da faxina – a recusa completa.

A morte do pai durante a Segunda Guerra Mundial teve consequências marcantes em sua vida, ocupando um lugar decisivo em suas memórias. Pink não consegue recuperar-se dessa perda. Procura pateticamente o pai. Durante a infância, nos parques de diversão e entre os soldados que voltavam da guerra, nos objetos pessoais do pai. Posteriormente, na fixação pelos filmes de guerra na TV, nos pesadelos nos quais anda pelos campos de batalha em meio a corpos putrefatos.

Pink não supera a perda, não elabora o luto e vive em meio a mórbidas lembranças, incapaz de usufruir de seu sucesso, presa de acessos depressivos e psicóticos – em posição fetal, distante de todos, boiando em piscinas-úteros. Por quê?

Sabemos que, após a morte do pai, a mãe dele não se casou novamente. Não aparecem novos interesses amorosos em sua vida, o que a fez voltar-se inteiramente para ele, Pink. Mãe e filho estabelecem uma ligação intensa, incestuosa e, como tal, culpabilizante, castradora, impeditiva de qualquer autonomia de ambas as partes.

Pink sente-se muito ambivalente quanto a essa ligação e tal sentimento se refletirá na forma como se relaciona internamente com a figura do pai. Por um lado, o vínculo com a mãe satisfaz desejos primitivos de exclusividade, ao possibilitar uma reatualização da relação narcísica especular, na qual os dois estão fundidos, sem separação. Onipotentemente Pink acredita preencher os desejos da mãe, que – por sua vez – se sente satisfeita com o filho. Nessa relação, a presença do pai não é desejada na medida em que, colocando-se (o pai) como objeto de desejo da mãe, tiraria o filho desse papel. Sob esse aspecto, Pink sente-se culpado pela morte do pai, já que a desejava para preservar um lugar exclusivo frente à mãe.

Por outro lado, sua ligação com a mãe impossibilita todas as outras. Isso o enche de ódio em relação à mãe e a todas as mulheres, suas substitutas. Todas elas são terríveis, poderosas, castradoras, e a

própria atividade sexual é vivida como algo aterrorizante. A vagina é uma flor maligna que se transforma em ave de rapina, predatória, em boca armada de dentes, pronta para destroçar o pênis. Pink sente-se impotente sexualmente (com a mulher, que o trai; com a *groupie* deslumbrada), confuso e sem identidade (faz depilações mutilantes, substitutas da castração). Sob esse aspecto, Pink sente a morte do pai como um abandono, como algo que o deixou à mercê daquela mulher poderosa. Acusa-o de não o ter protegido, de não lhe ter dado um modelo a ser seguido e por isso o procura incessantemente. A frustração de não o encontrar o devolve ao ódio. Vemos isso nas lembranças da escola. O professor (substituto paterno) sádico, poderoso, não passa de juguete de sua dominadora mulher, a quem se submete de maneira servil. Ou seja, ao mesmo tempo que odeia o pai por tê-lo abandonado às garras da mãe, odiaria ter de se submeter a ele e perder a exclusividade frente a ela.

A cena da escola é também esclarecedora nesse sentido. A escola como algo massacrante e triturador (em que pese a crítica em outros níveis) no entrecho sugere muito mais o ódio em perder a onipotência, o ter de se “enquadrar” – perder a relação narcísica com a mãe, a fantasia de ser o falo da mãe, do que não quer abrir mão. Daí a revolta, o ódio à escola e ao professor, que são destruídos pelo fogo. “*We don’t need no education*” – gritam as crianças. Não queremos educação, não queremos abandonar o princípio do prazer, não queremos saber do princípio da realidade, não queremos abdicar da onipotência, já sabemos tudo, não queremos ver nossa ignorância, nossa impotência, nossa dependência dos adultos.

Fechado numa relação dual com a mãe, subjogado pela forte ambivalência em relação ao pai morto, Pink não tem muitas perspectivas. Pergunta-se por que se sente tão culpado. Como vimos, sua culpa decorre da ambivalência que sente em relação aos pais.

Frente a seu conflito, Pink se depara com duas saídas. Assumir o ódio homicida contra ao pai, identificando-se com os que o mataram

na Segunda Guerra Mundial, o que explica a apoteótica cena final, na qual Pink se vê como líder nazista, perseguindo negros, homossexuais e judeus. Ou, por culpa, identificar-se com o pai morto, abandonando a vida, rejeitando o socorro que o salvaria (não abre a porta trancada de seu quarto no hotel, onde é encontrado, no final, por sua equipe).

O ódio ao pai se dá, assim, por via dupla: por ameaçá-lo de perder a ligação narcísica com a mãe e – pelo contrário – por não o retirar dali, ao abandoná-lo numa relação que o impossibilita de viver.

Chegamos aí ao que – como já mencionei – é o mais importante, o ódio à mãe. O muro (*The Wall*, título do filme), referência sempre presente no enredo, muro da alienação que o separa de tudo e todos, nasce de um abraço de sua mãe, envolvendo-o e o aprisionando, como vemos no final. Pink odeia a mãe por tê-lo seduzido, prendendo-o ao satisfazer seus desejos mais regressivos, impedindo com isso seu acesso ao “lá fora”, ao crescimento, ao pleno exercício da liberdade e da criação. “Lá fora” que um lado seu desejaria atingir, mas que, dilacerado pela ambivalência, pelo ódio, abdica de fazê-lo com o suicídio.

Assim, a morte que o ronda está ligada não apenas à perda do pai, na guerra, mas à perda do espaço para se desenvolver como sujeito. O abraço materno o asfixia e o separa da vida, é o muro que o aprisiona e que termina por matá-lo.

3. *Atração fatal* (*Fatal Attraction*, 1987), de Adrian Lyne

O sucesso de *Atração fatal*, de Adrian Lyne, recebeu algumas tentativas de explicação na grande imprensa. Foi entendido como uma grande metáfora da aids, da qual a personagem Alex Forrest (Glenn Close) seria um representante simbólico, a induzir subliminarmente o medo das relações sexuais promíscuas ou extraconjugais. Uns viram o filme como uma ode burguesa ao casamento, outros como um libelo feminista.

Penso que essas explicações passam ao largo do que é efetivamente central ali – a evidência do estabelecimento e desenvolvimento de uma relação narcísica primária, com todo seu destrutivo desenrolar que culmina na eclosão de uma franca psicose.

Como se sabe, o enredo trata de uma descompromissada aventura sexual entre um homem casado Dan Gallagher (Michael Douglas) e a descompromissada Alex Forrest (Glenn Close). Os dois se encontram casualmente e resolvem passar juntos um final de semana em que Dan está sozinho, sem a esposa. A partir daí, Alex esquece as condições previamente estabelecidas de que aquele encontro seria algo pontual, sem continuidade, e se aferra a Dan, recusando-se a

aceitar as evidências de não ser correspondida em suas pretensões amorosas. E, negando a realidade, vai até as últimas consequências em seu objetivo de posse da pessoa por ela amada.

Esse tipo de ligação vivida por Alex Forrest se assemelha à *relação narcísica primária*, que se estabelece entre a mãe e o bebê nos primeiros tempos de vida, quando a criança depende totalmente da mãe para sobreviver. Trata-se de uma ligação profunda, a ponto de quase não ser uma *relação* e sim uma *fusão* entre os dois, mãe e bebê. É um vínculo de *atração fatal*, no qual a mãe está totalmente atraída pela criança e ela pela mãe. Esse vínculo necessita ser superado com a ajuda da própria mãe, que deverá entender que a criança não é um mero prolongamento de seu corpo nem de seu psiquismo e aceitá-la como um ser independente, a ser respeitado como tal e – a partir daí, dessa postura da mãe – a criança deverá também aceitar a separação da mãe, discriminar-se dela e se abrir para novas ligações.

Para que tudo isso se processe, é muito importante a existência de uma terceira força, a chamada *junção paterna* que, na maioria das vezes, é representada pelo pai. Ele possibilita a separação entre o sujeito (o bebê) e o outro (a mãe), ao romper a relação especular e narcísica que os mantinha fundidos até então. A essa operação chamamos de *castração simbólica*. Quando isso não ocorre, está aberta a porta para psicose. As eventuais vivências de separação a serem experimentadas posteriormente pelo sujeito se darão num clima de violência e agressão exacerbadas, por serem sentidas como um perigo absoluto que põe em jogo a integridade do eu e do próprio corpo.

Esses são processos psíquicos distantes da consciência. São inconscientes, estão reprimidos ou cindidos, mas podem eventualmente ser atualizados em determinadas situações. É isso que a história de Dan e Alex ilustra muito bem.

Podemos supor que Alex tem uma estrutura psicótica, isto é, nela tal configuração especular narcísica não estaria bem resolvida e

seu encontro com Dan desencadeia arcaicas e esquecidas vivências, faz ressuscitar e reaparecer aquele velho tipo de relação.

Assim, abandona os referenciais conscientes habituais que regiam sua vida adulta e é arrebatada por uma outra lógica – a da posse do ser amado. Ela não mais o vê como um ser discriminado e autônomo, dono de desejos próprios que podem não coincidir com os dela. Também não mais se vê autônoma em relação a ele, não se concebe afastada dele, sem possuí-lo.

Alex passa a agir como vítima enganada e abandonada, esquecendo que teve participação nos acontecimentos ao ativamente seduzir Dan. Não aceita a explícita rejeição de Dan, acha que sua vontade deve prevalecer. Está fundida com o outro. Diz ter uma parte de Dan dentro dela, referindo-se à gravidez. Agora que reencontrou seu objeto de amor (ela diz: “parece que nos conhecemos há tanto tempo”), não tolerará separar-se dele (após duas noites apenas, já tenta o suicídio ao ter que separar-se de Dan, que até então era um total desconhecido).

Tal separação será vivida como uma violência, uma mutilação, um despedaçamento. A perda do espelho é a própria morte, a desintegração do eu. É significativo que Alex more vizinha a um açougue, onde são vistas carcaças de bois sendo descarregadas – corpos mortos, mutilados, deceparados, destruídos, imagens da separação vivida como desintegração do eu, do próprio corpo.

É a percepção de tais incursões inquietantes, o inesperado encontro com a loucura, com o sinistro, com o *Unheimlich* de Freud, essa estranha invasão que destrói a vida de Alex e ameaça a de Dan, que fascina e horroriza a plateia.

Se prestarmos atenção às notícias de jornal, vamos ver como essa situação não é absolutamente rara. Ela está na raiz de muitos crimes passionais ocorridos na vigência do rompimento de uma relação amorosa.



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 978-65-5506-094-2



9 786555 060942



www.blucher.com.br

Blucher



Clique aqui e:

[VEJA NA LOJA](#)

O Psicanalista Vai ao Cinema – Volume 1

Sérgio Telles

ISBN: 9786555060942

Páginas: 192

Formato: 21 x 14 cm

Ano de Publicação: 2022

Peso: 0.249 kg
