

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

Eros um filme “três”

Luiza Milano

O percurso de escrita deste texto partiu de três instigantes desafios: participar de um ciclo de cinema e psicanálise; o de debater o tema do sonho em um filme sobre erotismo; o de produzir um escrito com base nessa experiência. Como se pode perceber, é da ordem de três tempos (e seus respectivos impasses) que se trata. É hora, portanto, de tomar esses desafios e riscos como tarefa. Mais especificamente, esse escrito é fruto de minha intervenção como debatedora no evento *Sonhos: Psicanálise e Cinema*, promovido pelo Núcleo de Pesquisa e Extensão em Psicanálise e Cinema (NUPPCINE) do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Na ocasião,¹ fui convidada a trazer minhas reflexões acerca do filme *Eros*.

¹ Último dos oito encontros do ciclo, no qual tive a oportunidade de debater com o Prof. Dr. Edson Sousa.

Começo apontando o quão interessante é perceber que, ao se propor a análise de um filme cuja temática seja o erotismo, parta-se do *três*. Como apontou o colega Amadeu Weinmann no chamamento para o debate, “três ensaios sobre o erotismo” poderia ser o nome do filme que Michelangelo Antonioni, Steven Soderbergh e Wong Kar-Wai conceberam juntos, mas os autores preferiram chamá-lo, simplesmente, *Eros* (2004). Trata-se, portanto, de um filme em três episódios sobre amor e erotismo.

O primeiro episódio, “Il filo pericoloso delle cose”, de Michelangelo Antonioni, tem como cenário a Toscana contemporânea, em que se destaca um casal de meia-idade numa relação desgastada. Em meio ao impasse, o homem passa uma noite apaixonante com uma mulher mais jovem.

O segundo episódio, “Equilibrium”, de Steven Soderbergh, é situado em Nova York, na década de 1950. Um publicitário, vivendo um bloqueio de criatividade, conta para seu analista os sonhos eróticos que tem com uma mulher familiar cujo rosto ele esquece assim que acorda.

Finalmente, “The Hand”, de Wong Kar-Wai, passa-se em Xangai, em 1963. Um jovem alfaiate cultiva um silencioso amor pela mulher para quem ele confecciona roupas. Durante anos, ele costurou trajes que ela vestiu para se encontrar com outros homens.

A ideia do *três* (três diretores, três ensaios) para formar um não é novidade. Desde a tragédia grega *Édipo rei*, temos notícias de que a triangulação é constitutiva dos lugares nos (ou desde os) quais se supõe um sujeito. A construção da cena e o desenrolar do drama da existência humana apresenta, nessa clássica tragédia, o caráter organizador do terceiro elemento que se interpõe a uma relação binária.

A leitura que Freud (1976) faz da narrativa de Sófocles (1998) anuncia uma interpretação que nasce na clínica psicanalítica, mas a extrapola. Falar sobre o Complexo de Édipo é hoje já assunto de almoços familiares e rodas de botequim. No entanto, nem sempre se evoca que falar sobre o Complexo de Édipo é também tangenciar um recalçamento. Afinal, é sob os efeitos da interdição e da lei que nos colocamos ante o jogo do desejo. Nesse sentido, as três direções interpretativas apontadas por *Eros* podem nos ensinar algo sobre o fato de o objeto do desejo erótico poder estar sempre à mercê de um recalçamento há muito tempo operado. Vejamos por quais vias se pode ainda contribuir com essa reflexão.

Começamos pelo *três*. Para ajudar a articular questões sobre o filme *Eros*, início trazendo para o foco a leitura sobre o trinitário, tal como aparece na proposta do filósofo francês Dany-Robert Dufour. Esse autor, em *Os mistérios da trindade*, apresenta o impacto e as diferenças de leituras binárias e trinitárias acerca do homem e da cultura. Em seu percurso, o autor aborda questões do âmbito da linguística, da antropologia e da psicanálise. Para Dufour (2000, p.19), “[...] é no e pelo trinitário que os homens se formam como falantes e formam sociedades”. Dufour se ocupa, então, do desdobramento de uma leitura trinitária da língua, do sujeito e da sociedade.

Segundo Dufour (2000, p. 16) “como sujeitos falantes, somos sujeitos do trinitário” Em sua abordagem da relação do homem com a língua, aponta que o “eu” e, conseqüentemente, o “tu”, passam a ser efeito da condição de existência do “ele”. Ou ainda, seguindo a lógica trinitária proposta por Dufour (2000, p. 92) para interpretação do trabalho benvenistiano,²

² Na segunda parte do livro, Dufour revisita o legado dos linguistas Ferdinand de Saussure (1974) e Émile Benveniste, ao analisar “A trindade e a língua”.

“[...] para ser um (sujeito), é preciso ser dois, mas quando se é dois, já se é três”. Diz o autor que não há situação discursiva que escape a essa formatação trinitária.³ De acordo com Dufour (2000, p. 98) “a língua só se constitui como tal (como vetor de um sistema simbólico permitindo a gênese social e individual dos sujeitos) integrando alguma coisa que está radicalmente fora da língua”.

Ao anunciar a instância do “ele” como comportando uma infinidade de sujeitos ou mesmo nenhum, ao considerar a trindade “eu/tu/ele” como operadores do lugar do sujeito na linguagem, Dufour prenuncia a ideia da incompletude⁴ como inerente ao campo dos estudos do sujeito e da cultura. Conforme o autor, há, em discursos de referência no campo dos estudos do homem e da cultura, uma pressuposição trinitária.

A breve retomada da reflexão de Dufour sobre o trinitário ajuda-nos a sustentar a ideia de *Eros* como um filme *três*. Será, então, afetada por uma tripla interrogação que siga minha reflexão acerca de *Eros*.

Poderíamos pensar os três filmes como três sonhos de uma noite. Poderíamos pensar cada um dos filmes como o devaneio erótico de um dos diretores. Poderíamos olhar para o que incide – por livre associação – em cada um de nós nos traços de cada filme/sonho.

O que se pode tangenciar já em uma primeira aproximação dessa obra de tripla autoria é a multiplicidade de caminhos

3 Para Dufour, a linguística tenta controlar o espaço vazio – e, portanto, incontornável – com respostas binárias. Nesse ambiente, surgem as famosas dicotomias língua/fala, sincronia/diacronia, significado/significante, fonético/fonológico (com todas suas subdivisões de oposições duais), sintagma/paradigma e metáfora/metonímia, só para citar as mais recorrentes.

4 A trindade defendida por Dufour originou-se da concepção de “casa vazia”, do filósofo Gilles Deleuze (2006).

a que podem nos levar o amor e o sexo. É a partir dessa constatação que o tema surpreende cada espectador por um viés não só diferente, mas também inusitado, o que o torna extensível a uma leitura singular do filme.

Em *Eros*, o onírico se apresenta mais explicitamente (e o explícito, como bem sabemos, corre o risco de ser encobridor) na produção dirigida por Steven Soderbergh. Isso porque, na trama de *Equilibrium*, o diretor apresenta o relato de um sonho feito pelo paciente – um publicitário em plena crise criativa – a seu terapeuta. No filme de Soderbergh, encontramos a cena clássica de uma análise: o paciente, deitado no divã, conta ao analista um sonho. Dedicamo-nos ao filme, então.

Em *Equilibrium*, estamos na Nova York de 1955. Vemos um publicitário contando para seu analista um sonho erótico recorrente com uma mulher familiar cujo rosto ele nunca lembra ao despertar-se. O filme mescla cenas da sessão de terapia com situações que anunciam o impasse criativo do publicitário e de sua equipe. Nas cenas do consultório, vemos o analista mover-se entre a escuta do novo paciente e a janela da sala. O paciente, deitado ao divã, não percebe (ao menos, conscientemente) os movimentos e as reações do terapeuta no decorrer da sessão. Há, inclusive, certa fusão entre os contornos da sessão clínica e o próprio sonho relatado. Ou seja, Soderbergh nos mantém no fio da navalha entre vigília e sono, entre consciente e inconsciente.

Sim, o sonho é erótico. E o psicanalista da cena é um *voyeur*. Aqui proponho enlaçar o fio de um rastro que o filme vai deixando/provocando no espectador. Um encadeamento que passa pelo divertido dos bastidores da cena, mas atualiza um tanto do que sustenta qualquer escuta: a transferência. Transferencialmente, terapeuta e paciente apontam que o desejo está sempre para além daquilo que possa parecer, daquilo

que se possa supor. É no ponto de basta, no limite – talvez sobre o que não se pode ou não se deve falar – que desliza o fio metonímico que Soderbergh apresenta pela via do recalcado: não se pode falar sobre o cabelo implantado do membro da equipe do publicitário/analista – o redator! Não se pode falar sobre o redator, justamente aquele que é o responsável por conduzir o fio da palavra.

Então, é por essa via que transborda o que faz levantar uma repressão (uma interdição?): o sonho insiste de forma recorrente, a partir do momento em que não se pode falar sobre algo, sobre o que visivelmente encobre outra coisa.

Aqui temos um elemento significativamente produtivo para pensar a respeito da posição do analista: afinal, como dar conta de um amor transferencial e ao mesmo tempo não se sentir seduzido por ele? Ou ainda, como seguir uma escuta a partir da tal atenção flutuante recomendada por Freud? E Soderbergh é primoroso ao representar a forma de escuta do analista por meio da metáfora do aviãozinho de papel. Eis a própria atenção flutuante! Isso sem deixar de lado o lugar de escuta e de suspensão do olhar que o divã sugere, já que o diretor também joga fortemente com a relação entre a escuta e a suspensão do olhar mediante a metáfora dos binóculos.

O voyeurismo, o binóculo menor e o binóculo maior nos surpreendem, nos divertem e também nos inquietam. Inquietamos o analista parecer tão alheio ao drama narrado pelo paciente. Chegamos a ficar incomodados com o fato de o analista endereçar sua atenção, seu olhar e seu desejo para além da janela do consultório. Mas é justamente ali que o analista mais parece escutar o paciente... Prova disso mostra-se tão metaforicamente ilustrada na cena final, em que o desejo do analista aparece condensado na recordação – um olhar ao longe – do

analisando: é sempre de outra coisa que o desejo se alimenta, para continuar sendo desejo, é claro; é sempre do desejo do outro, é sempre da condição de alteridade, é sempre mais além.

Ouvi certa vez, muito tempo antes de começar a estudar linguística, que, segundo Lacan, o sintoma é metafórico e o desejo é metonímico. Pois, então, obviamente por não achar que esse enunciado seja do campo da pura retórica, meu movimento foi tentar entender o que a linguística tem a dizer sobre a metáfora e a metonímia enquanto funcionamento da linguagem de um sujeito. De um sujeito que fala e sonha. E de um sonho que fala de um sujeito.

É necessário admitir que fui consultar o que dizia a crítica especializada sobre esse filme e confesso que quase me arrependi. Mas foi preciso conferir o dizer abalizado para saber que o que está em jogo em uma leitura sobre sonho e erotismo é (sempre) de outra natureza. Por quê? Porque em matéria de filmes, assim como no amor e sexo – e, portanto, como no erotismo – nunca podemos prever, determinar de antemão, onde se situa o desejo do outro.

As reflexões que faço acerca da presença da linguística na interpretação do funcionamento do sonho em *Eros* encontram eco no trabalho de Roland Barthes (2004, p. 27), quando este considera que “[...] existem possibilidades de intercâmbio entre a linguística e o cinema, desde que se opte por uma linguística do sintagma em vez de uma linguística do signo”. Assim, se toda obra tem um sentido, esse não se encerra no significado (penso aqui na relação entre significado e significante, isto é, no sentido saussuriano de signo), tal como indica a base de uma reflexão semiológica. Se, como diz Barthes, é o *inteligível* humano que interessa, é na sintagmatização dos signos que o cinema – como forma simbólica que é – pode produzir interpretações. Ainda com Barthes (2004, p. 29), dizemos que

[...] o sentido é uma tal fatalidade para o homem que, como liberdade, a arte parece empenhar-se, principalmente, em nossos dias, em não *fazer* sentido, mas, pelo contrário, em *suspendê-lo*; em construir sentidos, mas não em preenchê-los *exatamente*.

Justamente por isso, o autor sugere que os melhores filmes seriam aqueles que melhor suspendem o sentido.

Eis a via pela qual busco espaço para refletir, como estudiosa da linguagem, sobre a relação entre cinema e psicanálise.

Cabe dizer ainda que se trata de um grande desafio abordar a relação entre palavra e imagem, em um momento em que vemos uma civilização de palavras sendo invadida pelo transbordamento das imagens. Bem sabemos que cinema e psicanálise, duas criações do final do século XIX, enlaçam esses dois elementos. Ambos os campos instigam nosso imaginário. O cinema buscando imagens para expressar a palavra, o texto, o roteiro, o olhar. A psicanálise, por seu viés, partindo da imagem através do sonho, procura na palavra um efeito edificador. Palavra que dê um significado àquele sonho, àquela imagem, àquele registro de memória que é apenas uma imagem, sem um significado, esperando que seja construída uma rede de significações, conforme bem aponta Hausen (2012).

Dizer de um sonho que ele reúne conceitos do campo psicanalítico, como condensação e deslocamento, e noções de metáfora e metonímia autorizaria uma analogia com o campo que hoje me convoca à interlocução – a linguística, em especial na formulação que Roman Jakobson propõe.

Mas aproximar as noções freudianas de condensação e deslocamento às ideias de metáfora e metonímia de Jakobson implica correr o risco de uma abordagem um tanto lugar-comum, ou talvez até ecológica, pois Jakobson (1969) já o fez

no texto sobre as afasias:⁵ dizer que a condensação de Freud se aproxima das noções de seleção e substituição que Jakobson vê no funcionamento da linguagem; dizer que o deslocamento freudiano tem relação com a concepção de metonímia, já que permite deslizar de um elemento a outro; apontar que pelo traço de um elemento se pode evocar parte de outro; enfatizar que pela criação de contextura, de fio discursivo, se constitui o viés do encadeamento e da contiguidade. Tudo isso já foi bastante explorado. Ainda assim, mesmo que essa primeira via de aproximação entre Freud e Jakobson seja já bastante conhecida, ela nos possibilita encaminhar algumas leituras acerca do lugar do sonho em *Eros*. Será tentando fugir da pista da evidência que seguiremos a reflexão inspirados na leitura de outro texto jakobsoniano. De acordo com Jakobson (1970, p. 155),

[...] o cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contiguidade, isto é: segue o caminho da *metonímia* ou o da *metáfora* (os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica).

Nesse sentido, o filme de Soderbergh apresenta um jogo intenso de metáforas e metonímias cinematográficas. O avião de papel e o binóculo são formas condensadas de representação enquanto narrativa que desloca da careca à peruca, de um binóculo a outro. As cenas se alternam entre contiguidade de uma à outra e o salto de contraste entre uma situação e outra. E não se trata de uma narrativa cronológica, linear, obviamente. A forma de narrativa de Soderbergh justamente acompanha a lógica atemporal dos sonhos em que a sobreposição e o enca-

⁵ Conforme capítulo “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”.

deamento nos enredam a ponto de chegarmos a duvidar acerca de qual sonho, afinal, o relato do diretor encaminha.

Os movimentos metafóricos e metonímicos da linguagem e do inconsciente nos permitem pensar na noção de funcionamento proposta por Jakobson. O linguista russo, brilhantemente, propõe pensarmos o funcionamento da fala – desde a patologia (afasia) até a poesia, passando pela linguagem ordinária – como a efetivação de um estilo⁶ que marca diferentes formas de o falante estar na linguagem.

Cabe observar que Jakobson (1969), em seu trabalho acerca das afasias, generaliza sua formulação para o desenvolvimento do discurso, indo, portanto, além da especificidade da subversão presente em quadros desviantes. Além disso, segundo o linguista (1969, p. 55-56), é porque “[...] na afasia, um ou outro desses dois processos é reduzido ou totalmente bloqueado” que seu estudo torna-se “[...] particularmente esclarecedor para o linguista”. Jakobson parte das afasias para deduzir algo sobre a linguagem em geral.

Na linguagem verbal, o primeiro aspecto contemplado é o que o autor chama de estilo pessoal, decorrente da maneira como um indivíduo manifesta tendências à metáfora e à metonímia em seu discurso. E, ao final do texto das afasias, Jakobson (1969) dará passagem à arte poética. Apresenta como exemplo o paralelismo entre versos sucessivos na poesia bíblica, aponta a predominância metafórica nas canções líricas russas e a predominância metonímica na epopeia heroica. Destaca o primado do processo metafórico no romantismo e no simbolismo, e, também, o primado da metonímia no realismo. E há ainda

6 O termo é do próprio Roman Jakobson (1969), e consta da quinta parte de “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”.

deslocamento para outra ordem semiótica: na linguagem não verbal, Jakobson dá destaque à pintura, na qual reconhece a orientação metonímica do cubismo e a concepção metafórica no surrealismo. Finalmente, o autor (1969, p. 58) destaca o campo do cinema:

A arte do cinema. Com sua capacidade altamente desenvolvida de variar o ângulo, a perspectiva e o foco das tomadas, rompeu com a tradição do teatro e empregou uma gama sem precedentes de grandes planos sinedóquicos e de montagens metonímicas em geral.

Ainda que em tempos de apogeu do movimento estruturalista, o linguista russo (1969, p. 59) mostra que “[...] a dicotomia aqui discutida revela-se de uma significação e de um alcance primordiais para a compreensão do comportamento verbal e do comportamento humano em geral”. É necessário relativizar o peso de uma leitura binária da “dicotomia” apontada por Jakobson: a ampliação do gesto de leitura dos processos metafóricos e metonímicos na busca de uma tendência de estilo nas produções simbólicas do sujeito é que merece maior destaque.

Jakobson (1969, p. 61) generaliza de tal maneira sua descoberta que chega a afirmar que “[...] a competição entre esses dois procedimentos, metonímico e metafórico, se torna manifesta em todo processo simbólico, quer seja subjetivo, quer social”. Aos olhos de Jakobson, todo e qualquer processo simbólico se dá nas relações estabelecidas entre esses dois procedimentos.⁷

É bem ao final do texto “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia” que Jakobson (1969), referindo-se em nota

7 Claudia de Lemos (1998) estende essa proposta jakobsoniana para estudar a fala de crianças.

de rodapé a *Die Traumdeutung*, de Sigmund Freud, acrescenta que na interpretação dos sonhos há uma analogia com o que ele analisa nas relações de base metafórica e metonímica. Pode-se, com base nisso, considerar que substituição e combinação são processos, movimentos da linguagem, que se articulam de modo semelhante às formações do inconsciente.⁸ Ou seja, encontramos na estruturação sintática, na “escolha” lexical que realizamos em nossa fala cotidiana, um movimento funcionalmente semelhante ao movimento estrutural observável no lapso, no chiste, no sonho, no ato falho. Não por acaso, é justamente no fio do discurso que o tropeço se evidencia.

Até aqui temos condensação e deslocamento, metáfora e metonímia. De Freud a Jakobson, é Lacan quem vai costurar com o fio da palavra. Jacques Lacan (1985) dedica a Jakobson toda a aula de 19 de dezembro de 1972 de seu vigésimo seminário, publicada em *Le séminaire XX: encore*. Antes disso, em 1966, nos *Écrits*, Lacan (1988) cita especificamente a distinção jakobsoniana metáfora/metonímia por ocasião de seu estudo sobre “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” e de seu trabalho “A direção do tratamento e os princípios de seu poder”, além de referi-lo em função do trabalho acerca da noção de *shifter (embrayeur)* (Jakobson, 1963).

Assim ficamos sabendo que Lacan retomou a leitura das noções de metáfora e metonímia pela via de Roman Jakobson. Valendo-se da leitura das formações do inconsciente proposta por Freud, Lacan propõe pensar a relação do sujeito com o desejo por intermédio da inexorável contingência da falta. Isso posto, cabe agora retornar ao dito lembrado anteriormente: é porque o sintoma é metafórico que o desejo é metonímico.

⁸ É importante alertar que substituição não é sinônimo de metáfora, assim como combinação não é sinônimo de metonímia.

Retomando a reflexão sobre o filme de Soderbergh, podemos ousar associar, então, condensação e metáfora. Claro, a própria sessão poderia ser concebida como um/o sonho! E podemos ainda destacar a condensação-metáfora do analista-careca (desprovido de, ou seja, passível de evocar a falta e, consequentemente, algo da ordem do desejo). Assim, temos a condensação do analista com a figura do diretor de redação – aquele que conduz os destinos da palavra. “Casualmente”, o cabelo posticho remete ao cabelo da mulher amada/desejada. Nesses termos, não nos resta alternativa. Falar em desejo é falar na falta. E, por aí, trilha-se um fio discursivo cujo desenrolar da trama não se pode prever.

Cabe ainda destacar que a sessão retratada por Soderbergh é filmada em preto e branco, enquanto o sonho relatado pelo publicitário evoca o colorido da fantasia. Mas não necessariamente. Como apontei acima, é possível inverter essa lógica e sugerir a cor como algo da ordem da realidade e o preto e branco como o onírico. Soderbergh não resolve esse impasse para o espectador. O diretor apenas sugere o quanto, se o sintoma é metafórico, o desejo, assim como o rumo inesperado do nosso aviãozinho secreto de cada dia, é metonímico.

Se inicialmente me depararei com a evidência de um sonho apenas no filme de Soderbergh, confesso certo incômodo ao reconhecer o recalçamento do potencial onírico dos outros dois filmes. Afinal, é sempre a partir de uma instância trinitária que nos colocamos em posição desejante. Se Eros é mesmo um filme três, faz-se necessário reconhecer que a interpretação que ora realizo deixa em suspenso o que não pude aqui dizer. Mas essa janela merecerá o empreendimento em outro percurso associativo...

Em tempo: li, em alguma página virtual, que um crítico achou esse o filme menos erótico dos três. Mas essa foi a escolha

eros de Soderbergh. Isso parece justamente fazer parte do surpreendente e imprevisível labirinto do desejo: o que é profundamente erótico para um pode ser a coisa mais desinteressante para outro!

Referências

BARTHES, R. Sobre o cinema. In: _____. *O grão da voz: entrevistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DELEUZE, G. Em que se pode reconhecer o estruturalismo? In: _____. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DUFOUR, D. *Os mistérios da trindade*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

EROS. Direção: Kar Wai Wong, Michelangelo Antonioni, Steven Soderbergh. Produção: Domenico Procacci et al. Estados Unidos: Warner Independent Pictures, 2004. 1 DVD.

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 4 e 5. Texto originalmente publicado em 1900.

HAUSEN, D. *Cinema e psicanálise: o conceito de castração em transversal*. Porto Alegre: Movimento, 2012.

JAKOBSON, R. Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe. In: _____. *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*. Paris: Les Éditions Minuit, 1963.

_____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

LACAN, J. *O seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, J. *Escritos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1988.

LEMOS, C. Os processos metafóricos e metonímicos como mecanismos de mudança, *Substratum: temas fundamentais em psicologia e educação*, Porto Alegre , v. 1, n. 3, 1998, p. 151-172.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Porto Alegre: L&PM, 1998.