

Imagens em Ato

Ensaio sobre a Pulsão em *Ato, Atalho e Vento*

Images in Act

Essay about the Drive in *Act, Shortcut and Wind*

Tania Rivera¹

Resumo

Através de um diálogo crítico com o filme *Ato, Atalho e Vento*, de Marcelo Masagão (2015), este ensaio tenta ressaltar uma pulsação que se inscreve na apropriação entre pulsão e representação – e mostra-se fundamental em nossa relação com a imagem fílmica.

Palavras-chave: PULSÃO; CINEMA; ATO; OUTRO.

Abstract

Within a critical dialogue with the editing film *Act, Shortcut and Wind*, by Marcelo Masagão (2015), this essay tries to point out a “drive pulsation” as something inscribed in the very connection between drive and representation – and that would be fundamental to our relationship with films.

Keywords: DRIVE; CINEMA; ACT; OTHER.

¹ Rivera, T. Psicanalista e ensaísta. Professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF) e pesquisadora do CNPq. Autora de *O Averso do Imaginário* (CosacNaify, 2013) e *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito* (EdUFF, 2012), entre outros. E-mail: taniarivera@uol.com.br. Parte deste ensaio foi publicado em julho de 2015 como comentário crítico no site oficial do filme *Ato, Atalho e Vento* (atoatalhoevento.com).

Ato, atalho e vento é uma bela homenagem ao cinema e uma surpreendente reflexão sobre o que é o cinema – e o mundo. Ele traz, em uma montagem muito pessoal do diretor Marcelo Masagão, breves trechos de 143 filmes – em sua maioria, clássicos de diretores como Fellini, Antonioni e Bergman, Hitchcock, Kiarostami e Kar-Wai, entre muitos outros. A inusitada estrutura surpreende pela capacidade de manter nosso olhar fascinado por suas imagens, tomado em seu ritmo oscilante e primorosamente pontuado pela trilha sonora dirigida por Eduardo Queiroz.



Esse filme nos lança, em ato, a pura poesia do cinema, que de hábito permanece confinada aos curtos momentos felizes nos quais, em meio à narrativa de qualquer filme (sua prosa), pode irromper uma imagem vigorosa, uma imagem poética – ou seja, “verdadeira”. Seja ela construída ficcionalmente ou apresentada como captação do real, é difícil apreender de onde vem sua força de verdade – apenas o olhar de cada espectador poderá conferi-la, de modo singular e imprevisível. Ela consiste em uma espécie de ligação íntima do cinema com cada um de nós, algo invisível e externo à própria obra, mas que me parece ser um dos fundamentos do cinema. O desafio do diretor de *Ato, atalho e vento* é isolar tal fator e torná-lo presente como ato – ou “atalho” – cinematográfico, lançando-o ao vento, nas telas, diante de nós. Com seu novo filme, Masagão – conhecido especialmente por seu *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), um marco no documentário nacional – supera definitivamente a tradicional distinção entre filme de ficção e documentário. Ao se apropriar de fragmentos de filmes de ficção (em sua grande maioria), ele aponta neles um vigor documental – não apenas da história do cinema, mas da História e, ao lado dela, de “nossa(s) história(s)”. Mas *Ato, atalho e vento* não se encaixa nos moldes do documentário. Neste filme pulsa, estranhamente, a ficção em sua maior potência, aquela que não coincide com a narrativa a sustentar e organizar as imagens de um filme, mas consiste em um germe que

parte do filme, de modo plural, para atingir o que está fora dele – no mundo e em cada um de nós.

“Não corra atrás da poesia”, dizia Robert Bresson a respeito da montagem cinematográfica, “ela penetra sozinha, pelas junções” (citado por Aumont e Marie, 2003, p. 173). Mais importante do que as imagens nelas mesmas é o “entreamagens”, a brecha, o instante quase invisível de escuridão que ilumina e confere outra espessura às imagens cinematográficas. Ao assumir o corte por ele mesmo, isolado de qualquer narrativa dramática ou construção cênica, o filme de Masagão comprova e explicita essa estranha potência do intervalo – fresta na qual me posso inscrever de modo singular, tornando-me um *eu-cinema*.

Ato, atalho e vento convida-nos, inicialmente, a um jogo de reconhecimento e redescoberta de fragmentos de obras que um dia vimos. Em seguida, porém, em um estranho reviramento, reconhecemos instantes a que talvez nunca tenhamos assistido – e que, no entanto, surgem como lembranças, como cenas alheias que teriam sido enxertadas em nossa própria memória. Fragmentos de que nos apropriamos, como a jogar com as peças de um quebra-cabeças infinito no qual pulsariam, misturadas, todas as cenas de todos os filmes já realizados.

Esse jogo da memória inclui também, fundamentalmente, o esquecimento. Esquecemo-nos da maior parte desse infinito amálgama de imagens. Além disso, há nele cenas ou fragmentos de cena que nem sempre podemos evocar intencionalmente, mas que nos habitam em uma zona de “imemória” ou de “memória do imemorável”, para usar as expressões de Chris Marker (citado por Pourvali, 2004, p. 60), ou de “recalcamento”, se preferirmos falar como Freud. Imagens latentes. Imagens estranhas, porém familiares. Imagens coletivas, mas que se tornam íntimas. A lógica de *Ato, atalho e vento* é, segundo o diretor, aquela do “mesmo diferente” e da pluralidade de pontos de vista – de cada diretor, de cada cena, de cada filme. Todo encontro é um confronto entre diferentes unidades de tempo e espaço.

Se o cinema é memória, ele não se limita à lógica do arquivamento particular de imagens, histórias e fatos. Ele é construção coletiva da História em maiúsculas, da História da Civilização. Zona de indefinição entre eu e a Cultura, terreno de conflito entre o que vem do outro (diferente) e deve tornar-se meu (mesmo): o cinema talvez seja um dos lugares privilegiados do “mal-estar na civilização” de que falava Freud no conhecido texto que leva

este título (Freud, 1929), e cuja leitura incitou Masagão a conceber a complexa estrutura conceitual de *Ato, atalho e vento*.

O filme talvez nos ensine que o cinema não é apenas um entre outros campos da



cultura, mas sim uma apresentação em ato do trabalho de cultura. Ação de inscrever o mundo em imagens visuais e sonoras a serem compartilhadas e, em retorno, ato de transformar imagens em acontecimentos da vida. Ato de construir cultura e de se constituir como sujeito, na Cultura, de modo conflituoso e não sem sofrimento. Ato de assumir, nessa complexa montagem, que “as coisas não saíram como havíamos planejado” – como afirma a sinopse de “Ato, atalho e vento”, que o sustenta como “filme-frase” ou “filme de uma só frase”, nas palavras do diretor.

Como o filósofo Maurice Merleau-Ponty já afirmava em 1948, o cinema deveria pautar-se não por regras ou receitas, mas pelo que um filme é capaz de gravar em nosso espírito: “uma imagem radiante, um ritmo” (Merleau-Ponty, 2002, p. 58). *Ato, Atalho e Vento* materializa, do início ao fim, tal arriscada e bela proposta. Ele costura elementos díspares (planos ou curtas sequências de filmes variados) em uma tessitura cuja homogeneidade é conferida principalmente pelo ritmo dado pela edição das imagens e pela trilha sonora que a acompanha e arremata. Na espécie de “texto” assim formado, não deixam, contudo, de pulsar, por instantes, imagens singulares e radiantes – resistindo ao ritmo e contrapondo-se a ele, em alguma medida. Isso vem lembrar-nos algo óbvio: um filme é, por definição, algo que pulsa. São os mínimos intervalos existentes entre um e outro *frame* – as “entreimagens” de que eu falava acima – que conferem a nosso olhar a ilusão de movimento.

Aberta ao movimento no real, a lente fotográfica não capta o movimento dos corpos no espaço, mas constrói uma imagem correspondente à deformação do corpo em um espaço-tempo invisível a olho nu. Apenas o registro instantâneo da imagem, com o fechamento da objetiva após um curtíssimo momento, permite que se reconstitua com a sequenciação das imagens instantâneas o movimento tal como ele se apresenta a nossa visão “natural”. Nosso

olho percebe em pulsos, como a câmera (fotográfica ou cinematográfica, analógica como digital). Talvez nossas pálpebras se fechem com regularidade não apenas para proteger e humidificar a córnea, mas também para tornar real a descontinuidade e o encadeamento que caracterizam a linguagem. Fechando o olho – ao menos por uma fração de segundo – distancio-me daquilo que via (em presença) e transformo o que acabo de ver em um resto de percepção capaz de ser tomado pela linguagem e, em combinação com outros elementos, transformado (ou não) em uma cena.

Talvez seja por isso que Freud fala da percepção como ato de inscrição de “rastros” (*Spuren*) – restos de imagens e palavras um dia percebidas, pedaços discretos de um *continuum* perceptivo que foi recortado e perdido pela incidência do significante. A linguagem recorta e cadencia o amálgama perceptivo vivido, tornando-o impossível e invisível a nossos olhos, inaudível a nossos ouvidos – salvo, eventualmente, na experiência do sonho (enquanto a elaboração secundária não fizer dele um filme e seu relato não transformá-lo, por sua vez, em uma narrativa linear).

Graças à linguagem, os rastros perceptivos podem-se tornar outra coisa: *traços de memória*. O elemento mínimo da lembrança não é a cena, mas um traço discreto (nem imagem, nem palavra) que está na base da construção de toda cena, em um complexo jogo com outras cenas e palavras. Toda cena é uma organização languageira de rastros do real e por isso uma lembrança muito nítida pode ser encobridora, ou seja, pode consistir em uma fantasia (como mostra Freud em “Lembranças Encobridoras”, de 1899) que não coincide com os fatos vividos, apesar de trazer nela alguma pulsação do real. Além disso, as cenas organizam-se em blocos que tendem à formação de narrativas, domesticando a pulsação do real através de uma “elaboração secundária” como aquela que faz da vivência onírica um enredo coerente (e que atua apenas ao final do trabalho do sonho, segundo Freud). Como mostra o cinema, porém, – especialmente em propostas que se desviam do objetivo narrativo – em toda cena persiste uma pulsação latente. Ela não chega a apresentar como tal, massivamente, o amálgama perceptivo do Real, mas agencia brechas, entrecenas que são um convite ao espectador – um convite do/ao corpo, um chamado pulsional a que ele se insira em um circuito que é aquele da pulsão, segundo Lacan.

Nos intervalos pulsantes que compõem as cenas de um filme, nossos rastros perceptivos são chamados a se engancharem entre os traços do Outro, fazendo surgir um “novo sujeito” – expressão que aparece na pluma de Freud ao tratar da pulsão escópica no que seria seu último estágio, de “inserção de um novo sujeito”, ao qual trata-se de mostrar-se “para ser olhado por ele” (Freud, 1949/1915, p. 222)¹. Lacan isola a expressão – uma das

raras vezes em que Freud usa o termo *Subjekt* – para sublinhar que o sujeito que não é o agente do movimento pulsional, mas sim o resultado do circuito da pulsão: aquele sujeito que “é propriamente o outro” e só aparece quando a pulsão pôde cumprir seu curso circular. É apenas com a aparição de tal sujeito “no nível do outro”, como diz Lacan, que pode se realizar a função da pulsão (Lacan, 1973, p. 162). Acredito que nisso reside o que Lacan aponta na pulsão como uma espécie de “truque” que lhe seria essencial. Como sabemos, a pulsão tem por estrutura o “traçado de um ato” (p. 155) inscrito pelo psicanalista como uma flecha em curva acentuada que contorna seu alvo e se relança, redesenhando uma borda corporal (sua fonte). A pulsão “contorna” o objeto (*la pulsion en fait le tour*) como afirma Lacan, hamando em seguida a atenção para o fato de que há nisso a ideia de giro, mas também de *truque*, como permite o termo francês *tour* (p. 153). Creio que o “truque” da pulsão não diz respeito apenas ao fato de seu circuito escamotear o objeto como causa do desejo, fazendo-o passar por alvo capaz de satisfazê-la, mas também no estratagema pelo qual ela realiza um “apelo ao outro”, fazendo surgir o sujeito.

Não é mero jogo de palavras, portanto, aproximar a pulsação, de que falávamos no cinema, da “pulsão” – este conceito tão importante quanto obscuro para a psicanálise. O *Trieb* freudiano não remete tão diretamente a esta ideia quanto o termo português e é importante lembrar que se trata, para o fundador da psicanálise, de salientar com ele uma força que não seria episódica, mas constante (*eine konstante Kraft*) (Freud, 1946/1915, p. 212). Com a ideia de constância, Freud sublinha a diferença da pulsão em relação ao instinto: não se trata nela de um estímulo externo que pode ser eliminado por uma ação específica, mas de estímulos internos que insistem de forma permanente, exercendo uma pressão da qual não se pode fugir. Segundo Luiz Hanns, *Trieb* indica “algo que propulsiona” ou “coloca em movimento” (Hanns, 1996, p. 338), ou algo que “aguilhoa”, “toca para frente”, “não deixa parar”, “empurra” – em suma, trata-se de uma “força poderosa e irresistível que impele” (p. 339). Essa força é uma pressão interna constante, pois se mantém na fronteira entre o somático e o psíquico, sem tornar-se integralmente psíquica. A pulsão é o “representante” psíquico dos estímulos que vêm do interior do corpo – ela marca a heterogeneidade entre somático e psíquico e incarna a exigência de “trabalho” para se passar de um ao outro. Ela é, portanto, a própria medida da “exigência de trabalho imposta ao psíquico devido a sua conexão (*Zusammenhang*) com o corpo”, como diz Freud (Freud, 1946/1915, p. 214).

Sobre este fundo de tensão permanente entre o corpo e o psíquico, aparecem os “movimentos” pulsionais, os *Triebregungen*², talvez como a variação de correntes em um mar sempre agitado. Nada até aqui nos autorizaria a imputar-lhes um modo pulsátil de tensionamento: os movimentos pulsionais são manifestações mais ou menos pontuais da força mais ampla que nos impele ao *trabalho psíquico* de representar psiquicamente os estímulos vindos do interior do corpo. É nesta passagem para o psíquico, nesta articulação entre a face na qual a pulsão mergulha em um biológico do qual pouco se pode dizer e a face na qual ela se torna representação sujeita a destinos psíquicos (sem deixar de carregar algo de corporal), que um funcionamento pulsátil vai impor-se como fundamental. Ele só se tornará explícito no texto freudiano sobre o “bloco mágico”, de 1925.

Na superfície deste brinquedo infantil, podemos fazer aparecer traços pelo simples deslizar de um instrumento mais ou menos pontudo, sem que haja qualquer depósito de tinta ou grafite. É a aderência entre as diversas camadas que compõem o instrumento que torna visível tal “escrita”, que desaparecerá da superfície tão logo o contato entre elas seja desfeito pelo descolamento da camada mais superficial (por gesto manual ou por um mecanismo que o substitua, deslizando entre as camadas de modo a separá-las). O bloco mágico materializa para Freud o funcionamento do sistema Percepção-Consciência (Pc-Cs) já mencionado em “A Interpretação dos Sonhos” (1900): ele pode receber percepções de maneira ilimitada, como se fosse a cada instante uma página em branco, enquanto os sistemas mnêmicos – como as camadas subjacentes do bloco – armazenariam os traços duráveis de memória. Além disso, o brinquedo permite que o psicanalista sublinhe que para que um elemento perceptivo se inscreva duravelmente é necessário que esteja ativo o contato entre essas diferentes “camadas” – caso contrário, uma percepção pode chegar a ser totalmente inócua, sem inscrição mnêmica.

Em nosso contato com o mundo está em jogo, portanto, uma descontinuidade: “inervações de investimento” são enviadas de dentro do sistema para o Pc-Cs em “rápidos golpes periódicos”, alternando instantes de disponibilidade de recepção e inexcitabilidade (Freud, 1955/1925, p. 8). É como se o inconsciente estendesse suas antenas ao mundo exterior para em seguida recolhê-las, diz Freud. Apesar de o psicanalista evitar considerar tal formulação do ponto de vista econômico e articulá-la à dualidade Eros/pulsão de morte, está claro que tais investimentos periódicos não podem consistir em outra coisa senão em investimentos pulsionais. “Investe-se” – ou não – a percepção corporal, ou seja: há que haver pulsão a investir um fragmento de real para torná-lo um “rastro” – que poderá em seguida constituir um traço em uma escrita, conjugando-se a outros traços. Entre o registro econômico

e o tópico mostra-se aqui um enlaçamento fundamental, configurando uma espécie de trabalho psíquico primordial: aquele que transforma a percepção, representando-a no psiquismo (no sentido do *darstellen*) e abrindo o caminho para que se inscrevam as representações (*die Vorstellungen*).

Esse trabalho descontínuo é o do bloco mágico e também o do cinema – e ele estaria inclusive, como supõe Freud, na origem de nossa representação do tempo. Estamos no mundo de forma pulsante – como um bloco mágico no qual uma mão inscrevesse sobre a superfície, enquanto uma outra a descolaria periodicamente das demais camadas. Percebemos em hiato – como aqueles, imperceptíveis, que marcam em um filme a passagem de um a outro fotograma. E nossas lembranças são edições, montagens quase cinematográficas: jogo de combinação entre traços mnêmicos de modo a que se gerem imagens e palavras a se organizarem em cenas e roteiros – dos quais o eu não é exatamente a origem e muito menos o *cameraman* ou o diretor, mas um mero personagem. Entre um traço e outro, entre pulsão e representação, o que pulsa nesse trabalho de edição pode porém, *a posteriori*, indicar o lugar do sujeito do inconsciente.

Não podemos esquecer, no entanto, que o próprio circuito pulsional já implica o outro – nele surge um “novo sujeito no nível do outro”, como dizia Lacan – em um certo jogo, eu acrescentaria, com o Outro. Na percepção/memória, é fundamental a presença de uma tela – no sentido da superfície do bloco mágico, mas também da tela que é uma cobertura (*Decker*) já indicada na ideia de lembrança encobridora (*Deckerinnerung*): aquela que, ao mostrar, esconde. Tomada no circuito pulsional, a percepção configura, no corpo, uma tela para o olhar (e os ouvidos) do Outro e, secundariamente, do eu. Este é o truque através do qual uma imagem (visual, sonora ou tátil) pode chamar um outro, levando-o a retomar sua relação com o Outro e seu mal-estar na Cultura. Este é o estratagema que o cinema tem a potência de atualizar, tomando-nos “pulsionalmente”.

Notas

¹ Eu traduzo este e os demais trechos em línguas estrangeiras.

² Termo habitualmente traduzido como “moções pulsionais” pela Imago e por “impulsos instintuais” pela Companhia das Letras.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. e Marie, M. (2003). *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus.
- Freud, S. (1987/1899). “Lembranças Encobridoras”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. vol. III (pp. 269-287). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1987/1900). “A Interpretação dos Sonhos”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. vols. IV e V. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1946/1915). “Triebe und Triebeschicksale”. *Gesammelte Werke*. vol. X, pp. 209-232. Londres: Imago.
- Freud, S. (1948/1925). “Notiz über der Wunderblock”. *Gesammelte Werke*. vol. XIV, pp. 3-8. Londres: Imago.
- Lacan, J. (1973). *Le Séminaire Livre XI. Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Hanns, L. (1996). *Dicionário Comentado do Alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Causeries 1948*. Paris: Seuil.
- Pourvali, B. (2004). *Chris Marker*. Paris: Cahiers du Cinéma/Scérén-CNDP.

Citação/Citation: Rivera, T. (2015). *Imagens em Ato Ensaio sobre a Pulsão em Ato, Atalho e Vento. Revista Trivium: Estudos Interdisciplinares, Ano VII, v.2, p. 246-254.*

Recebido em: 27/07/2015

Aprovado em: 12/12/2015