

# Brissac e suas Reflexões sobre a Teoria das “Passagens” nas Artes Visuais Contemporâneas\*

Paulo Alves

Professor Adjunto do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina – UEL.

## RESUMO

A reflexão de Nelson Brissac Peixoto sobre o conceito de “passagem” enquadra temas do campo das imagens (cinema, fotografia, vídeo e pintura) para aferir suas formas de inserção na construção das representações no espaço urbano da modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Passagem, representação, imagens, cinema, vídeo, fotografia, pintura, barroco.

## ABSTRACT

The reflection of Nelson Brissac Peixoto on the concept of “pass” fits subjects of the field of the pictures (cinema, photograph, video and painting) to survey its forms of insertion in the construction of the representations in the urban space of modernity.

KEY WORDS: Transpose, pass, representation, pictures, cinema, video, photograph, painting, baroque.

---

\* O presente texto é uma colagem discursiva centrada no ensaio de Nelson Brissac Peixoto sobre a teoria das “passagens”, em “Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura”, IN: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina*. A Era das tecnologias do virtual. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 237-252.

# BRISSAC E SUAS REFLEXÕES SOBRE A TEORIA DAS “PASSAGENS” NAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS

## Introdução

Brissac retoma o conceito de “passagem”, de Walter Benjamim, para caracterizar o enquadramento que se faz hoje dos processos imagéticos do cinema, vídeo, fotografia, pintura e arquitetura, que formam o que ele designa por “*passagem de imagens contemporânea*” (1999: 237).

A passagem é uma imbricação que se dá entre as diferentes formas artísticas, de onde extravasam os seus múltiplos movimentos, ignorando a temporalidade e também não distinguindo o real do imaginário, ou o visível do invisível. Há uma certa simbiose molecular que assegura as fusões entre essas diferentes linguagens, formando uma dimensão imagética do que é contemporâneo.

Também em Benjamim, Brissac busca inspiração para formular a noção de **dispositivo ótico**, referindo-se às galerias com luz e espelhos, onde estão dispostas as mercadorias para os transeuntes da Paris do século XIX (Cf. Benjamim, 1990; Kote, 1985).

A idéia de fusão entre pintura, fotografia e cinema estava latente na forma de organização das galerias enquanto receptáculo aos olhos dos parisienses. Era preciso fundir cores, ângulos e perspectivas através das imagens, impondo um discurso de sentido visível à multidão.

## O discurso brissacquiiano

O mundo não deve ser o mundo real, mas o mundo das representações, das imagens. Não deve haver uma cidade linear, padronizada numa estética própria e com identidade espacial urbana e planejada. A cidade é para ser olhada como espetáculo, de tal modo que sua arquitetura, ruas e luzes sejam orquestradas e disponibilizadas sob a forma de imagens. Essas imagens são construções processadas pelo vídeo, computador, filme e a fotografia. Como diz Brissac: “*os painéis, fotos e cenários transformando a arquitetura e a cidade em teatro*”(1999: 237).

Um outro destaque do texto de Brissac diz respeito ao papel do “*sistema de interação*” entre as cores, a espessura e a textura dos artefatos e objetos do urbano. Da mesma forma, o invisível é também um campo mutável pelo olhar (o dispositivo ótico dos sistemas imagéticos). Ou seja, o “*visível é uma qualidade de uma textura, a superfície de uma profundidade*” (Brissac, 1999: 238).

O conceito brissacquiiano de “entrelaços” refere-se ao que é “invisível e vidente”, isto é, reciprocidade entre dois corpos ou objetos como imagens encadeadas, numa espécie de dois espelhos face à face. O que está entrelaçado não são só corpos, mas imagens que formam, portanto, uma paisagem como espaço ampliado. De certo modo, tais corpos se relacionam e se movem por estarem numa lógica de independência. Ou como finaliza

Brissac (1999: 238-239), *"Não se trata de uma simples relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade [...] algo que acontece ente os elementos, mas que não se reduz aos seus termos[...]".*

Na perspectiva do autor, o mundo é permeado por uma "linha de fuga", com rupturas, dimensões e fluxos diferentes. Portanto, é difícil discernir as zonas, pois os limites territoriais "desaparecem", considerando-se que tudo está em "permanente devir". Podemos observar esse "espaço liso" do mundo na matemática, na música e na arte moderna por suas linhas e contornos diferenciados, inclusive nas formas das cidades contemporâneas.

No Barroco, por exemplo, a imagem tem função operatória, remetendo seu conteúdo para uma concepção de espaço e tempo que não são lineares. *"O contínuo não é uma linha que dissolveria em pontos independentes, mas como um tecido que se divide em pregas, que se decompõe em movimentos curvos"* (Brissac: 239). Por isso, a pintura Barroca é considerada uma transição da arte imagética de uma dada época histórica.

Brissac aplica a noção de **Dobra** e de **Curva e Recurva** em relação ao Barroco para evidenciar o processo de conjunção das artes (arquitetura, pintura e escultura), onde

*"uma coisa exprime a outra, reflete a outra, em total correspondência, em permanente interação [...] Assim, é que a pintura sai da sua moldura e realiza-se na escultura; a escultura ultrapassa-se e realiza-se na arquitetura; e circunvizinhança, de modo a realizar a arquitetura no urbanismo [...]"* (Brissac, 1999: 239-240).

As "passagens" barrocas se assemelham tão propriamente com a modernidade, é o mesmo dispositivo, mas agora sedimentado nos processos eletrônicos. O real cruza-se com o virtual em várias escalas e formas. Há uma

combinação de possibilidades entre as diferentes artes, como a pintura, escultura e arquitetura, podendo se ampliar tudo sob a forma de imagens, cores e tons diferenciados em múltiplas dimensões.

A potência ocular dos processos eletrônicos não se inibe diante do que se apropria, pois pode produzir imagens com ângulos, planos, deformação e inverter os focos captados. Ao invés de produzir uma imagem para ser vista, produz um olhar para "ver" o homem. É o que Brissac chama de **Anamorfose**, que amplia a potência ocular. Podemos dizer que o olhar barroco também é um olhar **anamórfico**, pois tornava convergentes todas as esferas artísticas enquanto um espaço expandido. Assim, diz Brissac (1999: 240), *"É a partir desse campo na intersecção de múltiplos olhares, que as formas tomam forma [...]"*.

O modo alegórico de dizer as coisas vem do barroco e passa para a arte contemporânea, pois esta se apropria dos objetos, das coisas, do pensamento, reciclando e acumulando. Isto quer dizer que um determinado objeto ou texto pode ser lido através de outro, pois há aqui uma trama de referências que não são necessariamente dadas sob uma forma ou modelo (e também de lugar). Um exemplo é a inter-relação de diferentes imagens (cinema, vídeo, fotografia, pintura e arquitetura). Uma remete à outra sem necessidade de fidelidade, pois cada imagem pode ser modificada, deturpada, ampliada, aumentada nos seus detalhes.

A imagem pode ter seus movimentos alterados, suas cores modificadas, trocadas, etc. Brissac aponta para o caráter mutante das imagens, podendo-se elaborar uma paisagem contemporânea a partir de entre – imagens. Essa é a natureza transitiva das imagens. Essas passagens são visíveis nas obras *"[...] flutuando entre dois fotogramas*

*ou entre duas telas, entre duas espessuras de matéria ou entre duas velocidades, ele opera na intermediação das imagens [...]”* (Brissac, 1999: 240-241).

Brissac diz que a linguagem é heterogênea e não há nenhuma lei que regula o regime de frases. Daí surge a idéia ou a figura do arquipélago – um conjunto de ilhas – para cada discurso. Ou seja, as frases formam um jogo para determinar cada objeto, cada território ou campo (no sentido Kantiano):

“Os conceitos, na medida em que são relacionados a objetos, sem que se considere se o conhecimento deles é possível, possuem um campo, determinado somente depois da relação do objeto deles com nossa faculdade de conhecer em geral” (Brissac: 241).

Assim, os objetos só ganham título, nome, quando os conceitos com eles se relacionam. Ou melhor, os conceitos tem um campo próprio, mas não estão isolados, e também não sabemos se eles efetivamente tem o “poder de conhecer”. O problema é saber como se dá essa passagem entre objetos e conceitos – a chamada **teoria da passagem**, formulada por Lyotard. Aqui, o processo de **passagem** forma o arquipélago – um conjunto de ilhas (frases) que equivale a uma diferença entre os gêneros de discursos, o que muda e reduz o ritmo de tais discursos.

No meio dessa questão da passagem dos diferentes discursos, como situar o lugar da imagem? – pergunta Brissac. Qual o lugar da arte, da escultura e da arquitetura? E a fotografia e vídeo? A resposta é: todas essas formas de cultura estão entrelaçadas e se constituem como imagens, que tem seu lugar próprio.

A fotografia, por exemplo, é espaçamento onde a percepção do real é puro signo, mas tem sentido duplo (como cópia e original) (Cf. Barthes; 1984). Na verdade, a fotografia

quebra um real anteriormente dado e funda um outro espaço que é imagem. Essa imagem espaçada é produto de uma passagem do real para o signo. Brissac (1999: 242) conclui que a fotografia é deslocamento do móvel para o fixo, dando uma forma imagética do que era real e instantâneo: *“A fotografia sai do quadro para permitir a adaptação da imagem ao espaço, o mundo das imagens e dos objetos deixam de se opor”*.

O vídeo, já parece sobrepor a todos os outros processos imagéticos, e ao mesmo tempo assimila as múltiplas imagens – enfatiza Brissac para ressaltar o seu lugar no mundo atual televisivo. O vídeo integra todos os processos de produção das imagens. Ou seja, *“é o lugar por excelência de passagem: tudo passa na televisão”* (p. 243).

*“Como passar de uma imagem a outra”* – pergunta Brissac. O percurso é transitar por todas as modalidades de fotografia: imagem fixa/imagem em movimento (filme) e dar movimento à cena para o registro fotográfico. Isto é, dar vida à imagem para criar uma tensão entre o real em movimento e a fotografia como uma “vida interior”.

Já no cinema, a imagem tem movimento automático numa sucessão de fotogramas que formam um todo de múltiplos fragmentos, mas pode ser recortado, interrompido para acrescentar detalhes à imagem, como bem indicou Deleuze (1985). A interrupção do filme – uma parada qualquer – permite aflorar a imagem fotográfica que é isolamento, sendo possível interferir na imagem filmica, tornando-a outra coisa. Hoje é possível introduzir elementos de vídeo no filme, modificando suas competências – afirma Brissac. Em suma, *“o cinema contemporâneo integra a tal ponto elementos de linguagem do vídeo que teria se convertido, globalmente, num efeito – vídeo”*. (Brissac, 1999: 244).

O que muda na linguagem do vídeo são seus recursos de imagens mais do que cinematográficas, são retóricas televisivas que sobrepõem o olhar do cinema que é imagem observada à distância, enquanto a imagem do vídeo adentra aos olhos do telespectador, que Brissac chama de "*trabalho subterrâneo do vídeo*". No processo de construção das imagens é possível compor diferentes expressões visuais simultaneamente, recorrendo-se ao vídeo e, a partir daí, buscar imbricações orgânicas entre cinema e vídeo. Como diz Brissac "*o vídeo é o ponto de interseção entre essas duas partes, o suporte destas experiências de decomposição e recomposição*" (1999: 244).

Segundo Brissac, Godard transitou por muito tempo entre cinema e vídeo para elaborar essas colagens, vídeo – cinema, em vários de seus filmes. Para Godard, as imagens não podem ser simples, despojadas, mas múltiplas entrelaçadas. E tudo depende de uma criação de imagens vídeo – cinema que tenha sua própria linguagem para informar e passar significados sem o recurso verbal, e somente e estritamente visual.

Um filme é mais fotográfico quando são lentas suas imagens (quase parando). É um pressuposto para análise, para ver melhor as imagens, tornando-as orgânicas como se fossem uma decomposição. Esse processo, diz Brissac, é conhecido como "slow – motion", por ser controlado manualmente na produção de imagens.

Normalmente, o filme tem cenários fixos numa sucessão de eventos que vão se encadeando para compor toda a história e a trama. É um processo mais ou menos linear e seqüenciado, não admitindo arranjos e fusões de outras imagens. Ou seja, não é possível construir imagens virtuais, mas apenas aquelas realmente preparadas e representadas para a câmara. Já o vídeo tem

competência manipulativa de imagens produzidas e depois editadas com a elencação de elementos visuais criados virtualmente. Ou seja, para Brissac "*o vídeo faz aparecer aquilo que não se pode filmar*" (1999:245). É aqui que entra o **conceito de ficção** na arte das imagens quando se recorre ao vídeo como processo de construção do filme.

As imagens podem informar por si mesmas enquanto discursos visíveis da comunicação contemporânea. Pode, portanto, prescindir das palavras e dos sons. Porém, o filme e o vídeo são processos que fundiram as palavras e os sons às imagens. No filme, enquanto uma imagem expulsa a outra, interrompendo o cenário em movimento, as palavras e os sons são conduzidos articulados para produzir um sentido sem as imagens. Brissac lembra que nos filmes de Godard, os sons e os ruídos quando deviam ser destacados no processo de história, se aumentava o volume para deslocar e abafar as imagens de sua hegemonia. Aqui, as imagens se fazem representar pelos sons e ruídos sendo aparentemente equivalentes. Mas, Brissac adverte: "*É preciso aprender a ver para além do ruído e das outras imagens*" (1999: 245).

Quanto à função da pintura na produção de imagens, Brissac a vê como agenciadora capaz de estabelecer um campo próprio de aproveitamento do que lhe é peculiar: o pictório. Não é por outra razão que o autor diz que "*A pintura é o agente da passagem entre imagem – cinema – imagem – vídeo*"(1999: 246).

A pintura é uma referência de comunicação imagética das mais antigas, reunindo, portanto, uma série de predicados artísticos de composição de um visual humano, material e estético e que são referências para outras artes, como o cinema, o vídeo, a arquitetura, a fotografia, etc.

No cinema, a influência da pintura, de sua decomposição pictórica, é relevante no que se refere à construção de cenas, personagens e lugares, uma espécie de modelo para a construção de imagens fílmicas e fotográficas.

O vídeo também se alinha ao parâmetro clássico ou moderno da pintura para a elaboração de imagens montadas ou mesmo para as composições virtuais. Para Brissac, a pintura tem competência para ensinar o cinema a ver os objetos e as coisas sob uma perspectiva artesanal mais elaborada do ponto de vista de uma composição pictórica que se impõe como modelo.

Brissac cita vários cineastas que adotam a pintura como modelo para a construção das imagens, como Rivette, Erice e Godard. Este último, recorre à pintura no seu aspecto pictórico para elaborar planos de filmagens sob a forma de quadro – a quadro.

Portanto, não há incompatibilidade entre pintura e cinema quanto as suas interações. *“À pintura se coloca problemas de movimento e o cinema questões pictóricas, como a de perspectiva”* (Brissac: 1999: 247).

Brissac direciona sua perspectiva analítica sobre a relação do cinema com a pintura considerando que ambos exigem movimentos que se complementam, caracterizando o que ele chama de **trompe – L’oeil**. Ou seja, a pintura na sua pictorialidade e movimento tem uma relação de contigüidade com o cinema. Essa intersecção é **anamorfose** que se revela permanentemente entre pintura e cinema.

A natureza intrínseca da pintura pressupõe combinações pictóricas e movimentos que se manifestam por causa dos detalhes, aspectos, luz e sombras que recobrem a obra como um todo – que podemos chamar de enquadramento. Da mesma forma – diz Brissac –

“O cinema, ao contrário da fotografia, que procede por instantâneos, pode assumir a produção de detalhes que é própria da pintura, fazendo a câmara se deslocar, aproximando-se ou afastando-se da tela, parando num rosto, numa mão” (1999: 247).

Enfim, como na pintura, o cinema precisa de detalhes, de elementos de composição para criar um efeito de conjunto.

Na parte final do texto, Brissac se apoia em Deleuze para avaliar a pintura na sua imbricação e nos seus efeitos sobre o cinema.

A pintura teria uma composição complexa de efeitos visuais paralelos nas adjacências de seu objeto (imagem) fundante. São marcas, traços diversos, cores disseminadas com fins figurativos para desviar a atenção e o olhar do observador para outros pontos da pintura. Esse deslocamento do centro para as margens é feito pelo cinema. É o chamado **traveling**, onde a câmara desliza como um olho para outros pontos da composição das imagens, fixando-se ora num rosto, ora numa mão (Brissac, 1999: 247).

O traço na pintura é marcado por uma combinação heterogênea de cores e manchas que, segundo Deleuze – diz Brissac – era para romper com a organização ótica convencional característico da pintura do século XVII. Ou seja,

“A geometria ótica é substituída por uma linha manual que o olho mal consegue acompanhar. Passamos da visão ao tato. Não vai de um ponto ao outro, mas passa entre os pontos. Uma pintura que se faz entre as coisas” (Brissac, 1999: 248).

A obra de arte, como é o caso da pintura, é mesclada por uma composição de traços e de linhas ilimitadas, onde as cores delineiam objetos como manchas mediadas por luz e sombras sem contrastes. É o reino da cor determinando espaço, volume e superfície (Brissac, 1999: 248).

Vimos que em relação ao vídeo, a pintura trouxe elementos de composição como uma modelagem, isto é, incorporou procedimentos de enquadramento de detalhes (corpos, rostos, paisagens) para produzir imagens. Brissac conclui que o vídeo se aproximou da pintura para poder produzir "*imagens entre coisas*" nas suas interrupções. Por isso a imagem de vídeo está "*próxima da pictórica*" (1999: 249).

Os vídeos, ainda que tenham aperfeiçoamentos técnicos, são aparelhos manuais que incorporam em seu funcionamento a extensão das mãos do homem e do seu olhar para enquadrar os objetos e fazê-los movimentar logo, as imagens são produzidas sem a necessidade de observação, pois tudo é instantâneo e registra pelo movimento e deslizamento da câmara. Finalizando – diz Brissac – o problema agora é "*fabricar imagens sem precisar recorrer à luz, à ótica: estamos no domínio do espaço conceitual*" (1999: 250).

## Referências bibliográficas

- BENJAMIM, W. – **Obras Escolhidas**. v.3, São Paulo: Brasiliense, 1990.
- KOTE, F.R. – **Walter Benjamin**: Antologia. São Paulo: Ática, 1985.
- BARTHES, R. – **A Câmara Clara**: Notas sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DELEUZE, G. – **Imagem – movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PEIXOTO, N.B. – "Passagem da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura". IN: PARENTE, André (org.). **Imagem máquina**. A Era das tecnologias do virtual. 3ªed., São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 237-252.

