Nunca
se perguntou
tanto sobre a visão
do cego. Por que essa atu-
alidade da figura daquele que
não pode ver? A cegueira parece
ser uma condição contemporânea. Ter
muito a ver embaça o olhar, o excesso cega.
Com tanto o que ver, já não enxergamos mais
nada.

A TV tem a ver com essa cegueira. Por um lado,
ela acrescenta imagens à nossa pai-
sagem cada vez mais saturada, cada
vez mais indistinta. Contribui para a
opacidade do mundo contemporâ-
neo. Mas não reside aí, justamente -
por outro lado - sua capacidade de
engendrar um outro modo de ver?
Este horizonte bloqueado - verdadei-
ro muro de imagens - constitui um
novo território. O vermelho, diz
Merleau-Ponty, este invisível, não é
uma película de ser sem espessura.
Ele emerge de um vermelhidão,
menos preciso, no qual o olhar mer-
gulhava, antes de fixá-lo. Sua forma
é semelhante a uma textura lanosa,
metálica ou porosa. Na frase de
Claudel: "um certo azul do céu é tão azul que só
o sangue é mais vermelho". Este vermelho só
é o que é relacionando-se com outros verme-
lhos ao redor, com os quais faz uma cons-
telação, ou com outras cores que atrain-
do e repele. É um nó na trama do si-
multâneo e do sucessivo. Pon-
tuação no campo das
coisas verme-
lhas, que in-
clui ves-

NELSON BRISSAC PEIXOTO

Visões sem visão

NELSON BRISSAC
PEIXOTO é ensaísta,
professor da Unicamp
e está preparando a
série de vídeo
Paisagens Urbanas.

tidos de mulher, a terra perto de Madagascar e a bandeira da Revolução (1).

O olhar apalpa as coisas: interação do visível e do tangível. Este campo denso entre o vidente e a coisa é constitutivo de sua visibilidade. As coisas não são achatadas, de duas dimensões, mas seres dotados de profundidade, só acessíveis àquele que com elas coexiste num mesmo mundo. Renúncia do pensamento por planos e perspectivas em favor de uma sobreposição de círculos concêntricos, ligeiramente descentrados com relação aos outros. Uma visibilidade resultante da interação entre aquele que vê e o seu objeto, como as séries de imagens encadeadas formadas por dois espelhos dispostos face a face. A visão se faz do meio das coisas. Experiência - se colocar entre - que nos é proporcionada pelas imagens contemporâneas.

O princípio deste processo é o movimento, que transforma o ponto em linha. Deleuze definiu assim esta condição: estar no meio, como o mato que cresce entre as pedras. Mover-se entre as coisas e instaurar uma "lógica do e". Conexão entre um ponto qualquer e outro ponto qualquer. Sem começo nem fim, mas entre. Não se trata de uma simples relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade. O "entre-lugar". Seu tecido é a conjunção "e...e...e". Algo que acontece entre os elementos, mas que não se reduz aos seus termos. Diferente de uma lógica binária, é uma justaposição ilimitada de conjuntos (2).

Estas passagens são constitutivas da atualidade das imagens. Entre foto, cinema e vídeo - além da pintura e da arquitetura - produz-se uma multiplicidade de sobreposições e configurações. O "entre-imagens" (3) é o espaço de todas estas passagens. Ao mesmo tempo absolutamente visível e secretamente imerso 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. O entre-imagens é o lugar onde a paisagem contemporânea efetivamente se constitui.

Todos estes movimentos têm seu espaço no vídeo, na imagem eletrônica. O vídeo assimila todas as outras imagens, permite a passagem entre os suportes, a transição entre pintura, fotografia e cinema. Na medida em que é um "médium" capaz de integrar e transformar todos os outros, o vídeo é o lugar por excelência de passagem: tudo passa na televisão. Para onde vai o vídeo? Para todo

lado, em todas as direções.

Ao ser transformado pelo vídeo, o cinema se aproxima, tal como jamais havia feito antes, do pictórico. Mas o cinema tem meios de contradizer visualmente a sugestão de profundidade, o domínio do dispositivo perspectivo, do ponto de vista? O princípio da montagem pode aproximar mais o cinema da composição pictórica, integrando elementos heterogêneos: uma mancha de cor e uma série de pontos se combinariam com a imagem de um objeto, com um retrato, com motivos arquitetônicos, para criar um efeito de conjunto.

A pintura prepara este terreno ao quebrar a organização ótica convencional e criar um espaço tátil, material. Deleuze identifica - na pintura de Bacon - a constituição deste outro dispositivo espacial na figura do diagrama: pintar fazendo marcas, traços variados, áreas de cor e até elementos figurativos. Um conjunto operatório de traços e manchas, linhas e zonas (4).

A geometria ótica é substituída por uma linha manual que o olho mal consegue acompanhar. Passamos da visão ao tato. A linha - ou mancha - não traça um contorno, não delimita nada. Não vai de um ponto a outro, mas passa entre os pontos. Uma pintura que se faz entre as coisas. As formas podem ser figurativas, mas não têm mais laços figurativos. A ligadura entre elas é propriamente pictórica, feita pelo movimento e a coagulação de seus próprios elementos.

A linha muda sem cessar de direção, ocupando toda a superfície, preenchendo todo o quadro. Criando massas de elementos pictóricos, agregados de matéria. A mão se sobrepõe ao olho. O horizonte vira muro, solo. A pintura usa o diagrama para tornar-se uma arte analógica. Uma linguagem de relações: a conexão de planos substitui a perspectiva; a modulação de cor suprime o contraste de luz e sombra e a massa destitui a relação entre forma e fundo. Um espaço feito de junções - "e...e...". A modulação de cor - justaposição de tons puros - engendra um espaço tátil, em que a planaridade da superfície só engendra volume pelas diferentes cores nela sobrepostas. Este colorismo é, diz Deleuze, a linguagem analógica da pintura: não há mais fora ou dentro, mas somente uma "espacialização contínua" promovida pela cor. Um campo expandido.

A profundidade resultante desta junção de planos não é a profundidade forte de Cézanne, mas uma "profundidade magra",

1 M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, 1964.

2 G. Deleuze, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980.

3 R. Bellour, *L'Entre-Images*, ed. de la Différence, 1990.

4 G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, ed. de la Différence, 1981.

GODARD

herdada do cubismo. A mesma - sempre no esteio da modulação goethiana - que Deleuze percebe nos *closes* de rosto dos filmes de Sternberg: visto entre o branco do cortinado e o branco do travesseiro, o rosto não passa de uma incrustação geométrica no véu. Uma imagem que parece provir do vídeo. A sobreposição do véu lhe dá um volume superficial, uma profundidade rasa (5).

O diagrama - a profundidade rasa - é também própria do vídeo. O vídeo é tido como mera superfície vazia, sem distância e sem tempo, responsável pela supressão da profundidade que tinha a imagem cinematográfica. Mas ele é também aquilo que dota o cinema de uma "nova profundidade", resultante da composição de rostos, corpos e paisagens. Uns se formando da matéria do outro, através de cores que escorrem de uma imagem para outra, de linhas que se comunicam. O vídeo manifesta a imagem entre as coisas, trabalhando a interpenetração delas, rompendo a superfície fotográfica para duplicá-la com uma profundidade material que é próxima da pictórica.

Esta imagem, trabalhada eletronicamente, não conhece a distinção entre superfície e fundo, luz e obscuridade. Ela é antes uma justaposição de áreas escuras e vibrações coloridas, que parecem iluminadas do interior. Uma imagem espessa, móvel, translúcida, feita de camadas que se sobrepõem, de estratos que se dissociam. Os diferentes planos se conjugam numa "massa ótica" no interior da qual operam variações de linhas e tonalidades. Paisagens vídeo-eletrônicas. *Videoscapes*.

O vídeo, ao contrário do cinema, é - por paradoxal que possa parecer - uma "arte manual". Como a monotipia, o baixo-relevo, a xilogravura. Introduz o tátil, a consistência material, em pleno campo eletrônico das imagens contemporâneas. A mesma preponderância da mão que - na fotografia - encontramos nas imagens do fotógrafo cego Evgen Bavar.

Superação do universo retiniano. A imagem não é mais constituída em função de um ponto de observação - a perspectiva retiniana. Mas como um quadro que se apresenta segundo vários pontos de vista (distâncias, dimensões) diferentes e simultâneos. Em vez do cine-olho, o cego visionário, a imagem como algo a ser montado, articulado.

O vídeo consiste numa tentativa de abo-

lir a câmera. Desde a câmera obscura, a luz foi condição das imagens. Trata-se agora de fabricar imagens sem precisar recorrer à luz, à ótica: estamos no domínio do espaço conceitual. Como os mapas geográficos. O uso de efeitos de pintura produz as primeiras imagens de vídeo sem câmera. Trata-se de um trabalho sobre o espaço, não uma escultura do tempo. A constituição de um espaço dividido, múltiplo, através da autonomia do corpo, destacado e reabsorvido pelo cenário. A essência de todo espaço videográfico: ser dividido, plural.

Imagem complexa - amálgama que compõe uma textura dotada de densidade e volume. O vídeo permite esta pregnância em que pintura, fotografia, cinema e arquitetura "fazem corpo". Este entrelaçamento de paisagens é o traçado da cidade de imagens.

Nenhum cineasta explorou mais intensamente a questão das transformações das imagens que Godard. Ele toma o vídeo como o lugar de sua relação com o cinema. Alguns de seus últimos filmes são tentativas de mixar os "médiuns", pela imbricação orgânica de imagens de cinema e de vídeo. Tentativas de descobrir novas formas de escrita e um novo corpo de imagens. O vídeo é o ponto de intersecção entre estas duas partes, o suporte destas experiências de decomposição e recomposição.

Não existem mais, para ele, imagens simples, mas apenas imagens múltiplas, dissolvendo-se umas nas outras. Dá-se uma aliança visual entre estas sobreposições flutuantes e os contínuos movimentos de câmera, de modo que o mundo todo parece estar sempre entrando e saindo. A mixagem eletrônica substitui a montagem no interior da imagem. As superposições estabelecem um outro modo de conexão propriamente visual, não-verbal. Vamos de uma imagem a outra através de um evento imagético. O vídeo faz aparecer aquilo que não se pode filmar, a imagem entre as coisas. Entre duas imagens, fazer ver o imperceptível.

Estamos diante de algo intolerável. Alguma coisa de muito forte ou muito bela que nos retira toda possibilidade de ação, que nos cega. Algo ficou forte demais na imagem. Os clichês nos permitem apreender apenas o que nos interessa das coisas. Ver cada vez menos, cegos. Mas um outro tipo de imagem é possível: que faça surgir a coisa em si mesma, no seu excesso de horror e beleza. Uma iluminação. Tornar-se visionário. Um cinema de vidente.

5 Idem, *L'Image-Mouvement*, Minuit, 1983.

O cego recorre à lembrança, à sensibilidade, a várias descrições. Um modo polifônico de ver, composição de todos estes olhares. Dá voz a eles todos. Desloca o olhar retiniano de sua centralidade convencional, multiplicando os pontos de vista. Passa do olhar à visão. A visão do cego é a figura emblemática das imagens contemporâneas.

Quando o olho dá lugar à vidência, a imagem passa a ser tão legível quanto visível. A visibilidade da imagem torna-se uma legibilidade. Exatamente como ocorre no plano opaco e horizontal da pintura ou do vídeo. Toda uma análise da imagem se constitui a partir daí. A visão - em vez do olhar, submetido ao visível - permite apreender o que não se pode mais ver: o invisível. Tudo o que foi soterrado pela civilização do clichê. As vezes é preciso buscar aquilo que se tirou da imagem para torná-la mais atraente. Outras vezes, deve-se rarefazer a imagem, suprimir todas as coisas que lhe foram adicionadas para nos fazer crer que víamos tudo. Esta imagem é uma verdadeira visão.

Para Godard nós entramos - quando as imagens parecem cada vez mais entregues a uma galopante inflação - numa "era do refluxo do visual". O que seria o visual, que estas imagens viriam justamente reprimir? Remete à percepção do visionário, à visão do cego.

O visual é uma qualidade especial do visível que só se produz em imagens muito raras. Ele não tem nada a ver com a aparência das imagens, muitas vezes privilegiada em desfavor daquilo que se está vendo. É uma marca imprevisível, impossível de reproduzir. O visual pode ser o nome deste inesperado desvelamento do olhar que nos invade de repente, uma vez a cada dez mil tomadas de cena. Trazendo uma emoção: a de uma frágil e instável presença de seres na tela. Algo ocorre que torna misteriosamente presente aquilo que até então era meramente visível. Nestes momentos, aquele ator, aquele céu, aquela árvore tornam-se efetivamente coisas que respiram nesta terra e, por segundos, esta sensação de vida é

miraculosamente capaz de chegar até nós(6).

Esta marca do visual pode aparecer em vários lugares, mas nada tem a ver com o fotogênico. Esta misteriosa qualidade se manifesta em algum ponto entre a postura e o olhar da câmera. Nada tem a ver também com o roteiro, mas exige atenção para as inesperadas aparições do visual no visível - uma qualidade de luz, um movimento, uma expressão no rosto. Daí filmar - buscar o visual - ser uma recusa a se submeter às determinações naturais do visível.

As imagens-vídeo são da mesma ordem da visão do cego. São imagens sem olhar. Videntes. Exigem uma percepção para a opacidade, para o que é massivo, o que não tem janelas. Uma visão operosa, uma atenção para o que não se deixa ver - o invisível. Imagens daquelas que fecham os olhos para ver.