

**O Testemunho, o Instante e a Memória:
Espaços de Corte e de Interrupção em *Video Letter* (1982-83),
de Shuji Terayama e Shuntaro Tanikawa
Miguel Mesquita Duarte¹**

**Palavra e Imagem. Sentido e Não-Sentido. A construção
autobiográfica**

É de uma realidade e individualidade fragmentadas, em torno das quais as palavras e as imagens se podem compor e reconstituir, que trata *Video Letter* (1982-83), de Shuji Terayama e Shuntaro Tanikawa, dois proeminentes e ecléticos artistas japoneses. *Video Letter* é uma obra vídeo construída com base numa estrutura remissiva entre os dois artistas, sendo composta por 16 cartas-fragmento introduzidas através de um separador inicial que indica o destinatário e o remetente da correspondência. Os artistas elaboram, através desta estrutura epistolar, uma narrativa dispersa e fragmentada, caracterizada por um tipo de registo simultaneamente ensaístico e intimista. Como observado por Raymond Bellour (2002), a estrutura epistolar serve, no caso de *Video Letter*, a constituição de um espaço elíptico de perda que faz cruzar a palavra e a imagem através de diferentes possibilidades. Esse espaço de perda remete, na sua dimensão mais dramática, ao confronto de um dos artistas, Shuji Terayama, com a própria doença e morte.

O início do filme é marcado por uma espécie de querela filosófica relativamente ao valor da palavra ou, mais exatamente, relativamente ao sentido e ao não-sentido que esta pode ou não inscrever. Existe a ideia de que o “não-sentido” inscreve um sentido que ultrapassa o uso habitual da palavra, quando não conseguimos mensurar as coisas, descobrindo-lhes uma significação que não é passível de acomodação simbólica e que experienciamos, como tal, enquanto afeição e sentimento. O não-sentido incorpora, por isso, uma modalidade da palavra que é mais do que a linguagem (considerada como sistema ordenado e edificado com base na permanência dos conceitos gerais), da “palavra” que serve para redimensionar a nossa relação com o mundo naquilo que ele tem de inacessível e de incompreensível. É a própria vida que comporta um “não-sentido”. Algo que escapa.

¹ Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de História da Arte, 1069-061 Lisboa, Portugal.

A hipótese que *Video Letter*, no seu decurso sempre imprevisível, parece autorizar, é a de que a imagem tem origem, justamente, nessa zona de silenciamento, nesse espaço precário atravessado pela falha da linguagem. A *imagem* surge, no fundo, no espaço de um limite comum à *palavra*, considerada no seu sentido disseminador, poético e inventivo. Ela nasce de um espaço intermediário de ausência e de mistério que constitui, por via de um radical disfuncionamento do simbólico, uma falha entre nós e o mundo. Esta temática, que é também a do desabar das coordenadas identitárias do sujeito, é tratada, pelos dois autores, de modo consideravelmente distinto, embora evolua através de permutas e pontos de convergência variáveis. Em Terayama, por exemplo, essa exploração é feita a partir da reflexão sobre a fragilidade do próprio corpo confrontado com a doença, aproximando-se da experiência limite de finitude e de efemeridade própria à condição humana. Já em Tanikawa, a atenção é tendencialmente voltada para a contemplação do ritmo e da duração vital das coisas simples e do quotidiano que se encontram ao nosso redor, para o olhar que repousa sobre elas, sobre os seus pormenores, entre a precisão e a imprecisão dos contornos registados pela câmara. Mas seja pela “ilusão do sentido” (Tanikawa), seja pela “ilusão do não-sentido” (Terayama), a imagem exige, em qualquer um dos casos, uma procura persistente e cumulativa de saber: por um lado, como se formam, e qual a natureza das palavras que podem irromper do corpo das imagens; mas também a procura de saber de que forma as palavras se podem constituir, elas próprias, em imagens, ou melhor, em figurações intensas e fulgurantes que excedem a circunscrição ao puramente nominativo e classificativo. Palavras e Imagens, portanto, desenvolvendo-se através das “contradições e dos intervalos entre elas”, como refere Terayama, apontando para a oscilação e para a interseção dos signos através de diferentes tipos de registo e do tratamento possibilitados, em grande medida, pelo dispositivo videográfico.



Imagem 1: Shuji Terayama e Shuntaro Tanikawa. *Video Letter* (1982-83) | © Art Days

A fotografia, que é frequentemente utilizada por Terayama, aparece, no interior do registo vídeo, como um signo entre outros. O vídeo contribui para conjurar a hipotética objetividade ótica da fotografia, denunciando uma apetência destes media para o cruzamento com outras formas de expressão e matérias de significação que evoluem de forma móvel e pluridisciplinar. Mas a verdade é que a imagem fotográfica acaba por adquirir, em *Video Letter*, um privilégio eminentemente autobiográfico, ou melhor, um privilégio que vai em direção à *questão fundamental* da própria identidade do sujeito e sentido da existência, algo que, como vimos, determina decisivamente a pesquisa dos artistas. Questão fundamental à qual, no entanto, é impossível responder, e que, quando muito, incorpora o conjunto de respostas possíveis na própria indeterminação da referência fotográfica, na distância que se cava de cada vez que ensaiamos uma tentativa de aproximação da identidade do real e da nossa própria imagem refletida. Revela-se, desta forma, um dos traços essenciais da fotografia e da generalidade da imagem ótica e especular, respeitante a uma ativação do confronto do homem com a sua própria imagem no seio de uma tensão que, a partir de Lacan, poderemos designar de “escópica”. Trata-se de um “escopismo” que desloca o sujeito da posição fixa que, em condições normais, lhe garante o controlo da totalidade do campo visual, produzindo um crescente deslizamento que encena a indecisão da relação entre “olhar e ser-olhado”, avançando toda uma nova geometria esquemática da visão que faz permutar incessantemente o lugar do sujeito e do objeto.

Em *Video Letter*, esse tipo de reconfiguração do espaço ótico e da arquitetura do ver ocorre, como seria de esperar — e tendo também em conta a utilização do vídeo, que, à semelhança da fotografia, é um meio de proximidade e de pesquisa individual —, num espaço privilegiadamente confessional e intimista. Esta exploração adquire, todavia, um tipo de abordagem claramente mais direto e despojado em Tanikawa. Numa determinada sequência, por exemplo, o autor começa por exhibir uma série de objetos pessoais, designando-os à medida que estes se vão acumulando aleatoriamente no chão, para no final perguntar: “Quem sou eu?”. “Este Poema é meu?”. Já o outro correspondente, Terayama, responde, na sequência seguinte, através da *questão*, justamente, da questão que surge do confronto com o seu próprio nome, escrito numa folha de papel: “Este sou eu?”, pergunta; para logo responder: “Não, são 4 carateres escritos numa folha”. De seguida, perante uma fotografia sua: “Sou então este? Não, é apenas uma fotografia”. E finalmente: “Esta voz que fala, sou eu? Não, eu não estou mais aqui.” É de notar que, apesar das proximidades e diferenças que possamos encontrar em cada uma das abordagens, existe, em ambos os artistas, uma tendência bastante vincada para o desenhar de um movimento de des-subjetivação que, como veremos, se intensifica de modo particular na parte final do vídeo.

Ora, neste movimento de descoincidência, de recuos e de avanços indefinidos, o valor da fotografia como documento adquire, efetivamente, toda uma outra dimensão. Ela deixa de designar um sentido ou uma identidade fixa e delimitada, tornando-se, pelo contrário, um *documento de ausência e de desaparecimento* que se abre aos territórios de construção e de memória. Trabalho de construção e de memória que faz prolongar o passado no presente através de um choque e de uma tensão entre ambos, tal como acontece, por exemplo, na circularidade da sequência repetida que mostra, primeiro, a mãe de Terayama jovem e bela nas fotografias, e, depois, deitada no seu leito, envelhecida e debilitada. As correspondências de Terayama começam a desenhar um apelo cada vez mais forte para a reflexão sobre a deterioração do corpo e a efemeridade da vida, evocando a iminência da perda e da morte e o sofrimento aí inscrito.

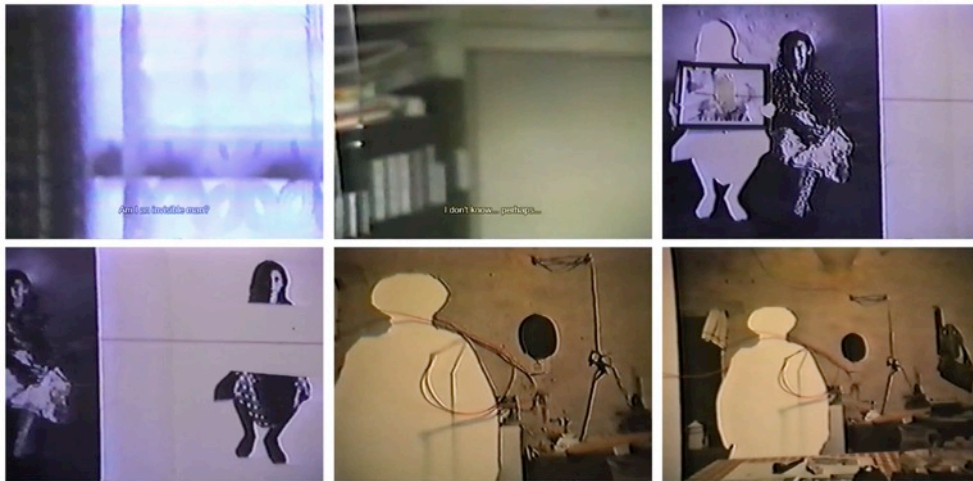


Imagem 2: Shuji Terayama e Shuntaro Tanikawa. *Video Letter* (1982-83) | © Art Days

Longe de servir a uma fixação estabilizadora e nostálgica das coisas, a utilização da fotografia parece ir ao encontro de uma problematização da recondução da imagem no real, operando através de séries, associações e conjuntos fragmentários que confundem a relação entre as duas instâncias. A identidade do real, do outro e de nós próprios, complexifica-se por via dessa problematização que surge de cada vez que procuramos construir um sentido a partir do que está ausente e do que se fecha sobre o seu próprio silêncio e suspensão temporal. É desta forma que, em Terayama, a posterior radicalização do trabalho sobre a fotografia, feita através da sua *destruição*, ou melhor, da sua montagem interna, da colagem e do *corta e cose* que apaga e deforma as figuras, vai no sentido de uma procura em fornecer visibilidade ao *intervalo* e em materializar, por assim dizer, o espaçamento entre aquilo que se mostra e aquilo que se oculta através de uma presença essencialmente fugidia e precária. Terayama faz aparecer os brancos e os vazios que figuram uma linguagem desarticulada e intermitente, tematizando não apenas um espaço de

separação, de distância e de falta, mas suscitando igualmente um tipo de construção que recai sobre a recomposição da singularidade e da irrepetibilidade do instante fotográfico. Esta exploração do irrepetível, do apagamento e da morte, acaba por adquirir, no contexto do vídeo, um aspeto particularmente intenso e significativo, uma vez que ela traduz, como vimos, o drama que anuncia a proximidade e a inevitabilidade da morte do próprio artista, algo que viria a concretizar-se ainda no decorrer da realização de *Vídeo Letter*.

A categoria do instante e a construção ficcional

A morte de Terayama constitui o acontecimento que, como seria de esperar, determina o posterior desenvolvimento do vídeo. Tanikawa, o amigo que partilhou os últimos momentos da obra e da vida do artista, converte-se, dessa forma, na testemunha privilegiada de uma experiência impossível de perda e de morte.

Em *Demeure: Fiction and Testimony*, Jacques Derrida afirmava que a experiência do testemunho pressupõe uma experiência do singular (Derrida 2000). Para o autor ela implica a restituição do acontecimento que ocorreu num instante único e irrepetível e no qual aquele que testemunha foi dos poucos, ou mesmo o único, a estar presente. A “verdade” do testemunho depende, por isso, da possibilidade de transmitir a singularidade de uma experiência que é, em si, irrepetível, adquirindo o valor de uma experiência do instante indivisível, único e singular. Mas, ao mesmo tempo, o ato de testemunho destrói a pureza e a unicidade do instante, já que todo o testemunho envolve uma exposição, implicando uma sequência temporal e discursiva que constitui uma *síntese* incompatível com o desejo de restituir o instante como evento na sua pureza e indivisibilidade. O instante é, na realidade, incomunicável, excedendo o sentido delimitável pela construção simbólica e pelas narrativas ideais. Perante experiências extremas como as da morte e da perda, como aquelas que nos são apresentadas em *Video Letter*, pode-se perguntar, porque não ficar antes calado, porque não cancelar o discurso como possibilidade e aceitar o *nada-a-dizer* e a ausência de sentido como condição inultrapassável?

Acontece, todavia, que a forma como o acontecimento é testemunhado, transmitido, deve conter, como diz Derrida, a “necessidade do instante”, forma também de dizer que a verdade singular do evento deve ser transmitida de modo “exemplar”. O testemunho é irreduzível, neste sentido, à comunicação de informações e relações previamente sistematizadas, comportando, ao contrário, um “ato” no presente que se encontra polarizado no outoro do instante passado. Derrida fala, neste sentido, de um ato que envolve uma componente simultaneamente expositiva e performativa pela qual aquele que testemunha se oferece a si próprio (e) ao outro, fabulando a sua própria experiência e individualidade. O aspe-

to insubstituível, irrepetível e incomunicável do instante deve, como tal, ser repetido de forma “exemplar”. Porque apenas dessa forma será possível fazer aparecer a experiência do irrepetível como algo de universalizável que permite o dirigir-se ao outro, isto é, que permite que o outro entre e exerça a sua influência num espaço de partilha. Neste sentido,

A exemplaridade do ‘instante’, isso que faz dele uma ‘instância’, se quisermos, consiste no facto de ele ser singular, como qualquer exemplaridade, singular ‘e’ universal, singular ‘e’ universalizável. O singular deve ser universalizável; esta é a condição do testemunho. (Derrida 2000, 41)

Aquilo que é dito pela primeira vez é já, se é um testemunho, uma “iterabilidade”, isto é, algo de repetível e que se desdobra através de mais do que um instante, evocando uma multiplicidade de tempos e de ocorrências que inserem o evento num mecanismo de arquivo e de reprodutibilidade (a escrita, a fotografia, o registo videográfico). A “*techné*” é assim admitida, como vê Derrida, a partir do momento em que o testemunho deve assegurar as condições de repetibilidade de algo que é irrepetível, mas também a partir do momento em que a verdade desse algo implica a possibilidade de “ficção”, já que é por ela que a intensidade e a qualidade do evento são passíveis de serem mais eficazmente restituídas e universalizáveis.

As reflexões de Jacques Derrida são motivadas, em grande medida, e no contexto do seu ensaio, pelo pequeno mas inexcedível texto de Maurice Blanchot, *L’Instant de ma mort*. No texto de Blanchot, o narrador confunde-se com a personagem narrada, dentro de uma lógica de especularidade intencional que torna possível *testemunhar* o episódio pelo qual um rapaz, um jovem homem (que percebemos, ao longo do texto, e de modo mais ou menos ambíguo, ser o próprio narrador, ou seja, o próprio Blanchot) escapa miraculosamente à morte. A narrativa é situada em Paris, na altura dos confrontos da Segunda Grande Guerra e invasão da cidade parisiense pelas tropas nazis, relatando o modo quase miraculoso pelo qual o rapaz é poupado ao fuzilamento pelo exército invasor. Esse evento constitui, sem dúvida, um instante único, irrepetível e avassalador, no qual a presença da morte, a expectativa do seu acontecer e a passagem para um “outro mundo” ou, se quisermos, para uma outra condição limiar e indescritível, é experimentada por alguém que agora testemunha, no presente, a “verdade” do evento. E essa verdade é apenas transmissível, como observa Derrida, pela construção de uma “ficção” que faz cruzar, como vimos acima, o performativo e o constativo, mas também a invenção e o testemunho, o registo literário e a prova biográfica, a fabulação e o factual. Trata-se, neste caso, da tentativa de transmitir, através de um exercício de ficção, de fabulação e de criação, a experiência do que não é experienciável, ou seja, a experiência da própria morte ou, mais exatamente, de uma “quase-morte” que é também, e fundamentalmente, a experiência de uma *interrupção exuberante do tempo*.

No texto de Blanchot, a inesperada interrupção da ordem de fuzilamento equivale, como vê Derrida, a uma interrupção do próprio tempo, isto é, a uma interrupção da sucessão cronológica dos instantes. O testemunho, ou a narrativa engendrada por Blanchot, irá recair, como tal, sobre esse instante de “interrupção do tempo e da história”, sobre esse “segundo de interrupção no qual a ficção e o testemunho encontram a sua fonte comum”. (*Idem*, 73)

O instante do confronto com a morte revela-se irredutível à estrutura sequencial de instantes homogêneos e equidistantes. Ele requer uma estrutura discursiva outra, implicando agora uma outra forma de tempo, uma “demora”, uma espécie de eternidade que funda a existência de um presente em suspenso, e que Derrida vai comparar a uma “paragem” abrupta do movimento contínuo de um filme projetado: “Congelamento de uma imagem no desdobramento do filme numa câmara: os soldados estão lá, mas eles já não se movem, nem se move o jovem homem, preso num instante eterno, noutro instante eterno.” (*Idem*, 74)

É interessante notar que este tipo de teorização vai inteiramente ao encontro do pensamento filosófico do próprio Maurice Blanchot. Para Blanchot, a violência do intervalo e do fragmento consiste, precisamente, na introdução de uma anomalia, de uma interrupção das estruturas homogêneas fundadas na continuidade e linearidade sintagmática. A estrutura narrativa literária sofre, dessa forma, uma distorção impeditiva do discurso normal e totalizador, afirmando uma estranheza e uma anomalia fundamental que se introduz na paragem, na espera, numa espécie de “demora”, como indicado por Derrida, mas que não é simplesmente marcada pelo branco e pelo vazio, mas pela transformação da própria estrutura e forma da linguagem (Blanchot 1969).

É neste sentido que Blanchot pode falar, a propósito da obra literária de Marguerite Duras (numa conceção que é perfeitamente extensível à obra cinematográfica da artista), de uma espécie de dispersão imóvel de movimento cuja existência é subsidiária de um conjunto de meios técnicos e de soluções discursivas de índole essencialmente *disnarrativa*. Blanchot fala, nomeadamente, da utilização da forma impessoal e indireta da terceira pessoa, num tipo de exploração que contraria as fórmulas subjectivantes da narração tradicional; do recurso à alternância de diferentes vozes multiplicadas e sobrepostas, operando o deslocamento da circunspeção do “eu” e a onisciência do olhar do narrador que abarca todos os pontos de vista; da utilização de planos longos e de cenas estáticas, fornecendo ao lugar um valor cartográfico que escapa à mera determinação fixa e espacial; e, finalmente, da procura de uma nova forma de palavra e de sonoridade que possa expressar o inexprimível e o intraduzível, refletindo relações de repetição e de falseamento que percorrem um espaço de incertezas e de circularidades (Blanchot 1969). O *disnarrativo* exige, por isso, toda uma nova forma de ligar e de combinar os

elementos expressivos, separando-os e recompondo-os de modo original e fazendo aparecer o intervalo na precisão de um espaço de *ressignificação* do evento.

Ora, em *Video Letter*, a utilização do vídeo como suporte tecnológico da imagem provido de uma certa forma de flexibilidade e de intimidade incorpora plenamente este princípio que escolhemos designar, por nossa conta e risco, de *disnarrativo*. A narrativa erigida pelos dois artistas, Terayama e Tanikawa, não obedece a um todo harmonioso e sequencial. Pelo contrário, ela é trabalhada em função de diferentes ritmos e formas diferenciais de registo sonoro e visual, ela é descontinuada através da permutação de fragmentos discursivos e de cortes introduzidos regularmente pelos separadores e pelo ecrã negro, ela é fragmentada pela utilização da voz múltipla e plural e sobredeterminada pelas persistentes migrações entre diferentes suportes de imagem e de modos de narração que sobrepõem o ensaístico e o factual. É esta articulação de falhas e de discordâncias de sentidos trabalhados em diferentes níveis que constitui, no final, a possibilidade de transmitir a experiência da suspensão do tempo e do próprio referente, mas reinserindo essas categorias num plano de extensão metonímica, isto é, num plano de expansão cada vez mais complexo de significações que se desenvolvem através da formação de constelações, velocidades, movimentos e articulações não totalizáveis entre os elementos e apenas apreensíveis no momento da sua constituição e variação. E isto é algo que tem que ver com o segredo e com a reserva da imagem, da imagem que surge como possibilidade de expressar o que se esconde nas falhas e nas discordâncias do discurso, implicando, por sua vez, o irromper do ato da palavra que volta à imagem para a transformar e estancar a distância que a separa do referente, num movimento de ir e vir vertiginoso que corre, como procurámos argumentar de início, em torno de um limite comum entre a imagem e a palavra. À medida que nos aproximamos do final do vídeo, esse movimento revela-se, é certo, cada vez mais incerto e problemático, cada vez mais complexo e excitante.

O tempo de uma “cronometria sem medida”

A certa altura de *Video Letter*, o separador utilizado no intercalar das correspondências entre os dois artistas mostra, desta feita, somente o remetente: “Tanikawa para...”. Abaixo do nome de Tanikawa, a seta que antes direcionava para o nome do destinatário, para o nome do outro artista, limita-se agora a apontar, na seca ironia da suspensão do seu valor referencial, para o negro indeterminado do ecrã. Tanikawa diz-nos, desta forma subtil, mas nem por isso menos violenta, que Terayama havia tragicamente desaparecido para sempre. Na sequência seguinte, Tanikawa mostra-nos um gráfico irregular, próprio ao registo de um batimento cardíaco, fazendo-o desfilar defronte da

câmara e acompanhando o seu precário movimento com uma música de piano e a leitura de um poema, *The Forest Keeper*.

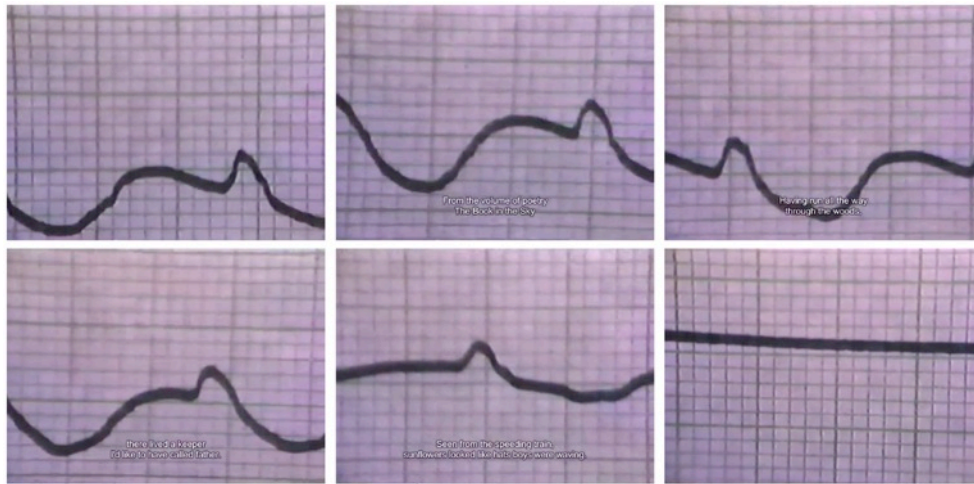


Imagem 3: Shuji Terayama e Shuntaro Tanikawa. *Video Letter* (1982-83) | © Art Days

Em determinado ponto, o movimento do gráfico interrompe-se na linha horizontal contínua que marca o seu cessar, e faz-se silêncio. Tanikawa testemunha, através destas duas sequências plenas de significação, os momentos finais da vida do artista e amigo Terayama, sublinhando, de forma especialmente dramática, a vivência desse instante de perda, de morte e de suspensão. Aqui não se trata de uma experiência de “quase-morte”, como acontecia no relato de Blanchot; mas esta morte irremediável e inexorável que é, naturalmente, relatada por outrem, tem em comum com o texto de Blanchot o facto de traduzir, também de um modo acutilante, a perturbante experiência de interrupção do tempo e da existência, atirando-nos para um espaço de impermanência e de indefinição entre o estar e o não-estar, entre o presente e o ausente, entre o antes e o depois.

A experiência temporal que é instituída através desta forma específica de interrupção e de bloqueio do presente é, como dizia Derrida, o de uma “cronometria sem medida” (Derrida 2000, 80). Daí que, no texto de Blanchot, se note, por exemplo, a utilização recorrente de expressões que fazem referência a uma temporalidade vaga, ambígua e não mensurável (“depois de não sei quanto tempo”; “quanto tempo passou”; “no momento daquele instante”, etc.), produzindo uma sensação de distúrbio e de incerteza que confere ao tempo uma forma de desenvolvimento heterogênea e impura, envolvendo persistências e recuos, demoras e paragens repentinas, avanços e recuos, elipses e dilatações. É assim introduzida uma *plasticidade* ao próprio tempo, e essa introdução é estabelecida pelo evento da morte, pela violenta interrupção e pela resistência ao simbólico e ao presente gramatical que ela opera:

Não existe um tempo único, diz Derrida, e como não existe um tempo único, uma vez que um instante não tem medida em comum com qualquer outro por causa da morte, por razão da morte interposta, na interrupção por via da morte, por assim dizer, por causa da causa da morte não pode existir cronologia ou cronometria. Nós não podemos, mesmo quando recuperamos o sentido do real, medir o tempo. E assim a questão retoma, num número indefinido de vezes: quanto tempo? Quanto tempo? Quanto tempo? (*Idem*, 81)

Esta questão inscreve, como tal, não só a experiência da finitude e da estranha indecisão entre o existente e o não-existente, mas também a experiência do desdobramento entre o outrora do instante e a atualidade do testemunho ou, se quisermos, entre a atualidade e a virtualidade do evento que se desprende da cronologia do tempo e passa a habitar um espaço profuso de fabulação e de expansão metonímica, evocando múltiplos circuitos do tempo e do real, numa espécie de envolvimento abstrato variável. Derrida fala, neste sentido, de uma região do “neutro”, designando um espaço de indecidibilidade onde as coisas não são nem uma coisa nem outra, um espaço que excede a dialética, uma vez que cada termo refletido é inesgotável a uma síntese totalizadora ou à lógica da oposição dualista, consubstanciando-se assim uma cadeia ininterrupta de permutações e de significações em potência. O “neutro” implica, por isso, a “estrutura do espectral”. Ele evoca uma forma de virtualidade que coexiste à factualidade do acontecimento, gerando a condição de possibilidade de existência do testemunho, dado que este se desenha, por sua vez, no horizonte da ficção.

Mas cremos que é necessário sublinhar, no contexto da identificação de uma estrutura espectral discursiva, a importância do trabalho da memória, trabalho que se encontra, não por acaso, muito patente em *Video Letter*. A memória não é, aqui, uma simples recordação de factos nem tão pouco uma ação de luto e de monumentalização do passado. Ela refere-se, pelo contrário, a um trabalho de operação mnésica que restitui o evento como experiência, produzindo novas leituras, avançando por vias originais, reinventando e recriando o evento a partir de ligações e tecidos constelatórios que produzem o que antes permanecia oculto e intransmissível. Esta operação marca, fundamentalmente, um presente crítico que articula o factual e o espectral, originando a construção de uma “ficção” pela qual se torna possível, como vimos, testemunhar um evento que é não só irrepetível, como também universalizável a partir de um espaço de *escrita* (aqui tomado no sentido mais amplo do termo) que articula o secreto e o público, o ficcional e o real, o literário e o não-literário, o sentido e o não-sentido. E é desta forma que se torna também possível ao leitor, ao espectador, entrar nessa vivência fabulada, isto é, “experimentar” aquilo que é narrado, mesmo quando isso que é testemunhado não tenha sido realmente vivido pelo espectador. Mas, de igual modo, é também o narrador aquele que testemunha, que se experimenta de uma outra forma, num confronto ou num “face-a-face”, como dizia

Blanchot (1969), que o coloca face ao outro, antes de qualquer defesa e fora de qualquer relação de poder, implicando uma nova ética do olhar. É desta forma que, a determinada altura de *Video Letter*, Tanikawa interpela Terayama desta forma:

Não podes saber o que és perguntando a ti próprio ou a outra pessoa. Tu vês o que és naquilo que fazes. Quando vejo a face de alguém que magoo, não posso evitar-me, evitar a minha presença. Nesses momentos as palavras desaparecem. Que mundo retornará a partir daí?

Estamos em crer que faz todo o sentido, por tudo isto, atribuir a *Video Letter* a condição de “testemunho exemplar”, testemunho que faz “prova” de uma experiência de singularidade e de irrepetibilidade, recorrendo à exímia criação de espaços de memória e de ficção que permitem e convidam à entrada do outro, aceitando-o na fragilidade e na riqueza da sua condição humana e problematizando o espaço de sentidos e significações que é por ele habitado e produzido.

Nós vimos que, com a morte de Terayama, não existe imagem possível; apenas uma seta a apontar para o negro, o gráfico de um batimento cardíaco entretanto interrompido e materializado numa linha contínua horizontal que se *demora*... É nesse espaço de ausência e de aparente impossibilidade da imagem que ressurge, todavia, a palavra. Após a morte de Terayama, num momento onde parece não haver mais lugar para a imagem, a palavra é, primeiramente, dita através do poema declamado juntamente com a ténue música do piano, ambos acompanhando o frágil movimento do gráfico. Posteriormente, e já na última sequência do vídeo, a palavra retorna, mas agora, curiosamente, através do silêncio e enquanto *imagem*, já que a câmara de Tanikawa filma um pequeno poema escrito a negro numa folha branca de papel. Nessa belíssima sequência, a lenta panorâmica da câmara sobre o espaço limítrofe da cidade acaba por descobrir o poema, colado a um poste, quase como se Tanikawa nos quisesse dizer que essa é uma forma mais eficaz de tornar visível o afeto.



Imagem 4: Shuji Terayama e Shuntaro Tanikawa. *Video Letter* (1982-83) | © Art Days

Ainda que simples e quase minimal, este notável dispositivo que marca o plano-sequência que finaliza a narrativa revela-se, para nós, suficientemente esclarecedor. Tal como na concepção do “espaço-qualquer” de Deleuze, não se trata, aqui, de definir o espaço, mesmo que a câmara registre lentamente a amplitude topográfica de um espaço em aberto, mas de imprimir tempo à imagem, fornecendo-lhe um aspeto verdadeiramente plástico e cartográfico: falamos do tempo da panorâmica que varre o lugar até pousar sobre a folha branca onde está inscrito o poema; do tempo da leitura do poema, que inicia e acaba com a repetição dos mesmos versos, redobrando o movimento circular da panorâmica; mas também do tempo da *passagem do tempo*, a ser impresso sobre a superfície do papel onde se depositarão as suas marcas e cicatrizes, adquirindo o valor de um corte cartográfico que, tal como a folha, tal como o poema, e tal como a imagem que os registam, evidencia a existência de vestígios onde se arquivam e armazenam experiências, convocando a promessa de uma interpretação futura e incluindo, dessa forma, o *porvir*, o outro a vir, mesmo que ele nos seja, por agora, inteiramente distante e desconhecido. É desta forma que se torna possível conceber o trabalho da memória e do testemunho do evento como ações que criam sulcos e friagens na paisagem do real, afetando-a como algo de concreto e de transformável.

É possível dizer, com efeito, que se a imagem e a escrita recobrem o real, elas próprias são recobertas e determinadas pelas mais vastas cartografias do tempo, obrigando a um trabalho de memória *verticalizada* que parece reconhecer o significado mais intenso e expressivo das coisas nos momentos mais adiantados da sua existência, no espaço de confronto entre o passado e o presente crítico do seu reconhecimento. Daí que a última imagem dos versos que abrem e fecham o poema escrito na folha branca, “20 anos de idade, em maio eu nasci”, seja passível, todavia, de ser retomada na primeira sequência do vídeo, na qual vemos uma sequência de fotografias de Terayama quando jovem (talvez numa forma de representação de uma outra espécie de morte e de escoamento do instante, tão característica da fotografia), produzindo-se assim um efeito de circuito que se inscreve no interior de outros e de outros circuitos, sucessivamente, *en abyme*, uns e outros contaminando-se, imagens e palavras confrontando-se e enriquecendo-se mutuamente, numa espécie de instante dilatado. Fica demonstrado que a imagem e que a singularidade do instante nele inscrita como impossibilidade não é apenas *revelada* uma vez, mas múltiplas e repetidas vezes, de forma sempre provisória, inacabada e estritamente dependente das séries onde é inserida e nas quais ganha visibilidade.

O instante como “ponto” na imagem em movimento

Cabe dizer que, numa primeira análise, a noção de instante se revela inadequada numa consideração da imagem em movimento. O instante implica uma interrupção, uma quebra na continuidade, opondo-se à duração extensiva que define os suportes da imagem em movimento enquanto registos do “tempo empírico”, como é o caso do vídeo ou do cinema. Como é indicado por Mary Ann Doane, mesmo nas situações em que a imagem no cinema é congelada ou interrompida através da fotografia, o espectador não cessa de experienciar uma certa duração do tempo que passa (Doane 2002). Mas a verdade é que a experiência da imagem produz a experiência de um *tempo outro* que não é somente atribuível à variação cronológica e quantitativa do tempo mensurável. A imagem fixa e o plano estático adquirem, como foi nossa argumentação, um valor de interrupção e de fragmento irredutíveis à sua consideração como mero recurso técnico e formal, reequacionando a estrutura do filme e relacionando o espectador com um tempo essencialmente psíquico, isto é, um tempo que excede a síntese mecânica do movimento dos corpos e das situações para se relacionar com os processos de contração, distensão e descontinuidade que operam a reconfiguração das relações estritamente causais e operativas entre os planos do filme. Falamos, por isso, já não do tempo da imagem mas, mais propriamente, de uma temporalidade, de um ritmo ou de uma cinemática produtora de múltiplos níveis de significação e interseção de planos multidimensionais de espaço-tempo.

Trata-se, no fundo, de um trabalho de montagem que acaba por seguir, eventualmente, e como parece acontecer em vários momentos de *Video Letter*, os mecanismos e os processos internos próprios ao funcionamento da memória. Podemos afirmar, desta forma, que é a montagem, isto é, o processo de ligação e de combinação de elementos relacionados entre si através de tensões e de conflitos, (como era defendido já por Sergei Eisenstein, embora com as limitações ligadas à concepção de um todo dialético orientado pelo ideal de verdade narrativo), que faz emergir, numa espécie de dilatação do instante, tessituras inesgotáveis de interpretação e de significação. Desta forma, Doane pode considerar mais à frente, que, numa filosofia do cinema como a de Gilles Deleuze — encontrando-se sustentada na concepção bergsoniana do tempo como duração, como processo de memória e puro devir — a montagem e o corte apareçam como os elementos verdadeiramente cruciais do filme. Como vê Doane,

Deleuze acredita que a essência do cinemático não é visível até que o tempo possa ser separado do movimento dos corpos no interior do desenvolvimento diegético e ‘articulado’ através da montagem. No fundo, é a edição, a possibilidade do ‘corte’ na continuidade temporal e espacial do plano, que é fetichizado como o imperativo semiótico do cinema.

E mais à frente:

Daí que a falha ou a descontinuidade seja percebida (ao nível da prática mas também da teoria do cinema) como crucial para a significação cinematográfica. Esta falha não está localizada, como poderia acontecer, naquilo que é perdido nas margens do fotograma, ou na ausência de uma terceira dimensão ou da cor, mas na possibilidade de uma interrupção do movimento linear e sequencial da película e na sua ‘rearticulação’ através da edição. (Doane 2002, 184)

Ressalve-se que a questão mais importante está longe de dizer respeito a uma “fetichização” dos processos de edição e de montagem, mas à consideração, sustentada pela própria Doane, dos aspetos ligados à transgressão, à interrupção e à falha no contínuo do filme, adquirindo o valor de processos estéticos e narrativos cruciais para a experiência do filme. Desta forma, o filme acaba por reinscrever, através do “corte” e da “montagem”, a falha e o intervalo que lhe é constitutivo, já que a imagem em movimento é ilusoriamente produzida a partir da sucessão mecânica de imagens descontínuas e separadas através de interstícios, espaços vazios e zonas de invisibilidade.

É nesse espaço do entre-imagens que, como bem vê Jacques Aumont (Aumont 1989), o tempo adquire uma “forma material”, permitindo ao espectador pensar e refletir a narração através das brechas temporais que vão sendo criadas; mas é também nesse espaço que o movimento não é mais limitado a uma sucessão mecânica e linear de instantes descontínuos, surgindo agora como uma espécie de *imagem do intervalo, ou do interstício*, produzida pela articulação de elementos distantes e à primeira vista não relacionáveis.

Ora, a problemática que aqui é gerada não é outra senão a da representabilidade do tempo e do movimento e a sua adequação aos dispositivos da imagem em movimento. E será dentro desta problemática específica que se gera, quanto a nós, a hipótese de introduzir a conceção do instante fotográfico como “ponto” no cinema. Na imagem em movimento do cinema e do vídeo, o instante, a imagem como “ponto” é, como vê Doane, aquilo que é inacessível ao espectador. Ela constitui uma espécie de reserva, de segredo, evocando a zona do neutro de que falava Derrida, considerada como espaço perpetuamente em suspenso e repleto de significações em potência de atualização.

Talvez não por acaso, Roland Barthes tenha definido, num texto seminal, o “fotograma” como elemento de descontinuidade que permite estabelecer uma nova prática e uma nova teoria para o filme (Barthes 1982). É que apesar dos dispositivos da imagem em movimento dependerem do fluxo e da continuidade, parece haver um desejo cada vez mais declarado em atingir, por parte das narrativas contemporâneas, essa zona do “fotogramático”, essa *punctualidade*, se assim a pudermos designar, que excede a sistematização linear, evolutiva e diegética do filme tradicional. A introdução de uma tecnologia como o vídeo traduz, exemplarmente, — seja pela economia do seu aparato técnico, seja pela consequente possibilidade de

exploração de espaços de intimidade improváveis ao arsenal técnico cinematográfico, seja pela sua franca propensão para a utilização da montagem, do corte e do fragmento, — a existência e a procura de novas estratégias e estruturas narrativas da imagem que o fluxo contínuo do filme à partida não admitia.

O que está em causa é, fundamentalmente, e como pudemos observar exemplarmente em *Video Letter*, a consideração do aspeto traumático do “ponto”, pressupondo, como viu Doane, uma quebra da função simbólica e da estrutura sequencial baseada na lógica da causa e do efeito, levando à emergência do aspeto material e contingente da imagem, numa resistência à tendência legisladora das narrativas unívocas, inequívocas e inteiramente submetidas ao controlo do produtor especializado. A experiência do filme convoca cada vez mais, neste sentido, a emergência de significados que ocorrem numa rede de relações atualizáveis num determinado contexto crítico, integrando o espectador como elemento ativo e criativo que concorre definitivamente para a composição do filme.

O momento de paragem e de interrupção do fluxo contínuo significa, com efeito, pensar e estabelecer relações. Mas esta é uma modalidade de pensamento que, tal como no processo da memória, excede o reconhecimento meramente linear, lógico e operativo, surgindo como um disfuncionamento da linguagem e atravessando-nos como um momento traumático de perturbação e de impotência, mas também um momento de reformulação, de criação e de desejo. Daí que Deleuze, concebendo o entre-imagens como a verdadeira potência do contínuo no cinema moderno, e falando do processo de reencadeamento das imagens no contexto do trabalho de fragmentação visível em cineastas como Duras, Godard, ou Resnais, pudesse afirmar que:

(...) o pensamento, como potência que nem sempre existiu (no cinema), nasce de um fora mais longínquo do que qualquer mundo exterior e como potência que não existe ainda, confronta-se com um dentro, um impensável ou um impensado mais profundo do que qualquer mundo interior. (Deleuze 2006, 354)

Trata-se, como tal, de uma forma de pensamento que, como viu Michel Foucault (1998), nos obriga a pensar mais do que aquilo que podemos pensar, deslocando-nos em direção ao que nos excede e que nos é distante, mas que, nesse movimento de exteriorização, nos permite regressar a nós, voltar sobre nós próprios num plano expandido de subjetividade, desenhando uma síntese em aberto e indefinidamente percorrida.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques. 1989. *L'Oeil Interminable*. Paris: Librairie Séguier.
- Barthes, Roland. 1998. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- . 1982. “O Terceiro Sentido”. In *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Bellour, Raymond. 2002. *L'entre Images*. Paris : La Différence.
- Bergson, Henri. 1919. *Matière et Mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- Blanchot, Maurice. 1969. *L'Entretien Infini*. Paris: Gallimard.
- . 2000. “L'Instant de ma mort”. In *Demeure, Fiction and Testimony*. California: Stanford University Press.
- Doane, Mary Ann. 2002. *The Emergence of Cinematic Time*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- Deleuze, Gilles. 2006. *A Imagem-Tempo*. Lisboa: Assírio&Alvim.
- Derrida, Jacques. 2000. *Demeure, Fiction and Testimony*. California: Stanford University Press.
- Foucault, Michel. 1998. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- Lacan, Jacques. 1988. “O Que É um Quadro”. In *O Seminário, Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

FILMOGRAFIA

- Video Letter* (Shuji Terayama & Shuntaro Tanikawa) [user-generated content, online] Creat. Nd1138. 01/03/2012, 14mins 21secs. (x6) <http://www.youtube.com/watch?v=wyK9QITsNsw> (acedido 21/06/2013)

Recebido em 11-7-2013. Aceite para publicação em 3-2-2014.