

Correspondência poética: a linguagem (não) verbal na série de vídeo-cartas de Shuntarō Tanikawa e Shûji Terayama

Poetic correspondence: the (non) verbal language in the series of video letters by Shuntarō Tanikawa and Shûji Terayama

Correspondencia poética: el lenguaje (no) verbal en la serie de videocartas entre Shuntarō Tanikawa y Shûji Terayama

Maruzia de Almeida Dultra¹



¹Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil, maruziadultra@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta uma análise descritivo-reflexiva da série de vídeo-cartas trocadas pelos artistas japoneses Shuntarō Tanikawa e Shûji Terayama, em 1982-1983. Por meio do imbricamento entre o recurso verbal e o audiovisual, eles realizaram uma das primeiras experiências do gênero, que passa pela comunicação, mas vai além dela, na medida em que compõe uma obra de arte em seu conjunto (em certo sentido uma obra colaborativa, já que uma vídeo-carta dependeria da outra como resposta para ser criada). Este estudo de caso exemplifica a necessidade humana de formar circuitos, inclusive na arte.

Palavras-chave: Vídeo-carta. Videoarte. Arte postal.

Abstract

This article presents a descriptive-reflexive analysis of the video letters series exchanged between Japanese artists Shuntarō Tanikawa and Shûji Terayama in 1982-1983. Through their interrelation between verbal and audiovisual resource, they accomplished one of the first experiences of the video letters genre, which overlaps communication but goes beyond it, as it composes a work of art in its entirety (a collaborative work, to a certain extent, and also as each video letter would depend of another as a response to be created). This case study is an example of the human necessity to form circuits, specially in the arts.

Keywords: Video letter. Video art. Mail art.

Resumen

Este artículo presenta un análisis descriptivo y reflexivo de la serie de videocartas intercambiadas por los artistas japoneses Shuntarō Tanikawa y Shūji Terayama entre 1982 y 1983. Al imbricar el recurso verbal con el audiovisual ambos realizan una de las primeras experiencias de un género que atraviesa la comunicación y va más allá, componiendo en su conjunto una obra de arte (que podría considerarse como obra colaborativa, ya que una videocarta depende de otra para ser creada). Este estudio de caso ejemplifica la necesidad humana de formar circuitos, inclusive en el arte.

Palabras clave: Videocarta. Videoarte. Arte postal.

Por que recorro novamente à escrita?
Não vale a pena, querida, esta pergunta tão clara,
Pois, na verdade, nada tenho para te dizer;
Tuas mãos amadas, porém, receberão este bilhete.
(GOETHE apud BARTHES, 1987, p. 59)

Com um total de 74 minutos, 16 vídeo-cartas foram trocadas por um período de nove meses durante os anos de 1982 e 1983, pelos artistas japoneses Shuntarō Tanikawa e Shūji Terayama. Versando sobre a filosofia da linguagem, essa série de vídeos¹ constitui uma relevante experiência no campo das artes visuais no que diz respeito à experimentação dos novos meios, já que o vídeo ainda era uma novidade naquela época. No entanto, apesar da tecnologia contaminar a expressão artística, vale destacarmos a observação de Philippe Dubois (2004) de que “[...] a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica.” (DUBOIS, 2004, p. 57).

A vídeo-carta é um gênero surgido nos anos 1970 que, segundo o *New Media Dictionary* (POISSANT et al., 2001), pode ser definido como: “Vídeo em que uma mensagem audiovisual é endereçada a um ou mais destinatários. A vídeo-carta é composta ao vivo ou é gravada e então editada.” (POISSANT et al., 2001, p. 43, tradução nossa)². Além do experimento japonês que aqui estamos focando, o referido dicionário aponta também como precursor o suíço Jean-Luc Godard, que realizou *Lettre à Jane* (1972)³ e *La lettre à Freddy Buache* (1982)⁴.

Como a vídeo-carta se dirige a um interlocutor específico, ela se diferencia do cinema, já que um filme não nos chega endereçado por correio. Os outros leitores-espectadores da vídeo-carta se tornam uma audiência desconhecida para os gestos íntimos enviados – “Esse leitor[-espectador], é mister que eu o procure (que eu o ‘druague’), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessário, é o espaço: a possibilidade [...]” (BARTHES, 1973, p. 9, grifo do autor). A possibilidade de encontros.

Sobre o assunto, Hans-Georg Gadamer (2011) afirma: “Escrever [e nós acrescentamos videografar] não é neste caso simplesmente assentar por escrito algo para si mesmo ou para um outro. Ao contrário, ele transforma-se em um escrever autêntico que ‘cria’ algo para o leitor esperado ou a ser conquistado.” (GADAMER, 2010, p. 116). Já Maurice Blanchot (2011) traz o íntimo para a questão: “[...] a obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir.” (BLANCHOT, 2011, p. 29). No mesmo sentido, o poeta Terayama diz ao seu correspondente: “Nem o significado nem a lógica pertence unicamente ao autor... Metade disso é criado pelos receptores, você não acha?” (TANIKAWA; TERAYAMA, 1982-1983, tradução nossa).⁵ Ele o faz através de uma emissão sonora em primeiro plano:

Mas não é a voz de um narrador convencional, como aquela que se ouve em alguns documentários tradicionais: é uma voz sussurrada, improvisada em tom baixíssimo, como que falando para dentro, uma imagem sonora admirável da linguagem interior: o pensamento. (MACHADO, 2004, p. 19)

A vídeo-carta se dá no plano da interlocução (ou em vários deles). Daí outra distinção em relação ao cinema, a postura para com o evento concreto (o mundo factível), sobre o qual Andrei Tarkovski (2010) fala: “A primeira coisa que se deve descrever é o acontecimento, e não a nossa atitude em relação ao mesmo.” (TARKOVSKI, 2010, p. 93). Na vídeo-carta, porém, mais interessa a reverberação do mundo exterior nas relações intersubjetivas, por isso dispensar toda uma *mise en scène* recheada de personagens visíveis desempenhados por atores interpretando diálogos – em uma expressão: dispensar a representação. A imagem da vídeo-carta é o próprio acontecimento e sua reverberação.

A opção de Tanikawa e Terayama pelo uso majoritário do *close* compõe recortes imagéticos minimalistas: “A seleção de planos resulta, para o realizador, algo análogo ao que para o escritor significa a eleição de palavras.” (SANTOVENIA, 1999, p. 110, tradução nossa).⁶ O desfoque é próprio da câmera que oscila com uma mão que se aproxima dos objetos como se fosse por vontade tocá-los. A imagem “têxtil” contribui para um aspecto videográfico háptico: “A superfície do vídeo (geralmente mais que a do filme) é em si como um tecido delicadamente fabricado.” (MARKS, 2000, p. 48, tradução nossa).⁷

A percepção háptica combina as funções tátil, cinestésica e proprioceptiva, fazendo com que os olhos funcionem como órgãos do tato (MARKS, 2000). “O háptico, do verbo grego *aptô* (‘tocar’), não designa uma relação extrínseca da visão ao tato, mas uma possibilidade do olhar, um tipo de visão distinto do ótico [...]” (DELEUZE, 2007, p. 172). Sobre o termo, é preciso apontar que “A palavra *haptisch* foi criada por [Aloïs] Riegl em resposta a críticas. Ela não aparecia na primeira edição de *Spätrömische Kunstindustrie* (1901), que se contentava com a palavra *taktische*.” (DELEUZE, 2007, p. 177).

Laura Marks (2000) atribui um modo háptico de composição ao vídeo, levantando como operações/características os seguintes itens: constituição a partir de um sinal; possibilidades de manipulação eletrônica e digital; decaimento do vídeo; efeitos de sub/superexposição; baixa proporção de contraste; e menor densidade de *pixels* (tendo como referência uma tecnologia datada). “Tudo isso desencoraja o espectador a distinguir objetos e o encoraja a uma relação com a tela como um todo. [...] eles também multiplicam pontos de contato visual em toda a tela.” (MARKS, 2000, p. 51-54, tradução nossa).⁸ Sobre isso, acrescentamos que:

[...] o colorismo conjura tanto a figuração quanto a narrativa, para se aproximar infinitamente de um ‘fato’ pictural [também videográfico] em estado puro, *onde nada mais há para contar*. Esse fato é a constituição ou reconstituição de uma função háptica da visão. (DELEUZE, 2007, p. 134, grifo nosso).

Por possuir essa propriedade háptica, a obra de Tanikawa e Terayama aguça o olhar, impulsionando-o a passear pela imagem. Daí o pequeno número de cortes e de cenas (se é que a nomenclatura é válida para o formato). Daí também a lenta exploração de um mesmo objeto ou espaço. Essas paisagens imagéticas se trançam com as vozes dos artistas – paisagens sonoras verbais que expressam um discurso sobre o não verbal. Mais que explicar uma a outra, elas põem o pensamento em movimento.

Seis de setembro de 1982 – dois de junho de 1983

Tanikawa inicia a correspondência. Com o som de uma caixa musical a manivela sendo tocada, o vídeo abre em *fade out* com a exibição de fotografias em que aparecem dois jovens – talvez os correspondentes. A cena acaba em *fade in* e, na sequência, vem um *super close* com uma voz em *off* contando que as imagens são de Shûji Terayama junto com Toru Takemitsu, em junho de 1960. A proximidade da câmera desfoca a imagem. Tanikawa se despede com a pergunta: “Quando colocado em palavras, tudo parece um pouco mais claro, você não acha?”⁹

A partir dessa provocação da primeira vídeo-carta da série, fomos instigados a decupar as falas que aparecem ao longo dessa correspondência poética para compreender o “onde nada mais há para contar”, que acima afirmamos através de Gilles Deleuze (2007), donde cabe também a explicação de Roland Barthes (1973): “Eu me interesso pela linguagem porque ela me fere ou me seduz.” (BARTHES, 1973, p. 51). Portanto, constituiremos a seguir o diálogo formado verbalmente pelo conjunto aqui analisado:

Tanikawa, 06 set. 1982. – “Quando colocado em palavras, tudo parece um pouco mais claro, você não acha?”

Terayama, 10 set. 1982. – “Às vezes existem coisas que eu não posso suportar sem colocar em palavras. Palavra. Palavra. Palavra.”¹⁰

Tanikawa, 10 set. 1982. – “Em suma, você sabe o que dizer, afinal, mais cedo ou mais tarde, quero dizer. Bem... tudo é tão ambíguo ou talvez sem forma, há um fluxo, você vê, o que significa, provavelmente, no sentido de que há um fluir, parece ser algo que...”¹¹

Terayama, 15 set. 1982. – “Obrigado por muitas das palavras. Mas o problema é que as palavras não são letras nem sons, mas ‘significado’.”¹² “Nada além do significado pode ressuscitar o que está naufragando, o que está quebrando.”¹³ “Eu gosto de pensar. O que você pensa, Tanikawa?”¹⁴

Tanikawa, 16 set. 1982. – “A palavra japonesa ‘significado’ consiste nas duas acepções, ‘sentido’ e ‘gosto’. Há um aspecto físico incorporado na palavra. Você não acha? Significado não é necessariamente apenas lógica...”¹⁵

Terayama, 18 set. 1982. – “Tanikawa, pensando sobre o ‘não significado’, nem o significado nem a lógica pertence unicamente ao autor... Metade disso é criado pelos receptores, você não acha?”¹⁶

Tanikawa, 19 set. 1982. – [vídeo sem falas]

Terayama, 24 set. 1982. – “Quando você faz uso do ‘não significado?’”¹⁷ “Por exemplo, é útil quando eu penso em minha mãe demente. De que forma é útil? É útil quando encontro algo que não posso avaliar com o sistema de ‘significado’ ou ‘valor’ que tenho na mão. Eu continuo a pensar qual tipo de ‘não significado’ existe nesse ‘não significado’. ‘Não significado’ e ‘não lógica’ são a mesma coisa? Não, eu não acho que são.”¹⁸ “Agora, falando sobre a lógica do ‘não significado’, quer dizer que você quer um ‘não significado’ muito lógico? Suponho que sim, se eu exagerar. Então, quando eu digo ‘não significado’, afinal estou procurando algum sentido de significado que transcenda o que eu entendi até agora por ‘significado’. Não acho que possamos encontrar um ‘não significado’ exaustivo.”¹⁹ “Mas, para mim, as palavras tendem a funcionar como o texto de um livro ilustrado. Assim, palavras e imagens, incluindo suas contradições ou os golfos entre elas, fazem parte de um sistema de comunicação que tem um caracter de síntese. O que você diria a uma garota, por exemplo, que perguntou o que significa ‘não significado?’” “Bem, dependeria de... como devo colocar? Por quais coisas você está cercado e qual é sua condição e assim por diante.”²⁰

Tanikawa, 26 set. 1982. – “Parece-me que a vida em si é algo além do mero ‘significado’. Eu acho que há algo que não pode ser entendido pelo significado sozinho.”²¹ “Você sabe o que há entre ‘significado’ e ‘não significado’? Uma fachada, uma ilusão de significado. Se você ficar muito preso às palavras, receio que você não consiga entender ambos, ‘significado’ e ‘não significado’, e você finalmente se mova em direção à ‘ilusão de significado’. Não estou segurando minha câmera com as mãos fixas e não posso focar corretamente. Essa é a prova de que estou vivo?”²² “Devo apresentar meus cachorros para você em breve. [...] Eles não questionam ‘significados’ nem questionam ‘não significados’.”²³

Terayama, Out. 1982. – “É porque vivemos na nossa época, quando não podemos dizer claramente o ‘significado’ do ‘não significado’, que ficamos presos em palavras. Não posso deixar de sentir que a vida não é ‘significado’ ou ‘não significado’, mas a ilusão de nenhum significado. Sim, a ilusão de nenhum significado. E o corpo gradualmente fica para trás.”²⁴

Tanikawa, 16 nov. 1982. – “Este é meu carpete. Este é meu...” [...] “Este deve ser meu céu azul. Quem sou eu? Este é meu poema?”²⁵

Terayama, 15 jan. 1983. – “Isto sou eu? Não, isto são quatro caracteres escritos

em um bloco de notas.”²⁶ “Isto sou eu, então? Não, isto é somente uma fotografia.”²⁷ “Então, esta voz que fala, isto sou eu? Não, eu não estou mais aqui.”²⁸ “Eu sou um homem invisível? Eu não sei... talvez...”²⁹ “Talvez eu seja um japonês. Talvez eu seja da Prefeitura Aomori. Talvez eu seja um poeta. Talvez eu não seja Shuntarō Tanikawa. Talvez eu seja um homem solteiro. Talvez eu seja um diretor da companhia Tenjo Sajiki. Talvez eu seja um filho único. Talvez eu seja um paciente com problemas de fígado. Talvez eu seja um terráqueo. Quem não pode decidir sobre a melhor resposta... esse seria eu?”³⁰

Tanikawa, 17 jan. 1983. – [vídeo sem falas]

Terayama, 21 jan. 1983. – “O que é Shuntarō Tanikawa? Qual tipo de comida ele parece?”³¹ Depois de uma sequência de entrevistas com estas e outras perguntas, Terayama mostra o livro de Tanikawa, *Dois bilhões de anos-luz de solidão*, no qual se vê o poema “Quanto a mim mesmo” ao som de uma caixinha de música:

“Minha vida é um caderno,
um caderno cujo preço é incerto
(uma sequência de entidades inorgânicas, um vazio cósmico).

Meu trabalho é tomar notas,
notas neste caderno,
esplêndido, cheio de devoção
(falta de ordem clara, marcada por manuscrito desordenado).

Minha roupa da moda é a capa do caderno,
uma capa deste caderno,
brilhante e delicado
(puerilidade desajeitada, com suas cores borradas).

Hmm, estou caminhando
Pego as notas e,
nos tempos primitivos do século XX,
Eu ando minha caminhada pouco a pouco,
Sempre tímido, estou caminhando”³²

Tanikawa, 22-28 jan. 1983. – “Você não pode aprender o que você é se perguntando, nem perguntando a alguém. Você vê o que você é apenas no que você faz. Quando vejo o rosto de alguém que machuquei, não posso deixar de sentir minha presença. Em tal momento, as palavras vão dormir. Quando as palavras dormem, qual mundo acorda? Eu me pergunto.”³³

A indagação ficou suspensa. A resposta não veio por conta da morte de Terayama, em quatro maio de 1983. Mas, numa última vídeo-carta da série (de dois de junho de 1983), Tanikawa se despede de seu correspondente, enfatizando a então ausência deste com uma longa sequência mostrando um eletrocardiograma (o registro vivo de Terayama?). Ao som do piano, ele recita o poema “O guardião florestal”, do livro *O livro no céu*, cujo penúltimo verso diz: “Amanhã’ soou o mais triste de tudo...”.³⁴

Findar a relação epistolar com poemas, sobretudo numa língua ideogramática, aponta para uma especificidade da arte em vídeo: a libertação da imagem em movimento, pois “O ideograma não tem sinônimos. A poesia também não tem. [...] Procura-se *mostrar* a coisa e não dizer o que ela *é*.” (PIGNATARI, 2006, p. 50-51, grifo do autor). Neste sentido, é emblemático que a única inscrição gráfica na tela, de toda a série, seja a palavra “coisa” em japonês, na primeira resposta de Terayama. Este joga com o fato de que o próprio ideograma é uma imagem, tensionando a discussão sobre as relações palavra/objeto, significado/não significado. Afinal, qual a distinção entre ler a palavra “coisa” e ver a coisa em si? É a questão que Terayama levanta. Talvez por isso os dois poetas recorreram ao recurso da vídeo-carta, e não de uma carta tradicional.

Essas são vídeo-cartas filosóficas que tomam a poesia da imagem como forma de expressão, introduzindo um debate profícuo acerca da significação das palavras. É um debate também imagético, que se afasta de uma perspectiva logocêntrica, já que os artistas ousam fazer experimentações as mais diversas com objetos cotidianos, imprimindo na tela sensações que escapam da lógica representacional. Todo o discurso verbal alinhavado na série possui uma intensa proximidade com seus emissores; há uma cumplicidade, uma amizade filosófica posta em cena. É das infimidades, pois, que emerge a agudeza da escuta. “Um vídeo assim solicita do espectador uma atenção distinta, uma apreensão pática, caso se queira captar o que está além das palavras, da significação, neste outro *plano extradiscursivo*.” (PELBART, 1993, p. 118, grifo nosso).

Corpo-vídeo

Mesmo por trás da câmera na maior parte do tempo, Tanikawa e Terayama apresentam um forte aspecto performático em suas narrativas. Um exemplo disso está nas 11^a e 12^a vídeo-cartas. Com o quadro todo tomado por um tapete, Tanikawa afirma sonoramente que “Este é meu tapete”, e começa a arremessar diversos objetos sobre o chão enquadrado, um a um: bateria, fita métrica, boneca, tangerina, tambor,

apito, lenços, fotografia, rede, jornal, banana, toalha, livro ilustrado, cerveja, memorando, carta, coçador de costas, disco, óculos, cigarros, isqueiro, diário, cartão de crédito, chaves, dinheiro, lápis, bolsa, relógio, blusas, cinto, meias, calça, cueca, até que, por fim, mostra o pé esquerdo. A cada vez, ele diz categoricamente que tal coisa é sua. Sobre o amontoado, joga um plástico azul, quando finaliza: “Este deve ser meu céu azul. Quem sou eu? Este é meu poema?”

O retorno de Terayama traz à tela o ideograma de seu nome escrito num papel; ele pergunta: “Isto sou eu? Não, isto são quatro caracteres escritos em um bloco de notas.” Na imagem seguinte, uma fotografia de Terayama, ele indaga novamente: “Isto sou eu, então? Não, isto é somente uma fotografia.” Agora, em frente a um monitor de TV, formando circuito fechado de imagem (*loop* infinito), ele insiste: “Então, esta voz que fala, isto sou eu? Não, eu não estou mais aqui.” Num *travelling* lateral horizontal por uma sala, Terayama pergunta: “Eu sou um homem invisível? Eu não sei... talvez...”

A vídeo-carta continua com uma música acompanhando retratos de pessoas recortadas do fundo da imagem. Ao fim da música, uma série de documentos de Terayama é apresentada em close enquanto sua voz insinua: “Talvez eu seja um japonês. Talvez eu seja da Prefeitura Aomori. Talvez eu seja um poeta. Talvez eu não seja Shuntarō Tanikawa. Talvez eu seja um homem solteiro. Talvez eu seja um diretor da companhia Tenjo Sajiki. Talvez eu seja um filho único. Talvez eu seja um paciente com problemas de fígado. Talvez eu seja um terráqueo. Quem não pode decidir sobre a melhor resposta... esse seria eu?”

É nesse limiar de entendimento que os dois poetas expõem a questão conceitual que lhes obseda. Nada há de especulativo nisso, eles se investem inteiramente na feitura da obra, deixam que a câmera se infiltre em seus cotidianos, passeie por seus rituais, mostre suas casas, coisas e animais. Nesse misto de linguagem verbal e não verbal, em si objeto da discussão dessas vídeo-cartas, insurge um novo corpo, um corpo Tanikawa-Terayama, situado num entre-lugar, que já não é mais um exatamente, nem o outro. “Talvez eu não seja Shuntarō Tanikawa.”, Terayama duvida.

O corpo-vídeo assim cerzido problematiza a definição da linguagem videográfica proposta por Christine Mello (2008) – “estratégia híbrida de construção de *sentidos*” (MELLO, 2008, p. 27, grifo nosso) –, na medida em que Tanikawa e Terayama põem em xeque, justamente, a engrenagem do significado. Assim, vale retomarmos a fala de que “A palavra japonesa ‘significado’ consiste nas duas acepções, ‘sentido’ e ‘gosto’. Há um aspecto físico incorporado na palavra.” É esta sensorialidade que os artistas pare-

cem acentuar na composição de suas vídeo-cartas. Por outro lado, a própria escolha do suporte impregna a criação de possibilidades e limitações. No caso do vídeo, este é tido por Dubois (2004):

“[...] como travessia, campo metacrítico, maneira de ser e pensar ‘em imagens’. [...] O ‘vídeo’ é de fato um estado do pensamento das imagens, uma forma que pensa. [...] esta maneira de pensar a imagem e o dispositivo, tudo em um. Qualquer imagem e qualquer dispositivo. O vídeo não é um objeto, ele é um estado. Um estado da imagem. Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam. (DUBOIS, 2004, p. 110 e 116)

Dizer que o vídeo é uma forma que pensa as imagens é corroborar a ideia de que ele é uma espécie de metalinguagem capaz de analisar não só a própria imagem videográfica, como também a televisão e o cinema. Esse entendimento expande o campo de ação do vídeo, tornando-o um supraelemento audiovisual, que pode funcionar não apenas como obra de arte, mas como instrumento antropológico, educacional, comunicacional, etc. No caso de Tanikawa e Terayama, o debate travado através das vídeo-cartas serviu como mote para a comunicação e a arte numa via de mão dupla, tripla...

Quando os dois poetas realizaram sua correspondência, a videoarte completava 20 anos de existência, tomando como base para esta contagem a primeira *TV experimental* (1963) do coreano Nam June Paik, sobre a qual ele escreveu:

Minha TV é mais (?) que a arte,
ou
menos (?) que a arte.
(PAIK, 1963, tradução nossa)³⁵

Esta hesitação de Paik (1963) nos enriquece a discussão sobre o que chamamos aqui de vídeo-cartas filosóficas, atribuindo a elas um perfil trêmulo constitutivo da própria videoarte, este campo fértil de expressão caracterizado pela utilização da fisicalidade do vídeo como linguagem. Afinal, por que se arriscar com o dispositivo-imagem para filosofar? É, pois, convocando este não verbal que Tanikawa dá início à conversação que faz oscilar o estatuto da palavra. A tela como página abre todo um universo de possibilidades para a filosofia da linguagem tematizada pelos correspondentes.

Circuitos vitais

Em meio a tantas relações epistolares filosóficas e não filosóficas da humanidade, vale destacarmos a *mail art*, movimento produzido entre artistas de todo o mundo e cujo marco é apontado por Gilberto Prado (2003) como “O ano de 1963, data de fundação da *New York Correspondence School of Art* pelo artista Ray Johnson [...]” (PRADO, 2003, p. 40). Como uma semente, a arte postal prenunciou o que viria a ser hoje a “arte em rede”, baseada nas plataformas telemáticas. Nesse sentido, acompanhando o desenvolvimento dos aparatos tecnológicos:

[...] os artistas começaram a se interessar pelo fenômeno da comunicação, concebendo experiências artísticas baseadas na transmissão/recepção interativa de textos, sons e imagens de um ponto a outro do planeta, através de telefone, *slow scan TV*, satélite, televisão e mais recentemente a internet. (MACHADO, 2003, p. 13)

No ensejo da correspondência audiovisual, uma curiosidade é que, na década de 1980, foi veiculado em canal aberto de televisão o programa semanal brasileiro “Vídeo cartas”, de Fernando Gabeira, originalmente produzido pela TV Bandeirantes: “Era uma tentativa de fazer televisão sem recursos, baseada apenas na criatividade”, diz a descrição do canal de vídeo *on-line* que disponibiliza atualmente o material na *web*.³⁶ Três décadas depois, acompanhando a interatividade da cibercultura em relação aos meios de comunicação, um formato semelhante ao desenvolvido anteriormente por Gabeira pode ser encontrado na grade de programação das emissoras de TV e nos portais de notícia da internet. Tal conteúdo, no entanto, agora é produzido pela audiência, ao modo “vc repórter” (sendo a abreviação de “você” uma alusão à linguagem digital); assim, todos são potenciais “correspondentes”.

Esses “testemunhos audiovisuais” são, hoje, amplamente requisitados pelas empresas de comunicação, a exemplo da cobertura midiática dos atentados em Paris, em 13 de novembro de 2015 (FOLHA, 2015), em que telejornais no Brasil, tanto locais (Salvador), quanto nacionais, exibiram vídeos desse tipo feitos por brasileiros que estavam lá durante o ocorrido, contando suas impressões e registrando o movimento de pessoas na vizinhança. Pensando “novas políticas da imagem”, Cezar Migliorin (2009) destaca que “O descontrole dessas imagens feitas na intimidade com a câmera peque-

na, instável e atravessada por presença amadora, é também o descontrole que garante uma ancoragem verídica às imagens da publicidade e de emissões televisivas [...] ou em reality-shows.” (MIGLIORIN, 2009).

Também partindo do artifício de uma “vídeo-correspondência”, o filme *Elena* (2013), de Petra Costa, é um documentário que tem como matéria-prima vídeo-cartas produzidas pela irmã da diretora, que dá nome à obra. Sem a intencionalidade de realizar uma obra videográfica, as narrativas audiovisuais de Elena eram sua forma de, simplesmente, reportar aos pais o dia a dia vivido na distância, em Nova Iorque. Petra, por sua vez, com o recurso da edição e sob a guisa da saudade, faz colagens audiovisuais para compor sua própria narrativa, que distende os limiares entre ausência e presença, memória e realidade. Outro exemplo de vídeo-correspondência está nos vídeo-postais,³⁷ de Malu Teodoro, que nos trazem paisagens, passagens e escritos em tela como um postal em movimento que não dispensa a poesia.

Nesses trabalhos, é possível evidenciar uma espécie de depoimento de presença feito através da câmera, como se esta estivesse “colada” ao corpo para capturar todas as texturas e ruídos do mundo alcançado pela lente (MIGLIORIN, 2009). Este aspecto testemunhal do vídeo também é explorado nas vídeo-cartas aqui analisadas, imprimindo certo grau de intimismo na relação epistolar estabelecida, que diz respeito ao conhecimento e à afecção. Seja por uma via, seja por outra, o que os artistas alcançam é o contato com o outro, com leitores-espectadores que encontram um *commum* que ultrapassa a mera informação.

Tal comunhão é um exemplo, no campo da arte, da necessidade humana de formar circuitos. Diferente da aranha, tecelã de sua própria casa solitária, como nos mostra a nona vídeo-carta da série (em que é possível ver o exato momento do tecer a teia), o ser humano é um ser de comunicação, cujas linguagens verbal e não verbal estão no cerne de sua constituição. Assim, o trabalho que analisamos é mais que uma interação – é arte, e mais que uma obra de arte colaborativa, é uma obra própria da vida.

Agradecimentos

A Tetsuo Kinoshita, Kazuo Kawamura e William I. Elliott, por terem legendado o áudio original em japonês da série aqui analisada, ampliando o acesso à obra audiovisual de Shuntarō Tanikawa e Shûji Terayama.

Notas

1. A série de vídeo-cartas aqui analisada está disponível, por ordem cronológica, nos seguintes links: <<https://youtu.be/wyK9QITsNsw>; <https://youtu.be/iaJdioJizig>; <https://youtu.be/wTuInSt2uQc>>; <<https://youtu.be/F1Kxi1hd6oc>; <https://youtu.be/QRugoMm-CaD4>>; <<https://youtu.be/UVys8u5RSRc>>.

2. Do original em inglês: “*Video in which an audio-visual message is addressed to one or more recipients. The video letter is composed live or is taped and then edited.*” (POISSANT et al., 2001, p. 43).

3. <<https://vimeo.com/21649449>>.

4. <<https://vimeo.com/107997613>>.

5. Da legenda em inglês (áudio original em japonês): “*Neither meaning nor logic belongs to the author alone... Half of it is created by the receivers, don't you think?*” (TANIKAWA; TERAYAMA, 1982-1983).

6. Do original em espanhol: “*La selección de planos resulta, para el realizador, algo análogo a lo que para el escritor significa la elección de palabras.*” (SANTOVENIA, 1999, p. 110).

7. Do original em inglês: “*The surface of video (generally more than film) is itself like a loosely woven fabric.*” (MARKS, 2000, p. 48).

8. Do original em inglês: “*All of these discourage the viewer from distinguishing objects and encourage a relationship to the screen as a whole. [...] they also multiply points of visual contact all over the screen.*” (MARKS, 2000, p. 51; 54).

9. Da legenda em inglês (áudio original em japonês, o mesmo se refere às legendas subsequentes, com tradução nossa para o português): “*When put into words, everything appears a bit too neat, don't you think?*”

10. “*Sometimes there are things I can't bear without putting them into words. Word. Word. Word.*”

11. “*In short you know what to say after all, in the long run I mean. Well... very much so ambiguous or perhaps formless, there's a flowing, you see, which means, probably, in the sense that there's flowing, there seems to be something which...*”

12. “*Thank you for a lot of words. But the problem is that the words are not letters and not sounds but 'meaning'.*”

13. “*Nothing but meaning can resurrect what is going under, what is breaking down.*”

14. “*I like to think so. What you think, Tanikawa-san?*”

15. *“The Japanese word ‘meaning’ consists of the two characters, ‘sense’ and ‘taste’. There is a physical aspect embedded in the word. Don’t you think so? Meaning is not necessarily just logic...”*

16. *“Tanikawa-san, thinking about ‘no meaning’, neither meaning nor logic belongs to the author alone... Half of it is created by the receivers, don’t you think?”*

17. *“When do you make use of ‘no meaning’?”*

18. *“For instance, it’s useful when I think of my demented mother. In what way is it useful? It is useful when I encounter something I’m unable to evaluate with the system of ‘meaning’ or ‘value’ that I have in the hand. I go on to think what sort of ‘no meaning’ meaning there is in this ‘no meaning’. Are ‘no meaning’ and ‘no logic’ the same thing? No, I don’t think they are.”*

19. *“Now, talking about the logic of ‘no meaning’, do you mean that you want a very logical ‘no meaning’? I suppose I do, if I exaggerate. So when I say ‘no meaning’, after all I’m looking for some sense of meaning which transcends what I’ve so far meant by ‘meaning’. I don’t think we can find an exhaustive ‘no meaning’”.*

20. *“But for me words tend to function something like the text of a picture book. So words and images, including their contradictions or the gulfs between them, are part of a system communication which has a synthesizing character. What would you say to a girl, for instance, who asked you what ‘no meaning’ means? Well, it would depend on... how should I put it? What things you’re surrounded by and what their condition is and so on.”*

21. *“It seems to me that life itself is something beyond mere ‘meaning’. I think there’s something that can’t be grasped by meaning alone.”*

22. *“Do you know what there is between ‘meaning’ and ‘no meaning’? A facade, an illusion of meaning. If you got too stuck on words, I’m afraid you’d fail to grasp both ‘meaning’ and ‘no meaning’ and you’d finally move towards ‘the illusion of meaning’. I’m not holding my camera with steady hands and can’t focus properly. Is this proof that I’m alive?”*

23. *“I shall introduce my dogs to you soon. [...] They don’t question ‘meanings’ nor do they question ‘no meanings’.”*

24. *“It is because we live in an age when we can’t clearly tell ‘meaning’ from ‘no meaning’, that we get stuck in words. I can’t help but feel life is not ‘meaning’ or ‘no meaning’, but the illusion of no meaning. Yes, the illusion of no meaning. And the body gradually gets left behind.”*

25. *“This may be my blue heaven. Who am I? Is this my poem?”*

26. *“Is it me? No, it’s four characters written on a writing pad.”*

27. *“Is it me, then? No, it’s just a photograph.”*

28. *“Then, this voice that speaks, is it me? No, I’m not here anymore.”*

29. *“Am I an invisible man? I don’t know... perhaps...”*

30. *“Perhaps I’m a Japanese. Perhaps I’m from Aomori Prefecture. Perhaps I’m a poet. Perhaps I’m not Shuntarō Tanikawa. Perhaps I’m a single man. Perhaps I’m a director of a Tenjo Sajiki acting company. Perhaps I’m an only son. Perhaps I’m a patient with liver trouble. Perhaps I’m an Earthian. One who can’t decide on the best answer... would that be me?”*

31. *“What is Shuntarō Tanikawa? What kind of food is he like?”*

32. *“Regarding myself
My life is a notebook,
a notebook whose price is uncertain
(a sequence of inorganic entities, a cosmic void).
My job is taking notes,
notes in this notebook,
splendidly full of devotion
(lacking neat order, marked with messy handwriting).
My trendy clothing is the notebook’s cover,
a cover of this notebook,
bright and dainty,
(childshily awkward, with its colors getting soiled).
Hmm, I’m walking
I take the notes and,
in the primitive times of the 20th century,
I walk my walk bit by bit,
Ever shy, I’m walking”*

33. *“You can’t learn what you are by asking yourself, nor by asking someone else. You see what you are only what you do. When I see the face of someone whom I have hurt, I can’t help but feel my presence. At such a moment the words go to sleep. When the words sleep, what world wake up, I wonder?”*

34. *“Tomorrow’ sounded saddest of all...”*

35. Do original em inglês:

“My TV is more (?) than the art,

or

less (?) than the art.” (PAIK, 1963)

Texto completo em fac-símile disponível em: <<http://www.vasulka.org/archive/Artists5/Paik,NamJune/converter.pdf>>.

36. <<http://www.youtube.com/user/gabeiracom>>.

37. <<http://pangeiadedois.wordpress.com/2011/03/05/contigo-quero-dividir-minha-solidao/>>

Referências

ATAQUES coordenados aterrorizam Paris e deixam 129 mortos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 nov. 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/11/1706236-policia-francesa-registra-tiroteio-e-explosao-em-paris.shtml>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 3. ed. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1987. (Coleção Signos, n. 17).

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Elos).

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo e Godard*. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Cinema, teatro e modernidade).

Gabeira, Fernando. *Vídeo cartas*. Programa semanal originalmente produzido pela TV Bandeirantes.

ELENA. Direção: Petra Costa. Roteiro: Petra Costa; Carolina Ziskind. Brasil, 2013. 82 min., son., color.

GADAMER, Hans-Georg. Voz e linguagem. In: GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Tradução Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 111-124.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo e Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 11-20. (Coleção Cinema, teatro e modernidade).

_____. Apresentação. Apresentação. In: PRADO, Gilberto. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 12-14. (Coleção Rumos Itaú Cultural Transmídia).

MARKS, Laura. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham/London: Duke University Press, 2000.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. Carlos Magno: novas políticas da imagem. In: RODRIGUES, Carlosmagno. *Videologia da libertação (Blog)*. Belo Horizonte, 16 set. 2009. Disponível em: <<http://carlosmagno-film.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 02 abr. 2015.

PAIK, Nam June. Nam June Paik. Afterlude to the Exposition of Experimental Television. 1963. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/source-text/31/>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

PELBART, Peter Pál. Um direito ao silêncio. In: PELBART, Peter Pál. *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 118-127. (Série Logoteca).

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 9. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

POISSANT, Louise; DUPONT, Chantal; LANGLOIS, Monique; NELSON, Lou. New Media Dictionary. *Leonardo – Journal of the International Society for the Arts*, Oakland, v. 34, n. 1, p. 41-44, fev. 2001. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1dictionary.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2014.

PRADO, Gilberto. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SANTOVENIA, Rodolfo. *Diccionario de cine: términos artísticos y técnicos*. Ciudad de La Habana: Instituto Cubano del Libro/Editorial Arte y Literatura, 1999.

TANIKAWA, Shuntarō; TERAYAMA, Shûji. *Video Letter*. 1982-1983. Série de vídeo-cartas.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 3.ed. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TEODORO, Malu. *Pangeia de dois*. Série de vídeos-postais.

Fonte financiadora da pesquisa: **Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia** (Fapesb)

Recebido em: 06/11/2017

Aprovado em: 16/05/2019

Publicado em: 18/07/2019