

AUDIOVISUAL E INDÚSTRIAS CRIATIVAS: PRESENTE E FUTURO - VOLUME 2

Coordenadores
Javier Sierra Sánchez
José Gomes Pinto



**Madrid • Milán • Londres • México D.F. • Sídney • Singapur • Taipéi • Shanghai
Seúl • Beijing • Hong Kong • Kuala Lumpur • Bangkok • Nueva York • Chicago
Dubuque • Los Ángeles • Columbus • Bogotá • Nueva Delhi • Toronto • Dubái**

AUDIOVISUAL E INDÚSTRIAS CRIATIVAS: PRESENTE E FUTURO - VOLUME 2

Não é permitida a reprodução total ou parcial deste livro, bem como o seu processamento digital ou transmissão em qualquer forma ou meio, seja ele eletrônico, físico, fotocópias ou quaisquer outros métodos, sem a prévia autorização por escrito do editor. Em caso de necessitar de cópias ou da digitalização de parte deste trabalho, favor contatar o CEDRO (Centro Espanhol de Direitos Reprográficos: www.cedro.org).

As informações contidas neste livro vêm de um trabalho original apresentado por seu autores. McGraw Hill não é responsável pela exatidão ou aperfeiçoamento das informações publicadas ou endossar os conteúdos e opiniões derramado neles, que representam exclusivamente o ponto de vista dos autores.

Copyright © 2021, todos os direitos desta primeira edição em português estão reservados à:

McGraw-Hill/Interamericana de España, S.L.
Edifício Oasis, 1º andar
Basauri, 17
28023 Aravaca (Madrid)

ISBN (impreso): 978-84-486-2734-8
ISBN (digital-ebook): 978-84-486-2735-5
ISBN (digital-VS): 978-84-486-2736-2
MHID: 978-000-85-0324-6
Depósito legal: M-20805-2021

Editora: Cristina Sánchez Sainz-Trápaga
Sales Manager University: Pere Campanario Oliver
Diretor-Geral do Sul da Europa: Álvaro García Tejada
Equipamento de pré-impressão: José María Muntané
Design da capa: María Montserrat Canadell Martín
Impressão: Liber Digital, S.L.

1234567890 – 21 22 23 24 25 26 27 28 29

IMPRESSO EM ESPANHA - PRINTED IN SPAIN



IMAGENS POBRES, BRICOLAGE E “TATUAGEM AO DOMICÍLIO” – UM ENSAIO FÍLMICO DE JÚLIO ALVES

Júlio Alves

ECATI – ULHT/CICANT

Manuel Bogalheiro

FCAATI – ULP/CICANT

Resumo

Partimos de uma constelação teórica na qual se contempla a noção de *imagem pobre* (Steyerl) – imagens de baixa resolução, fortemente comprimidas que circulam nos canais de distribuição da cultura digital – de *bricolage* (Lévi-Strauss) – um fazer não metódico com o que se tem à mão, sob uma intuição espontânea – e de *autor como produtor* (Benjamin) – a produção de uma obra que reflecte as próprias condições da realidade a representar – para enquadrar uma determinada cultura de inscrição no corpo associada à tatuagem domiciliária, de auto-produção e de auto-exposição através de meios como o telemóvel. No horizonte deste levantamento está a concepção de um filme que, enquanto *exercício de aproximação*, procura dar visibilidade às condições em que essas imagens *acontecem* e são inscritas.

Palavras-chave

imagem pobre, bricolage, tatuagem, domiciliário, aproximação.

Abstract

We start from a theoretical constellation that contemplates the notion of *poor image* (Steyerl) – low-resolution and strongly compressed images that circulate in digital culture – of *bricolage* (Lévi-Strauss) – a non-methodical production with what one has at hand, under a spontaneous intuition – and of the author as producer (Benjamin) – the

production of a work that reflects the very conditions of the reality to be represented – to fit a certain culture of inscription on the body associated with the home tattoo, of self-production and self-exposure through media such as the cell phone. In the horizon of this analysis is the conception of a film that seeks to give visibility to the conditions in which these images happen and are inscribed.

Keywords

Poor image, bricolage, tattoo, domiciliary, close up.

1. AS IMAGENS POBRES E A BRICOLAGE

Uma nova categoria surge na economia da produção e da circulação das imagens na esfera digital: a *imagem pobre*. O conceito é proposto pela artista e teórica Hito Steyerl (2012) para se referir às imagens de má qualidade e baixa resolução, fortemente comprimidas em formatos como o JPEG ou pixelizadas e turvadas que – entre cópias pirateadas, deslocamentos, recortes e apropriações – povoam em massa as redes e a cultura digital.

A imagem pobre é uma cópia em movimento. A sua qualidade é má, a sua resolução é inferior. Deteriora-se à medida que acelera. É o fantasma de uma imagem, uma amostra [thumbnail], uma miniatura, uma ideia errante, uma imagem itinerante distribuída gratuitamente, espremida por conexões digitais lentas, compactada, reproduzida, rasgada, remisturada, bem como copiada e colada noutros canais de distribuição (Steyerl, 2012:32).

Desde logo, a imagem pobre corresponde a uma condição – ou a uma possibilidade – técnica dos requisitos cibernéticos e medialógicos do presente: para serem carregadas, descarregadas e circularem a alta velocidade, para se distribuírem globalmente ou para poderem atravessar todo o tipo de suportes, impõe-se às imagens uma leveza na quantidade de informação que lhes é inscrita. A sua alta compressão ou a sua baixa resolução são um requisito material para a proclamada ubiquidade técnica dos *media* globais ou, como sublinha Lev Manovich, a “compressão com perdas é a uma das fundações da cultura computarizada” configurando uma “sociedade contemporânea que é caracterizada pela perda de dados, pela degradação e pelo ruído, um ruído que frequentemente é ainda mais forte do que o dos *media* tradicionais analógicos (2001: 70).¹

1 Manovich discute o problema da compressão e da materialidade das imagens digitais num sub-capítulo dedicado aos “Mitos do Digital” e no qual refuta o pressuposto, atribuído a William J. T. Mitchell, de que, ao contrário das imagens analógicas que a cada cópia perdem qualidade, as imagens codificadas digitalmente poderiam ser copiadas infinitamente sem degradação. Contra

Em todo o caso, aquilo que é uma condição técnica na imagem pobre não deixa também de ser uma hipótese política. Dentro de uma certa tradição histórica que projecta no atributo da alta definição o estatuto e o valor das imagens – em linha com uma certa ontologia, porventura em crise, das coisas raras, solenes, especiais e, eventualmente, acessíveis a poucos –, a imagem pobre representa uma ruptura nessa hierarquização, libertando o potencial amador e irracional daquilo que se multiplica e massifica, democratizando-se e transformando a qualidade em acessibilidade, sendo, enfim, um modo de existência das imagens “contra o valor fetiche da alta resolução” (Steyerl, 2012: 42). Neste sentido, se, por um lado, são imagens que estão perfeitamente adaptadas à semiótica aceleracionista do capitalismo, apoiada na “impressão em vez da imersão, na intensidade em vez da contemplação, nas antevisões em vez das projecções [integrais]” (Steyerl, 2012:42) e não deixando, portanto, de ser subsumidas enquanto mercadoria, por outro lado, na era da partilha de arquivos, na qual todos os utilizadores se transformam potencialmente em editores e produtores, e no sublime matemática e dinamicamente saturado que constituem, as imagens pobres “constroem redes globais anónimas da mesma forma que criam uma história compartilhada, constroem alianças à medida que viajam, provocam traduções ou erros de tradução e criam novos públicos e debates” (Steyerl, 2012:42).

Na sua reprodutibilidade e na sua multiplicação (Benjamin, 2006a), na sua possibilidade imediata de dispersão global, nas suas temporalidades fracturadas e flexíveis, e na sua ética de apropriação clandestina e de transformação, a materialidade precária e a plasticidade perpétua das imagens pobres desafiam lógicas instauradas de propriedade e carrega em si uma suspeita latente sobre a possibilidade do controlo efectivo do excesso de imagens em incessante migração. Não ignorando todas as determinações e previsibilidades utilitárias do capitalismo visual (Parks, 2002), trata-se, na cultura participativa da qual a *imagem pobre* é sintoma, de uma lógica de co-produtividade entre múltiplos agentes e diversos estádios de transição, ao longo dos quais os nomes, as proveniências ou os créditos são esquecidos. Entre aquilo que é exercício singularizante e aquilo que é da ordem de um arquivo geral despersonalizado, as imagens aparecem e instalam-se, num fazer geral e inconsciente que excede aquele que as inscreve, as capta ou as põe a circular. Em última instância, as imagens não serão reféns de ninguém nem de nenhum sistema, incorporando em si mesmas uma realidade viva e própria.

este pressuposto, Manovich sustenta que, se teoricamente esse aspecto pode parecer válido, na prática, o uso, a circulação, a cópia e as condições dos sistemas de armazenamento e de processamento digitais obrigam à redução da informação contida e à perda da qualidade. Como explica: “Uma única imagem digital consiste em milhões de pixels. Todos esses dados requerem um espaço de armazenamento considerável num computador; também leva muito tempo (em contraste com um arquivo de texto) para transmitir numa rede. Por causa disso, o software e o hardware usados para adquirir, armazenar, manipular e transmitir imagens digitais uniformemente dependem da compactação com perdas – a técnica para tornar os arquivos de imagem menores por meio da exclusão de algumas informações.” (2001:70).

Deparamo-nos, entre a massificação e a singularização, com uma profunda ambivalência. Por um lado, no cenário mais especulativo, apenas existiriam as imagens.² Por outro lado, ou por isso mesmo, todos poder estar *ao trabalho*, condição que reemancipa o utilizador, numa espécie de actualização da atitude *povera* da *bricolage*³: produzir, ou transmitir e fazer circular, com os meios possíveis e não ideais, com o que se tem à mão, num gesto espontâneo e não sistematizado, sob uma intuição viva perante as condições particulares de um determinado momento, potencialmente irrepetível:

A poesia do bricoleur advém-lhe do facto de que não se limita a cumprir ou executar, ele não 'fala' apenas com as coisas, mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que faz, entre possíveis limitados, o carácter e a vida do seu autor. Sem jamais completar seu projecto, o bricoleur coloca sempre nele alguma coisa de si (Lévi-Strauss, 2008:36).

Figura sintomática do *pensamento selvagem* descrito por Lévi-Strauss, e contraponto da racionalização instrumental do método científico e da figura do *engenheiro*, o *bricoleur* prefere o praticável ao sistematizável, compondo as suas produções ou assemblagens com meios indirectos e com o que se encontra disponível, deixando aparecer o "resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o arquivo ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores" (Lévi-Strauss, 2008:33). Perante a ausência de um plano pré-concebido, a *bricolage* é o modo de fazer através do qual flui precariamente um trabalho heteróclito de rearranjo com materiais fragmentários e já existentes, eventualmente negligenciados por outros circuitos de utilização ou de produção. Mesmo que tome por empréstimo vestígios ou fragmentos de outras produções, naquilo que é um apurado olhar retrospectivo, as obras do *bricoleur* são, tal como no gesto do coleccionador, puros exercícios de individuação e de subjectivação. Entre os materiais e as formas, nenhuma escolha é neutra e nela sempre se joga ética e esteticamente, não apenas o que surge e se vem a constituir como imagem ou como artefacto, mas também a densidade dos modos radicais de fazer e de ser de um sujeito perante uma situação limite na qual a acção é um imperativo.

Entre a materialidade política da imagem pobre e a operacionalidade constelar da *bricolage* ecoará, em certa medida, o espírito daquilo que Walter Benjamin chamou

2 "Só existem as imagens: elas são a única coisa que existe, e têm conhecimento de si mesmas à maneira das imagens – imagens que passam, flutuantes, sem que haja nada diante de que passar; que se relacionam umas às outras através de imagens de imagens." Johann Fichte apud. Bragança de Miranda (2008).

3 "Subsiste entre nós uma forma de actividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos antes chamar de 'primeira' que de primitiva: é aquela comumente designada pelo termo *bricolage*." (Lévi-Strauss, 2008:32)

o *Autor como Produtor* (2006b),⁴ ou seja, aquele a quem não basta representar, numa obra, uma determinada realidade social, mas para quem é imperativo produzir a obra com as próprias condições de produção – potencialmente desfavorecidas – da realidade a retratar. Numa relação indissociável entre a *técnica* e a *qualidade* política das obras, o fazer não é neutro ou, dito de outro modo, não apenas aquilo que surge enquanto obra é investido de significado político, como também a sua concepção o é. Por mais modestos que sejam os meios usados, não se trata apenas de representar, mas de intervir, de transfigurar, de interromper, de, enfim, “fazer sobressair e pôr à prova o que se está a passar diante dos nossos olhos” (Benjamin, 2006b:290). Na posição de Benjamin estava em causa a vocação de qualquer exercício artístico para, mais do que *produzir* situações, as *descobrir*, numa sensibilidade particular da criação às condições contextuais de cada meio de produção. Aí residiria uma hipótese *des-alienante*⁵, um confronto produtivo através do qual o *autor como produtor* – e indirectamente também aquele que vem a contactar com a obra feita – poderia questionar a sua posição no próprio processo de produção, pondo em causa a sua própria existência.

Para além das teses benjaminianas da reprodutibilidade técnica e da figura do *autor como produtor*, poderíamos ainda evocar a categoria da *pobreza*, tal como surge no seu ensaio de 1933 “Experiência e Indigência”. Numa primeira e mais directa interpretação, tal categoria parece representar a incapacidade de narrativização do real e de transmissão da experiência, de uma *miséria simbólica* ou de uma crise da comunicação e da possibilidade de produzir sentido sobre um real estranho, não reconhecível, desumanizado e absurdo, durante e no pós Primeira Guerra Mundial. No entanto, de um ponto de vista especulativo, tal crise não é necessariamente negativa e configura, como qualquer momento de perturbação, uma hipótese de reorganização da experiência e de *recomeço*, isto é, uma hipótese de ruptura em relação a um passado povoado de auras, de vassalagens, de rastros e de hábitos instituídos, uma ruptura em relação a uma forma anterior de experiência, saturada e cansada da cultura do grande ideal hierarquizante do Humanismo. Neste sentido, encerra-se nesta crise da experiência a centelha libertadora de um mundo ainda por figurar, narrar e significar, uma ética do *porvir* que já não visa apenas a descrição do mundo, mas também a sua transformação. Como escreve Benjamin:

Pobreza de experiência: a expressão não significa que as pessoas sintam a nostalgia de uma nova experiência. Não, o que elas anseiam é libertar-se das experiências, anseiam por um mundo em que possam afirmar de forma tão pura e clara a sua pobreza, a exterior e também a interior, que daí nasça alguma coisa que se veja. (2010: 77).

4 Fazemos aqui uma leitura livre da posição desenvolvida por Walter Benjamin, não ignorando que a análise que empreende no referido texto tem como objecto específico o teatro épico de Bertolt Brecht.

5 “Pretende, não tanto encher o público com sentimentos, mesmo que sejam os da revolta, mas antes distanciá-lo de uma maneira duradoura, através da reflexão, das situações em que vive” (Benjamin, 2006:291).

2. AS TATUAGENS E O DOMICILIÁRIO

Evocamos este quadro referencial – a *imagem pobre* de Hito Steyerl, a *bricolage* de Lévi-Strauss e o *autor como produtor* de Walter Benjamin e o seu conceito de *pobreza* – para indagar e enquadrar uma determinada cultura de inscrição no corpo que actualmente é possível reconhecer, uma cultura associada à tatuagem *trash* ou “amadora”, domiciliária ou de auto-produção, por vezes também com imagens de *baixa resolução ou definição*, que se alimenta do arquivo saturado e ubíquo da cultura visual digitalizada e o retroalimenta através de formas elementares de auto-exposição, recorrendo a meios como o telemóvel e a plataformas sociais de partilha.

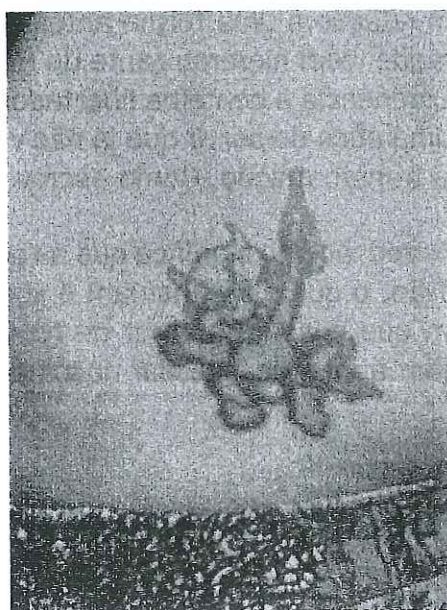


Figura 1. Fotografias cedidas aos autores.

De alguma forma, nessa cultura conjugam-se, ou complexificam-se, distinções supostamente apartadas entre o íntimo e público, entre o particular domiciliário e a amplitude despersonalizada da cultura em rede, promotora da circulação das imagens. Dito de outro modo, conjuga-se um certo espírito de comunidade – com os seus próprios códigos, as suas regras, hierarquias de prestígio, meios de comunicação e contra-práticas – com a dispersão e a migração anónima das imagens das tatuagens.

Desse excesso em circulação resultam os problemas da taxinomia, assim como a sua riqueza heterogénea: frases ou imagens; diversidade de tamanhos e formas; inscrições secretas ou para serem lidas; a marca discreta ou o excesso de uma cobertura quase total da pele no limiar da radicalização do obscuro.

Encaramos este quadro teórico e este diagnóstico cultural como o ponto de partida para a concepção de uma documentação fílmica desses processos, dessas imagens e dessas pessoas nos moldes de um exercício que é, ele próprio, *pobre*, no sentido de que também se procura aproximar das condições reais nas quais essas imagens *acontecem* e são inscritas. Antes de voltarmos ao processo do filme, importa-nos sublinhar os pressupostos a partir dos quais enquadrámos o fenómeno cultural da tatuagem.

Prática ancestral, a arte da tatuagem é uma das mais elementares formas de colonização simbólica do corpo. Do ponto de vista antropológico constitui em parte aquilo que Marcel Mauss chama *técnicas do corpo*, não tanto no sentido das gestualidades, das posturas ou das práticas – como o caminhar, o nadar, o comer, etc. – mas, essencialmente, no sentido das *atitudes corporais* que, transmitidas e incorporadas como costumes, são modos através dos quais se se *torna humano* e se exibe a *humanidade* dentro de um grupo (Mauss, 1997). Do ponto de vista da materialidade estética, trata-se de um processo através do qual a imagem ou a palavra se transformam em carne. Como uma segunda pele que é instalada, as formas tatuadas assinalam uma infinidade de processos possíveis de subjectivação, ao mesmo tempo que, como qualquer estratégia talismânica, correspondem a uma estratégia de defesa ou de demarcação (Gell, 1993), seja – como nas sociedades arcaicas – do humano em relação à hostilidade mitologizada do mundo, seja de um grupo identitário em relação a outros ou a um todo social, seja, enfim, como um dispositivo de memória através do qual, na transformação indelével e irreversível do exterior do corpo, se procura resistir ao tempo e lutar contra o esquecimento. Como *pele dupla dobrada sobre si mesma*, para utilizar uma expressão de Alfred Gell no seu monumental estudo sobre a tatuagem na Polinésia, a tatuagem é “simultaneamente a exteriorização do interior que é simultaneamente a interiorização do exterior” (Gell, 1993:38-39). A pele tatuada não apenas negocia entre o indivíduo e a sociedade e entre diferentes grupos sociais, mas também é uma mediação das relações entre os sujeitos e os espíritos, o humano e o transcendental ou o não-humano: “o corpo multiplica-se; órgãos adicionais e *eus* subsidiários são criados; espíritos ancestrais,

governantes e vítimas passam a residir num tegumento que começa a ganhar vida própria” (Gell, 1993:39).

Da tatuagem como modalidade de pertença comunitária, nas sociedades tribais, à tatuagem como possível modalidade de individualização e de diferenciação, nas sociedades contemporâneas, estaremos sempre perante uma prática que é da ordem de uma *prova de existência* – inscrição de demarcação em relação a outros grupos ou à condição originária natural, como porventura nas primeiras; ou de demarcação em relação à ideia de uma massa homogênea, como nas segundas. Em ambas se jogará o mesmo princípio originário, a de que *ninguém quer ser sujeito Abstracto*.⁶

Nesta sintomatologia, o arcaico dialogará de alguma forma, mesmo que inconscientemente, com o contemporâneo. Não se tratará de um simples e ingênuo regresso ao *primitivo* perdido, nem do olhar distanciado do eurocentrismo perante uma realidade exótica e objectificada, mas, acima de tudo, da possibilidade de uma certa ancestralidade ritual persistir e sobreviver na cultura contemporânea, atravessada por reconstituintes formas de tribalização e de sublimação do simbólico. Michel Maffesoli, autor que se tem dedicado ao estudo do problema, apresenta, numa exemplar formulação, esta relação latente entre o arcaico e o contemporâneo:

‘As ideias-força’ que actuam nas nossas sociedades, tão evidentes que já não as vemos, são justamente a activação e integração na vida quotidiana daqueles antigos arquétipos que actualizam as suas energias e as potencialidades do inconsciente colectivo. (...) Deparamo-nos com um processo de *anamnese* de coisas que pensávamos ter ultrapassado: as criptas e cavernas de nossa natureza humana (Maffesoli, 2009:72).

Considerando este quadro, e entre as múltiplas implicações extraíveis do imaginário da tatuagem, procuramos sustentar a nossa proposta a partir de dois pressupostos complementares. O primeiro assume que a tatuagem é um dos modos mais originários através do qual o corpo surge enquanto imagem: *O corpo tem horror ao vazio e tem de ser tomado pela imagem*.⁷ A inscrição extrai a pele humana da sua

6 Marc Blanchard (1994) descreve quatro funções históricas da tatuagem que, de certo modo, se reflectem no princípio que enunciámos: a) a função ritual que marca a aquisição de um status dentro da comunidade, é um rito de passagem; b) a função apotrópica ou protectora, contra doenças ou outros males, também de natureza mágica; c) a função identificadora, assinala o indivíduo como membro do grupo e diferencia-o dos demais; d) a função decorativa, ligada ritualmente à aparência pessoal e ao erotismo. Apesar de não ser referido por Blanchard poderíamos ainda apontar uma outra função da tatuagem, a da marcação de prisioneiros ou de escravos como símbolo de inferioridade e obediência. Ainda no mesmo âmbito, poder-se-á também pensar na tatuagem como uma contra-prática entre as próprias pessoas submetidas a essas estratégias de poder.

7 Parafraseamos aqui uma ideia que surge ao longo de *Corpo e Imagem* (2008) de José Bragança de Miranda e que está na base de um certo impulso para as imagens parasitarem a carne. No seio deste impulso estará um outro, a de que sempre se procurou reprimir o aparecimento da carne,

condição original ou natural para, numa nova ritualização, a artificializar e religar a aspecto particulares do mundo – *o corpo natural passa a corpo cultural e fetichizado*. O segundo pressuposto assume que a tatuagem radicaliza a plasticidade do corpo e a contingência da sua morfologia, seja utilizada como instrumento de poder, de filiação comunitária ou de contra-poder. Em ambos os casos, parece poder questionar-se a ideia de uma pureza do corpo, cristalizável sob qualquer tipo de ideal imutável, tal como muitos programas históricos o procuraram fazer. Em ambos os casos, a tatuagem surge como um dispositivo de dramatização do corpo ou de teatralização somática, contra o princípio da sua higienização biopolítica. Neste sentido, a tatuagem pode ser encarada como *uma marca de resistência*. Pela inscrição na pele – e pela fatalidade que, à partida, tal implica – resiste-se ao ideal do corpo imaculado, puro, saudável.

O domiciliário parece favorecer esta potência *contra-biopolítica*. O espaço da casa surge como clínica improvisada, não-higienizada, espaço de *bricolage* e de práticas contra o método, mas também, para além deste aspecto, e numa dialéctica própria entre interioridade e exterioridade,⁸ o espaço privado da casa protege da *hostilidade bestial* do mundo e esconde da vulnerabilidade que se vive no espaço colectivo, assegurando que a estrutura exterior que regula a experiência possa ser interrompida. Numa imagem, o domiciliário surge como espaço excepcional, associado à hospitalidade e à intimidade, à protecção e à resistência, para “enfrentar um mundo cruel, indigente e frio” promovendo “imagens fortes, ou seja, conselhos de resistência” (Bachelard, 1994:46). Contra a estranheza do mundo enquanto ser absoluto, o domiciliário confere a familiaridade particular do doméstico e dos seus modos singulares de individuação. A estrutura técnica e material que compõe a casa apenas se efectiva na medida em que é experienciada por um modo de habitar no qual as formas geométricas da estrutura absorvem as energias humanas daqueles que a habitam e estas são moldadas pelas anteriores. De acordo com Gaston Bachelard:

A casa adquire a energia física e moral de um corpo humano (...) É um instrumento para enfrentar o cosmos. (...) Venha o que vier, a casa permite-nos dizer: serei uma habitante do mundo, apesar do mundo. O problema não é apenas relativo ao ser, é

naquilo que representa em si de animal, de patológico ou da entropia geral que tudo atravessa. O problema adensa-se quando se percebe que, de uma forma ou outra, a carne volta sempre, desnudada, à mostra, à disposição. Perante a indefinição do que se fazer com ela, apropriamo-la, clinicalizamo-la, esteticizamo-la.

- 8 Devem-se a Gaston Bachelard os princípios desta dialéctica, autor que identifica na metafísica ocidental uma concepção de espaço sempre vista como dualista, sob as condições do interior ou do exterior, as quais geometrizam a percepção da proximidade e da distância, da pertença e da alienação, da protecção e da hostilidade. “O exterior e o interior formam uma dialéctica da divisão, cuja geometria óbvia nos cega assim que a colocamos em jogo em domínios metafóricos. Tem a agudeza da dialéctica do sim e do não que tudo decide. A menos que se seja prudente, tal dialéctica transforma-se numa base de imagens que rege todos os pensamentos positivos e negativos” (Bachelard, 1994:211).

também um problema de energia e, conseqüentemente, de contra-energia. Nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos muito distantes de qualquer referência a formas geométricas simples. Uma casa experimentada não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico. (1994:46 – 47).

Se, em Bachelard encontramos uma concepção universal da casa como elemento de estruturação originária da experiência e da fenomenologia do mundo, não ignoramos que tal concepção pode ser particularizada com um entendimento da casa enquanto espaço contingente, enformado por condições sócio-históricas de produção, consumo e significação, às quais as particularidades dos sistemas económicos, culturais e tecnológicos não são indiferentes nesse processo de *construção do lugar*. Neste sentido, poderá ser relevante considerar o materialismo cultural de Raymond Williams (2003) e a sua noção de *privatização móvel (mobile privatization)* desenvolvido a propósito da particularidades da emergência de uma socialidade que – com o advento da televisão – é caracterizada por uma crescente individualização e fragmentação, numa dialéctica entre isolamento e participação sustentada pela percepção de que haverá uma ligação geral, mas fragmentada, entre as audiências dos *media* e também, por via destes, um acesso geral ao mundo. Em suma, trata-se de uma certa contradição ou, mais especificamente, de uma intersticialidade na qual o domiciliário é, simultaneamente, abrigo e interface de ligação – mediada – com o mundo. Por um lado, pode reconhecer-se a possibilidade da *mobilidade*, de se poder *deslocar* (virtualmente) para qualquer lado, de constituir comunidade, de estar, a partir da familiaridade da casa, em constante contacto com um *exterior* ou de aceder a uma ideia de ubiquidade possibilitada pela *transmissão da realidade sensível ao domicílio* (Valéry, 1948). Por outro lado, trata-se de se reconhecer que se institui, com os *media* contemporâneos – como a rádio e a televisão, mas também como a World Wide Web – *um modo de vida centrado na casa [a home-centred way of living]* (Williams, 2003: 19). Se em Williams está subjacente uma crítica à narrativa capitalista que promete liberdades e mobilidades a partir do isolamento do espaço doméstico, a atomização social que aí se reflecte não deixa de apontar para o espaço privado (*home-centred*) como uma esfera de ilusões, memórias, esperanças e sonhos relativos a espaços ou tempo *distantes* que, apesar de tudo, adquirem um significado particular para aquele que habita e estrutura simbolicamente esse espaço. No arranjo do seu mundo privado,

o sujeito exige que o seu interior o alimente nas suas ilusões. (...) Daí derivam as fantasmagorias do interior: para o sujeito privado, este representa o universo. É aí que ele colecciona as regiões distantes e as lembranças do passado. O seu salão é um camarote no teatro do mundo (Benjamin, 2019: 116).

A casa surge então como dispositivo que se num primeiro nível protege e isola não deixa também de constituir um modo privilegiado para ver o mundo e, num último nível, para o reintegrar e apropriar de forma singular.

No que toca ao objecto fílmico que visamos, importa-nos o modo como o domiciliário reflecte as condições de uma geração permanentemente conectada, mas, ao mesmo tempo, confrontada com a precarização do tecido social e laboral. A tatuagem domiciliária é um dos modos possíveis dessa atomização e individuação simbólicas. Seja, suponhamos, para quem não se quer *expor* numa tradicional loja de tatuagens, mas também para quem quer experimentar em si mesmo a inscrição na própria pele. O espaço, a pele e a tinta fundem-se no mesmo gesto, um gesto que ao ser activado é de imediato atravessado por múltiplas ambivalências, entre a dor sentida pela inscrição, a forma que aparece, o eventual tédio que, entretanto, foi preenchido ou a avidez hedonista do desejo da auto-metamorfose estética. No processo, vai se compondo um corpo-imagem, um corpo mais ou menos preenchido, mas um corpo que se exprime através da imagem numa linguagem que coloniza a pele e que, através desta, mais do que ser verbalizada dá-se sobretudo a ver.

3. ENSAIO FÍLMICO

Este levantamento teórico e temático procura constituir a primeira fase para a concepção de *Tatuagem ao domicílio*, um ensaio fílmico que nasce da procura, da espontaneidade, do contraste e da colaboração. A reflexão construtiva na sala de montagem ganha terreno ao escrito e ao planificado. Os filmes que temos feito procuram assumir um compromisso com a experimentação, em que o gesto do fazer se sobrepõe a um planeamento de controlo sistemático e racionalizante como aquele que caracteriza o modelo tradicional da produção cinematográfica.⁹

Quase sempre, os nossos projectos nascem a partir de uma imagem. O passo seguinte é a construção de um atlas no sentido de Aby Warburg, um atlas de afinidades possíveis que se vão desenvolvendo à volta do tema. Muitas vezes as imagens compiladas abrem outras possibilidades, outras pistas que podem vir a ser exploradas mais à frente noutros projectos. Essas imagens ordenam um discurso à volta de si mesmas, assumindo irreduzivelmente que aquilo que é documentado é sempre objecto de um processo de mediação técnica e simbólica, de reconfiguração da realidade e, no limite, de ficcionalização.

⁹ Revemo-nos aqui na posição de Pedro Costa, na apresentação do seu filme *No Quarto de Vanda*: "Nós não precisamos de ideias para fazer um filme, nós precisamos de um pouco de força, energia física, mas não são ideias, o cinema é uma coisa muito física e passa-se entre as pessoas. É um trabalho físico, não é intelectual" (Costa, 2006).

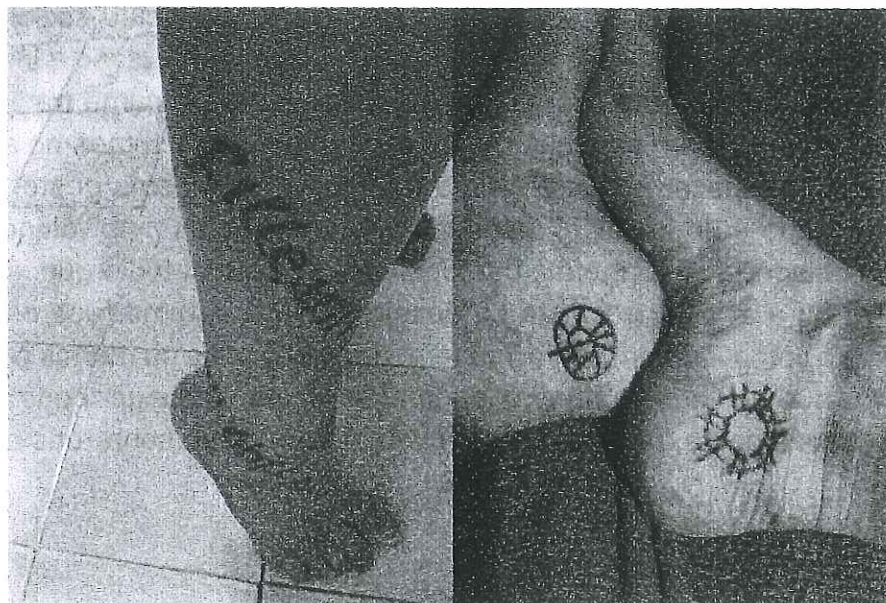


Figura 2. Fotografias cedidas aos autores.

Na concepção de *Tatuagem ao Domicílio* procuramos criar um filme orgânico, em constante construção, mutação, próximos de quem filmamos. Para além do levantamento de enquadramentos teóricos, atrás apresentados, que têm como horizonte constituir um posicionamento analítico que possa estruturar e provocar o processo criativo, referências de outra natureza podem ser convocadas que também norteiam as intenções da concepção deste filme.

Começamos por recordar Abbas Kiarostami referindo-se ao seu filme *Close-up* (1990):

Ao observar Sabzian a partir de um plano geral, poderia imaginar-se um charlatão, mas graças a esses primeiros planos pôde exprimir pensamentos, problemas, medos que são alheios às preocupações da justiça. (...) É função e responsabilidade da arte observar as coisas de perto, prestar atenção aos homens e aprender a não os julgar com demasiada precipitação. Neste caso, a ética determina a estética: a lei olha em plano geral, enquanto a arte usa o primeiro plano. (Kiarostami, 2004:73).

Ou, proveniente de outro campo, a exposição intitulada "O mais profundo é a pele" (Museu do Design e da Moda – MUDE, 2017). Tratava-se de um arquivo de peles humanas tatuadas entre 1910 e 1940. Os fragmentos da pele com as tatuagens tinham sido obtidos em corpos autopsiados. As peles eram expostas em frascos e ao lado destes tinha-se acesso a um conjunto significativo de literatura: retrato sociocultural de cada indivíduo, desenhos e a sua localização anatómica, data e os motivos da tatuagem. A partir da exposição do MUDE, pensámos em construir um arquivo que, apesar de tudo, teria uma natureza distinta. Em vez de *conservadas* e clinicamente organizadas sob taxinomas científicas, tratar-se-ia agora de um arquivo de imagens em movimento de peles tatuadas, qualquer coisa que, mesmo que não as possa reconstituir totalmente, se possa aproximar da vivacidade própria do momento em que são inscritas e das condições íntimas em que são exibidas.

Tatuagem ao Domicílio é um filme sobre pessoas que tatuam ou se deixam tatuar de forma espontânea. O dispositivo passa-se numa casa partilhada por um grupo de amigos da chamada geração *millennials*. Alguns são artistas, outros nómadas digitais, outros não têm profissão. As personagens deste filme não são actores, mas representam as suas próprias vidas. Não podemos afirmar com segurança que se trata de um documentário nem tão pouco de uma ficção. Tratamos de explorar esse território fílmico, híbrido, em que as ambas as classificações coabitam em simultâneo sem se oporem ou contradizerem. Os nossos filmes *A Casa* (2012)¹⁰ e *Casa Encantada* (2018)¹¹ são exemplos desse território *sem fronteiras*. O grande plano é usado como prova de proximidade. É entre a intimidade e o rosto que se faz este filme. A câmara é fixa, amovível, como que em contra corrente do movimento instalado.

De um ponto de vista formal, *Tatuagem ao Domicílio* filma *uma família* de quatro jovens numa festa com amigos que se prolonga durante um fim de semana numa escalada de hedonismo feita de música, dança, álcool, substâncias alucinogénias, tatuagens, auto-tatuagens. Os protagonistas deixam-se filmar no momento em que fazem uma inscrição no corpo. São desenhos, frases, linhas ou simplesmente um ponto.

10 <http://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/id/778/t/A-Casa>

11 <http://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/id/2573/t/casa-encantada>

No modo desprezioso como apropriam e reinscrevem imagens, na precariedade da sua metodologia *bricolage*, podemos projectar nestas personagens a ética e a estética das *imagens pobres*, assim como, a experiência desencantada que, perante as crises económicas e sociais, não deixa de ser uma experiência de individuação e de resistência – de *sobrevivência à cultura*, para recorrer a uma expressão de Benjamin – e, enfim, se pode converter numa hipótese de reinvenção daqueles que “têm de se arranjar, de maneira diferente e com muito pouco. Estão [assim] do lado daqueles que desde sempre fizeram do radicalmente novo a sua causa, com lucidez e capacidade de renúncia. (Benjamin, 2010:78).

Apresenta-se uma sinopse. Quatro amigos, Jonas, Viki, Ane e Maria João, dividem casa. Todos aparentam um pouco mais de 20 anos. Jonas tem um peixe, com quem fala habitualmente. Viki e Ane partilhem um cão e um gato. Maria João não tem animais. Todos coexistem harmoniosamente. Jonas trabalha desde casa, atende chamadas de clientes com problemas em impressoras. Viki e Ane são artistas *freelancer*. Maria João ainda não encontrou trabalho e dorme grande parte do dia. Numa sexta-feira à noite, Maria João organiza uma festa. À festa chega Suzi com a sua máquina de fazer tatuagens. Jonas decide tatuar a imagem do seu peixe cor de laranja no peito. Depois de Jonas, Suzi continuou a tatuar mais pessoas na festa. A festa só parou com a chegada da manhã de segunda-feira. Jonas, no seu quarto, sentado à sua secretária, atende a primeira chamada de um cliente finlandês com problemas na sua impressora. Ao lado do telefone está o aquário do peixe de Jonas.

Inversamente ao processo que produz análise a partir de um objecto, encaramos este trabalho como uma investigação teórica e um diagnóstico cultural – tanto sobre o estatuto contemporâneo das imagens, como sobre formas de mediação técnica, práticas particulares e dimensões políticas que lhe surgem associadas – a partir dos quais o filme a fazer é pensável e projectável, ou seja, uma espécie de mesa de trabalho na qual se dispõem figuras – conceptuais, discursivas, simbólicas, fotográficas – que formam o primeiro nível analítico e imagético de um objecto artístico a concretizar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. (2004). *Abbas Kiarostami*. Ed. Neva Cerantola e Simona Fina. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Bachelard, G. ([1958, 1994]). *The Poetics of Space*. Beacon Press.

Benjamin, P. ([1935], 2019). Paris, a Capital do Século XIX. In *As Passagens de Paris*. Ed. e Trad. João Barrento. Assírio & Alvim.

- Benjamin, W. ([1933, 2010]). *Experiência e Indigência*. In *O Anjo da História*. Ed. e Trad. João Barrento. Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. ([1934], 2006b). *O Autor como Produtor*. In *A Modernidade*. Ed. e Trad. João Barrento. Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. ([1936], 2006a). *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*. In *A Modernidade*. Ed. e Trad. João Barrento. Assírio & Alvim.
- Blanchard, M. (1994) *Post-Bourgeois Tattoo. Reflections on Skin Writing in Late Capitalist Societies*". In *Visualizing theory. Selected essays from V.A.R 1990-1994*. Ed. Lucien Taylor. Routledge.
- Bragança de Miranda, J. (2008) *Corpo e Imagem*. Vega.
- Costa, P. (2006). *Apresentação de No Quarto de Vanda*, Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporâneo. Recuperado a 14 de Maio de 2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=PBc3d0FglY4>
- Gell, A. (1993). *Wrapping in images: tattooing in Polynesia*. Clarendon Press.
- Lévi-Strauss. ([1962], 2008). *O Pensamento Selvagem*. Papyrus Editora.
- Maffesoli, M. ([2007], 2009). *El reencantamiento del mundo. Una ética para nuestro tiempo*. Dedalus.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. The MIT Press.
- Mauss, M. ([1934, 1997]). *Les techniques du corps*. In *Sociologie et Anthropologie*. PUF.
- Parks, L. (2002). *Satellite and Cybervisualities: Analyzing "Digital Earth."* In *The Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas Mirzoeff. Routledge.
- Steyerl, H. (2012). *In Defense of the Poor Image*. In *The Wretched of the Screen*. E-flux Journal/Sternberg Press.
- Valéry, P. ([1928], 1948). *La Conquête de la Ubiquité*. In *Pièces sur L'Art*. Gallimard.
- Williams, R. ([1974], 2003). *Television – Technology and cultural form*. Routledge.