UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Richard de Oliveira

Conexão Edo-São Paulo: experiência estética e relações intersubjetivas mediadas pela prática da tatuagem tradicional japonesa no Brasil

São Paulo
2022

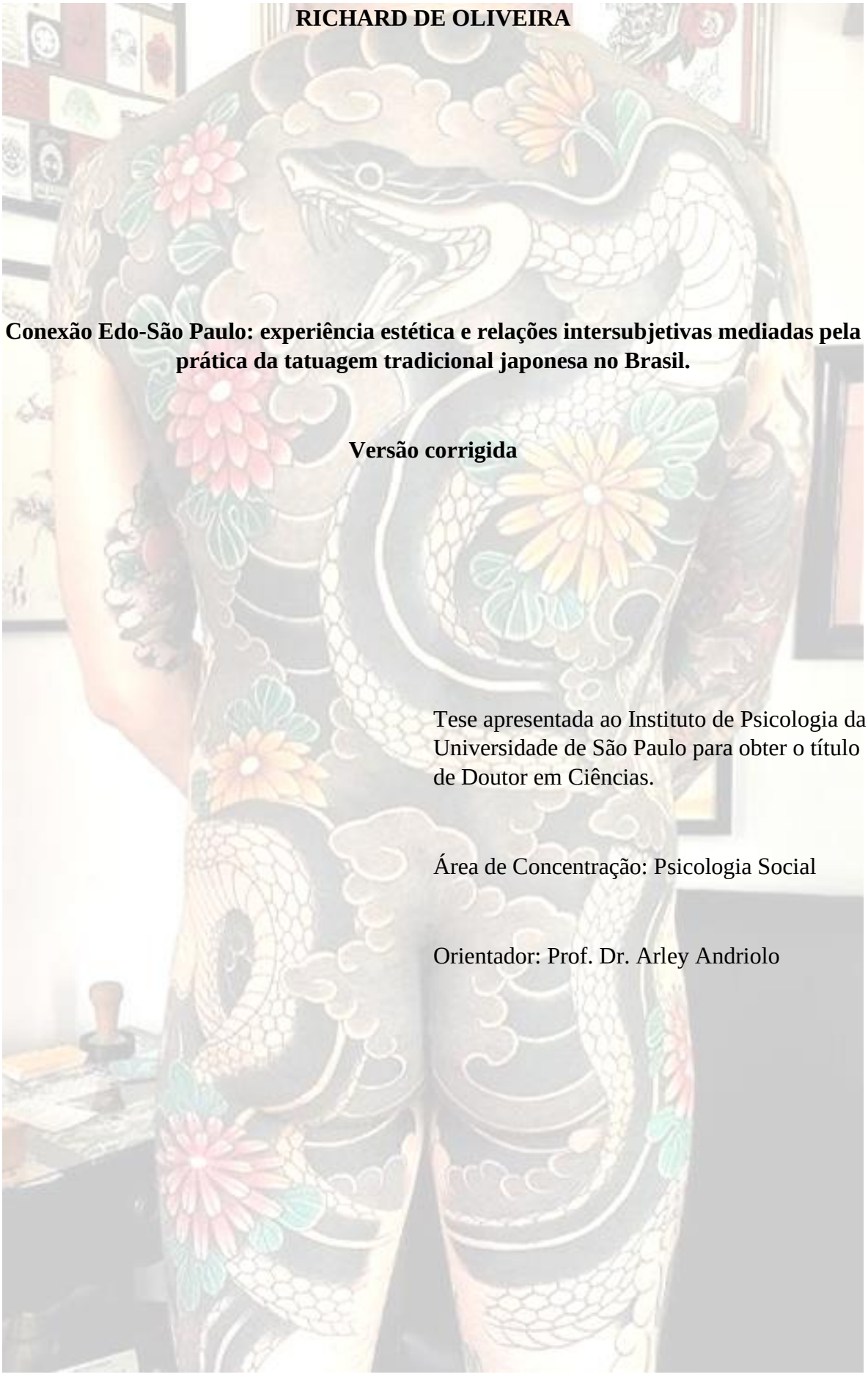
AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

DE OLIVEIRA, RICHARD
Conexão Edo-São Paulo: experiência estética e relações intersubjetivas mediadas pela prática da tatuagem tradicional japonesa no Brasil / RICHARD DE OLIVEIRA; orientador Arley Andriolo. -- São Paulo, 2022.
254 f.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social) -- Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2022.

1. Tatuagem Tradicional Japonesa. 2. Experiência Estética. 3. Intersubjetividade. 4. Comunidade de Ofício. I. Andriolo, Arley, orient. II. Título.

RICHARD DE OLIVEIRA



Conexão Edo-São Paulo: experiência estética e relações intersubjetivas mediadas pela prática da tatuagem tradicional japonesa no Brasil.

Versão corrigida

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obter o título de Doutor em Ciências.

Área de Concentração: Psicologia Social

Orientador: Prof. Dr. Arley Andriolo

Nome: Oliveira, Richard de

Título: Conexão Edo-São Paulo: experiência estética e relações intersubjetivas mediadas pela prática da tatuagem tradicional japonesa no Brasil

Tese apresentada no Instituto de Psicologia para a obtenção do título de Doutor em Ciências

Aprovado em: 29/06/2022

Banca Examinadora

Prof. Dr. Gustavo Martinelli Massola (Presidente)
Instituição: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP- USP)

Profa Dra. Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro
Instituição: Escola de Comunicação & Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

Profa Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji
Instituição: Faculdade de Filosofia, Letras & Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

Prof. Dr. Vitor Sérgio Coelho Ferreira
Instituição: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS- ULisboa)

Profa. Dra. Leny Sato
Instituição: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP)

Para José e Marilene, mãe e pai, com muito amor

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, de todo meu coração, às tatuadoras e tatuadores com quem convivi, conversei e me tatuei neste processo de pesquisa. Espero que reluza em meu texto um pequeno fragmento da imensa paixão que vocês carregam pelo ofício. Quero agradecer especialmente a Jeizel Seidy, por ter me acolhido no saudoso *Windhorse* e suportado minhas perguntas tolas e impertinentes por tantos anos, em meio a tanta música, risadas e tatuagens. Nesse tempo de convívio próximo, Jeizel se tornou um amigo pelo qual tenho imenso carinho e uma incomparável admiração. Agradeço muito a Edmar Santos por ter me apresentado a tatuagem japonesa, não apenas as imagens, mas o acolhimento calmo e sem pressa, banhado em intimidade e autenticidade, marca maior da prática japonesa. Dívida impagável eu tenho também com Arthur Fame, o professor que nenhuma escola podia me dar, que, com sua inteligência extraordinária e generosidade singular, ajudou-me a construir várias das pontes estéticas e teóricas que esse trabalho exigia. Tatuadores, amigos, mestres.

Agradeço às professoras Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro e Sylvia Caiuby Novaes pela participação na minha banca de qualificação, pelas leituras generosas e as sugestões vitais para o encaminhamento do trabalho por searas mais preciosas e interessantes. Também agradeço às professoras Rose Hikiji, Leny Sato e Madalena Cordaro, assim como ao professor Vitor Sérgio Ferreira, pelas leituras atenciosas e por arguições tão preciosas. Vocês tornaram a defesa da tese, em geral uma formalidade ritualística, em um momento de aprendizagem, de avaliação das minhas potencialidades e de reorientação da minha formação como pesquisador. Foi emocionante ser lido com tanto cuidado e estima por pesquisadores que admiro de forma tão sincera, profunda e intensa.

Gostaria de agradecer muito ao professor Arley, meu orientador, por sua atenção serena e carinhosa para comigo e para com meu trabalho. Em meio a estes anos conturbados e inseguros em que estamos todos vivendo, professor Arley foi uma referência segura e generosa para mim, sempre disponível para reorientar o trabalho e acolher as minhas dúvidas e desabafos. Acabamos esse trabalho mais amigos que nunca.

Agradeço às minhas amigas e amigos do LAPA e do Grupo de Estética Social, pelo apoio e estímulo nesses tempos de distância. Em especial, gostaria de endereçar um agradecimento a minha amiga Bianca, por ter ficado ao meu lado, conversando e me acalmando nos momentos mais sombrios desses anos difíceis.

Ao querido amigo Wilson Franco, companheiro de tantas conversas a distância, profundas trocas intelectuais, estéticas e afetivas nestes anos difíceis de pandemia, quero deixar um agradecimento simples e sincero. Nossa interlocução nesse período foi vital para que eu renovasse meu amor ao trabalho e à vida, acreditasse em minhas ideias e lembrasse sempre das diferenças entre o trabalho acadêmico e a vida intelectual. Espero que venham tempos melhores e muitos cafés ao vivo!

É com o coração apertado de saudade que agradeço à Camila e ao Felipe, meu casal favorito! Em meio a tempestade que minha vida se tornou, vocês me acolheram em sua casa e nas suas vidas. Lembro os exatos trechos que escrevi nas madrugadas de São José dos Campos, no terraço de vocês, fumando um cigarro de palha atrás do outro. Sentindo-me amado, acolhido e protegido. Vocês são amigos extraordinários!

Ao meu irmão, Patrick, e a às minhas irmãs, Jennifer e Jessica, eu deixo escrito algo que raramente dizemos, e deveríamos dizer sempre. Eu amo vocês, vocês são parte do que eu sou, eu sinto muita falta de casa. Obrigado por estarem sempre aí para mim, sempre terem me apoiado e acolhido, sempre.

Mariana, quando é capturado pelos seus olhos curiosos, o mundo sensível renasce feliz e misterioso. Como foi extraordinário ver essa metamorfose acontecer tantas vezes! A beleza sensível e ambígua das coisas desperta com seu toque, você sabe. Com muito carinho, lembro, neste momento, de todas as nossas conversas, faladas ou silenciosas, sobre o espetáculo cotidianos das cores, dos sons e dos perfumes, sobre as paixões violentas e sobre a infância. Obrigado por existir e tornar minha vida uma aventura extraordinária. Eu te amo.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pelo financiamento deste doutorado (Processos nº 2017/10135-1).

Imagem 1: Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) Sem assinatura, selo do editor ou censor. *Cento e oito heróis do Suikoden: Kyūmonryū Shishin.* Gravura em madeira, tinta sobre papel. Dimensões: 39.9 x 23.9 cm.1828-1829. Fonte: Art Gallery of New South Wales.

Conexão Edo-São Paulo: experiência estética e relações intersubjetivas mediadas pela prática da tatuagem tradicional japonesa no Brasil.

Resumo

Nesta monografia de doutorado, apresento uma leitura fenomenológica do entrelaçamento entre experiência estética e relações intersubjetivas estabelecido na prática da tatuagem tradicional japonesa no Brasil. De modo a explorar a prática, realizei uma pesquisa a partir da combinação da etnografia com o método de história de vida artística. Os resultados são apresentados a partir de três capítulos. No primeiro capítulo, realizo uma introdução ao campo de problemáticas visado, no qual se encontram os temas do corpo, da imagem e da tatuagem, seguidos pelos objetivos da pesquisa e pela metodologia escolhida. No segundo capítulo, apresento a história social da prática da tatuagem tradicional japonesa, seguida da sua incorporação ao mundo da tatuagem urbana. No terceiro capítulo, apresento os resultados da pesquisa, explorando a experiência estética e as relações intersubjetivas implicadas na prática da tatuagem tradicional japonesa no Brasil. Espero, com este trabalho, contribuir com os estudos sobre a tatuagem no campo das ciências humanas, assim como contribuir com o rico e atual debate acerca do hibridismo cultural.

Palavra-chave: Tatuagem Tradicional Japonesa; Experiência Estética; Intersubjetividade; Comunidade de Ofício

Edo-São Paulo Connection: aesthetic axperience and intersubjective relationships mediated by Traditional Japanese Tattooing practice in Brazil.

Abstract

In this doctoral monograph, I present a phenomenological reading of the intertwining between aesthetic experience and intersubjective relationships established in the Traditional Japanese Tattooing practice in Brazil. In order to explore the practice, I carried out a research that combined ethnography with the artistic life history method. The results are presented in three chapters. In the first chapter, I introduce the targeted field of problems, in which the themes of the body, image and tattoo are found, followed by the research objectives and the chosen methodology. In the second chapter, I present the social history of the practice of traditional Japanese Tattooing, followed by its incorporation into urban tattooing world. In the third chapter, I present the results of the research, exploring the aesthetic experience and the intersubjective relationships involved in the practice of Traditional Japanese Tattooing in Brazil. I hope, with this work, to contribute to studies on tattooing in human sciences, as well as to contribute to the rich and current debate about cultural hybridity.

Keyword: Traditional Japanese Tattoo: Aesthetic Experience; Intersubjectivity; Craft Community

Conexão Edo-São Paulo: experiência estética e relações intersubjetivas mediadas pela prática da tatuagem tradicional japonesa no Brasil.

Imagem 2: *bodysuit* tatuado por Iván Százi. Fonte: Százi, 2017.

Sumário

Introdução: Bravos Citadinos do século XX 16

Corpo, Imagem, Tatuagem (Capítulo I) 19

Introdução: A obsessão contemporânea com corpo 19

1. Algumas notas sobre a contemporaneidade 21

2. Ambiguidades da Imagem 32

3. A tatuagem urbana, ou melhor, as práticas urbanas de tatuagem 38

3.1. Breves notas sobre a história cultural da prática da tatuagem e cenário contemporâneo 38

3.2 Pesquisas acadêmicas no campo da psicologia brasileira..... 46

4. A pesquisa: objetivo e metodologia 50

4.1. Objetivo 50

4.2. Metodologia 53

4.2.1. Etnografia..... 53

4.2.2. Entrevistas de história de vida artística..... 57

A tatuagem tradicional japonesa: imagens que vêm das margens (Capítulo II) 61

1. Aspectos fundamentais e história da tatuagem tradicional japonesa 61

1.1. Aspectos fundamentais 61

1.2. Breve história da tatuagem tradicional japonesa 63

2. Tatuagem japonesa no Brasil 98

Introdução: notas gerais..... 98

2.1. Aspectos da prática japonesa no Brasil 103

2.2. O mundo da tatuagem brasileira e seus circuitos 111

2.2.1. o circuito comercial 114

2.2.2. o circuito tradicional 117

2.3. Retorno à tatuagem tradicional japonesa 127

2.4. Formação dos tatuadores 133

2.5 A gramática narrativa-visual do campo etnográfico 142

Tempo, dor, força: fenomenologia da prática da tatuagem tradicional japonesa (Capítulo III) 146

1. Ponto de partida: o tatuar começa fora do estúdio 147

2.. O estúdio como ponte para Edo: imagens, corporeidade e intersubjetividade..... 157

3. Tatuar em estilo japonês: apagamento do sujeito, emergência do estilo 178

4.A poética da tatuagem japonesa: o belo e o terrível 218

Conclusão 232

Referências 237

.

Glossário

Backpiece: Composição de tatuagem que cobre as costas do tatuado. Segundo Kitamura (2003), a *backpiece* é o elemento primeiro e principal do *bodysuit* tradicional japonês.

Bodysuit: tatuagem que cobre amplas partes do corpo, de forma análoga a uma vestimenta. O termo *bodysuit* em geral se refere a um projeto integrado, mas também pode ser usado para se referir ao conjunto de tatuagens que cobrem extensamente o corpo do tatuado, ainda que produzidas sem a participação de um projeto integrado.

Flash: termo atribuído a tatuagens de pequeno e médio porte (cerca de 15x15 cm). O termo remete aos estúdios de tatuagem estadunidenses do começo e meados do século XX, nos quais o cliente escolhia sua tatuagem a partir de catálogos com imagens pré-desenvolvidas, de forma que a tatuagem era aplicada em série, em vários clientes.

Fechamento: Tatuagem que cobre uma ampla parte do corpo, como costas e braços, projeto que em geral conta com um fundo que preenche parte da área tatuada. Relaciona-se com a expressão *fechar*, que indica o ato de tatuar uma ampla parte do corpo com um projeto de tatuagem.

Hannya: Criatura sobrenatural, comumente definida como uma mulher transformada em criatura horrenda ao ser consumida pelo afeto do ciúme. É uma importante máscara nas peças de nō.

Horimono: *coisa gravada*, forma neutra e polida de se referir à tatuagem tradicional japonesa (Maclaren, 2015; Christian Arae, tatuador praticante do estilo tradicional japonês, em entrevista ao pesquisador).

Ikebana: Originalmente e em termos tradicionais, o termo nomeia a arte clássica da organização de flores japonesas, introduzida por monges budistas chineses no século VI, como um ritual de oferecimento de flores para o Buda. Hoje, o significado do termo se estende para abranger todos os vários estilos de arte floral japonesa. (Britannica, s.d b)

*Irezumi (*入れ墨*):* Termo japonês utilizado para se referir a tatuagem de maneira geral, mas em especial as práticas associadas, concretamente ou simbolicamente, como a marginalidade e o crime. (GEAA, 2020). Literalmente “inserir tinta”.

Jōruri: um tipo de narrativa cantada utilizada como enredo no teatro de fantoches *bunraku*. Seu nome deriva de *Jōrurihime monogatari*, um conto romântico do século 15, cuja personagem principal é Senhora Jōruri (Britannica, s.d a).

Kami: nome atribuído a um conjunto heterogêneo de entidades veneradas no xintoísmo japonês, ligadas ao plano sagrado e invisível.

Kabuki: uma das formas teatrais tradicionais japonesas, composto por dramas estilizados e uma estética exuberante, tanto no que concerne aos atores quanto aos cenários. Mais informações em: Embaixada do Japão no Brasil (emb-japan.go.jp)

Koto: Instrumento de cordas dedilhadas, originalmente praticado pela aristocracia japonesa. O instrumento já é mencionado na literatura clássica, como no *Contos de Genji* (978-1016).

Munewari: Estilo de *bodysuit* de tatuagem tradicional japonesa. Sua característica mais distintiva é uma linha não tatuada que divide o tronco em duas partes, em alusão a forma de algumas vestes tipicamente japonesas, como o *haori*.

Netsuke: Pequena escultura, comumente feita de marfim, que serve como cavilha, para prender diferentes tipos de objetos (*sagemono*) ao quimono. Muitas vezes primorosamente construído, a função do *netsuke* variava entre a função utilitária e a estética (International Netsuke Society, s/d).

Obi: Faixa de pano, que possui diversos formatos, usada como acessório em vários vestuários japoneses. Serve para amarrar as vestes pelo tronco, como um cinto. *Obi* também se refere a objetos que possuem forma ou função similar a tal faixa. No Brasil, a forma mais conhecida do *obi* são as faixas usadas para amarrar o quimono de artes marciais.

Oiwa: Personagem da peça de kabuki *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* , Oiwa é uma mulher traída e desfigurada, e que retorna como fantasma para se vingar. É uma das mais famosas peçasnj de fantasma do kabuki, teve várias versões para cinema no século XX.

Peça: termo usado, no meu campo etnográfico, como referência a tatuagens de tamanho médios, similares a *flashs*, em geral feitas em uma sessão, e que não pertencem a um projeto maior de *horimono*. O termo é usado justamente para contrapor tatuagens que integram um projeto de fechamento e tatuagens isoladas.

Shamisen: uma espécie de alaúde, com três cordas e tocado com palheta. É utilizado como acompanhamento de canções tradicionais, no teatro *kabuki* e no teatro de bonecos *bunkaru*.

Bravos Citadinos do século XXI: breve introdução pessoal à monografia

Minha meta com este doutorado, em seus primórdios, era realizar uma pesquisa acerca de um tema bastante atual e relevante para meu campo de atuação com pesquisador, a Psicologia Social, dando continuidade à minha formação como pesquisador científico e acadêmico. Para tanto, tinha tomado a decisão de escolher um tema com o qual eu não tivesse tanto apego afetivo, pois havia sofrido demais em meu mestrado, no qual eu, ex-pianista, escolhi como tema a vida e a obra de um compositor, Robert Schumann, que me fascinava desde criança. Apesar de sempre ter gostado de tatuagens, e inclusive me tatuado algumas vezes, não me sentia, no momento da escolha do tema de doutorado, particularmente fascinado pela prática. Ao mesmo tempo, o tema da tatuagem estava efervescente nas ciências humanas, inclusive na Psicologia, devido à expansão vertiginosa da prática nas últimas décadas. Fenômeno historicamente vinculada ao desvio social, a tatuagem tem se tornado, principalmente nos grandes centros urbanos como a cidade de São Paulo, a norma entre a população jovem e adulta. Assim, a tatuagem urbana parecia um excelente tema de pesquisa, com o qual eu poderia manter uma relação cordial, mas não apaixonada.

No entanto, logo no começo da minha pesquisa, tomei contato com a prática da tatuagem tradicional japonesa, que me atraiu profundamente pelo projeto estético que a fundamenta: vestir o corpo, e não marcá-lo. Emolduradas pelas belas composições de fundo e flores, lá estavam as estampas japonesas que eu amava já há tantos anos, e nomes que eu só ouvia em discussões do campo artístico consagrado, como Hokusai e Kuniyoshi, surgiam em meio a uma cena *underground*, criando, em termos de imagem e também de sociabilidade, uma composição irresistível entre rebeldia e gentil sofisticação. Junto aos tatuadores, pude mergulhar não apenas no mundo da tatuagem urbana, a partir do circuito tradicional de tatuagem, mas também aprender muito sobre imagens, lendas, narrativas e valores do distante Japão. Não apenas distante no espaço, mas no tempo, já que esse Japão que emergia das imagens e das conversas era um Japão xogunal, em parte histórico, em parte mítico, Japão das brigas de *otokodate* nas noites enluaradas de Edo, do espetáculo de cores e coros das apresentações de *kabuki*, dos grandes incêndios em peleja com os bravos bombeiros, dos jogos de sedução dos bairros dos prazeres. Sobreposto a estas imagens oníricas do Japão, pude colher históricas incríveis acerca da história da tatuagem no Brasil, contadas por alguns dos seus mais importantes atores. Histórias narradas em estúdios, cafés, bares, em meio a essa vida citadina e boêmia que gravita em torno da prática da tatuagem tradicional japonesa.

Acabei por ser absolutamente seduzido por esse mundo, de modo que alterei minha pesquisa: focalizaria apenas a prática tradicional japonesa, de forma a poder me aprofundar nessa aparentemente inusitada migração de uma prática nascida tão longe, tão dramaticamente datada e culturalmente enraizada. Conforme a pesquisa etnográfica foi se desdobrando, consegui me enturmar muito bem com os tatuadores e habitar com conforto seus espaços de lazer e trabalho. Sempre com muito cuidado, pois em um mundo em que nenhuma regra está no papel, todas estão nos olhares e pequenos gestos. Essa familiarização com a cena possibilitou a ampliação do escopo da pesquisa, de alguns estúdios de São Paulo para a prática da tatuagem tradicional japonesa no Brasil. A teia de relações entre os agentes e espaços revelada pela etnografia facilitava a delimitação da prática nacional, que poderia ser abarcada na pesquisa a partir da visita a alguns centros significativos, além de São Paulo, sede da pesquisa.

A pesquisa tomou uma envergadura bastante imprevisível, para minha felicidade e apreensão. No entanto, seguiram-se anos difíceis, nos quais passei por questões de saúde importantes, além de termos atravessado uma inédita situação de pandemia. Vivendo esses tempos bastante sombrios, e tendo que lidar com essa realidade, tive que recuar em relação as minhas expectativas de terminar de mapear, explorar e analisar as várias dimensões da prática da tatuagem tradicional japonesa no presente trabalho. Sem a companhia dos tatuadores para me guiar, sem minhas ter minhas forças intelectuais e afetivas em melhor estado, e um pouco sobrecarregado pelas próprias dimensões do trabalho, tive que adiar alguns aprofundamentos sobre o tema para um novo momento oportuno, que torço que chegue, junto com dias melhores para todos. O que segue, como monografia de doutorado, são os resultados parciais que obtive até o momento, resultados que, penso eu, organizam de forma bastante interessante alguns aspectos da prática da tatuagem tradicional japonesa no Brasil, conectando-a tanto com as discussões acerca do lugar do corpo na contemporaneidade, quanto com as problemáticas que são criadas no rastro da migração de artefatos e gestos de um cenário cultural para outro.

No Capítulo I, apresento alguns fundamentos teóricos que entrelaçam os temas do corpo e da imagem, seguidos de uma breve história social da tatuagem ocidental moderna. A seguir, apresento os objetivos da pesquisa e a metodologia empregada. No Capítulo II, apresento os principais aspectos histórico e culturais que atravessam a prática do *horimono*, ou *irezumi*, ou ainda, tatuagem tradicional japonesa, em especial seu florescer no período Edo (1603-1868). A seguir, conto um pouco da dispersão da tatuagem tradicional japonesa pelo mundo, o papel central que a prática exerceu na Renascença da Tatuagem, e sua chegada no Brasil, no final dos anos 90. Ainda neste capítulo, começando a explorar os resultados de pesquisa, ofereço uma pequena contextualização da tatuagem tradicional japonesa no interior do mundo da tatuagem

urbana, mais especificamente no que eu nomeei de *circuito tradicional*. Tal contextualização delimita socialmente as experiências e trocas intersubjetivas exploradas no Capítulo III, no qual ofereço o âmago do resultado da pesquisa, o entrelaçamento entre a experiência estética e as relações intersubjetivas construído na prática da tatuagem tradicional japonesa. Concluo o trabalho sintetizando alguns pontos e acenando para os próximos passos neste processo de pesquisa. Agradeço o tempo do leitor, e espero que também se encante com a força das tatuagens tradicionais japonesa nascidas aqui no nosso Brasil, e que tenha sua curiosidade despertada pela sofisticação da vida compartilhada que gravita ao redor dessas imagens belas e terríveis. Afinal, como diz o sábio tatuador Arthur FAME, tatuar é a última coisa.

CORPO, IMAGEM, TATUAGEM (Capítulo I)

Introdução: a obsessão contemporânea com corpo

Em linhas muito gerais, podemos afirmar que o corpo tem se tornado um espaço de intenso investimento e reflexão na contemporaneidade. Esse espaço pode ser explorado por diversos ângulos, formando o que Frayze-Pereira (2010) – fundamentado nas reflexões de Michel Foucault – chama de *poliedro de inteligibilidade*, ou seja, um campo de sentidos que, formado por certas problemáticas, expande-se em direções diversas, o que exige do pensamento um trabalho de constante reformulação em relação aos seus objetivos, objetos e métodos.

Em primeiro lugar, o corpo tem um papel central nos laços sociais que formam a sociedade contemporânea. Temos assistido ao incremento inédito do investimento na corporeidade somática: a proliferação das práticas físicas que se destinam a tornar o corpo mais atraente e mais "saudável"; o aumento vertiginoso das cirurgias plásticas e das modificações corporais – tais como a tatuagem e o *body piercing* –, assim como o crescimento dos mercados dos cosméticos e de substâncias que visam o aumento da massa muscular e a redução da gordura corporal (Pires, 2008). Toda essa indústria de manipulação do corpo se vê investida, amparada e modulada segundo um sistema gigantesco de exposição e mercantilização da imagem corporal, sistema que é, na atualidade, amplificado exponencialmente pelas tecnologias digitais, em especial as redes sociais digitais, tais como *Facebook*, *Instagram*, *Snapchat* etc, espaços virtuais em que a vida privada do corpo passa à esfera pública, o que torna o cuidado com a *imagem corporal*, segundo os parâmetros sociais hegemônicos, uma forma de dever moral (Pérez, 2006; Sibila, 2015).

Posso afirmar que, na atualidade marcada pela perda dos referenciais simbólicos que davam coesão aos laços sociais e ao núcleo da identidade dos indivíduos (Lyotard, 2010), assistimos a uma projeção da corporeidade como ancoradouro do laço social e da identidade, dado que o investimento no corpo seria central na assimilação da subjetividade à sociedade de consumo e seus modos frágeis de composição identitária (Silva Junior, Doucet, Garpad, Carvalho, & Gomes, 2009). Ou seja, se o diagnóstico de Debord (1997), o fato de que vivemos em uma *sociedade do espetáculo*, é hoje uma realidade explícita, pensamos que o corpo, especialmente a *imagem* do corpo, é o principal ator deste espetáculo. Esse extremo investimento e a modulação da corporeidade na atualidade não deixam de ter impacto e articulação com questões

relacionadas à clínica psicoterapêutica, onde é notável a intensificação das patologias ligadas à representação corporal e à psicossomática (Ulnik, 2016).

Na arte contemporânea, também é notável o vulto que tem tomado o tema da corporeidade. A partir da segunda metade do século XX, surgem várias linhas de pesquisa artística que tomam o corpo – o próprio corpo do artista, assim como o corpo do espectador (Frayze-Pereira, 2010) – como espaço de produção e reflexão estética. Trabalhando sobre os seus corpos, artistas contemporâneos, tais como Orlan e Marina Abramovich, exploram suas possibilidades e limitações, de modo que as intervenções sobre o corpo remetem à violência física, moral e estética à qual foi submetida historicamente a corporeidade, denunciando as misérias existenciais e políticas decorrentes desta situação – denúncia realizada através de gestos artísticos que apresentam associações explícitas entre dor, poética e luta micropolítica (Andriolo, 2005).

Essa performance da arte contemporânea, que usa a dimensão do corpo para uma crítica do instituído, produz ressonâncias com uma das temáticas mais presentes nas discussões acerca da recente crise política que sofrem as democracias representativas capitalistas: *a crise da representação* política e a necessidade de *ocupação dos espaços*. Em resposta à nova crise do sistema capitalista, que se iniciou em 2008 (Harvey, 2014), temos assistido a uma série de manifestações de massa, dentro de um vasto espectro político, que tem como espírito e mote a crítica aos sistemas políticos representativos, e a correspondente solicitação da presença física do agente político, trazendo a ideia da corporeidade como espaço privilegiado de experiência política, espaço tradicionalmente ocupado pela noção de opinião, cristalizada no dispositivo do voto e na relação institucional representante-representado.

Posso dizer, após essa breve introdução, que, em sua pluralidade, a temática do corpo na contemporaneidade acena para um ponto comum. Parece-me que o espaço de interesse e investimento do corpo, das diversas formas em que apresentei, abre-se a partir da crise da noção moderna de *representação*, crise que marca a contemporaneidade desde os questionamentos acerca da validade da filosofia racionalista – sua separação entre mente e corpo, razão e existência, mundo e representação do mundo (Merleau-Ponty, 1999) – até a profunda crise da democracia representativa a que assistimos nesse início de século XXI, passando por questões que envolvem, de forma articulada, a arte e os vários campos da psicologia, como a psicologia social e clínica. E, de forma geral, esse novo espaço que o corpo encontra na sociedade contemporânea gira em torno de signos ambíguos, que remetem tanto ao incremento da adaptação dos indivíduos a uma forma social alienante (Silva Junior & Lirio, 2006, p. 72) quanto às novas possibilidades expressivas e de crítica ao instituído (Ferreira, 2007).

No entanto, devo pontuar, o interesse social pelo corpo, as lutas políticas em torno de seu adestramento ou rebeldia, o uso do corpo individual como ferramenta cuidadosamente trabalhada de expressão da história e das regras coletivas, nada disso é novidade e exclusividade das sociedades ocidentais modernas. Ao se haver com cada corpo recém-nascido e prenhe de indeterminação, toda cultura transmite para a corporeidade do novo egresso, primordialmente pela escuta e pelo olhar, seus signos e suas estéticas, seus sonhos e temores (Clatres, 1978).

Como demonstra Foucault em *Vigiar e Punir* (1997), o que caracterizaria o engendramento da *alma moderna* e as decorrentes formas sociais a ela entrelaçadas seria justamente estratégias sociopolíticas que agem de maneira infrassimbólica, compondo um poder que age de maneira *anônima* entre as frestas dos movimentos, corrigindo os desvios segundo a norma, contabilizando as perdas e ganhos de energia, calculando os riscos de rebelião do corpo e os antecipando. Este *poder disciplinar*, enfatiza o autor, tem por astúcia justamente mudar o antigo vetor da visibilidade: tornar o dominado visível e o poder invisível.

Contemporâneo e coautor das sociedades capitalistas modernas, o poder disciplinar, aliando-se ao específico horror ao corpo no cristianismo e ao modelo incorpóreo do sujeito racional preconizado pela filosofia iluminista, é um operador que engendrou na sociedade burguesa certo esquecimento do corpo, ou melhor, um desprestígio e uma (muito relativa) saída de cena. Logo, o que assistimos nas últimas décadas não é a um retorno do corpo em si – ele sempre esteve aqui! –, mas a uma alteração no seu regime de visibilidade, ou seja, uma modulação do lugar reservado à *imagem do corpo* (Sibila, 2015).

Para interrogar com mais profundidade e consequência esta alteração da problemática do corpo na atualidade, em especial da relação corpo-imagem, preciso levantar alguns diagnósticos acerca desta nossa vida contemporânea, articulá-los e os avaliar criticamente. Isso me permitirá refinar questões que justificam meu interesse por pesquisar a prática da tatuagem, assim como alimentam o projeto e a execução de minha pesquisa.

1. Algumas notas sobre a contemporaneidade

Lipovetsky e Serroy (2015) realizam descrição e diagnóstico extensos do mundo contemporâneo, era governada pela organização sociocultural que eles nomeiam de *capitalismo artista*, colocando especial ênfase na descrição das dinâmicas de produção, exposição e circulação das mercadorias nas diversas eras do capital. Sem espaço para discorrer longamente sobre a rica descrição organizada pelos autores, sua conclusão é de que dinâmicas sócio

históricas próprias ao desenvolvimento do capitalismo engendraram uma época, a nossa, marcada por uma *estetização generalizada das formas de vida*, que se expressa na fusão entre termos historicamente antagônicos, como *arte e mercado*, *consumo* e *impulso contestatório*, *cotidiano* e *entretenimento*. Tal fusão indica a captura de valores estéticos e sociais consolidados no Ocidente pelas dinâmicas de consumo – captura que se articula, em uma complexa teia de causalidades, com a falência das metanarrativas –, pela extrema individualização dos sujeitos e pelos processos de democratização do consumo.

Viveríamos, então, em uma sociedade *hiperespetacularizada*, na qual individualidades à deriva simbólica – desarticuladas de engajamento, controle e valores coletivos – buscariam no mundo do consumo não apenas a mera satisfação material, mas também experiências estéticas. A sede por tais experiências, que brota em subjetividades supostamente muito diversas, articula-se com um mercado também cada vez mais diversificado, que mistura e hibridiza livremente os mais diferentes estilos e valores estéticos em termos históricos e culturais.

Os autores, ao realizar o diagnóstico sobre a contemporaneidade, utilizam o termo *estético* para nomear aspectos nas dinâmicas de consumo que respondem a demandas afetivas. Sem examinar de forma organizada e com coesão teórica e analítica tais demandas afetivas, os autores deixam transparecer que elas se vinculam ao prazer perceptivo, às emoções românticas, à experiência de curiosidade, vertigem e choque, enfim, a uma busca difusa por sensações estimulantes. Partindo da presença destes aspectos afetivos na demanda e na promessa do consumo, os autores afirmam que a atualidade é marcada por um *hedonismo generalizado*, a busca incessante por se emocionar, ter prazer e experiências[1]. Tal diagnóstico vem atrelado à percepção de uma diversidade profunda entre as individualidades contemporâneas e entre os processos de hibridização cultural que marcam as mercadorias-experiências oferecidas pelo mercado global.

Posso, a partir de outras leituras, colocar algumas ambiguidades e contradições no diagnóstico da presença de um hedonismo generalizado na atualidade. Para tanto, é importante atentar consequentemente para o *caráter performático* deste suposto hedonismo, atrelado à natureza aparente e superficial da diversidade entre as mercadorias, experiências, poéticas e subjetividades, quando estes elementos surgem atrelados ao mercado de consumo e à

[1] O diagnóstico de generalização do hedonismo, proposto pelos autores em inúmeras passagens, entra em choque com elementos descritivos que eles mesmos apresentam. Tomando o trabalho de forma geral, pensamos que a rica descrição da estetização do mundo contemporâneo não é complementada pela elaboração teórica pormenorizada das articulações entre a estética do espetáculo e os afetos que compõem a demanda afetiva com a qual tal estética se entrelaça. O uso pouco consequente do adjetivo *estético* para caracterizar o capitalismo contemporâneo por parte destes autores também notado por Fontenelle (2017, p. 100).

sociabilidade hiperespetacularizada. Existem fortes indícios e análises de que a atualidade é marcada por um intenso processo de reificação dos processos sociais e subjetivos, ou seja, a redução da pluralidade substancial dos fenômenos ao abstrato valor de troca, aspecto essencial da mercadoria (Viana, 2013).

Uma das análises que vai ao encontro destes argumentos é oferecida por Paula Sibilia (2016), que atribui centralidade no mundo contemporâneo ao que a autora nomeia de *Show do Eu*. A autora, em uma discussão interdisciplinar, indica que a espetacularização da vida na sociedade de consumo, antes que um manancial de satisfação subjetiva, está profundamente vinculada à necessidade de intensa representação e exposição social das individualidades a partir de um certa imagem do Eu – *Eu* tomado aqui como índice da identidade psicossocial, como conexão entre o auto representação psicológica e o identidade socialmente reconhecida –, justamente em um contexto sociocultural no qual a ausência de ancoradouros identitários seguros e estáveis convida o engendramento de identidades performáticas em eterna exposição.

Como aponta Sibilia (2016) ao interrogar esse Show do Eu atual, trata-se menos de viajar, experimentar coisas novas, emocionar-se e ter prazer, mas de oferecer incessantemente ao olhar social uma performance conformada à *imagem* de uma vida extraordinária. Tal experiência subjetiva, antes de hedonista, é marcada por uma série de rituais de conformação e exposição da identidade que possuem forte caráter sacrifical. Isso fica claro se notarmos que a feliz exposição dos corpos nas redes sociais se articula com rotinas extenuantes de dietas, exercícios, e de uma autoinspeção contínua que averigua compulsoriamente a submissão da materialidade da carne a uma ascese imagética (Sibilia, 2004). Tais performances, em sua diversidade e em termos de hegemonia, visam a transformar a subjetividade em mais uma mercadoria em circulação (Rolnik, 2002).

Sibilia (2016) explora bem os valores implicados nessa performance, como a *autenticidade*, a *espontaneidade* e a *diversidade*, valores, a meu ver, de caráter romântico (Oliveira, 2016). A autora não apenas faz referência aos modelos da *celebridade* oferecidos pelo *star system* cinematográfico – modelo disseminado pelas mutações das mídias de comunicação e entretenimento –, mas também acena para toda uma história moderna ligada à individualização auto expressiva, bastante atrelada ao mundo da arte e seus valores estéticos. Tal expressividade autêntica, segundo Charles Taylor (2011, 2013), teria se consolidado como valor central na experiência de reconhecimento do homem moderno justamente na tempestade romântica.

Mas, na atualidade, tais valores assumem dinâmicas contraditórias, já que devem ser sofisticadamente formalizados, homogeneizados e espetacularizados para representar as identidades em sua forma contemporânea. Isso faz com que traços da subjetividade

contemporânea adquiram feição e dinâmica análogas ao mundo tanto do mercado quanto da moda. Na medida em que tais princípios expressivos não possuem tecido sociossimbólico estável no qual posam se assentar, as subjetividades que os utilizam para se formalizar são obrigadas a adentrar processos frágeis de reconhecimento social, nos quais o reconhecimento é buscado por uma inspeção contínua dos elementos que, no presente e apenas nele, são tidos como vulgares ou excepcionais, os elementos que pertencem aos que estão *in* e aos que estão *out*.

Ou seja, trata-se de um reconhecimento marcado pela *concorrência* e pela busca pela *exclusividade*, não pela busca por uma autenticidade expressiva de fato, pela expressão da singularidade irredutível de cada existência. O papel diminuto da reciprocidade, postura ético-política fundamentada no acolhimento da dimensão intersubjetiva na qual se ancora a subjetividade (Honneth, 2011; Merleau-Ponty, 1999), na constituição de tais relações de reconhecimento é aspecto central da fragilidade dos laços sociais contemporâneos, agravando tendências articuladas à formação de individualismos autocentrados que autores como Cristopher Lasch (1983) e Jurandir Freire Costa (1986) colocaram em relevo décadas atrás.

Sobre a suposta diversidade aparente dos estilos de ser, estes se equalizam a partir da *lógica da mercadoria*, lógica que *modula profundamente* a relação das formas estéticas e simbólicas com a constituição da subjetividade contemporânea. O mesmo se passa com o hibridismo cultural que, segundo Lipovetsky e Serroy (2015), seria marca do capitalismo artista. Em larga medida, seguindo também a lógica da moda, o hibridismo do mundo do consumo se assenta em uma formalização dócil, que objetiva oferecer a aparência da diversidade, ao mesmo tempo que neutraliza os aspectos dos empréstimos culturais que possam atravancar a reificação de tal imagem, a sua transformação em algo que pode circular comercialmente – aspectos como a multidimensionalidade das produções culturais e incompatibilidade destas com as dinâmicas hegemônicas de consumo.

Trata-se do que Canclini (1997) nomeia *hibridismo equalizador*, em oposição aos ricos e multifacetados hibridismos presentes em outros processos de choque e mutação cultural.

Nessa medida, no que tange a formação da cultura e da subjetividade contemporânea, a contradição inerente ao processo de *formalização expositiva* de valores ligados ao *informe, autêntico* e *inédito* faz com que a vivência de tal processo seja permeada pelo sentimento de inautenticidade e vazio (Sibilia, 2016). Tal sentimento brota na região da subjetividade que expressa e se debate com o vazio contemporâneo, momento de perda de sentido dos projetos e laços sociais perenes e significativos, momento de corrosão da própria temporalidade da experiência (Khel, 2009).

Temos, portanto, como marca do mundo contemporâneo, não subjetividades hedonistas que experimentam uma liberdade inédita, mas subjetividades ansiosas em se representarem como expressivas e únicas, um processo interminável pois contraditório e falho em seus próprios princípios. Portanto, a hiperindividualização acentuada que marca nossa época é, em um paradoxo aparente, correlativa de uma experiência de rarefação da vida subjetiva (Khel, 2009), já que, constantemente conformadas em mercadorias virtuais, as vivências subjetivas têm pouco espaço para desabrocharem como experiências de indeterminação (Oliveira, 2020), estas enraizadas em processos intersubjetivos e socioculturais significativos. Como aponta certeiramente o psicanalista Donald Winnicott (1975), a experiência de indeterminação é crucial para que os sujeitos experimentem si mesmo e o mundo, processo essencial para que *descubram o que* e *como* desejam.

Alguns aspectos vitais e sombrios da individualização e espetacularização da vida transcendem a dimensão cultural, bastante enfocada pelos autores anteriores. Por exemplo, a corrosão das metanarrativas na atualidade e individualização das formas de vida são bastante dependentes da precarização e da instabilidade promovidas pela desregulação progressiva do mundo do trabalho que é inerente ao avanço do neoliberalismo (Viana, 2013).

A necessidade do indivíduo de vender-se a todo custo no jogo social se consolida no contexto da *uberização* do mundo do trabalho (Abilio, 2019), processo econômico e sociopolítico que se assenta na remoção de garantias em relação à presença e à qualidade do emprego e da renda para os trabalhadores. Tal situação faz com que o indivíduo, descoletivizado portanto desamparado, submeta seu tempo e experiências a formas e dinâmicas que respondem à lógica da circulação das mercadorias. Tal situação potencializa que esta lógica colonize de forma inédita amplas esferas da vida, e estas passam a se conformar aos imperativos de adaptação contínua a uma realidade social que oferece insegurança física e simbólica para a maior parte das pessoas.

A meu ver, a análise da centralidade do mundo do trabalho na formação da sociedade contemporânea faz com que Silvia Viana (2013) possa avançar na *compreensão sociológica do processo de reificação da subjetividade*, detalhando como o processo de consumir é, ao mesmo tempo, um processo de autovalorização como mercadoria, processo governado pelo imperativo, material e simbólico, da concorrência pela sobrevivência, que, nesse contexto, se torna um consumo pela sobrevivência. Como analisa a autora, os *reality shows* são modelos glamourizados das formas de socialidade promovidas pelo avanço do neoliberalismo. Pois esta sobrevivência solitária e desesperada sofre uma naturalização, quanto não à atribuição de valores positivos, em discursos que pululam acerca do empreendedorismo, da valorização do

risco da flexibilidade das competências subjetivas ligadas à adaptação e à criação incessantes (Guimarães, 2003). Assim, tal situação ultrajante é constantemente glamourizada por discursos que enaltecem as virtudes da *oportunidade* e do *risco* (Viana, 2013), como se trabalhadores precarizados fossem empreendedores. Assim, mais do que uma passagem da sociedade do trabalho para a sociedade do consumo, o diagnóstico mais exato é a generalização da lógica de mercado para vários setores da vida, o que Vianna (2013, p. 117) nomeia de *sociedade do investimento*:

> O consumo-investimento (e não a poupança) é o que nos dá a possibilidade, senão de mobilidade social, pelo menos de continuar pertencendo ao mesmo grupo social. Se deixarmos de investir (consumir), temos o alto risco de não ter nada no futuro: qual será nosso capital humano? Que experiência teremos capitalizado? (López-Ruiz, 2004, p. 240, citado por Viana, 2013, p. 117).

Portanto, *a estetização da vida contemporânea*, em uma descrição acurada, caracteriza-se pela transmutação simbólica de princípios expressivos que acenaram como promessas para o sujeito moderno ocidental – autenticidade, singularidade, diversidade, criação e ineditismo – em operadores de racionalização, estabilização e legitimação e dos processos sociais que compõem a generalização da lógica da mercadoria. Trata-se da incorporação voraz pelo capitalismo de elementos da sua crítica (Lipovestsky & Serroy, 2015; Canclini, 2007; Safatle, 2003), incorporação vital tanto para a expansão quanto para a legitimação do neoliberalismo no mundo contemporâneo.

Nessa medida, atribuir ao engendramento da subjetividade contemporânea uma dimensão democrática e libertária, como fazem parcialmente Lipovetsky e Serroy (2015), não me parece acurado. Pelo contrário, a estetização promovida pelos processos hegemônicos da sociedade contemporânea faz parte de uma *despolitização generalizada da vida* (Oliveira, 2020), vida cujo gerenciamento por instâncias de grande concentração de poder deixa pouco espaço para que os indivíduos e coletividades tomem parte ativa no processo de criação e negociação da vida social.

Essa docilização dos sujeitos e coletividades se articula com o que Foucault nomeia de *biopolítica* (1999, 2008), o gerenciamento sociopolítico da vida que busca maximizar as forças produtivas da sociedade, o que implica no constante controle das possíveis irrupções políticas de contestação. Que tais táticas não visem mais a normatizar os sujeitos, mas a capturar e tirar vantagem da diversidade de suas expressões e movimentos, aponta para o diagnóstico de Gilles Deleuze de que teríamos gradativamente passado de uma sociedade disciplinar – com seus mecanismos de poder centralizados, dotados de imenso custo econômico e político – para uma

sociedade de controle (Deleuze, 1992; Sibilia, 2014), na qual o poder atua pela modulação dos fluxos e controle dos acessos a espaços sociais específicos. Segundo Canclini (2007), a análise de tal descentralização do poder, a multiplicação de suas estratégias e táticas, requer uma atenção especial para com as políticas comunicacionais que envolvem, por exemplo, a produção e circulação de imagens, suas condições e efeitos.

Apresentados estes diagnósticos acerca do mundo contemporâneo, devo indicar alguns limites. Tais diagnósticos se debruçam, devido ao seu escopo, sobre processos que poderíamos nomear de *hegemônicos*, tendências que possuem grande potencial de modulação das formas de vidas atuais[2] (Safatle, 2008), indicando o peso tremendo da racionalidade econômica na modulação das relações socioculturais e políticas.

No entanto, não é possível afirmar que tais processos sejam os únicos engendrando a vida contemporânea, suas formas de socialidade, a formação de coletividades, os processos de subjetivação e de transformação da cultura. Se tais tendências de redução da vida social e da experiência do corpo à lógica da mercadoria que se espraiam pelo mundo, articulando-se com a biopolítica global, forem pensados como *exercícios de poder*, como formula Foucault (2008), ao seguir a própria formulação do autor, temos que interrogar as formas de *resistência*.

Importante precisar esta formulação do binômio poder-resistência. Em termos foucaultianos, a resistência não emerge como pura contestação do poder, mas sim como seu contraponto logicamente necessário, em um jogo multivetorial e prenhe de indeterminação (Foucault, 1994a, 1994b). A resistência é, ao mesmo tempo, uma *virtualidade inscrita* do exercício do poder – similar como quando falamos da resistência de um material, qualidade que deve ser tomada em conta na sua manipulação –, e um *efeito* do exercício do poder que desestabiliza as estratégias do mesmo, não o anulando, mas alterando, reorientando seus efeitos na produção da vida comum.

Nesse sentido, nas palavras de Agier (2010), cabe, após realizar uma análise panorâmica da biopolítica, colocá-la à *prova de suas formas sensíveis*, ou seja, inspecionar de forma detida e implicada as formas de vida, para assim mapear como o exercício do biopoder concretamente se faz presente e atua nos cotidianos e corpos. Devemos pensar que é possível que as estratégias de incorporação de amplos setores do universo subjetivo e coletivo à lógica do mercado, ao serem impostas a espaços socioculturais os mais diversos, não encontrem como resposta apenas a pura conformação, a produção de hiperindividualização e espetacularização. Devemos estar

[2] Por *formas de vida*, entendo os diversos entrelaçamentos das esferas fundamentais pelas quais se organiza a dimensão simbólica na experiência humana: *as relações de trabalho, as formas da linguagem e as dinâmicas do desejo* (Frayze-Pereira, 2010; Safatle, 2008).

atentos, como aponta Nestor Canclini (1999), aos processos de negociação, incorporação seletiva, hibridização ambígua, e mesmo franca contestação, táticas as mais diferentes de inserção de indivíduos e grupos na trama social contemporânea. Nesse sentido, a investigação de pontos sensíveis de resistência aos processos hegemônicos de racionalização social e subjetivação não se configura como mera descrição de anomalias locais e efêmeras, mas como um exercício que visa ampliar e precisar, de forma consequente, a compreensão do mundo contemporâneo, tal como este é vivido e produzido a partir de focos de agência os mais diversos.

Neste exercício de contraponto entre uma visão panorâmica e a busca por particularidades significativas, parece-me vital a diferença estabelecida por Ortiz (2000) entre *globalização* e *mundialização*, noções que se relacionam com o processo de intensificação crescente, no mundo contemporâneo, das relações entre diferentes coletividades e culturas. *Globalização*, em termos gerais, relaciona-se com a generalização dos processos capitalistas pelo globo, a construção de redes de fluxo de capital, mercadorias, informação e pessoas (Costa, 2004, p. 259). Reflexões que gravitam em torno deste conceito tendem a enfocar aspectos econômicos e técnicos, encampando a interpretação de que a economia determina, de forma cabal, as formas da vida social. Nesta perspectiva, a cultura seria uma dimensão frágil, à mercê, na atualidade, de um processo de homogeneização profunda (Costa, 2004; Ortiz, 2009). Já *mundialização* é um conceito mais amplo, que desliza a atenção para os processos de mutação sociocultural relacionados com a exponencial abertura e interconexão material e simbólica das coletividades na atualidade. Nesse sentido, se o diagnóstico de época que esbocei anteriormente se articula com a noção de globalização, que tende a enfocar o apagamento das diferenças substanciais entre as práticas culturais, a noção de mundialização abre também para frestas nas quais os choques culturais engendram novos referentes socioculturais, novas socialidades e experiências, irredutíveis à aniquilação da diferença pela lógica da mercadoria.

Articulada a essa noção de mundialização, vale retornar à ideia brevemente citada de Nestor Canclini (1997, 1999) acerca de *processos de hibridização*. Ao analisar aspectos culturais da América Latina, o autor aponta a necessidade de superar análises que se construam sobre dicotomias rígidas, como moderno/arcaico, global/local, centro/periferia, metrópole/colônia, submissão/resistência. O autor insiste na compreensão de que tais dicotomias são herança de quadros teóricos ultrapassados, que não dariam conta tanto das diferentes histórias regionais quanto das dinâmicas sociais do presente (Canclini, 1997). A atenção para esses dois fatores faz com que Canclini aposte na inspeção de *processos de hibridização*, nos quais se encontram e se entrelaçam diferentes horizontes culturais, que acabam por viver em tensão e produzir novas formas a partir de incorporações ativas realizadas por grupos em contextos específicos.

Sem desatentar ao intenso processo de homogeneização da vida cultural, promovido pelo avanço do neoliberalismo – processo que se expressa no *hibridismo equalizador* antes mencionado –, o autor convida para a inspeção também de outras dimensões de hibridização.

Portanto, a interrogação dos processos socioculturais contemporâneos exige tanto um olhar panorâmico que reconhece a dominância e quase onipresença da reificação crescente do mundo da vida, quanto um olhar de *finesse* que perscruta os espaços e dinâmicas que são irredutíveis a tal captura. A necessidade deste duplo olhar traz desafios às pesquisas acerca da realidade contemporânea, tanto em termos teóricos quanto metodológicos.

Em tal cenário multifacetado, como antes mencionado, o corpo se apresenta como uma problemática multidimensional do mundo contemporâneo. Os fatores heterogêneos apresentados – avanço da racionalidade econômica para amplos setores da vida social, falência das metanarrativas e das instituições nas quais elas se ancoravam, globalização e mundialização etc – chocam-se e se entrelaçam, abalando vários fundamentos socioculturais da modernidade ocidental, recodificando as gramáticas da vida social e alterando radicalmente os regimes de visibilidade. Mergulhada em um mundo ao mesmo tempo mais interconectado e mais fragmentado, a subjetividade contemporânea se vê deslocada para *mais perto de si mesma*, devido à frouxidão e à fluidez das filiações socioculturais, *e para sua superfície*, devido à crise da experiência interior moderna e da temporalidade caudalosa que lhe servia de tecido. Daí a emergência da corporeidade como espaço privilegiado na relação ética, assim como veículo de reconhecimento e ação na inserção do sujeito na vida social.

Em especial, é a *imagem do corpo* que domina este novo regime de visibilidade, articulado tanto à hiperindividualização quanto à espetacularização. Na articulação entre o psíquico e o social, o ocaso da "interioridade" – das formas narrativas correlatas e dos laços sociossimbólicos nos quais essa "interioridade" moderna se ancora – acenaria para a projeção da *imagem corporal* como ancoradouro da subjetividade na atualidade, assim como articuladora vital dos laços sociais (Sibilia, 2004; Silva Junior et al, 2009).

Neste culto da *imagem do corpo*, a corporeidade propriamente dita, o *corpo vivido*, é constantemente vítima de sacrifícios que visam adequá-la *à imagem* da pureza da *sua imagem*. Toca bem esse ponto, Sibilia (2004), quando explora a questão do culto à magreza:

> As novas práticas *bio-ascéticas* dos regimes alimentares, das cirurgias plásticas e dos exercícios físicos se expandem velozmente na procura do *fitness* – isto é, da árdua *adequação* dos corpos humanos a um *ideal* exalado pelas *imagens midiáticas* cada vez mais onipresentes e tirânicas, impondo por toda parte um modelo corporal hegemônico, e disseminando uma rejeição feroz diante de qualquer alternativa que se atreva a questioná-lo. [...]. Em meio a um mundo esfomeado que incita à voracidade constante, portanto, os cidadãos-consumidores que monopolizam o drama contemporâneo colocam em cena toda uma série de táticas e estratégias de *estilização corporal*,

> visando a esconjurar o fantasma da gordura. Essas práticas, que invadiram o cotidiano nos últimos anos e estão se tornando uma verdadeira obsessão para boa parte da humanidade, procuram concretizar um sonho que ainda continua parecendo impossível: o de dominar essa *carnalidade inefável e incômoda*, sempre imperfeita, flácida, gordurosa, fatalmente submetida à dinâmica abjeta das secreções e da decomposição orgânica. Almeja-se, nessa luta desigual contra a teimosia da carne, atingir uma *virtualização imagética* tão *descarnada* como descarnante. [itálicos nossos] (Sibilia, 2004, p. 69, itálicos nossos).

Tal autora, inclusive, usa o termo *corpo-imagem* para pensar essa experiência contemporânea de exposição da imagem corporal. Para analisar mais profundamente as consequências da progressiva virtualização imagética da corporeidade, é importante que eu realize a distinção entre *corporeidade* e *imagem corporal*, apoiado na fenomenologia de Merleau-Ponty (1989, 1999).

Esse corpo vivo, pelo qual vivemos, e que define nossa experiência do mundo mesmo quando as luzes do espetáculo social se apagam, este corpo que sente, sofre e age, sabemos que está irremediavelmente presente na nossa experiência como a dimensão fundamental do entrelaçamento com o mundo, dimensão que podemos nomear de *corporeidade*. Quanto à *imagem corporal*, penso que esta é uma experiência mais restrita da corporeidade, vinculada às operações de reconhecimento intra e intersubjetivas que se fazem a partir de dinâmicas de representação e circulação típicas do fenômeno imagético.

A imagem, enquanto fenômeno visual específico é uma *representação* que se engendra como uma promessa de duplicação do real, capturando traços dele, alterando este mesmo real, e ameaçando mesmo substituí-lo, em uma captura simbólica, uma alienação[3] (Baitello, 2014; Belting, 2011; Mitchell, 2015). Gell (2010, p. 30) fornece um exemplo ilustrativo do fenômeno imagético: um escudo *asmat* (etnia da Nova Guiné) que oferece a imagem do medo para quem o olha, uma estratégia de substituir o rosto do adversário por uma imagem amedrontada, contando nesta operação com a reflexividade do olhar. Outro exemplo de representação cultural do terrível poder alienante das imagens é o mito de Narciso, que é tomado por uma paixão mortal pela própria imagem especular, ou, ainda, pelas diversas narrativas do folclore europeu nas quais a imagem refletida no espelho toma vida e usurpa o lugar do personagem, rouba sua identidade social.

Nesse sentido, existe um potencial conflito entre a imagem corporal e outras dimensões da corporeidade (Baitello, 2014, p. 70), já que nossa corporeidade é composta por aspectos de indeterminação produtiva, por virtualidades não inscritas abertas à alteridade (Merleau-Ponty, 1999). A imagem corporal tece relações ambíguas em relação à carne, o real do corpo. Logo, o

[3] Uso aqui o termo *alienação* no sentido atribuído pela tradição hegeliana-marxista, ou seja, como processo no qual o ser é impedido de se reconhecer porque sua essência toma a forma fenomênica da *exterioridade* (Chauí, 1997).

processo de transformação da imagem corporal em espaço privilegiado de reconhecimento subjetivo e social, que parece ter se intensificado na atualidade, pode produzir a conformação da subjetividade a dinâmicas de dominação social, assim como a experiências de doloroso estranhamento, causado por déficits de incorporação daquilo que em nós não se submete aos regimes da representação e da significação (Frayze-Pereira, 2010).

No entanto, não penso ser acurado reduzir a experiência humana com as imagens à mera relação de idolatria e alienação que marca fortemente nosso tempo. A relação dos homens com as imagens é um aspecto vital da existência humana, relação dotada de potencial criativo e autorreflexivo, como atestam tanto o trabalho arqueológico sobre pinturas rupestres – que nos comunicam uma humanidade ancestral, dotada de interioridade e sensibilidade estética (Frayze-Pereira, 2010; Herzog, 2010) –, quanto a experiência antropológica, que revela as mais diversas composições entre imagem, cultura e corpo (Novaes, 2006; Te Awekotuku, 2009). Além disso, se nosso tempo favorece tal relação alienada para com as imagens, podemos nos interrogar e ficar curiosos acerca de outras possíveis relações entre imagem e corpo e como elas se inserem nesta trama mais geral contemporânea. Se a proliferação de imagens pode agenciar uma docilização dos corpos, a partir da incorporação de dinâmicas de submissão, levando, assim, à captura da corporeidade por representações empobrecedoras, articuladas a regimes de visibilidade opressivos, podemos também perceber as imagens como recursos comunicacionais e estéticos à disposição para o engendramento e a formalização de formas criativas e críticas de habitar carnalmente o mundo. Segundo Ferreira (2010, p. 293), o corpo:

> [...] pode também ser (inter)subjectivamente vivido e agenciado – e, por consequência, analiticamente construído – como lugar de oposição, resistência e emancipação social, nomeadamente quando o indivíduo investe na sua realidade corpórea regimes imagéticos e cinéticos que tentam desafiar a ordem corporal e social existente.

Para melhor compreendermos esta ambiguidade que marca a relação corpo/imagem, um bom caminho é inspecionar a especificidade do fenômeno imagético, interrogando, ao mesmo tempo, a natureza e a forma atual de tal fenômeno, o que eu farei a seguir.

2. Ambiguidades da imagem

Existe algo de bastante perturbador nas imagens[4], unanimidade entre aqueles que, um dia, ficaram obcecados por umas delas. As imagens acompanham o humano desde seus primórdios, sussurrando mensagens esotéricas, justamente e paradoxalmente através do estranho silêncio que acompanha sua existência. Se sua presença inquieta demanda interpretação, por outro lado, tal como a esfinge de Édipo, as imagens parecem se negar a responder e mesmo ameaçar "devorar" o decifrador, no mínimo através da humilhação que provém da distância entre a força das imagens e a miséria estética e intelectual da maior parte das interpretações verbais acerca delas.

Não à toa, já na Antiguidade, o pensamento político e estético grego se debatia acerca do baixo valor moral e dos perigos do engano de que eram investidas as imagens enquanto marca maior da imperfeição do mundo sensível, ideias nas quais podemos perceber o desejo de controle e de domínio da realidade que marcará a civilização ocidental (Adorno & Horkheimer, 1997; Cauquelin, 2015, p. 29; Duarte, 2012). Mais tarde, a partir do século XVII, o pensamento dominante europeu se esforçará para realizar uma desvinculação entre verbo e imagem – elementos ainda tão entranhados nas linguagens esotéricas até a Renascença –, conferindo ao primeiro a primazia sobre a dominação da realidade, e relegando as imagens, antes onipresentes nos sonhos e pesadelos do homem europeu, ao pequeno setor de controlada fruição sensível que se denominará então "estética" (Foucault, 2010, 2018; Nunes, 1978; Oliveira, 2016b, pp. 212-215).

Mas, diferentes de Édipo, não decidimos furar os olhos. Pelo contrário, as imagens se vingaram deste desprestígio intelectual na medida em que, em nossa vida social, aceitamos a sedução delas como nunca. Nossa civilização nunca foi tão imagética, em vários sentidos (Baitello, 2014).

Por onde andarmos pelas cidades, lá estão cartazes, outdoors, propagandas em camisetas, faróis, pichos e grafites. Nas redes sociais, participamos de uma vertiginosa produção e consumo de imagens, e, gradualmente, as redes sociais de *bate-papo* são substituídas por aquelas em que a interação é mediada principalmente por imagens, como *Instagram* e *Snapchat*.

[4] Para os fins desta pesquisa, trato aqui imagens como *artefatos visuais.* Ao conceituar as imagens como *artefatos*, reforço a dimensão concreta da atividade produtiva, do produto visual e dos efeitos de sua circulação, em franca oposição à ideia de *imagem mental*, assim como demarcando o caráter de *criação e dispositivo cultural* dos fenômenos que pesquiso (Gell, 1993, 2010). Delimito também a imagem como fenômeno *visual*, pois penso que tal delimitação atrela diretamente a pesquisa com a rica literatura que investiga a imagem *enquanto* fenômeno imagético, enquanto fenômeno inscrito na visualidade.

Na onda política das *fake news*, que ajudou a eleger governos reacionários por todo o mundo (Lanchester, 2017), as imagens, com seu típico impacto imediato, têm sido usadas, tanto na mídia tradicional quanto nas redes sociais, para reforçar preconceitos já arraigados, estratégia que substituiu qualquer tipo de esforço informacional e proposta reflexiva. No centro de toda essa vida visual e imediatista, como dissemos anteriormente, está o corpo humano. Esse corpo contemporâneo, que é investido, disciplinarizado, controlado e exposto, cuja imagem se tornou a mais comum moeda de troca em nosso espetáculo social (Oliveira, 2016), ator fotografado e filmado incessantemente, não sem antes passar por indústrias de modulação de sua forma, imagem e *performance*: academias de ginástica, yoga, dietas, profissionais que medem calorias e prescrevem hábitos, as cirurgias, *photoshops* e tudo o mais.

Vitória da imagem, podemos dizer. Negando incessantemente o desafio de interrogar as profundezas da vida imagética, a sociedade ocidental se viu devorada pelas imagens, por meio da homogeneização e esgotamento de sua vida sociocultural, tão alardeado por autores em expressões como sociedade *líquida* (Bauman, 2003), do *vazio* e do *efêmero* (Lipovetski, 2009), do *espetáculo*, sociedade também dos *exaustos-correndo-dopados* – para usar o termo sugestivo de Eliane Brum (2016) –, noções que remetem ao atual achatamento do sujeito e dos correlatas formas sociais através das quais ele se engendra e se sustenta (Oliveira, 2016a).

Mas como certa relação com as imagens pode ser indicada como catalisador venenoso deste estado tão lamentável da nossa vida pessoal e coletiva? Ora, a fadiga que toma os olhos que se recusam a interrogar e refletir (Baitello, 2014; Han, 2017) acaba por bloquear a incessante alimentação espiritual fornecida pelo olhar. Se, como diz Foucault (2018, p. 14), "a viagem renova a relação com as coisas e envelhece a relação com nós mesmos", podemos dizer que recusar realmente *ver* – ou seja, inquietar-se e se interrogar (Didi-Hubermann, 1998; Okano, 2012, p. 15) – é recusar *viajar*, no sentido de deslocar-se de si mesmo, renovar a vida e sofisticar o cuidado de si (Frayze-Pereira, 2010, pp. 167-171). Portanto, sofremos não da invasão das imagens em si, mas de uma relação de retroalimentação entre a recusa de um ver reflexivo e a produção incessante de imagens. Nesse sentido, devemos insistir em interrogar as imagens, com os olhos e o pensamento.

Devemos começar tal interrogação pelos seus fundamentos: para além do uso corriqueiro que fazemos do termo, o que seria exatamente uma imagem? É consenso, entre importantes pensadores do fenômeno imagético, que a origem da imagem deve ser buscada na relação com a morte (Baitello, 2014; Belting, 2011; Mitchell, 2015). A produção de imagens, segundo Belting (2011), é um processo que remonta aos ritos funerários, nos quais o corpo anteriormente vivo é substituído por um corpo simbólico, garantindo assim que os mortos, emblemas do

passado histórico, continuem a existir na comunidade. Ao mesmo tempo, tal ato simbólico de enfrentamento da aniquilação irrepresentável faz com que tais imagens carreguem o halo da morte, que persiste, de maneiras variadas, em todo fenômeno imagético, tornando toda imagem a ambígua *presença de uma ausência*. Roland Barthes, à sua maneira, chega a uma conclusão parecida, ao comentar que a fulgurante e irrecusável presença do referente na imagem fotográfica, num aparente paradoxo, faz com que esta seja como irrecusável testemunha da sua ausência, de um "já se foi", trazendo a dolorosa consciência acerca do tempo e da morte (Barthes, 2000).

Tal abordagem do fenômeno imagético possibilita uma interpretação convincente da relação entre imagem e o mal-estar contemporâneo, realizada por Norval Baitello (2014). Segundo o autor, o homem contemporâneo, mergulhado em uma situação de desamparo, invoca incessantemente as imagens, mirando a criação de uma onipresença imagética que tampone o vazio. No entanto, este movimento acabou por banalizar a produção de imagens, destituindo-as de profundidade, tornando impossível uma experiência produtiva com tais fenômenos visuais, uma experiência dialética que conjuga as imagens exógenas (materializadas em mídias) com as endógenas (presentes na interioridade da corporeidade), instalando um jogo vital de presença e ausência.

Tal dinâmica de proliferação de imagens acaba por intensificar o vazio mortífero que a desencadeou, criando assim um círculo vicioso no qual as imagens acabam revertendo a relação sujeito-objeto para com os homens, passando a devorá-los para se reproduzir (Baitello, 2014).

No entanto, penso que tal interpretação do fenômeno imagético, que o conecta umbilicalmente ao tema da morte, não é generalizável para toda e qualquer imagem. Pelo contrário, talvez ela abarque uma relação muito específica com as imagens, que remonta aos impasses do homem ocidental moderno na sua relação com a indeterminação e a ambiguidade (Foucault, 2010). Isso explica a pertinência de tal interpretação para a análise de processos socioculturais hegemônicos na sociedade contemporânea, nos quais vemos a florescência exuberante de tais impasses. Generalizar esta compreensão das imagens pode nos fazer cair em armadilhas etnocêntricas, assim como cegar os olhos para a singularidade de experiências concretas.

Recuando para uma compreensão fenomenológica da imagem, podemos dizer que se trata de uma atividade criativa humana, ligada à exteriorização da experiência simbólica, onipresente no tecido sensível, no campo da visibilidade (Merleau-Ponty, 1989). A produção de imagens é uma das facetas da *respiração do ser*, a exteriorização do interior e a interiorização do exterior, o quiasma entre o visível e o invisível. Nem objetividade absoluta, nem fenômeno puramente

subjetivo, a imagem é gerada nesse *entre* o corpo e o mundo, participando da conversa infinita de seres intersubjetivos. Segundo Merleau-Ponty:

> Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão aí diante de nós, aí só estão porque despertam um eco em nosso corpo, porque este lhes faz acolhida. [...]. Então aparece um visível na segunda potência, essência carnal ou ícone do primeiro. Não um duplo enfraquecido, um *trompe-l`oiel*, uma outra *coisa*. Os animais pintados na parede de Lascaux ali não estão como lá está a fenda ou empolamento do calcário. Mas também não estão *alhures*. Um pouco para diante, um pouco para trás, sustentada por sua massa da qual se servem habilmente, eles irradiam em torno dela sem jamais romperem a sua inapreensível amarra. [...] a palavra imagem é mal reputada porque inconsideradamente se acreditou que o desenho era um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental era um desenho desse gênero no nosso briquebraque privado. Mas, se, com efeito, ela não de nada semelhante, o desenho e o quadro, da mesma maneira que ela, não pertencem ao em-si. São o interior do exterior e o exterior do interior, que a duplicidade do sentir torna possíveis, e sem os quais nunca se compreenderão a quase-presença e visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário. (Merleau-Ponty, 1980a, p. 90)[5].

Este jogo entre o visível e o invisível permite compreender como uma estátua pode dar vida visível a um falecido apaziguador de *kami*, no caso de crenças xintoístas japonesas (Law, 2008), ou fazer os ancestrais presentes na pele de um maori, no caso da prática do *moko* na Nova Zelândia (Nikora, Rua & Awetokutu, 2007). Nesses dois casos, as práticas visam a conferir vida simbólica e visível aos mortos, ao mesmo tempo em que tragam o espectador para essa região limiar na qual os mortos podem ainda dizer algo, portanto viver, região que é também a dimensão invisível das divindades e do extraordinário. Portanto, a morte surge como uma das questões fundamentais que, para serem incorporadas à realidade cultural, exigem atividades simbólicas, através das quais se expressa a transcendência humana em relação aos limites físicos e espaço-temporais (Frayze-Pereira, 2010).

Entre essas atividades simbólicas, as imagens se distinguem por se ancorarem no campo da visibilidade, no qual a reflexividade da percepção é marcada por presença e pelo silêncio. Mas, diferentes de uma paisagem natural ou parede de calcário, as imagens são *artefatos*, logo sua presença denuncia os gestos humanos empreendidos na sua construção, o que torna, portanto,

[5] Minha adesão à formulação merleaupontyana do fenômeno imagético consequentemente me leva a rejeitar a ideia de *imagens mentais*, tal como formulada tanto por Belting (2011) quanto por Mitchell (2015). Se a imagem – que ambos os autores, em consonância como Merleau-Ponty, não confundem com a mídia na qual ela se encarna – não é fenômeno puramente material e objetivo, não vejo sentido na formulação da ideia de *imagem mental*. Se, como expressa Merleau-Ponty, o invisível já pertence ao visível, sem a presença da visibilidade exterioridade, existe apenas uma "vaga febre" (Merleau-Ponty, 1980b), uma virtualidade que vibra *no corpo* à espera de ser atualizada, e não uma imagem diante dos olhos do espírito. O mesmo argumento, eu uso para criticar os conceitos de imagens exógenas e endógenas, tais como formulados por Belting (2011), que remetem à mesma dualidade interno-externo, dualidade que carece de sentido à luz da fenomenologia de Merleau-Ponty. No entanto, reformulo tais conceitos para meu uso, utilizando a dinâmica vetorial que eles expressam – imagens que remetem para o interior, para as experiências intersubjetivas e históricas que nelas se depositam e delas irradiam; e imagens que remetem para o exterior, para outras imagens, apenas e incessantemente.

a imagem uma *alteridade silenciosa*, que resiste às descrições e significações verbais. No entanto, ao atrelar as imagens às interioridades que lhes dão forma, resta um mistério da particular autonomia das imagens, o fato de elas, ao circular pelo tempo e espaço, causarem efeitos os mais díspares e à revelia de nós, seus criadores (Baitello, 2014).

Este paradoxo exige uma pequena reflexão, que tente integrar a autonomia das imagens e a sua ancoragem na intencionalidade humana. Em suas investigações acerca de uma estética fenomenológica, Mikel Dufrenne (2015) acaba por propor a ideia de que obras de arte são *quase-sujeitos,* na medida em que, não sendo sujeitos plenos, as obras de arte são agentes dos processos sócio-históricos. As obras de arte, segundo o autor, não apenas recebem impressões do universo social que as circunda, mas participam ativamente dele, informando a vida dos homens, alterando a forma com que estes percebem a si mesmos e ao seu mundo, gerando e modulando experiências. É nesse sentido, por exemplo, que Harold Bloom atribui à obra de Shakespeare um papel fundamental no engendramento da subjetividade moderna (Bloom, 2003). Ora, a mesma ideia de Dufrenne para as obras de arte pode ser aplicada às imagens, já que a consideração de Dufrenne versa sobre os fenômenos que participam da experiência estética. Nesta perspectiva, imagens podem ser pensadas como quase-sujeitos, como atores fundamentais dos processos sociais.

Mas isto justamente só é pensável se abandonarmos uma perspectiva que aborda os fenômenos estéticos, imagens ou outras obras de arte como *coisas,* como objetos inertes e cuja existência se sustenta em si mesma, em pleno isolamento. Diferente: devemos tomar uma perspectiva relacional, e pensar que o objeto estético é apenas um elo de uma intricada rede de processos de produção e recepção estética, e que só existe no meio e por meio desses processos. O mesmo para a imagem. É nesse sentido que Belting (2006) afirma que a imagem não "é", mas que a imagem "acontece", na medida em que a imagem precisa para surgir e para sustentar seu viver de todo um universo humano de planejamento, práticas e olhares. Ou seja, quando falamos de imagens, nunca podemos desvincular estas do mundo psicossocial, portanto histórico-cultural, em que elas se ancoram, tanto em processos de geração de poéticas visuais, quanto nas aclimatações decorrentes do passeio histórico e geográfico que as imagens teimam em realizar. Ou seja, imagens só existem em relações, nunca por si mesmas; não só elas atuam nos processos sociais, como *apenas* existem por meio deles.

Nesse sentido, se as imagens vivem, elas vivem por nós, através de nós, produtores e receptores delas, por meio das nossas relações intersubjetivas, sempre historicamente situadas. Portanto, para conhecer as possíveis relações entre homem e imagem, assim como as relações entre os homens mediadas por imagens, é necessário entrar em contato encarnado com as

formas de desenhar, gravar, pintar, de olhar, perceber e sonhar as imagens, e com o mundo cultural em que tais técnicas e horizontes perceptivos se alojam.

Abre-se, então, seguindo estas pistas, um campo de pesquisa que aproxima a Psicologia Social, o campo das artes e os estudos visuais. Interessa para a psicologia social explorar processos psicossociais nos quais imagens são produzidas e que são mediados por imagens, incluindo assim uma dimensão estética nas relações intersubjetivas, objeto privilegiado da psicologia social. Ao mesmo tempo, é notável a importância para o campo da arte – Estética, História da Arte, Sociologia da Arte e afins – do deslocamento do foco do objeto produzido para a complexa teia de processos psicossociais que produzem e conferem significado e sentido às imagens, assim como geram e difundem as categorias e conceitos que gravitam sobre o termo *arte* (Heinich & Shapiro, 2013). Isso possibilita não apenas compreender as complexas teias sociopolíticas que modulam e sustentam a produção, apreciação e legitimação de objetos no interior do mundo da arte (Shapiro, 2007), como também a extensão da pesquisa para fenômenos estéticos que se encontram diluídos na vida social, por vezes muito longe da institucionalização como objetos artísticos (Oliveira & Andriolo, 2017).

Ou seja, começando pela questão do corpo na contemporaneidade, passando pela questão da imagem, acabamos nos encontrando com o corpo de novo. Não o corpo objeto de pesquisa, mas o corpo do pesquisador, este que pode se dispor à experiência, aprender com outras corporeidades como as imagens são produzidas e que tipo de mundos elas criam. Será que podemos, com essa disposição, encontrar mundos mais ricos e complexos do que o mundo social produzido pela produção incalculável de imagens exógenas, sem profundidade?

Penso que o universo da tatuagem urbana possa oferecer um bom cenário de pesquisa. No contexto da projeção da imagem do corpo como questão central na contemporaneidade, as práticas de tatuagem urbana são uns dos fenômenos mais emblemáticos. Na atualidade, a tatuagem tem se disseminado vertiginosamente, ganhou grande notoriedade no cenário urbano, e tem sido objeto de reflexão e debate que gravitam exemplarmente em torno dos signos ambíguos anteriormente citados (Oliveira, 2016). Fenômeno contemporâneo que articula corpo, imagem, estética e relações intersubjetivas, não seria a tatuagem urbana o campo perfeito para nossas inquietações? Para melhor elaborar essa ideia, cabe falar um pouco sobre a tatuagem.

3. A tatuagem urbana, ou melhor, as práticas urbanas de tatuagem

3.1. Breves notas sobre a história cultural da prática da tatuagem e cenário contemporâneo

A tatuagem é uma das formas de modificação corporal mais comuns e disseminadas, praticada desde tempos ancestrais e pelos mais diversos povos, por todo o planeta (Oliveira, 2016). O fato de, para nossos olhos urbanos atuais, a tatuagem aparecer como uma prática exótica, "algo a mais" no corpo de outrem, relaciona-se com questões históricas relativamente recentes, enraizadas na desvalorização do corpo e de sua exibição no Ocidente cristão e na moralidade burguesa (Costa, 2003; DeMello, 2000), e não propriamente com o estatuto antropológico dessa prática milenar (Pérez, 2006; Pires, 2008).

Inversamente, a amplitude da presença da tatuagem na cultura humana faz suspeitar que a prática expresse questões ontológicas fundamentais, que envolvem o entrelaçamento entre corpo e cultura. Pois, em essência, a tatuagem é uma articulação entre a *forma estética* e a *corporeidade* no registro da *visibilidade.*

Podemos encontrar na fenomenologia uma referência teórica que organiza e explora os nós entre esses três termos. Baseando-nos em ideias de Merleau-Ponty (1989; 1999) e Thévoz (1984), cabe lembrar que é a partir de seu corpo que o homem se diferencia dos outros seres, pois o corpo humano é um ser ao mesmo tempo sensível e senciente, uma unidade ambígua que, de modo reflexionante, articula sujeito e objeto. A partir desse potencial reflexivo da corporeidade, o homem pode desvelar a interioridade inesgotável das coisas e de si mesmo, dotando-as de sentido e expressividade, fundando um mundo existencial próprio – mundo da linguagem, do trabalho e da arte. Ou seja, o mundo da cultura.

Nesse sentido, segundo Merleau-Ponty (1999), nossa pertença primeira ao mundo é marcada pela inseparabilidade entre o sensível e o simbólico; portanto, os elos ontológicos que ligam a existência e o mundo configuram uma dimensão fundamentalmente *estética*. Nessa dimensão, a pele tem um papel primordial, pois, se em todos os seus atos expressivos, o homem empresta seu corpo, é em sua pele, e na possibilidade de nela imprimir sentidos, que inicialmente se expressa a inesgotável relação ambígua com sua imagem, isto é, com a sua identidade:

> [...] se o homem nasce prematuramente, com uma pele muito fina, muito frágil, muito pura e que, por isso pede uma proteção artificial, está não é apenas física, mas, sobretudo, simbólica. Quer dizer, ao nascer, o homem

> fica exposto num duplo sentido: aos perigos, mas também aos olhares. Ele é com toda certeza o único animal que nasce nu e que faz de sua pele uma superfície a pintar – superfície na qual gradualmente se inscreve uma identidade que a tela, epiderme ultra-sensível, através da pintura e de toda arte, vai ampliar. (Frayze-Pereira, 2010, p. 48).

A tatuagem pode, assim, ser considerada uma das mais imemoriais atividades estéticas, pois, se a caverna ofereceu um dos primeiros suportes para a arte, outra tela primordial oferecida ao homem foi sua própria pele que, com formas gravadas nela, permite uma formulação expressiva e simbólica da sua corporeidade, uma reflexão e uma comunicação visual dotada de formatividade (Pareyson, 2000). Assim, pode-se reforçar a complexidade de práticas estéticas vinculadas à tatuagem, pois elas apresentariam articulações imbricadas entre o corpo, a imagem e o olhar, do ponto de vista ontológico (corpo-estrutura simbólica), psicológico (pele-imagem-identidade) e social (eu-outro, história coletiva-história individual) (Merleau-Ponty, 1999, pp. 103-170).

Mas, se a inscrição permanente de símbolos e imagens na pele a partir da injeção de pigmentos na derme, é uma prática ancestral e compartilhada vastamente pela humanidade, os sentidos da prática, assim como suas organizações técnicas e concretas, alteram-se profundamente a depender da cultura específica e do momento histórico. As diferenças técnicas, estéticas e simbólicas entre, por exemplo, os belos padrões do tā moko maori e as águias tatuadas por soldados estadunidenses desde as primeiras décadas do século XX são tão amplas quanto as diferenças entre os mundos socioculturais nos quais tais tatuagens são produzidas e circulam.

As especificidades socioculturais e as históricas são aspectos vitais na compreensão de cada prática particular de tatuagem. Portanto, de modo a contextualizar o meu campo de pesquisa, a tatuagem no mundo contemporâneo, apresentarei alguns aspectos históricos relativos à origem da atual prática urbana que prolifera nas grandes metrópoles.

As origens da prática contemporânea da tatuagem se encontram nas navegações europeias do século XVIII, em especial no Pacífico Sul, nas quais marinheiros das nações colonizadoras documentaram a prática da tatuagem de povos não europeus, assim como incorporaram, ao seu modo, a tatuagem (Atkinson, 2003; DeMello, 2000). Nessa mesma época, pessoas tatuadas pertencentes a tais culturas são exibidas na Europa como espetáculo e representação do primitivo, do selvagem e não civilizado, do Outro da Modernidade europeia. Este contato com a prática da tatuagem causava curiosidade pela diferença, mesmo admiração estética, e, segundo Sanders (2003), trazia aspectos de sensualidade que reverberavam na sexualidade reprimida na cultura europeia. Ao mesmo tempo, a percepção da tatuagem como sinal da barbárie reafirmava

a ideologia colonial, que transmutava o domínio geopolítico em suposta superioridade cultural e desumanização do outro[6]. Essa origem da prática no Ocidente moderno marca a percepção da tatuagem com um *exotismo ambíguo* que chega até o nosso tempo.

Apesar de haver documentação sobre esporádicas práticas de tatuagem por elites sociais, como é o caso da realeza britânica (Koyama, 2007), ela será apropriada efetivamente pelas camadas desprestigiadas das populações das nações ocidentais, como os próprios marinheiros, soldados e outros grupos das classes trabalhadoras, assim como grupos propriamente marginalizados, tais como os criminosos, prisioneiros, prostitutas e artistas de circo. Surge aí a associação, ainda hoje presente, entre a prática e a criminalidade, e, de modo mais geral, entre a prática e desvio social e moral. Tal apropriação se inicia efetivamente, passando do mar para o solo, no período entre 1880 e 1920, momento no qual o eixo do mundo da tatuagem ocidental muda das navegações europeias para os Estados Unidos[7] (Caplan, 2000), país no qual a percepção inicial da tatuagem é similar à europeia. Este período entre séculos é nomeado de *Era do Carnaval* por Atkinson (2003), pois o universo dos *freak shows* estadunidenses criou uma demanda por espetáculos de corpos tatuados, então equiparados a animais selvagens e a pessoas com graves problemas físicos, em uma exibição do excepcional monstruoso que causava curiosidade e horror. Assim, neste contexto se fundiam os signos de *exotismo ambíguo* e *marginalidade* na percepção da tatuagem. Essa procura por tatuados cria demanda pelo trabalho de tatuadores, que podem, então, viver apenas deste ofício, em uma relação simbiótica com os circos.

Fora dos limites dessa percepção comum da tatuagem, fica a questão de como essa prática era encarada pelos indivíduos que dela se serviam nos centros urbanos ocidentais, já que a tatuagem era, neste contexto, em larga medida uma prática voluntária. A literatura encontrada cita alguns sentidos da prática para grupos que se submetiam a ela (Atkinson, 2003; Caplan, 2000; DeMello, 2000). No caso dos marinheiros, as tatuagens simbolizavam sua vida de aventuras em terras distantes, tornando seus corpos testemunho do personagem limiar que eram,

[6] O lado sombrio deste contato é visto, por exemplo, no interesse europeu na aquisição de cabeças decepadas de maoris. Esta prática horrenda teve impacto na autopercepção deste grupo étnico acerca do sentido de sua prática de tatuagem, o *ta-moko*, que passou de prestigiada para perigosa (Awetokutu, 2004; Artkinson, 2003, p. 32).

[7] A partir deste ponto, eu darei enfoque especial à história estadunidense da tatuagem, e preciso justificar essa escolha. A literatura sobre tatuagem, que inclui pesquisas extensas e bem fundamentadas sobre a prática (Atkinson, 2003; DeMello, 2000; Sanders, 1989), realiza este enfoque, dado que as mutações da prática de tatuagem urbana no Ocidente moderno até a década de 1980 teve como epicentro a realidade estadunidense (Caplan, 2000), na qual foi realizada a amálgama dos signos fundamentais que marcaram a percepção da tatuagem no ocidente. Amálgama que, a partir de processos de intercâmbio cultural – entre eles, a difusão da *mass culture* estadunidense –, migrou para as mais diferentes realidades urbanas pelo globo, nas quais sofreu processos de aclimatização que ainda deixam entrever nitidamente a forte marca estética e simbólica da história social da tatuagem nos Estados Unidos.

tendo em vista o imemorial imaginário ocidental em relação ao mar (Foucault, 2010). Além disso, os autores citam que a possibilidade de ganho financeiro, ao se tatuar profusamente e se exibir em circos, era um importante motivador para pessoas de classes desfavorecidas se submeterem à prática.

É neste momento também que a tatuagem ocidental moderna se torna um fenômeno por excelência urbano. Daí eu nomear estas práticas de tatuagem como *urbanas*. Com isso, não quero apenas indicar que o desenvolvimento delas esteve geograficamente vinculado aos centros urbanos do século XX – o que de fato é verificável, até nos dias de hoje –, mas apontar a *urbanidade* fundamental deste conjunto de práticas que nasceram no século XX, tecendo diferentes vínculos com práticas de tatuagem anteriores. Ao falar da urbanidade de tais práticas, indico que elas carregam, no seu conflitivo âmago simbólico, os valores, dinâmicas e tensões decorrentes do processo de formação da vida urbana: os incessantes choques e criações culturais provenientes dos fluxos materiais e simbólicos desterritorializados; a formação de enclaves socioculturais nos espaços de marginalidade, dando origem a agrupamentos étnicos, subculturas e grupos de estilo de vida (Blackman, 2005); as improvisações cotidianas, sociabilidades mais ou menos fugazes e inacabadas, que visam subjetivar e culturalizar os espaços e as relações (Agier, 2010), criando mapas afetivos e histórico-sociais diversos sobre o mesmo frio espaço material. Enfim, um intenso sistema de trocas heteróclitas que definem uma experiência de elaboração constante da diferença e da indeterminação, experiência que define o *urbano* como, antes de uma situação geográfica, uma forma de vida norteada por uma sensibilidade específica. Neste sentido, gostaria de nomear de *tatuagem urbana* esse grande campo de experimentações que surgiu no espaço urbano das sociedades capitalistas modernas.

De modo geral, nos contextos de marginalidade social dos grandes centros urbanos do início do século XX, a tatuagem funcionou como um signo de reconhecimento, pelo qual os corpos massificados podiam imprimir signos de individualidade, ao mesmo tempo em que afirmavam sua situação de exclusão social, produzindo processos de identificação grupal. A prática da tatuagem operou como subsídio de uma identidade ao mesmo tempo individual, grupal e social, tornando uma prática considerada exótica em veículo de demandas de reconhecimento tipicamente modernas (Oliveira, 2016).

Além das tatuagens no contexto circense e nas margens sociais, foi de extrema importância para a história social da prática o modo como esta foi incorporada por setores militares a partir do período das Grandes Guerras. Os símbolos de patriotismo e valentia depositados nos corpos pelas tatuagens tornaram tais gravações símbolos de virilidade e perigo. Por meio do uso dos militares e portando estes símbolos, a tatuagem adentra a classe trabalhadora, passando a ser

praticada principalmente por homens. Entre os anos 40 e 50, a tatuagem se torna definitivamente elemento comum na paisagem da cultura popular estadunidense, período que Margo DeMello (2000) nomeia de *Anos Dourados* da tatuagem daquele país.

Entre os anos 1950 e 1970, a tatuagem é intensamente incorporada por grupos de contracultura: roqueiros, motoqueiros, *hippies*, *punks* e os *skins*, grupos de minorias étnicas, entre outros. Os integrantes dessas comunidades – as denominadas *subculturas* em algumas tradições sociológicas (Atkinson, 2003; Blackman, 2005) – apropriaram-se do imaginário de marginalidade e desvio, adotando a tatuagem como uma marca corporal através da qual ostentavam publicamente a mensagem de que suas opiniões e modos de vida não compartilhavam das regras hegemônicas da sociedade e, mais que isso, em alguns casos, que suas formas de vida visavam contestar politicamente o *status quo* social (Pérez, 2006). Como aponta DeMello (2000), isto implicou em uma desnaturalização da tatuagem para a sensibilidade comum estadunidense, deslocando-a mais uma vez para a perigosa marginalidade. Tal deslocamento mostra que a história da tatuagem no Ocidente moderno não é um processo linear, mas contém interessantes reviravoltas nas disputas pelo sentido da prática. Ainda, a prática de tatuagens nos grupos de contracultura popularizou seu lugar social como dispositivos em processos de reconhecimento grupal[8].

Já partir da década de 1970, começou um novo processo de mutação, que se desenvolveu com ritmos locais diversos, dependentes de trocas culturais regionais, mas que culminaram no engendramento de horizontes comuns da prática de tatuagem por todo o ocidente. DeMello (2000), em seu exaustivo estudo acerca da tatuagem nos Estados Unidos, entende que, nesta época, iniciou-se um progressivo *emburguesamento* da tatuagem, sua incorporação por setores de classe média, e o fim da vinculação exclusiva dessa prática com espaços sociais e signos ligados à marginalidade e à contestação social.

Do ponto de vista dos tatuados, *a juvenilização da cultura*, e sua correlata crítica discursiva e praxiológica do modo de vida conservador da modernidade ocidental, possibilitou que a tatuagem fosse apropriada por novos setores da população (DeMello, 2000). Esse processo amplo, que teve impacto decisivo no campo cultural e nas dinâmicas de consumo (Fontanelle, 2017), conferiu legitimidade social à estética e aos símbolos ligados à contracultura, elementos bastante conectados à prática da tatuagem. Também foi vital para a legitimação social da tatuagem o início dos processos de mundialização da cultura, que também tiveram seu papel no

[8] Além da sua relação com a marginalidade, a criminalidade e a contracultura, soma-se, para má reputação pública da tatuagem nos Estados Unidos nessas décadas, o fato de ela ter sido banida, pelo poder público, em diversas cidades deste país devido a preocupações em relação à saúde pública (Kosut, 2013).

engendramento de contestações mais ou menos performativas dos modos de vida consagrados na modernidade europeia-ocidental. Foi neste ponto que começou a se tecer a vinculação que chega aos nossos dias entre tatuagem e *culturas juvenis* (Ferreira, 2008).

Setores de classe média viram na tatuagem um modo de afirmação de individualidades em dissenso com as normas e papeis sociais tradicionais, num contexto de ascensão de políticas organizada em torno de identidades minoritárias e de revolução dos costumes. Tais políticas envolvem a exploração de experiências antes condenadas socialmente, como o interesse por práticas culturais exóticas, assim como a constituição de grupos e ritos sociais articulados a demandas sociopolíticas de setores historicamente invisibilizados, como o movimento feminista e grupos étnicos específicos. Atkinson (2003), ao comentar esse momento, coloca especial relevo nas lutas feministas e nas redefinições que elas promoveram na experiência do corpo e da individualidade das mulheres. Já DeMello (2000) enfoca a apropriação de setores da classe média americana de práticas culturais exóticas, que surgiam como um contraponto ao *american way of life*. Tal apropriação, segundo a autora, participou da reconfiguração dos sentidos da prática da tatuagem, deslocando-a da dimensão coletiva para o espaço da afirmação pessoal, ressignificando tais marcas da diferença, e parcialmente anulando os signos de marginalidade e contestação sociopolítica nos quais a tatuagem estava previamente embebida. Tal movimento de recodificação cultural dos sentidos da prática possibilitou a plena assimilação da tatuagem pela classe média estadunidense, já que tal setor não se identificava com grupos e bandeiras vinculados à aberta contestação sociopolítica, mas sim com a ideia de revolução individual ligada ao cotidiano e aos costumes.

Do ponto de vista dos tatuadores, esta época é marcada por avanços técnicos e pelo início da modificação do estatuto do ofício e do seu produto, iniciando um processo de profissionalização, valorização da dimensão artística da tatuagem e sua transformação definitiva em produto comercial. Para tanto, concorreu que a nova clientela que emergia demandava imagens que fossem mais customizadas, pessoais, distantes da iconografia tradicional (Atkinson, 2003; DeMello, 2000). Tal demanda incentiva a criação pessoal do tatuador, assim como a abertura para estilos de tatuagem de outras culturas, como a japonesa e os diversos estilos da Oceania. É a época dos tatuadores lendários, como Sailor Jerry (1911-1973), Lyle Tuttle (1931-2019), Cliff Raven (1932-2001), Thom DeVita (1932-2018), Ed Hardy (1945-), entre outros, cujos trabalhos, parâmetros estéticos e profissionais, assim como discursos, foram referência fundamental no engendramento da prática da tatuagem profissional que conhecemos hoje.

Este processo – que conjugou alteração da percepção e do público da tatuagem, reelaborações técnicas e estéticas significativas da prática, profissionalização do ofício e comoditização do produto –, que se iniciou nos 1970 estadunidenses e se dissemina e desenvolve pelo planeta, é nomeado por DeMello (2000) como *Renascença* (*Tattoo Renaissance*) e utilizarei esse termo, daqui para frente, para me referir sinteticamente a esse marco histórico e aos processos técnico-poéticos, socioculturais e mercadológicos a ele conectados.

Desde então, assistimos a uma progressiva profissionalização e comoditização da prática da tatuagem, que tem se disseminado vertiginosamente nos centros urbanos nas últimas décadas (Ferreira, 2008). Lançadas as bases para uma crise de identidade da prática na Renascença, houve uma lenta gestação e consolidação de uma pluralidade de novos estilos de tatuagem, discursos – como da tatuagem como marcador de ritos pessoais de passagem –, parâmetros estéticos-formais - como perfectibilidade e originalidade-, e de, claro, novas imagens e personagens sociais a elas associados – à tatuagem de marinheiros, *bikers* e criminosos, acrescentaram-se as tatuagens de notáveis do *star-system* da indústria cultural, de celebridades da música, do cinema e da moda (Atkinson, 2003; DeMello, 2000). Essa transformação da representação do tatuado, do selvagem-marginal-provinciano para o *rock star*, será operador central na plena assimilação da tatuagem pela paisagem urbana dos grandes centros, já que incluiu as tatuagens dentro do espaço apaziguado de normalidade e cosmopolitismo no qual são acomodadas as manifestações dos grupos juvenis na sociedade de consumo (Hebdige, 1979).

No entanto, apesar desses processos de intensa mutação simbólica dos sentidos da prática, até a passagem de milênio, a prática da tatuagem era, em larga medida e em uma série de localidades, bastante vinculada, concretamente e simbolicamente, a grupos bem definidos, ainda vinculados à marginalidade e a subculturas juvenis (Sanders, 1989). É apenas na passagem de milênio que estas reelaborações da *tattoo* gestadas na Renascença – elaborações muitas vezes realizadas em enclaves subculturais específicos – tornam-se matrizes para um processo de disseminação da tatuagem para os mais diferentes públicos (Ferreira, 2008, 2013), oferecendo imagens e discursos que organizaram a naturalização da tatuagem na paisagem urbana. Concorreram para este fato o já exposto papel privilegiado da imagem corporal na sociabilidade contemporânea, a ampliação das redes de conectividade social – em especial, a consolidação do universo social *online* –, e a decorrente amplificação geográfica e intensificação das trocas socioculturais. Em um primeiro momento, isso implicou em uma vasta ampliação e variação da base social da clientela da tatuagem (Atkinson, 2003), mudança de

perfil que, nos últimos anos, tem também afetado o conjunto dos profissionais da tatuagem (Ferreira, 2013; Oliveira, 2016).

Tatuagem deixou de ser coisa de roqueiros, motoqueiros e surfistas, assim como ligada à presídios e outros espaços *outsiders*; hoje, as pessoas que se tatuam pertencem às mais diversas classes sociais, grupos, gêneros e idades. O fazer do tatuador, plenamente profissionalizado, vem sendo promovido, por meio de sites, revistas, grandes encontros, como profissão artística. Os espaços de tatuagem têm se tornado espaço clínicos, com exigências novas de regulamentação médica e de trabalho (Oliveira, 2016; Pérez, 2006).

Falando especificamente do Brasil, o recente trabalho de história documental de Jeha (2019) investiga a tatuagem brasileira entre o século XIX e a década de 1970 do século XX, revelando fragmentos de uma história muito similar à estadunidense, e especialmente marcada pelos processos de imigração no país. A tatuagem foi trazida ao país por meio de marinheiros e por imigrantes de outros países, e a prática esteve sempre associada com grupos em situação de desprestígio, marginalidade e/ou desvio social, tais como prisioneiros, prostitutas e a população boêmia dos grandes centros urbanos.

Como já sabemos por outras pesquisas (Pérez, 2006) e pelo relato dos tatuadores que contribuíram com minha pesquisa etnográfica (na qual se baseia esta tese), a tatuagem profissional no Brasil nasceu em 1959, com a chegada de Knud Harald Likke Gregersen (1928-1983), mais conhecido como *Lucky*, à cidade de Santos. O tatuador dinamarquês é considerado o primeiro tatuador profissional do país, justamente por ter trazido a prática com máquina elétrica.

No entanto, segundo consistente relato que colhi em campo, foi apenas no final da década de 1970 que começou a se formar uma subcultura urbana, juvenil e desviante ao redor da tatuagem profissional. Entre os vários aspectos deste processo de transformação da cena brasileira, foi de suma importância a progressiva profissionalização da prática da tatuagem e seu descolamento do espaço da marginalidade, sendo que este último aspecto só se perfez no início do novo milênio. A Renascença brasileira – ou melhor dizendo, o foco brasileiro da Renascença, já que esta foi um processo formado por conexões internacionais –, contou com importante intercâmbio cultural com Europa e Estados Unidos, e se iniciou principalmente no Estado de São Paulo, a partir de onde se alastrou pelo Brasil. Para o engendramento e consolidação deste processo, foi suma importância o trabalho de nomes como Inácio da Glória, Marco Leoni, Fredd Cassiano, Stoppa, Alemão, Polaco, Hercoly Rocha, Marcelo Mordenti e Maurício Teodoro, entre muitos outros.

Em uma pesquisa recente que realizei (Frayze-Pereira & Oliveira, 2014; Oliveira, 2016), constatei a pertinência do diagnóstico de DeMello (2000), de progressivo "emburguesamento" da tatuagem estadunidense, para a realidade brasileira. Segundo a pesquisa, e dentro de seus limites metodológicos em termos de generalização dos resultados, nota-se um processo, no mundo da tatuagem urbana brasileira, de apagamento da histórica relação entre a tatuagem e a marginalidade a partir da incorporação da estética da transgressão na expressão da originalidade e autenticidade individual, da história e das aspirações pessoais condensadas em um estilo, seja do tatuador, seja do tatuado. Estilo que não necessariamente carrega aspectos subversivos em relação aos padrões socialmente estabelecidos, tais como sucesso profissional e financeiro, individualismo, padrões familiares tradicionais etc. Pelo contrário, muitas vezes o estilo produzido pela tatuagem reforça estes padrões, e por isso hoje podemos encontrar indivíduos que são modelos de sucesso e profusamente tatuados.

No entanto, este processo de popularização/profissionalização/comoditização da tatuagem, embora bastante perceptível e intenso, não resume o universo da tatuagem urbana. As fases históricas da prática da tatuagem que apresentamos não compõem uma sucessão linear e absoluta. Como em outras paisagens urbanas tatuadas, o universo da tatuagem urbana brasileira é um cenário multifocal no qual novas práticas criadas se incorporam ao conjunto das já existentes, sem substituí-las, formando uma paisagem visual heteróclita, composta pela sobreposição, conflito e hibridização de artefatos, poéticas e estilos visuais pertencentes a diferentes contextos espaços-temporais da prática da tatuagem urbana ocidental.

Em uma mesma cidade, como São Paulo, podemos encontrar pessoas com tatuagens caseiras, realizadas com instrumentos e técnicas precárias, pessoas com tatuagens grupais, como aquelas de grupos ligados à contracultura e ao crime organizado, pessoas com *tattoos* que remetem à iconografia tradicional, ou que exibem uma reprodução da Vênus de Botticelli ou de quadros de Miró (Figura 3). Muitas vezes, tal choque produtivo de poéticas compõem o mesmo corpo (Figura 4). Aos meus olhos, como pesquisador que há muitos anos se encontra no mundo da tatuagem urbana, esta se mostra como espaço de criação incessante, permeado de alianças e disputas estéticas e políticas, produzida pelo jogo entre imagens e narrativas.

3.2 Pesquisas acadêmicas no campo da psicologia brasileira

Tais movimentos sinuosos da prática da tatuagem se conectam a um mundo em que a informação, a troca cultural, as dinâmicas da moda são cada vez mais velozes e fugazes. Ou

seja, a prática da tatuagem funciona como microcosmo, imagem e também como sismógrafo do heteróclito mundo cultural que enerva a urbanidade contemporânea. Devido a estas características, a tatuagem urbana tem despertado imenso interesse das ciências humanas (Oliveira, 2016). Afastando-se dos estudos anteriores, que ligavam a tatuagem, sobretudo, à psicopatologia, ao desvio social e à investigação das subculturas (Atkinson, 2003; DeMello, 2000), as primeiras décadas desse milênio produziram pesquisas que utilizam a prática da tatuagem como potente analisador das transformações sociossimbólicas do contemporâneo. Para ficar em alguns exemplos, Maclaren (2015) estudou a prática do *irezumi* no Japão atual, DeMello (2000) e Atkinson (2003) pesquisaram a tatuagem urbana na América do Norte na atualidade, Ferreira (2007, 2008, 2010) pesquisou os praticantes e profissionais da tatuagem na cidade de Lisboa, e Nikora, Rua e Awetokutu (2007) têm investigado o renascimento do tā moko entre os *maori* em uma Nova Zelândia que carrega marcas do processo de colonização.

A partir da investigação extensa e aprofundada de contextos específicos da prática, estas pesquisas avançam em relação a temáticas contemporâneas de bastante relevância, como a revitalização de tradições e as diferentes camadas de significação da tatuagem como prática individual e coletiva, as apropriações e a hibridização de práticas socioculturais, o papel da imagem e do corpo na formação dos laços sociais contemporâneos. Estes trabalhos são todos marcados por metodologias de pesquisa que privilegiam a imersão do pesquisador no seu campo de investigação, oferecendo notável alfabetização do pesquisador tanto na estética dos estilos quanto na gramática das negociações sociais em jogo na produção das práticas de tatuagem.

Voltando nossos olhos para a psicologia brasileira, realizei um trabalho de revisão sistemática da literatura produzida a partir dos anos 2000, de modo a focalizar o período de popularização da prática no país (Pérez, 2006). Os resultados da revisão, que abarcou 95 produções, apontam um aporte multifacetado do tema da tatuagem pela psicologia. O fenômeno é relacionado a temas muito diversos, situados na amplitude que vai da clínica psicoterapêutica até dinâmicas psicossociais de grande abrangência societária. Além disso, o fenômeno da tatuagem não só é abordado como objeto principal das pesquisas, mas também um tema que auxilia o desenvolvimento de elaborações teóricas mais amplas, vinculadas ao estatuto do corpo e da subjetividade no mundo contemporâneo.

Nesse sentido, o fenômeno da tatuagem emerge, na literatura investigada, como um importante mediador entre a dimensão psíquica e a sociocultural. De forma simétrica, eu esperava que as contribuições teóricas e metodológicas da psicologia pudessem incrementar o campo de pesquisa sobre tatuagem justamente interrogando as mediações entre a subjetividade

e a cultura que são pertinentes na compreensão da prática. No entanto, encontrei graves problemas na literatura. Em primeiro lugar, é notável a escassez de pesquisas empíricas, apenas 15 no universo de 49 produções que abordam a tatuagem como tema principal. Além disso, a maior parte das pesquisas se apoia em entrevistas, depoimentos e relatos clínicos, procedimentos que focam a atenção em apenas um ator social, o sujeito que se tatua. É escasso o uso de métodos mais imersivos, que proporcionam o contato sistemático do pesquisador com o contexto intersubjetivo e social no qual a prática da tatuagem se ancora, tais como as pesquisas de observação participante e a etnografia.

Como aparente reflexo dessa opção de foco no indivíduo tatuado, o conjunto das produções tende a tratar a prática como homogênea, apresentando pouca proficiência tanto em relação à estética, quanto em relação à sociabilidade implicadas nas diferentes práticas de tatuagem. Encontrei pouca atenção à diferença entre os estilos de tatuagem – as suas estéticas e iconografias próprias –, assim como aos seus contextos de produção e circulação. Ambos os aspectos, estético e psicossocial, entrelaçam-se e determinam o sentido intersubjetivo do artefato cultural. Claro que se pode aventar a hipótese de que, para além de aparentes diferenças, existe um solo de significados comum a todas as práticas contemporâneas de tatuagem. No entanto, tal hipótese deve ser averiguada levando em conta e analisando detidamente, e não simplesmente ignorando, as diferenças manifestas que são absolutamente nítidas para um pesquisador que tome contato efetivo com o universo da tatuagem urbana.

Outra questão que chamou a atenção é a pouca consideração da dimensão estético-visual da tatuagem. Isso se manifesta tanto na carência de leituras estéticas e iconológicas do fenômeno, quanto na ausência, no conjunto analisado, de contribuições de áreas como a Estética, a Iconologia, os Estudos Visuais e de Cultura Visual etc.. Esse é um ponto particularmente grave, na medida em que a tatuagem é, antes de qualquer coisa, um artefato visual.

Ainda sobre o aporte interdisciplinar, o conjunto abarca importantes elaborações sociológicas e antropológicas acerca da sociedade e da subjetividade contemporâneas. No entanto, percebemos que tal literatura é apropriada de forma monotemática, oferecendo uma visão bastante totalizante do mundo contemporâneo. Falta ao conjunto de estudos em psicologia o aporte de estudos sociológicos e antropológicos que explorem, a partir de sólidas pesquisas empíricas, as dinâmicas conflituosas que se estendem por todo o corpo social na atualidade, assim como as diferenças socioculturais entre os inúmeros contextos que se inserem gradativamente no mundo globalizado, cenário no qual a prática da tatuagem surge como fenômeno exemplar, pleno de potencial heurístico na construção de uma leitura acurada da contemporaneidade (Atkinson, 2003; Ferreira, 2008; Oliveira & Frayze-Pereira, 2014).

Em suma, nossa revisão sistemática sugere que a área da psicologia ainda não tomou contato efetivo com o mundo da tatuagem, com os diferentes cenários em que ela é praticada, a diversidade dos estilos, as dinâmicas de negociação na feitura da tatuagem, os aspectos simbólicos que são carregados e transmutados através dos deslocamentos espaciais e temporais da prática e das imagens que ela produz. Essa distância entre os pesquisadores e seu objeto de pesquisa abre a possibilidade de uma descontextualização dos sentidos da prática, e o consequente risco de que as reflexões teóricas produzidas não abarquem aspectos fundamentais da prática da tatuagem. De fato, em um momento em que muitas pesquisas têm se detido no sentido histórico e sociocultural de diferentes práticas de tatuagem, a literatura sobre tatuagem na psicologia brasileira parece ainda presa ao antigo vínculo entre tatuagem e a psicopatologia dos tatuados. Trata-se de um *leitmotiv* bastante tradicional na área da psicologia e psiquiatria (Atkinson, 2003), um modo de abordar a temática que serve mais para confirmar os pressupostos teóricos de psicologias por demais individualizantes do que de fato para iluminar características pertinentes da tatuagem enquanto fenômeno psicossocial.

Além de problemas propriamente epistemológicos, podemos apontar problemas de natureza ético-política na abordagem da tatuagem pela área da psicologia brasileira. Por um lado, sabemos que o estudo em ciências humanas possui uma relação reflexiva com a realidade social, já que as produções nesse campo científico não apenas representam a realidade, mas também alteram o modo como o indivíduo e as coletividades percebem tal realidade (Bourdieu, 1989, p. 10). Por outro lado, é bastante recorrente que as produções psicológicas reduzam os fenômenos socioculturais, tais como a tatuagem, a meras representações exemplares de teorias psicológicas, estas compromissadas com modelos da subjetividade individualizada (Frayze-Pereira, 2010). Tais abordagens se furtam assim de realizar as medições necessárias, muitas vezes de natureza interdisciplinar, para aproximar de forma consequente o arcabouço conceitual psicológico dos fenômenos socioculturais. Por fim, devemos ressaltar que os corpos tatuados foram historicamente marcados e submetidos à discriminação social, que opera a partir do signo do *desvio*. Tal categoria articula criminalidade e psicopatologia, intercruzamento constituído principalmente a partir de discursos psicológicos e psiquiátricos, que operam uma individualização ideológica de processos coletivos e relacionais, de modo a estabelecer protocolos disciplinares e de controle (Foucault, 2010). Nesse sentido, os achados da revisão sistemática da literatura revelam indícios de uma excessiva psicologização da prática da tatuagem, engendrada por um *desconhecimento* das dimensões fundamentais das práticas, e um déficit de *reconhecimento* dos indivíduos, tatuadores e tatuados, que efetivamente constroem o

mundo da tatuagem, e pouco participam da construção dessas interpretações psicológicas acerca da prática.

Configura-se assim uma perspectiva hegemônica e problemática acerca do fenômeno da tatuagem no campo da psicologia. Em termos epistemológicos, tal perspectiva pode comprometer a relevância cientifica de produções futuras. Em termos éticos, tal perspectiva pode desembocar na promoção de violência simbólica para com os indivíduos e grupos tatuados[9].

Conclusão da sessão teórica: a escolha pela tatuagem tradicional japonesa

Pensei então em escolher uma prática específica para focar minha atenção. Dentre as que conheci nesses anos de pesquisa, a prática da tatuagem tradicional japonesa, o *horimono* ou *irezumi*, no Brasil promete ser um campo produtivo para endereçarmos essas questões, já que é um fenômeno que toca profundamente todas nossas inquietações: prática centenária traduzida para o mundo contemporâneo, deslocada geograficamente e culturalmente de sua origem, a prática do tatuagem tradicional japonesa indica relações imbricadas entre corpo, imagem e intersubjetividade, e é fenômeno atrativo para uma pesquisa sobre universos psicossociais mediados pela produção, circulação e recepção de imagens. Entre os vários estilos/práticas de tatuagem urbana, a tatuagem tradicional japonesa é uma das práticas mais prestigiadas, e possui características muito próprias que convidam a investigação pormenorizada.

4. A pesquisa: objetivos e método

4.1. Objetivo

De modo a explorar a rede heterogênea de aspectos técnicos, estéticos, sociossimbólicos que compõem a prática da tatuagem tradicional japonesa no país, desenvolvemos um projeto interdisciplinar, voltado à pesquisa de tal prática da tatuagem enquanto *fenômeno estético* e *psicossocial*, ou seja, enquanto um fenômeno psicossocial vinculado à experiência estética e ao

[9] Interessante notar que, já no começo do milênio, Michael Atkinson (2003) nota a mesma prevalência de uma perspectiva psicologizante nos estudos de língua inglesa sobre a prática da tatuagem, e problemas similares acerca deste tipo de abordagem.

campo das artes. Nossa pesquisa tem por fundamento teórico e eixo de organização interdisciplinar a fenomenologia de Merleau-Ponty, a partir da qual as contribuições das outras disciplinas são apropriadas e articuladas.

Acerca da dimensão estética da tatuagem, no interior dos vários contextos sócio-históricos em que se ancora, das inúmeras variações estilísticas, e independente de ser reconhecida como arte e/ou tecer relações com outras artes, as práticas de tatuagem seguem *sempre* certas regras de composição visual, regras que são constitutivas do aspecto sensível cujo conhecimento é essencial para acessarmos os sentidos simbólicos e psicossociais que fundamentam cada um dos estilos de tatuagem. Ou seja, a tatuagem, em suas formas diversas e independentemente da sua inclusão no campo das artes, oferece-se sempre como um fenômeno estético, uma produção visual ao mesmo tempo sensível, expressiva e simbólica (Oliveira, 2016), que, como desenvolvemos anteriormente, entrelaça forma estética e corporeidade no registro da visibilidade.

Tais articulações, que compõem a essência da tatuagem, são sujeitas, como brevemente indicamos anteriormente, às modulações promovidas pelas diferenças culturais, pelo processo histórico, assim como transformadas pelas apropriações locais e subjetivas. Nesse sentido, seguindo uma perspectiva fenomenológica, para se compreender essa dimensão estética de das práticas diversas de tatuagem, temos que investigar como esta prática é *apropriada*, *elaborada*, *vivida* e *interpretada* por sujeitos e grupos particulares, em contextos específicos. É necessário pesquisar a organização técnico-poética que guia a realização da tatuagem, os parâmetros estéticos implicados, assim como a percepção estética desse fenômeno pelos atores que engendram e vivem o universo formado pelas práticas.

Tais aspectos relativos à produção e à recepção estética da tatuagem se ancoraram em um campo psicossocial concreto que sustenta a prática, e o conhecimento desse lugar – sua forma de organização e sua sociabilidade, os contextos sociocultural e econômico a que pertencem seus atores, as trocas intersubjetivas que engendram esse campo e dinamizam os processos de campo social (Sato & Proença, 2001) – são essenciais para a compreensão ampliada e aprofundada desse fenômeno estético (Andriolo, 2015).

Podemos denominar esse campo concreto da prática da tatuagem de *domínio da estética social*, domínio que comporta as experiências e concepções estéticas, assim como as trocas psicossociais que configuram o universo desta prática. Nesse sentido, o conceito de *estética social* tem auxiliado, dentro da nossa linha de pesquisa (Andriolo, 2016), a abordar, a partir de uma perspectiva fenomenológica e psicossocial, fenômenos estéticos que são engendrados e vividos de forma coletiva, através de trocas intersubjetivas realizadas em espaços socialmente

e historicamente situados. Nesse domínio, a tarefa do pesquisador é recolher as vivências e categorias estéticas que circulam nesses espaços segundo a perspectiva dos sujeitos neles implicados.

De modo a fornecer um subsídio concreto para as reflexões postas, realizamos uma metodologia de pesquisa empírica, organizada na interface da Psicologia Social fenomenologicamente orientada e os campos das Artes, dos estudos sobre a Imagem e Cultura Visual (Andriolo, 2007; Belting, 2014; Frayze-Pereira, 2010; Langdridge, 2008; Pareyson, 2000).

Partindo da hipótese de que existe uma poética da tatuagem tradicional japonesa– poética entendida no sentido de Pareyson (2000), isto é, uma maneira programada ou regrada de formar que seria própria à prática da arte –, seriam os tatuadores, logicamente, aqueles que poderiam melhor nos informar acerca dos aspectos poéticos desse estilo de tatuagem. Afinal, são eles os peritos nesse fazer, aqueles que tornam possíveis esses projetos estéticos e os desenvolvem no sentido de um trabalho. Além disso, justamente por serem *trabalhadores*, ou seja, realizarem a tatuagem como *trabalho* – essa categoria central para o desvelamento da realidade social e cotidiana (Sato, 2012) –, os tatuadores são personagens que formam o epicentro do universo constituído pelas diversas práticas de tatuagem, pois em sua atividade há um horizonte cotidiano privilegiado para conhecer tanto as características particulares da atividade de tatuar, quanto os sentidos presentes no universo mais geral da prática da tatuagem, inclusive os pontos de vista e as motivações que caracterizam os seus clientes. Nessa medida, concebemos como vital, para o estudo da tatuagem tradicional japonesa como fenômeno estético e artístico, ter acesso às concepções dos tatuadores acerca dela. Também, visando uma perspectiva mais aprofundada, consideramos vital conhecer o cotidiano do trabalho do tatuador no próprio espaço de trocas psicossociais em que se situam esses atores. Para realizar esta fase empírica da pesquisa, emprestamos dois métodos já consagrados de pesquisa na área: o *método etnográfico* (Schmidt, 2006) e o uso de *histórias de vida artística* (Oliveira, 2016; Rea, 2000), dado que ambos, e especialmente quando combinados, visam conferir um acesso privilegiado às experiências psicossociais a partir da perspectiva dos atores envolvidos (Oliveira & Frayze-Pereira**,** 2014).

Em suma, projetamos, com essa pesquisa empírica, buscar resultados que nos permitissem realizar uma descrição fenomenológica da prática da tatuagem tradicional japonesa enquanto fenômeno psicossocial e estético; produzir uma reflexão acerca das relações entre experiência estética e experiências intersubjetivas que se articulam na prática da tatuagem japonesa; e, por fim, articular esses resultados com a discussão mais geral acerca do corpo na

contemporaneidade, em particular refletir acerca das relações sociais e dos vínculos coletivos mediados pela prática da tatuagem tradicional japonesa.

Dessa forma, pretendemos oferecer uma perspectiva estética e psicossocial acerca do fenômeno, de modo a contribuir não apenas para uma compreensão mais ampla e aprofundada deste fenômeno, mas também de algumas problemáticas que compõem o tema da tatuagem urbana e do corpo na sociedade contemporânea, que é de extrema relevância na atualidade.

4.2. Metodologia

A metodologia que escolhi para pesquisar a prática da tatuagem tradicional japonesa no Brasil foi composta pela combinação da etnografia com a entrevista no formato de história de vida artística. A seguir, apresento o desenho metodológico inicial, com as motivações e expectativas que o embasaram, e o quadro geral dos desdobramentos da aplicação da metodologia, que ajudarão a contextualizar os resultados de pesquisa, oferecidos nos próximos capítulos. A apresentação dos desdobramentos do desenho metodológico é necessária na medida em que a escolha da etnografia como método e da fenomenologia como principal embasamento da postura científica – tanto em relação à empiria quanto à teorização – torna necessário, para conferir plena inteligibilidade aos resultados, que seja apresentado o percurso que produzi durante a pesquisa empírica, trajeto este que é indissociável do atual conhecimento que possuo da prática da tatuagem no país.

4.2.1. Etnografia

A escolha do método etnográfico surgiu como a mais ajustada para pesquisar a tatuagem urbana, pois atendia aos meus interesses nos aspectos concretos e cotidianos desse universo, já que oferece um método sistemático de imersão no campo pesquisado (Peirano, 2008). Minhas aspirações eram de adquirir o mínimo de formação encarnada nos aspectos técnicos, simbólicos e sociais desse trabalho, desde a aprendizagem das técnicas da arte de tatuar e particularidades dos diversos estilos até o acesso às questões específicas que permeiam as práticas, tais como a relação do tatuador com seus clientes, com a cidade e com o próprio ato de tatuar (Pérez, 2006). Além disso, a proposta etnográfica abre espaço para o pesquisador se familiarizar com o campo,

tecer relações de confiança que não só possibilitem a pesquisa, mas que incluam os tatuadores neste processo, seguindo uma premissa tanto epistemológica quanto ética.

Em relação às minhas premissas teóricas, assentadas na fenomenologia e nas especificidades dos fenômenos estéticos, foco do meu interesse nas dinâmicas psicossociais, o método etnográfico entrelaça de forma ajustada ambos os pontos. Do ponto de vista da fenomenologia, a etnografia atende a premissa de que a compreensão que os atores concretos detêm de seu espaço vivido, experiência capturada pelo pesquisador em uma troca autenticamente intersubjetiva (Andrada, 2010), deve informar as construções categoriais e teóricas (Magnani, 2002), e não o inverso, o que implicaria no risco de formular abstrações teóricas estéreis e infundadas, distantes do mundo do vivido (Oliveira, 2016). Do ponto de vista dos fenômenos estéticos, a experiência etnográfica possibilita ao pesquisador uma mínima alfabetização no fazer estético sobre o qual se debruça – fazer elaborado pelos produtores, e que deve ser compreendido em seus próprios termos –, assim como exige uma atenção reflexiva para com o campo vivo e processual em que se ancora a concreção das obras, neste caso, as tatuagens. Além disso, etnografar é habitar concretamente e longamente um espaço social novo, tecer relações intersubjetivas e grupais diversas, relações de reconhecimento, nas quais os objetivos, parâmetros e expectativas profissionais e pessoais dos atores são expostos, interpretados e negociados. Tais relações de reconhecimento são o solo fundamental da minha pesquisa.

A partir destas propostas gerais para uma etnografia, realizei, durante o ano de 2017, o primeiro da pesquisa, uma série de incursões a estúdios de tatuagem no centro da cidade de São Paulo. Minha intenção foi estabelecer uma aproximação inicial do campo, visando conhecer alguns espaços de tatuagem e conversar com tatuadores sobre a pesquisa e sobre o espaço de trabalho deles, para assim avaliar a viabilidade da pesquisa, a melhor forma de delimitar o objeto e o espaço etnográfico.

A aproximação gradativa do campo, a vivência dos estúdios e as inúmeras conversas com tatuadores, ou seja, esse primeiro processo exploratório, que faz parte da cozinha da pesquisa (Becker, 1999), revelou que a prática da tatuagem japonesa era uma boa aposta enquanto objeto de pesquisa, assim como a etnografia em um estúdio, a melhor delimitação de campo.

Sobre a prática a prática da tatuagem tradicional japonesa

Após alguns meses, comecei a me aproximar do cotidiano do estúdio *Windhorse Tattoo*, em especial do cotidiano do tatuador Jeizel Seidy, praticante da tatuagem tradicional japonesa e

importante personagem do circuito tradicional.[10] Decidi, então, iniciar a minha etnografia no *Windhorse Tattoo*, localizado no bairro de Pinheiros. Passei a frequentar o estúdio semanalmente, de acordo com a disponibilidade do tatuador, tanto em relação às datas quanto em relação à duração das visitas, rotina que durou todo o ano de 2018. Pude, neste período, acompanhar o trabalho e o cotidiano do tatuador, conversar longamente com ele sobre seu trabalho, sobre a prática e o universo da tatuagem, sobre questões estéticas e simbólicas da tatuagem japonesa, assim como sobre a vida em geral, estabelecendo uma sincera amizade. Jeizel, de forma muito gentil, ensinou-me os fundamentos da prática, assim como apresentou sua visão pessoal sobre o estilo, sobre a história e o universo da tatuagem urbana, e sobre o mundo e a vida de forma mais geral.

Enquanto frequentava o *Windhorse*, acompanhei o tatuador em outros espaços, principalmente em suas visitas ao *Restaurante da Lu* e ao *Sofá Café*, parte essencial do seu cotidiano de trabalho. Em todos estes espaços, pude observar e participar das relações sociais estabelecidas ao redor do trabalho do tatuador, conviver e conversar com vários tatuadores e clientes. Devagar, fui me familiarizando e me enturmando com a rede social de Jeizel, a partir da qual fui adentrando e compreendendo o circuito tradicional da tatuagem urbana. A partir deste foco inicial, pude explorar o espaço da prática da tatuagem tradicional japonesa em São Paulo. Ainda nesta fase de etnografia no *Windhorse*, ou, melhor dizendo, desta etnografia ao lado de Jeizel, comecei a visitar tatuadores que praticavam o estilo, estabelecendo contato e conversas que foram alargando minha compreensão sobre a prática, assim como fazendo minha pesquisa mais conhecida no circuito tradicional. Se, antes da etnografia, eu tinha conhecimento de alguns tatuadores que praticavam o estilo – a rede social *Instagram* foi central nessa minha exploração, na medida em que quase todos os tatuadores do estilo japonês a usavam para divulgar seu trabalho –, a partir da entrada no círculo social de Jeizel pude compreender que estes tatuadores teciam laços sociais múltiplos, de amizade e de filiação profissional, rede de laços da qual tomei parte, na posição de pesquisador no estilo.

As visitas a outros estúdios e tatuadores foi central para consolidar o quadro geral acerca da prática em seus múltiplos aspectos. Parte central da minha familiarização com o circuito tradicional, durante a qual eu conhecia e convivia com os tatuadores, foi a minha participação, por solicitação de Jeizel, no calendário de atividade do 28º Aniversário do CAPSArtes, importante ONG de promoção social e atividade artísticas, atuante no Grajaú, bairro de criação

[10] Apresentaremos, no Capítulo II, a descrição da configuração social que nomeamos *circuito tradicional*, no qual se aloja a prática da tatuagem japonesa.

e residência de Seidy. No ano de 2018, o CAPSArtes centrou suas atividades ao redor da prática da tatuagem, e Seidy organizou a intensa participação de diversos tatuadores do circuito tradicional no evento (Imagem 3). Essa familiarização entre os tatuadores e eu, o fato de eu ter me tornado *alguém*, uma *pessoa* dentro do circuito tradicional, foi vital não apenas para viabilizar a pesquisa, mas foi um processo pelo qual a forma, os horizontes e as dinâmicas deste espaço social emergiram para mim.

A partir de março de 2019, comecei a visitar o estúdio *Zerosen Tattoo Crew*, localizado no bairro da República, liderado neste momento pelo tatuador Arthur FAME, praticante do estilo japonês. Nesse momento, pareceu interessante deslocar a minha etnografia para este estúdio, buscando um contato sistemático com o trabalho de outro tatuador versado e atuante no *irezumi*, de modo a mapear regularidades e diferenças entre as variações da prática, assim como ampliar meu horizonte acerca das relações sociais que gravitavam em torno da tatuagem japonesa e do papel desta prática no circuito tradicional. Devido à gentil recepção da minha pesquisa por FAME e toda a *crew* do *Zerosen*, assim como à generosidade do tatuador em compartilhar comigo seus vastos conhecimentos sobre tatuagem, construídos a partir de uma sólida e produtiva carreira, pude realizar a segunda etapa etnográfica no estúdio *Zerosen*, entre março e setembro de 2019, em uma frequência menor em relação à etapa anterior.

Ao mesmo tempo em que pude experienciar a intensa vida sociocultural do estúdio *Zerosen*, em 2019, pude realizar incursões para fora da cidade de São Paulo, visitando as cidades de Jundiaí, Sorocaba, Campinas, São José dos Campos, Marília, Uberlândia, Belo Horizonte, Curitiba, buscando conhecer outros espaços e tatuadores ligados à tatuagem tradicional japonesa. Essa conexão estabelecida com os principais polos da prática consolidou meu mapeamento da forma social e das dinâmicas históricas que gravitam em torno da prática brasileira da tatuagem japonesa, o que possibilitou estender meus objetivos para abarcar a tatuagem japonesa no país.

Entre o final de 2019 e início de 2020, foquei os esforços na realização de entrevistas, retorno de entrevistas, organização final dos dados obtidos até o momento, assim como na elaboração teórica possibilitada pelos achados até então. A partir do final de março de 2020, iniciei a fase final de entrevistas e retorno de entrevistas, bem como conheci alguns estúdios nos quais se alocava a prática, para assim finalizar a pesquisa dentro da delimitação do objeto: a prática da tatuagem tradicional japonesa no país. No entanto, a emergência da pandemia de Covid-19 alterou bastante o cronograma, em especial no que tangia aos deslocamentos planejados para realizar entrevistas e retorno de entrevistas. Em uma fase inicial, em que pensávamos que a pandemia poderia arrefecer em alguns meses, escolhi por suspender as entrevistas, já que o

contato pessoal é um dos pilares da sociabilidade específica que caracteriza o espaço social da tatuagem japonesa. No entanto, ao darmos entrada, em julho, no quarto mês de pandemia, e com o fechamento dos horizontes de uma resolução rápida do flagelo mundial, retomei as entrevistas e retorno no modelo *online* com tatuadores que se dispuseram a realizar os encontros neste formato. Em situações propícias e pontuais, foi possível realizar visitas presenciais a estúdios de tatuagem para fazer o retorno de entrevistas, momentos nos quais pude não apenas ajustar aspectos da narrativa do tatuador em questão, mas também discutir algumas formulações teóricas da pesquisa.

Embora esse ajuste tenha retardado e prejudicado em alguns aspectos o fechamento da pesquisa, ele possibilitou que, em termos, ela fosse encerrada de forma bastante satisfatória. Como encerramento simbólico da pesquisa, visitei alguns tatuadores em São Paulo, personagens-chave no espaço social da prática, com os quais discuti o encerramento da pesquisa, além de realizar alguns retornos de entrevistas. Fiz algo similar com o núcleo de Curitiba em uma visita em janeiro de 2021, momento no qual se deu uma importante reunião de tatuadores do estilo japonês, por ocasião da abertura da galeria *Kirin Tattoo Second Floor*, dedicado a produções artísticas conectadas à tatuagem tradicional, em especial à tradicional japonesa. Dado que tais visitas se mostraram vitais para um bom fechamento da pesquisa, em termos ético-políticos, foram realizadas as devidas medidas de proteção do contágio por Coronavírus.

4.2.2. História de vida artística

No interior da exploração etnográfica, projetei e implementei o uso do método de *história de vida artística*, uma combinação de dois métodos já consagrados nas pesquisas em Ciências Sociais, o método de *história de vida* (não diretivo) e o método de *depoimentos pessoais* (diretivo) (Oliveira & Frayze-Pereira, 2014; Oliveira, 2016ª; Queiroz, 1988). Um método similar é utilizado por Ferreira (2006), combinando depoimentos pessoais com análises biográficas, em seu estudo sobre pessoas que praticam modificações corporais de grande extensão e visibilidade. Dado que me interessavam tanto a exploração de questões mais amplas acerca do universo social da prática da tatuagem, da história de vida e do cotidiano do tatuador quanto questões mais focais – como a relação entre tatuagem e o campo das artes, ou a concepção do tatuador sobre seu ofício –, a combinação dos dois procedimentos é necessária e justificada.

Além disso, esse método é bastante flexível e tem se demonstrado, ao ser combinado com a reflexão fenomenológica, um procedimento de pesquisa muito exitoso do ponto de vista do rigor epistemológico, assim como bastante fecundo do ponto de vista heurístico, tal como pudemos constatar nas pesquisas realizadas no campo da Psicologia Social da Arte (Cruz, 1998; Oliveira, 2016; Oliveira e Frayze-Pereira, 2014; Rea, 2000). Segundo Cruz (1998), o uso mesclado de histórias de vida e depoimentos pessoais produz um panorama em que a história de vida aparece como um pano de fundo, uma estrutura que confere inteligibilidade e compreensão aos dados obtidos nos depoimentos pessoais, enquanto esses, ao serem focados em questões mais pontuais, possibilitam uma compreensão mais apurada de temas importantes, oportunizando uma análise mais profunda.

O método de *história de vida artística* consiste em solicitar ao entrevistado que conte a sua vida, com um foco especial no processo de vir a ser tatuador, deixando-o livre o bastante para compor a sua narrativa, para que o próprio tatuador aponte quais as principais questões de sua história que se articulam com seu ofício. Incluem-se, na história de vida artística, aspectos do cotidiano do tatuador na atualidade. Durante as entrevistas, foram propostos temas a serem abordados pelos tatuadores de forma mais detida e explicativa, o que configura os *depoimentos pessoais* no interior da narrativa de *história de vida*. Alguns dos temas foram previamente elencados por mim, visando aspectos vitais para a investigação da prática da tatuagem japonesa enquanto fenômeno estético e psicossocial:

a) dados gerais (nascimento e residência);
b) primeiro contato com atividades ligadas às artes plásticas;
c) primeiro contato com a tatuagem e primeira vez em que pensou em ser tatuador;
d) como foi o início da atividade profissional como tatuador, e as motivações e expectativas em jogo neste momento;
e) como é seu cotidiano de trabalho;
f) como é a relação com os clientes;
g) qual sua concepção da tatuagem japonesa, os aspectos fundamentais e característicos;
h) qual a sua percepção da cena atual da tatuagem.

Importante dizer que estes temas funcionavam como um quadro de referências para o pesquisador, a serem introduzidos na conversa no momento mais oportuno, e se necessário. Frequentemente, os próprios tatuadores abordavam espontaneamente estes temas em sua entrevista e algumas vezes alguns temas se demonstravam improdutivos e/ou inoportunos. Além destes tópicos preestabelecidos, comuns a todos os tatuadores, fiquei atento a outros

possíveis que surgissem como pertinentes durante cada entrevista, dependendo da trajetória e do perfil singular de cada tatuador.

Nosso propósito com as entrevistas de história de vida artística foi investigar, de forma sistemática, relevantes aspectos da prática explorados de forma mais errante na etnografia, assim como conferir uma dimensão mais diacrônica-histórica aos processos sincrônicos-cotidianos que emergem na etnografia.

O processo de eleição dos tatuadores a serem entrevistados seguiu o critério estilístico, e busquei tatuadores praticassem correntemente. Para realizar tal escolha, contei com a experiência de campo, na qual aprendi os fundamentos iconográficos e estéticos da prática reconhecida como tatuagem tradicional japonesa no país, assim como com o auxílio de tatuadores para avaliar a pertinência de candidatos à entrevista, processo que permitiu acessar os critérios que delimitam, para os praticantes da tatuagem japonesa, o espaço da prática. Sobre a abrangência do grupo de entrevistados, esta foi modificada conforme houve alteração no escopo da pesquisa. Inicialmente, eu intentava recolher 10 entrevistas de tatuadores, amostra tomada como um grupo exemplar da prática da tatuagem japonesa no Brasil. Mas, conforme a pesquisa se desenrolou, foi possível ambicionar entrevistar um grupo representativo da prática da tatuagem tradicional japonesa no país – representativo em termos de mapeamento etnográfico do espaço da prática, e não, em termos amostrais. Nesta nova delimitação, foi atribuído à experiência etnográfica o papel de revelar os contornos sociossimbólicos do espaço social da prática no qual eu deveria selecionar os meus entrevistados. Dada esta nova delimitação, as intenções originais de criação de uma amostra exemplar perderam o sentido.

Apesar dos meus esforços, não consegui entrevistar alguns dos tatuadores selecionados; uns porque não consegui realizar contato, outros porque não conseguimos viabilizar a entrevista devido à agenda do tatuador e, ainda, um restante que não se sentiu confortável com o formato da entrevista. Embora não tenha conseguido entrevistar todos os tatuadores selecionados, assim como não posso afirmar que não existam nomes que não foram mapeados, as entrevistas realizadas, em seu conjunto, possibilitam dizer que se trata de um mapeamento nacional, status corroborado pela etnografia, no qual pude capturar a abrangência da prática.

No total, foram entrevistados 49 tatuadores dos 53 selecionados. A distribuição geográfica dos entrevistados foi a seguinte:

34 tatuadores em São Paulo (SP), 1 em Jundiaí (SP), 1 em São José dos Campos (SP), 2 em Sorocaba (SP), 1 em Campinas (SP), 1 em Marília (SP), 1 em Uberlândia (MG), 1 em Belo Horizonte (MG), 8 em Curitiba (PR), 1 em Londrina (PR), 1 em Blumenau (SC), 1 em Porto

Alegre (RS). Não foi possível o contato com 2 tatuadores, e outros dois profissionais não se sentiram a vontade em participar da entrevista.

Sobre o momento da realização das entrevistas, elas ocorreram a partir de abril de 2019, pois beste momento eu senti que tinha formado um *background* comum com os tatuadores do estilo japonês, ao somar aos meus conhecimentos prévios sobre a tatuagem tradicional os fundamentos da tatuagem japonesa, em termos históricos, simbólicos e estéticos. Dessa forma, a entrevistas interagiram organicamente com a etnografia, e o conhecimento obtido por um método alimentava e modulava o outro. Muitas vezes, a entrevista foi ocasião propícia para entrar em contato com tatuadores e com espaços, criando extensões espaciais e sociais da etnografia.

Imagem 3: Cartaz de um evento que participei, junto à tatuadores do circuito tradicional, por ocasião do 28º Aniversário do CAPSArtes, em 2018. Fonte: acervo do autor.

Imagens que vêm das margens (Capítulo II)

1. Aspectos fundamentais e história da tatuagem tradicional japonesa

1.1. Aspectos fundamentais

Antes de tudo, cabe descrever nosso objeto de pesquisa. A prática que nomeamos, de forma bastante ampla, como *tatuagem tradicional japonesa* abrange uma variedade de sub-estilos, cultivados pelo hibridismo de tradições coletivas e proposições individuais. Apesar dessa imensa e dinâmica variação, é possível indicar algumas características básicas que marcam a prática (Kitamura & Kitamura, 2003; Yamamoto, 2014).

Do ponto de vista da imagem produzida, a tatuagem japonesa cobre amplas áreas do corpo, segundo um projeto que integra as formas corporais e a tatuagem. A composição é constituída por elementos principais, elementos secundários e o característico fundo. Por fim, é essencial o uso de referências pertencentes à cultura popular japonesa, especialmente ao universo imagético, simbólico e estético vinculado ao período Edo (1603-1868). Tal caracterização básica coincide em todas as fontes a que temos acesso, desde a literatura acadêmica especializada até a concepção dos tatuadores especialistas.

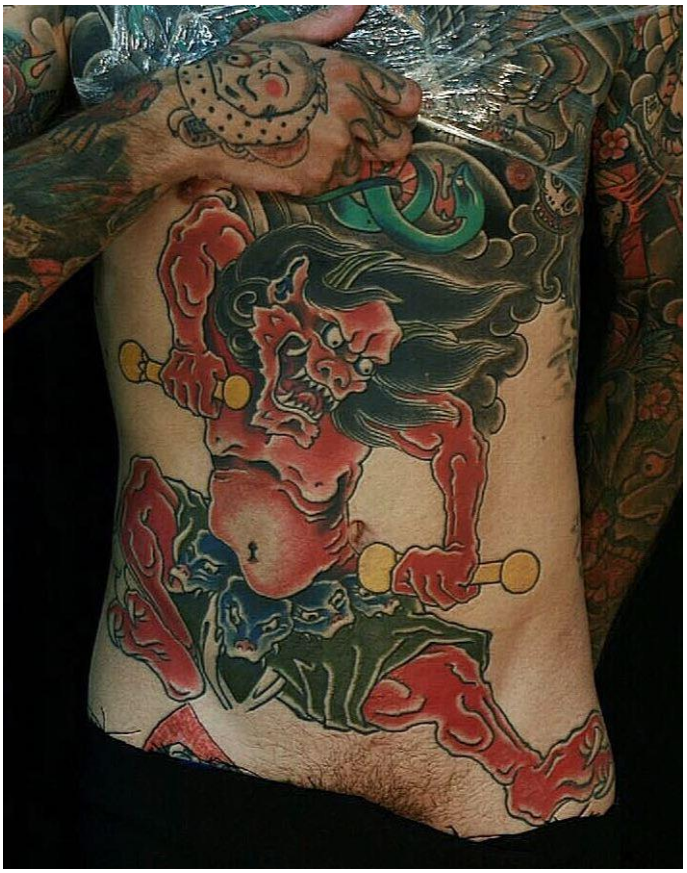
Do ponto de vista da prática, a tatuagem japonesa se caracteriza por exigir uma formação específica do tatuador, já que ele deve se alfabetizar no estilo, absorvendo as técnicas de aplicação da tatuagem, de composição dos elementos, o estilo das linhas e a combinação adequada de cores, os temas e acervo de imagens disponíveis, além de respirar por muitos anos este aroma específico de Edo que essas imagens exalam para o olhar. Realizada a formação do tatuador, seu trabalho se caracteriza por projetar junto ao cliente uma tatuagem que levará longas sessões, às vezes muitos anos, para ser realizada. A decisão pelo tema principal, por vezes, pode ser feita pela dupla tatuador-cliente. Fora isso, quase a totalidade das decisões acerca da feitura da tatuagem cabe ao tatuador, existindo pouca abertura para as pretensões do cliente. Isto se dá, em larga medida, como nos esclareceu o especialista Mihály Kárai (comunicação pessoal, 13 de abril de 2018), não por causa da intransigência do tatuador – embora existam estes casos –, mas pela ausência de treinamento do olhar do cliente, de modo que este muitas vezes não tem repertório para avaliar opções e fazer sugestões, e deixa tudo a cargo do tatuador. A dor é componente concreto do processo, na medida em que, dada a

amplitude das imagens, a tatuagem japonesa muitas vezes exige que se tatue em locais muito dolorosos e por longas horas.

Imagem 1 – *Horimono* completo de Iván Százi, vários temas

Fonte: Százi (2017), não paginado.

Imagem 2 – Tatuagem de Raijin, deidade da tempestade



Fonte: Tatuagem e foto de Jeizel Seidy.

Descritas essas características básicas, surge a variação. Na presente pesquisa, os achados de campo indicam importantes continuidades entre o *horimono*[11] praticado em seu berço e a prática atual. Portanto, antes de atacar as características atuais desses projetos belos e dolorosos,

[11] *Horimono* é um dos vários termos pelos quais se designa a tatuagem japonesa. Este termo é considerado o mais neutro (Maclaren, 2015), sem a carga simbólica de marginalidade e criminalidade na qual se embebe a expressão *irezumi*, ou a carga de exotismo que permeia o termo *wabori*. Os termos *tatuagem japonesa* e a variação *tattoo japonesa* são os mais largamente utilizados no meu campo de pesquisa. A expressão *tatuagem tradicional japonesa*, com a qual delimito teoricamente a prática por mim estudada, é utilizada pelos tatuadores do estilo japonês para dar ênfase às diferenças entre a prática deles e as muitas releituras ocidentais da tatuagem tradicional japonesa, realizadas a partir da Renascença da Tatuagem. Usarei todos os termos frequentes no campo – *tatuagem tradicional japonesa*, *tatuagem japonesa*, *tattoo* japonesa, *irezumi*, *horimono* – de maneira intercambiável, de modo a familiarizar o leitor com o jargão do campo de pesquisa e a dinâmica nativa de uso dos termos.

é oportuno contar um pouco da história dessa prática, emoldurando-a no contexto cultural no qual ela floresce.

1.*2. Breve história da tatuagem tradicional japonesa*

Existem indícios da prática de tatuagem no Japão deste o período Jōmon (12.000 – 300 a.C.), já que especialistas suspeitam que vários desenhos presentes em figuras humanas em cerâmicas possam ser representações de tatuagens. Além disso, existem fontes chinesas, datadas do século III, que indicam a prática da tatuagem entre os japoneses (Yamamoto, 2014; Maclaren, 2015). Há ainda farta documentação, como apresentam Takiguti (2013, p. 11) e Maclaren (2015, p. 26), sobre as práticas punitivas de tatuagem praticadas no Japão desde o século VI, estas ainda encontradas a pleno vapor no período entre o século XVIII e o XIX, concorrendo com outras práticas de tatuagem que nasciam neste período.

No entanto, apesar dessa sucessão cronológica, parece existir fraco vínculo propriamente histórico entre estas práticas de tatuagem e aquela que nascerá em Edo e outros centros citadinos japoneses dos séculos XVIII e XIX, já que não é indicada uma continuidade estética e simbólica entre elas. Já no *irebokuro* (pinta inserida) e no *kishobori* (voto gravado), práticas datadas de meados do século XVIII, podem-se ver elementos simbólicos similares ao nosso objeto de estudo (Maclaren, 2015, pp. 31-32). Trata-se de pequenas tatuagens de símbolos, palavras e nomes, relacionadas a compromissos amorosos (Imagem 3) ou votos religiosos, e praticadas pelas classes populares e pelos monges.

Imagem 3 – *Removendo a tatuagem com moxabustão*

Atribuído a Kitao Shigemasa (1739-1820). Sem assinatura. Gravura em madeira (*nishiki-e*); tinta em papel; formato *aiban* horizontal (21.5 x 31.9 cm). Período Edo. Fonte: Museum of Fine Arts, Boston.

No entanto, a prática da tatuagem japonesa, tal como a reconhecemos hoje em suas características mais marcantes, é invenção do final do XVIII (Yamamoto, 2014, p. 89), e nomeada, entre outros, de *horimono* (literalmente *coisa gravada*) na cidade de Edo. Tal nome indica uma emergente prática de tatuagem ornamental, em oposição ao termo *irezumi*, vinculado às práticas punitivas. Nomes populares em outros centros eram *gaman*, *bunshin*, *shisei* e *hokuro*. São as tatuagens que possuem temas figurativos gravados sobre um fundo característico – vale apontar que o *sumi* (tinta) de Nara, preferido para tatuagem na época, fica verde azulado sob a pele depois da cicatrização, diferente do fundo em tons de preto que vemos hoje na tatuagem tradicional japonesa.

Que Japão era esse da virada do XVIII ao XIX? A partir da batalha de Sekigahara, em setembro de 1600, o senhor de terras e líder militar Tokugawa Ieyasu (1542-1616) consegue

estabelecer hegemonia política em terras japonesas, iniciando um período de relativa paz, muito diferente dos períodos Sengoku (1467-1573) e Azuchi-Momoyama (1573-1600), marcados pelas sangrentas lutas pelo poder. Inicia-se o período que será conhecido como xogunato Tokugawa, Pax Tokugawa ou ainda período Edo (1600-1886). Esta última expressão indica justamente a transferência da capital política de Quioto para Edo (atual, Tóquio), esta primeira sendo mantida como sede da Corte Imperial. O imperador foi definitivamente privado de poder nos assuntos de Estado, permanece ocupado apenas com obrigações cerimoniais conectadas, principalmente, com o xintoísmo (Jensen, 1992).

O xogum (líder militar) é estabelecido como líder supremo de Estado, que passa a indicar os *daimyō* (senhores de terra), que governam as províncias japonesas em nome dele. O xogum determina que, em períodos predefinidos, os *daimyō* deveriam viajar e se estabelecer em Edo. Muitas vezes, quando retornavam para seus territórios, estes deixavam suas famílias na capital, como uma espécie de reféns políticos. Tal estratégia de controle político, nomeada de *sankin kōtai*, permitia que o xogunato tivesse ao alcance seus subordinados (e potenciais inimigos!) ou suas famílias, e foi essencial para manter o controle político do Japão, na medida em que três quartos do território eram governados pelos *daimyō*. Longe e livres, *daimyō* poderiam facilmente organizar um levante, inclusive porque alguns domínios guardavam ressentimento da história de ascensão e consolidação de poder de Tokugawa. Devido a estas peregrinações constantes, o início do período Edo é marcado pela criação oficial das cinco rotas para Edo (*gokaidō)*, sendo a mais famosa a de Tōkaidō, ligação entre Quioto e a nova capital, tema para literatura e xilogravuras de grandes mestres, assim como repleta de espiões do xogum (Imagem 4).

Imagem 4 – *Numazu, da série cinquenta e três Estações da estrada de Tōkaidō, também conhecida como Kyōka Tōkaidō*

Utagawa Hiroshige I (1797-1858). Assinado: Hiroshige ga. Editor: Sanoya Kihei (Kikakudō).; Gravura em madeira (*nishiki-e*), tinta sobre papel; formato hūban horizontal (15.2 x 20.6 cm). Por volta de 1840-1841. Fonte: Museum of Fine Arts, Boston.

Acerca da política externa, segundo Jensen (2002, pp. 63-95), devemos abandonar a caricata visão do Japão xogunal como um país hermético e xenófobo, cujas trocas comerciais e culturais só se dariam no porto de Nagasaki e outras poucas localidades. Antes disso, a política externa do Japão deste período seria mais bem descrita como uma complexa e movente relação com estrangeiros, e com as nações estrangeiras, principalmente tendo em vista questões econômicas e religiosas, embora a paranoia com o cristianismo e as duras penas para os que abandonavam o país fossem de fato realidades.

Sobre os assuntos internos, o xogunato implementou um sistema hierárquico e hereditário de classes, inspirado no confucionismo, cujos grupos oficiais eram os samurais, os fazendeiros, os artesãos e os comerciantes. Este sistema, nomeado *shinōkōshō*, prescrevia os deveres e

privilégios de cada indivíduo e grupo específico na sua relação com a sociedade e o Estado, assim como embasou um complexo sistema de distinção social que trespassava o cotidiano da sociedade japonesa, distinção que se encarnava em dispositivos como a restrição do uso público de certos artefatos, tecidos e vestimentas, restrição do acesso a certos espaços e ritos, consolidação de formas de sociabilidade que refletiam sistema hierárquico, etc. (Ikegami, 2005). Tal sistema objetivava consolidar a estrutura política e garantir a coesão social a partir de dispositivos disciplinares e culturais que cotidianamente distinguisse as classes e codificasse as interações sociais entre elas (Ikegami, 2005; 1995; Jensen,2002)

Nesse sentido, o sistema *shinōkōshō* oferecia um quadro de referência que teve participação vital na consolidação das formas sociais que caracterizaram o período Edo (Ikegami, 2005; Jensen, 2002).

Embora este sistema tenha impactado profundamente a sociedade japonesa, ele não conseguiu representar de fato a totalidade da efervescente e complexa realidade sociocultural deste período. Por exemplo, embora desprestigiado no sistema de classes, o grupo de comerciantes enriqueceu economicamente no período, e seus negócios e gastos foram motor vital das transformações pelas quais a sociedade japonesa passou nestes séculos (Jensen, 2002). Por outro lado, a classe dos samurais foi progressivamente empobrecendo, já que não possuíam terras e dependiam do pagamento de senhores, em uma época de inflação crescente e aumento populacional (Schlombs, 2009, p. 28).

Imagem 5 – *Shi-no-ko-sho nijushiko no uchi* (Vinte e quarto exemplos de piedade filial ilustrada por diferentes classes sociais)

Utagawa Kuniyoshi. Assinado: Ichiyusai Kuniyoshi ga. Editor: Kawaguchiya Uhei. Gravura em madeira, formato *oban* (37.1 x 24.7 cm). Fonte: The British Museum

Originalmente uma *jōkamachi* (cidade-castelo), Edo cresceu rapidamente, crescimento que gravitou em torno do estabelecimento do *shōgun* e das chegadas periódicas de *daimyō* e suas famílias, gerando demandas de hospedagem, alimentação, todo tipo de produção artesanal, as quais impulsionaram o desenvolvimento da cidade. Por volta do final do século XVII, Edo possuía um milhão de habitantes, e surgia, ao lado deste mundo oficial dos samurais, um mundo informal e vivo, criado pelos *chōnin* (citadinos), termo que inclui especialmente comerciantes e artesãos, mas inclui outras figuras urbanas (Kaupatez & Cordaro, 2005).

O desenvolvimento de Edo e o centro e o emblema das profundas mutações econômicas, tecnológicas e socioculturais da sociedade japonesa no período. O desenvolvimento tecnológico, somado a ampliação e sofisticação inédita dos sistemas materiais e sociais de troca econômica, permitiu além do enriquecimento da classe mercadora (Jensen, 2000), a produção e disponibilização em massa de produtos culturais para os citadinos, desde vestes até xilogravuras, passando por shows de *kabuki* e tatuagens. Dado que objetos culturais também são processos comunicacionais, a mutação material da vida social japonesa se entrelaça, em uma relação expressiva, como uma revolução cultural, disponibilizando para toda a sociedade japonesa objetos, informação e modelos de socialização parâmetros estéticos antes somente disponíveis na corte aristocrática (Ikegami, 2005, p.141). Como resultado da soma destes fatores, temos a emergência de uma cultura urbana exuberante – em especial nas cidades de

Edo, Quioto e Osaka –, cujos traços culturais singulares marcaram a sociedade e cultura japonesas de forma perene.

Imagem 6 – *Aproveitando o frio de fim de tarde na Ponte Ryōgoku, da série Lugares Famosos em Edo*

Utagawa Hiroshige (1797-1858). Assinado: Hiroshige ga. Censor: kiwame.
Gravura em madeira, tinta sobre papel. Formato *ōban* horizontal (25 x 34.7cm). Por volta de 1839-42.

Por um lado, o governo militar autoritariamente prescrevia à vida social japonesa uma receita neoconfucionista, racionalista e moralmente sufocante, baseada nos princípios do dever, respeito, lealdade e honra, de modo que tal sisudez penetrava em todas as relações sociais (Kaupatez e Cordaro, 2005, p. 28). Em consonância com tal prescrição, o xogunato implantava uma organização social hierárquica a partir de uma estratégia multiforme que se expressava em diversos níveis da vida social, desde a taxação diferencial de impostos até a famosa regulação sumptuária (Ikegami, 2005).

Por outro lado, temos uma vida citadina culturalmente dinâmica, marcada pela vivacidade comercial e uma relativa mobilidade social, por jogos sofisticados de civilidade e poder, encarnado nos modos de se vestir, de se portar e falar, jogos no quais os regramentos culturais provindos das autoridades políticas se diluíam e se complexificavam. Estes diversos aspectos

se fundem para produzir uma *sociedade integrada e ao mesmo tempo descentralizada em termos de poder e cultura* (Ikegami, 2005; 1995).

Origens medievais dos enclaves estéticos

Nesta vida citadina são criados, de maneira vertiginosa, espaços heterogêneos de sociabilidade, pertencentes à esfera privada e voltados, de forma coletiva, à aprendizagem, à produção e à fruição estética-cultural. Tais espaços giravam em torno de práticas como os concursos de poesia *haikai*, a jardinagem, as aulas de cerimônia do chá, *koto*, *ikebana* e caligrafia, o teatro *kabuki* e outros espetáculos de música e de dança, além de todas as atividades lúdicas e eróticas praticadas nos distritos de luz vermelha.

Nestes espaços sociais – que Eiko Ikegami nomeia *enclaves estéticos* –, os atores engajados buscavam criar um microcosmo estético no qual o sistema xogunal oficial de prescrição de deveres e fixação de identidades fosse parcialmente desativado, possibilitando trocas cognitivas e sociais horizontais, estas ancoradas nos interesses estéticos em comum. Ao mesmo tempo, em tais espaços, os agentes também buscavam adquirir *capital cultural distintivo* (Bourdieu, 2006) correspondente às suas expectativas de ascensão ou de legitimação social (Ikegami, 2005). Por um lado, tal dispositivo espacial e simbólico de suspensão da ordem oficial permitia que um samurai usasse um nome artístico e participasse de um concurso de *jōruri*, ou aproveitasse uma peça de *kabuki*, atividades oficialmente vistas como vulgares e inapropriadas para sua posição. Ao mesmo tempo, o mesmo samurai poderia praticar *ikebana* ou aprender a tocar o *koto* para aprimorar sua formação cultural pessoal, incorporando habilidades cuja exteriorização, além de trazer realização pessoal, legitimam sua posição social. Do mesmo modo, a filha de comerciante ou artesão de Edo poderia praticar *shamisen* e ou poesia clássica para adquirir capital cultural, visando ser reconhecida como apta a trabalhar na casa de um poderoso *daimyo*.

Eiko Ikegami percebe nesta criação de enclaves estéticos no período Edo, assim como na sensibilidade estética específica que marca a cultura japonesa, uma profunda continuidade com as artes *za* do medievo, um grupo heterogêneo de atividades estéticas coletivas (como a dança, a música e a poesia), práticas que viveram seu momento mais exuberante na passagem do Heian para o Kamakura (século XII), e que derivam seu nome do fato de serem praticadas por grupos de participantes sentados (*za*) (Ikegami, 2005,p.76-81).

Esses espaços de sociabilidade eram marcados pela livre associação e pela horizontalidade, pela suspensão temporária das normas feudais, o que permitia o encontro de pessoas, pensamentos e linguagens pertencentes a diferentes camadas hierárquicas pelas quais se organiza a sociedade japonesa. Segundo Ikegami (2005,77), a prática das artes *za* requer "a presença imediata e participação grupal em um processo de criação artística colaborativa", de modo que a verdadeira experiência das artes *za* reside no ato performativo emoldurado por uma experiência interativa de produção e fruição estética[12].

Como exemplo de arte *za*, pela qual podemos entender os fundamentos estéticos de sua forma de sociabilidade singular, Ikegami investiga a antiga prática de *renga* (poesia-em-cadeia) à sombra de cerejeiras. Tratava de uma atividade de associação voluntária na qual as pessoas, não raro estranhas umas às outras e pertencentes a diferentes contextos sociais, reuniam-se para fazer poesia, completando, em improviso, versos um dos outros, em um jogo lúdico que misturava aspectos literários e performáticos-teatrais. Tal jogo seguia regras específicas e se baseava em retóricas literárias e imagéticas convencionadas, característica comum a toda poesia clássica japonesa, retóricas que possibilitam jogos sofisticados de referência e sentido, pouco inteligíveis para não iniciados nos códigos da tradição (Ikegami, 2005; Cox, 2008; Cordaro, 2013).

Criado comumente ao pé de cerejeiras, a prática de *renga* tece continuidade e sobreposição com as danças e cantos rituais primaveris, como o *yasurai hana* (dança ritual ligada à abundância nas colheitas e o exorcismo de maus espíritos), sendo que a própria origem da *renga* também remete a troca de poesias rituais em ocasiões festivas primavera (Tsuji, 2019).

Embora no corte imperial do Heian (794-1185) tenha se apropriado desta forma de poesia, e a elaborado e refinado no período de consolidação da poesia clássica, a poesia-em-cadeia adquiriu forma distintiva, autoconsciência estilística e popularidade apenas no período Kamakura, e fora da corte, nas mãos de grupos entusiastas de poesia (*jige renga*), amadores e profissionais:

> Entre 1245-1250, durante o reino do Imperador Gosaga, uma moda literária curiosa começou a atrair o interesse das pessoas de Quioto. Toda primavera, assim que as cerejeiras em flor apareciam nos pátios dos templos e santuários dos arredores da capital, pessoas saem de suas casas para sentar debaixo das árvores floridas e fazer poesia-em-cadeia. As sessões sob as Cerejeiras em Flor [Cherry Blossom session] eram abertas para pessoas de todos os níveis.

[12] Interessante notar, como faz Ikegami (2005), a diferença entre esta compreensão da experiência coletiva da produção artística em oposição à noção ocidental moderna, individualista e solitária, de trabalho artístico. Em pesquisa etnográfica que explora os trabalhos artesanais na Tóquio contemporânea, Pontsioen (2012) também nota este aspecto coletivo da atividade estética-formativa na cultura japonesa.

> Havia poetas da corte e poetas vagabundos, velhos e jovens, sentando lado a lado. A ascensão da poesia-em-cadeia sob as cerejeiras em flor [Cherry Blossom linked poetry] do meio do século treze foi uma das primeiras representações do espírito das artes *za* (Ikegami, 2005, p.79, tradução minha).

Tal espaço social de convivência e criação, no qual brotava essa prática de poesia, constituía uma experiência social, estética e simbólica representada pelo termo budista *mu´en* (não-relação). Este termo autóctone e medieval se refere a experiências e espaços produtores de distanciamento ritual do viver cotidiano, de transformação e aproximação para com a dimensão do sagrado. A árvore de cerejeira, na cultura japonesa, é um dos lugares de passagem entre o mundo dos vivos e dos mortos, e o fato da poesia-em-cadeia ser realizada aos seus pés expressam uma ligação profundamente enraizada na cultura japonesa entre as artes performáticas, os rituais religiosos e a experiência do sagrado (Averbuch, 2008). Durante as performances artísticas, o público sentia dividir o espaço com o sagrado, o que respondia a ânsia ardente de entrar em contato com a "presença de um mundo que eles não podiam ver" (Ikegami, 2005, p.92), o mundo invisível dos *kami*.

A experiência do *mu´en* também marcava os territórios de comércio (frequentemente organizados nos arredores dos templos), assim como nomeava os territórios de marginalidade social reservado a algumas atividades artísticas, também forjando uma relação duradoura na cultura japonesa até o período Edo: a relação entre artes performáticas e marginalidade social.

Portanto, A experiência do *mu´en,* multidimensional e acionada por mecanismos rituais, entrelaça, em um espaço permeado pela aura do sagrado e por meio de uma conexão estética, a interrupção do cotidiano banal e das regras e hierarquias sociais mundanas, atividades artísticas e culturais, trocas intersubjetivas horizontais, assim como a marginalidade social (Ikegami, 2005; Tsuji, 2019), produzindo assim a sensibilidade distintiva das artes *za*.

Em relação ao comércio e ao trabalho, o termo *za* também adjetiva algumas associações de que emergem no início do período Kamakura, organizadas em torno de ofícios e atividades variadas (mercadores, artesões, artísticas performáticos, ritos religiosos e atividades comunitárias). Apesar das diferenças entre os tipos associações *za*, em geral elas objetivavam a proteção e cooperação entre seus membros, e eram constituídas de relações horizontais tecidas à margem da oficialidade. Segundo Ikegami, a proliferação de tais associações horizontais e flexíveis criou o solo sociocognitivo e estético no qual as artes *za* brotaram.

Portanto, o conjunto atividades *za* (amadoras, profissionais, comunitárias etc.) ofereceu uma forma de sensibilidade estética e um modelo de comunicação intersubjetiva, ambos ancorados

nos princípios da horizontalidade e da abertura, que se enraizaram na cultura japonesa e iram emergir entrelaçadas nos enclaves estéticos do período Edo.

Tal sensibilidade e modelo comunicativo iram se fundir à gramática de *expressão estética da hierarquia social* engendradas no período Heian (Ikegami, 2005). Neste período e no espaço social de constituição da corte imperial, são consolidados referenciais centrais na composição da identidade cultural e estética japonesa (Tsuji, 2019; Ikegami, 2005), e são gestadas, em complementaridade, as relações entre a esfera estética e a esfera do poder que modularam, de maneira duradoura, a sensibilidade e a sociabilidade japonesa (Ikegami, 2005).

Na medida em a poesia e as artes performáticas, segundo o senso comum, eram infundidas com energias eróticas e animistas (energias que também eram consideradas a fonte dos poderes cósmicos do imperador), estas artes foram incorporadas ritualmente na função de legitimar o poder imperial, criando um núcleo poderoso de articulação simbólica entre poder e beleza que se enraíza profundamente na cultura japonesa.

A atividade literária, em especial a poesia *waka*, ocupou aspecto central na sociabilidade, nos jogos de distinção social da corte. Habitualmente, conflitos políticos da corte imperial eram representados por competições de poesia e dança, processo no qual as aspirações sociopolíticas eram transmutadas em intensa ambição por reconhecimento de habilidade artística e gosto estético superior. Ao mesmo tempo, e em parte devido ao prestígio cultural da corte, as atividades literárias tiveram um papel central no desenvolvimento das relações entre a língua japonesa e a identidade autóctone (Ikegami, 2005, p.82; Carpenter, 2008).

Ou seja, a corte do perído Heian não apenas deixou como legado cultural a literatura clássica japonesa, mas, acoplado a este legado, um modelo de distinção social e legitimação da autoridade que se expressa na esfera da estética, uma forma sutil do poder se manifestar em espaços cotidianos informais, como as artes *za*. A articulação deste legado cultural e deste modelo de vida social forma um dos mais importantes aspectos da japoneidade, da identidade cultural japonesa, o que explica a perenidade de aspectos da corte do período Heian na cultura japonesa (Tsuji, 2019; Ikegami, 2005; 1997).

Neste sentido, a estetização do cotidiano que singulariza a sensibilidade estética japonesa (Kawabata, 1968; Tanizaki, 2017/1933) deve ser buscada não em uma espécie de essência étnica, mas na história do Japão, especificamente no papel das atividades artísticas na produção de variações de uma *socialização estética* singular e ambígua (Ikegami, 2005), composta pela horizontalidade e liberdade, à margem dos sistemas formais de organização social, assim como

pela incorporação e exibição de habilidades artísticas nos processos de distinção social e legitimação do poder.

Voltando a Edo...

Nutridos pelas novas dinâmicas de mercado, pelo crescimento urbano e baseados nas formas de socialização estética ancestrais que acabei de apresentar, surgem, no Edo, enclaves de produção e fruição estética, espaços de socialização pelas artes e pelo entretenimento que se tornam o epicentro da vida sociocultural citadina.

Centrado no cultivo das artes e do livre entretenimento, o mundo citadino era formado por espaços e práticas que objetivavam a evasão da sisudez da oficialidade: as áreas de prazeres, autorizadas ou não, o teatro *kabuki*, as gravuras e escritos satíricos, as brigas dos rufiões noturnos, as jogatinas e os jogos amorosos. O termo *ukiyo* (mundo efêmero, flutuante, fugaz), que no antigo sentido budista transmite melancolia e ascetismo, representado pelos ideogramas 憂き, neste mundo dos sentidos e dos riscos é substituído pelo homófono 浮世, e assume um sentido análogo ao *carpe diem*: se o amanhã aos deuses pertence, tenhamos o hoje, vivamos o momento com leveza (Cordaro, 2008). Se a seriedade e comedimento, e a decorrente estética decantada desses valores, pertencem à elite xogunal, este mundo animado por uma atmosfera lúdica e extrovertida era produto da ascensão da classe dos comerciantes. Excluídos, portanto, libertos da etiqueta e da estética da alta cultura imperial e do ascetismo dos samurais, os comerciantes se transformaram nos principais financiadores da produção desse mundo flutuante e luxuoso, que acaba se tornando marca maior da vida citadina dos grandes centros como Edo, ainda que restrita a espaços específicos (Yamamoto, 2014; Takiguti, 2013, p. 12).

Os epicentros deste mundo de prazer, erotismo e ludicidade eram os *distritos de luz vermelha*, espaços urbanos bem delimitados, apartados simbolicamente da cidade, nos quais a liberdade moral era tolerada pelo governo, tal como o famoso bairro de Yoshiwara, em Edo.

Imagem 7 – Utamakura (Travesseiro de Poema)

Kitagawa Utamaro Editor: Tsutaya Juburo. Gravura em madeira colorida, 24.4 x 36,9 cm ;1778. Fonte: The British Museum.

Tal estética da galhofa, do sensualismo e da extroversão também se tinge de cores de bravura. Bravura anacrônica, segundo Kaupatez e Cordaro (2005, p. 31), já que ela provinha de períodos de guerra e instabilidade, bravura que, em tempos da *pax* Tokugawa, decantou em um *habitus* citadino forjado por "fragmentos dessa identidade heroica". Tal identidade heroica e galhofeira, que possui tintas do passado, atualizava-se na medida em que servia como resistência e contestação ao autoritarismo e ao moralismo que caracterizavam as elites governantes no xogunato, como aponta o imenso sucesso da novela *Suikoden* e dos escritos satíricos entre os *chōnin* (Cordaro; 2008, p. 31; Maclaren, pp. 37-38).

Portanto, tais enclaves estéticos, em torno os quais gravitava a vida cultural citadina, sem se constituírem como força política de contestação direta do governo Tokugawa, criavam tensões produtivas com as normas oficiais, na medida em que criavam microcosmos no qual tal oficialidade era parcialmente desativada. Segundo Ikegami (2005), tais enclaves se conectavam com a experiência do *mu´en* e a sociabilidade das artes *za* medievais, pois neles era possível tecer, a partir de uma socialização estética, redes sociais flexíveis e dinâmicas entre pessoas e grupos diversos, criando formas de sociabilidade, dinâmicas de reconhecimento e criação de identidades dotadas de notável autonomia, processos que teciam relações complexas com as regras e hierarquias oficiais.

Por exemplo, a promulgação incessante de leis sumptuárias relacionadas ao vestir, estratégia disciplinar que objetivava dar visibilidade à ordem social xogunal, impulsiona e se entrelaça com uma exuberante dinâmica de moda que envolvia vida citadina, cujo centro de dispersão era justamente os espaços de vício (*akusho*) e o teatro *kabuki*. Atores de *kabuki*, marginalizados dentro do sistema de classes xogunal, tornaram-se celebridades cultuadas e os mais importantes lançadores de moda. Os fãs de tais atores imitavam suas roupas, corte de cabelo e maneira de amarrar o *obi*, e o mercado de itens de vestuário acompanhava e disseminava as modas do *kabuki*. Em espaços de cotidianos e de lazer, como encontros de poesias ou casas de prazeres, objetos de luxo, como pequenos *netsuke* ou piteiras primorosamente trabalhadas, tornam-se símbolos de status e de distinção cultural, tanto entre samurais e mercadores ricos, quanto entre citadinos menos favorecidos.

Esta dinâmica de moda, emoldurada por atividades de lazer, foi aspectos vitais para emergência e consolidação, na passagem do XVIII para o XIX, do *iki*, a categoria estética citadina por excelência (Ikegami, 2005). Em termos materiais, o *iki* prescreve um luxo discreto ou mesmo escondido: um pequeno e caríssimo detalhe de ouro em um quimono de cores sóbrias, um *inrō* decorado com ouro e madrepérola escondido no *obi*. Em termos de postura, a o *iki* indica o erotismo e orgulho comedido daqueles citadinos que se resignavam e acolhiam sua situação de desprestígio social, e, ao mesmo tempo, mantém a confiança no seu valor interior e o desejo de serem visto como polidos e sofisticados, contestando esteticamente sua suposta inferioridade social. Em uma visada histórico social "a combinação de comedimento de dandismo que caracterizam o *iki* é resultado da prosperidade econômica das indústrias da moda, a crescente concentração de riqueza nos centros urbanos, e as pressões das autoridades políticas" (Ikegami, 2005, p.282).

Aura estética que permeia a sociabilidade do mundo flutuante, a complexa e ambígua estética do *iki* contrasta com a exibição excessiva e direta de riqueza, assim como demonstração

direta das intenções, ambas consideradas vulgares (*yabo*). Neste sentido, similar aos códigos convencionados e referências implícitas da poesia clássica japonesa, a estética do *iki*, no vestir e no agir, exige atenção ao contexto e aos sentidos implícitos. Ao se disseminar pela vida citadina, tal discurso sofisticado da moda, tanto material quanto comportamental, intensificou ainda mais o papel da esfera da estética nas redes comunicativas e nos jogos de reconhecimento e distinção social do período Edo, formas de sociabilidade já bastante codificadas devido à reestruturação social promovida pelo xogunato.

...e à tatuagem tradicional japonesa

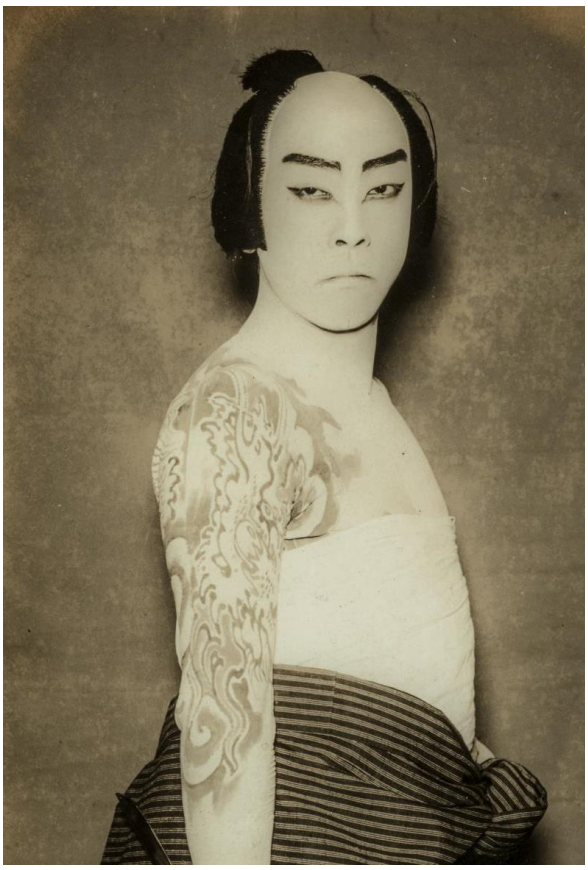
É nesse contexto ruidoso, de troca de olhares e de moda, que o *horimono* emerge e se populariza, filho legítimo dessa festiva cultura citadina de Edo, além de outros centros urbanos. Segundo Karina Takiguti (2013, p. 12), a passagem de pequenas tatuagens de escritos – como *namu amida botsu*, ou nome de amores mais ou menos secretos – para grandes composições pictóricas tomando o corpo é um processo histórico que ainda não foi totalmente elucidado. Segundo a autora, um dos aspectos a levar em conta é a vontade de pessoas marcadas por crimes de cobrir tatuagens punitivas. Mais sólidas, no entanto, são as evidências de verdadeiras competições, ao melhor estilo *otokodate*, entre grupos e suas tatuagens, para ver quem possuía a tatuagem mais vistosa, consequentemente aquela cuja execução causou mais dor e exigiu mais coragem e resistência (Takiguti, 2013, p. 15). Processo longo e doloroso, praticado principalmente por homens, a tatuagem conferia ao tatuado signos de beleza, bravura e violência, incorporando nestes indivíduos aspectos de personagens heroicos, que, na guerra do passado lendário ou nas ruas do presente, representavam valores de rebelião, retidão moral e sacrifício (Kusano, 1993; Maués, 2019).

O *horimono* era praticado pelos mercadores, artesãos, carregadores de liteira, atores de *kabuki*, barqueiros e bombeiros, jogadores e trabalhadores comuns, ou seja, uma série de personagens sociais pertencentes a classes desprestigiadas. São estes os personagens das ruas de Edo, particularmente na área *shimatachi* [13], que passam a ostentar o corpo largamente tatuado com dragões, tigres, flores e elementos naturais, em composições que, segundo registros (escritos, gravuras e fotografias da posterior era Meiji), possuem imensa semelhança com a tatuagem japonesa praticada atualmente (Maclaren, 2015). Ainda, é possível indicar a

[13] Área de Edo reservada às classes baixas, como artesãos, mercadores, artistas e trabalhadores em geral, ao contrário de *Yamanote*, reservada à elite xogunal. Até os dias de hoje, o *shimatachi* possui profunda ligação com o *horimono* (Maclaren, 2015).

similitude, tanto temática quanto compositiva, dos *horimono* com as estampas de vestes específicas, como as dos bombeiros. De fato, similar a uma veste, o *horimono* possuíam fins talismáticos, identitários e estéticos, o que fica claro no caso dos *hikeshi*, os bombeiros, para quem as imagens de dragões e outras divindades aquáticas serviam tanto como uma proteção espiritual quanto como meio de identificação grupal (Maclaren, 2015). Mas, para além dos aspectos talismáticos, a tatuagem expressava uma estética dissidente, típica da pulsante vida citadina do período (Maués, 2019).

Imagem 8 – Cartão-postal com ator de kabuki



Fototipia, tinta sobre cartolina; 13.8 x 8.8 cm. Fonte: Museum of Fine Arts, Boston.

Imagem 9 – *Tatuagem de serpente-bombeiro*

Detalhe de trabalho de Toyohara Kunichika (1835-1900), sem mais informações. Fonte: site artelino.com.

Portanto, o *horimono* é produto de uma estética vinculada à aura de boêmia, extroversão, agressividade e bravura, aspectos integrados à cultura popular e urbana da época (Van Gulik, 1982; Maclaren, 2015).

Tais personagens heroicos urbanos, entre o real e o imaginário, baseavam-se em figuras reais que surgiram no século XVII, pertencente às gangues urbanas, envolvidas em atividades

criminosas e em terríveis rivalidades, como os *kabuki-mono, hatomoto yakko* e os *machi yakko*. Tais figuras, que exibiam comportamento considerado desafiador e extravagante, muitas provindas de setores empobrecidos dos samurais, entraram gradativamente no imaginário social, mediados por uma franca romantização, como uma espécie de "bandidos sociais", marginais em relação às leis e à ordem social, personagens que possuíam certa ética vinculada à percepção de um mundo social desigual e opressor (Maués, 2019). Para as camadas desprestigiadas, em uma época em que os desmandos provindos da casta guerreira eram coisa corriqueira, tais personagens eram especialmente atraentes e populares, defensores dos marginalizados e oprimidos, combatentes dos samurais, dotados de uma estética propriamente citadina, boêmia, extravagante, distante da estética e conduta comedidas da corte e da classe guerreira.

Este imaginário de desvio e contestação estética e moral da ordem vigente se condensa no *otokodate*, o valentão das ruas e citadino heroico, personagem do *kabuki* e da literatura japonesa, que surge entro o século XVIII e XIX, sendo, segundo Maués (2019, p. 88), o primeiro herói de Edo eminentemente citadino, portador de grandes tatuagens e de uma conduta beligerante e cativante. Trata-se de um anti-herói popular do imaginário do período Edo, personagem que se contrapunha, em sua moralidade e sua conduta, tanto à violência injusta disseminada pela elite samurai quanto à repressão dos costumes imposta na esfera pública pelo xogunato. O *horimono* é um aspecto central na iconografia do *otokodate*, elemento que sinaliza a presença da vida citadina da época em um personagem que condensava uma série de aspectos viris pertencentes a épocas distintas. Entre os vários elementos que concorrem para a popularização da tatuagem figurativa, o imenso sucesso deste personagem está certamente entre os mais importantes, ancorado em uma sensibilidade popular gerada em um contexto sociocultural específico.

Imagem 10 – Ator de kabuki Kawarazaki Gonjurō como Danshichi Kurobei, da série Herois populares no Kabuki

Utagawa Kunisada I (Toyokuni III; 1786-1864); Assinado Toyokuni hitsu de 78 anos; Editor: Hiranoya Shinzo*;* Gravura em madeira, 37 x 26 cm; 1863; Fonte: Ronin gallery. Danshichi Kurobei, o mais famoso *otokodate* do *kabuki* de Osaka, na cena em que se lava após ter assassinado seu sogro.

Imagem 11 – *Horimono* com o tema de Danshichi Kurobei

Fotografia de Alex Reinke e Lucas Ortis. Fonte: Tokyo Weekender. A presença da estampa na tatuagem (e da tatuagem na estampa) mostra intricada rede de relações que liga a tatuagem tradicional japonesa, a estampa *ukiyo-e* e vida cultural citadina do período Edo, assim como a persistência não apenas simbólica e estética, mas também narrativa e iconográfica de tais relações.

É nesse ponto que a história do *horimono* se cruza com a do *Suikoden*, nome japonês para o escrito *Shuihu Hu Zhuan* (Naian, 2010), produzido no século XIV, sendo que os eventos narrados são alojados no século XII. Esta narrativa literária de origem chinesa, cujo título pode ser traduzido por *Margem da Água*, mas possui outras versões como *Guerreiros do Pântano* e *Todos os homens são irmãos*, traz a história de 108 guerreiros marginais, alguns amplamente tatuados, foras-da-lei dotados de uma ética guerreira e fraterna, que lutam contra as autoridades corruptas do governo da dinastia Song. Tal aura de rebelião e indignação se expressa não apenas no conteúdo do escrito, mas na sua forma, já que foi escrito em chinês vernacular, e não clássico,

vinculando-se a uma literatura que visa expressar, de forma transfigurada e encoberta, ". . . a condição marginalizada em que se encontrava um grupo de escritores que realizou uma renovação da literatura vernacular chinesa durante a dinastia Ming" (Maués, 2019, p. 182). Nesse sentido, em sua origem, o *Suihu Hu Zhuan* é uma literatura que, ao representar atores sociais desprivilegiados específicos, já contém em si uma potência de generalização por via metafórica no que diz respeito à contestação social.

Já é arquiconhecido que a febre do *Suikoden* levou citadinos a se tatuarem segundo o padrão dos personagens, como os nove dragões do personagem Kyūmonryū Shishin ou as inúmeras flores de Kaōsho Rochishin. O livro foi trazido ao Japão no século XVIII , traduzido e recontado em diversas formas desde então – conta, inclusive, com uma versão escrita por Takizawa (Kyokutei) Bakin (1767-1848) e ilustrada pelo igualmente lendário Katsushika Hokusai (Cordaro, 2008, p. 154) –, alcançando imenso sucesso.

Entre as várias versões de imagens realizadas sobre os heróis de tal novela, a série de estampas de 1827 de Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), nomeada *108 homens fortes do Suikoden* ficou imortalizada como umas das mais importantes fontes iconográficas para a tatuagem tradicional japonesa. Inclusive Sarah Tompson (2017), seguindo Van Gulik (1982), sugere que tal série foi de importância crucial na popularização da tatuagem no período. Nesta série, Kuniyoshi apresenta vários dos guerreiros com tatuagens, inclusive personagens que não as possuem na novela. Segundo Maués (2019), a popularidade da série de Kuniyoshi se deve ao fato deste ter adaptado os modelos visuais de representações consagradas de heróis japoneses ao mundo dos citadinos, o principal público consumidor dessas leituras e imagens. Entre esses modelos visuais, estão as apresentações e representações de *otokodate* que brilhavam nas peças de *kabuki* e nas estampas de *ukiyo-e.*

Ou seja, podemos supor que, mais que lançar uma moda totalmente nova, as estampas de Kuniyoshi já se inserem num mundo em que as tatuagens circulavam nos corpos, nas brigas de rua, nas estampas, no teatro, acolhidas por uma sensibilidade específica marcada pela indignação social e a identidade citadina, condensadas na figura do *otokodate* e suas narrativas literárias e teatrais. Tanto a narrativa do *Suikoden* quanto as gravuras de Kuniyoshi devem seu sucesso à sobreposição e à hibridização, bem ao estilo da cultura estética e visual japonesa do período, desses personagens estrangeiros às formas estéticas já solidamente estabelecidas e popularizadas.

Embora se alimente do reservatório imagético e imaginário tanto do período Edo como de manifestações culturais muito mais antigas, como o folclore e estilos centenários de pintura, é com a xilogravura de estilo *ukiyo-e,* termo traduzido por *pinturas do mundo flutuante* (Cordaro,

2008), que a tatuagem japonesa teceu e tece as mais diretas e intensas trocas históricas e estéticas. Estilo de gravura que floresceu no período Edo, o *ukiyo-e* retratava cenas diversas, como as cenas urbanas cotidianas, cenas do mundo dos prazeres, com atores de *kabuki*, lutadores, belas figuras masculinas e femininas, lugares e vistas famosas, elementos da flora e da fauna, assim como personagens e eventos da história, da religião e do folclore. Embora encontremos na tatuagem japonesa a aura do florescimento intercruzado de diversas práticas sociais e estéticas *chōnin*, é a partir de sua expressão no *ukiyo-e* que essa aura passa para a tatuagem, esta se apropriando, quando não diretamente das imagens, ao menos de técnicas de composição e princípios estilísticos da gravura. Este é o caso, por exemplo, dos guerreiros do *Suikoden*, amplamente tematizados na tatuagem japonesa *através* do uso das gravuras de Kuniyoshi como referência (imagens 13, 14 e 15).

Imagem 12 – Herói tatuado Rōshi Ensei, da série *108 heróis do popular Suikōden*

Utagawa Kuniyoshi. Editor: Kagaya Kichibei, Gravura em papel, 56x 40,5 cm. 1827-1830. Fonte: The Britsh Museum.

Note-se a tatuagem no corpo do guerreiro, com três *karajishi* visíveis, nas costas, coxa e panturrilha direita, sobre fundo sem forma determinada.

Imagem 13 – *Wu Song* (nome japonês é *Gyōja Bushō*), da série *108 heróis do Popular Suikōden*

Utagawa Kuniyoshi; formato ōban vertical, gravura colorida sobre papel (37.5 × 25.8 cm). Entre 1822-1835. Fonte: Instituto de Arte de Chicago.

Imagem 14 – *Backpiece* com o tema de *Gyōja Bushō*

Tatuagem de Cacau Horihana. Fonte: perfil de Instagram do tatuador.

magem 15 – Ator Ichimura Uzaemon XIII interpretando Takemon no Toramatsu

Imagem 15: Utagawa Kunisada I (Toyokuni III; 1786-1864); gravura em madeira, tinta sobre papel; 1863. Fonte: Thompson, 2017 (p. 98). Este conjunto demonstra o complexo jogo de imagens entre a tatuagem tradicional japonesa e o *ukiyo-e*. Primeiro, temos uma estampa de Kuniyoshi, que, a seguir, é transportada para um corpo, na tatuagem de Cacau Horihana. A seguir, a imagem do tatuado com a estampa retorna à mídia xilográfica, no trabalho de Kunisada. Ou seja, temos a presença de tatuagens nas estampas e de estampas nas tatuagens, um labirinto de mídias e imagens.

O próprio termo *horimono* é aplicado à tatuagem tradicional japonesa, mas também a outros produtos de gravação, como o entalhe em espadas ou mesmo a gravura (Maclaren, 2015, p. V), assim como *horishi*[14], segundo Koyama (2007, p. 71), é um termo usado tanto para tatuadores quanto para gravadores. Nota-se que, possivelmente, os primeiros instrumentos de tatuagem não eram outra coisa que adaptadas ferramentas de gravura. Também são comuns alguns termos técnicos, como *bokashi* (gradação) e *sujibori* (trabalho apenas com as linhas). Segundo Kaupatez e Cordaro (2008), muitos gravuristas, como Kuniyoshi e Kitagawa Utamaro (1754-1806), participaram da produção de desenhos para as tatuagens. Um fato que representa bem essa proximidade entre tatuagem e gravura, assim como a popularidade de ambas, é Kuniyoshi ter adicionado aos muitos heróis do *Suikoden* tatuagens não indicadas nas obras escritas; além disso, o próprio Kuniyoshi era conhecido como *pele rubra*, devido ao seu *horimono* (Maclaren, 2015, p. 37).

Se é fato que o *ukiyo-e* era uma febre – lembrando que este nome não era usado para as gravuras na época (Cordaro, 2008) – e que isto pode ter condicionado os tatuadores a passarem imagens similares do papel para a pele (Kaupatez & Cordaro, 2005, p. 30), não podemos desconsiderar a afortunada compatibilidade entre as formas da gravura e as possibilidades da tatuagem, já que tanto a madeira quanto a pele apresentam resistências semelhantes que impõem certas questões técnicas, assim como apresentam questões similares relativas à absorção da tinta pelo suporte. De qualquer forma, se tudo o que se apresenta na tatuagem japonesa está no *ukiyo-e*, é importante apontar que muitos temas deste último acabam não sendo adequados para a tatuagem, como *meisho-e* (pintura de local famoso) (Cordaro, 2008, pp. 43-45).

Por fim, é importante dizer que a prática da tatuagem no Japão compartilha aspectos sociossimbólicos essenciais com outras atividades artesanais e estéticas japonesas, tais como a pintura, a gravura, as formas teatrais, as práticas musicais. Tais atividades envolvem uma longa e rigorosa formação sob a tutela de um mestre – artífice ou artista que conhece e exerce a atividade em questão com excelência –, uma relação pautada por regras e por uma forma de sociabilidade severamente hierárquicas, relação e que se estabelece nos domínios de uma família artística (*ie*), cujo estilo deve ser transmitido para seus membros e reproduzido pelos mesmos, a quem é conferido o status de membro da família – por exemplo, Utagawa Kuniyoshi pertencia à família Utagawa, que produzia estampas, assim como Horiuno II pertence à família

[14] [14] Forma abreviada de *horimonoshi*, especialista em gravar, nesse contexto pode ser traduzido por tatuador.

Horiuno de tatuadores. Esta forma de trabalho, composta por um modo de transmissão e organização do ofício bastante identificado à cultura japonesa, está presente em diversas atividades, conferindo a elas uma mesma base de valores simbólicos, estéticos e morais, tais como: conformação do trabalho à matéria-prima, assimilação da historicidade da prática, reverência para com os praticantes mais antigos e para com as obras dos mesmos, valorização da transmissão a partir da observação minuciosa e da cópia insistente de um modelo consolidado (Clarence-Smith, 2009), processo de formação silencioso que se contrapõe ao ensino através de lições explícitas realizadas a partir da interação verbal, modelo que expressa o ideal iluminista de pedagogia.

Como indica Horiyasu, famoso *horishi* recentemente falecido, sua passagem profissional da produção de espadas para a tatuagem foi cercada de familiaridade, já que tanto os desafios da formação quanto os princípios estéticos e morais se mantinham de uma atividade para a outra (Horiyasu, 2013).

Quanto à relação entre tatuador e tatuado, ainda não encontramos literatura específica sobre como se dava na Era Edo. O que sabemos, com certeza, é que as muitas publicações que atribuem uma relação de estrita subordinação do tatuado ao tatuador no contexto do *horimono*, pelo menos no que tange à atualidade, tanto no Japão quanto no Brasil, equivocam-se ao generalizar uma relação específica entre o *horishi* e o tatuado, aquela pertencente ao contexto da máfia Yakuza[15], para todo o universo do *horimono*, como bem mostram a pesquisa etnográfica de Maclaren (2015) em Asakusa e a nossa pesquisa de campo em solo brasileiro; portanto, não seria surpresa que as publicações que indicam tal subordinação pecassem por anacronismo, coisa comum quando não se atenta às modificações que a história impinge às práticas.

Do banimento da Era Meiji até o triunfo contemporâneo

Circulando por diversos suportes, tecendo diálogos produtivos entre os corpos e as imagens, essa vida exibicionista e intensa da tatuagem japonesa teve, no entanto, uma curta duração. Embora tenha sido um fenômeno que marcou profundamente a vida cultural dos centros urbanos japoneses a partir do XIX – ao ponto de tornar-se uma das mais destacadas imagens de japoneidade para os ocidentais (Van Gulik, 1982), como registram relatos e imagens da época, assim como o imaginário construído na posterioridade – e fosse exibida com orgulho por alguns

[15] Famosa organização criminosa japonesa, cujas origens remontam ao período Edo.

grupos, a tatuagem sempre foi mal vista pela oficialidade, devido à sua ligação com a criminalidade e com as classes desprestigiadas, e sofreu diversas reprimendas. Tolerada até certo ponto no período Edo (embora tenha sofrido sanções esporádicas), a tatuagem vai enfrentar, na era Meiji (1867-1912), perseguição judicial e policial. As Leis Meiji, seguindo um princípio de abertura e ocidentalização do Japão que visava passar uma imagem *moderna* e *civilizada* do país, passaram a confiscar desenhos, instrumentos e mesmo encarcerar os tatuadores, assim como a punir a exibição pública de partes descobertas do corpo. Tal política, que não obteve sucesso em encerrar a prática, fez com que esta fosse deslocada para a marginalidade, assim alterou sua relação com a visibilidade, tornando a tatuagem japonesa uma prática permeada pelo embebida no princípio da *discrição*, quando não mesmo do *segredo*; em outros termos, a proibição da exibição da tatuagem, antes de um detalhe, é emblema de uma transformação da gramática japonesa acerca da nudez, do erotismo e do olhar (Mclaren, 2015).

É nesse momento, justamente nesta virada da retórica da prática da tatuagem – da *agressiva e exuberante exposição* para o *comedido e íntimo segredo* –, que a relação entre a tatuagem figurativa japonesa e a Yakuza começa a se tecer (Maclaren, 2015, pp. 39-42; Karasawa, 2014, p. 104). Essa relação marcará a percepção japonesa acerca da tatuagem tradicional até os dias de hoje. Takiguti (2013, p. 12) sugere uma continuidade entre as tatuagens punitivas e os *horimono* da Yakuza, a partir da conjectura de uma articulação duradoura entre tatuagem e criminalidade na cultura japonesa. No entanto, as importantes mediações históricas que ofereço aqui indicam que a Yakuza absorveu do *horimono*, principalmente, os signos de bravura, lealdade e agressividade que são típicas da figura do *otokodate*. Penso que esta mediação da figura do otokodate caracteriza de forma mais precisa a relação entre a Yakuza e as tatuagens do que a relação mais genérica entre criminalidade e tatuagem na história do Japão. Inclusive, os membros da *yakuza* se referem a si mesmo como membros de *organizações cavalheirescas* (*ninkyō dantai*), em clara referência ao imaginário do *otokodate* (Toshidama, 2012; Kent & Tomsky, 2017, p. 330). Os valores de boêmia, bravura, resistência, agressividade e heroísmo encarnados no *horimono*, agora escondido da vista pública, atraíram esta organização fora-da-lei.

Imagens 16 e 17 – Detenção de líder da *Yakuza* na Tailândia

Fotografias de notícias acerca da detenção de líder da *Yakuza* na Tailândia, em janeiro de 2018, a partir do reconhecimento do seu *horimono*. Fontes: independent.co.uk e telegraph.co.uk (respectivamente). Na parte frontal, podemos observar a composição de *kitsune* (raposa) com crisântemos, em fundo de vento na parte superior (braços e peito) e água na parte inferior. Nas costas, temos o tema de um *hikeshi* (bombeiro) do período Edo, bastante popular e tatuado no *ukiyo-e* (Imagem 9), mais uma demonstração da perenidade da relação entre a tatuagem japonesa e a cultura visual do período Edo.

Paradoxalmente, com a abertura dos portos, estrangeiros se encantavam ao se deparar com a tatuagem japonesa, e desejavam conhecê-la, de acordo com a aura da tatuagem no Ocidente nesta época, ligada ao exotismo de terras distantes (Oliveira, 2016). Em portos como o de Yokohama, os estrangeiros se maravilhavam com as tatuagens de trabalhadores locais, e os *horishi* buscavam potenciais clientes. Neste contexto, as Leis Meiji foram alteradas de forma a abranger apenas japoneses, legalizando a prática para estrangeiros, modificação que demonstra as contradições e ambiguidades da relação da sociedade japonesa com a tatuagem. A partir deste fim do XIX, a tatuagem japonesa começa a ganhar o mundo com o status de exemplar representante da cultura japonesa, navegando nos corpos de marinheiros, especialmente ingleses. Entre os mais notáveis clientes britânicos, devemos citar quatro membros da realeza que, segundo Koyama (2007, p. 71), com certeza entregaram suas peles para os *horishi*. Princípe Albert Victor em diário de viagem, relata que, em 28 de outubro de 1881, um *horishi* realizou "... um grande dragão em azul e escritas em vermelho em todo meu braço em cerca de duas horas" (Koyama, 2007, p. 75). O fato dessa tatuagem de forma alguma poder ter sido realizada em 2 horas sem o uso de máquina elétrica, me deixa bastante atento acerca do tipo de imaginativo exotismo que permeiam esses relatos. De qualquer forma, muitos *horishi* japoneses, perseguidos em seu país natal, são convidados a viajar para o exterior, sendo bem pagos para demonstrar suas habilidades em lugares como Estados Unidos e Taiwan (Maclaren, 2015, p. 36).

O século XX da tatuagem japonesa, portanto, inicia-se com este paradoxo: proibida, perseguida e mal vista no Japão, e produto de luxo e prova da destreza técnica e estética dos japoneses no além-mar. Segundo as lendas urbanas acerca da tatuagem japonesa, a retirada da proibição da tatuagem, realizada em 1948 pela intervenção americana, deveu-se ao encantamento de oficiais do governo interventor com os trabalhos de Horiyoshi II (desconhecido- desconhecido), *horishi* japonês cujo trabalho se tornará lendário no universo da tatuagem urbana (Imagem 18) (Bagot, 2014, p. 97). É por esta época, a partir das bases militares americanas, que os japoneses conhecem a máquina elétrica.

Imagem 18 – Horiyoshi III

Horiyoshi III (nascido Toshihito Nakano, 1946-), o mais famoso praticante vivo do *irezumi*. O lendário *horishi* de Yokohama veste um *horimono* de Horiyoshi II, sendo assim uma prova viva da extraordinária habilidade de seu colega de família. Fonte: Site medium.com.

Apesar das trocas entre tatuadores americanos e japoneses, assim como a circulação no Ocidente da tatuagem japonesa, datarem do início do século, é na década de 1970 que um encontro fortuito mudará o mundo da tatuagem para sempre. O lendário tatuador Norman Keith *Sailor Jerry* Collins (1911-1973), que sediava seu estúdio no Havaí, começa a se corresponder com o *horishi* Kazuo *Gifu Horihide*[16] Oguri (datas desconhecidas), e segue-se a troca de técnicas, instrumentos, motivos e concepções sobre a tatuagem. Sailor Jerry é conhecido por ter introduzido uma série de melhorias na prática da tatuagem, como o uso de número maior de cores, a criação de agulhas específicas para a tatuagem, de técnicas menos agressivas de aplicação, e da esterilização. Seu trabalho é reconhecido como marco na tatuagem ocidental, um salto técnico e poético sem precedentes, de vital importância para a Renascença da Tatuagem (Tattoo Archive, 2006). A partir do contato com Horihide, Sailor Jerry iniciou um processo de tradução da tatuagem tradicional japonesa para o Ocidente, ele mesmo praticando

[16] É corrente identificar *horishi* japoneses usando por afixo a região na qual desenvolve seu trabalho, tal como Yokohama Horiyoshi, Gifu Horihide, Tokyo Horihide, Osaka Horimitsu, etc.

grandes peças no estilo do *horimono*. Como fica claro em carta enviada ao seu pupilo Ed Hardy, na qual Jerry defende a tatuagem como arte, a prática da tatuagem japonesa foi tomada no Ocidente, nesses primórdios da tatuagem como objeto estético e mercadoria de luxo, como o protótipo da tatuagem *praticada como arte* (Collins, 1969).

Esta tradução da tatuagem tradicional para o Ocidente, mais especificamente para Estados Unidos e Europa, foi levada a cabo com maestria por Don Ed Hardy (1945-) (Imagem 15), nome maior da história da tatuagem como fazer artístico. Inclusive, Hardy estudou em 1973 com Tóquio Horihide e realizou uma série de viagens para conhecer o *horimono* japonês.

Imagem 19 – *Raposa e Crisântemos* (vista geral e detalhes)

Don Ed Hardy. Pintura em formato de *backpiece*, projeto de tatuagem para mulheres. Tinta e aquarela sobre papel sobre papel. 30 x 20 cm. Coleção Particular do artista. Fonte: Hardy, 2014, p.125). Detalhes ao lado. O tema principal é a raposa (*kitsune*) de nove caudas, criatura mitológica recorrente no folclore japonês (Jordan, 1985) e a assinatura *de hori* de Hardy.

Se o saldo fundamental desse encontro para a prática japonesa foi a introdução da máquina elétrica e de outros estilos de tatuagem no país, o impacto da tatuagem tradicional japonesa no universo da tatuagem ocidental foi avassalador, introduzindo técnicas de composição e de concepções muito diferentes daquelas presentes até então. A ideia de um *bodysuit*, hoje popular em diversos estilos de tatuagem, tem origem na tatuagem japonesa. Tal ideia se diferencia da concepção de pequenas tatuagens a serem colecionadas, pois concebe o corpo densamente tatuado como uma obra única e coerente. O *horimono* possivelmente também está presente na concepção de tatuagem como produto de luxo, devido ao caráter artístico que a percepção ocidental confere a esta prática japonesa.

A concepção da tatuagem como objeto de consumo relativamente desvinculado dos grupos em situação de marginalidade social ou vinculado a ideários de contracultura – embora mantendo certos aspectos estéticos deste passado – começa a ser gestada na mesma época, começo dos 1980, desabrochando como movimento consciente no final desta década (Oliveira, 2016; Pérez, 2006). Nesse momento, é importante frisar o papel fundamental da releitura da tatuagem japonesa no trabalho de tatuadores como Filip Leu (1967-), Mick de Zurique (sem data) e Maurício Teodoro (sem data), entre outros, cujos trabalhos são parte essencial do processo no qual a tatuagem ocidental atingiu novos patamar técnico e status simbólico (imagens 19 e 20).

Imagem 20 – *Kapala* e *yūrei*

Imagem 21 – Dragão em fundo de água

Trabalho de Filip Leu, *kapala* (instrumento ritual, feito a partir de crânio humano, presente no hinduísmo e no budismo tibetano) e *yûrei* (fantasma femino presente no folclore e na arte japonesas) em fundo de água. Fonte: https: //leufamilyiron.com/

Trabalho de Junior Goussain, dragão em fundo de água. Fonte: fotografia do autor em campo.

Dentro desse processo, iniciado na década de 1980, de expansão do mundo da tatuagem, que implicou na já mencionada mutação e pluralização do sentido da prática, a tatuagem tradicional japonesa tem se expandido vertiginosamente, disseminando-se nos mais diferentes países, e conta hoje com mestres não apenas japoneses, mas de várias nacionalidades. Cada vez mais reconhecida como produção estética de alta sofisticação e valor cultural, a prática japonesa sofreu as inevitáveis modulações técnicas e simbólicas que o deslocamento temporal e geográfico imprime nas práticas culturais. Além do alargamento do sentido da tatuagem tradicional japonesa, vários estilos novos foram derivados deste, combinando a tatuagem tradicional com técnicas e efeitos visuais mais modernos (imagem 18). Também é visível uma mutação – ou seria um retorno? – da gramática de visibilidade do *horimono*, já que mais uma vez ele é exposto com orgulho nos eventos de tatuagem. Dentro do mundo da tatuagem, a tatuagem tradicional japonesa é vista com grande admiração e reverência, inclusive sua estética singular é recorrentemente emprestada para representar o mundo da tatuagem, como no caso de fabulosos cartazes do *Mondial du Tatouage* e da *London Tattoo Convention* (imagem 22 e 23), dois dos mais importantes eventos internacionais da área.

Imagem 22 – Cartaz publicitário multimídia da 12ª *London Tattoo Convention*

Imagem 23 – Cartaz publicitário multimídia do *Mondial du Tatouage* 2017

Fontes: (da esquerda para a direita) http://thelondontattooconvention.com/**; Blog *Vive autrement vos loisirs avec Clodelle*.** Ambos os cartazes trazem figuras femininas tatuadas no estilo japonês e portando objetos vinculados ao imaginário ocidental acerca do Japão e da Ásia de maneira geral, como a piteira na figura 22 e a máscara de *hannya* na figura 23.

Imagem 24 – *Hannya* com cerejeira em fundo de vento.

Backpiece de Shige. Fonte*:* http://*yellowblaze.net/*

No entanto, em seu país de origem, o *horimono* ainda é percebido de forma negativa. Tanto as fontes bibliográficas quanto os relatos de tatuadores que estiveram recentemente no Japão desenham a persistência de uma forte vinculação entre o *horimono* e a Yakuza, de forma que a exposição pública do *horimono* pode ainda chocar o "japonês médio".

No entanto, como apontam Maclaren (2015) e Gamborg (2012), existe também um reconhecimento da pertença da tatuagem tradicional à tradição cultural japonesa num sentido

abrangente, não apenas no que toca ao espaço da marginalidade, principalmente nos centros urbanos em que se que procura manter vivos os ritos sociais e religiosos, os símbolos e a estética tidos como ancestrais. É o que tem revelado os registros anuais do *Sanja Matsuri*, pela tatuadora e fotógrafa Fernanda Mariano (Imagem 25). Nesta participação e registro de uma festividade ancestral, realizada justamente em Asakusa, parte do antigo *shitamachi* e ainda repleto de uma aura de Edo, os tatuados desfilam seus *horimono* em uma festividade religiosa ligada ao xintoísmo, em parte reenviando o olhar para um possível passado de festa, brigas, dragões e flores.

Imagem 25 – *Sanja matsuri* em 2017

Homens vestidos com *horimono* por ocasião do festival *Sanja Matsuri* de 2017, no bairro de Asakusa, Tóquio. Fotografia de Fernanda Mariano. Fonte: Conta de Instagram da fotógrafa.

2. Tatuagem japonesa no Brasil

Introdução: notas gerais

A história da tatuagem tradicional japonesa brasileira começa na Suíça, quando Iván Százi (sem data) um jovem húngaro, mudou-se na adolescência para este país, no qual cursou Belas Artes e Arquitetura e Design, e começou a trabalhar com tatuagem em Zurique, no ano de 1991, no estúdio do tatuador Bob Saladin (sem data). Em seguida, Százi teve a oportunidade de trabalhar com seu amigo de adolescência, o então já renomado tatuador Mick, e pôde conhecer Filip Leu, tatuador que havia realizado parte da sua formação com Horiyoshi III, tatuava desde a década de 1980 e já possuía fama consolidada**.** A partir desses contatos, Iván conhece o trabalho de importantes *horishi* japoneses, e começa a estudar a tatuagem tradicional japonesa. Ao contrário de seus colegas Mick e Leu, Iván Százi desenvolve um estilo de tatuagem japonesa muito mais próximo às práticas tradicionais, utilizando como referência temática e formal o *ukiyo-e* dos séculos XVIII e XIX, e princípios composicionais afinados com o trabalho dos mestres japoneses. Seu estilo, que sofreu algumas alterações assistemáticas durante a sua carreira, possui algumas características particulares. Por exemplo, o tatuador cultiva uma liberdade em relação à tradicional coesão temática e simetria do *horimono* japonês, privilegiando as formas corporais dos clientes. Também vale citar o uso de uma rica paleta de cores e da máquina elétrica, o que implica em um traçado mais homogêneo e definido.

Depois de participar como convidado de uma convenção em São Paulo em 1997, Százi não retorna à Suíça. Segundo nos confidenciou o tatuador, em um dos nossos encontros informais, ele se apaixonou pelo Brasil, principalmente pela sociabilidade informal e amistosa que encontrou no país. Százi se estabeleceu na cidade de São Paulo, e logo começa a tatuar.

Desde o início, o trabalho de Iván agitou o cenário da tatuagem paulistana, tanto pelas produções em si quanto por toda a estética envolvida no processo da tatuagem japonesa.

> Você imagina, mano, a gente estava acostumado com tatuagem *old school*, pequena, que é só levantar a manga, tatuagem comerciais, escritos. Aí eu fui vender agulha para o Iván. Eu chego lá, naquele estúdio fechado, escondido, vou vendo a parede com todas aquelas pinturas de *bodysuit* fudidas. Aí você chega na sala do Iván, a galera fumando e tomando cerveja, e tem um cara pelado inteiro na sua frente, fazendo aquela tatuagem enorme, isso não existia aqui. Aí eu pensei, "mano, isso é *tattoo*". (J. Seidy, comunicação pessoal, 06 de junho de 2018).

O trabalho de Iván era coisa nova no Brasil. Ainda que tatuadores importantes, como Maurício Teodoro, praticassem um estilo fortemente inspirado na tatuagem tradicional

japonesa, tratava-se de leituras típicas da Renascença da Tatuagem, na qual a tatuagem japonesa foi relida criativamente dentro do movimento de renovação da prática ocidental. Já Százi trazia uma prática que se propunha como continuidade daquela nascida no Japão e não, como um estilo derivado.

Tal proposta foi muito bem aceita pela cena da tatuagem urbana, tornando-se rapidamente o tatuador húngaro uma lenda viva. Seu público, na maior parte, era de tatuadores e pessoas próximas do mundo da tatuagem, que reconheciam o valor do processo da tatuagem japonesa, seu custo em termos de tempo, dinheiro e exposição pública do corpo. Apesar de ter realizado tatuagens menores, Iván é considerado o tatuador brasileiro que mais realizou *horimono* completos e *backpieces*.·.

Não tardou para que, no cenário da tatuagem urbana, tatuar-se com Százi se tornasse um sinal de prestígio e selo de *connoisseur*, já que a publicidade dele era mínima e bem fora do circuito comercial. Em 2001, no auge de sua popularidade, Százi abre o lendário estúdio *Black Dragon*, com Maurício Teodoro e Junior Goussain (sem data). Iván alcançou, com o passar dos anos, fama internacional, é reconhecido como um dos mais importantes nomes na transposição da tatuagem tradicional japonesa para fora do Japão, referência para muitos tatuadores no mundo todo que seguiam o caminho da tatuagem tradicional japonesa (Cafaro, 2019; Reinke, 2017). A fama do tatuador é cercada de mistério, já que os trabalhos de Iván não eram publicizados em livros de fotografias ou outras mídias. Foi apenas em 2017 que a editora Kōsei conseguiu produzir o belíssimo livro *Iván*, com uma coletânea de fotos do trabalho do tatuador brasileiro (Imagens 26 e 27).

Imagem 26 – *Bodysuit* por Iván Százi

Bodysuit por Iván Százi, tema de Taira no Tomomori (1152-1185), comandante do clã Taira na famosa batalha de Dan no Ura (1185). Fonte: Százi (2017).

Imagem 27 – *Bodysuit* de Iván Százi (2)

Bodysuit de Iván Százi, com o clássico tema do Oniwaka Maru, lenda folclórica baseada em personagem histórico, o guerreiro Saitō Musashibō Benkei (1155–1189). Fonte: Százi (2017)

A prática de Százi atraiu vários tatuadores, que vieram conhecê-lo e se tatuar e, a partir do contato com o tatuador e seu trabalho, começaram a estudar a tatuagem tradicional japonesa e a trabalhar com este estilo. O ritual se repete em diversos relatos: tatuar-se com Iván por inúmeras sessões, observar seu trabalho, aproveitar o acervo do seu estúdio para estudar o estilo.

Além do Brasil, podemos encontrar tatuadores de referência em outros países cuja iniciação passou pelo contato com o trabalho de Iván. Argentina, Chile, Estados Unidos, Portugal, Espanha, Inglaterra, Alemanha e Japão abrigam alguns deles. No Brasil, como nossa pesquisa

tem demonstrado de forma cabal, o papel de Százi no campo da tatuagem japonesa foi não apenas de fundação, mas também matricial, na medida em que aspectos do trabalho do tatuador fornecem um quadro de princípios estéticos no interior do qual são elaboradas e debatidas as poéticas singulares de cada tatuador.

Encontrei tatuagens de Százi em grande parte dos tatuadores que participam da pesquisa, como se tais tatuagens, distribuídas por vários corpos, formassem uma só tela contínua, dotada de coerência estilística, uma expressão sensível da arrebatadora presença do gênio e do trabalho do húngaro no engendramento do campo. Foi a partir do estúdio de Százi, por volta do início do século XXI, que se iniciaram os primeiros praticantes da tatuagem tradicional japonesa e mesmo os tatuadores que sofreram pouca influência direta do húngaro são unânimes quanto ao papel de seu trabalho para a criação do campo da tatuagem japonesa no país.

Agora, nos anos da minha pesquisa (2017-2020), os jovens tatuadores que iniciaram sua formação no começo do século, a maior parte na esteira de Százi, estão em sua segunda década de trabalho, muitos já maduros do ponto de vista estilístico ou realizando os últimos retoques na organização geral de seus trabalhos. Enquanto isso, novos tatuadores, uma segunda geração, têm se formado na prática da tatuagem tradicional japonesa, inclusive no interior de relações mestre-aprendiz formalizadas, quase inexistentes na primeira geração.

A tatuagem tradicional japonesa produzida no Brasil, assim como a sul-americana de forma mais geral, alcança hoje expressão mundial. Inclusive, tatuadores brasileiros são cada vez mais convidados a trabalhar no exterior e alguns, como Rico Daruma (sem datas), alcançaram renome mundial como grandes mestres. No entanto, em relação ao universo da tatuagem urbana brasileira, os praticantes da tatuagem tradicional japonesa são relativamente poucos.

O fato de não se popularizar definitivamente faz com que a tatuagem japonesa adquira um certo ar de *fora do tempo*, ou seja, de clássico. O estilo, em meio aos tatuadores, é extremamente respeitado nos circuitos da tatuagem urbana, e não é incomum tatuadores de outros estilos se tatuarem no estilo tradicional japonês, portando assim um signo social que indica conhecimento da história da tatuagem e reconhecimento da força dos estilos tradicionais.

> É assim. Pensa que tem uma indústria de ternos, um Armani, que faz ternos caros e bem-feitos, e fazem muitos, em série. Essa é a tattoo comercial de qualidade. E aí tem um senhor, que é alfaiate, que faz os ternos dele no canto dele, e faz ternos sob medida, bons também, e são também caros, mas a clientela é seleta, é quem sabe apreciar um bom terno sob medida. E o cara da Armani conhece ele, faz o terno com ele. Essa é a tattoo japonesa, não é para qualquer um. (Fame, comunicação pessoal, *Zerosen Tattoo Crew*, 23 de maio de 2018).

Importante ressaltar que, fora dos círculos da tatuagem japonesa propriamente dita, existem tatuadores cujos trabalhos se relacionam com as temáticas e com a forma de composição da prática japonesa, ao mesmo tempo em que não se comprometem com algumas regras do estilo (como o uso de apenas a cor preta no fundo). Trata-se de leituras mais livres que se distanciam da tatuagem tradicional japonesa, ao mesmo tempo em que a ela fazem alusão.

2.1. Aspectos da prática japonesa no Brasil

No meu campo de pesquisa, tatuagens designadas *tradicionais japonesas* seguem rigorosamente os aspectos que indiquei no começo do capítulo. Os motivos se afinam regularmente à tradição do *horimono* tal como ele foi e ainda é praticado no Japão, ou seja, a um uso maciço e onipresente do *ukiyo-e* do Edo. Tatuam-se deidades xintoístas e budistas, tais como Raijin, Fujin, e Fudō Myō-ō, assim como signos e imagens religiosas e da cultura tradicional japonesa, como máscaras de *nō* e de ritos populares, *juzu*, símbolos e mantras budistas; criaturas mitológicas e folclóricas, como dragões, *oni, karajishi* (imagem 36), *jorōgumo*; animais culturalmente significativos, como tigres, carpas, serpentes, grou; motivos típicos do período Edo, como gueixas, heróis do *Suikoden*, samurais, fantasmas e outros personagens do *kabuki*, yōkais, etc.

Também se mantém o uso de flores como elementos secundários: peônias (*botan*), flores de cerejeira (*sakura*), folhas outonais de bordo (*momiji*), crisântemos (*kiku*). Em episódios raros, tatuadores podem produzir tatuagens tradicionais japonesas que seguem a forma tradicional, o estilo tradicional japonês, mas possuem motivos heterodoxos, como elementos da fauna e da flora brasileiras.

Quanto às questões formais propriamente compositivas, no que tange às imagens, estas também se baseiam no *ukiyo-e*, principalmente os elementos principais, seguindo sempre uma liberdade de leitura que envolve tanto necessidades técnicas quanto opções estilísticas visando à transposição das figuras do papel para a pele. Além de empréstimos diretos do *ukiyo-e*, pudemos observar que a tatuagem japonesa já conta com um reservatório autóctone de formas (embora não de temas), trabalhos de tatuadores prestigiados, de outras gerações ou mesmo recentes, que servem de referência para as tatuagens do circuito, como o famoso livro de dragões de Horiyoshi III, o livro de desenhos diversos de Hide Ichbay, e o livro com o tema do Fudō Myō-ō de Horitomo (Kitamura, 2018).

Pode parecer, ao leitor dos meus comentários sobre os princípios formais e compositivos da tatuagem japonesa no Brasil, que os trabalhos possuem pouca variedade, devido ao lugar

comum das referências. Pelo contrário, dentro destes parâmetros estabelecidos, são muitas e ricas as variações relativas à composição da imagem, uso de cor e composição imagem-fundo-corpo, muitas vezes variações ancoradas em referências diversas, além das invenções singulares de cada tatuador.

Imagem 28

Utagawa Kuniyoshi(1797-1861)

Editor: Kagaya Kichiemon (Kichibei);

Selo do censor: kiwame

Assinatura: Ichiyûsai Kuniyoshi ga

Rōrihakuchō Chōjun, da série 108 heróis do popular Shuihuzhuan (Suikōden).

Gravura em madeira (*nishiki-e*); tinta sobre papel

Ōban vertical: 36.3 x 25.3 cm

Fonte da imagem: Museum of Fine Arts, Boston

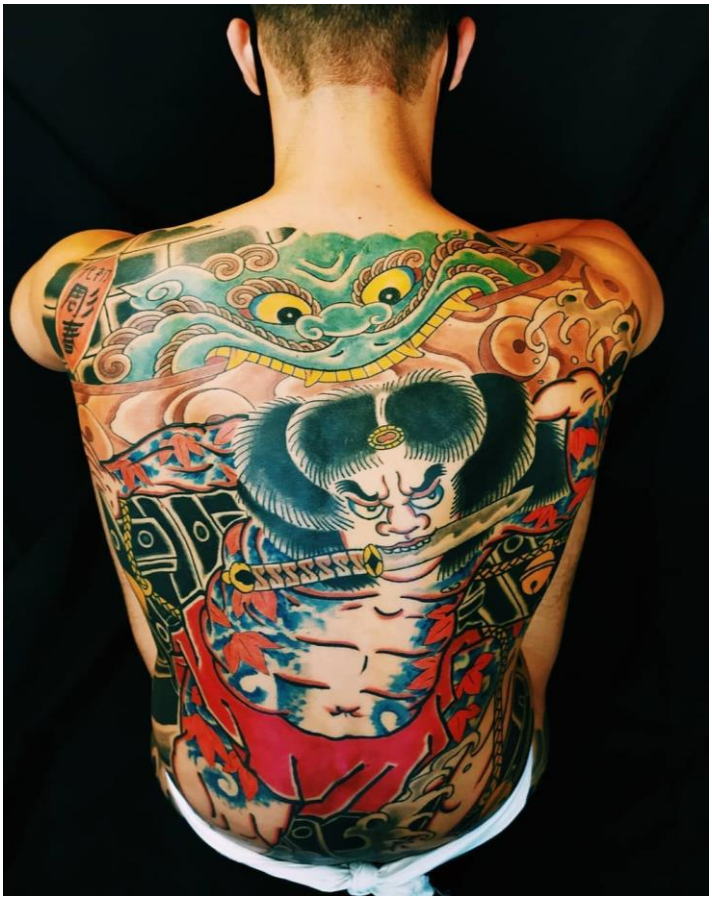


Imagem 29 e 30. *Backpieces* que tematizam a famosa estampa de Kuniyoshi, que apresenta o herói *Chōjun* da novela Suikōden. À esquerda, trabalho do tatuador Deneka Horiden. Fonte: conta do *instagram* do tatuador. Abaixo: tatuagem feita por Horishun. Fonte: foto do autor.

Imagem 31 e 32

Tatuagens de *backpiece* com o tema do Fudō Myō-ō. Acima, trabalho de Cacau Horihana, e à direta, trabalho de Leo dias. Fotos do autor.

Sobre os *projetos de tattoo japonesa* que pude acompanhar, em parte ou na sua totalidade, elenco a seguir os encontrados, ordenados dos mais aos menos frequentes na minha incursão em campo, frequência que corroborou a percepção dos tatuadores.

Os projetos mais comuns são as tatuagens que *cobrem partes específicas do corpo*, como braço, pernas e costas e, mais raramente, peito, em geral com fundo. O termo nativo para esse tipo de tatuagem, quando conta com fundo japonês, é *fechamento*: fechamento de braços, de perna, de costas. Poucos desses projetos não possuíam o fundo característico, e mesmo nesses casos, o fundo era presumido, deixado como possibilidade futura, o que exige cuidados especiais na composição, como a localização da tatuagem e a boa distância entre tatuagens.

> O cliente diz para o tatuador Edmar [Santos], do estúdio *Kokoro*, que quer duas máscaras, ambas no antebraço. Edmar diz que não ficará bom, porque as imagens ficariam muito próximas e depois seria impossível colocar o fundo. O cliente responde que não pensa em fechar o braço, ao que Edmar responde: "Você vai, mano... todo mundo diz isso, mas depois você vai querer fechar." (Edmar Santos, comunicação pessoal, 1 de março de 2018).

Imagem 33 – Fechamento de braços, por Edmar Santos

Fechamento de braços realizado pelo tatuador Edmar Santos, com tema de serpentes, máscara de *hannya* e folhas de *momiji.* A face esquelética com cocar no braço esquerdo do tatuado não pertence ao projeto em estilo japonês. Fonte: Foto do autor

Para o tatuador, frequentemente a possibilidade do *bodysuit* futuro está inscrita no fechamento isolado, e isso implica em uma série decisões técnicas para que o projeto atual possa futuramente integrar o *bodysuit*. Tais projeções e decisões técnicas são discutidas com o cliente

e colocadas em prática, mesmo que o presente tatuador não seja o provável artificie do futuro *bodysuit*. Em que pesem estes aspectos técnicos, tais projetos de fechamentos, que são pensados para tatuar uma parte específica do corpo, são muito diferentes de um projeto de *bodysuit*, em termos de decisões temáticas e formais, e a etapas do trabalho, entre outros fatores.

Em segundo lugar, temos as *peças*, nome das tatuagens pequenas ou médias, sem fundo, com temática e estética da tatuagem japonesa, mas disposta sobre o corpo como um *flash* ocidental, uma *lembrança* e vinculada ao *colecionismo*. Inclusive, um dos contextos mais comuns em que são feitas tais tatuagens é quando o cliente se depara com um *horishi* com o qual não poderão realizar um projeto maior, devido à presença pontual deste em um estúdio.

O *status* de tais peças sem fundo, se elas são ou não tatuagem tradicional japonesa, é controverso, porém não é polêmico, já que tal delimitação não é uma recorrente pergunta nativa, talvez porque esse tipo de projeto acompanhe o trabalho de todos os tatuadores do estilo que conhecemos. É importante dizer que percebi recorrentemente alguns temas ligados a esse tipo de *tattoo*, como *yōkai*, animais antropomórficos retirados do *ukiyo-e*, como os de Utagawa Kuniyoshi e Kawanabe Kyōsai (1831-1839), tatuagens que possuem um toque lúdico, de humor, aspectos ausentes nos fechamentos maiores, que, iconologicamente, são guiados pela particular estética japonesa do *belo* e *terrível*. Também são as poucas ocasiões em que vimos peças de *shunga* e *namakubis*. É comum ainda, nesses projetos, a feitura de flores. Tais tatuagens, embora possam ser integradas posteriormente em fechamentos, com acréscimo do fundo, em geral não favorecem a composição de uma tatuagem japonesa de excelente qualidade, pois é muito difícil integrar, nesse caso, a imagem ao fundo às formas corporais. A proximidade de tais tatuagens com a estética ocidental do *flash*, assim como a menor preocupação com a possível aplicação do fundo, fez com que eu excluísse dessa categoria peças médias e grandes, que cobrem amplas partes do corpo.

Imagem 34 – *Namakubi*, por Alexandre Rodrigues

Imagem 35 –Sapo tocando biwa, por Bode Marlon

Fonte: Conta de Instagram do tatuador.

Fonte: Conta de Instagram da tatuador.

Em terceiro lugar, temos os *bodysuits* produzidos a partir da integração de tatuagens realizadas isoladamente. Imagine o leitor que um cliente tenha realizado várias tatuagens japonesas, com ou sem fundo, além de tatuagens de outros estilos, com tatuadores diferentes. Em algum momento da sua carreira de tatuado, em geral motivado por um tatuador do estilo (dado que a confecção do *bodysuit* é o horizonte da prática, tanto estético quanto simbólico), este cliente resolve construir um *bodysuit* japonês. Nesse caso, o caminho é escolher um tatuador do estilo e incumbir este de realizar o *bodysuit*, integrando as tatuagens já realizadas a partir do fundo japonês e da aplicação de imagens estratégicas. Esse encaminhamento da carreira de tatuado é bastante comum no caso de tatuadores profissionais, para quem recorrentemente o projeto de *bodysuit* aparece como um meio condensar o amor pela tatuagem e o seu próprio amadurecimento, familiaridade e comprometimento para com a profissão e o universo da *tattoo*.

Por fim, *em quarto lugar*, talvez tão surpreendente ao leitor quanto o foi para mim, encontramos em nossa pesquisa poucos – apenas três – exemplares de um *bodysuit* japonês absolutamente tradicional em andamento, ou seja, uma veste completa projetada do começo ao fim pelo mesmo tatuador, projeto absolutamente integrado e homogêneo estilisticamente (Imagem 37). Portanto, modelo de referência para toda tatuagem japonesa, paradoxalmente, o *bodysuit absolutamente tradicional* é uma prática rara.

Imagem 36 – *Backpiece* realizado por Horigoro (sem data- sem data), datando provavelmente da década de 70. Tema clássico de *karajishi* com peônias, com quatro cores:marrom, vermelho alaranjado, verde e preto

Fonte: Acervo do tatuador Cacau Horihana.

Imagem 37 – *Bodysuit* de Horihana, , usando como referência a estampa de Kuniyoshi da imagem 12, que retrata o herói Rōshi Ensei, do *Suikoden*, tatuado com um *horimono* com o tema de *karajishi*.e peônias A peleta é igual à de Horigoro III (imagem 36)

Fonte: Fotografia do autor

2.2. O mundo da tatuagem brasileira e seus circuitos

Para contextualizar o leitor no meu trabalho etnográfico, é importante apresentar o mundo da tatuagem urbana com o qual entrei em contato, no interior do qual a prática tatuagem japonesa se aloja e se (re)produz. Tal mundo, vale comentar, existe como *fato etnográfico* (Peirano, 2008), ou seja, como horizonte intersubjetivamente compartilhado entre eu, pesquisador, e os colaboradores da pesquisa, os tatuadores praticantes do estilo japonês. Por *mundo da tatuagem urbana*, refiro-me ao espaço social construído principalmente por

tatuadores e clientes – mas que conta com outros atores os mais diversos, como empresários que investem na prática, donos e funcionários de cafés frequentados por tatuadores, e pesquisadores acadêmicos –, e que tem por epicentro os estúdios de tatuagem, ao mesmo tempo em que é composto por outros espaços, como restaurantes, centro culturais e bares. Os limites e margens de tal mundo são bastante nítidos para os praticantes, na medida em tais delimitações operam e são operadas de maneira bastante espontânea em seu cotidiano. Para os tatuadores, é fácil e fundamental saber quais pessoas e quais espaços são ou não são do *rolê da tattoo*, ou da *tattoo*, dois termos nativos que delimitam o espaço que eu nomeio de *mundo da tatuagem urbana*.

Uso aqui o termo *mundo* no sentido que usa Howard Becker (1999) para nomear um espaço social e comunicacional difuso, com limites espaciais e grupais pouco definidos, mas construído e estruturado pela presença, cooperação e negociação cotidiana de atores que se encontram, a partir de perspectivas e papeis diferentes, em objetivos comuns construídos a partir de um *background* comunicacional compartilhado. Neste sentido, existe um mundo da tatuagem urbana, formada por diferentes circuitos e grupos, que tecem alianças e disputas sobre o controle e o sentido da prática da tatuagem. Disputa simbólica, na qual entra em jogo legitimidade e prestígio, e que gira em torno da representação pública da tatuagem. Disputa material em torno de clientes potenciais, que alimentam financeiramente o ofício. Tanto a cooperação quanto a disputa convergem para construir o consenso tácito de que há um espaço comum.

> [falando sobre tatuadores que não possuem a formação tradicional] Então, aí eles tatuam porcaria nos outros. Falo tatuam, porque eles tatuam, são tatuadores, o princípio é o mesmo. Mas tatuadores ruins. (FAME, *Zero Sem Tattoo Crew*, 6/05/2019)

A origem deste comum é facilmente perceptível em seus pontos de conflito: as mutações da prática da tatuagem nas últimas décadas, que ampliaram os espaços e público da prática, tornaram tatuar profissão, mutações que convergiram para a profunda modificação do lugar da tatuagem na paisagem urbana contemporânea. Habitando essa nova paisagem, heterogênea e mutante, pode-se ser tatuar e ser tatuador de várias formas, já que não existe uma referência estável de legitimidade: nem um tatuador, nem um modelo de tatuar, nem uma instituição que institucionalize o fazer.

> Ser tatuador é a coisa mais simples do mundo, não tem porquê ter enrolação. Você pega tinta, pega um objeto afiado, e pica o cara. Faz um desenho, e é isso. É a coisa mais simples e mais antiga do mundo. E qualquer um pode fazer. Aí que tá o problema... (Arthur FAME, Zerosen Tattoo Crew 16 de abril de 2019)

Quem começar a pesquisar a tatuagem em uma cidade como São Paulo, visitando estúdios de forma aleatória, vai pensar que existem tantas formas de tatuar quanto tatuadores, e que, para todo estilo de tatuagem, vai existir um público que a adora e outro que a despreza. Se antes, como pensava o lendário tatuador Thom DeVita (Vice, 2012), a tatuagem urbana ocidental era uma arte popular (*folkart*), sua integração na cultura hegemônica e no mercado produziu um processo de variação estilística típico das mercadorias estéticas e culturais em um mundo globalizado (Lipovestsky & Serroy, 2015). Hoje, existem tatuagens para todos os gostos, a partir da incorporação de diversos referenciais culturais e estéticos.

No entanto, minha experiência na *tattoo* foi revelando que o mundo da tatuagem, em solo brasileiro, organiza-se de forma bastante nítida e estável em dois circuitos, estes muito bem delimitados: *o circuito comercial* e *o circuito tradicional*. Por *circuito*, entendo um conjunto aberto de redes sociais que compartilham referências estéticas e morais acerca da prática da tatuagem, organizadas e expressas em códigos sociossimbólicos comuns e relativamente estáveis, que organizam de forma parecida seus regimes de trabalho e sociabilidade. Tais redes permitem um trânsito entre si (Magnani, 2010).

Os circuitos comercial e tradicional que compõem o mundo da tatuagem urbana brasileira tecem uma relação bastante ambígua e conflituosa, e as dinâmicas sociais e aspectos culturais que os compõem oferecem horizontes diferentes para o ofício de tatuador. De forma geral, em termos de tendência dominante, no circuito comercial circula a representação dos tatuadores como *artistas em posse de uma nova linguagem*, a partir da qual podem explorar criativamente tanto a produção de imagens nas peles quantos as relações entre tatuador e tatuado (Montaghini, 2019) [17]. Já no circuito tradicional, os tatuadores se identificam com a figura do de *artesão*, praticante de um ofício tradicional, de um saber-fazer que se recebe do passado e se projeta para o futuro.

Ambos os circuitos são resultado das várias elaborações sociais acerca do ofício de tatuador que *responderam* as problemáticas que emergiram na Renascença da Tatuagem: a originalidade da tatuagem e do tatuador, a profissionalização da prática e comoditização do seu produto, a

[17] Para ter um vislumbre do ideal de ofício do circuito comercial que consegui capturar em minhas pesquisas, sugiro que o leitor confira o trabalho do tatuador Victor Montaghini (Montaghini, 2019). Trata-se de um tatuador prestigiado, com formação e experiência em artes plásticas, que se representa como artista e a tatuagem como um suporte para a auto expressividade da dupla tatuador- tatuado, inclusive laçando mão de recursos da psicanálise para formular, a partir das conversas preliminares, a imagem que melhor expressa a individualidade do cliente.

autenticidade da relação entre tatuagem e tatuado, a relação da prática com seu passado marginal, os códigos e as regras da apropriação cultural.

Nesse sentido, ambos os circuitos são *inovações culturais*, e não devem ser confundidas com as práticas exercidas antes desse *breakthrough* histórico.

Tal nítida divisão entre circuito comercial e tradicional ocorre nos grandes centros urbanos, como São Paulo. Estes centros urbanos não apenas acolhem dinâmicas comerciais, profissionais e pessoais mais robustas que outras cenas da prática da tatuagem, mas também são palco de um intenso intercâmbio com outros centros, inclusive internacionais. Por isso, os grandes centros ocupam um papel fundamental na disseminação de técnicas, modas e padrões estéticos e morais, e são socialmente legitimados como horizonte normativo com o qual qualquer cena de tatuagem se compara, ao mesmo tempo em que deve se haver com questões regionais, dado que estas que modulam dramaticamente o exercício do ofício:

> Então, eu comecei a ir para São Paulo. Porque é em São Paulo que as coisas acontecem, é onde está todo mundo. Se você fica apenas no interior, você acaba estagnando, não aprendendo coisas novas. Existe até o termo "tatuador de praia", que indica isso, o tatuador que parou no tempo, que faz a mesma coisa (Rodrigo Callegari, *Callegari Tattoo* 18/04/2018).

> [...] Aí a Vânia começou a me levar para São Paulo, para as convenções. [...] Aí abriu minha cabeça para a tattoo, conheci muita gente. Porque a minha cidade não tinha uma cena de tattoo, propriamente. Em São Paulo que estava todo mundo, os principais estúdios, é onde chegava toda informação nova (Cacau, *Kirin Tattoo*,19 /03/2019)

Dado que a construção de um mapa social e profissional a partir da delimitação dos dois circuitos foi absolutamente vital para minha pesquisa, e tendo em vista que não encontrei literatura, até o momento, que ofereça essa abordagem do mundo da tatuagem urbana brasileira, gostaria de oferecer ao leitor uma descrição detalhada cada circuito.

2.2.1. O circuito comercial

No Brasil, o *circuito comercial*[18] surge e participa da vertiginosa ampliação da prática da tatuagem no início dos anos 2000, o aumento da procura pela prática e a diversificação do seu público. Esse circuito é parte das mutações das práticas da tatuagem pelo globo, é nele que se

[18] Para minha descrição do circuito comercial, faço uso, além de dados etnográficos, de alguns elementos da pesquisa de campo de um trabalho anterior (Oliveira & Frayze-Pereira; Oliveira, 2016). Isto é viável e produtivo devido à imensa coerência entre partes relevantes dos resultados do trabalho citado e a compreensão intersubjetivamente compartilhada sobre o circuito comercial presente na minha etnografia, que se centrou nos praticantes da tatuagem tradicional japonesa.

desenvolve, progressivamente e sem ambiguidades significativas, a desvinculação da tatuagem de seu passado marginal, a profissionalização do tatuar e a transformação da tatuagem como mercadoria cultural e estética. O termo *comercial* é de uso nativo do circuito tradicional, usado em categorias como *tattoo comercial*, *rolê comercial* e *estúdio comercial*. Este termo é usado, em geral, de forma meramente descritiva pelos tatuadores do circuito tradicional – como na frase "Eu também faço tatuagens comerciais, se tiver trabalho" ou "No estúdio comercial, a gente tem que fazer de tudo". Em geral, quando os tatuadores tradicionais querem enfatizar o lado mercadológico do mundo da tatuagem na atualidade, eles usam o termo *business* (negócios em inglês), em frases como "A *tattoo* virou muito *business."*

Os estilos praticados no circuito comerciais são muito diversos, e parecem responder a pulverização do perfil do tatuado e do sentido de se tatuar. Entre os estilos praticados, podemos citar o *realismo,* o *new tradicional*, as variações do *blackwork*, o *sketch*, a tatuagem geométrica, entre muitos outros. Também são realizadas tatuagens que não pertencem a nenhum estilo em particular, mas são bastante populares, como as escritas de nomes e outros símbolos relacionados a relações afetivas, imagens popularizadas pela da grande mídia – tatuagens vestidas por jogadores de futebol ou artistas da televisão –, além de tatuagens criadas para os clientes a partir aspectos biográficos, como símbolos de time de futebol ou personagens de videogame.

Além disso, os tatuadores do circuito comercial se sentem legitimados e estimulados a desenvolver estilos autorais, que possam expressar suas individualidades estilísticas. Seguindo a dinâmica da moda, estilos novos nascem e outros morrem antes de amadurecerem.

Sobre o perfil típico de tatuador no circuito, a origem e formação destoa muito do antigo perfil de tatuador. Muitos provêm da classe média e mesmo da classe média alta, possuem carreira escolar regular, realizaram cursos superiores em áreas vinculadas às artes, como arquitetura, design, moda, artes plásticas, e possuem pouco ou nenhum vínculo com grupos marginalizados e de contracultura. São, em geral, jovens que viram a tatuagem como uma profissão promissora, vinculada aos ofícios artísticos, e muitas vezes exercem a tatuagem como mais um dos suportes para práticas criativas relacionadas à visualidade. Muitos dos tatuadores deste circuito iniciaram sua prática sem contato qualquer com as redes sociais mais antigas de prática da *tattoo*, e a forma com que apresentam e representam sua prática é bastante individualizada, é recorrente a imagem do *artista expressivo*.

Embora a estética visual do estúdio comercial, na decoração e nas vestes, carregue elementos dos movimentos de contracultura estrangeiros, percebe-se nos discursos e práticas um exercício constante de ruptura simbólica com a origem marginal da tatuagem. Essa origem é

recorrentemente vista como coisa passada, etapa histórica que teria sido sucedida por uma prática profissionalizada, endereçada para todo tipo de pessoa e de grupo, cujo objetivo seria a expressão individual do tatuador e do tatuado (Oliveira, 2016). A percepção dominante no circuito comercial é de que o signo da marginalidade da tatuagem reside, nos dias de hoje, apenas no preconceito da sociedade em relação à tatuagem, preconceito que seria um entrave à legitimação da tatuagem como fazer artístico e à exploração dos potenciais estéticos, expressivos e comerciais desta prática (Kosut, 2012).

Resumindo, o circuito comercial é um espaço predominantemente profissional e comercial, nos quais a tatuagem é oferecida como mercadoria valorizada, como artefato que visa expressar o estilo pessoal do tatuado, a partir de elementos como biografia, afinidades estéticas e artísticas, identidades profissionais, práticas esportivas e de lazer, gostos de todo tipo, e pertencimentos plurais – regionais, grupais e políticos. Tal proposta de tatuagem tem impacto notável no *perfil ideal de tatuado*, representado em revistas e outras mídias especializadas, como profissionais de sucesso – atletas famosos, apresentadores de televisão, astros da música, que imprimem em sua pele sua singularidade incomparável. Uma singularidade tatuada que representa seu prestígio social, em vez de ser marcar o desvio e a contestação. Se a possibilidade de articulação entre ascensão e prestígio social com o corpo tatuado era inimaginável décadas atrás, pelo menos no Brasil, agora grandes *chefs* de cozinha, como Alex Atala e Henrique Fogaça, são personalidades glamourosas que articulam autenticidade, sucesso profissional, e prestígio social (Oliveira, 2016).

Sobre o espaço e regime de trabalho, os estúdios do circuito comercial, em sua imensa maioria, funcionam como estúdios abertos ao público, em termo nativos *estúdios de porta aberta*. É só chegar e entrar, e conhecer o estúdio. Tal acessibilidade possibilita a captação cotidiana de clientes e a divulgação do serviço oferecido. Nestes estúdios, o ambiente de atendimento e de espera é tipicamente separado das salas de tatuagem, a ênfase é no conforto do cliente no espaço de atendimento, que conta com sofás confortáveis, frigobar e televisão. Alguns estúdios contam com seu próprio café, salas de lazer, mesas de sinuca e um *pub* para beber cerveja e conversar. Não raro o atendimento é profissionalizado, podendo ser realizado por um profissional que não é tatuador nem *bodypiercing*.

Sobre organização comercial, estes estúdios possuem proprietários, que podem não ser tatuadores (embora muitas vezes sejam tatuadores experientes), que arcam com os custos do estabelecimento e contratam tatuadores em regime comissionado, com porcentagens variáveis. Tais estúdios possuem regras contratuais de trabalho, de horário e de uso do espaço que são estabelecidas pelos proprietários. Sobretudo, os estúdios comerciais são montados para serem

negócios rentáveis, dotado de parâmetros profissionais vinculados principalmente à biossegurança e à excelência técnica, boa aplicação e durabilidade da tatuagem.

Sobre a relação tatuador-tatuado, ela é essencialmente uma relação comercial, regulada pelo contrato de trabalho e por questões éticas do ofício, e tipicamente se restringe ao espaço-tempo da feitura da tatuagem. O papel das expectativas pessoais do tatuado é acentuado na produção da tatuagem comercial. Sua *vontade de tatuar alguma coisa*, é acolhida e incentivada: seus desejos, motivações e preferências. Desejos e preferências que não raro são profundamente modulados por uma dinâmica de moda.

Examinadas essas características do circuito comercial, tal como elas emergem a partir da perspectiva e limites da etnografia, podemos perceber como este espaço social é um amadurecimento das transformações da prática, no qual o afastamento das imagens e valores associados às práticas de tatuagem pré-renascença se conjuga com a aproximação com imagens, conceitos e dinâmicas associados a práticas artísticas. Em outro momento (Oliveira & Frayze-Pereira; Oliveira, 2016), pude desenvolver a hipótese de que, na sociedade contemporânea – na qual corriqueiramente vemos a captura de impulsos contestatório e pela afirmação da diferença pela lógica da mercadoria e a decorrente individualização dos valores antes coletivos, – a aproximação do campo das artes, em especial do imaginário romântico, participa da transformação de práticas marginais e de seus produtos em mercadoria de luxo (Oliveira, 2016).

2.2.2. O Circuito tradicional

O circuito da *tatuagem tradicional*, no qual se localiza a prática da tatuagem tradicional japonesa, também se constitui a partir de mudanças na cena da *tattoo* que compõem seu Renascimento. Tal circuito é organizado em torno da prática dos *estilos tradicionais*, estilos formados por releituras contextualizadas de práticas de tatuagem ligadas historicamente a classes desprestigiadas, à marginalidade e à contracultura – como as tatuagens marítimas, de guerra e de gangues urbanas –, ou releituras de práticas não ocidentais – como o *horimono* japonês e o *moko* maori. A coesão deste grupo de práticas é costurada pela relação da tatuagem com o desvio da norma social desejável ou com o exotismo cultural. Ou seja, são práticas que carregam o signo do *outro* da imagem do homem ocidental moderno.

No contexto brasileiro, o circuito tradicional se constitui, em termos socioprofissionais e simbólicos, como *continuidade* da configuração do universo da tatuagem urbana brasileira que precede à explosão da prática a partir do novo milênio. Segundo uma narrativa consistentes dos

tatuadores, a cena antiga, que precede a atual e começa a se formar no final da década de 70, era muito menor e mais fechada em termos de redes sociais, mais pessoalizadas e hierarquizada em termos de sociabilidade e prestígio. Em termos culturais, tal configuração era concretamente articulada por manifestações ligadas à contracultura juvenil – o *underground*, em termos nativos –, agrupando na mesma cena tatuagens, rachas de moto e acrobacias de *skate*, escuta e práticas musicais (como os vários estilos de *rock* e o *rap*), a pichação urbana, etc. Vários grupos ligados à subculturas urbanas – em cuja estética e forma de sociabilidade podemos claramente ver importações da cultura estadunidense – construíram a cena da *tattoo*, como os *punks*, *bikers*, *skaters* e metaleiros brasileiros. Havia uma identificação entre a prática da tatuagem, de forma geral, e esses grupos e práticas de contracultura, identificação que se afrouxou, na atualidade, dada a pulverização do perfil dos tatuadores e tatuados.

> *Comecei a tatuar em 84 [...] nessa época, a tattoo era uma coisa totalmente marginal, e eu tinha bem esse perfil underground. Eu andava com uma galera barra pesada daqui [São José dos Campos]* (Christian Arae, *Manifest Tattoo*, 5 de agosto de 2019)

> *[entre 94 e 95] Eu ia no* Crazy Tattoo*, do Mexinha e do Mauro [Dominguez]. Queria que me ajudassem a tatuar melhor. Muitas vezes eu irritava o Mauro, e mil vezes me expulsava, falava pra ir embora. Eu falava "Eu vou, mas amanhã eu to de volta". E voltava. Tinha que insistir, você tinha que ganhar respeito dos tatuadores, pra você ter mais instrução e ir entrando na cena, eles tinham que ver que você queria pra valer. Era uma cena muito mais fechada, não era todo mundo que entrava. (Alexandre Wildmann, Gaman Tattoo, 29/08/2020)*

Os tatuadores que atualmente formam o circuito que nomeio *tradicional* possuem relações pessoais e profissionais que remetem a esta cena anterior. Como exemplo deste tipo conexão e filiação, alguns tatuadores do circuito tradicional já estavam na cena da *tattoo* nos anos 90, e outros, que começaram a carreira mais tarde, se formaram em estúdios vinculados a esta cena.

A amplificação do público, dos seus praticantes e da visibilidade da tatuagem, assim como o incremento da disponibilidade de materiais e de conhecimento técnico-poético sobre a tatuagem – alterações nas quais teve papel determinante o exponencial crescimento da tecnologia e do acesso digital –, abriram o universo da tatuagem para indivíduos e grupos alheios à configuração social e cultural anterior, e fez com que esta não monopolizasse mais o universo da tatuagem urbana e profissional. Além disso, a configuração de um mundo social, nos qual a sociabilidade é intensamente mediada pela circulação de imagens digitais, modificou profundamente a configuração social e a dinâmica do mundo da tatuagem:

> Por um lado, essa facilitação da informação é boa, porque mais gente vai ter acesso, vai divulgar mais a prática. Hoje existem muito mais tatuadores excelentes do que há antigamente. Tem

> muito mais gente fazendo porcaria, mas tem muito mais gente fazendo trabalhos bons. Por outro lado, essa facilidade trouxe muita gente pra tatuagem que não tem nada a ver com tattoo. [...] Eu acho legal que todo mundo pode se tatuar. Mas ser tatuador, aí eu não acho que é pra todo mundo. Não é pegar uma máquina e sair tatuando o povo, sem ter conceito, sem conhecer os estilos de tatuagem, que não teve contato com a *tattoo* (Caio Jhonson, *Ōnamazu Tattoo*, 5/01/2020).

> Esse pessoal novo aí nem sabe quem é Mauríco (Teodoro), Iván. Não cola com gente. Não sabem a história da tattoo, não sabem nada. (Jeizel Seidy, Pinheiros, 7/9/2018)

> Por um lado, o pessoal tem hoje acesso fácil a muita informação que a gente não tinha. Mas em vez de usar isso pra tatuar melhor, não, eles usam mídia social pra fazer marketing e ficam tatuando umas coisas que não tem nada a ver com tattoo. (Alexandre Wildmann, *Gaman Tattoo*, 29/08/2020)

> Isso de ter tantas referências disponíveis na internet, no *instagram*, isso é bom porque o cliente traz mais referências. Mas também é ruim, porque eu acho que essa avalanche de imagens às vezes confunde o cliente. (Ricardo Neves, *Neves Tattoo*,10/08/2020)

É nesse contexto de transformação significativa da cena que tatuadores vinculados à configuração anterior (como participantes ou como herdeiros) passaram a perceber sua prática como uma *resistência* às tendências presentes no nascente circuito comercial: a impessoalidade e contratualização da prática, a transformação da tatuagem em pura mercadoria, a busca pela originalidade artística na construção do estilo do tatuador, a apagamento da iconografia tradicional e das origens marginais e de contracultura da tatuagem urbana.

A partir desta percepção da sua prática como resistência, emerge a noção de *tradicional* como elaboração da distância, diferença e conflito entre a antiga configuração social da t*attoo* e as novas propostas do tatuar que surgiram e abalaram tanto as referências estéticas e simbólicas da prática quanto à forma de distribuição de prestígio no mundo da tatuagem brasileira. A noção de *tradicional*, ao marcar a diferença, também aponta para um horizonte comum para o ofício, horizonte difuso e heterogêneo, criando um sistema de identificação psicossocial que alimenta redes pessoais e profissionais. E eis o circuito tradicional.

Ao mesmo tempo que se define pela oposição ao circuito comercial, o circuito tradicional também possui importantes afinidades com o primeiro, em termos de raízes culturais – que remetem a Renascença da Tatuagem – e de organização comercial e objetivos profissionais – tratam-se práticas profissionalizadas e oferecidas para um público geral, ainda que certos filtros operem na seleção do público. A identidade do circuito tradicional também conjuga um sistema de princípios estéticos e morais impessoais – conexão com a história de marginalidade da tatuagem, uso de um repertório comum de imagens legado pela tradição, irredutibilidade da tatuagem à mercadoria – com uma filiação histórica construída a partir de

relações pessoais e grupais – a cena da tatuagem antes dos anos 2000. Estas dimensões que compõem a identidade cultural e social do circuito tradicional não se completam harmoniosamente. Por exemplo, Maurício Teodoro, tatuador de fama internacional, cujo trabalho revolucionário é historicamente ligado à metamorfose do mundo da tatuagem nos anos 80 e 90, é uma figura totêmica para o circuito tradicional, pois se trata de um personagem central na cena brasileira da *tattoo* antes da explosão dos 2000. Essas contradições do circuito dinamizam um processo de construção identitária multifacetada e em constante elaboração, dotado de muitas zonas cinzentas, de interessantes paradoxos e ambiguidades, como veremos mais a frente.

Existe um perfil típico do tatuador no circuito tradicional. São jovens originários da classe média e baixa, nascidos e criados fora dos ricos centros das grandes capitais (em bairros periféricos, cidades satélite e interior), com carreira escolar tortuosa e aversão as boas carreiras prescritas para a classe média. O contato primeiro desses tatuadores com a *tattoo* seu deu em contextos no qual a *tattoo* ainda estava organizada ao redor da contracultura urbana. Muito se envolveram e se envolvem com pichação e grafite, além do *skate* e rachas de moto.

Tais jovens, no início da vida adulta, encontraram na tatuagem uma forma de ganho financeiro, prestígio profissional (ainda que circunscrito ao universo da tatuagem urbana) e manutenção de uma forma de vida e uma estética desviante, aliando assim *trabalho, expressividade pessoal e estilo de vida* (Ferreira, 2008)[19].

Tal perfil dos tatuadores do circuito tradicional alimenta, junto com outros fatores, a percepção, valorização e busca de uma continuidade estética e simbólica do seu ofício com práticas que dominavam anteriormente a cena brasileira, e, por mediação fundamental destas, com as práticas que remetem ao mundo da tatuagem pré - renascença, em especial aquelas vinculadas à contracultura e a etnias não ocidentais. No circuito tradicional, tais estilos e práticas de tatuagem são percebidas como mais autênticas e valiosas, porque expressam a história e o significado da *tattoo* antes de ter se tornado uma mercadoria estética disponível para todos. Tais estilos remetem a um passado aventureiro, cheio de vida, no qual a tatuagem era um veículo de resistência individual, grupal, sociocultural e política. Tal marca da resistência, percebida nas temáticas, procedimentos compositivos e na vida social vinculada às práticas pré-renascença, emergem em explícita contraposição à infinidade de estilos e práticas engendradas pela atual reconfiguração do mundo da tatuagem e a consolidação do circuito comercial. Essa

[19] Ferreira (2008) desenha um perfil muito semelhante ao tratar dos tatuadores da cena lisboeta dos início dos anos 2000, sugerindo a existência de algumas regularidades significativas entre os processos de desenvolvimento da prática da tatuagem urbana que ocorrem em localidades diferentes.

busca pela continuidade autêntica com as origens marginais da tatuagem ocidental é o núcleo motor da noção de *tradicional*.

Nota-se, na concepção do circuito tradicional acerca das práticas pré-renascentistas, um importante paradoxo: tais concepções remetem frequentemente a preocupações estranhas a estas práticas em sua origem, preocupações surgidas justamente na Renascença (DeMello, 2000). Por exemplo, a preocupação de manter os parâmetros da prática da tatuagem afastados de objetivos financeiros não é característico nem da tatuagem tradicional norte-americana, nem da *irezumi* praticado no Japão durante o Período Edo.

Assim, em termos psicossociais, percebe-se a transmissão e cultivo de valores sociais, morais e políticos que gravitam em torno das *representações atuais das práticas pré-renascentistas*, representações construídas a partir da combinação de características históricas concretas com outras imaginárias. Tal transmissão e cultivo se encarnam na forma do trabalho, na organização do estúdio e na construção de espaços de sociabilidade marcados pela mistura entre as esferas profissional e pessoal, entre colegas de profissão e amigos, entre amigos e clientes.

Em meio a esses espaços híbridos é realizada a transmissão e valorização da história da tatuagem, ou melhor, das histórias da tatuagem, e estas fornecem referências vitais na consolidação da autorrepresentação do circuito. Tais narrativas versam sobre os sentidos da tatuagem para as coletividades tribais e para os grupos marginalizados nos grandes centros urbanos[20]. Falo dos marcos históricos e crônicas da tatuagem, narrativas que giram em torno de grupos específicos, como os *hikeshi* do Edo japonês, os guerreiros *maori* ou os *cholos* estadunidenses, e ao redor de tatuadores lendários, como Captain Coleman, Sailor Jerry, Lully Turtle ou Horikazu I[21]. No caso destes tatuadores lendários, a obra, trajetória profissional, pessoal e política servem de referência histórica, estética e moral para o circuito. Fusionados a essas referências estrangeiras, estão os nomes de tatuadores e estúdios brasileiros que foram

[20] Vale notar que, devido à colonização e posteriormente a globalização, existe potencial articulação entre as tatuagens tribais e as de grupos marginalizados, na medida em que, por um lado, coletividades tradicionais, como os *maori*, foram vítimas da violência, exploração, segregação e marginalização inerentes ao processo colonial; por outros, é comum que os grupos marginalizados urbanos promovam laços e dinâmicas similares as tribais, promovendo assim proteção psicossocial e valorização simbólica para seus membros, paga com submissão e responsabilidade para com a coletividade específica (Maclaren, 2015). Ainda, como é caso brasileiro, é recorrente que questões étnico-raciais e processos de marginalização social se sobreponham estruturalmente.

[21] Horikazu foi um importante *horishi*, que produziu seus trabalhos desde a década de 80, falecido em 2004. Lilly Turtle foi um lendário tatuador americano, que iniciou seu trabalho na década de 50, ficando famoso por tatuar estrelas da mídia estadunidense na California. Norman “Sailor Jerry” Collins já foi mencionado anteriormente.

vitais na emergência e consolidação do mundo da tatuagem urbana nacional. Tais nomes funcionam como *imagens totêmicas* para o circuito, pois oferecem não apenas sentido histórico, mas núcleo de um quadro de filiações entre os membros.

São três os principais estilos que compõem o circuito no Brasil: *old school*, o japonês e o tribal. O termo *old school* compreende uma diversidade de estilos aparentados, que tem por referência a iconografia e a poética das tatuagens de grupos desprestigiados e marginalizados na sociedade estadunidense e europeia. As tatuagens *old school* seguem a estética do *flash*, os "carimbos" relativamente pequenos espalhados pelo corpo, tatuagens feita a partir de desenhos pré-concebidos. A iconografia é composta por imagens criadas como signo de identidade de grupos marginalizados e em situação liminar, tais como águias e *pin-up* de soldados americanos, caveiras de gangues, andorinhas e lemes de marinheiros, animais usados como símbolos por gangues urbanas e grupos de contracultura, como porcos, panteras, ratos e bulldogs; também são comuns imagens e símbolos ligados à cultura pop, como do filme *Star Wars*. Recorrentemente a imagem é complementada por frases de efeito consagradas, como *death or glory e hold fast*, relativas à guerra e à navegação. Um dos aspectos mais interessantes das tatuagens *old school* é a recorrência do humor negro, como na tatuagem que conjuga imagem de dados, mulheres e bebida e a frase *men ruin*. Também é recorrente a crítica social e moral, como na tatuagem de um rato gordo com a escrita *great men die, cowards get fat*.

Já os estilos chamados *tribais* são compostos pela assimilação de práticas de tatuagem que pertencem a etnias vinculadas a organizações tribais, com destaque para as culturas originárias da Oceania, como os *maori* da Nova Zelândia e Austrália. Nestes estilos, tatua-se, apenas na cor preta, padrões bem definidos, abstratos ou semi abstratos, que cobrem amplas áreas do corpo como se fossem uma veste. Recentemente, grafismos de etnias originárias brasileiras, como os marajoara, têm sido estudados e assimilados. Por fim, temos o estilo japonês, objeto da nossa tese, cuja origem e aventuras pelo ocidente eu descrevi anteriormente.

O leitor deve reparar que os três estilos apresentados – *old school*, japonês e tribal – possuem iconografias e estéticas muito diferentes, que remetem a *backgrounds* culturais bastantes díspares. No entanto, na compreensão dos tatuadores, estes estilos surgem como uma tríade que compõem a categoria *tradicional*. Três fatores sustentam essa condensação de três estilos em uma categoria: um *histórico*, um *simbólico* e outro *estético*, os três intimamente entrelaçados.

Em termos históricos, devemos lembrar que circuito profissional não tece uma continuidade histórico-social direta com nenhum dos contextos de origens desses estilos, *mas sim com o período da Renascença, em especial a etapa brasileira desta*. Foi justamente nesse período que

a tatuagem ocidental entra em contato tanto com o *horimono* japonês quanto com as práticas da Oceania (Demello, 2000), contato que teve papel vital tanto no desenvolvimento técnico quanto na recodificação simbólica da prática no ocidente, processos que seguem inconclusos na atualidade**.** Já o *old school*, conectado a práticas ocidentais que pré-datam a Renascença, sofreu um progressivo resgate no interior do mundo da tatuagem. Típica produção que se contrapõem aos novos estilos de tatuagem, o *old school* foi incorporado e elaborado como um estilo *vintage*, uma poética da nostalgia, que remete as origens marítimas, militares, proletárias e marginais da tatuagem urbana no ocidente. Tal nostalgia reflexiva remete mais uma vez à Renascença, pois responde a um processo de alteração do status social da tatuagem.

O segundo fator de agrupamento desses estilos na mesma categoria de *tradicional* é de natureza simbólica. De forma heterogênea, os três estilos de tatuagem remetem a busca por uma autenticidade da prática da tatuagem, autenticidade que conflita, em termos gerais, com os valores da sociedade contemporânea, e, em particular, com a descaracterização das práticas de tatuagem que ocorre no circuito comercial. Sobre a tatuagem japonesa, poderemos mais a frente explorar que tipo autenticidade específica é nela buscada, envolvendo as noções de *cópia*, *força* e *tradição*, assim como o comprometimento de dor e tempo para qual o *irezumi* convoca. No caso dos estilos tribais (não as práticas originárias), esses sugiram articulados aos movimentos culturais que buscam a experiências de autenticidade a partir do contato com manifestações culturais de povos não ocidentais. Um dos movimentos mais representativos dessa onda foi o *modern primitives*, que utilizava frequentemente estilos tribais de tatuagem, entre outras modificações e experiências corporais, como mediadores do resgate de raízes profundas do espírito humano que teriam sido calcinadas pela forma de viver da modernidade ocidental (Demello, 2000, Pires, 2008). Por fim, as tatuagens *old school*, como mencionado, representam as raízes da tatuagem ocidental, configurando assim um estilo permeado pelo gesto de resgate de um tatuar autêntico, vinculado a personagens – o marinheiro, o artista circense, a prostituta, o boêmio, o prisioneiro etc.- dissidentes das formas de vida hegemônicas no ocidente moderno.

Por fim, como terceiro fator de aglutinação desses estilos, temos alguns aspectos estéticos que ligam estas práticas, aspectos ligados à elaboração destes estilos na atualidade, usando como referência as práticas originárias. O primeiro é experiência estética da *permanência,* pois, no contexto da sociedade contemporânea, as imagens produzidas por estes estilos remetem a um espaço-tempo outro que não o da veloz e superficial dinâmica da moda, esta que teria invadido e se tornado hegemônica no universo da tatuagem contemporânea. Tal experiência de permanência se expressa principalmente na recorrência temática e formal que caracteriza os

estilos tradicionais. As imagens se repetem e insistem, independentes dos desejos do cliente, do tatuador e das novidades do mundo da tatuagem.

Além disso, a poética de cada três estilos, tal como elaboradas na atualidade, possui pontos em comum. Como mencionado, no circuito tradicional, os tatuadores não reproduzem a práticas de referência exatamente tal como eram realizadas em seus contextos de origem, fora em casos excepcionais. De modo geral, eles combinam a iconografia e a lógica formal desses estilos com novos parâmetros técnico-estéticos que emergiram do processo de desenvolvimento da tatuagem a partir do seu Renascimento. Acerca da elaboração da imagem a ser tatuada, a tatuagem passa de uma produção em série – tratava-se de escolher a imagem pré-produzida em algum suporte e solicitar ao tatuador que reproduzisse na pele – para uma produção mais personalizada, exigindo uma elaboração meticulosa dos desenhos a serem aplicados. Segundo Demello (2000), esse modo trabalho emergiu como resposta às características do novo público e às possibilidades criativas abertas ao tatuador[22].

A partir dos fundamentos formais dos estilos de referência, o tatuador busca criar um desenho *limpo* – que seja facilmente inteligível, inclusive à certa distância, um desenho que não possua muita informação visual para pouco espaço – , *equilibrado* – possua uma distribuição uniforme das informações visuais no espaço – e que *dure* – aplicação das linhas e coloração deve favorecer um bom envelhecimento da tatuagem, resultado buscado, por exemplo, quando não se realiza linhas muito próximas no desenho nem muito superficiais, pois a tendência da tatuagem é ter a linhas engrossadas e ter as cores esmaecidas pela ação do tempo . O contorno do desenho é sempre em preto, a coloração uniforme, com blocos monocromáticos, com pouco ou nenhum efeito de sombra (*chapada*, em termos nativos). A paleta é simples, de uma a cinco cores, o que converge para que a organização visual da imagem seja bastante simples. Os tatuadores podem realizar alterações pessoais, que confiram uma marca de autoria ao seu trabalho, desde que se mantenham no interior dos limites das regras do estilo. Tais marcas de autoria não raro deixam entrever a influência de tatuadores consagrados, do passado e de hoje, como veremos com mais detalhes no caso da tatuagem japonesa. Podemos dizer que as tatuagens tradicionais seguem uma estética clássica: simplicidade, clareza e equilíbrio (Rosenfeld & Guinsburg,1978).

[22] Quando falo aqui de “possibilidades criativas abertas ao tatuador”, refiro-me a novos parâmetros e valores que passam a governar o campo profissional e sociopolítico da tatuagem. Em outras palavras, refiro-me a produção de novas problemáticas que emergem, tal como a questão da criatividade do autor, no caso. Não me refiro, portanto, a liberação da criatividade no sentido psicológico.

Esta análise dos fatores de aglutinação dos três estilos na categoria de *tradicional* indica que tais estilos não são uma reprodução das práticas de referência, mas o resultado da *estilização* delas. Estilização que visa valorizar certos aspectos e reformular outros, *de acordo com elaborações que tem por contexto o universo heterogêneo e conflitivo da tatuagem urbana na atualidade*. Tal estilização, em oposição à mera continuidade, é um ponto central, já que aponta para um gesto reflexivo por parte dos tatuadores ao elaborar sua prática em diálogo com as alterações técnicas e poéticas da tatuagem nas últimas décadas. Elaboração que tem por norte estético e moral o encontro com um tatuar autêntico que vibre em nosso tempo.

Sobre o regime de trabalho e organização dos espaços, boa parte dos tatuadores do circuito tradicional trabalha no sistema do estúdio privado, nomeado também *estúdio de porta fechada*. São estúdios que trabalham sem abertura para o público em geral. Para se ter acesso ao estúdio, deve-se entrar em contato e marcar horário O estúdio de porta fechada não é realidade de todos os tatuadores do circuito, mas o é o horizonte ideal do ofício.

Tal regime de trabalho possibilita que os horários de atendimento, prática a organização do espaço, assim como as regras e proposta de sociabilidade, sejam todas estabelecidas pelos trabalhadores, de forma individual e por vezes por acordos coletivos horizontais. Os tatuadores podem estipular sua forma de negociação financeira e o enquadre da produção da tatuagem, inclusive negando trabalhos que julguem indignos do seu ofício. Tais estúdios são espaços de mistura do trabalho, do estudo e da vida pessoal. No mesmo espaço se conversa, desenha-se, ouve-se música, fuma, bebe e tatua.

Sobre a relação tatuador-cliente no circuito tradicional, esta é bastante aberta à informalidade e diversidade, diferente da crescente profissionalização que domina o circuito comercial. A variação presente nas relações impacta os contratos estabelecidos, que sofrem variação de preço, número de sessões, horários e regras para desmarcar uma sessão, variações que se articulam com características particulares da relação estabelecida entre tatuador e cliente.

No que concerne à elaboração da tatuagem, as regras e aspectos característicos do estilo conferem autoridade do tatuador e dominam o processo. A dimensão da motivação e preferências do cliente é circunscrita a um espaço de negociação determinado pelo tatuador. Este pode ser mais ou menos flexível às demandas do cliente, mas raramente permite que aspectos fundamentais do estilo sejam modificados.

> E eu vou dando opiniões, gosto de conversar com o cliente. Dou opções para eles de tema, cores, quando está dentro das regras da *tattoo*. Em geral sou bem flexível, e a *tattoo* é do cliente. É que tem coisas que não sou eu, é coisa do estilo mesmo, da regra dele. E eu gosto de explicar bem para o cliente, as regras e minhas decisões. (Alex Ikeda, *Tsubaki Tattoo*, 31 de agosto de 2020)

A análise de todas estas dimensões do circuito tradicional – sócio-histórica, cultural e poética – convergem para a construção de uma imagem de tradição que passa pela seleção de aspectos do passado e do presente, uma elaboração que visa fins sociopolíticos bem delimitados e é encampada por atores identificáveis no presente. Percebo, no circuito tradicional, a hibrização de um conjunto de narrativas, imagens e valores relativos à prática marginalizada da tatuagem e às práticas de tatuagem profissionalizadas contemporâneas, tornando o circuito, em termos de autorrepresentação, herdeiro de uma história prenhe de contradições.
Tais contradições – tradição/criatividade, marginalidade circunscrita/ público geral e anônimo, *flash/ custom* – são problemáticas fundamentais em torno das quais se processam as elaborações e negociações cotidianas acerca dos parâmetros do bom ofício e da boa tatuagem.

Tomemos, como exemplo, a relação entre a categoria *tradicional* o tema da *autenticidade* a ela frequentemente atrelado. A princípio, segundo o discurso oficial e mais simplista que domina a representação pública do circuito, a autenticidade das tatuagens teria uma relação direta com as práticas e contextos mais populares, distante da assimilação do mundo da tatuagem pelos parâmetros estéticos da classe média. No entanto, o tema da autenticidade da tatuagem, a força das imagens que possuem forte teor moral, surge na Renascença, e não antes, e no interior de um contraponto, construído nos discursos que promoveram o emburguesamento da tatuagem, entre aspectos presentes em práticas não ocidentais (estas dotadas de autêntico enraizamento cultural) e as práticas de tatuagem da classe trabalhadora. Nesse sentido, o tema da autenticidade surge cercado de exotismo, ligado a um individualismo expressivo e a valores estéticos vinculados ao campo das artes (Kosut, 2006a; 2006b), e a partir de um gesto de afastamento das tatuagens da população pobre, trabalhadora e marginalizada. Nada coincidente, a primeira edição da *Tattoo Times* – revista de vanguarda, cuja estratégia era investir a prática da tatuagem com capital cultural e social provindo da classe média, tais como referências às artes e à antropologia - estampa o tema do *neo tribalism*, e traz artigos acerca das tatuagens da polinésia e sobre o *irezumi* japonês. Percebemos assim o quanto é ambígua a relação entre o circuito tradicional, as práticas populares de tatuagem e mutações da *tattoo* nas últimas décadas.

Na minha etnografia, encontrei, entre os dois circuitos, diversos espaços de trabalho e convivência que articulam, de diferentes maneiras, características de ambos. Encontrei, por exemplo, tatuadores que praticam o realismo, mas tecnicamente usam técnicas dos estilos tradicionais, prezam pela durabilidade, trabalham em estúdios privados e são respeitados no circuito tradicional. Do mesmo modo, existem estúdios comerciais que possuem em seus quadros tatuadores de formação tradicional, respeitados neste circuito.

Portanto, embora um deslocamento de um tatuador, extremamente identificado com um circuito, para o outro seja algo difícil de se conceber, existe um intenso tráfego de tatuadores, de perfis híbridos ou em formação, neste entre-mundos. Acompanhar algumas dessas trajetórias foi vital para a pesquisa etnográfica, pois esses tatuadores em trânsito ofereciam uma percepção privilegiada sobre a relação com e entre os circuitos, assim como revelavam as motivações e situações em jogo nos seus deslocamentos. Todos os tatuadores que acompanhamos nesse trânsito tinham uma forte ligação identitária com o circuito tradicionais, e a entrada no circuito comercial se dava por necessidades financeiras.

Vale retomar e reforçar que não podemos constituir a distinção entre os dois circuitos a partir das categorias da *continuidade* e da *ruptura*. Ambos são desenvolvimentos distintos tornados possíveis pelo Renascimento da Tatuagem. Podemos dizer que os circuitos compõem um processo complexo que assistimos, vivemos, e produzimos, um processo que se iniciou quando tatuagem começou a ser tornar acessível para mais pessoas, tatuar virou definitivamente uma carreira disponível como qualquer outra, e a tatuagem um adereço estético nada incomum.

2.3. Retorno à tatuagem tradicional japonesa

A prática do estilo tradicional japonês acontece no interior do circuito tradicional. Apesar do estilo exigir uma formação específica, e mesmo se tornar prática exclusiva de alguns tatuadores, ele não cria ao seu redor um circuito próprio, mas integra esse espaço do tatuar tradicional. Quase todos os praticantes do estilo japonês realizam tatuagens em outros estilos tradicionais, ou mesmo comerciais, e os laços pessoais e profissionais entre os tatuadores não são organizados em torno da prática japonesa. Podemos dizer que *tatuador* opera como uma identidade de ofício mais geral no circuito tradicional. Inclusive, seguindo a moralidade incrustada nesta identidade de ofício, expressar o desejo de exercer apenas o estilo japonês não raro é tido como uma conduta soberba e tola:

> Você me pergunta se sou tatuador do estilo japonês, de tatuagem japonesa. Eu sou tatuador, eu faço de tudo. E faço japonês também, pessoal me conhece bastante por isso. Mas eu sou tatuador, eu faço tatuagem. Não tem essa de não fazer, é para isso que eu sou pago, é meu trabalho (Christian Arae, *Manifest Tattoo*, 5/06/2019).

Ao mesmo tempo, praticar a tatuagem tradicional japonesa é um aspecto vital na identidade profissional dos tatuadores, pois o estilo é percebido como a encarnação perfeita dos valores

ambíguos do circuito tradicional, que transitam entre o gesto transgressivo juvenil e viril e o sereno trabalho do artesão: por um lado, é um estilo ligado à imagem da marginalidade e da rebeldia, devido à sua ligação ao imaginário do *otokodate*, assim como sua conexão com a Yakuza. Mas, para além desse imaginário do desvio, a prática japonesa exige uma postura extremamente esmerada e profissional, um acúmulo significativo de conhecimentos teóricos, e um gênio formativo excepcional, temperado com o tempo de intensa prática, gênio que pode controlar intelectualmente projetos de grandes dimensões, conferindo as estes coerência e vivacidade. Esse jogo entre *desvio* e *sofisticação* evoca a estética citadina do período Edo, em especial a estética condensada no *iki*, a transformação de um lugar social de desprestígio em fonte de contido e desafiador orgulho. Os dois polos, a rebeldia viril do *otokodate* e a obsessão pelo fazer esmerado do *shokunin* (artesão), são complementares ao apontar para um compromisso profundo e prenhe de consequências dos tatuadores com a tatuagem japonesa e o mundo da *tattoo*:

> A *tattoo* japonesa não é brincadeira. O nome do doc que fizemos é até *It´s no Joke.* Da parte de quem se tatua, são horas e horas de dor, você gasta um bom dinheiro, você transforma boa parte do seu corpo. Da parte do tatuador, você dedica anos de estudo, meses e anos trabalhando em uma tatuagem. Vive para a *tattoo*, você respira a *tattoo*. Não é fácil e não é para qualquer um. Ninguém faz isso por um motivo trivial, por moda (Arthur Fame, *Adega do Costa*, 5/8/2019).

Neste sentido, embora a prática da tatuagem japonesa não crie nem um circuito nem uma identidade profissional específica, ela é um aspecto distintivo na formação e identidade do tatuador do circuito tradicional, capaz de criar trocas sociais e horizontes de ofício específicos. Irei explorar, a seguir, os principais aspectos das relações intersubjetivas que marcam a prática do estilo, alertando o leitor que algumas questões podem não ser exclusivas à prática japonesa, mas comuns ao circuito tradicional.

Como mencionei antes, podemos apontar como origem histórica da prática da tatuagem japonesa no Brasil a chegada de Iván Százi ao país, em 1997. Ao chegar, rapidamente o tatuador já estabeleceu contato e parcerias profissionais e pessoais com a elite profissional da tatuagem paulistana, com nomes como Maurício Teodoro, os irmãos Goussain e Sergio Leds. O trabalho desta elite profissional era extremamente prestigiado. Tatuavam ao estilo *custom* e com significativas pretensões artísticas, longe das práticas reprodutivas que dominavam o mundo da tatuagem urbana, na época muito menor e mais restrito. O inusitado trabalho de Százi, uma reprodução do *irezumi* japonês realizada com alto grau técnico e extraordinária inventividade, encontrou natural acolhida no seio deste circuito de elite da tatuagem brasileira.

Logo após uma estada no famoso estúdio *Led´s*, na época um reduto dos tatuadores mais prestigiados nacionalmente, e no *Black Dragon*, de Maurício Teodoro, Iván abriu seu próprio estúdio, o *Four Elements*, no qual, em meio a uma decoração suntuosa de pinturas e livros relacionados à tatuagem japonesa, o tatuador começou a receber clientes para realizar seu *irezumi*. Devido aos seus próprios atributos assombrosos e à alocação da prática de Százi num circuito de elite do ofício, o espaço começa a ser conhecido na cidade de São Paulo, tornando o *Four Elements* um dos *points* mais famosos e badalados do circuito de tatuagem urbana da cidade e do país. Dado que poucos tinham acesso ao *Four Elements* e a prática do Iván, e acrescentada a conhecida reserva do tatuador em relação à publicidade do seu trabalho, o estúdio ganha o status de um mito urbano, onipresente nas narrativas do universo da tatuagem urbana, mas sem que a maior parte dos tatuadores soubesse de fato o que era verdade e o que era lenda. Nesse contexto, possuir uma tatuagem de Iván, acesso ao estúdio ou contato pessoal com o tatuador se tornaram capitais sociais e simbólicos bastante relevantes.

> Não tinha acesso fácil. Ninguém atendia o telefone do estúdio, você podia ficar ligando por semanas, e nada. Aí, quando conseguia falar, o Iván falava, rabugento, que não era estúdio, era padaria (risos). [...] Ainda é um pouco assim, para marcar com ele mais fácil, é importante alguém que conhece o rolê ajudar a fazer contato. E quando conseguia marcar, você ia no endereço e não achava nada, nada, não tinha placa qualquer. Tinha que interfonar pra ter acesso, e hora marcada certinha, cabou a hora, é picar a mula [...] Só quem era mais próximo podia ficar no estúdio vendo ele tatuar. Então, era mais restrito, tinha todo um mistério, saca? E na época não tinha a divulgação que tem hoje, pouca gente de fato conhecia os trabalhos dele de perto. (Edmar Santos, *Tattoo Ink*, 8/3/2018)

O tatuador trouxe consigo da Europa, e indiretamente do Japão, não apenas um estilo de tatuagem, mas uma forma de praticá-la, articulando uma perícia excepcional, uma organização estético-cultural singular do estúdio, e uma forma de tratamento dos clientes e das relações pessoais que remete tanto a práticas de tatuagem *underground* quanto a prática japonesa do *irezumi*, mesclando mistério, autoridade e informalidade.

> Quando eu entrei no *Four Elements*, (não sei se você chegou a conhecer, tinha coisa de mistério, ter ligar e marcar, não ter placa nem nada... e era difícil achar o telefone dele [Iván], tinha que conseguir com alguém que já conhecia ele[...]. Quando cheguei lá, foi um impacto absurdo. Primeiro pelo espaço em si, as pinturas e fotografias de *bodysuit*, de arte japonesa, um espetáculo mesmo. E isso num espaço privado, como que escondido. E aí tem essa segunda coisa que era muito legal, de o espaço ter um ar *underground*, de tatuagem de verdade. E tudo isso ficava bem forte quando você via o Iván fazendo o *bodysuit*, que é uma coisa brutal. Brutal porque não é um *flash*, é um negócio de outra ordem, é uma veste mesmo. Eu tinha uma noção da demanda técnica que é fazer um *bodysuit*, porque tem que ficar bonito, não tem outra opção. Então, é como se o *Four Elements* era um outro mundo, e foi aí que eu entendi o que era *tattoo*, a

> diferença entre *tattoo* e desenho.[...] Foi aí, em São Paulo, como o Iván, que tudo começou (Alexandre Greco, via remota, 16/08/2020).

> Essa minha escola, a escola de *tattoo* do ABC, tinha já uma referência com a *tattoo* japonesa, como trabalho do Maurício (Teodoro). Mas não era *tattoo* tradicional japonesa, era mais elaborado, uma leitura mais moderna. Antes do Iván chegar, mesmo quem fazia tradicional americana, ninguém queria fazer tal como se fazia antes, todo mundo achava meio tosco, a tatuagem tradicional americana. Todo mundo queria dar um incrementada na coisa. E aí virou o estilão de tatuagem dos anos 80, que eram os temas tradicionais mais um pouco mais trampado. Quando ele (Iván) chegou, ele mostrou pra gente que dava pra fazer (fazer a tatuagem de um modo mais tradicional), e que era pra fazer assim.**[...]** Eu tinha um álbum de fotografia, 10 por 15 normal de filme, só com trampo do Iván. Depois veio o *fotolog*,[...] eu copiei o fotolog interior do Iván, imprimi e encadernei.[...] Quando o Iván colou na parada, ele mudou a cabeça de todo mundo (Alexandre Wildmann, *Gaman Tattoo*, 29/08/2020).

Esta narrativa de encontro com a prática do *irezumi* a partir do contato com o trabalho de Iván é um lugar comum na carreira de quase todos os tatuadores que entrevistei pertencentes a primeira geração. Encantar-se com o *Four Elements* e com a prática de Százi, tatuar-se com o húngaro, experienciar o espaço social *underground*, cheio de cigarro e cervejas, que dava contorno coerente a um tatuar autêntico, são eventos vitais na formação dos tatuadores versados no estilo. Foi a partir do *Four Elements* que a prática de Százi se espalhou pelo mundo da tatuagem urbana brasileira e da América Latina.

Nestes primeiros anos, podemos dizer que a tatuagem tradicional japonesa da América Latina *era* Százi, já que ele era a única referência legitimada no estilo. Além de inegável marco histórico, a figura de Százi funciona como matriz fundamental e referência inelutável da prática da tatuagem japonesa no país, em relação à forma de se tatuar, à constituição do espaço à representação do ofício.

Assim começa a constituição de uma prática brasileira e sulamericana de *irezumi*, formada principalmente por tatuadores que possuíam proximidade pessoal com o tatuador húngaro. Este foi o caso de tatuadores que conheceram o *irezumi* se tatuando com Iván e frequentando seu estúdio, como, por exemplo, Mihály "Misi" Kárai, Pedro Lucente e Rick Pacchini, de São Paulo, Rodrigo Digo, de Marília (SP), Roly de Buenos Aires, e Rico Daruma, de Shiwa-gun (Iwate, Japão). O processo de constituição do espaço social da prática não seguiu uma ordem nem uma delimitação geográfica. Este espaço se formou a partir das dinâmicas de redes de relações pessoais. Essa primeira geração abrange 34 dos 49 tatuadores entrevistados nesta pesquisa.

A partir da segunda década do milênio (iniciando em 2010), uma segunda geração de tatuadores do estilo japonês iniciou sua formação dentro do espaço social da prática (15 tatuadores dos 49 entrevistados). Desta vez sem ter contato direto com o trabalho de Százi nem

com o extinto *Four Elements*, esta segunda geração teve por referência os tatuadores da primeira, no momento no qual a tatuagem destes entrava na segunda década e, no que tange a maioria, em uma fase de consolidação do estilo individual – inclusive esse processo frequentemente incluía um afastamento parcial do estilo de Százi.

Este foi o caso, por exemplo, de Felipe Brunelli, que conheceu a prática a partir de Cacau Horihana, de Alexandre Rodrigues, que teve acesso à prática a partir de Caio Pineiro, e de Alex Ikeda, que teve por referência principal Rodrigo Calligari. Os marcos fundamentais do processo de formação da primeira geração se repetiram: encantar-se com a prática e o espaço social no qual ela acontece, tatuar-se densamente com a referência e aproveitar didaticamente estes encontros, filiar-se à comunidade de ofício da prática a partir da relação com o tatuador de referência. Vale mencionar que este processo social de dispersão da prática, somado ao amadurecimento dos tatuadores da primeira geração, resultou em nítido aumento da diversidade estética do *irezumi* brasileiro.

Esta disseminação da prática tradicional japonesa aconteceu enquanto, simultaneamente, a prática da tatuagem urbana no país passava pelo processo de mutação que alterou drasticamente seus limites sociais e desembocou no panorama atual, no qual, comento mais uma vez, a prática não é restrita a grupos específicos nem se encarna nos estilos tradicionais e bem definidos. Ou seja, justamente no momento a tatuagem urbana no país perdia seus contornos identitários tanto em termos estéticos quanto sociais, os jovens que se interessavam pela tatuagem tradicional japonesa de Százi vão ao encontro de um estilo com contornos muito definidos em termos iconográficos e estéticos, e cuja versão brasileira se centrava em uma figura específica, o tatuador húngaro.

Trata-se de um notável descompasso entre o início de formação destes tatuadores e o tempo do mundo da tatuagem, na medida em que esse era dominado por um *processo centrífugo* de dispersão, e estes jovens tatuadores do estilo japonês foram tragados por *uma força centrífuga*, o *irezumi* de Százi. Esse horizonte nostálgico é essencial ao *irezumi* brasileiro, pois ele é o fundamento estético e afetivo da percepção, por parte dos praticantes da *tattoo* japonesa, da superioridade estética e moral da prática em relação as novidades do mundo da *tattoo*. Tal nostalgia permite que, na prática do *irezumi*, seus praticantes encontrem a manutenção de valores tradicionais que estariam sendo liquidados na atualidade.

Apesar da prática da tatuagem tradicional japonesa de Százi ter sido matriz ou influenciadora de práticas que hoje vicejam em várias cidades e estados do país, a cidade de São Paulo ainda é a Meca da tatuagem japonesa no Brasil. A cidade sedia o trabalho da maior parte dos tatuadores do estilo (31 de 53 tatuadores localizados) e comporta a mais intensa troca de fluxos

sociais e técnicos relacionados à tatuagem japonesa. Tais fluxos estabelecem redes sociais e espaços comunicacionais bastante ativos e heterogêneos, tais como encontros cotidianos entre tatuadores do estilo e eventos de divulgação e debate sobre o ofício.

Em termos de espaço da prática, a maior parte dos tatuadores oferecem seus trabalhos em estúdios de porta fechada, como o *Windhorse Tattoo* e o *Zerosen Tattoo Crew*, e uma minoria trabalha em estúdios de porta aberta, tatuadores em processos de transição em relação ao espaço de trabalho. Todos os estúdios, de porta fechada ou aberta, contam com a produção de outros estilos de tatuagem, inclusive oferecidos pelos mesmos profissionais que tatuam *irezumi*. Nesse sentido, o peso da prática da tatuagem tradicional japonesa no cotidiano e na representação de cada estúdio varia bastante. Espacialmente, embora alguns praticantes trabalhem longe do centro da cidade, a maior parte dos tatuadores, assim como a vida social em torno do *irezumi*, concentra-se entre a Zona Oeste e o Centro da Cidade, nos bairros de Pinheiros, Jardins e República, nas proximidades do nascimento da prática no *Four Elements*, na rua da Consolação.

A cena paulistana da tatuagem tradicional japonesa é ainda *onde as coisas acontecem*, o espaço privilegiado da prática e referência para outras cenas do *irezumi*. O tipo de contato que estabelece com São Paulo é um aspecto central na carreira de todo tatuador do estilo, por ter impacto em seu processo de formação, em seu repertório de relações pessoais, em seu prestígio profissional e na legitimação de sua prática.

Além de São Paulo, a cidade de Curitiba configura um importante polo da tatuagem tradicional japonesa. A cidade conta com 8 praticantes do estilo japonês, sendo que 3 deles são aprendizes. O ponto mais intenso da vida social em torno da tatuagem japonesa é o *Kirin Tattoo*, de Cacau Horihana, estúdio que comporta um acervo extraordinário de artefatos e informação sobre o *irezumi* – máscaras de nō, relíquias de origem japonesa, estampas xilográficas, livros com obras de importantes *horishi* japoneses, e um acervo exuberantes de pinturas do próprio tatuador –, uma vida social intensa ligada à prática da tatuagem, e um sistema de transmissão do estilo japonês apoiado na relação mestre-aprendiz – sistema que exploraremos melhor logo à frente.

Para além de seu protagonismo em Curitiba, o *Kirin Tattoo*, aberto em 2009, tem se tornado referência cada vez maior para a prática da tatuagem tradicional japonesa brasileira, trazendo frequentemente, clientes e tatuadores de outras cidades, ao passo que o trabalho de Cacau Horihana tem produzido filiações diretas e indiretas que chegam a outros estados e países. A prática da tatuagem japonesa em Curitiba mantém conexões importantes com a de São Paulo, composta pelo frequente intercâmbio de tatuadores do estilo.

Além dos polos de São Paulo e Curitiba, temos tatuadores que atuam em outras cidades, de forma isolada, e mantém importantes conexões com os polos mencionados, tanto em termos históricos quanto no que concerne a dinâmicas atuais. Estabelece-se, assim, uma série de relações profissionais e pessoais bem delimitadas, conectadas e autorreferentes entre os tatuadores do estilo japonês, uma figuração social cuja forma é reconhecida por seus integrantes. Todos conhecem uns aos outros, com raras exceções, assim como compartilham referências comuns, um mesmo horizonte acerca da tatuagem urbana, e um pertencimento comum costurado pela categoria do *ofício.*

Espero, com este panorama histórico e social amplo, ter situado o leitor na disposição geográfica e sociocultural da prática da tatuagem tradicional japonesa no Brasil.

2.4. Formação dos tatuadores

Podemos dividir os tatuadores do estilo japonês em dois grupos, como antes mencionado. Se considerarmos a chegada de Iván Százi como o ponto zero da prática da tatuagem tradicional japonesa no país, podemos nomear como *primeira geração* aquela formada pelos tatuadores que absorveram a tatuagem tradicional japonesa diretamente do trabalho de Iván Százi, e iniciaram sua formação na primeira década dos anos 2000. Seguindo o perfil do circuito tradicional, esses tatuadores provêm de classes baixas e médias, criados em bairros periféricos de São Paulo ou em cidades do interior do Estado. São todos do gênero masculino. É lugar comum, na história de vida destes tatuadores, a facilidade e o prazer em relação a prática do desenho e outras linguagens visuais. Outro ponto comum nestas biografias é a ligação, na juventude, com cenas de contracultura e de cultura periférica brasileira, assim como a pertença comunitária aos bairros de origem. Esta pertença a cenas *undergrounds* e periféricas na juventude marca inelutavelmente os *habitus* desses profissionais da tatuagem japonesa, - seus valores estéticos e morais, suas formas de sensibilidade e sociabilidade (Bourdier, 1998). O uso de bonés, os termos como *mano, playboy, vacilão* expressam essa pertença à cultura periférica, na qual o enaltecimento das relações horizontais, da solidariedade grupal e da autenticidade em relação às origens geográficas, comunitárias e de classe tem papel central (Bertelli & Feltran, 2017; Bertelli, 2012).

Antes de tatuarem, a maior parte desses jovens exerceram trabalhos pouco prestigiados e mal remunerados, como o trabalho de motoboys, *oficeboys*, de atendentes de lojas e de clínicas de saúde, trabalho braçal na construção civil, etc. Por meio da sua ligação com subculturas

urbanas, tais jovens entraram em contato com a prática da tatuagem como consumidores. Logo, alguns jovens passaram a utilizar suas habilidades com o desenho para tatuar amadoramente seus amigos.

> Eu tinha 12 anos, era 89, mesmo ano da queda do Muro de Berlim, isso criou um marco na memória. Na época, eu era da cena punk *hardcore*, e a *tattoo* tinha um sentido *underground*, de dissidência, de contracultura. Era um jeito de se separar do que *mainstream* sociocultural. Quem fez a *tattoo* foi meu irmão mais velho, que é também é tatuador. Eu sempre estive envolvido com a cena da *tattoo*, eu até arrumei um kit de tatuagem. E às vezes eu ia ao estúdio de amigos para tatuar, mas era uma coisa amadora. Não era profissão. (Alexandre Greco, via remota, 19/08/2020)

> Eu fiz minha primeira *tattoo* com 14 anos, e aí eu já me interessei, queira fazer desenho de *tattoo* [...] fiz uma máquina caseira [...]quebrou algo na casa, peguei o motor, aí afiava as agulhas de costuras, e tatuei toda a galera. Eu era muito envolvido com *skate*, inclusive os amigos antigos que tenho até hoje são do skate. Aí eu tatuei toda a molecada do *skate* com desenhos de um skatista, Jeremy Ray. (Rodrigo Calligari, *Calligari Tattoo*, 18/04/2018)

De prática que confere identidade grupal, esta ligada à experiência de marginalidade e dissidência social, a tatuagem surge, em algum momento na juventude destes tatuadores, como possível atividade remunerada. Atividade que fornece ganhos consideráveis, é integrada e compatível com seu estilo de vida (Ferreira, 2008), traz reconhecimento grupal, assim como permite exercer o talento cultivado no campo das linguagens visuais, que até então se expressava apenas em atividades amadoras. Nesse sentido, são significativos os relatos dos tatuadores que tentaram exercer profissões socialmente mais prestigiadas, como a de arquiteto e *design* gráfico, mas foram tragados para a prática da tatuagem. Essas experiências indicam que a expressividade pessoal pode ser um componente importante na escolha da profissão de tatuador, não se tratando apenas da inacessibilidade das carreiras prestigiadas.

> Quando chegou a época do vestibular, eu já estava mais fora da cena *punk*, eu escolhi fazer um curso de Arquitetura, que tem a ver com isso desenhar, tem uma relação com as artes visuais. E logo no começo da faculdade eu comecei a trabalhar com Autocad, sabe? [...] Eu me formei, e estava ganhando bem, como um carreira estável. Foi quando um *bodypiercing*, um amigo meu, me chamou para substituir um tatuador que sumiu do estúdio. Eu topei, e aí tudo mudou. Eu me senti muito realizado tatuando, pensei "É isso que quero fazer todo dia". Eu não queria ficar em canteiro de obra, eu queria estar em estúdio de tatuagem (Alexandre Greco, via remota, 2/07/2020)

Como podemos ver, o ofício de tatuador surge como possibilidade de transformar esse espaço especial de lazer, sociabilidade e consumo, *o estúdio de tatuagem*, também em espaço de trabalho, integrando assim a vida laboral e a vida expressiva, o que viabilizou a manutenção de aspectos significativos do estilo de vida cultivado na juventude.

Escolhida a profissão, é comum aos tatuadores da primeira geração um período de trabalho com outros estilos antes do contato e assimilação da tatuagem japonesa, ainda que a duração deste período varie consideravelmente, entre 3 a 6 anos. Apesar dos tatuadores, em seu início de carreira, terem tido algum contato esporádico com materiais ligados à tatuagem japonesa, o contato efetivo com a prática se deu, como já comentei, a partir do contato com o trabalho de Iván Százi, contato realizado no começo do século. Tal encontro foi significativo não apenas pela introdução ao *irezumi*, mas também porque deslocou a práticas desses tatuadores para os estilos tradicionais, em um momento em que a polarização entre os circuitos tradicional e comercial se formava.

> Eu gostava de *New School*, sabe, aquele estilo que parece com grafite, que fez muito sucesso naquela época. Ninguém naquela época gostava assim, dos estilos mais tradicionais, isso pegou mais recentemente [...] Aí eu conheci o estilo japonês, mudou minha cabeça, vi o que era tatuagem mesmo (Cacau Horihana, *Kirin Tattoo*, 16/04/2019).

Ao se encantarem com a *tattoo* japonesa e decidirem se dedicar ao estilo, estes jovens tatuadores buscaram se inserir em espaços nos quais a prática estava sendo assimilada, de modo a adquirirem o *know-how* técnico e estético essencial ao estilo. *Know-how* que nesse caso, era idêntico a um *know-who*, pois, como apresentei anteriormente, os estúdios e tatuadores implicados nesse espraiamento do *irezumi* brasileiro eram, e ainda são, bastante identificáveis. Habitar esses espaços e ser tatuado por estes profissionais era etapa fundamental na introdução do novo tatuador na tatuagem japonesa, o que implicava entrar em uma rede bastante específica de relações pessoais, rede que se organiza em torno do exercício e transmissão da tatuagem japonesa, e pertence ao circuito tradicional:

> No começo tinha o Iván, era quem fazia *tattoo* japonesa. Depois de um tempo teve o Misi, que já tatuava mais no estilo do Horiyoshi (III), mas meio que começou por causa do Iván. E aí foi vindo o Rick (Pacchini), depois do Gabriel Ribeiro, Jeizel... foi tendo mais gente fazendo *tattoo* japonesa mesmo. Mas era tudo ali, ou no *Four Elements*, ou no *Tattoo Tradition*, não sai daquela regiãozinha lá. E você eu conheci todo mundo, e conforme fui curtindo a *tattoo* japonesa, trocava mais ideia. E conhecendo também o pessoal do *old school*, o Laci que, neste momento, tava no tribal, Maurício (Teodoro), o Arae, galera das antigas. (Alexandre Greco, via remota, 2/07/2020)

Existe uma conexão íntima entre o processo de formação no ofício de tatuador do estilo tradicional japonês e a inserção em um espaço social específico, pautado em relações pessoalizadas.

O processo de formação no estilo japonês é realizado principalmente a partir da presença efetiva do tatuador no espaço da prática, a partir de relações intersubjetivas, ou mais

exatamente, intercorporais (Merleau-Ponty, 1999). Embora a disponibilidade de materiais impressos e eletrônicos de divulgação do *irezumi* tenha crescido nas últimas décadas, o acesso aos princípios técnicos e composicionais da tatuagem tradicional japonesa é ainda bastante restrito. Além disso, existem dimensões do ofício que dependem dramaticamente da transmissão corpo a corpo.

Como um dos dispositivos mais importantes dessa transmissão, temos o próprio ato de se tatuar, de oferecer dinheiro, tempo, seu corpo e muita dor para a tatuagem japonesa, prestigiando os tatuador estabelecidos na prática. Durante o processo de formação, aprende-se que a melhor maneira de aprender a o ofício é se deixar tatuar, por longos períodos, com outro tatuador mais experiente, e roubar seus segredos pela observação:

> A gente aprende demais, demais se tatuando. Você consegue observar ali, por horas, o cara muito bom trabalhando. Eu aprendi muito me tatuando. Por exemplo, aprendi muito me tatuando com o Rodrigo Calligari. Eu piro nas linhas dele, no trampo dele, ele pra mim foi uma escola (Alex Ikeda, *Tsubaki Tattoo*, 15/11/2020)

Esse dispositivo não apenas possibilita a aprendizagem pela observação do trabalhar e da cicatrização da *tattoo*, mas também funciona como um catalizador da inserção do tatuador em formação no circuito, pois tatuar o próprio corpo com *irezumi* oferece uma prova de seu interesse no estilo, assim como cria um espaço de mútuo reconhecimento entre o jovem tatuador e tatuadores mais experientes.

> Na época, a gente não tinha acesso as coisas, tinha muita pouca coisa, a internet ainda tava começando. Aí um modo de você ter acesso as coisas era ir no Iván (*Four Elements*), se tatuar com ele. Lá ele tinha muito, muito material, material raro mesmo, livros e fotos, e a gente podia olhar. E o principal, né, podia ver o Iván trabalhar na sua tatuagem, dava pra aprender muito assim (Zek, *Kotobuki Tattoo*, 9/12/2019)

> Fica essa coisa de *workshop* de *tattoo*, gasta um dinheiro com alguém que você nem conhece, e não aprende nada de substancial. Se você curte o trampo de um cara, vai lá e se tatua com ele! Você prestigia e financia o trabalho do cara, prova que admira mesmo, que você vai vestir aquilo. E aí você vê o cara em ação, vai ter o workshop que importa, só você e o cara ali. E ainda sai com um trampo foda na pele. Quer mais o que? É assim que se faz, que se aprende o trampo e vai fazendo os contatos. (Fame, *Adega do Costa*, 8/04/2019)

De modo geral, o aprendizado da tatuagem tradicional japonesa é realizado a partir da presença efetiva e constante do aprendiz nos espaços nos quais as tatuagens são produzidas, e pelo uso da observação silenciosa do trabalho dos tatuadores mais experientes. Inclusive é visto como uma gafe importunar tatuadores com perguntas sobre a prática, na medida em que, sendo um saber esotérico adquirido a duras penas, deve ser oferecido por generosidade espontânea.

Em geral, para adquirir a formação, assim como a legitimação dos pares do ofício e no circuito, o jovem tatuador deve conseguir ter acesso frequente aos estúdios, oferecendo serviços gratuitos aos tatuadores mais experientes, enquanto pode observar a prática e ser instruído em alguns exercícios. Tais exercícios são compostos pela cópia exaustiva, por meio do desenho e da pintura, de referências do *ukiyo-e* e de desenhos e pinturas de outros tatuadores.

> Eu pegava e fazia, assim, 200 peônias. Repetia, repetia, repetia, até entender a lógica. É um aprendizado mecânico mesmo, você faz tantas vezes que você entende o desenho japonês. E aí, no próximo mês, eu fazia 50, 60 dragões. Copia de referência de livros. É assim que aprende, é copiando, copiando, exaustivamente (Alex Ikeda, *Tsubaki Tattoo*, 31/08/2020)

Trata-se, portanto, de uma transmissão do estilo por meio da minuciosa observação cotidiana e cópia incessante dos modelos legitimados e consagrados, no interior de uma relação nada dialógica entre mestre e pupilo. Esse sistema garante a *incorporação do ofício,* uma aprendizagem pelo corpo que se expressa no corpo, na visão e no movimento das mãos ao tatuar, pintar e desenhar. É no território do visual, adormecido no trabalho dos mestres, que mora o conhecimento da tatuagem japonesa. Muitas vezes vi tatuadores ficarem encabulados em situações que deviam explicar verbalmente seu fazer. Essa timidez se desfazia por mágica quando lhe era dado um pincel, ou máquina de tatuar, e uma superfície para produzir imagens. Interessante notar que Averbuch (2008) apresenta o mesmo modelo de transmissão pelo corpo, pela observação e imitação, ao descrever a aprendizagem da dança tradicional *kagura* no Japão.

O fato da aprendizagem acontecer no estúdio, por meio das atividades concretas que compõem o ofício permite que a incorporação da prática transcenda a dimensão técnica e estética do estilo. A insistência nessa transmissão face a face, e no contexto do trabalho, é justificada pela necessidade de apresentar ao jovem tatuador os valores do circuito tradicional, testá-lo nos espaços sociais vinculados à prática da tatuagem, oferecendo assim uma formação estética e moral inseparável da técnico-poética.

Ao aprender a história da prática da tatuagem japonesa, espera-se que jovem tatuador passe a respeitar o passado e apresente uma conduta prudente em relação às dificuldades do tatuar, conduta que se contrapõem a busca de originalidade e autoria a todo custo. Também é transmitido que a redução da prática da tatuagem a uma atividade puramente comercial não respeita os parâmetros técnicos e os princípios morais inerentes à prática dos estilos tradicionais. Esse aprendizado no contexto de trabalho supõe, ao mesmo tempo em que reforça, uma conduta, por parte do tatuador em formação, embebida em humildade e subalternidade em relação aos tatuadores mais experientes, conduta que deve manifestar conhecimento e respeito

para com história do circuito tradicional: as lutas políticas e profissionais realizadas pelas gerações anteriores para garantir o esmero técnico e poético do ofício, assim como seu reconhecimento social.

> São dois mundos. Os que fazem a tatuagem mais comercial – é tatuagem ruim, na real, porque tatuagem é comercial, a gente tem que comer –, mas esses que são "artistas", fazem coisas da cabeça deles, eles não sabem nada de história da tatuagem, nem querem saber. E tem gente como João[23], que sabe, tem caminhada, conhece o certo, mas resolveu ganhar dinheiro. Então, é esse mundo, em que tatuagem é mais uma coisa cosmética. E tem a gente, que tenta fazer uma coisa séria, respeitando a *tattoo*. *Tattoo* tem história, não começou ontem. Essas imagens têm séculos, elas têm um significado profundo. E demora para aprender, leva tempo, tem que ouvir muito mais do que falar, sabe, dois ouvidos, dois olhos, uma boca. Esse menino, Rodolfo, este é novo, mas ta no caminho certo, aprendendo do jeito certo. Ele tem humildade pra escutar, tomar bronca, e sabe que é pro bem dele (Fame, *Adega do Costa*, 8/05/2019).

Essa moralidade e sensibilidade são transmitidas, no cotidiano, a partir de conversas mais diretas acerca dos acertos e erros do tatuador em formação, nos momentos em que tais lições se mostram propícias. Também é central, neste processo pedagógico, o papel das narrativas de formação e as vinhetas de ofício. Mas, sobretudo, a transmissão do ofício se faz de maneira tácita, a partir da prescrição de tarefas para o tatuador em formação, no manejo da hierarquia por parte do tatuador mais experiente, e a partir da observação que o tatuador em formação pode fazer das dinâmicas do estúdio. Esse ensino prático transmite os princípios que guiam a relações com os clientes, com o espaço do estúdio e com os outros tatuadores.

> Christian (Arae) e o Hiro me aceitaram no estúdio, como aprendiz. E aí eu fazia tudo, limpava o estúdio, limpava material, e observava quieto como eles faziam. [...] Uma vez, eu deixei faltar tinta na impressora, e o Hiro foi imprimir um desenho, e nada de tinta. Ele me chamou, com calma e firme, e disse que ele ia ter que desmarcar o cliente, e que isso era culpa minha. E me jogou na cara que não ia cobrar, porque eu estava quebrado. Eu fiquei que não tinha onde esconder a cara. Parece coisa pequena, deixar faltar a tinta, mas não é sobre isso, é sobre a minha conduta, é sobre responsabilidade. E eles me descascavam, e é assim que aprende (Fame, *Adega do Costa*, 11/09/2019).

Portanto, trata de uma formação de forte caráter praxeológico, que visa uma compreensão global, tácita e prática do universo do ofício.

Todo esse conjunto de procedimentos que cercam a presença do tatuador em formação no estúdio, e no circuito de maneira mais geral, condensa-se na noção de *aprendiz de estúdio*, sistema de transmissão do ofício presente no circuito tradicional, através do qual o tatuador em formação oferece gratuitamente o trabalho de serviços gerais no estúdio – secretariado,

[23] Nome fictício.

assistência técnica, limpeza e manutenção do estúdio, atendimento ao cliente – , e, em troca, recebe a permissão para frequentar o estúdio e receber lições dos tatuadores seniores.

Como aprendiz do estúdio, o jovem tatuador é subordinado e aluno de todos os tatuadores do estúdio. No formato mais ortodoxo do sistema, o aprendiz fica vinculado a um tatuador em específico, que é seu *mestre*, que responde pela sua formação e por sua conduta no circuito tradicional. Este sistema de transmissão é bastante flexível, possui parâmetros bem gerais – basicamente o reconhecimento da superioridade hierárquica e do conhecimento mais vasto dos tatuadores seniores –, permitindo grande variação na sua aplicação em cada situação singular:

> Eu virei aprendiz do estúdio (*Organics*, em Curitiba), especialmente do Terráqueo. Foi muito bom ser aprendiz do Terráqueo, porque ele é das antigas, aí ele me tratou como aprendiz mesmo, eu tive uma aprendizagem das antigas, fazia tudo no estúdio, e o Terráqueo passava todas as referências, me guiava mesmo. (Alex Ikeda, *Tsubaki Tattoo*, 31/08/2020)

No entanto, de forma inusitada, uma organização consistente do sistema de aprendiz é quase inexistente na formação da primeira geração de tatuadores embora princípios vitais do sistema tenham governado a aprendizagem do estilo. Vários tatuadores se declaram *filhos do Iván*, mas não foram formados por este, nem por outro tatuador, em uma relação de mestre-aprendiz estruturada. A aprendizagem desses tatuadores foi assistemática, a partir da experiência em vários espaços e relações sociais. No que tange a filiação, tratou-se muito mais de filiações simbólicas, a partir da vinculação e identificação do tatuador com o trabalho de um tatuador por ele admirado. Já na formação da segunda geração de tatuadores, o sistema de aprendiz de estúdio (em especial a variação *aprendiz-mestre*) foi implementado de forma bastante estruturada em vários casos, ainda que a aprendizagem mais dispersa e a filiação simbólica ainda tenham dominado os processos de formação.

Nas redes sociais envolvidas com a tatuagem japonesa, é onipresente a percepção de que este modo de transmissão – fundamentado na pessoalidade, na interação cotidiana e na afirmação explícita da hierarquia – permite transmitir a dimensão estética e a dimensão moral do ofício de forma integrada. Este sistema de transmissão é percebido como uma forma anacrônica, fora de seu tempo, como muitos dos gestos no circuito tradicional. Trata-se de um paciente e resoluto comprometimento com o ofício que a maior parte dos tatuadores percebe ausente no atual mundo da tatuagem.

> Esses tatuadores novos, vai ver se algum deles quer ser aprendiz, limpar banheiro, levar comida de toco, e tudo trabalhando de graça? Magina, esse pessoal começa, já quer ganhar dinheiro, já chega perguntado quanto vão ganhar, acha que tatuagem é *business*, é grana e fama fácil. (Fábio Massashi, 22/04/2019)

Nesse sentido, a reprodução das imagens no circuito tradicional é apenas umas das dimensões da reprodução da prática, que se alarga para capturar as condutas, os ritos e códigos de sociabilidade.

A incorporação da história da prática pelo tatuador tem por contrapartida *sua inclusão* nessa história, sua localização em uma rede de filiações e alianças cujos contornos nítidos dão forma e coesão a prática da tatuagem japonesa. A primeira e mais importante filiação é com o tatuador que o acolheu em sua aprendizagem, sendo esta filiação a pedra angular da organização social do ofício.

Este lugar, incorporado na biografia do tatuador, passa ser sua senha no circuito tradicional, constitui parte central da identidade do tatuador. Se uma dimensão da *pessoalidade* que fundamenta a prática da tatuagem japonesa é a da presença física e cotidiana entre os membros, como vimos anteriormente, aqui podemos apontar uma outra expressão da pessoalidade: a constituição da identidade do tatuador pelo reconhecimento social de suas redes de relações pessoais historicamente constituídas. Ser *alguém*, nesse contexto, é ser *aprendiz de alguém*, ser *amigo de alguém*, ter trabalhado em tal estúdio, ter brigado com um tatuador, ter ajudado bastante outro, ter sido ingrato com um terceiro.

Tal rede de relações é um dos aspectos básicos da identidade do tatuador, pois é a partir dela que outros atributos vinculados ao seu *nome*, para usar um termo nativo, podem circular, por meio de narrativas em vários formatos que correm pelo circuito. Por *nome*, entende-se não apenas a representação social do tatuador, nem sua localização na história e nos círculos sociais vinculado à prática, mas seu lugar em uma hierarquia de prestígio não escrita, lugar que é o principal capital que o tatuador possui dentro do circuito, e por consequência, nos espaços e redes sociais vinculados à tatuagem tradicional japonesa. Acima de tudo, no que concerne ao seu ofício, é por esse nome o tatuador tem que zelar.

Apesar de pouco institucionalizada e bastante flexível às negociações cotidianas, esta hierarquia modula a conduta dos tatuadores, cria horizontes de trabalho e parcerias, oferece privilégios e obrigações virtuais. Em um espaço social nada institucionalizado, como é o da tatuagem urbana, as expectativas produzidas por essa hierarquia simbólica são os principais reguladores das relações entre companheiros de ofício, ao mesmo tempo em que tal hierarquia é constantemente *performada* nestas relações.

Os componentes que determinam os lugares neste mapa social são bastante heterogêneos e articulados. Penso ter mapeado os principais enquanto participava desse espaço, pois vagarosamente tive que compreender essa hierarquia em termos práticos, principalmente quando eu me colocava em apuros por erros de conduta. O primeiro componente do prestígio,

como anunciado, é o *capital social* dentro do circuito tradicional e da prática japonesa: de quem o tatuador foi aprendiz, de quem é amigo, com quais tatuadores com quem ele trabalhou, enfim, quem tem seu nome em alta conta.

O segundo componente é sua biografia profissional, em termos nativos *caminhada*, em especial o tempo dedicado a tatuagem. Dado que é uma profissão difícil, de ganhos incertos, e até pouco tempo objeto de intensa discriminação, manter-se tatuador por décadas a fio não apenas é indicador de experiência e perícia, mas de resiliência e amor à prática.

Um terceiro componente é a *conduta*. A qualidade da conduta é medida pela observância do tatuador, em suas relações sociais, dos princípios caros ao circuito, incluindo o reconhecimento da hierarquia de prestígio que organiza o mapa social da prática.

Por fim, temos o *trampo* (termo nativo), a prática e a obra do tatuador, que é submetida à apreciação técnica e estética da sua comunidade de ofício.

A soma destes aspectos na composição do lugar de cada tatuador é um espaço importante de discordância e disputa entre os praticantes da tatuagem japonesa. Opiniões e interesses se projetam no cotidiano, a partir de narrativas, julgamentos técnicos e estéticos, assim como julgamentos pessoais. Mistura-se a disputa por prestígio e a divergência acerca do significado da prática do estilo e de categorias como autenticidade, tradição e beleza.

A presença de princípios a serem defendidos, de uma hierarquia a ser legitimada e disputada, de um mapa social que tece alianças e divergência, faz com que a sociabilidade cotidiana nos espaços da prática da tatuagem japonesa seja bastante codificada. À primeira vista, uma cerveja em um bar, ou um café pela tarde, podem parecer eventos descontraídos e espontâneos, mas o tempo e a experiência revelam que esses espaços são palco de um delicado e sofisticado jogo de legitimação de concepções acerca da prática, de disputa de narrativas acerca das relações e lugares estabelecidos, assim como espaços pedagógicos que objetivam a reprodução da moralidade e sensibilidade típicas do circuito.

Nesse sentido, a prática da tatuagem japonesa se organiza socialmente a partir de uma rede de relações pessoais vinculadas ao ofício, formando o que poderíamos chamar de uma *comunidade de ofício*, cuja os laços de reconhecimento e a regras das disputas são constituídos por meio de uma pertença comum a um trabalhar que possui suas dimensões técnicas, sociais, econômicas e morais próprias.

2.5 A gramática narrativa-visual do campo etnográfico

Todo esse conjunto de relações e normas não escritas são dispostas, acessíveis aos iniciados, de uma maneira bastante coerente, embora inusitada: a forma da organização social da tatuagem japonesa esta disposta nos *corpos dos tatuadores*. No cotidiano da prática, tatua-se, exibe-se tatuagens, olha-se tatuagens. E se conversa muito. Em especial, conta-se muitas histórias.

Produzir e contemplar tatuagens, por um lado, e contar histórias, por outro, são de fato duas faces de mesma moeda, duas dimensões de uma gramática narrativa-visual que organiza este espaço social. A gradual aprendizagem dos rudimentos de tal gramática foi essencial à prática etnográfica, pois é nessa língua que se costura e se entrelaça o mapa das relações sociais, os códigos de sociabilidade, os valores intersubjetivos partilhados pelos tatuadores. Aprender a ler a costura entre a exibição tatuagens e as formas narrativas possibilitou habitar o campo e, ao mesmo tempo, conhecê -lo. Por isso, devo-me deter um pouco nesta forma de comunicação.

As tatuagens marcam a circulação do corpo tatuado no espaço da prática, tornando-se índices potenciais das relações estabelecidas no processo de se tatuar, assim como indicam possíveis opções estéticas e o conhecimento relativo acerca do mundo da *tattoo* e da prática japonesa.

Ter um *backpiece* de Cacau Horihana, por exemplo, indica que o tatuado foi a Curitiba, conheceu o estúdio *Kirin Tattoo*, e que provavelmente conheceu, além de Horihana, os tatuadores Pardhal, aprendiz de Cacau, e Rodrigo Salomão, tatuador versado no estilo *old school*. Essa tatuagem também pode indicar que o tatuado prefere tatuagens japonesas de acabamento mais rústico, com linhas mais soltas, que se inspiram nos *horimono* japoneses de antigos mestres como Horigoro, Horiuno e Horihide. Por outro lado, caso o tatuado tenha um *backpiece* de Caio Pineiro, isso indica que ele conhece o estúdio *Kokoro*, na rua Augusta (São Paulo), e que talvez aprecie uma tatuagem japonesa com acabamento bastante polido, tanto em termos de linha quanto coloração, agradável aos olhos mesmos daqueles não familiarizados com a tatuagem japonesa. Caso um tatuado possua uma peça tatuada por Horihana e outra por Pineiro, neste caso provavelmente trata-se de um entusiasta da tatuagem japonesa que coleciona tatuagens com diferentes *experts* brasileiros, e provavelmente possui algum conhecimento e trânsito na cena da tatuagem japonesa.

Neste sentido, as tatuagens que o tatuado possui relevam, para o olhar familiarizado, onde ele esteve, com quem ele conviveu, como resolveu gastar tempo e dinheiro, quais espaços e relações ele teve acesso. Das primeiras tatuagens, muitas vezes simples desenhos monocromáticos e mal aplicados, até as últimas, belas tatuagens japonesas, o corpo tatuado

frequentemente revela a transformação do gosto do tatuado com o passar dos anos. Além de pontuar os lugares e relações que ele tem acesso.

No caso dos tatuadores, suas tatuagens são expressam imagética da história de sua formação, além de corporificar suas preferências estilísticas e suas relações socioprofissionais e pessoais estabelecidas no mundo da *tattoo*:

> (pergunto a Cauê sobre a tatuagem do seu braço direito) Fiz com o FAME, conhece? Eu já estava querendo fazer *tattoo* japonesa, e nesta época o FAME [2007] tinha voltado do Japão, e tinha muito conhecimento sobre tatuagem japonesa e cultura japonesa. Ele passava as coisas para a gente. Ele foi bem generoso comigo. Eu ia lá, tatuava com ele, e aprendia muita coisa. [...] O outro braço eu fiz com o Hiro, que agora tatua no Japão (mostra o braço) [...] Já essa tatuagem é do Ichibay [famoso tatuador japonês praticante do *irezumi*], é um dragão na sua última forma, a referência é Kuniyoshi [...] Essa tatuagem é do Edmar [Santos], e essa é do Hugo, de Buenos Aires. Conhece o Hugo? Ele é incrível (Cauê Freitas, *Blackball Tattoo*, 10/07/2018)

As tatuagens que alguém carrega, tomadas em seu conjunto, são a expressão mais clara, confiável e legitimada do seu percurso no mundo da *tattoo*. Elas são o atributo corporal que torna inalienável o capital social de uma pessoa no circuito tradicional, em especial nos espaços da prática japonesa:

> Tem essa história, que o cara daqui foi pra Londres, na Convenção [*London Tattoo Convention*] e quis tatuar com o Filip Leu [lendário tatuador, cujo brilhante trabalho, iniciado na década de 80, tem por um dos aspectos centrais empréstimos da tatuagem tradicional japonesa]. Aí, aquele monte de gente, o Filip Leu não deu muita bola pra ele, mas aí o Felip Leu viu que o cara tinha uma tatuagem do Maurício Teodoro! Aí, na hora Felip disse "É do Maurício?!!!" e ficou encantado com a tatuagem, e tatuou o maluco na hora. E ainda falou que era uma honra tatuar do lado de uma tatuagem do Maurício. (Renato Fornaro, *Kintarō Tattoo*, 4 de janeiro de 2018).

Esta crônica é contada por vários tatuadores, e *demonstra* e *reforça* como as tatuagens funcionam como artefatos que mediam o reconhecimento, comunicação e troca entre os atores participam do mundo da tatuagem, revelando seus lugares e perspectivas.

> [Christian pergunta se meu braço foi tatuado por Jeizel, e eu digo que sim] Sim, dá pra perceber. É bastante Iván né, tem bastante influência, no modo de fazer o fundo. Pessoal de São Paulo tem bastantes do Iván, é como uma escola. (Christian Arae, comunicação pessoal, *Manifest Tattoo*, 6 de agosto de 2019)

> [o tatuador Arthur Fame se dirige a mim] A galera olha pra você, vê você tem muita *tattoo*, e *tattoo* de gente foda. Então você topa ser visto como alguém da *tattoo*, topa ir em uns pico aí e o pessoal olhar torto. Você veste o lance da *tattoo*, por isso a galera conversa com você. E também, né, ter umas *tattoos* boas mostra que alguma coisa você conhece, não é uma Zé Mané qualquer (Arthur Fame, *Adega do Costa*, 13/05/2019)

Esta gramática social que se expressa na corporeidade só pode ser decodificada em identidades, e operacionalizada como capital cultural e social, no interior do circuito tradicional, a partir da imersão no mesmo. O mapa social construído pelas tatuagens não se baseia no significado dos temas representados, nem em uma organização específica dos elementos disposto no corpo. O dicionário dessa linguagem visual é construído na conversa cotidiana, entre ver e admirar as tatuagens e *conversar* sobre tatuagens, o que é a mesma coisa que conversar sobre as relações constituídas no mundo da *tattoo*. As narrativas, discursos, anedotas, as muitas histórias de formação (destinadas a transmitir os fundamentos da prática de maneira pedagógica), as opiniões de certos tatuadores sobre certos assuntos, trabalhos e pessoas, todas essas formas de conversam se entrelaçam cotidianamente com os corpos tatuados, formando um singular gramática visual-narrativa que *sustenta* a vida social do circuito tradicional, pois a organização deste é absolutamente dependente da circulação da sua história não-escrita, cujo suporte e testemunho são os corpos tatuados. .

O corpo tatuado, nesse contexto, constrói relações, opera como meio de comunicação e experiência intersubjetiva. A relação deste corpo com a identidade do tatuador é bastante complexa e sofisticada, dada a simples constatação *de que um tatuador não tatua a si mesmo*.

Por um lado, seu corpo tatuado é construído pelo trabalho de outros tatuadores, é produzido pelo gesto coletivo que anima o circuito tradicional, e não pela individualidade do seu trabalho. Tem-se assim uma identidade corporal-visual totalmente à sombra do outro e da coletividade. Identidade, alteridade e coletividade que são *produzidas pela e registradas na dimensão estética da corporeidade*. Por outro lado, o conjunto de tatuagens produzidas pelo tatuador, conjunto que expressa sua *visão* da tatuagem, veste muitos corpos que não o seu: corpos de clientes e colegas, corpos que se dispersam pelas ruas da cidade. Neste sentido, parte de identidade de ofício do tatuador reside em corpos outros e necessita da presença destes para se manifestar. Ou seja, a identidade do tatuador do estilo japonês é descontínua e descentrada, pois em seu corpo se encontra a coletividade, e na coletividade ele deposita seu gesto, sua individualidade como trabalhador, como artesão. Forma-se assim uma trama intersubjetiva, um

Imagem 38: Arthur FAME tatuando uma *backpiece* com o tema do dragão. Fotografia de Bob Donask. Fonte: Acervo do tatuador.

tecido intercorporal, que confere forma e substância ao espaço da prática japonesa, assim como sustenta a identidade de cada tatuador do estilo.

Tempo, dor, força: fenomenologia da prática da tatuagem tradicional japonesa (Capítulo III).

O momento do tatuar é corriqueiro e cotidiano, no qual os tatuadores e eu gastamos a maior parte de nossas horas de trabalho. Ele é também *dramático* em sentido estrito (Garfinkel, 1967/1991), pois nesse momento são performadas e trazidas à luz questões fundamentais que alicerçam e dinamizam a sociabilidade construída em torno da prática da tatuagem japonesa, atividade que é modulada pelo contexto, pelos papeis, expectativas e audiência (Goffman, 2018/1959). Além disso, é o momento em que os valores simbólicos, os códigos de sociabilidade e os jogos políticos adquirem uma perfeita encarnação estética, tema deste capítulo e interrogação vital da nossa tese: o papel fundamental de experiências estéticas, coletivamente cultivadas, no engendramento de uma rede intersubjetiva dotado de particularidades significativas para a compreensão do mundo contemporâneo.

De forma a explorar tais questões, descrevemos a seguir o cotidiano do tatuador Jeizel Seidy no *Windhorse Tattoo*. Escolhemos Jeizel e o *Windhorse Tattoo* não apenas porque me sinto mais apropriado desse espaço, que foi o centro da pesquisa etnográfica, mas porque o dia a dia deste tatuador, neste espaço é, em larga medida, a encarnação do cotidiano de trabalho considerado ideal por maior parte dos tatuadores do estilo, caracterizando assim um *modelo do ofício*, um horizonte normativo de referência para a prática. Ainda, não escolhemos a descrição de apenas um dia, mas uma colagem de vários, levando em conta as regularidades encontradas, que criam um *cenário de normalidade*, a partir do qual tanto o regular quanto extraordinário ganham sentido (Damatta, 1998).

Construí o percurso narrativo deste capítulo visando a conferir inteligibilidade e expressividade à descrição de fatos etnográficos, de modo a recompô-los em um conjunto coerente e articulado (Magnani, 2009; Peirano, 2008), traduzindo, para a minha *tribo* – o grupo social com o qual compartilhar o *background* comunicativo, moral e estético, o mundo acadêmico, em especial o campo das ciências humanas – as experiências que organizam o cotidiano de outra tribo, neste caso, o grupo de tatuadores praticantes do estilo japonês no Brasil atual. Ao longo do relato, coloco também falas de outros tatuadores, assim como cenas observadas e experienciadas em contextos variados do campo de pesquisa, de forma a reforçar meus argumentos.

Em alguns contextos, as falas dos atores sociais terão sua autoria e outros dados suprimidos, de modo a não os expor de maneira desnecessária e indevida. Incrustarei em nossa descrição

parte de nossos desenvolvimentos teóricos, justamente construindo o texto etnográfico como *teoria vivida* (Peirano, 2008), e não como uma descrição de dados apartada da reflexão.

Nessa medida, forneceremos uma teia formada por descrições etnográficas, falas colhidas na pesquisa de campo, intercaladas com desenvolvimentos teóricos construídos no percurso etnográfico.

Gostaria de comentar mais um ponto pertinente: neste texto, eu uso o termo *prática* para me referir ao conjunto das atividades que compõem o ofício de tatuador, não apenas o momento da produção da tatuagem. Isso inclui todos os aspectos materiais, técnicos e sociais imediatamente necessários para a produção das tatuagens no estilo japonês.

1. Ponto de partida: o tatuar começa fora do estúdio

O *Windhorse Tattoo* se localiza na rua Maria Carolina, uma pequena travessa da rua dos Pinheiros, via importante na parte leste do distrito de Pinheiros, que liga este bairro de classe média alta à Avenida Rebouças e, portanto, dá acesso ao novo e ao velho centro de São Paulo. Esta região do bairro é bastante arborizada, possui poucos prédios de mais de três andares, e tanto a rua principal quanto as travessas não possuem tráfego muito intenso. A área é ponto de encontro de vias de importantes de trânsito da cidade, existe a circulação de pessoas de diferentes perfis sociais, são oferecidos serviços diversificados. Ao mesmo tempo, muitas vezes eu me sentia em um bairro do interior do Estado.

Alguns dos serviços oferecidos na região possuem caráter luxuoso, sendo dirigidos à classe abastada que ali reside ou que ali realiza seu lazer e suas compras, como galerias de arte, lojas de roupas caras e estúdios prestigiados de tatuagem. Mas também existem restaurantes e comércios populares, que atendem aos muitos trabalhadores e visitantes do bairro. É possível comer na região por quinze (15), trinta (30) ou cem (100) reais.

A calçada é bastante movimentada, mas não ao ponto da saturação, como às vezes acontece com a paralela e mais popular Teodoro Sampaio. A rua dos Pinheiros é cercada de opções de mobilidade urbana: duas estações de metrô próximas, as ruas Teodoro e Cardeal Arcoverde para carro e ônibus, assim como a já citada avenida Rebouças. Enfim, é uma região cuja aparência expressa a classe média alta, mas que é frequentada por um público mais diversificado. Quase todas as noites, quando eu saía do estúdio, o movimento das ruas era complementado por uma grande quantidade de pessoas que se divertiam nos bares e restaurantes, cuja iluminação e decoração caprichada deixavam o ambiente com um ar bastante boêmio e vivaz.

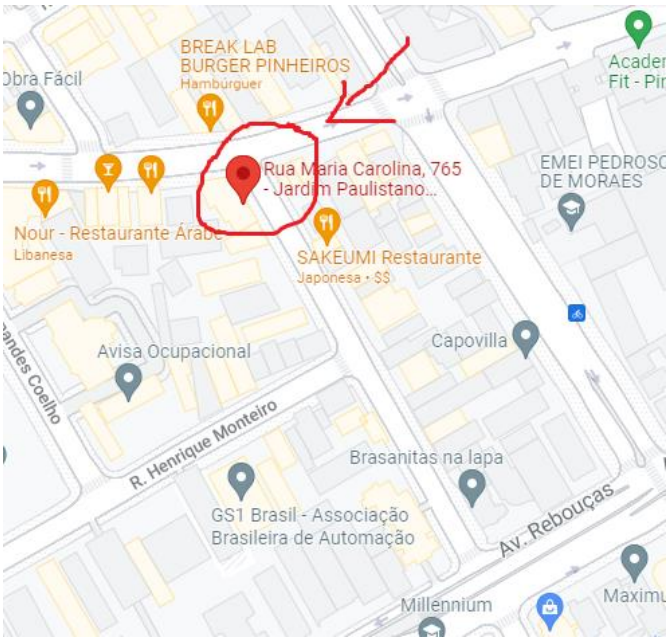


Figura 1: Mapa da cidade de São Paulo, com indicação da região na qual se localiza o estúdio. Figura 2: Recorte do mapa do distrito de Pinheiros, onde se localiza o estúdio *Windhorse Tattoo.*

O *Windhorse* fica no terceiro e último andar de um pequeno prédio, que abriga um estabelecimento a cada piso. No primeiro, existe um espaço onde são realizadas várias atividades, como reunião de negócios e aulas de ginástica, por aluguel de horário. No segundo, fica o *Tattoo Traditon*, estúdio prestigiado onde trabalham Mihaly "Misi" Karái e Gabriel Ribeiro, conceituados tatuadores do estilo japonês, além de Rodrigo Morbeck e eventuais *guests*. Um pequeno portão de ferro serve de entrada ao *Windhorse Tattoo,* onde Jeizel trabalha com Laszlo "Laci" Kís, tatuador excepcional na prática de vários estilos e que tem se especializado no estilo tribal. Ambos imigrantes da Hungria, Laci e Misi são bastante próximos, ao ponto de um ter a chave do estúdio do outro, garantindo livre acesso, e de compartilharem o espaço externo do *Windhorse*, uma grande sacada em volta do estúdio que possui plantas, bancos e uma bela vista dos ipês na rua Maria Carolina. Essa amizade de décadas data desde a época em que trabalhavam juntos no *Tattoo Tradition*, em outro endereço.

Transmissão de valores pela sociabilidade e usos do tempo na tatuagem japonesa

Jeizel mora no bairro do Grajaú, na zona sul de São Paulo, e leva cerca de uma hora para chegar até o estúdio de Pinheiros, quase sempre de moto, uma das suas paixões. Seu dia no estúdio começa entre 10h30 e 14h, dependendo das tarefas e dos encontros marcados para o dia. São raros os dias em que Jeizel chega mais tarde, como aqueles em que marca sessão de tatuagem à noite.

O tatuador, em geral, reserva a manhã para resolver tarefas como banco, passar em gráficas e, por vezes, trabalhar o tema principal da tatuagem do dia, já no estúdio. Por volta do meio-dia, ele almoça frequentemente em no restaurante Empório Santa Fé, nomeado pelo tatuador de *Restaurante da Lu,* que se localiza ao lado do estúdio, na rua dos Pinheiros. Outras vezes, ele chega ao bairro, vindo da sua casa do Grajaú, por volta do meio-dia, já para almoçar acompanhado. Mais raramente, Jeizel chega ao estúdio em torno das 14h, em geral para encontrar o cliente que irá tatuar, entre outras pessoas que participarão da sua tarde. Tal regularidade foi construída pelo tatuador visando disciplina e conforto e, portanto, trata-se de um tempo de trabalho autogerido, de acordo com a dinâmica do circuito tradicional.

O almoço no *Restaurante da Lu* é parte essencial do cotidiano do tatuador, e, como este mesmo afirma, é um momento em nada banal: "Mano, almoçar com alguém é muito sério, né? Você não acha? É uma coisa muito séria, comer junto, conversar, gastar o tempo com uma pessoa*."* (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, 03 de junho de 2018).

Jeizel frequentemente traz pessoas para almoçar com ele no restaurante: clientes com quem tem familiaridade, amigos, colegas de estúdio (*Windhorse* e *Tattoo Tradition*), tatuadores do Brasil e de todo o mundo que porventura venham visitar os tatuadores dos *Tattoo Tradicional* ou *Windhorse*, trabalhar de *guest* ou se tatuarem. Foi no *Restaurante da Lu,* por exemplo, que pude conhecer Rico Daruma e Shion, ambos tatuadores especializados no estilo japonês e extremamente prestigiados nos circuitos internacionais de tatuagem. O tatuador sempre ressalta que frequenta o mesmo restaurante há 8 anos, expressa frequentemente sua amizade com a proprietária e os funcionários do estabelecimento, e comenta que dá "trabalho" à Lu, devido ao seu temperamento assertivo e por vezes explosivo, mas, ao mesmo tempo, traz muitos clientes para o restaurante: "Faz 8 anos que venho aqui, né, Lu. E eu trago muita gente! (risos) Mas quando eu vejo coisa errada, eu falo mesmo. Já botei muita gente que faz besteira pra correr daqui (risos)." (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, data 8 de julho de 2018)

Jeizel faz questão de pontuar que o almoço é uma ocasião importante, que seu convite é importante. O almoço é cotidianamente realizado com a presença de 2 a 4 pessoas, mas pode

ter mais de 15 em ocasiões especiais, como nos dias em que Jeizel reúne vários tatuadores visando algum evento comum. Almoça-se e conversa-se. O tatuador sempre faz questão de perguntar se as pessoas acharam a comida boa, comenta que a acha ótima "porque é simples e boa", autêntica, atributo simbólico que também caracterizará o seu entendimento da tatuagem japonesa.

Entre apresentações – quem é quem, de onde se conhecem, amigos em comum – e banalidades – clima, acontecimentos recentes, algum vídeo engraçado que foi postado em rede social etc. –, Jeizel conta histórias do passado e do presente do mundo da tatuagem, coloca "na mesa" a avaliação de eventos de tatuagem, trabalhos de outros tatuadores, apresenta cenas que expressam posturas aprovadas e desaprovadas pelo tatuador, indaga assertivamente os interlocutores acerca das suas opiniões sobre esses temas. Muitas vezes, discorre sobre temas básicos da tatuagem japonesa, de forma didática para não iniciados:

> [Jeizel me mostra o fundo de um fechamento de braço em processo, enquanto conversa comigo e com o cliente][24]. Tatuagem tem que ter preto. Mesmo quando o desenho não está muito bom, mas tem bastante preto, eu acho que fica mais *tattoo*, sabe. Na tatuagem japonesa, bastante preto, um contraste com equilíbrio. Quando você coloca as linhas já tem que tá bonito, quando você coloca o preto tem que estar pronto. A cor é apenas acabamento. (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, 03 de julho de 2018).
> Acho que tatuagem japonesa, japonesa mesmo é com fundo, que aí que tá completa. (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, por telefone, 08 de julho de 2018).

Corriqueiramente, no bate papo do almoço, o tatuador transmite seu posicionamento pessoal dentro da prática da tatuagem japonesa, sua história e sua genealogia como tatuador e sua opinião sobre o mundo da tatuagem:

> Quando eu comecei a tatuar, eu não sabia tatuar, e não sabia que não sabia. Aí eu vendia agulhas de tatuar, foi quando eu fui no estúdio do Maurício [Maurício Teodoro], eu vi aquelas pinturas, e nossa! Eu fiquei em silêncio, sabe [expressa fisionomia de assombro e admiração] , e me sentindo agradecido de ver aquilo. E o Mauríco foi super humilde. Os jovens de hoje nem sabem quem é Maurício Teodoro, Iván [Százi]! Muito cheio de ego, pensam só no deles, não pensam na *tattoo*[25]**,** não sabem nada da história da tattoo. (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, *Restaurante da Lu*, 07 de junho de 2018).

Muitas vezes, no que tange a defender concepções estéticas pessoais, apenas a indicação de um trabalho de outro tatuador pode transmitir a ideia de Jeizel:

---

[24] Colocaremos entre colchetes, [...], qualquer informação que não consta no diário de campo original.
[25] Neste caso, o termo *tattoo* indica, no léxico nativo do circuito tradicional da tatuagem, o universo da tatuagem urbana, em sentido amplo.

> [Jeizel indica a tatuagem que possuo]. Gosto disso! (em tom assertivo). Veja, é simples, um risco aqui, fez a boca, o olho, é isso . (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, *Restaurante da Lu*, 03 de julho de 2018).

Recorrentemente, o tatuador fala sobre outros assuntos, como sua paixão por motos, sobre artesanato japonês, sobre música, e é possível perceber em suas experiências e opinião sobre esses temas diversos o enaltecimento dos mesmos valores que ele busca na tatuagem. Em geral, trata-se de atividades que exigem talento e dedicação:

> [acerca de um vídeo impressionante que vemos juntos sobre carpintaria tradicional japonesa] Olha só! Esses caras fazem toda junção sem prego, sem parafuso, é só por encaixe. É simples, incrível. Não se fazem coisas mais assim, exige pensamento, calma, pensar o simples. Não existem mais homens assim. (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, *Restaurante da Lu*, 30 de abril de 2019).

Assim, o momento do almoço acaba por iniciar os novatos na sociabilidade típica da tatuagem japonesa, assim os inicia no espaço social que gravita em torno da prática, pois nele são oferecidas, de formas heterogêneas e indiretas, várias informações acerca das redes sociais que pertence, os valores estéticos e morais em vigência e em disputa na prática do *horimono*, e a posição de cada tatuador no interior da hierarquia de prestígio que conforma o espaço social da prática.

Por novatos, refiro-me a: novos clientes, acompanhantes destes, amigos de fora do mundo da tatuagem, tatuadores mais jovens que procuram Jeizel para 151ognosc-lo, vê-lo tatuar e pedir suas sugestões acerca do próprio trabalho; e, por vezes, pesquisadores, como é meu caso. Quando a mesa é composta, em sua maioria, por tatuadores antigos e familiares, a conversa se altera, foca muito mais em questões cotidianas e externas ao mundo da tatuagem. Tal oscilação temática, a meu ver, confirma a atribuição, pelo tatuador, de um papel propriamente *formativo* ao almoço.

Nesse sentido, o almoço, momento de convívio carregado de humor e prazer gratuito com a companhia, é um espaço de *sociabilidade*[26], no sentido estrito que o usa Simmel (Simmel, 1940; Waicquant, 2002): um espaço social no qual a *forma* da interação predomina sobre os que qualquer sentido prático e objetivo da mesma. Os espaços de sociabilidade são reflexivos, na medida em que neles se encenam as próprias concepções sobre o *estar junto* que sustentam a interação e os valores simbólicos correlatos. Neste evento do almoço, o tatuador transmite suas expectativas em relação ao trabalho e à relação com o cliente, fornece as informações básicas que justificam seus desafios técnicos e opções poéticas, assim como interpreta a inserção da

prática de tatuar na sua vida e no cenário atual da tatuagem. O almoço é um semi-ritual que performa e transmite valores, constituindo o espaço do tatuar muito antes da máquina ser ligada. Tal alargamento sistemático do momento do tatuar é bastante particular à prática japonesa.

É importante dizer que se trata de um exemplo bastante condensado e sistemático desse espaço, o que se deve à combinação da singular personalidade do tatuador, mas também ao seu papel de destaque no circuito tradicional: Jeizel é assertivo, possui um gosto lúdico pela discussão, e se atribui um papel de "encaminhar bem" as pessoas, ou seja, de passar boas referências morais e estéticas para as pessoas com quem se relaciona. Seu *status* permite que ele se colocar como referência para os tatuadores mais jovens e menos prestigiados. Em momentos análogos, lugar comum na prática da prática japonesa, a forma de sociabilidade e a sistematização da transmissão de valores estéticos, morais e políticos varia segundo a combinação destas duas variáveis: a singularidade de cada tatuador – mais calado, de conduta mais humilde, menos disposto a servir de referência na formação de novatos etc. – e seu status no dentro do ofício. Tal variação terá implicações nas dinâmicas que constroem o prestígio do tatuador. Nesse sentido, tais espaços de sociabilidade são espaços políticos de performance da identidade estética e social do tatuador.

Após o almoço, que se encerra por volta das 13h, Jeizel, em geral acompanhado, vai tomar um café no *Sofá Café*, que também fica pelos arredores, na rua Bianchi Bertholdi, outra travessa da rua dos Pinheiros . O *Sofá Café* é outro ponto frequentado pelo tatuador em quase todos os dias de trabalho, e no qual Jeizel conhece todos os funcionários. Inclusive o tatuador realizou alguns *flash days*[27] no local.

No café, desdobra-se o almoço, com mescla de conversas cotidianas e histórias importantes da história da tatuagem tradicional, trocas de opiniões sobre tatuagens e tatuadores, críticas à mercantilização do mundo da tatuagem, ensinamentos acerca da tatuagem japonesa etc. As tatuagens de Jeizel e de outros tatuadores do estilo japonês circulam corriqueiramente pelo café, e tais artefatos visuais[28] podem ser ancoradouro de conversas. Vejo que o garçom possui uma tatuagem de um sapo no antebraço, que reconheço ser de Jeizel (imagem 1 e 2). Peço licença ao moço para ver e fotografar a tatuagem. *"*Eu fiz no *flash day* aqui no café (digo que está muito

[27] Evento em que os tatuadores marcam um horário e local específico para realizar *tattoos* a partir de folhas de *flash*, que contêm desenhos criados com antecedência. No caso dos circuitos tradicionais, os desenhos de *flashs* têm em média 12x12 cm, raramente ultrapassam este tamanho.

[28] Apoiado em Gell (2018), nomeio as tatuagens de *artefatos visuais.* Refaço aqui, indicando assim que, em nossa descrição fenomenológica, o sentido das tatuagens é desvelado a partir do papel que elas adquirem dentro do campo psicossocial estudado. Ou seja, a prática da tatuagem produz certos *efeitos* nos agentes, e é no interior do mapeamento desses efeitos que os aspectos iconológicos e estético-formais adquirem sua significação concreta e processual.

"foda"). É do Hokusai, do mangá, a referência. No estúdio, eu mostro para você" (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, *Sofá Café*, 23 de janeiro de 2019).

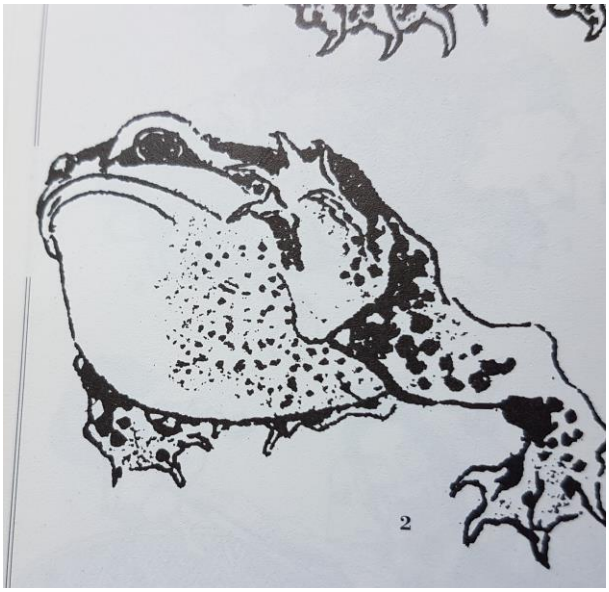


Imagem 3 e 4: Tatuagem de Jeizel Seidy baseada em desenho da obra *Mangá*, de Hokusai (Volume I, p. 42). Fotografias do autor.

Um cliente antigo de Jeizel, Vitor, enturma-se conosco. Pergunto de uma tatuagem de dragão com peônias que este tem na panturrilha, que traz um design dos anos 1990, e descubro que é de Százi, e que a tatuagem possui cerca de 20 anos. Fico surpreso com as cores, que, apesar de assentadas, estão bem vivas, similar a tatuagens realizadas há cerca de três anos. "Isso é tattoo japonesa. Dura, não existe isso de retocar, e você vê o porquê. É pra toda vida*"* (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, *Sofá Café*, 30 de abril de 2019).

Muitas vezes a convite de Jeizel, o cliente da tarde se junta a nós no café. Nesse caso, o encontro pode se alongar bastante, até cerca de 16h30, e são frequentemente são discutidos detalhes do projeto de tatuagem do cliente, entre outras coisas.

> Que você acha de fazermos o javali, aquele do Hokusai? Fica legal, ein, mano! [Jeizel pega seu celular e mostra a imagem, a estampa de Hokusai, ao cliente; trata-se do tema do Kintarō com um javali, Imagem 3]. Vai ficar loco mano, e é diferente, não é dragão, carpa, samurai. Javali é legal mano, os pelos ficam muito legais. Olha a cara dele! (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, 29 de março de 2019).

Imagem 5: Utagawa Kuniyoshi (1797-1851),*Otani Furuinosuke, como 15 anos, matando um javali*. Da série *Cento e oito heróis do Suikôden*, estampa de xilogravura, 1830. Fonte: http://www.japaneseprints-london.com/2352/

Assim, muitas vezes o cliente vê seu tempo previamente agendado para tatuar ser consumido pelo café, e não mostra jamais qualquer incômodo. Pelo contrário, os clientes sempre expressaram se sentirem honrados ao serem convidados a conviver com o tatuador fora do momento da tatuagem. O mesmo acontece com outros tatuadores, incluindo aqueles que não pertencem ao estilo japonês.

Isso se dá porque é perceptível para os atores que o que está em jogo nesse uso luxurioso do tempo é a expressão de um *modo de tatuar*. A experiência do ócio, de viver o tempo

compartilhando comida, café, almoço e conversas, longe da tirania do relógio, do tempo mercantilizado, é valorizada na tatuagem japonesa porque, como nos revelou o acúmulo da experiência etnográfica, este uso do tempo, que aparenta, à primeira vista, não ter nada de sério, é uma *forma* de valorização e consagração da prática da tatuagem japonesa, elevando-a acima dos interesses práticos e cotidianos dos atores. É necessário suspender a temporalidade banalizada da atualidade para que algo de muito sério aconteça; é necessário, desejável e prazeroso que se prepare o corpo – este corpo urbano massacrado pelo cotidiano – para fazer e receber uma tatuagem que tem um profundo sentido simbólico. A partir da defesa desse convívio longo, os tatuadores, de forma implícita, indireta e cotidiana, marcam a seriedade do seu ofício, seu valor transcendente à pura troca comercial, e conseguem introduzir o cliente no *clima* da tatuagem japonesa, a forma de sociabilidade que lhe é específica.

> Ah, pra fazer a coisa séria, tem que ser sem pressa. Almoça, toma café, aí conversa e tatua. Eu acho que não pode ser algo assim, comprar roupa. Eu não vendo roupa, eu tatuo, e faço do meu jeito. Tem que ser com tempo, para ser da hora. Não estou interessado só no produto final, nem os meus clientes. Nem gosto dessa palavra, cliente, muitos são manos. (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, *Windhorse Tattoo*, 06 de junho de 2018).

> Tem gente que chega correndo, diz que quer tatuar, que tem hora para chegar sei lá onde. Nem parece que vai tatuar. (Edmar Santos, comunicação pessoal, 1 de março de 2018).
> Cara chega aqui, afobado, querendo tatuar, pagar e ir embora. Eu peço para sentar um minuto. Dou um copo de água. Ele tem que ir percebendo que não é assim aqui. Aqui é meu estúdio, *meu trabalho!* Às vezes nem por mal, o cliente vem pela primeira vez, não conhece como funciona, e vem pilhado da cidade, do trabalho, de coisas da vida. Mas aqui é outra lógica, sem pressa, com respeito, e o cliente até gosta quando entende, é um respeito por ele e pelo trampo. (Arthur FAME, comunicação pessoal, *Zero em Tattoo Crew*, 29 de março de 2019).

A criação destes espaços informais é possível devido à rotina de autogestão do trabalho que marca a prática. Essa autogestão é recorrentemente ressaltada pelos tatuadores do estilo como aspecto dos mais agradáveis e valiosos em seu trabalho. Na ocasião em que discuti com o Edmar a questão do martírio do trânsito em São Paulo, no caso daqueles que têm "hora para sair e chegar em casa", ele comenta:

> Mano, minha vida é boa, eu fico em casa, faço as minhas pinturas lá pela manhã, a tatuagem, à tarde, almoço em casa, venho tranquilo [para o estúdio em que trabalha]. Aí fico até mais tarde, tomo uma cerveja com a galera. E o dia que não tem nada às vezes nem venho, fico em casa, trabalho lá. Eu faço meu horário, é bom demais. É até ruim que você pode relaxar, não fazer nada quando não marca tattoo, fica vendo televisão. Mas aí eu me forço a pintar, desenhar... (Edmar Santos, comunicação pessoal, 05 de março de 2018).

No caso da minha experiência com Jeizel, esses momentos cotidianos se davam no entorno do estúdio, no almoço e no café; no próprio estúdio, sempre pela tarde; e, mais esporadicamente,

aconteciam as convenções. Mas, durante a pesquisa, no convívio com outros tatuadores em outros estúdios, pude habitar com intensidade outros espaços de cultivo dessa sociabilidade, como bares, restaurantes, conversas de madrugada na porta de uma adega, praças, e nos próprios estúdios, entre o tatuar ou após a jornada do dia.

> Que bom que você vem e passa uns dias, mano. Aí você conhece os clientes, conhece o estúdio, eu tenho clientes muitos bons, o espaço tá bem legal. Aí você vê um pouco de tudo, é um trabalho bem complexo. Uma vez queriam fazer uma reportagem, ligaram e pediram. Eu disse para vir aqui, conhecer o espaço, conversar com calma. A repórter falou que não dava tempo, que era para responder por telefone mesmo. Aí fica difícil, não dá para mostrar nada. (Cacau Horihana, comunicação pessoal, *Original Tattoo Conference*, 05 de março de 2108).

É interessante notar que esta suspensão da cotidianidade mecânica guarda certa nostalgia de tempos outros da tatuagem, quando esta seria praticada em redes sociais muito menores, de forma muito mais amadora e boêmia, marcada pela pessoalidade, enfim, quando toda prática de tatuagem estava *necessariamente* intimamente ligada a momentos de convívio e reconhecimento de pertença grupal.

> [Edmar Santos, Rodrigo Digo e eu estamos bebendo em um bar próximo ao estúdio *Kokoro*, após o fim da jornada dos tatuadores]. Vamos fazer mais isso, mano! Tatuar, parar um pouco e tomar um café, tomar umas depois. Sabe, uma coisa mais de brother mesmo, você vem aí, a gente tatua sem pressa, dá umas risadas. Antigamente era assim, a gente tatuava entre amigos, era uma coisa menos formal. Mudou muito, eu sinto falta disso. (Edmar Santos, comunicação pessoal, 05 de março de 2018).

A partir de tais experiências etnográficas, concluo que, antes de adentrarmos o estúdio, a prática da tatuagem japonesa já visa operar uma *elevação* dos corpos, do tatuado e do tatuador, situando-os em um espaço-tempo algo sagrado, ou seja, apartado da cotidianidade banal. Seja para preparar o cliente para o processo de tatuar, para introduzir um pesquisador na prática, para transmitir ensinamentos a um jovem tatuador, ou para cultivar com outros tatuadores os valores estéticos e morais do ofício, são criados espaços específicos, identificados como simples momentos de lazer e companhia gratuita, momentos de ócio, no quais se articulam questões técnicas, morais e políticas no interior de uma *experiência estética do tempo*. O uso do tempo é proposto na *forma* da interação, que convida, de modo *implícito* e *gradual*, a *habitar* corporalmente e intersubjetivamente a temporalidade específica da tatuagem japonesa, uma temporalidade que suspende a cotidianidade urbana e se afirma como espaço regido por outras regras.

Portanto, essa sociabilidade e esse uso do tempo não apenas são vitais para engendrar um espaço de relações específicas, mas fornecem uma *forma* que as sustenta, forma que se generaliza em todos os outros espaços e momentos da prática. Simbolicamente e esteticamente, tal uso do tempo é costurado por um feliz encontro entre os gestos cerimoniosos vinculados às práticas estéticas e à sociabilidade japonesas (Okano, 2012), nas quais pressa surge como mau gosto e desrespeito, e um *habitus* e uma estética intimamente articulados vinculados às regiões periféricas brasileiras, ambos dotados de tonalidades juvenis e valores antimercadológicos.

Essa temporalidade longa e a profundidade por ela visada criam um pano de fundo vital para a prática da tatuagem japonesa, fornecem momento e disposição para que seja inscrita na pele do tatuado uma temporalidade profunda e heteróclita, sentido último do *horimono*, como veremos em pormenor nos próximos tópicos.

2. O estúdio como ponte para Edo: imagens, corporeidade e intersubjetividade

Antes de adentrarmos o estúdio, é interessante notar alguns aspectos da relação tatuador-cliente já estão presentes neste momento.

O perfil dos clientes da prática japonesa é predominantemente masculino, embora a presença de mulheres seja relevante, em uma proporção de aproximadamente 8 homens para 2 mulheres. São em geral adultos, entre 25 e 40 anos, e em sua maioria, antes de adentrar o estúdio de tatuagem japonesa pela primeira vez, possuem familiaridade com o campo da tatuagem urbana e já possuem tatuagens de outros estilos. É muito raro que o estúdio de tatuagem japonesa seja a introdução do cliente ao mundo da tatuagem. Parte significativa dos clientes dos tatuadores do estilo japonês são outros tatuadores, com uma proporção aproximada de 4 tatuadores para 6 não tatuadores.

O contato do cliente com o tatuador varia, ainda sendo majoritária a indicação "boca a boca", na qual antigos clientes indicam o tatuador para novos. No entanto, a recente proliferação dos perfis de tatuadores do estilo japonês pelo aplicativo *instagram* tendeu a aumentar o número de clientes que contatam o tatuador diretamente. No primeiro contato, realizado em geral via internet – *e-mail, direct* e *whatsApp* –, são indicados a tatuagem que o cliente deseja fazer e o preço da tatuagem ou da sessão. O preço varia entre 450 e 600 reais cada sessão, que tem duração média de 2 horas tatuando (informações correspondentes ao período 2018 – 2019, momento da pesquisa etnográfica), e clientes mais antigos podem conversar o preço mais informalmente, solicitando parcelamento do pagamento ou sendo agraciados com descontos

nas sessões em trabalhos grandes, por camaradagem e como incentivo para que o trabalho seja completado.

Mas pechinchar o preço da sessão é algo extremamente mal visto, pois significa depreciar o trabalho do tatuador. Em geral, o tatuador fornece uma previsão do número de sessões para realizar o projeto, mas sem se comprometer com tal previsão. Quanto maior o projeto, mais difícil o cálculo, pois existem muitos fatores que podem influenciar no número de sessões: tolerância do cliente à dor, dificuldades de traçar e pintar [29]desenhos com muitos detalhes, cicatrização e necessidades de retoque etc. Geralmente, quando se fecha braços e pernas é possível fornecer uma estimativa próxima do número de sessões, mas no caso de *backpiece* e *bodysuits*, não se fornece uma estimativa prévia para o futuro tatuado.

O próprio processo de acerto do pagamento é bastante cerimonioso, pois ele tensiona os valores do circuito tradicional. Os tatuadores, como trabalhadores, devem controlar seus ganhos de modo que o trabalho seja viável. Para todos os entrevistados, vale citar, a tatuagem se tornou o único meio de ganho financeiro. Ao mesmo tempo, este ganho não pode se tornar o principal motor do trabalho, tanto na dimensão subjetiva quanto pública. Não se deve fazer por dinheiro, nem parecer que se faz por dinheiro, pois tal comoditização da tatuagem vai de encontro tanto à sua imagem como artesãos tradicionais, quanto às expectativas em relação ao espaço do tatuar, que não deve ser reduzido a lógica da troca comercial. O cliente nunca deve achar que paga sua tatuagem com dinheiro apenas. Ele paga com dor, com tempo, dedicação e respeito ao tatuador e à tatuagem. Logo, a negociação financeira é sempre embaraçosa, na medida em que a dimensão da troca monetária parece não se encaixar nos princípios exaltados e cultivados no espaço da prática. Além disso, apesar de muitas vezes estarem de fato com pendências financeiras importantes, é bastante comum que um tatuador, dentro do estilo japonês, decline um trabalho porque julga que o cliente não está pronto para se tatuar, ou quer controlar o processo de criação da tatuagem – o que é absolutamente inviável, como veremos mais a frente. Também não é incomum que o tatuador não aumente seus honorários, por julgar que isso diminuiria o acesso de membros de seus grupos sociais à tatuagem. Do lado cliente, principalmente se for tatuador, se espero o inverso: que, por respeito ao seu tatuador, cuide de pagar o que ele cobra, e como se não fosse uma questão. O pagamento acaba por ser uma cerimônia do silêncio, para marcar um aspecto da troca que nitidamente está em desacordo com o mundo da tatuagem tradicional, e deve ser secundarizado simbolicamente.

[29] Obviamente, os verbos *riscar* e *pintar*, neste contexto, são apenas analogias presentes no jargão profissional do tatuador, na medida em que trata-se de tatuar os contornos do desenho ou preencher o desenho com cores a partir do mesmo princípio de dermopigmentação.

Os clientes, em geral, chegam ao tatuador com alguma informação acerca das particularidades das tatuagens no estilo japonês e do modo de trabalho que as define. "*O cliente meu já chega 'mastigado', já chega selecionado, em geral alguém me indica, fala como eu trabalho, então em geral não tem problema, ele sabe que eu faço tatuagem nesse estilo, desse modo.* (Arthur FAME, comunicação pessoal, Adega do Costa**,** 26 de abril de 2019 **).**

Realizados esses passos, é combinado o horário da visita ao estúdio, para elaborar ao vivo o projeto de tatuagem e talvez tatuar já no mesmo dia. Em geral, os clientes novatos são convidados a comparecerem no estúdio em um horário exato. Com os mais antigos, existem maiores flexibilidade e intimidade, sendo inclusive, como no caso de Jeizel, convidados a almoçar e tomar um café antes de tatuar. Finalmente, chegamos ao estúdio:

> Os dois lances curtos de escadas da entrada do *Windhorse Tattoo* são ricamente decorados com quadros pintados por tatuadores, placas que fazem referência a tatuagens e a estúdios icônicos do circuito tradicional, como uma imitação da placa e das folhas de flash do lendário *Tattoo by Lou*, de Miami, ou as pinturas em tecido reproduzindo temas de *ukiyo-e*, um *yakusha*-e e um *bijin-ga*[30]. Ao vencer as escadas, adentramos um espaço profusamente decorado com quadros de *bodysuit* e outros temas, tecidos com pinturas de dragões japoneses, estatuetas de divindades budistas, uma moringa de água vestida por um entalhe de madeira, dentro dos padrões da cultura tradicional *inuit*, e objetos e livros relacionados a culturas da Oceania que possuem práticas consagradas de tatuagem, como o *moko* maori. Todos esses objetos são dispostos sobre uma estrutura simples e sóbria do cômodo, com paredes brancas e acabamentos em madeira, que transmite conforto e intimidade. Em especial, sobressaem muitos objetos ligados ao budismo tibetano, como bandeirolas com inscrições sagradas, imagens dos 7 tesouros auspiciosos[31], budas e mantras pintados em tecido. Também são encontrados muitos artefatos que fazem referência ao passado marginal da tatuagem, como instrumentos de tatuar construídos manualmente e muitas imagens de tatuagens icônicas dessa fase marginal. Apesar de parecer algo caótica à primeira vista, o arranjo dos objetos é bem distribuído, esteticamente agradável, possui sua própria ordem. O local é vestido de um silêncio, este adornado apenas pelo canto de pássaros e um pequeno murmúrio das ruas. Se procurarmos de onde vem o canto dos pássaros, percebemos que o estúdio possui uma grande abertura para área externa, que fica de frente para ipês da rua, e é repleta de plantas. Uma luz natural que vem dessa área externa termina por pintar o cenário. Ao virar de costas, sou capturado por uma imagem extraordinária, pendurada logo acima da escada: um tríptico pintado pelos tatuadores húngaros Iván Százi, Lászlo "Laci" Kis e Mihaly "Misi" Kárai. Imagino que levaria mais de um dia para conhecer cada um dos objetos, com assistência de Jeizel e Laci. No lado esquerdo do cômodo, sem qualquer divisória significativa, fica o espaço em que Laci trabalha. Quando realiza uma tatuagem que exige que o cliente fique despido, Laci tem um sistema de cortinas e biombos que pode acionar [...]. (Diário de campo, *Windhorse Tattoo,* 23 de março de 2019) (imagem 4 e 5).

Não se adentra o estúdio e já se tatua. Calmos e embalados em um tempo outro, tem-se, ao entrar no *Windhorse,* uma experiência estética de extrema intensidade, que comumente desperta espanto, deslumbramento e prazer. Pensava eu, no começo da pesquisa, que tal experiência era

[30] *Yakusha-e*: pintura de ator; *bijin-ga*: pintura de figura bonita (Cordaro, 2008).
[31] Sete símbolos místicos recorrentes em diversas linhagens do budismo; no caso do *Windhorse*, o tatuador Lászlo Kis segue o budismo tibetano Shambala.

apenas minha, criada pelo meu amor pela arte japonesa. No entanto, conforme a pesquisa avançava, pude perceber, nos olhos e palavras de outras pessoas – clientes, tatuadores e pesquisadores que convidei para me acompanhar em campo –, espanto e prazer similar ao meu, caracterizando assim uma agência específica do espaço.

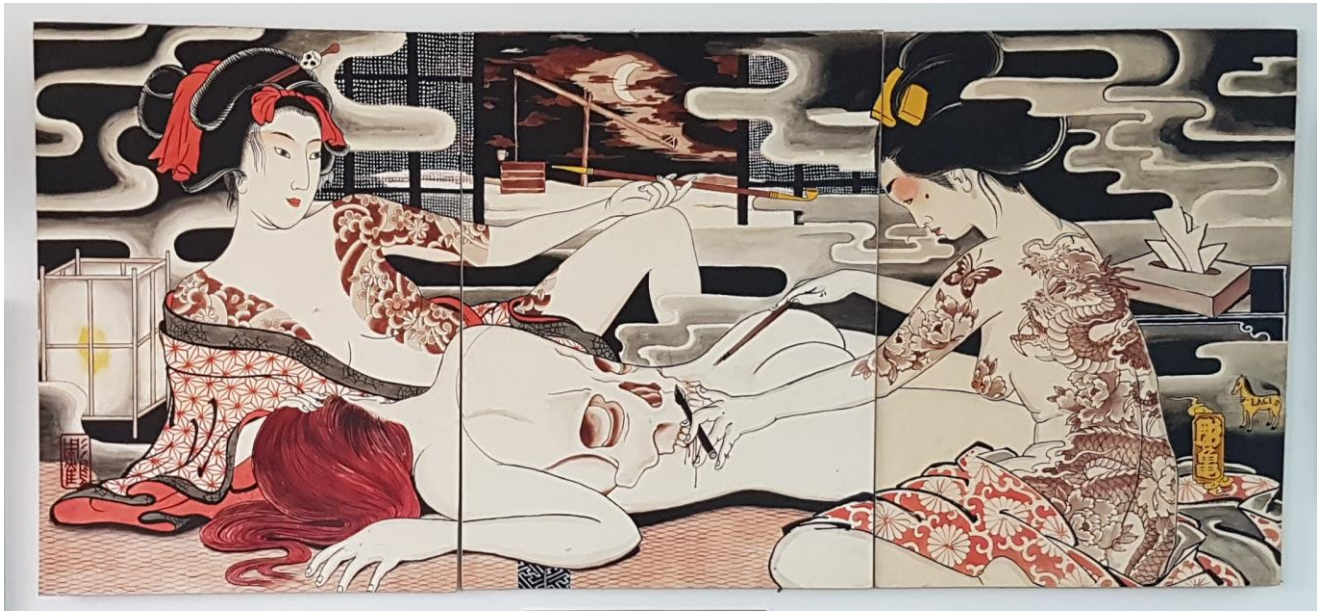


Imagem 6: Trípitico pintado por, da direita pra esquerda, Iván Százi, Laszlo Kis e Miháli Karái.
Imagens 7: Área externa do *Windhorse Tattoo*. Fotografias do autor.

A profusão de referências visuais invade o espectador, que se vê em um mar de imagens e símbolos muito incomuns e desconhecidos no cotidiano brasileiro. O contraste entre o espaço urbano da megalópole ocidental e a magnífica decoração com objetos de culturas asiáticas que veste o espaço do estúdio é um dos principais operadores do arrebatamento e da captura do olhar. Extraordinário, incomum na beleza e na significação cultural, o *Windhorse* – tomado aqui como modelo do estúdio de tatuagem japonesa –, ao mesmo que arrebata, produz curiosidade acerca da decifração dos signos e imagens ali dispostos. Tentarei, a seguir e pouco a pouco, explorar os sentidos imanentes à estética do estúdio e o seu sentido para a prática da tatuagem japonesa.

Para um observador novato e despreparado, a organização e a estética podem aproximar o *Windhorse Tattoo* dos estúdios de luxo do circuito comercial, pois nestes também vemos uma cuidadosa e rica decoração. No entanto, trata-se de um espaço muito diferente em sua lógica visual e seus efeitos naqueles que o habitam. Em primeiro lugar, não existe tal separação dos espaços dos clientes e dos tatuadores, nem profissional e pessoal, refletindo assim a natureza híbrida das atividades e relações engendradas em torno da prática. Como antes mencionado, a decoração não é nada simples, mas em geral exótica e enigmática para o cliente novato, ela encanta e ao mesmo tempo demanda busca por novas referências. Esse aspecto contrasta muito com a disposição estética dos estúdios comerciais, composta por elementos facilmente decodificáveis, tanto pelos signos expostos quanto pela sua organização, promovendo um conforto simbólico, principalmente se tivermos em mente o cliente minimamente versado nas referências simples e gerais do universo da tatuagem.

A decoração do *Windhorse* se revela, com o tempo, bastante coesa e dotada de sentido nada simples e trivial. Tomemos por exemplo a sala de Jeizel:

> Ao vencer a escada em caracol, protegida por bandeirolas budistas de Laci, nós encontramos a porta da sala de Jeizel, que possui um belo selo também budista. A sala de Jeizel é pequena, cerca de 5x3 m, talvez menor. Também é profusamente decorada [Imagens 6 e 7], mas sem tanta diversidade: a maior parte da decoração são pinturas de bodysuits em estilo japonês, presentes recebidos pelo tatuador. Existem apenas 2 trabalhos de Jeizel: uma pintura de Kannon Bosatsu e um bodysuit com tema de caveira em prece.
> A sala de Jeizel é organizada como um espaço de trabalho, inclusive é mais bagunçada que o cômodo principal, e as referências visuais ao *horimono* são hegemônicas. Logo perto da entrada, fica sua estante com cerca de 20 livros, uma biblioteca pequena, porém extremamente rica, com livros maravilhosos sobre estampa e tatuagem japonesas. Ao lado, fica sua mesa de trabalho, cheia de

> folhas, canetas e lápis, desenhos começados e folhas de *flash*. À esquerda da porta, fica uma poltrona confortável, seguida de uma fonte da sorte com várias pequenas estátuas de budas e outras criaturas mitológicas. No centro da sala, em frente à porta, existe um grande espelho coberto por adesivos de estúdios do mundo todo, deixando apenas uma parte central e circular para a gente se mirar, e acima do espelho fica pendurada uma máscara de *hannya*, ligeiramente torta para esquerda. Ao lado esquerdo do espelho, ficam a maca de tatuar, a cômoda de instrumentos, e as caixas de som que Jeizel usa para tocar música enquanto trabalha. O tatuador pede que eu me sente, e me dá seu livro de *flashs* para eu folhear, coisa que ele nunca fez antes. (Diário de campo, *Windhorse Tattoo*, 23/03/2018).

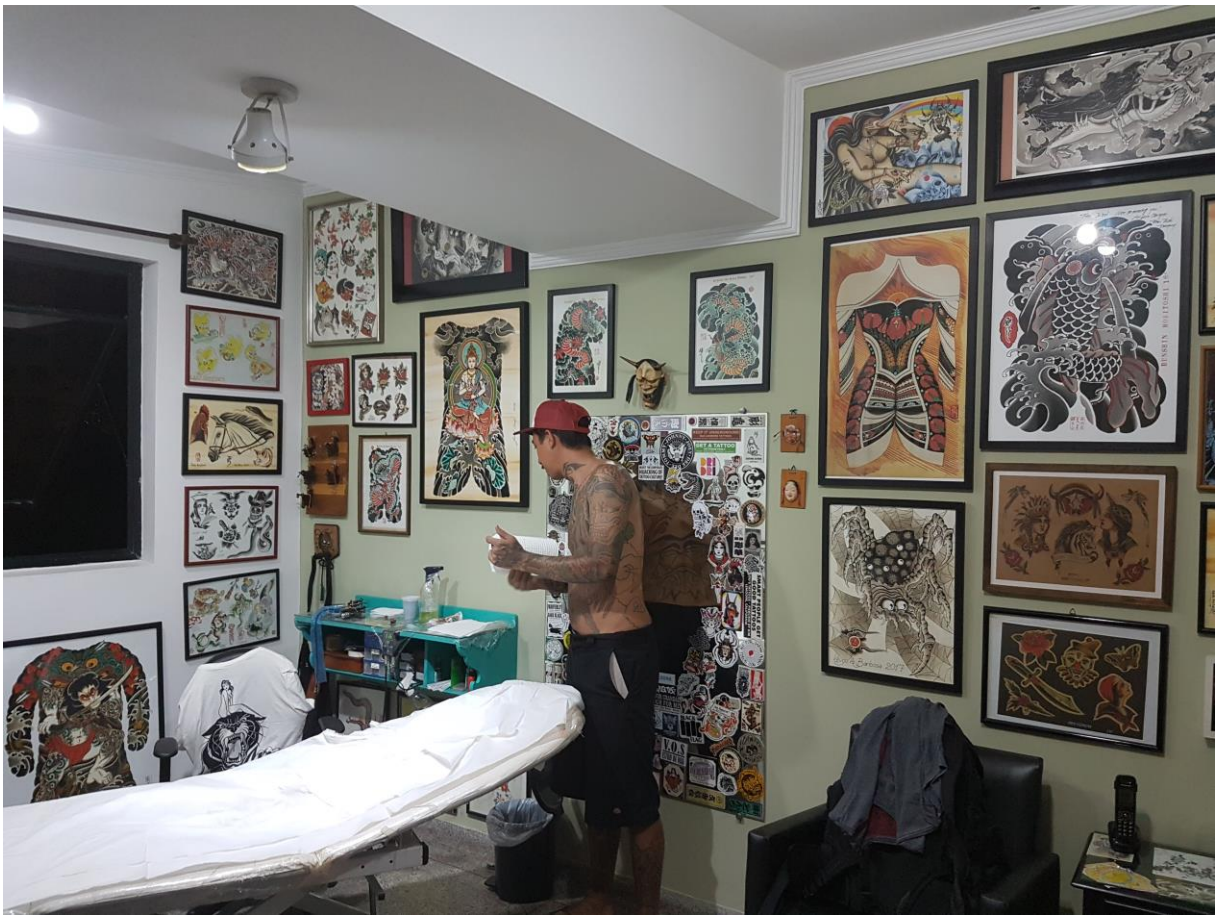


Imagem 8: Sala de trabalho do tatuador Jeizel Seidy. Fotografia do autor.

Ao entrarmos no cômodo principal do *Windhorse*, somos iniciados perceptualmente no universo estético-simbólico do circuito tradicional, pois ali se encontram, de forma híbrida, elementos do *old school*, do tribal e do japonês. Já ao entrarmos na sala de Jeizel, as referências se afunilam, são muitas e quase apenas referências à tatuagem japonesa. Imediatamente percebemos um jogo de imagens entre os corpos tatuados e os objetos dispostos: máscaras de *hannya*, peônias, *sakuras* e crisântemos, dragões, fantasmas e carpas estão presentes tanto nos corpos do tatuador e dos clientes quanto nas paredes, nas pinturas e nos objetos, formando um

espetáculo visual que apaga a distância entre os suportes, entre a madeira e o papel, o papel e a pele, entre as peles (Imagens 9,10 e 11).

Imagem 9: Jeizel desenhando em sua sala. Fotografia do autor.

Nesse espaço estético coeso, as imagens vibram e se deslocam de suporte em suporte, dotadas de uma vida enigmática tal como as das tatuagens de um conto popular no período Edo (Milford, 2010, p.32), em que elas aproveitam o adormecer dos *otokodate* que as possuem para saírem de seus corpos e viajaram pelo mundo. Ou seja, desde a entrada no estúdio, a linguagem da tatuagem japonesa parece o ator principal do espaço, enlaçando e agindo por todos os cantos.

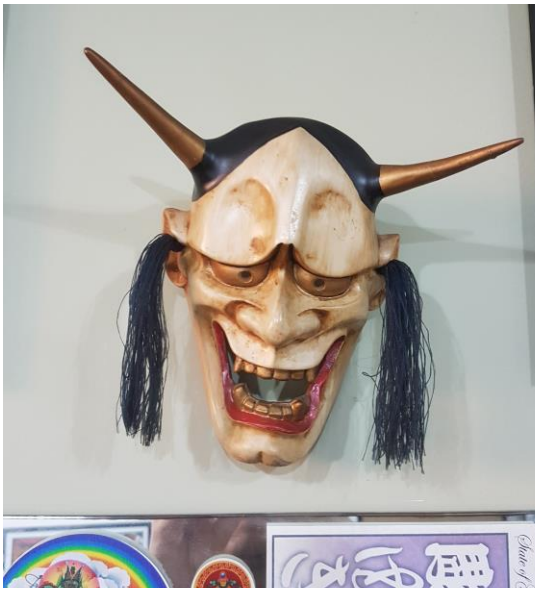


Imagem 10: Jeizel tatuando cliente. Notar que ambos os atores possuem tatuagens de *hannya*, uma no braço esquerdo de Jeizel, logo abaixo seu ombro, e outra, de autoria de Jeizel, no braço esquerdo do cliente, em seu antebraço. **Imagem 11:** Máscara de *hannya*, de madeira, que decora a sala de Jeizel. Fotografias do autor.

O estúdio, no silêncio das imagens, já se comunica com a corporeidade dos atores, na medida em que opera na sua percepção visual. As imagens que cercam as paredes são aquelas que serão gravadas nos corpos, as linhas, cores, os movimentos; e estes corpos podem, antes de incorporá-las, mergulhar nelas a partir do olhar. Devemos lembrar, segundo Merleau-Ponty (1999), que a visão, assim como toda percepção, é um fenômeno *propriamente corporal*, entendido o corpo como um sujeito pré-reflexivo, dimensão existencial onde a paixão e a ação são indiscerníveis,

pois nela não opera a separação, mas o entrelaçamento entre sujeito e mundo. Boa parte da tradição metafísica ocidental, esta que impregna nosso senso comum, em geral representa o corpo como objeto inerte, a dimensão objetiva e sem história da nossa existência, disposta como fenômeno natural e transparente, regido pelas regularidades não intencionais da ordem física ou pelas adaptações ao meio que definem a ordem vital. Nessa compreensão antiquada, porém corriqueira, a percepção, como ato cognocente, é relacionada à atividade mental, organização espiritual das impressões passivamente registradas pelo olho físico.

Merleau-Ponty corrige tal compreensão, demonstrando que a visão não é um acontecimento passivo, nem uma operação do entendimento abstrato, mas um entrelaçamento entre o movimento e a temporalidade, ação de uma corporeidade expressiva, existencialmente situada, modulada pelas experiências históricas e culturais, tal como a linguagem falada. Podemos dizer, portanto, que o arrebatamento e a curiosidade despertos pelo espaço do estúdio fala ao corpo, convidando-o a habitar pelo olhar o universo visual que foi ou será incorporado, literalmente.

Imagem 12, página anterior: Cacau Horihana tatuando cliente. Podemos ver a profusa decoração do estúdio no fundo. Fotografia do autor**.**

Kazari

Mas o que fala, afinal, para o corpo essa profusão de imagens, ricamente distribuídas por toda parte? Para entendermos essa infinidade de artefatos visuais que vestem o estúdio de tatuagem japonesa, temos que pensar a reverberação no espaço de uma noção da estética japonesa central na tatuagem: o *kazari,* noção que se esparrama pelo cotidiano da cultura japonesa e cuja tradução literal seria *ornamentação-ornamentar-ornamentado*. No entanto, como salienta Tsuji (1994), existem graves problemas culturais nessa tradução. No Ocidente, como sabemos, o termo *ornamentação* se refere, comumente, a elementos secundários que visam embelezar um elemento principal. É nesse sentido que usamos, por exemplo, o termo *ornamento* na música erudita: um grupo de notas vinculadas a um fraseado melódico, que o enfeitam e embelezam, mas dele são totalmente dependentes, sendo que a supressão de tal grupo de notas não altera a organização fundamental da peça.

Já o termo *kazari*, que talvez seja melhor traduzido por *decorar*, indica uma atividade estética que visa elevar simbolicamente um objeto ordinário, uma operação espiritual de grande valor que "consagra aquilo que toca". *Kazari* se vincula, por exemplo, ao ato de decorar barcos, vias e residências para festividades sagradas, de colocar ouro em lugares estratégicos das pinturas, de gravar imagens e caracteres significativos em utensílios como espadas, realizar molduras luxuosas para pinturas, e em todo tipo de atividades cotidianas, não sendo, portanto, uma noção vinculada a alguma atividade em particular (Imagens 12 e 13).

Imagem 13, acima à esquerda: Uma das mais famosas expressões não-religiosas do *kazari* no Japão do Período Edo são as ricas estamparias de quimonos, que visavam decorar o tecido com temas tradicionais das artes plásticas.Masanobu Okumura (1686-1764) *Yūjo Chōkarō*, estampa de xilogravura, oban tan-e (sem dimensões), 1715. Fonte: Library of Congress. **Imagem 14**, acima à direita: O *horimono* japonês é uma das expressões do *kazari*, pois, nesta prática de tatuagem, o corpo é profusamente adornado com uma infinidade de imagens e símbolos ligados à religiosidade e à espiritualidade japonesa, e possui, até hoje, entre outras funções, a talismática (MacLaren, 2015). Fotografia de Fernanda Mariano, por ocasião do *Sanja Matsuri* de 2017. **Imagem 15**: *Inrō*, pequeno recipiente guardado no obi do quimono, usado para levar pequenos objetos, tabaco, tinta e medicamentos. No Período Edo, ele se torna, sobretudo, um acessório estético, primosamente construído, muitas vezes sem portar nada. Fonte: Japon Infos. **Imagem 16:** Guarda (*tsuba*) de espada japonesa, feita de ligas de ouro, prata e cobre, e decorada com o tema de bambu, século XIX. Inscrição Ishiguro Masayoshi (1772– depois de 1851) de Fonte: The Met.

O *kazari*, embora opere pela abundância sensual e simbólica, não indica um enfeitar supérfluo, mas o ato ou processo de *transmutar simbolicamente* algo, por meio de uma operação fundamentalmente estética. Portanto, longe de uma estetização superficial, através da qual Lipovestky e Serroy (2015) descrevem o mundo contemporâneo, a decoração do estúdio de tatuagem japonesa, a disposição de inúmeros artefatos visuais vinculados culturalmente à prática, possui uma coerência específica dotada de profundo sentido cultural e espiritual, não percebida por olhares ocidentais despreparados. Como desenvolveremos mais detidamente no tópico sobre a *cópia*, a estética japonesa é marcadamente *referencial*, as imagens, signos e formas se relacionam em uma teia histórica profunda, que estabelece uma conexão onipresente entre o presente e o passado.

Tal decoração tem por estratégia e efeito *transmutar* o espaço físico do estúdio em um espaço-tempo que se comunica com o período Edo, berço da tatuagem japonesa e matriz estética de suas formas, a partir da projeção do esplendor estético que lhe é característico. Apenas assim se estabelece um lugar esteticamente potente, para que aconteça a prática da tatuagem japonesa, para que os olhos e mãos do tatuador, ao trabalhar, assim como o corpo a ser tatuador, ao enfrertar o sofrimento, sejam cercados e impregnados por essa cultural visual de Edo (Imagens 14 e 15). Esses apontamentos são vitais, penso eu, para distanciar a minha reflexão da tatuagem japonesa do lugar comum das discussões contemporâneas que colocam a prática de tatuar como mais uma mercadoria na prateleira do consumido banalizado (ver Capítulo I, tópico 3.2).

A estética do *kazari*, festiva e luxuosa em essência, opõe-se a outras noções, pertencentes a cultura japonesa, que apontam para eventos e atividades ligados à elevação estética do cotidiano, como a estética comedida do *yūgen*, beleza enigmática e graciosa que aponta para uma profundidade inefável (Giroux, 1991), e o binômio *wabi-sabi* da cerimônia do chá, que

indicam uma sensibilidade muito mais discreta, vinculada a beleza da imperfeição e efemeridade das coisas (Tsuji, 2002). Em nosso campo de pesquisa, o *kazari* japonês acaba se integrando de forma particularmente feliz com a estética *underground* dos estúdios – estética composta pelo reservatório imagético e pela forma bricolada característicos da retórica imagética das subculturas ocidentais (Hebdige, 1979) –, como imagens de tatuagens *old school*, pinturas de caveiras e de demônios, guitarras, pranchas de surfe, etc. É interessante como as imagens e signos de contracultura ocidental se combinam muito bem com as imagens de valentões tatuados, gueixas e atores de *kabuki* – signos do desvio social em cada uma de suas culturas –, devido à hibridização de elementos que caracteriza ambas as estéticas, a ornamental japonesa e a bricolagem de estilos e referenciais culturais que compõem a estética da tatuagem ocidental urbana na atualidade. Dado que os artefatos de ambos os campos culturais possuem, ao seu modo, densa historicidade, eles formam juntos um *kazari* contemporâneo, ao atualizar os símbolos do passado japonês e da tatuagem europeia / estadunidense na realidade brasileira.

Contextualizando e singularizando o espaço do estúdio, os artefatos visuais – pinturas, estatuetas, adesivos etc – pertence à biografia profissional do tatuador. São presentes de mestres e colegas tatuadores, de tatuadores prestigiados que reconhecem o trabalho do profissional, são referências as suas principais influências, são marcadas cronológicas de sua formação, incluindo nestas lembranças de viagens significativas para eventos e estada em estúdios. Não são objetos intercambiáveis, cuja presença e composição visual criariam um estabelecimento genérico de tatuagem, como é frequente no caso dos estúdios do circuito comercial. A decoração de cada estúdio de prática japonesa só poderia a pertencer a seu tatuador, dado que, de certa forma, ele narra a carreira do mesmo. Este desvendar do estúdio também revela as redes de relações do tatuador, assim suas principais referências no trabalho e na conduta:

> Enquanto discutimos música, Guilherme [cliente dessa tarde] fica circulando pelo estúdio, olhando as pinturas que estão por todo lado, e ao mesmo tempo ouvindo atentamente o que conversamos. Em algum momento, Guilherme pergunta ao tatuador de quem é uma pintura pequena e assinada que está pendurada. “Esta pintura é do Kezam, Kezam Osaka! Ele tatuou aqui com a gente um tempo, foi quando eu conheci ele. Kezam é muito foda, faz umas coisas só dele, e conhece muito coisa japonesa. E é muito, muito gente boa. Esse é um Chojun, um guerreiro, ele ta saindo do esgoto. É bem famoso, olha ali a pintura do Rico [Daruma], e o mesmo guerreiro. É do Suikôden. Tem um que o Iván fez também, e que eu estou fazendo, o Shishin”. Jeizel pega o pesado livro de Iván e pede que eu folheie, enquanto comenta detalhes de bastidores da feitura (Diário de campo, *Windhorse Tatoo*, 8/06/2018).

A partir destes argumentos e exemplos, espero ter proposto de forma convincente que a experiência do *kazari* cria e organiza, na prática da tatuagem japonesa, espaços corporais-visuais descontínuos, em termos estéticos e simbólicos, com o nosso cotidiano.

NO CRY BABIES

Imagem 17 e 18: O estúdio *Kirin Tattoo* é um exemplo cabal do uso da estética do *kazari* nos estúdios de tatuagem japonesa. É ricamente decorado por toda a parte com um número impressionante de estátuas, pinturas, estampas, e todo tipo de objeto que remete ao Japão, especialmente o período Edo. Fotografia da sala de tatuagem de Cacau Horihana e da entrada do estúdio, pelo autor.

Para poder alojar essa densa trama de imagens e relações intersubjetivas, é vital que o estúdio seja um espaço extraordinário, uma ruptura com o cotidiano, um espaço *mu´en*. Diferente dos estúdios comerciais, que são regidos pelas normas, formalidades e urgências que caracterizam as trocas comerciais, o estúdio no qual se realiza a prática japonesa é um espaço para *se ficar*, para se passar horas escutando música, bebendo cerveja, conversando sobre a vida. Pode-se fumar, inclusive, algo que, atualmente, é marca de espaços privados e familiares. É lugar para se ficar num canto folheando um livro de imagens, enquanto o tatuador trabalha, o som da máquina de tatuagem vai se tornando um som de fundo, assim como a buzina dos carros e as falas e risadas que vêm das ruas.

O estúdio, sacramentado pelas relações de companheirismo ali tecidas, é o espaço onde se desenha e pinta, e se tatua, diverte-se e se maravilha com os trabalhos. É lugar para se estar fazendo nada, e, de repente, aparecer um conhecido que não se via fazia muito tempo, e pedir para ele mostrar como anda seu fechamento. O convite "Passa lá no estúdio!" é um convite para se passar uma tarde de tempo livre, cercado de pequenas gentilezas: levar alguns adesivos de presente para a filha do tatuador, receber um livro de presente, comer algo juntos, folhear livros e álbuns de música. Interromper uma tarde dessa natureza com o pedido de ser tatuado é, em geral, uma grande falta de polidez, pois, ao pedir para ser tatuado, o convidado está dizendo que esse tempo-espaço sagrado de ócio compartilhado é dispensável.

Percebemos no estúdio a mesma proposta de estar junto que apresentei no restaurante e no café. Trata-se de criar espaços e experiências intersubjetivas embebidos nos mesmos valores estéticos e simbólicos que animam a tatuagem tradicional japonesa e o seu processo de feitura. Neste sentido preciso, o tatuador Arthur Fame diz que "tatuar é a última": o tatuar deve ser realizado em espaços e por meio de relações intersubjetivas que com ele ressoem.

Voltando aos corpo.

Os próprios corpos do tatuador e dos clientes, extensivamente tatuados e muitas vezes expostos, são parte desse espetáculo de miscelânea, pois misturam tatuagens japonesas com

tatuagens *old school*, velhas tatuagens tribais e rabiscos antigos e amadores, tatuagens mal realizadas tecnicamente que contrastam com as realizações perfeitas.

Procedimento extremamente comum, logo na chegada ao estúdio o tatuador examina as tatuagens de seu cliente, em especial as de estilo japonês, interrogando a autoria de cada uma delas. No começo da pesquisa, pensei que tal gesto era um ato de curiosidade de ofício, um meio de conhecer ao vivo o trabalho de colegas. No entanto, conforme a experiência foi se adensando, percebi que este gesto, embora possa conter certa curiosidade profissional, é fundamentalmente uma forma de localizar o cliente dentro da prática japonesa, ler a sua trajetória como tatuado, os lugares em que esteve e com quem escolheu se tatuar, as escolhas que realizou em relação a suas tatuagens ou com as quais assentiu, em suma, o conhecimento e gosto do cliente em relação à *tattoo* em geral, com a japonesa em particular. O tatuador está, nesse momento, querendo saber "quem é" seu cliente, medindo qual tipo de relação ele pode estabelecer e, a partir dela, qual o projeto de tatuagem e de relação cliente-tatuador que pode ser estabelecida.

Tal jogo de localizações se dá, de forma menos sistemática que nas introduções, entre todos os atores presentes, o tempo todo. Mostrar as tatuagens, discutir seus significados culturais (jamais biográficos, a não ser que se trate da *história da feitura da própria tatuagem*), os méritos da realização, a idade do artefato, a relação dos atores com o tatuador em questão, esse jogo de falar das imagens é corriqueiro, estruturando e dinamizando as relações sociais.

Essa exibição e esse falar dos corpos se articulam com algo notável: a transmutação, na prática da tatuagem japonesa, do corpo, de assunto e posse privada para um caráter semipúblico, no que tange a sua exibição visual. Muitas vezes, na experiência do tatuar, os clientes devem ficar parcialmente, ou mesmo totalmente, nus e não raro tais sessões têm presentes não apenas o tatuador, mas mais pessoas, sem que haja maiores problemas para os clientes. Partes de corpos femininos descobertos, que em outros contextos poderiam ser signos de vergonha, foram exibidos orgulhosamente para mim por clientes, indicando suas tatuagens. Era comum que, quando solicitado a mostrar uma tatuagem ou seu *bodysuit*, o tatuado tirasse a camisa e as calças, sem qualquer constrangimento. O fato de ser vestido pela tatuagem japonesa torna o corpo tela de uma produção estética, e o jogo das imagens e o falar delas desativa os signos de pudor, vergonha e sensualidade típicos da nudez fora da esfera artística. Claro que, para cada ator, essa mudança do registro do corpo se dá de forma gradual:

> Então, no começo eu ficava meio envergonhado de ficar sem roupa, mas aí eu fui me acostumando, até porque eu sou tatuador, não tem nada a ver, e a gente que aprende a ter vergonha, mas é só um corpo. (Tiago, comunicação pessoal, *Kintarō Tattoo*, 04 de janeiro de 2019).

Mais notável é que, semipúblicos, tais corpos sejam exibidos com orgulho mesmo quando eles não correspondem à forma corporal hegemonicamente tida como desejável. Parte integrante da estética da tatuagem japonesa está nesta exibição, dado que ela cobre amplas partes do corpo, que só são exibidas com uma ação ativa de retirar parte das roupas, ou em exibições em espaços e momentos específicos (Imagem 19). Nesse sentido, o arrebatamento causado pelo estúdio se desdobra no momento da exibição das tatuagens, em geral cobertas no dia a dia. Segundo Maués (2019, p.103), esta também era uma marca do *horimono* do período Edo, quando, por exemplo, os bombeiros exibiam orgulhosamente suas tatuagens após derrotar um incêndio.

Imagem 19: o tatuador Lászli Kis exibe seu *backpiece* com o tema de *hannya*, de Iván Százi, no evento Carreta Cultural do CAPS-Grajaú. Fotos do autor

Início da tatuagem: negociação e intersubjetividade

Mas no estúdio não se fala só de tatuagem. Os espaços de sociabilidade, de uso livre do tempo, companhia informal, desdobram-se ali. Acontece, muitas vezes, de o cliente chegar focado na tatuagem, e Jeizel o acalmar, esfriar seu ímpeto:

> Juntos em uma tarde agradável de novembro, eu olhando para o Ipê que balança na janela do estúdio, Jeizel fumando calmamente e mexendo no celular, seu cliente folheando livros de *ukiyo-e* junto com Rodolfo Fonseca. Falamos de várias coisas enquanto isso, temas pessoais, gostos musicais, *hobbys* e preferências técnicas, como uso de agulhas e tinta. (Diário de campo, *Windhorse Tattoo*, 18 de março de 2019).

> Eu chego pela primeira vez ao estúdio, muito impressionado com o espaço, um deslumbre que nunca vi em minha vida. Jeizel tem em seu estúdio dois colegas tatuadores de longa data, Ricardo Neves e Pato. Sou apresentado aos dois, que são muito cordiais. Sem me sentar, estendo a Jeizel as imagens impressas que pensei em usar como referência de um *baku*. Jeizel toma os desenhos, e, sem olhá-los, os coloca sobre sua mesa de trabalho. Pergunta se eu fumo, e eu digo que sim. Ele me oferece um cigarro, acendemos, e começamos a conversar sobre várias coisas. Os tatuadores perguntam a Jeizel sobre uma pintura que realizou, com o tema da Kannon Bosatsu. Este pega um livro, e calmamente folheia com nós três. [...] Fico de fato pensando se serei tatuado hoje, já que faz mais de uma hora que conversamos, mas estou aprendendo tanto e sentindo tanto prazer e honra na companhia que não me importo muito (Diário de campo, *Windhorse Tattoo,* 04 de junho de 2016).

Sem qualquer aparente atenção ao tempo, sempre se conversa bastante no estúdio, assuntos diversos. Fala-se da vida em geral, da política, fala-se mal de pessoas de quem não se gosta (dependendo da confiança nos presentes), e fala-se de tatuagem, estilos, tatuadores. É vivo o interesse do tatuador em conhecer seu cliente, onde nasceu e onde mora, seu trabalho, seus *hobbies* e gostos. Jeizel conta inúmeras histórias: sobre sua ida quando jovem ao Japão, sobre as corrida de carro e motos, como conheceu tatuadores famosos, etc. Antes de qualquer coisa, implícita está a simples necessidade de que as pessoas se conheçam. Assim vai se consolidando um agradável ambiente para se tatuar, envolto em gentileza, humor e cordialidade, cultivando a já mencionada forma de sociabilidade. Paradoxalmente, esse ambiente tão importante para a prática da tatuagem, desativando inclusive apreensões dos clientes, por vezes, devido à sua qualidade, pode produzir a suspensão do tatuar no dia:

> Jeizel vira para nós dois [Felipe, seu cliente, e eu] e diz " Ou, que ceis acham da gente não tatuar hoje? Só ficar conversando! Não to muito afim não, e ta boa conversa, que vocês acham". Falamos que está ótimo, ambos estamos gostando da conversa. (Diário de campo, Windhorse Tattoo, 19 de junho de 2018).

Em episódios dessa natureza, o tatuador pode avaliar o vínculo com seu cliente, pois aceitar ficar uma tarde conversando sem compromisso, sem tatuar, implica em comunicar que a prática da tatuagem não é algo meramente comercial e profissional, mas um modo de estar junto, de compartilhar a vida social.

É nesses momentos que se lançam os germes de uma marca comum da tatuagem japonesa: a *pessoalização* e a *singularização* da relação cliente-tatuador. O tatuador estabelece uma relação pessoal e singular com cada cliente, relação que atravessa toda a feitura da tatuagem.

Sem haver códigos profissionais objetivos e restritos para constringir o ofício, o tatuador, o ambiente e o cliente tecem uma relação artesanal, na qual entra uma série de elementos contextuais, como a rede de relações pessoais de cada um dos atores.

É importante que o tatuador e o cliente se conheçam e criem alguma intimidade, dado que eles terão que criar uma relação comunicativa e de mútuo respeito, pois a tatuagem que será produzida é uma, mas são dois os personagens que nela se engajaram e que pela tatuagem querem ser representados esteticamente e simbolicamente. Do lado do cliente, este irá empenhar a sua pele, seu tempo e dinheiro para realizar um projeto específico, que pode ter caráter estético e/ou simbólico. Do lado do tatuador, seu trabalho é cercado de questões *estéticas ligadas ao estilo*, *éticas ligadas à prática*, *sociais ligadas ao circuito*, todas entranhadas em seu ofício. O tatuador deve seguir o estilo tradicional japonês, tal como ele interpreta o estilo e o verbo *seguir* (existe, como veremos a frente, uma grande margem de liberdade e disputa acerca da categoria de tradicional); também deve responder ao respeito e à confiança que seu cliente com a feitura de uma tatuagem de excelência, assim como tornar que seu ofício um mediador de relações de amizade e respeito pessoal, para além da troca comercial; e, por fim, realizar trabalhos que, expostos no circuito, representem sua habilidade e seu comprometimento com o ofício.

> Eu faço tatuagem. Posso não ser o melhor, mas eu sei fazer tattoo. Não é qualquer coisa. Meu trampo não é qualquer coisa, eu levo a sério, eu respeito meu cliente, e quero que ele me respeite. Eu não faço uma tattoo que eu não ia querer em mim, eu preparo tudo certinho, não tenho pressa em nada, no desenho, no decalque, na aplicação. O cliente tem que respeitar o meu trampo, e eu tenho que fazer ele entender, na conversa. É uma linha simples e reta, respeito o cliente e respeito meu trampo (FAME, comunicação pessoal, *Adega do Costa*, 06 de maio de 2019).

> Tatuador não faz o trampo pro cliente. Faz o trampo pra outro tatuador ver, para ter respeito. Tem detalhes que a gente faz, que a gente cuida, que o cliente nem nota, acha que ta tudo bom. Mas o outro tatuador do estilo vai notar, vai entender o que você pensou, e vai avaliar. (tatuador do estilo japonês, informações suprimidas).

Muitas vezes, essas três demandas são difíceis de equilibrar, o respeito ao seu ofício e ao cliente, exercidos ambos no interior um circuito socioprofissional organizado por códigos de reconhecimento específicos, embora em constante transformação. O equilíbrio deve ser buscado entre os anseios da dupla, pois, ao tatuar o cliente, o tatuador do estilo japonês está produzindo uma obra que lhe *pertence*, não apenas pelo eventual carinho que possa ter por seu trabalho, mas porque tal peça será parte do acervo de trabalhos que lhe será atribuído e constituirá sua obra.

> [Jeizel fala com seu cliente, quando este cutuca uma tatuagem que está cicatrizando, na região do cotovelo]. Ahh, então você tira casca né, desgraçado! Por isso que tem que retocar tudo, fica

> estragando (risos). Vou tatuar você com um prego, vamo vê se não fica tinta nesse cotovelo. (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, *Windhorse Tattoo,* 30 de maio de 2019)
> Jeizel fala para que eu levante a camisa e mostre a Oiwa para os tatuadores presentes. Noto que ele não pede, apenas fala. Não é a primeira vez que ele faz isso, e acho interessante que ele não peça, porque mostra que a tatuagem é um pouco dele também, posse dele. (Diário de campo, *Centro Cultural Santo Amaro*, 04 de novembro de 2018).

Tal aspecto, a *dupla posse da tatuagem*, embora possa surgir em outras práticas, intensifica-se e se dramatiza na tatuagem japonesa, devido a alguns elementos específicos: o longo tempo de convívio do tatuador com sua obra, que pode levar anos; as elaboradas dinâmicas de circulação das imagens e discursos sobre as obras emque fazem com que os trabalhos sejam vistos por grande parte dos atores; a ascensão do tatuador sobre o cliente, dada o *status* de perito artesão e homem cultivado que o cliente comumente atribuí ao profissional.

Nesse sentido, o valor que se atribui à tatuagem representa a valorização do tatuador, e isso é especialmente significativo em uma prática, como a tradicional japonesa, no qual os tatuados se tatuam com diversos tatuadores. Vê-se, na negociação, uma preocupação com o lugar do corpo que é oferecido pelo cliente. Oferecer um lugar pequeno ou menos visível (como os pés) para o tatuador pode significar, embora não seja regra, que se atribui pouca importância ao seu trabalho. Do mesmo modo, dar um espaço para uma tatuagem de um jovem tatuador em um corpo onde existem trabalhos de tatuadores experientes e prestigiados significa oferecer a ele uma oportunidade de estar ao lado de grandes mestres, de modo similar a uma exposição de arte. Ainda, se o tatuador A realiza uma tatuagem que prejudica o trabalho em andamento do tatuador B – realizando uma tatuagem que impede ou atrapalha um projeto de fechamento – , ou termina o fechamento iniciado pelo colega, essas situações constituem uma grande ofensa ao tatuador B, por parte do cliente que consentiu, mas ainda mais por parte do tatuador A.

> Felipe ficou puto com Tom, porque Felipe fez o começo de uma manga com nuvens [fundo composto por nuvens estilizadas], e Tom terminou o trabalho – porque ele ta pegando o trabalho de todo mundo! –, e ele colocou água [forma estilizada de representar ondas]. (tatuador do estilo japonês, comunicação pessoal, nomes de tatuadores substituídos pelos nomes Felipe e Tom).

De modo a equilibrar as complexas demandas de seu ofício, o tatuador necessita de uma relação minimamente pessoal com cada cliente, pois não só é indesejável, como impraticável, que os princípios estéticos e os aspectos simbólicos da prática sejam impostos aos clientes. Impraticável, pois numa realidade diferente da máfia *yakuza*, dificilmente um cliente atual daria sua pele para um tatuador realizar o trabalho que bem entender. Indesejável, pois não existe sentido em submeter a pele de alguém a um projeto que não lhe seja significativo, já que um dos objetivos das práticas tradicionais é promover vínculos pessoais que transcendam a

dimensão profissional e mercadológica presente no tatuar. E neste ponto que entra o processo de *negociação* e *pedagogia* do cliente provido pelo tatuador, que será melhor detalhado no próximo tópico.

Em suma, devagar fui percebendo que, antes de um modismo ou luxo, existem questões técnicas e simbólicas específicas que *exigem* a criação deste tempo-espaço, marcado pelo convívio e pelo diálogo, questões que exploraremos nas próximas páginas, quando já finalmente trataremos do tatuar.

3. Tatuar em estilo japonês: apagamento do sujeito, emergência do estilo

A primeira decisão a ser tomada pela dupla é a escolha do *elemento principal*, em torno do qual se organizará todo o projeto. Em geral, é nesta etapa que existe maior protagonismo do cliente, já que este que, frequentemente, procura o tatuador com o desejo de tatuar um dragão em seu braço, uma carpa em suas costas, ou um Raijin em sua barriga, entre outros temas possíveis.

Mas mesmo tal protagonismo do cliente é relativo, devido às dinâmicas da tatuagem japonesa. Embora recorrentemente escolha o tema do elemento principal, o cliente terá frequentemente que contar com Jeizel na escolha referência, para elaborar a forma e o encaixe do elemento principal, já que é o tatuador que possui o saber-fazer necessário. Ainda, no caso de um cliente que já possua tatuagens japonesas em outras partes do corpo, é comum que o tatuador sugira enfaticamente, para a nova tatuagem, um tema e uma forma compatíveis com as tatuagens já realizadas.

Por exemplo, caso um cliente procure Jeizel para realizar um fechamento de braço esquerdo, e possua no braço direito uma máscara de *hannya*, o tatuador provavelmente irá sugerir a que o tema das máscaras seja mantido, tatuando uma máscara de *tengu* ou *okina*. Também é recorrente que o cliente escolha o tatuador, e não um tema específico, conferindo total liberdade ao profissional na produção da tatuagem.

A decisão sobre o elemento principal é tomada antes do dia da sessão, e frequentemente Jeizel, assim como outros tatuadores do estilo, solicitam, nas conversas por telefone ou redes sociais, que o cliente marque uma visita ao estúdio apenas para conversar sobre o projeto. Tal procedimento se mostra muito produtivo, pois pessoalmente é muito mais simples para que o cliente explique suas expectativas, para que tatuador explique seu modo de trabalho, suas ideias

acerca do projeto, e para que assim possam iniciar a elaboração e negociação conjunta da tatuagem.

Nesse momento, já invadido pela estética do estúdio, o futuro tatuado é introduzido às possibilidades do projeto da tatuagem. O primeiro aspecto a se levar em conta – que pode ser do domínio dos clientes *mastigados*, ou será informado ao cliente novato na prática – é a necessidade de respeitar alguns parâmetros básicos iconográficos e estéticos da tatuagem japonesa. Isso inclui afastar do cliente qualquer ímpeto de realizar uma tatuagem cujo objetivo principal é expressar sua individualidade biográfica e estilística. Tal associação, entre a tatuagem e a individualidade, pode acontecer apenas na medida em que a segunda se submeta plenamente à gramática visual da primeira. Um cliente pode ter paixão pelas obras de Hokusai e querer tatuar uma delas, mas isso apenas será feito na medida em que tal obra de Hokusai possa ser incluída dentro do estilo japonês.

De fato, a tatuagem japonesa, cujos principais aspectos listamos no capítulo anterior, não se adéqua facilmente ao uso biográfico e pessoal, já que possui grande coesão e densidade estilística. Além disso, a articulação entre a vida pessoal do tatuado e o significados das imagens é extremamente rara, pois não é visada pela prática. Em um paradoxo interessante, portanto, uma relação intersubjetiva marcada pela pessoalidade prepara a realização de tatuagens que não visam capturar significados pessoais pertencentes ao cliente. Isso distancia bastante a tatuagem japonesa dos processos de significação das práticas comerciais da tatuagem, onde a tatuagem tem o objetivo de expressar visualmente e representar a individualidade do cliente (Oliveira, 2016). Na tatuagem japonesa, que concerne à criação de um corpo tatuado habitado por esta linguagem, o que assistimos é a um apagamento do *sujeito biográfico*, este cuja presença é inconteste na linguagem dos estilos comerciais na atualidade. Tal diferença se processa, na maior parte do tempo, em silêncio. No geral, existe um consenso implícito sobre o papel da tatuagem japonesa, muitas vezes já compartilhado pelos clientes ao adentrar ao estúdio, de que ela não é suporte para uma questão biográfica ou um gosto pessoal do cliente.

Embora não verbalizado, fica implícito que o tatuador deseja que o cliente de fato *experiencie* a tatuagem japonesa e *aprenda* a *perceber*, *interpretar* e *valorizar* este estilo em sua singularidade, apartado de valores generalizados e banalizados do circuito comercial e da sociedade contemporânea, tal como o valor da expressão da individualidade biográfica ou estilística. Tal desejo se expressa na constante e entusiasmada valorização e transmissão, por parte do tatuador, do acervo de imagens, dos significados e da poética da tatuagem japonesa, seduzindo esteticamente o cliente a *comprar a ideia* da tatuagem tradicional, seus sentidos simbólico e estético, sua beleza e sua força.

A primazia dos temas e da estética vinculada ao estilo, em detrimento das particularidades do cliente, é um ponto em comum em todos os estilos de tatuagem tradicional, primazia que se possibilita a produção de laços intersubjetivos e grupais articulados a criação de identidades sociais relativas e contextuais, que operam especificamente no mundo da tatuagem (Ikegami, 2005). Mas, para além dessa essa generalidade, o laço pessoal criado entre tatuador e tatuado , quando se trata do estilo japonês praticado no Brasil: ela possibilita que se instale um processo de ensino e de legitimação intersubjetiva da poética que compõem as imagens e da sociabilidade que gravita ao redor da prática, sociabilidade sustentada por valores ligados às noções de *pessoalidade*[32], *autenticidade*, e *tradição*.

Havendo entendido que sua futura tatuagem será projetada no interior de um estilo específico, o tatuado recebe sugestões do tatuador acerca do tema principal.

> Mostro para Jeizel a região na qual eu queria realizar um Baku, um devorador de sonhos. Ele olha com atenção o local e me diz "Vai ficar uma bosta! Não tem espaço, não tem como encaixar o corpo. Tem que ser algo mais arredondado. Você não quer tatuar outra coisa?". Eu digo que tudo bem, e ele vai até a prateleira e pega um livro de Kyōsai, e o abre na maca. Ele vai me mostrando vários temas que seriam possíveis tatuar, que encaixariam bem no espaço. Exalta a estética do autor: "Esse Kyōsai era muito louco, usava um ópio danado, e ele fazia essas formas mais deformadas. Tem gente que não gosta, eu acho que te força, e que é diferente". [...] Decidimos, depois de ver alguns livros, por realizar uma máscara de *hannya*. Jeizel me pergunta se quero fazer algo ao estilo do Kyōsai, e eu digo que gostaria de algo mais clássico, pois combinaria mais com minhas outras tatuagens japonesa, e ele concorda, indicando a máscara de *hannya* que possui, pendurada em cima (acima?) do espelho. (Dário de campo, *Windhorse Tattoo*, 04 de junho de 2016).

O tatuador vai buscar a sua imagem dentro das referências já dispostas pelo estilo, procurando oferecer ao cliente uma tatuagem que ele deseja fazer, na qual ele poderá desenvolver, exercitar e exibir seu saber. Tal processo conta em geral com a inspeção conjunta de livros, trabalhos e artefatos que existem no estúdio e fazem parte do repertório do estilo. Ele negocia com o cliente o projeto, na mesma medida em que transmite aspectos básicos técnicos da tatuagem, poéticos do repertório, assim como simbologia contida nas imagens.

[32] Importante apontar que por *pessoalidade*, nesta pesquisa, entendo a construção da identidade do indivíduo empírico a partir da rede de relações socioculturais que nele se encontram, remetendo ao conceito antropológico de *pessoa* (Goldman, 1996).

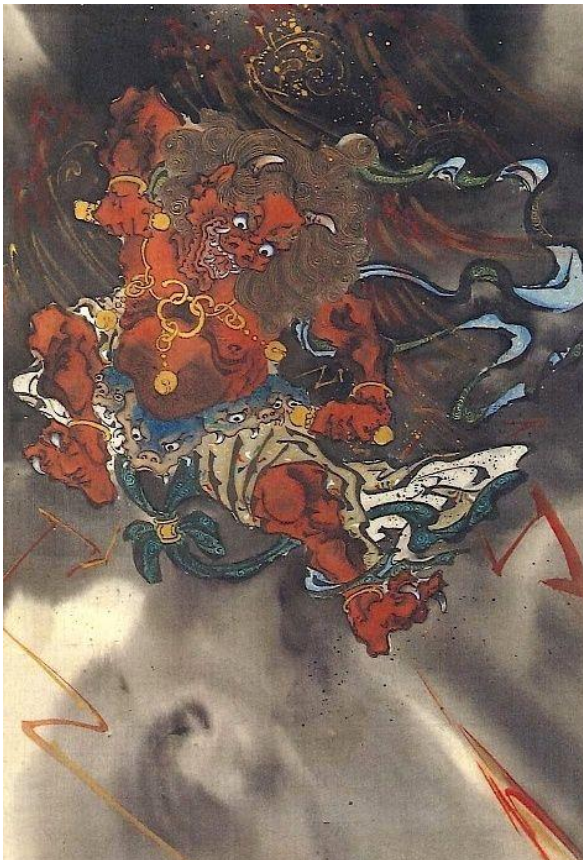


Imagem 20: Tatuagem de Raijin, um dos elementos principais de *bodysuit* em andamento **Imagem 21**: Referência para a tatuagem estampa xilográfica de Kawanabe Kyosai (1831-1889). Imagens fornecidas pelo tatuador.

Se, na captura da percepção, podemos perceber efeitos imediatos da estética do *kazari*, esta da tatuagem japonesa, no entanto, para que se realize o mergulho efetivo no período Edo, cujo aroma toda tatuagem deve emanar visualmente, são necessárias constantes operações, oferecidas pelo tatuador, de elucidação dos signos das imagens e do sentimento da forma. É construída assim uma elaboração entre tatuador e o cliente, o tendo como horizonte as regras e tendências do estilo.

Este ponto é vital: ao defender suas ideias sobre a tatuagem, o tatuador se ancora na tradição da tatuagem japonesa, nunca em uma suposta autoridade pessoal e criativa. Sua autoridade emana da consagração do estilo, não dos seus gostos pessoais. O domínio desse estilo consagrado é exibido e performado frequentemente, demonstrando o saber do tatuador e sua inserção na longa duração na qual se aloja a prática. Tal performance é realizada não apenas na elaboração da tatuagem, mas frequentemente em todos os espaços de sociabilidade que gravitam em torno da prática:

> A *hannya* é uma máscara de teatro nō, que é uma mulher que se transformou em uma coisa demoníaca, por causa do ciúme. Significa proteção, que nem nas máscaras de samurais. Fica legal fazer (imagens 22 e 23). (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, 04 de junho de 2016).

> Eu convenço o cliente. Eu, por exemplo, não faço *backpiece* que vai até o meio das costas [cintura]. Pô, é meu trampo, meu trampo. Tenho um ciúme dos meus trampos! É meu nome que vai tá circulando. Fechamento das costas é até o meio da coxa. Então, se o cliente vem e quer fazer um fechamento só até o meio das costas, eu não falo nada. Eu dou um livro meu do Horikazu – e tem que folhear com cuidado, que eu tenho maior ciúmes dos meus livros – e falo "Vou ali fumar um cigarro. Você olha aí, se você achar uma tatuagem que vai até o meio das costas, eu faço em você." E ele não vai achar, e vai saber que eu to certo. Porque eu estou certo! (Fame, *Adega do Costa*, 26 de abril de 2019).

Exercida de maneira mais direta ou mais polida, o que depende da personalidade do tatuador, tal autoridade é um signo inconteste da prática, pois ele se baseia, além da perícia técnica, no valor da tradição, mais precisamente no apelo às *referências*. É esta autoridade que torna possível introduzir o cliente na cultura da *tattoo*, ensiná-lo minimamente o significado das imagens e os princípios formais e estéticos.

> Jeizel fuma seu cigarro calmamente na janela, enquanto conversamos com os amigos de Jeizel sobre música que está tocando. Jeizel me dá um livro grande de *ukiyo-e* para que eu abra e comece a folhear. No que abro o livro, as maravilhosas imagens contidas nele surgem e passam a dialogar perfeitamente com o espaço. Enquanto eu folheio, admirado, o tatuador me conta quais das imagens são tatuáveis exatamente como estão, as que precisam de ajustes, e aquelas que não servem para *tattoo*.

Imagem 22 e 23: da esquerda para a direita, máscara de teatro nō. Fonte: website *The Noh*. Tatuagem de *hannya* de Jeizel Seidy, fotografia do cedida pelo tatuador.

Na tatuagem japonesa, a aprendizagem dos temas, símbolos e obras consagradas, essencial à prática e à comunicação no processo de tatuagem, adquire uma profundidade singular, na medida em que a rede de associações é especialmente vasta e complexa. Isto se deve ao fato da tatuagem japonesa ter por referência o *ukiyo-e*, e a cultura visual japonesa de forma geral, que é uma produção profundamente referencial (Ikegami, 2005), marcada por remissões constantes e polissêmicas, que se tornam muitas vezes ambíguas e labirínticas. Como mostra com detalhes Maués (2019, p. 104), quando olhamos uma gravura japonesa de atores de *kabuki*, para desvendar seu sentido temos que saber todos os dados contextuais: qual a peça retratada, qul a data da encenação, que é o ator retratado, qual o personagem ele representa. Da mesma forma, uma aparente pintura de flores e pássaros do século XVIII, que pode parecer uma obra naturalista a alguém que não seja versado nos léxico e códigos da cultura visual japonesa, é frequentemente pareada com um poema do período Heian (794-1185), poema que fornece aspectos da cena, historicamente contextualizada, à qual a composição visual alude. Nesse

sentido, por vezes surgem composições cuja coerência se dá pelas narrativas às quais elas se fazem referência, como na combinação dos fantasmas de samurais do clã Heike com o caranguejo *heikegani*, cuja casca, segundo a lenda, em forma de rosto humano indicaria a reencarnação dos samurais que se atiraram ao mar após a batalha de Dan-no-ura em 1185.

Imagem 24: à esquerda, Estampa de Utagawa Kuniyoshi, representando encarnações de samurais do clã Heike, em forma de caranguejos, atacando o general Yoshitsune e seus vassalos. Da série *Cenas da vida de MinamotoYoshisune*, estampa xilográfica, 1853. Fonte: Arthur Digital Museum

]

Imagem 25: Pintura, no formato de *backpiece*, do tatuador Leo Barada. Representa o general Taira no Tomomori, do clã heike, personagem histórico e de peças de *kabuki*. Os caranguejos fazem alusão à lenda da ressuscitação dos samurais do clâ Heike (ou Taira, dependendo da leitura) que cometeram suicídio após a derrota na batalha de Dan-no-ura em 1185. Fonte: Conta de aplicativo de instagram do tatuador

Portanto, as tatuagens japonesas devem seguir, a rigor, tanto a coerência imagética quanto a coerência narrativa, quando presente. Não faz sentido, por exemplo, pedir para que se realize um Kintarō verde portando uma submetralhadora, a não ser que seja um projeto sofisticado de *mitate*, que lançaria mão, num gesto arriscado, do caráter complexo da tradição, em um jogo entre reprodução e invenção. Na realidade brasileira, na qual a tatuagem japonesa está em um processo de hibridização heterogêneo, mais que fornecer regras incontornáveis, o conhecimento das lendas e referências é um gerador de capital cultural no campo, capital atribuído tanto a tatuadores quanto a tatuados. Tal conhecimento é equiparável ao desempenho propriamente técnico do tatuador, já que ele confere uma profundidade cultural e histórica ao artefato que tatua:

> Eu curto pra caramba o trabalho do Horimasa. Ele conhece profundamente as lendas, isso eu acho incrível. Você conversa com ele, ele conta cada lenda, história que você nunca ouviu falar, e isso vira tatuagem A tatuagem japonesa tem essa camada mais superficial, os dragões, carpas, tigres. Mas se você for fundo, fundo mesmo, tem muitas coisas [...] É isso que eu gosto da tatuagem japonesa, não é só uma imagem, tem muitas história em torno dela, não é banal...[...]. Esses dias mesmo, eu fiz uma Okami no braço de um cliente. A Okami é um personagem folclórico, num ritual que envolve

> jogar feijão nos *oni* que circulam, né, na cidade, no Japão. Então eu fiz embaixo um caixinha de feijão. Aposto que você nunca viu isso, é algo que vem da lenda, tem que conhecer para você entender. (FAME, comunicação pessoal, *Adega do Costa*, 03 de maior de 2019).

> *Bonji*... (Iván pega meu braço e aponta o bonji de Yakushi Nyorai). Hum, você sabe o que é tatuagem japonesa, *bonji* é muito bonito, muito forte. (Iván Százi, comunicação pessoal, entrada do *Tattoo Ink***,** 1 de maio de 2019).

> O *kirin* é uma criatura doce, boa, delicada, a lenda é que ele nem toca a grama quando anda. Então eu fiz esse *kirin* branco com lilás, cores suaves. (Iván Százi, comunicação pessoal, acerca de uma famosa tatuagem de *kirin*, *Wabori Temple*, 3 de maio de 2019).

Na pesquisa de campo, pude perceber que existe uma espécie de prazer em compartilhar as leituras sofisticadas da iconografia da tatuagem japonesa, sentimento provavelmente também experimentado pelos citadinos de Edo nos típicos, populares e sofisticados jogos de sentido que encantavam as produções culturais e espaços de socialização estética do período (Cordaro, 2008).

Assim, quando um tatuador faz um detalhe, vinculado ao folclore ou a evento histórico, e este detalhe é percebido por outro, existe um tipo de júbilo específico vinculado à decodificação. Nesse sentido, para além da imediaticidade da imagem, existe sempre um processo, entre os tatuadores, de atualização do repertório cultural japonês recrutado. Isso faz com que uma peça jocosa realizada por um tatuador prestigiado, ou mesmo uma quebra precisa de regras conhecidas, possa ser percebida como um gesto dotado de elegância, criatividade e humor (imagem 26), muito diferente de um trabalho considerado precário de um iniciante, cuja falta de correspondência com a ortodoxia do estilo é atribuída à falta de conhecimento e prudência.

> Isso que eu gosto no Iván, ele sempre pensa fora da caixinha. Quando ele foi fazer a serpente do meu braço, e disse que ia usar azul e marrom, eu pensei "isso não vai dar certo", porque não é o usual né?! E ficou foda, ficou único, isso que faz dele um gênio. (Vinícius Lima, comunicação pessoal, *Wabori Temple*, 03 de maio de 2019).

Entres os procedimentos que carregam o gesto de conexão com as referências, o esforço para mergulhar no passado e trazê-lo para o presente, sobressai o incessante procedimento da *cópia*.

Imagem 26:

Tatuagem de Edmar Santos, cabeça decepada de cangaceiro, que faz alusão às imagens de *namakubi*, cabeças decepadas, presentes na tatuagem japonesa desde o Edo. Trata-se de uma referência às origens pernambucanas do tatuador. Fotografia do tatuador.

Cópia, o jogo da referencialidade

Na prática da tatuagem japonesa não impera a noção de *originalidade*, enquanto criação subjetiva sem lastros diretos com algo existente previamente. Nela, existe um jogo sofisticado de uso das referências da cultura japonesa, sem as quais a produção carece de identidade estilística e sentido simbólico. Tal comprometimento com as referências, no entanto, não se sustenta apenas com um discurso ocidental da permanência do ancestral, mas sim é justificado esteticamente. É lugar comum na prática da tatuagem japonesa a noção de que os mais altos parâmetros estéticos em relação à forma, assim como a unidade estilística do repertório, nos são legado pelos desenhistas de *ukyio-e* do período Edo, como Hokusai e Kuniyoshi:

> Não tem o que inventar, os caras já fizeram tudo. Isso foi uma coisa que o Ichibay[33] me disse, quando veio ao Brasil, que na tatuagem japonesa não tinhao que inventar, os mestres do ukiyo-e já tinha criado tudo, de forma perfeita. (Cauê Freitas, comunicação pessoal, *Blackball Tattoo*, 08 de junho de 2018).

[33] Famoso tatuador japonês, praticante do estilo tradicional japonês. Para apreciação: https://www.instagram.com/hide_ichibay/

Ou seja, tal prática de tatuar é marcada pela *cópia* incessante dos desenhistas do *ukiyo-e*. Cópia que tem função organizadora do projeto, mas também pedagógica, pois é recomendado ao iniciante que abra um livro de *ukiyo-e* e copie, copie e copie os trabalhos dos mestres, para assim ter acesso ao processo formativo de tais trabalhos, a inteligência estilística que hiberna em tais produções.

> [na fase em que era o tatuado era aprendiz] Fazia cinquenta dragões em dois meses, 60 peônias em um mês. Porque desenho é repetição, quanto mais a gente faz, melhor a gente fica. É memória muscular. No começo, eu desenhava várias vezes até ficar bom. Se um cliente pede um dragão, eu perdia um mês. Porque o oriental, o desenho é simples, mas a forma é difícil, a forma do estilo. (Alex Ikeda, entrevista via remota, 31 de agosto de 2020)

Este experiência pedagógica e formativa baseado na cópia embasa atividade onipresente e muito antigo na prática tatuagem japonesa, embora pareça relativamente recente na tatuagem ocidental: a pintura. Os tatuadores do estilo realizam pinturas recorrentemente, algumas a partir dos desenhos feitos para tatuar, em papéis e tintas diversos. Esta prática tem como principal motivador copiar as estampas de *ukiyo-e*, em um modo de sensivelmente absorver os temas e a estética destas produções, assim como de praticar a execução do fundo. Algumas vezes, a estrutura toda da gravura é reproduzida e, por vezes, apenas o elemento central, que, adornado com flores e outros elementos, é disposto sobre o fundo característico. Secundariamente, tais pinturas servem para presentear colegas, decorar o próprio estúdio, são comercializadas como artefatos artísticos, e realizados *prints*, impressões digitalizadas, das obras, para baratear e multiplicar as aquisições (Imagem 27 e 28).

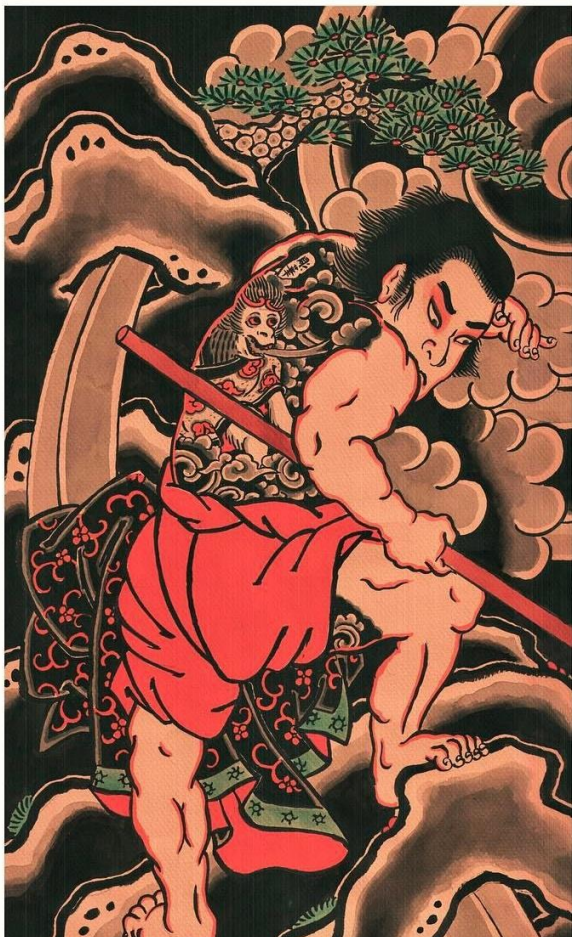


Imagem 27 e 28: Esquerda, estampa de Utagawa Kuniyoshi, representando o herói do Suikôden Saienchi Shosei, em sua famosa série de 1827-30. Fonte: http://www.kuniyoshiproject.com/. Direita, detalhe de pintura de Cacau Horihana, conta do *instagram* do tatuador.

Nesse sentido, a cópia das produções dos desenhistas de *ukiyo-e* é um fundamento da prática japonesa, sinal de gosto sofisticado e sábia reverência:

> Fiquei apreensivo hoje, quando fui tatuar hoje. Eu disse a Jeizel que queria tatuar uma lanterna fantasma no peito, mas a procurar referências, gostei apenas do Hokusai, e gostei tanto que não vejo possibilidade de mudanças. Fiquei pensando se não seria ofensivo pedir que ele reproduzisse fielmente a imagem. Com bastante cuidado, em tom muito humilde digo a Jeizel que pensei na lanterna, mas que apenas tinha gostado desta, e que não gostaria de fazer outra, que tinha uma paixão muito específica por ela. Estendo o desenho para Jeizel, que olha compenetrado, e abre um sorriso e diz "Eu também só gosto dessa!". Sem dizer mais nada, ele senta, coloca um papel sobre a minha impressão e passa a copiar o desenho. Fico uns minutos do lado, observando o rigor da cópia, entusiasmado com a futura tatuagem. Jeizel, enquanto desenha, diz "Não tem por que inventar, isso ta perfeito, tem só que adaptar umas coisas para a tatuagem ficar boa". (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, *Windhorse Tattoo*, 04 de agosto de 2018).

Alguns tatuadores consagrados, como Iván Százi, Horiyoshi III, Horichiyo e Horiuno, acabam por se tornar uma referência a ser copiada:

> Eu comecei, é isso, copiando mesmo o Iván, pegava os trabalhos dele, via as flores, as figuras, o fundo e copiava, estudava e copiava. Hoje eu estou num processo de "tá, já aprendi e quero fazer o meu". Mas grande parte da nossa formação, né, é ver e copiar os grandes mestres. (Renato Fornaro, comunicação pessoal, *Kintarō Tattoo Studio*, 04 de janeiro de 2019).

Se o uso de mestres da tatuagem como referência estilística mais dispersa seja uma prática fundamental e consolidada, a cópia propriamente dita das imagens e do estilo de outro *horishi* é uma prática bastante controversa. É apontada, por uns, como uma legítima continuidade de uma prática artesanal, mas por outros como ausência de poder formativo, embora não configuro desvio ético socialmente reconhecido - alguns tatuadores me segredaram incômodo esse tipo de cópia, mas tal crítica raramente toma o espaço público. A cópia dos desenhistas do *ukyio-e* já guarda em si uma distância temporal e uma diferença em relação ao suporte e as técnicas, o que distância qualquer cópia do *ukiyo-e* da categoria do plágio.

Um dos parâmetros da cópia realizada com excelência é a tradução-transposição das estampas do *ukiyo-e* para a pele, aspecto vital da tatuagem japonesa:

> Não gosto muito do trabalho dele [nome do tatuador suprimido]! Porque ele faz igual ao Hokusai, e eu acho que o tatuador tem que fazer tatuagem. A tatuagem tem uma linguagem própria, não é tela, não é gravura. Tem um corpo, o corpo tem movimento, tem formas específicas, o jeito de fazer é diferente. Então acho que o tatuador não pode ficar preso à referência, a tatuagem japonesa já tem aí uma história própria. (FAME, comunicação pessoal, *Adega do Costa*, 26 de março de 2019).

Ou seja, distante da categoria ocidental de *reprodução* (Benjamin, 1994), a cópia na tatuagem japonesa possui peculiaridades. Os fundamentos de tais peculiaridades se encontram na presença, por via da transmissão do ofício artesanal, de uma noção de *cópia* muito específica e complexa, parte integrante do típico caráter referencial da estética japonesa.

O Japão é uma terra muito particular, uma ilha que foi e é assolada por terremotos, maremotos e vulcões, além de massivos incêndios urbanos, já que ele fora, em larga parte da sua história, erguido em papel e madeira (Kaupatrez & Cordaro, 2005). Como sugere Giroux (2012), esse contexto modulou a sensibilidade japonesa, tornando-a singularmente aberta a valorização do efêmero, do passageiro, enfim, da própria passagem cruel e ritmo caótico do tempo. As destruições constantes dos artefatos materiais, como os templos, trazem a necessidade igualmente constante da reconstrução, cujos modos de realizar devem ser transmitidos por redes intersubjetivas. Ou seja, o templo eterno xintoísta não mora na sua atual forma material, mas no espírito do ofício do construtor. Somado a esse inelutável manejo da destruição, o Japão também é composto por coletividades, em que pesem as diferenças

históricas, organizadas a partir do valor da hierarquia, o que também compõe a intensa e singular presença do passado no presente nesta cultura (Ortiz, 2008; Okano, 2012).

Além disso, engendrada em um território geograficamente insular e por uma coletividade que viveu períodos de isolamento politicamente institucionalizado, a cultura japonesa, devido aos seus frequentes movimentos de se fechar sobre si mesma – o que não impediu momentos de entusiasmada recepção da alteridade, como no caso das artes ocidentais no Edo e dos hábitos ocidentais no Meiji (Jensen, 1992) –, desenvolveu formas sofisticadas de transmissão local de saber, como o *za* e o *ie*, assim como é uma cultura, como dito, marcada pela referência constante ao passado. Reconstruir, refazer a partir da cópia de um modelo consagrado, é uma dimensão vital da estética japonesa (Cox, 2008).

No entanto, esse ato de copiar, no caso das artes tradicionais japonesas como o *horimono*, não é uma reprodução cega, mas é uma estética que privilegia a retomada consciente do gesto do passado para se criar algo singular, passageiro, dotado de sua própria ipseidade, no qual se reconhece o conhecimento da tradição e sopro criativo da variação. O gesto formativo que fundamenta a prática da cópia que encontramos na tatuagem tradicional japonesa pode ser resumido na frase "numa forma antiga, um novo coração", escrita pela pena de Ki-no Tsurayuki, poeta do período Heian, e encontrada por Cordaro (2008, p. 16). Trata-se de jogar com as referências, entrar no labirinto de signos histórico-culturais e afirmar a singularidade do novo fazer a partir da compreensão da sua pertença a uma longa história.

Ao se copiar, procura-se assimilar espiritualmente o passado, tomar para si suas cargas histórica, estética e simbólica, para que tal energia engendre e se atualize no novo artefato, atualização sempre nova e potente. Vemos tal sofisticada operação, de maneira exemplar, no procedimento do *mitate* (troca alusiva), noção bastante difusa e também polissêmica, que nas artes plásticas aponta para uma substituição de elementos numa cena consagrada, fazendo uma articulação entre contextos distintos, recorrentemente entre presente e o passado. Também podemos vislumbrar entendimento do copiar no teatro *kabuki*, no qual as novas peças eram elaboradas a partir da dialética criativa entre conteúdos (paisagens e personagens históricos e imaginários) e dispositivos narrativos amplamente conhecidos e consagrados (Kusano, 1993; Maués, 2019).

Para além desses exemplos específicos, a cópia, como sistema de transmissão e produção de artefatos e experiências estéticas, é disseminada no dia a dia da cultura japonesa. Tal procedimento da cópia se articula com algumas formas de ensino e produção tradicionais japonesa, articuladas vários ofícios de artesão e de artista, na qual um mestre, tido autoridade inconteste, transmite os saber-fazer para seus pupilos, a partir das tarefas e do convívio

cotidianos, ao mesmo tempo em que o mestre estabelece os modelos e parâmetros que deveram ser copiados por eles (Pontsien, 2012; Ikegami, 2005). Assim, percebemos que, na atualidade da prática, o praticante do estilo japonês se vê com a missão de afastar-se dos dois polos estéticos ocidentais, a *reprodução* e a *originalidade*.

> O cara vem e fala que "inventou algo", inventou o que? Peraí tem que estudar, o cara não sabe nada de tattoo e aí chega e quer inventar algo. Eu penso que, assim, você não chega numa alfaiataria, para aprender o ofício, e sai fazendo as coisas da sua cabeça. Você primeiro aprende certinho como é feito ali, no maior respeito, porque o cara faz aquilo uma cota, sabe tudo. Você ouve, ouve e ouve. Aí depois de muitos anos, você pode falar "dá licença" e aí falar o seu, e fazer a tattoo que você acredita. (Fame, comunicação pessoal, *Adega do Costa*, 06 de maio de 2019).
> Um amigo tatuador fala isso "Eu gosto do seu trabalho, porque você é dos poucos filhos do Iván [Százi] que não ficou no Iván, que fez igual por um tempo, mas depois desenvolveu o seu. (R. Calligari, comunicação pessoal, *Calligari Tattoo*, 18 de abril de 2018).
> Olha o trabalho de Felipe, é igualzinho, I-gual-zinho do Tom. É tudo, TUDO igual. (dados suprimidos, Felipe e Tom são pseudônimos).

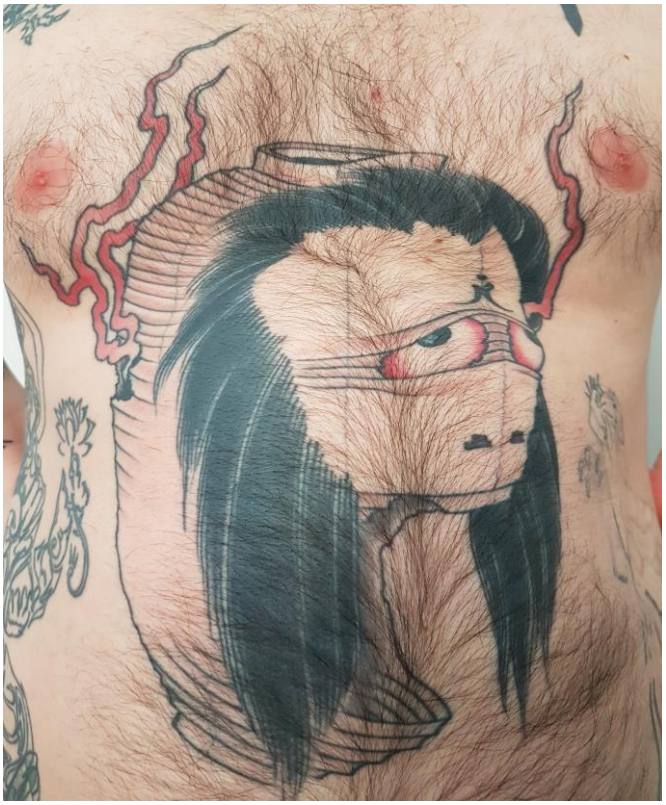
Nesse sentido, na *tattoo* japonesa se copia, e a questão fundamental para o tatuador é "como copiar". Uma boa cópia, em termos gerais e para além das elaborações pessoais e grupais, é resultado do estudo constante da rede de imagens e signos de referência, a habituação do olhar para um mesmo *estilo de ser* (o *kazari* da tatuagem japonesa) que percorre a infinidade de produções do período visitado (a cultura citadina do período Edo), e finalmente da longa experiência do processo concreto de impressão de tais imagens na pele e na escultura do corpo, criando uma linguagem particular que articula as imagens centenárias e o corpo vivo.

Mas esta descrição generalizada não dá conta das particularidades dos modos de copiar em prática no espaço da tatuagem japonesa brasileira. Tais elaborações sobre a cópia se encontram em processo e disputa no momento de nossa pesquisa. Em parte, isso se dá pelas particularidades dos caminhos trilhados por cada tatuador e pelas múltiplas referências de escolas tradicionais japonesas a que se podem recorrer, muito diferentes entre si. Cada tatuador constrói seu modo de abordar a tatuagem japonesa, pois, no contexto brasileiro da prática, não existem relações formais de transmissão e as decorrentes rígidas estruturas hierárquicas. Deve-se copiar, mas o quê e como se copia são questões em aberto.

No caso de Jeizel e o Raijin de Kyōsai (Imagens 20 e 21), ele procura copiar os elementos principais da estampa, realizando uma operação de simplificação do desenho, retirando alguns elementos (colar, pulseira e parte da veste do Raijin), e substitui e reduz das cores, operações que objetivam a tornar a imagem mais identificável e definida (um procedimento comum e usar apenas um tom de cada cor, e substituir tons de marrom e cinza pelo preto). Já na tatuagem de Oiwa que selecionei (Imagens 29 e 30), vemos que a imagem da lanterna é quase totalmente preservada, apenas suprimindo a escrita lateral e as cordas de sustentação, e as alterações de

coloração buscam adaptar para a pele as colorações originais, aumentando apenas o contraste entre o tom avermelhado dos olhos e labaredas com o preto e o marrom claro da lanterna. Ou seja, Jeizel, autor de ambas as tatuagens, copia de forma diferente cada referência. Mas isso mantem uma abordagem coerente das referências: as alterações realizadas por Jeizel, em suas tatuagens, visam à passagem da referência para a pele do modo mais fiel possível, fidelidade que só é alcançada a partir de inúmeras alterações, já que existe mudança de suporte e alterações na linguagem.

Já outros tatuadores, como Caio Pineiro e Cacau Horihana, que possuem uma proposta claramente autoral em seu trabalho, adaptam as referências do *ukiyo-e* ao estilo de desenho e paleta de cores característicos de seus trabalhos (Imagens 27 e 28). O elemento principal, ponto de partida da tatuagem japonesa, em geral é o processo da cópia é mais explícito e definido, revelando importantes aspectos da relação do tatuador com a tradição do *horimono*, muitas vezes remetendo diretamente a uma obra consagrada do *ukiyo-e*. E é a partir desse elemento principal, da sua temática, que irá se construir o projeto de tatuagem.



Imagens 29 e 30. À esquerda: Katsushika Hokusai (1760-1849, *O Fantasma de Oiwa*, da série *Cem Histórias de Fantasma*, 1831-32, estampa de xilogravura (*nishiki-e*), *chuban* vertical; 26.3 x 18.9 cm. Fonte: Museum of Fine Arts of Boston. À direita: Tatuagem de Oiwa, Jeizel Seidy, fotografia do tatuador.

Gostaria de oferecer um tema clássico, muito utilizado como referência para o elemento principal, de forma a explorar a relação entre cópia e criatividade na prática japonesa. Trata-se uma estampa da famosa e já citada série *108 homens fortes do Suikoden* de Utagawa Kuniyoshi, a estampa que mostra o herói Kyūmonryū Shishin.

Imagem 31: Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) Sem assinatura, selo do editor ou censor. *Cento e oito heróis do Suikoden: Kyūmonryū Shishin.* Estampa xilográfica em madeira, tinta sobre papel. Dimensões: 39.9 x 23.9 cm.1828-1829. Fonte: Art Gallery of New South Wales.

Este é Kyūmonryū Shishin, primeiro personagem que surge no *Suikoden*. De nome chinês Shi Jin, é um camponês bastante versado em artes marciais, usa como arma o bastão, porta um férreo código de ética guerreira e nove dragões tatuados por todo seu corpo. Sua história, enquanto um dos personagens principais da narrativa, parte da sua vila natal, que ele abandona devido a um conflito com o governo, passa pela adesão ao grupo de foras-da-lei do pântano de Liangshan, em torno do qual gira a novela, e acaba com uma flechada em meio à batalha, quando o grupo, já em armistício com o governo, combate inimigos internos e externos deste.

Na imagem retratada por Kuniyoshi, o Dragão de Nove Tatuagens (outro nome dado a Shishin na narrativa) desarma um oponente e golpeia seu rosto. Não é possível conectar a estampa a um episódio específico, e o mais provável é que Kuniyoshi tenha criado a cena de forma livre. O desenhista coloca os elementos essenciais do personagem, a arma e as tatuagens, assim como a aparência jovem. No entanto, em relação a imagens chinesas, existem importantes alterações. As tatuagens possuem um fundo integrativo, marca inconfundível do *horimono*, e os dragões não se dispõem de forma similar a um padrão de estampa de vestuário, como no trabalho anteriormente realizado por Hokusai, em 1805, ou no trabalho posterior de Totoya Hokkei, impresso em 1829.

Imagem 32, ao lado: Katsushika Hokusai (1760-1849). *Kyūmonryū Shishin* (Shi Jin), parte de série de gravuras realizadas para a versão da narrativa chinesa escrita por Kyokutei Bakin (1767-1849), publicada em 1805. Fonte: Waseda University Library.

Imagem 33, próxima página (seguido de detalhe): Totoya Hokkei (1780–1850). *Shi Jin, aquele que porta nove dragões (Kyūmonryū Shishin*), da série *Retratos dos Heróis do Suikōden.* Fonte: Museum of Fine Arts of Boston.

A seguir, ofereço três tatuagens que tomam a estampa de Kuniyoshi como referência, de três tatuadores brasileiros versados no estilo.

Imagem 34: Tatuagem realizada por Iván Százi, backpiece com o tema principal do *Kyūmonryū Shishin* acompanhado de peônias e fundo de pedra e vento. Fonte: Iván Százi (2017)

Imagem 35 e 36, de baixo para cima:

Tatuagem com o tema do *Kyūmonryū Shishin*, realizada pelo tatuador Mihály Kárai.

Fonte: perfil do tatuador aplicativo *instagram*.

Tatuagem com o tema do *Kyūmonryū Shishin*, realizada pelo tatuador Jeizel Seidy (inacabada).

Fonte: perfil do tatuador no aplicativo *instagram*.

As três tatuagens apresentadas capturam a imagem principal da estampa, Shishin, e claramente conservam a forma geral do desenho, a posição do personagem, embora existam alterações significativas em relação à proporção. No trabalho de Százi, por exemplo, existe uma leve modificação da posição da cabeça, do braço esquerdo, assim como vemos um Shishin mais esguio. Além de decisões estilísticas vinculadas ao desenho, tais alterações objetivam o melhor encaixe do personagem na posição desejada no corpo, no caso, as costas. Também são suprimidos outros elementos da cena, como o inimigo do herói e a espada que voa de suas mãos, concentrando a cópia apenas da imagem do herói.

As tatuagens conservam os elementos da estampa vitais para a identificação simbólica do personagem, o bastão e os dragões tatuados. Acerca das tatuagens do personagem, os dragões mudam tanto em relação ao estilo quanto ao posicionamento, sendo o caso mais notável o dragão frontal na barriga que aparece na tatuagem de Százi, que destoa da composição tanto da estampa quanto das outras tatuagens. O estilo do fundo da tatuagem do personagem, granulado, é mantido por Százi, e substituído nas outras produções por um estilo de fundo mais próximo das tatuagens japonesas feitas na atualidade, formado por padrões criados a partir da estilização do vento. O tema de crisântemos, estampados nas vestes do Shishin, é mantido nas duas produções que tatuaram completamente tais vestes, mas o estilo dos crisântemos também é alterado, de formas diferentes em cada versão. No mais, existe uma variação estilística que transparece nas linhas, na coloração, na alteração dos cabelos e nas proporções do rosto, e outros pequenos detalhes, que indicam a leitura de cada tatuador segundo suas referências, seu estilo e suas intuições.

Temos aqui, portanto, um conjunto de produções que preservam elementos chave de uma referência plástica, conectada a outra literária e, ao mesmo tempo, promovem alterações significativas, que marcam a autoria do tatuador. Tal procedimento conjuga cópia e novidade de uma maneira muito específica, vinculada ao estilo japonês. No *old school*, por exemplo, existe a reprodução de temas consagrados, segundo estilos bem estabelecidos, mas tais imagens normalmente se encontram dispersas, uma espécie de repertório popular, que não é constituído por formas definitivas e autorais. Quando, por ventura, utiliza-se de forma integral a referência de um tatuador, como Sailor Jerry, trata-se de uma operação extraordinária, marcada por um saudosismo no qual a autoria original se sobrepõe à do tatuador que faz a tatuagem. Já nos estilos tribais, por sua vez, os padrões visuais são seguidos de forma rigorosa, seguindo a anatomia do corpo e as prescrições do estilo, e tais padrões pertencem não a um autor em particular, mas a uma cultura específica, como a *maori*.

Já na tatuagem japonesa, temos recorrentemente, como no caso demonstrado, a cópia de uma produção plástica com autoria bem definida, como a estampa de Kuniyoshi, e tal autoria não compromete, mas *enaltece* a do tatuador, pois seu uso é uma ocasião na qual o profissional pode demonstrar seu conhecimento e perícia. As tatuagens que selecionei mantém um elo sólido com a referência de Kuniyoshi, copiando a figura principal da estampa de forma plenamente identificável, e ao mesmo tempo realizando modulações técnicas e poéticas diversas, ligado à alteração do suporte e às preferências do tatuador. Além disso, as tatuagens mantêm os elementos essenciais na composição literária do personagem. Por exemplo, as tatuagens de dragões e o bastão, elementos preservados, poderiam ser substituídos sem perda da coerência formal do estilo, mas tal substituição descaracterizaria o personagem segundo a narrativa.

Por fim, vamos examinar a cópia por outro ângulo, a partir do trabalho de Cacau Horihana.

Imagem 37:

Bodysuit, em estilo japonês, com o tema dos nove dragões do *Kyūmonryū Shishin*. Realizado por Cacau Horihana.

Fonte: Acervo do tatuador.

Neste trabalho, não encontramos a referência direta a Kuniyoshi, mas um aceno à novela *Suikoden*. Trata-se de um *bodysuit* completo, ao estilo japonês, totalmente planejado e executado por apenas um tatuador, que realizou os nove dragões e o fundo de água e vento ao

seu estilo. Ou seja, não se trata de uma figuração do personagem no corpo do tatuado, mas é o próprio tatuado que porta, na composição do seu *bodysuit* tradicional japonês, tatuagens similares as do personagem Kyūmonryū Shishin. Sem possibilidade de contar com outra referência imagética que não a própria tatuagem, o espectador deve ter conhecimento das características do personagem literário, com ou sem a mediação das séries de estampas sobre o *Suikoden*, para compreender a temática que anima o projeto. Neste caso existe uma alusão direta à febre do tatuar disparada pelo *Suikoden* de Kuniyoshi, que, segundo a literatura, levou muitos indivíduos, no período Edo, a tatuar não os personagens, mas se tatuar *tal* como os personagens (Van Gulik, 1982; Tompson, 2007). Ou seja, existe uma relação estabelecida com a obra de Kuniyoshi, mas a partir de outras mediações. Assim, temos aqui a conexão imediata não com a representação dos heróis pela estampa, mas com uma prática do passado, atualizadas no e pelo estilo de um tatuador contemporâneo.

Paradoxalmente, a referência da prática do passado é motor de uma renovação no presente, na medida em que ela uma novidade em relação ao modo típico do uso da obra de Kuniyoshi na tatuagem: reproduzir, ao tatuar, as estampas do artista.

Portanto, encontrei no meu campo de pesquisa relações variadas com a tradição, variações que se organizam a partir de certas balizas estéticas e simbólicas específicas. Assim, na tatuagem japonesa, a singularidade é afirmada a partir de uma sofisticada leitura do tradicional, ou seja, o tatuador afirma a identidade do seu estilo na medida em que demonstra uma leitura sensível, potente e autoconsciente da tradição. O que é exatamente esta tradição, quais suas regras e como delas se apropriar, no entanto, é espaço de disputa e criação entre os tatuadores, dinâmicas configuradas a partir de alguns horizontes comuns que compõem uma comunidade de ofício.

Gaman: tempo, dor e comprometimento

Gaman é um dos nomes originais da tatuagem japonesa e significa “resistência, paciência, tolerância”:

> *Gaman* é aguentar firme, é para ter paciência com o processo. Por exemplo, no Japão, quando alguém vai fazer um procedimento doloroso, e eu vou tatuar em um lugar que dói bastante, se diz para a pessoa “*gaman*, *gaman*”, tipo “aguenta firme aí”. (Arthur Fame, comunicação pessoal, *Adega do Costa*, 06 de maio 2019).

Pouco citado nas narrativas acerca história da prática é raramente utilizado hoje em dia, esse nome guarda atributos vitais que são recrutados na feitura da tatuagem japonesa: a articulação entre *tempo, dor e comprometimento*. A tatuagem japonesa consome um tempo extraordinário se comparada a estilos ocidentais de tatuagem, devido às dimensões e detalhamentos dos projetos, e produz muita dor, na medida em que, nesta prática, tatua-se em quase todas as áreas do corpo, percorrendo quase todo o mapa do sofrimento da pele. Atravessar estes desafios exige engajamento específico em um projeto ao mesmo tempo individual e conjunto de *longo prazo* que concerne a ambos os atores. *Gaman* pode ser pensado como a forma que a temporalidade toma neste processo, temporalidade que ficará incrustada na tatuagem realizada.

Em relação ao uso do tempo, já descrevemos a produção desse tempo-espaço outro, assim como o modo pelo qual ele prepara a acolhida de processos complexos de negociação e formação. No momento da elaboração da tatuagem, essa temporalidade lenta permanece necessária. Escolhido o tema principal, segue-se o trabalho de elaborá-lo. Isso pode ser feito pela técnica do decalque, na qual se desenha a imagem em papel, antes (para economizar o tempo do cliente e flexibilizar o trabalho do tatuador) ou durante a sessão (em caso de desenhos simples), ou pela técnica do *freehand,* diretamente no corpo do cliente.

Em elaborações de desenhos bastante detalhados ou muito similares à referência, a técnica do decalque facilita a cópia, que pode ser feita em menor escala e depois ampliada, dadas as tecnologias de ampliação disponíveis atualmente. Depois disso, o tatuador reproduz o desenho em papel hectográfico, higieniza e depila a área a ser tatuada, e transfere o desenho, utilizando um *transfer*[34]. É um trabalho bastante meticuloso, principalmente no caso de imagens grandes – algumas vezes, no caso de *backpieces*, eu ajudei Jeizel na decalcagem do desenho. Caso o tatuador não goste de como ficou o primeiro decalque, o que é frequente, ele pode refazer o processo mais algumas vezes, em média duas, antes o decalque se rasgue ou fique sem tinta. Realizado um bom decalque, o tatuador usa canetas piloto para repor informação visual perdida no decalque e realizar os ajustes necessários para ajustar a imagem à forma corporal.

[34] Nome comercial e cotidiano de substâncias líquidas colocada na pele para transferir a tinta do papel.

Imagem 38: Jeizel ajustando o desenho da *backpiece* do cliente Ibrahim.
Tatuagem de hannya. Fotografia do autor.

Imagem 39, ao lado: Jeizel ajustando e retocando a imagem decalcada. **Imagem 40**, abaixo: início da tatuagem.

Imagem 41: Linhas da *backpiece* quase terminadas. Fotografia do autor.

Já em desenhos mais simples ou que demandam um encaixe complicado na anatomia do tatuado, utiliza-se o *freehand*, que tem justamente a vantagem de produzir o desenho direto na superfície irregular, explorar visualmente, sem mediações, a tatuagem que se quer realizar. Já os elementos secundários, flores e folhas, e o fundo são sempre desenhados no *freehand*, o que facilita a experimentação ao desenhar e a produção da composição e efeitos visuais almejados.

Nesse momento inicial de elaboração da tatuagem e posicionamento no corpo, o tatuador deve levar em consideração as tatuagens que o cliente já possui, pensando a melhor integração, em termos estéticos, entre as velhas tatuagens e a nova que será feita. Também terá que ter em mente os próximos passos da tatuagem que será feita (aquele fechamento de braço ou *backpiece* que foi contratado pelo cliente), e como ela futuramente *conversará* [35] com o *bodysuit* completo. Desse modo, em cada fragmento tatuado pulsa o projeto maior do qual ele faz parte, realização virtual que deve ser sempre esboçada na mente do tatuador e na pele do cliente:

[35] No circuito tradicional, o verbo *conversar*, quando relacionada às imagens, aponta para a boa composição dos elementos visuais, segundo o olhar treinado.

Renato [Fornaro] pede que Tiago [cliente] fique de pé. Ele olha por um tempo a tatuagem [um imenso backpiece com o tema de máscara de *deijya* e crisântemo, com uma serpente riscada entre a cintura e os glúteos]. Renato se senta, começa a traçar, com a caneta vermelha usada para esboço, alguns traços, alguns ensaios despretensiosos de forma para o fundo da tatuagem, ao qual darão sequência hoje. Muitas vezes ele retira a caneta da pele, e ensaia as formas no ar, imaginando o ato de desenhar e tatuar no local. Vejo que ele desce alguns traçados para ambas as pernas, área que não vão tatuar hoje. Pergunto por que ele está traçando esta parte, e ele responde que esboçar esses passos futuros é essencial para tatuar hoje, pois possibilita ter sempre a visão do projeto completo, coeso, integrado. Essa etapa dura mais de 40 minutos, e no final é apenas riscada, de forma definitiva com a caneta azul, uma pequena parte do fundo [...] é surpreendente que o projeto inteiro tenha que ter sido esboçado à caneta, para ser visualizado pelo tatuado, dado que a área tatuada no dia é apenas uma parte do fundo. (Imagem 38) (Diário de campo, *Kintarō Tattoo*, 04 de janeiro de 2019).

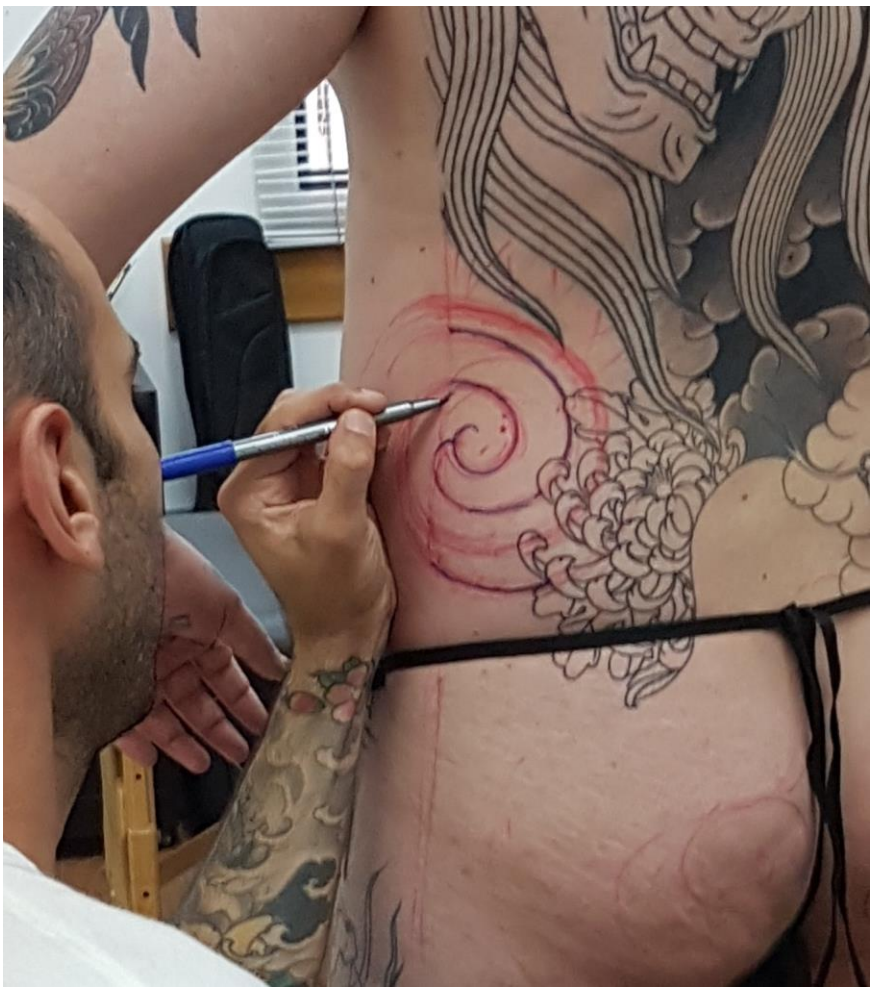


Imagem 42: Tatuador Renato Fornaro traçando o fundo de *bodysuit* em andamento. Fotografia do autor.

Este processo de preparo das formas para tatuá-las pode levar muitas horas, não raramente mais tempo que o próprio tatuar. Por exemplo, já assisti ao desenho de um *juzu* na extremidade de um fechamento de braço que levou 3 horas pra ser realizado, uma tatuagem de apenas 30 x 1,5 centímetros.

> Nesse processo todo, em que o tatuador trabalha calmamente, o tatuado deve permanecer imóvel em várias posições por horas a fio. Muitas vezes, demonstra ansiedade em começar a tatuar, tanto por estar apreensivo acerca da dor, quanto ansioso em ver as novas formas surgirem em sua pele.
> Na área que será tatuada [trata-se de um fechamento com o tema de *hannya* e *sakura*, com o qual Jeizel está realizando a cobertura de uma tatuagem antiga de Carlos], Jeizel calmamente desenha algumas *sakura,* com caneta piloto, e me comenta que seria legal que eu filmasse a forma dele desenhar, que não é intuitiva. Ele desenha um círculo primeiro, depois marca com ponto seu centro, bem como faz vários pontinhos ao longo da circunferência. Assim, ele organiza geometricamente o espaço para desenhar as folhas das *sakura*. Comenta que está colocando muitas flores para equilibrar, porque terá muito preto no fechamento. Depois das flores, ele traça o fundo a ser realizado, que mistura água e vento. Jeizel explica que isso foi necessário devido à cobertura, pois em geral prefere trabalhar com um só elemento no fechamento. Todo o processo leva mais de uma hora, sem que se tenha tatuado um centímetro. (Diário de campo, *Windhorse Tattoo,* 3/10/2028)

Feitos os esboços, é necessário arrumar a bancada para tatuar. Jeizel, calmamente, primeiro organiza as tintas que serão usadas nos batoques. Ele me passa o tubo da tinta vermelha, e pede para eu sacudir bem, enquanto ele sacode a amarela. Diz que o pó dessas tintas é bem grosso, difícil de aplicar, mas que ficam muito bons na tatuagem. Enquanto conversa comigo, o tatuador quase não tira os olhos do esboço que realizou no braço de Carlos, como se estivesse meditando sobre o trabalho que será feito. O tatuador já prepara, além do preto, os tons de *sumi* (preto diluído em água) que serão usados no fundo. O uso do *sumi* por Jeizel é uma lenda urbana entre os tatuadores o estilo, plenamente reconhecido e elogiado pelos tatuadores do estilo, e o tatuador comenta que ele mesmo não sabe como faz o tom, que faz "nos zóio". Depois, ele prepara a máquina de tatuar, ajusta a agulha, e comenta que usa a agulha 4, que ninguém gosta de usar, mas que ele se adaptou bem. Depois, verifica a frequência do motor, a partir da escuta do som da máquina. Ele tenta me indicar o som "bom" e o "ruim", mas confesso que não consigo discriminar.

De cada um desses processos de preparo – passagem do desenho na pele, preparo da tinta e da máquina –, Jeizel pede que eu filme um pedaço, indicando que valoriza esses detalhes, vê beleza estética neles. De fato, são belas a calma e a precisão com que os detalhes são preparados, assim como o modo orgulhoso com que o tatuador disserta sobre suas habilidades e sobre sua forma singular de trabalhar. Também, nesta organização, vemos uma disposição em ensinar aspectos básicos, concretos e materiais do seu ofício, que são tão valorizados quanto os aspectos mais livrescos, vinculados ao conhecimento sobre o *ukiyo-e.*

Vejo claramente, na calma e precisão dos gestos, assim como na fala orgulhosa do tatuador, um carinho e um cuidado com seu fazer, aquilo que o representa socialmente e ao mesmo tempo energiza seu cotidiano e confere a este sentido. Não à toa os tatuadores do estilo japonês negam o rótulo de *artista*, na medida em que eles são *tatuadores*. Tatuador é um termo que designa seu ofício, seus conhecimentos teóricos e práticos acumulados e intercruzados pela e na experiência (Clot, 2001), aspectos que não são contemplados no termo genérico *artista*. Essa autopercepção como *artesãos* – termo claramente derivado do japonês *shokunin*, com todo o peso histórico e cultural que a palavra carrega – é fundamental para entender o desconforto presente neste ofício em relação aos signos do mundo da arte.

Tal realidade da metódica elaboração do elemento principal, de aplicação e ajuste do decalque, do desenho do esboço, do preparo da bancada, toda essa calma organização foge do imaginário acerca da tatuagem vinculada à marginalidade, à contracultura, prática desregrada, produzida no e pelo momento impulsivo, sem preocupação com os detalhes. Pelo contrário, a tatuagem japonesa se mostra como um trabalho sereno e paciente. Caso não haja tempo para toda essa elaboração, ou perceba-se que o cliente está num estado de pressa e entusiasmo em tatuar, e não está tratando com seriedade do processo, é comum que o tatuador se negue a fazer a tatuagem no dia.

> Estou conversando com Paula [amiga minha] em um café, e durante a animada conversa, resolvo que quero tatuar um *karajishi* no antebraço com Edmar. Vamos animados para o estúdio, e lá encontro Edmar, que me cumprimenta afetuosamente. Depois das introduções, o perguntar da vida de cada um, digo a Edmar que quero tatuar. Ele pergunta sobre o desenho, eu digo a ele do karajishi e mostro uma referência do tatuador Chris Garver. Ele gosta da referência, e eu digo que queria tatuar hoje. Edmar fica surpreso, e diz que hoje é muito tarde. "Se não for problema pra você, mano, prefiro não fazer hoje, quero estudar direitinho a peça, pra ficar legal. Tem que ver também se vai ficar bom, porque talvez você queira fechar essa parte do braço...". Devido ao entusiasmo, ainda insisto em tatuar hoje, mas Edmar, polido como sempre, diz que não é boa ideia, que eu estou "na pira de tatuar" e que é bom esperar. Conheço Edmar. Por trás de sua polidez, existe a mesma irredutibilidade dos outros que tatuam japonês. Desisto, frustrado, de tatuar nesse dia, e ficamos bebendo cerveja no estúdio. (Diário de campo, 23 de março de 2018).

Projetada a tatuagem no corpo do cliente, realizado os desenhos e as marcações necessárias para balizar o trabalho, chega o momento de tatuar. Jeizel fuma um último cigarro, e pede meu celular para conectar ao seu aparelho de som. O tatuador sempre tatua escutando música, em geral rock da década de 1980. Ele ajusta a maca de tatuar, e a cobre toda com um plástico descartável. Bate na maca e pede ao cliente que deite de barriga para cima, oferecendo o braço ao tatuador. Finalmente ouvimos aquele barulhinho que faz todo tatuado sentir um gelo na barriga.

A dor como questão estética

O barulho da máquina é em geral associada à dor causada pela prática da tatuagem, ao ponto que seu início já causa, no futuro tatuado, apreensão. A associação é tão forte que muito tatuados, entre eles este que escreve este ensaio, relatam sentir menos dor quando tatuados pelas máquinas rotativas, que não fazem barulho, embora, segundo os tatuadores, a agressão física seja a mesma.

Sim, a tatuagem japonesa dói muito! A experiência da dor não é *apreciada* no interior da prática da tatuagem japonesa. Diferente das elaborações teóricas que encontramos na literatura sobre tatuagem em geral (Silva Junior & Gaspard, 2016; Macedo & Paravidini, 2015; Siqueira & Queiroz, 2012), que afirmam necessariamente haver componentes masoquistas na prática da tatuagem, o que observei, nas inúmeras sessões em que estive presente, foram pessoas visivelmente em uma situação de desconforto físico, que aceitavam prontamente vários recursos para minorar a dor e por vezes mesmo para suprimi-la. Também diferentemente de algumas representações do tatuar que encontramos em outras práticas tradicionais, a dor não é *exaltada*, pelo menos explicitamente, como uma experiência que confere ao tatuado um status especial vinculado às representações hegemônicas de virilidade.

De fato, o conhecimento sobre a prática e seus fundamentos, assim como sobre a sociabilidade construída em torno da prática da *tattoo* japonesa, o bom gosto na escolha dos temas do tatuador e a perseverança no projeto – que inclui a dor, mas principalmente a organização financeira – são atributos que mais nitidamente conferem prestígio. Como diz Jeizel, "*cada um tema a tatuagem que merece"*.

Apenas na produção de projetos extremamente dolorosos pudemos ver alguns pequenos esboços de valorização da resistência do cliente, como incentivo à sua persistência no tatuar. E nestes casos, era fundamental que projeto doloroso fosse também um belo projeto, segundo os parâmetros legimitados pela rede de integrantes do ofício. Eu mesmo passei por uma situação cômica várias vezes: quando mostrava para os tatuadores uma tatuagem antiga que possuo na costela (região extremamente dolorosa para tatuar), grande e bastante feia, eles riam e ridicularizavam o fato de eu ter sofrido tanto para fazer uma tatuagem de má qualidade. Ou seja, não basta ter resistência se não se tem bom gosto para escolher com sabedoria o tatuador.

No entanto, isto não significa que a dor seja um aspecto secundário. Ela é um dos aspetos que atestam a virtude da perseverança e paciência. E ela se faz presente a todo o momento no estúdio e em outros espaços de sociabilidade. Quando não no sofrimento na carne, ela surge

nas conversas cotidianas, na quais a dor é abordada por ângulos diversos. Temos as recorrentes trocas de *mapas da dor*, a conversa sobre onde dói mais em cada um, se é a costela ou o pé, os locais com mais carne ou mais osso; surge a curiosidade de alguns acerca da dor sentida em lugares que eles ainda não tatuaram. Acontecem, nessas conversas, júbilos de reconhecimento quando há concordância, surpresas quanto às diferenças, e uma série de teorias do porquê de doer mais em um lugar do que no outro. Também é fato discutido que o mesmo lugar pode doer diferente, a depender do clima, do dia, do humor, ou simplesmente devido a algum fator enigmático, o famoso "hoje não vai".

Recorrentemente mostram-se as tatuagens e estas disparam memórias dolorosas, que provocam gestos faciais específicos nos espectadores, como se estivessem assistindo a uma cena angustiante ou sentindo na própria pele a agulhada. Também existem as inúmeras táticas pessoais para minorar a dor: o uso de *dorflex* [36]e outros relaxantes musculares, bebida alcoólica (que pode ser indicada ou contraindicada, dependendo de quem fala), técnicas de respiração e relaxamento durante a tatuagem, o uso de pomadas anestésicas, além de todo tipo de idiossincrasias: eu, por exemplo, sinto menos dor quando vejo a tatuagem sendo feita, e outras pessoas me relataram o inverso. A dor é recorrente motivo para adiamento de tatuagens no caso de locais especialmente dolorosos, ainda que exista certo constrangimento em relatar a decisão.

Ou seja, existe uma constante coletivização da experiência da dor, uma forma divertida e respeitosa, de socializar o tema, forma que não é fortuita. O que vejo na prática da tatuagem japonesa é um sofisticado manejo de um aspecto *inelutável*, intimamente associado à prática. Se quiser ter a tatuagem, terá que sentir muita dor. Como dito, a dor na prática da tatuagem japonesa não é pontual, ela é intensa e temporalmente extensa, é uma experiência que às vezes beira o irrepresentável, destino final da experiência da dor. Nesse sentido, não cabe nenhuma exaltação, na medida em que exaltar a dor é, implicitamente, valorizar-se como alguém que a dominou, como é possível ler em alguns relatos de praticantes de *body modification* (Pires, 2003). O que eu vi no espaço da prática japonesa foi um *respeito* em relação à dor, experiência limite que constrange qualquer orgulho viril, e para *com quem sente dor*.

Compartilhar coletivamente essa experiência é uma forma social de reconhecê-la e inscrevê-la na prática, conferir sentido intersubjetivo e social, assim criando métodos de manejá-la, como quando os tatuados de longa data explicam aos novatos a extensão da dor e que sugere que evitem começar por lugares muito dolorosos para não se assustarem.

[36] Droga de relaxamento muscular, comercializada sem necessidade de receita médica.

Todos os tatuadores do estilo japonês, quando perguntados sobre sua relação com a dor, *enfatizam que sentem muita dor*, que é muito difícil ser tatuado, que não aguentam muito tempo, etc. Nenhum deles expressou qualquer relação com a dor que não a de dificuldade e desgosto, jamais algum tipo de virilidade e heroísmo. Penso que essa fala comum reflete menos um fato (acho muito difícil que *todos* eles sejam tão sensíveis à dor do tatuar), do que uma submissão pública à dor, expressão que, vinda de pessoas hipertatuadas, é uma forma de legitimação do sofrimento, possibilitado que a dor pode ser sentida e expressa pelos praticantes sem embaraço. Nunca ouvi ninguém relatando que não tem problema com a dor, e intuo que provavelmente, nos círculos que convivi, ela seria ridicularizada e apelidada.

Nesse sentido, o corpo hipertatuado dos tatuadores funciona como um signo não de superação pessoal, mas de um saber sobre a dor, um atravessamento pela experiência que os autoriza a cuidar do corpo do outro durante esse processo, já que conhecem a fragilidade da carne em relação a seu martírio sob a agulha de tatuagem.

> Eu não vou deixar um cara que não tatuou a costela me tatuar! O cara não sabe como dói, vai me tatuar como, sem cuidado? (FAME, comunicação pessoal, *Restaurante do Washington*, 16 de outubro de 2019).
>
> Eu não faço mais o traço do fundo, já que ele vai ser coberto pelo próprio preenchimento. Assim se evita causar mais dor. O tempo me tatuando, e outras experiências da vida, me fez hoje ser mais cuidadoso com o cliente. (Miháli Karái, comunicação pessoal, *Windhorse Tattoo*, 07 de agosto de 2018).

A mão pesada de alguns tatuadores é tema recorrente, criticada de forma cômica por alguns e relativizada por outros:

> Eu queria me tatuar com Felipe, mas ele judia muito das pessoas, cê loco !!! Tinha que alguém pegar ele de jeito, tatuar ele com mão pesada, pra ele ver como dói tatuar.(tatuador versado no estilo japonês, informações suprimidas, Felipe é pseudônimo).
>
> Não é que ele [tatuador prestigiado] tem a mão pesada, judia das pessoas. É que ele foca no trampo, aquilo ali na frente dele é uma tela, e aí ele não é tão cuidadoso, mas não é por maldade. (tatuador do estilo japonês, informações suprimidas).

Essas longas horas de martírio necessitam de um cuidado por parte dos tatuadores, não apenas devido à sensação física, mas porque o cliente está em uma posição vulnerável e íntima.

> [Horihana corrige a minha postura durante a sessão de Pedro, a segunda sessão em dias seguidos de um backpiece com o tema do Oniwaka Maru]. Eu preciso que você só observe, não converse muito, deixe que eu domine a situação. Eu estou ali com uma cara que tá sentindo muita dor, muita dor mesmo, e sou eu que to causando isso. E o cara, você percebe que ele segura tudo, não dá um pio! É até perigoso, o cara está tatuando dois dias seguidos, teve febre. Eu tenho que estar muito atento, tentar ver como ele está, se tá tudo bem, tentar distrair ele disso, conversando. Tenho que cuidar do cara, porque a dor é demais. (Horihana, comunicação pessoal, *Yzakaya Hiotan* 10 de abril de 2019).

Tal manejo varia de acordo com o projeto em questão – um *backpiece* realizado em 4 dias consecutivos exige muito mais cuidados do que uma sessão de *riscar* o braço –, de tatuador

para tatuador, e a partir da percepção que o tatuador tem do cliente, do quanto este possui familiaridade com a dor, em geral julgamento realizado a partir da extensão de suas tatuagens. Mas, embora existam estes fatores e a variação, todo tatuador, no limite, terá que atentar para esse componente e tornar a dor suportável, já que, além de sentir dor, o tatuado deve se manter imóvel durante o tatuar, controlando seus reflexos naturais.

Tal manejo pode ser feito a partir de questões técnicas, como planejar a duração das sessões e procurar começar, se possível, pelos lugares mais dolorosos. Isto porque uma experiência típica da dor no tatuar é que o corpo vai se "cansando de ser tatuado", ou seja, embora a dor possa não aumentar, a corporeidade vai ficando irritada e cansada, fisicamente e mentalmente. Existe um manejo propriamente intersubjetivo para acalmar o cliente em relação à dor, principalmente os novatos, que inclui promover conversas animadas que desviem do sofrimento, atentar constantemente em relação ao estado do cliente, o famoso "e aí, está tudo bem?". Em grande parte, tal abrigo da experiência da dor é realizada em silêncio, por longas horas de convívio, a partir do vínculo de confiança estabelecido.

Nem todos esses procedimentos são acionados por todos os tatuadores e em todos os momentos, mas ficam à disposição como habilidade de ofício. Em geral, eles são menos cuidadosos com os clientes antigos, julgando que para esses a experiência da dor vai ser menos assustadora e traumática.

> Jeizel começou a me tatuar [uma tatuagem de Oiwa na barriga]. A parte da barriga, surpreendentemente, não doeu tal como eu pensei. Mas as linhas do peito e do cabelo doíam muito, e eram muitas. E Jeizel parecia concentrado, tatuava muito rápido, mal eu respirava da dor de uma linha, ele já começava a outra. Uma hora eu disse que a gente poderia dar uma pausa, e ele disse, "Eu não to cansado, mano (risos)". Eu respiro fundo, e continuamos mais 10 minutos no martírio. Eu digo então para Jeizel, "Aí mano vamo parar e fumar um cigarro?", ele me responde "Não to fumando mais não mano", em tom divertido. Eu rio e digo que ele é um cretino mesmo. Acabo suportando todo o traçado da tatuagem sem pausa. Eu entendo que Jeizel não quis parar o riscar devido ao fluxo do trabalho, cheio de fios de cabelo alinhados no desenho. Mas a dor foi bem forte, principalmente nas áreas próximas às costelas (Diário de campo, *Windhorse Tattoo*, 09 de março de 2018).

Vemos, no caso dos clientes mais antigos, uma naturalização da dor do tatuar, como se fosse uma presença natural tal como a tinta, os desenhos e a máquina. Terminada a tatuagem, o corpo cansado é envolto em uma proteção para a tatuagem, em geral feita de PVC e fixada com fita crepe, e a dor e a lentidão do tatuar se desdobram nos dias posteriores, pois são exigidos cuidados pacientes e descanso para o corpo cansado, que continuará dolorido por alguns dias. Tais cuidados são fortemente prescritos pelo tatuador, e as reprimendas constantes feitas aos clientes, quando os maus cuidados prejudicam a cicatrização e a qualidade da tatuagem, são momentos que mostram claramente a ambígua dupla posse da produção.

Portanto, a dor aparece no espaço social da prática como algo incontornável, que liga os praticantes a partir de uma experiência comum e, ao mesmo tempo, extraordinária.

No entanto, há alguns anos, começou a se proliferar na prática da tatuagem urbana o uso de anestésicos, em pomadas e *sprays*. Tal uso, na prática japonesa, ainda é muito raro, e apenas o presenciamos em casos excepcionais, em que os clientes levavam seus produtos. Os tatuadores em geral se mostram reticentes ao seu uso, já que não são habilitados juridicamente para providenciar e aplicar tais substâncias. Outro fator é o medo de que o produto aplicado prejudique a resultado do trabalho, temor embasado em algumas coincidências relatadas entre o uso da pomada anestésica e a má cicatrização da *tattoo*.

Não encontramos, por parte dos tatuadores, nenhum julgamento moral acerca da supressão da dor em si, embora percebamos que o assunto, quando levantado, causa reflexão acerca da possível de supressão de uma das formas de pagamento não monetários da tatuagem.

Nas duas ocasiões em que observamos o uso de anestesia, essa era justificada moralmente pelo fato de serem estados avançados de peças enormes, um *bodysuit* e um *backpiece*, portanto os clientes "já tinha experimentado muita dor", como se isto fosse um rito necessário. Mas em ambos os casos as justificativas partiram dos clientes, e os tatuadores apenas endossaram, ambos em tom leve e bem-humorado. No entanto, ainda não posso aventar qual seria o impacto, para a prática da tatuagem japonesa, da generalização de recursos de supressão dramática da dor ao tatuar, o que ainda não é observado hoje em dia.

No momento presente, posso me aventurar na hipótese de que a dor é um componente essencial da prática da tatuagem japonesa, que participa do cotidiano, forma e identidade. Um componente que não confere prestígio individual (diferente do bom gosto na escolha do tema, da referência e do tatuador), mas uma senha grupal, um signo de reconhecimento e pertença, ao mesmo tempo em que é uma questão técnica e ética fundamental no ofício do tatuador do estilo.

A dor também opera, na dimensão estética, como uma experiência extraordinária, como um desorganizador da cotidianidade. Misturada ao espetáculo da emergência das imagens tatuadas, ao cheiro de tinta e sangue, à música e às risadas do estúdio, a dor convida a presença absoluta do tatuado, trazendo-o para o aqui e o agora. Na medida em que desarticula outros atributos do indivíduo, reduzindo todos a corpos que sofrem a dor, esta abre para uma experiência profunda de conexão com seu corpo e com o outro.

A emergência da singularidade artesanal: o fundo

Realizado o traçado do elemento principal e dos secundários, procede-se à composição do fundo. Este é elaborado sempre diretamente na pele, primeiro esboçado em canetas e depois tatuado, pois, diferente de imagens que podem ser desenhadas e decalcadas, o fundo deve se integrar detalhadamente à anatomia do tatuado, ato que confere movimento plástico à tatuagem japonesa. Muitas vezes, a própria elaboração das imagens necessita a inclusão do projeto do fundo, quando, por exemplo, parte do corpo de uma carpa é traçado de forma mais suave, pois será o local onde o fundo de água passará por cima da carpa, em termos imagéticos.

O fundo da tatuagem japonesa é o elemento que integra todas as imagens tatuadas, cria uma unidade, uma única tatuagem, uma segunda pele que confere o sentido estético pleno ao posicionamento das imagens e cria um cenário que ativa a função narrativa da tatuagem. Por exemplo, a tatuagem tradicional de Kintarō mergulhando agarrado a uma carpa gigante só ganha coerência e narrativa quando é contextualizado no fundo aquático.

Produção sofisticada, o fundo da tatuagem japonesa é considerado o elemento distintivo desse estilo de tatuagem pelos praticantes, dado que é o que a diferencia cabalmente de outros estilos de tatuagens figurativas. Também é como uma impressão digital do tatuador, pois a produção do fundo revela claramente a individualidade estilística do autor. Se os temas principais e as flores se repetem, inclusive são intencionalmente copiados, o fundo é único para cada tatuador. Além disso, é no fundo que o tatuador mostra com maior vivacidade sua gênio. Ao utilizar esse elemento como expressão da sua individualidade e da sua perícia, um elemento em geral menos notável que as imagens figurativas, os tatuadores se escondem do olhar ingênuo e descompromissado, e endereçam seu gestos para os iniciados e entusiastas, num jogo algo irônico típico de Edo.

> O mais importante é o fundo, eu já te disse! Quem não tem olho treinado, olha as imagens, mas para tatuador de japonês as imagens são de menos, até porque é tudo cópia, né, tudo igual. Eu vou direto no fundo, lá que você vê se o cabra é bom mesmo. É o mais importante. (J. Seidy, comunicação pessoal, restaurante na Rua Maria Carolina, 03 de abril de 2019).

Jeizel, por exemplo, é reconhecido por usar tons de preto mais escuros em seus fundos, e pelo domínio do contraste e do movimento do fundo. Além disso, a aplicação do *sumi* cinza claro é realizada por golpes da máquina, o que deixa uma pintura irregular e que marca o gesto da aplicação. O tatuador também realiza o elemento *pedra* de maneira singular, em linhas pretas e compridas que seguem o movimento da água. Frequentemente o tatuador utiliza água e vento

no mesmo fundo. Já Edmar Santos sempre escolhe entre vento ou água, não utiliza os dois na mesma composição.

Muito diferente de um mero pano de fundo, o fundo do *irezumi* é a expressão da gramática visual distintiva que compõem o estilo. É nele que vemos o sentido da forma da tatuagem japonesa, já que o fundo é o princípio organizador do artefato. Mais do que adornar elementos principais e secundários, o fundo é o elemento que *produz* o artefato visual, fazendo com que as figurações, não essencialmente diferentes daquelas de outros estilos, tornem-se engrenagens de uma composição ao mesmo tempo heterogênea e una, dotada de movimento, coerência estética e narrativa. Portanto, o fundo japonês eleva as imagens a outro estatuto, integrando-as em uma veste do corpo, mais que uma marca corporal, sendo assim uma manifestação por excelência da estética do *kazari*.

O papel organizador do fundo, ao que posso ver, torna-se especialmente importante na tatuagem japonesa brasileira, dada a sua heterogeneidade específica, já que muitas vezes se começa a tatuagem sem um projeto de *bodysuit* integrado, mostrando-se as necessidades de comportar elementos não pertencentes ao estilo e de cobertura de certas tatuagens anteriores – o preto do fundo é especialmente feliz na missão da cobertura! –, fatores que tornam a integração mais complexa e mais sofisticada. Talvez por isso, lanço a hipótese, o espaço do fundo na tatuagem japonesa no Brasil é em geral maior do que nas tatuagens do Japão, onde os elementos são mais numerosos ou maiores**.**

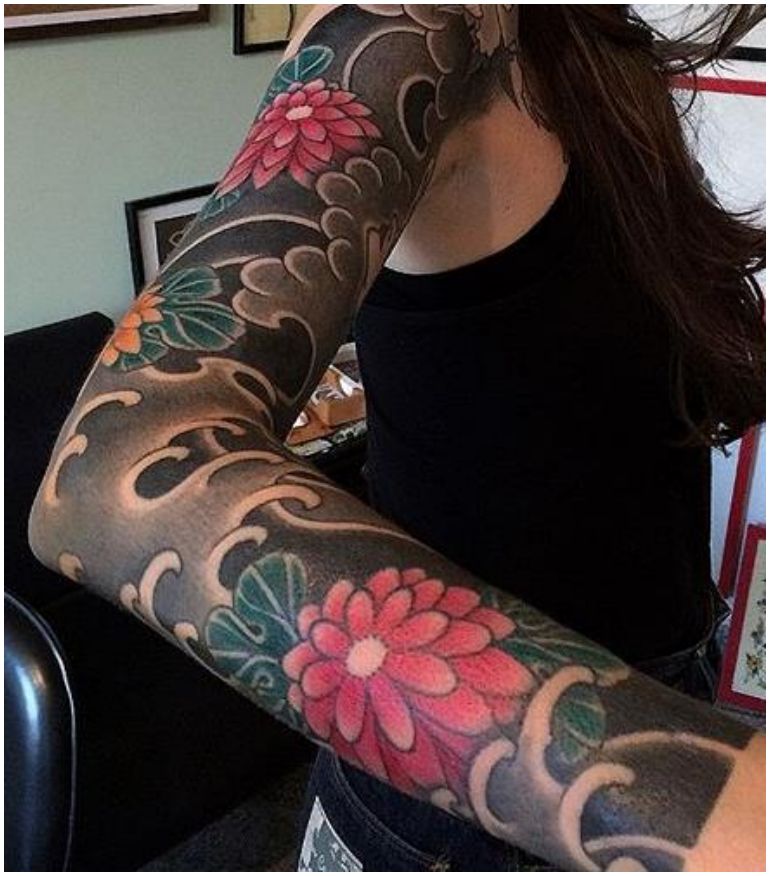


Imagem 43, ao lado: Fechamento de Jeizel Seidy, tema de crisântemos com fundo de água e vento. Imagem 44, abaixo: Fechamento de Alex Ikeda (apenas linhas e fundo), com tema de carpa e *sakura*. Fonte: Perfil do *instagram* dos tatuadores.

Imagem 44: Tatuagem com o tema do Kintarō agarrando uma carpa gigante, com fundo de água e pedra. Realizada por Edmar Santos. Fonte: Perfil do tatuador no aplicativo *instagram*.

Interlúdio

Da trajetória do elemento principal para o fundo, passando pelos elementos secundários, existe um decréscimo gradual do papel da opinião do tatuado no projeto da tatuagem. Isso acontece, em larga medida, porque vemos nessa passagem um aumento gradual da especificidade da gramática utilizada. Se na produção das imagens figurativas da *tattoo*, um cliente leigo pode ter *insights* pertinentes acerca das linhas e cores, a produção do fundo permanece, para ele, um enigma.

Em todos os modos em que possa ser realizada, a partir de referências e valores dissonantes, organizada sobre um fundo singular, a prática da tatuagem japonesa, no entanto, não apresenta objetivos diferentes e dispersos. Pelo contrário, em todas as modulações da tatuagem japonesa encontradas em campo, pudemos vislumbrar um mesmo projeto, estético: o de criar um artefato que, em nosso tempo, produza um efeito singular, o da experiência do *belo* e do *terrível*.

4. A poética da tatuagem japonesa: o belo e o terrível

Ao apagar o sujeito biográfico da linguagem da tatuagem, afirmar, legitimar e enaltecer a cópia, incorporar os motivos e os estilos das estampas *ukiyo-e*, os procedimentos da tatuagem japonesa preparam a corporeidade, em termos de percepção e autopercepção, para ser invadida pela particular poética do *belo* e do *terrível*, âmago da tatuagem japonesa, duas noções que são trabalhadas em diferentes níveis da experiência da prática e de sua recepção estética

Em um primeiro plano, relativo à percepção do senso comum, a tatuagem japonesa é *bela* porque oferece um espetáculo inusual, de um corpo que é meticulosamente decorado, de forma coesa, tornando-se uma estampa de *ukiyo-e*. Ao mesmo tempo é *terrível*, devido as suas grandes dimensões, ao oferecer aos olhos do espectador a memória de um ritual extremamente doloroso ao qual aquele sujeito se submeteu, e uma imagem corporal que desvia profundamente da hegemonia, convidando os signos de exotismo, marginalidade e perigo a habitá-la.

Em um segundo plano, sobre o significado cultural dos motivos, não podemos dizer que uma Oiwa ou uma *namakubi* são exatamente belas, assim como um belo *tsuru* ou uma máscara de *okami* não podem ser categorizados como terríveis, dentro da cultura visual japonesa. Nesse ponto, em relação aos motivos, a tatuagem japonesa move-se no espectro entre o *belo* e o *terrível*: em um polo, temos as imagens que buscam essencialmente impressionar e capturar o olhar – tal como uma serpente cuja presença paralisa sua presa –, imagens que evocam

implacáveis entidades ancestrais (Raijin, Fujin, dragões e Namazu, produtor de terremotos) e demônios sombrios (*hannya,* Jorōgumo, *oni*,), sacrifícios terríveis (o fantasma de Taira no Tomomori, Chōjun fechado em sua invasão da fortaleza inimiga). No outro polo, imagens que evocam uma beleza encantadora e acolhida ao sofrimento humano, como as entidades Kannon e Benzaiten, assim como animais dóceis, como gatos e aves. Na intersecção entre o belo e o terrível, surge a bravura das grandes aventuras de personagens heroicos, como a mergulhadora de pérolas Tamatori Hime e o poderoso Kintarō capturando uma carpa gigante (Imagem 41).

O equilíbrio é recorrentemente buscado a partir da combinação de elementos principais terríveis com belos elementos secundários, como é o caso das tatuagens de serpente com flores, do clássico *karajishi* com peônias, e das macabras *namakubi* com as delicadas flores de cerejeiras (ambas as imagens relacionadas à efemeridade da vida). Neste jogo com as imagens agressivas e belas flores, como nos ensinou a tatuadora Fernanda Mariano, combinam-se elementos de *yin-yang*, elementos ativos e passivos, masculino e feminino. O equilíbrio também pode ser buscado na modulação da forma da imagem, pois podem ser realizados dragões mais ou menos belos e terríveis, por exemplo (imagens 31 e 32).

Nas formas mais dramáticas da tatuagem japonesa, como no caso das *namakubi*, existe a evocação direta do teatro *kabuki*, a sua estética exuberante que articula violência e beleza, belas danças de espada e sangue jorrando, bem ao gosto de Edo, que adora a composição dos contrastes, fazendo ambos, beleza e violência, vibrarem em último grau pela presença do seu contrário (Kusano, 1993). No entanto, tais exemplos extremos não são lugar comum em nosso campo de pesquisa, sendo vistos por alguns tatuadores com certa reserva e, por outros, como signo de sofisticação e singularidade.

Em termos mais gerais, a poética do belo e do terrível empresta sua eloquência e sua força da antiga articulação japonesa entre *beleza* e *poder*, tema imperial por excelência, como discutimos no capítulo II. Para relembramos, em seu estudo sobre o papel da dimensão estética no engendramento da sociabilidade japonesa, a autora aponta que o cultivo da literatura, da sofisticação no manejo e apreciação das artes era uma forma particular de legitimação simbólica e distinção social empregada na corte de Heian, época cujas produções e parâmetros estéticos são referência perene na arte japonesa, sob o signo do *clássico*. Da corte imperial do XII para os espaços de prazeres dos séculos XVIII e XIX, como podemos ver no sofisticado cultivo dos jogos amorosos, na celebridade dos atores de *kabuki*, nas vestes e adornos exuberantes dos párias sociais que formavam as gangues urbanas do período Edo, vemos a sobrevivência e ampla disseminação da intricada relação entre estética e poder na cultura japonesa. Segundo os vestígios que encontramos, esse elemento está presente na própria origem da grande tatuagem

figurativa japonesa, e suas associações com o personagem do *otokodate* (Imagem 33). Poder, beleza e desvio social são aspectos que entrelaçam na poética do *horimono*, desde a origem, e até os dias atuais (Maclaren, 2015).

A tatuagem japonesa, esta que investigamos, visa inscrever na pele do tatuado os mesmos valores estéticos, produzir um corpo *terrível* e *belo*, suporte de uma linguagem que irá circular para além do estúdio. Tal prática visa inscrever na pele semianônima do tatuado um tempo histórico longo, não como uma mera reprodução museológica das imagens, mas a ativação do poder de imagens antigas a partir da atualização, no presente, de seus signos e efeitos, operadores de uma performance corporal específica, que realiza distinções e identificações, um jogo visual de poder e resistência. Não se trata, portanto e em termos ideais, busca para atualizar os potenciais de antigas imagens, produzir os mesmo efeitos, o que exige um trabalho sofisticado de tradução cultural.

Tradição como força: transmissão e transformação

Para desembaraçarmos um pouco este novelo espaço-temporal, cabem algumas notas da categoria de *tradição como problema estético*, pois essa noção, tal como se apresentou em campo, abre para reflexões acerca da natureza das nossas relações com as imagens.

Uma noção de tradição singular opera na prática da tatuagem japonesa, como vimos anteriormente a partir da noção de cópia. A reprodução pura e simples do passado é vista como obra e gesto desespiritualizados, sem marca da inteligência formativa do autor. Seguir a tradição corresponde a *copiar bem*, conhecer as matrizes e referências do estilo, destilar seus fundamentos, recuperar o essencial das imagens: o sentido simbólico destas e o sentimento de reverência que elas despertam, devido ao seu longo tempo de existência e por serem compostas por ricas articulações imagéticas e narrativas que habitam a cultura visual japonesa e produziram a sensibilidade citadina do período Edo:

> O pessoal hoje em dia fazem [sic] tatuagens bonitas, mas sem profundidade, sem história. Fazem uma imagem nova, que não tem uma história longa, profunda. Você, por exemplo, tem a tatuagem de uma hannya, não é só bonito. É máscara demoníaca, que tem 500 anos! Você carrega uma imagem de 500 anos, isso tem força, tem história. (Fame, comunicação pessoal, *Old Station Tattoo Convention*, 28 de março de 2019).

Mas apenas esse mergulho na estética do período Edo não é suficiente. É necessário traduzir tal organização simbólica para o presente da forma mais eloquente possível. Tal eloquência

exige uma leitura acurada do contexto presente, que deve ser levado em conta nessa transmissão dos princípios vitais do estilo, pois é com elementos presentes que tal estilo reverbera:

> A gente faz tatuagem hoje, aqui no Brasil. No próprio Japão tem vários estilos tradicionais, várias linhas. Não tem um tradicional, depende da região. Então, mesma coisa aqui, a gente tem que fazer o nosso, dentro do tradicional. Não vejo muito sentido em reproduzir uma coisa de outro contexto, a gente não é japonês, no século XIX. (FAME, comunicação pessoal, *Adega do Costa*, 26 de março de 2019).

É nesse sentido preciso que a singularidade do tatuador é reconhecida e enaltecida no espaço social da prática. A singularidade se expressaria na medida em que o tatuador consegue passar as matrizes estilísticas do passado pelo filtro do presente sociocultural, articulado com suas capacidades e gostos pessoais. Sobre o trabalho de Iván Százi, unanimemente genial, comenta o tatuador Zek:

> O que aconteceu no Brasil foi uma revolução na tatuagem japonesa. Foi, talvez, a primeira vez que um tatuador fora do Japão produziu tatuagem japonesa tradicional. Iván não só teve uma produção imensa, um absurdo, como ele influenciou todos, criou esse modo de fazer, ao ponto de ser referência para os tatuadores no Japão... [...] Iván está anos luz de todo mundo [Zek me mostra as serpentes de Iván, descrevendo em detalhes seus grandes méritos técnicos e poéticos] [...] As tatuagens dele são tridimensionais, você vê o modo como ele organiza os dragões e serpentes, é tridimensional, ainda que em um plano bidimensional. Isso é porque Iván estudou belas artes, tem um papel da arquitetura, as tatuagens dele são arquitetônicas. Ele pensa a imagem em três dimensões, e isso é revolucionário. (Ezequiel "Zek", *Kotobuki Tattoo*, 09 de dezembro de 2019).

O vasto trabalho de Százi – estima-se que o tatuador realizou cerca de 500 *backpieces* no Brasil – possui *status* mundial de excepcional *irezumi* (Reinke, 2017), referência da pulsante vida da tatuagem japonesa no interior da prática globalizada da tatuagem, e é reconhecido por importantes *horishi* de linhagem japonesa, como Alex "Horiktsune" Reinke e Yushiro "Horiyoshi III" Nakano. Tal reconhecimento é possível a despeito das modulações formais que Százi promoveu no estilo propriamente japonês, criando um estilo pessoal que influenciou toda a tatuagem japonesa da América Latina. Bom lembrar que lendários tatuadores que produziram trabalhos embuídos pela releitura do *horimono* não possuem tal reconhecimento, tal como Mick de Zurique, Maurício Teodoro e Filipe Leu. O reconhecimento de Százi é possível na medida em que ele manteve e recriou, em seu trabalho, fundamentos da tatuagem tradicional japonesa.

Essa articulação entre inovação e tradição, em si mesma, é recorrente na estética japonesa. Como antes discutido no procedimento da cópia, a produção dos fazeres estéticos ancestrais no Japão recorrentemente se pauta não na reprodutibilidade exata, mas na demonstração de conhecimento do passado, que se revela com mais força nas alterações que renovam o estilo,

sem o desconfigurar, produzindo um "novo coração". Este gesto de retomada autoconsciente e reflexiva é um aspecto vital do espírito da tatuagem tradicional japonesa, que garante a sobrevivência da força expressiva da tatuagem em meio das mudanças provocadas pelos deslocamentos espaço-temporais.

Esse modo particular de visar a ancestralidade e fazê-la vibrar no agora se condensa no termo nativo *força*. *Força,* termo bastante usado na prática japonesa, embora jamais formulada em termos descritivos, é a característica da tatuagem que justamente possui camadas histórica e simbólica profundas, que é *bela e terrível*, que faz ressoar não apenas as imagens e significados, mas a energia acumulada em tais imagens devido aos depósitos das areias do tempo. Nesse sentido, a *força* é testemunho estético da presença da tradição. Vale a pena nos determos um pouco mais nessa experiência temporal.

Na cultura japonesa, existe a crença de que passar do tempo pode transformar criaturas e objetos comuns em seres extraordinários. Raposas e guaxinins que vivem cem anos tornam-se criaturas dotadas de consciência humana e poderes mágicos, e objetos que duram o mesmo período comumente adquirem um espírito (*kami*). Essa crença poética e encantadora evoca um misterioso poder de transformação do *tempo que dura*, uma transformação específica que opera nos fenômenos que, paradoxalmente, mantém sua identidade ao passar dos anos.

Mas, se nada posso dizer sobre os eventos sobrenaturais, no caso de artefato criados por mãos humanas, sua *força* não é composta pela simples passagem do tempo, mas pela sobreposição dos rastros dos gestos expressivos e comunicativos, dotados de valor estético e moral, que vão se formando em torno de certas imagens e construindo a temporalidade propriamente histórica. Em outras palavras, diferente de uma montanha ou do espetáculo do sol, contemplar um artefato humano que durou, estendeu sua existência nas malhas do tempo, é se comunicar com os gestos de criação, admiração, cultivo e proteção que o cercaram, assim como os desejos, sonhos e temores que tal artefato evocou. Enfim, o artefato cultural é composto de camadas de relações intersubjetivas que vão se depositando sobre ele. Criar artefatos, como a tatuagem, a partir da referência a certas imagens, é retomar tais gestos. Nesse sentido, uma tatuagem tradicional, segundo os tatuadores, é tão forte o quanto for densa as camadas de vida intersubjetiva e social que se depositam sobre a imagem que, por um gesto de comunicação e resgate, será recriada e atualizada.

Conforme fui adensando minha experiência etnográfica, fui percebendo que as gravuras *ukiyo-e* são admiradas pelos tatuadores *justamente como artefatos, na medida em que* comunicavam o gênio inventivo e técnico de artistas como Hokusai e Kuniyoshi. Comecei a reparar neste detalhe quando percebi que o olhar dos tatuadores não se detinha, como o meu,

na totalidade das imagens estudadas, mas em detalhes que revelavam o poder formativo dos artistas. Do mesmo modo, o espectro de inúmeros artesãos anônimos vibra nos artefatos, exigindo cuidado e reverência.

> (Jeizel pega uma estampa desenhada por Hokusai, que contém a imagem de uma cavalo). Olha para cá, para o rabo. Olha como ele faz os pelos do rabo, dá a volta, e continua, como um redemoinho. Resolve de maneira muito inteligente [...] É muito simples, dois riscos, você faz dois olhos, mais um risco, uma boca, é muito simples, mas é MUITO difícil (Jeizel Seidy, *Windhorse Tattoo*, 15/08/2019)

> Os caras fazem, dia após dia, tatuagem de divindade, máscara de *hannya*, estátua de pedra de *karajishi*, por muitos, muitos séculos. É muito pesado, não dá para você chegar e querer mudar, você não conhece. É muito história. É essa história, essa tradição ancestral, é uma coisa que gosto na tatuagem japonesa. (FAME, *Adega do Costa*, 6/05/2019)

Assim, podemos entender *força* como categoria estética que aponta para a forma sensível pela qual o tempo histórico se expressa nas imagens da prática japonesa. Reconhecida pelo olhar sensível e erudito dos tatuadores, o termo *força* condensa as características do que eu gostaria de chamar *imagem endógena*, a partir de uma releitura pessoal do conceito homônimo de Hans Belting (2014).

Chamo de *imagem endógena* aquela que captura o olhar para o *interior*, para as ricas cadeias associativas com as quais ela se articula na memória do sujeito e das coletividades; já a imagem exógena é aquela que remete para *fora*, para uma superfície horizontal formada por imagens que remetem umas às outras, dinamizando a dimensão comunicacional da experiência visual. Teoricamente, as imagens endógenas e exógenas funcionam como polos complementares da experiência visual e comunicacional, mas Baitello (2014) aponta que, na atualidade, assistimos a uma proliferação parasitária de imagens exógenas, que colonizam toda a experiência visual urbana, que puxam o olhar para fora em busca de mais imagens superficiais, em um *continuum* infinito, que fatiga o olhar em vez de alimentá-lo.

Penso que a tatuagem japonesa produzida atualmente no Japão, artefato marcado por uma miríade de elementos de dimensão pequena e média, *elementos que organizam a partir de uma profunda coerência iconológica*, produz um efeito específico de *choque* e configura uma exibição de *poder* (Maclaren, 2015), já que o *irezumi* circula com a insígnia da *yakuza* em um espaço social em que o tatuar ainda é um fenômeno bastante desviante (em especial o caso do *irezumi*). Ao mesmo tempo, o *irezumi*, no contexto atual japonês, reativa a memória estética e social relacionada ao período Edo, memória que transcendem (Maclaren, 2015). Neste sentido,

são imagens que tem *força*, são *endógenas*, pois nelas se articulam ambiguidades afetivas e históricas presentes na cultura visual japonesa

No entanto, os mesmos projetos seriam facilmente assimilados pelo olhar como integrados à paisagem fatigada dos nossos contextos urbanos, sem se destacar em meio à proliferação ininterrupta de artefatos visuais, inclusive corpos tatuados que não são mais imediatamente conectados a grupos marginalizados e de contracultura. Penso que a pura reprodução do padrão propriamente japonês não pode produzir beleza a terror em meio à nossa cultura visual, mas apenas mais *imagens exógenas*. Temos que levar em conta que a cultura visual brasileira não possui um código iconológico que possa decifrar imediatamente, pelo olhar, a inúmeras relações tecidas entre as imagens do *irezumi*.

Se olharmos as especificidades da tatuagem japonesa brasileira, podemos ver uma redução dramática do número de elementos, uma simplificação compositiva em favor do notável aumento das dimensões das imagens, a redução da paleta de cores e o uso do traçado homogêneo e "duro" (*boldline*), cor e traçado emprestados dos estilos *old school* ocidentais. Diferente de variações europeias da tatuagem tradicional japonesa, que contam uma paleta desenhos complexos, riquíssima paleta e muitos efeitos de profundidade e brilho, a prática japonesa é dramaticamente simples, tanto no desenho quanto na coloração, aproximando-se assim dos exemplos propriamente japoneses que puderam ser registrados. Por outro lado, na prática brasileira, é frequente quebra de regras tradicionais do estilo – uso de mais de uma flor no *bodysuit*, uso de fundos de vários elementos, dispensa da simetria dos temas etc. –, em favor da composição visual mais exuberante, embora regras básicas, como coloração tradicional dos temas e a combinação dos elementos principal e secundário sejam amplamente conservados. Tais mudanças, penso, visam uma leitura da tatuagem japonesa que faça emergir com mais nitidez e intensidade a força das tatuagens no contexto atual, privilegiando mais um *impacto concentrado*, propriamente perceptivo e estético, em detrimento do meticuloso deciframento iconológico, parte integrante da prática do *horimono* no Japão.

> Para os japoneses, as tatuagens que fazemos aqui são esquisitas, porque não têm uma composição que pra eles é natural, é do dia a dia deles. Por exemplo, se lá se faz uma carpa em uma perna, imediatamente eles pensam em outra carpa na outra perna, usando as flores da estação. Aqui a gente não faz isso, então eles acham estranho, sem sentido. Porque aqui não seguimos essas regras, não é nem regra, esse senso comum japonês. (Iván Százi, comunicação pessoal, *O´Malleys*, 04 de maio de 2019).

> Dizem que a regra é fazer um fundo só na tatuagem toda. Mas isso é lá no Japão, se eu achar que fica bom, bem feito, com vários elementos, eu faço, é como a gente faz aqui, aqui é outra coisa. O que o cliente quer saber é se fica bom. Você saber um monte coisa é bom, mas que importa mesmo é a tatuagem, tem que ficar boa, ter força. (Jeizel Seidy, comunicação pessoal, por telefone, 05 de maio de 2019).

Ou seja, a iconografia e a organização formal da tatuagem japonesa chegam ao Brasil de maneira fragmentária, e se submetem a problemas estéticos novos. Se é necessário o domínio da iconografia básica e de alguns fundamentos da gramática visual para exercer a tatuagem japonesa, estes conhecimentos não resultam na emergência de procedimentos compositivos rígidos, mas em campo de questões em aberto nessa incorporação da tatuagem tradicional japonesa no mundo da tatuagem urbana brasileira. Questões em aberto que se relacionam a necessidade de produzir imagens consigam atualizar os efeitos estéticos e afetivos, condensados no termo *força,* que configuram o âmago fenomenológico do *horimono,* âmago que confere uma unidade processual e dinâmica à prática, em suas diversas formas.

Nesse sentido, *tradicional*, com certeza que mais ouvi em toda minha trajetória pela tatuagem japonesa, não se configura com uma categoria bem definida, que indicaria referências, procedimentos e princípios inequívocos. Antes, *tradicional* é um *horizonte relativamente aberto*, formado por categorias abrangentes – uma articulação complexa entre beleza e terror, tecida por uma longa temporalidade, enfim, *força* – e elaborado singularmente por cada tatuador, e uma *categoria em disputa*, disputa realizada a partir de obras, discursos e alianças formadas nos espaços sociais do ofício. Encontramos, em nosso campo, três formulações sobre a fonte da tradição que participam, muitas vezes se entrelaçando, das elaborações e disputas, e são base para a construção de modelos ideais dos quais a prática concreta pode estar mais ou menos afastada, e, neste sentido, ser menos ou mais tradicional.

A primeira formulação liga a noção de tradicional à aura *underground*, ao afastamento e repúdio dos espaços glamourosos de comoditização da tatuagem urbana, à formação de relações grupais em torno de uma prática semiamadora. Quanto menos voltada para o dinheiro, quanto mais baseada nas relações pessoais e grupais, mais tradicional. A segunda formulação de tradicional conecta a prática ao mergulho na cultura visual japonesa: quanto mais o tatuador conhece o significado das imagens, as conexões entre elas, quanto mais temas o tatuador consegue abordar – fugindo, se possível, dos temas mais recorrentes, como dragões, carpas, *hannya* e samurais –, quanto mais fluente na língua japonesa, quanto maior for sua exposição à cultura japonesa, mais tradicional será seu trabalho. Neste sentido, a tradição é imediatamente ligada à serena representação do *shokunin*, do artesão japonês, meticuloso perito no seu fazer, guardião da história do seu ofício (Pontsioen, 2012).

Por fim, temos a ideia de que a tradição se liga à reprodução fiel da prática do *horimono* no Japão, que inclui a entrada em uma família (*ie*), a aprendizagem direta com um *horishi* japonês e a missão de reproduzir rigorosamente o estilo da família, continuando a obra do mestre. É a

partir destes três vértices que a noção de *tradicional* é elaborada e disputada no espaço social pesquisado.

Se o leitor um dia se sentar em uma mesa com tatuadores do estilo e perguntar sobre tradição, ele encontrará ambiguidades, discussões acaloradas, exemplos e contraexemplos, mudanças de opiniões que misturam as relações pessoais e apreciação das *tattoos*. Ou seja, encontrará uma problemática e não uma definição precisa.

A busca pela *força* da tatuagem, testemunho da fidelidade à tradição, também é a expressão sensível da busca pela *autenticidade*, o valor central para os tatuadores. A produção de uma *tattoo real*, de verdade, é meta do tatuador do estilo japonês. Em um contexto de ausência de regras objetivas e de uma hierarquia bem delimitada que organiza objetivamente os parâmetros da tatuagem japonesa, tal busca pela expressão sensível da essência da tatuagem japonesa conecta cada tatuador a um campo de valores românticos que ainda dominam a noção de expressividade (Taylor, 1992) e a percepção da arte no ocidente (Cauquelin, 2003), tal como a solidão na busca por uma linguagem autoral e a recorrente crítica à submissão do fazer à lógica mercadológica (Oliveira, 2016).

No entanto, as similitudes acabam por aí. Devemos lembrar que a expressividade romântica ocidental, outro nome para autenticidade, articula uma poética que preza pela presença da subjetividade estilizada do autor na obra, subjetividade que se opõe às convenções estéticas e sociais, assim como pela investigação da linguagem artística que busca libertá-la dos repetições sem inteligência, subproduto da legitimação social dos modelos consagrados. Ambas as operações – colocar-se na obra e libertar a linguagem da repetição dos modelos – promovem uma ruptura e uma contraposição ativas à tradição instituída.

Pelo contrário, na tatuagem japonesa brasileira, a autenticidade é buscada não em oposição ao horizonte da tradição, mas justamente a partir de um gesto de conexão com esta. A autoria, que não deixa de ter presença forte na prática, não se liga à individualidade biográfica, ao enaltecimento da expressão subjetiva e de uma gramática visual original. Retomando a noção de *força*, a autenticidade buscada pelo tatuador corresponde a *uma experiência estética precisa de sobreposição entre o passado e o futuro*.

> A *tattoo* tem que ter força. Às vezes me pergunto se a minha *tattoo* tem força. Às vezes acho que sim, às vezes acho que não. Fico pensado se a minha *tattoo* merece estar do lado das *tattoos* dos caras passado. Eu me pergunto sempre isso, se tô fazendo uma *tattoo*, *tattoo* de verdade (tatuador do estilo japonês, em entrevista).

> Moleque aí hoje acha que grande coisa, faz um estúdio com aquário, com tubarão, televisão de 80 polegadas. E acha que tatuagem é isso, e tem gente que entra nessa [...] Eu faço *tattoo*, só isso, é simples. Você aqueles velhinhos japoneses, sentado num estúdio pequeno, suando, os óculos caindo,

> e ali na calma, só no tebori. Simples. E olha o trabalho foda que eles fazem. É isso, esse é o negócio de verdade, sem frescura. (Fame, comunicação pessoal, *Zerosen Tattoo Crew*, 8 de maio de 2019)

Para compreender o que está em jogo num pouco mais esta composição entre tradição, força e autenticidade, convido o leitor a que voltar para concretude da prática que com a qual tive contanto nestes anos de pesquisa.

Tempo e inscrição: horimono à brasileira

Para que a tatuagem tenha *força*, não seja apenas uma imagem exógena vinculada ao exotismo e à cultura de consumo, a temporalidade longa da história cultural da prática necessita, para se imprimir, assentar-se sobre o uso caprichoso do tempo que predomina no em várias dimensões da prática, tal como apresentamos anteriormente. Uso caprichoso que se desdobra no próprio processo de tatuar.

A dor tensiona e dramatiza a temporalidade lenta da tatuagem japonesa, mas não a resume. Mesmo que tatue regiões menos dolorosas, como os braços, o cliente terá que se haver com a demora típica dos projetos. É virtualmente impossível sair com um fechamento japonês a partir de uma sessão. Um fechamento de braço leva em média 5 sessões, e um fechamento de costas cerca de 15 sessões, o que pode variar segundo o modo de trabalho do tatuador e as proporções físicas do cliente. O espaçamento entre as sessões é muito variável. Em termos puramente técnicos, a tatuagem pode ser trabalhada no mesmo local a partir de 15 dias de descanso. E caso o tatuador queira trabalhar em uma área nova do projeto, ele apenas tem que esperar poucos dias, para que o tatuado descanse do estresse da sessão.

No entanto, raramente as peças são realizadas neste ritmo, o mais comum é que exista um intervalo maior entre as sessões, muito variável. Isto é visto como um problema pelos tatuadores – uma diferença em relação à prática no Japão, onde as sessões são regulares –, pois não apenas torna seus ganhos financeiros menos previsíveis, mas atrapalha o fluxo e o término de seus projetos, o que dificulta sobremaneira sua produção no estilo.

> É complicado, porque você está no fluxo do trabalho, com aquele trabalho em mente. Se o cliente passa muitos meses, ou mesmo anos para retormar, você não sabe mais o que planejava, você perdeu o fluxo. E você também já mudou seu jeito de fazer algumas coisas, na época você fazia o fundo de um jeito, agora você mudou um pouco. Isso atrapalha. (Mihály Kárai, *Tattoo Traditional*, 6 de julho de 2018).

Dado que o início de um projeto é um momento de grande investimento de cognitivo, emocional e temporal, a frequente interrupção de projetos é uma fonte de frustação para muitos tatuadores.

> Um tempo atrás, eu tava muito na pegada de fazer oriental. Eu fazia o maior desconto para os clientes, dinheiro não era minha questão. Aí, o pessoal começava e não terminava a tatuagem. É uma frustação né, tem o tempo que você perdeu desenhando, pensando o projeto, é muito trabalho. Para aí o cara fazer uma sessão e não aparecer mais. É frustrante. Tem um monte de costas minhas começadas por aí [...] Agora, quando o cara vem querendo fazer tatuagem japonesa, um fechamento grande, eu até desaconselho, falo para a gente fazer algo menor. Aí, ele faz algo menor, ve se é para ele, e aí a gente pensa em algo um pouco maior. Assim, uma coisa gradual, pra ver se o cara encara um *bodysuit*. E eu evito ter um baita desgaste e uma baita frustação, porque isso machuca a gente como profissional. (Alexandre Greco, via remota, 16 de agosto de 2020)

No discurso dos tatuadores, tal inconstância dos clientes é relacionada, em termos financeiros, à realidade socioeconômica do Brasil, e, em termos culturais, a uma ausência de educação ao se tatuar:

> Eu gosto de tatuagem japonesa, mas não é ela que paga as minhas contas. Que paga mais é as pecinhas, que eu faço em um dia. Eu gosto demais de fazer isso, mas queria fazer mais japonês, mas é mais difícil. (E. Santos, comunicação pessoal, *Tattoo Ink*, 30 de abril de 2019).

> Aqui tudo é diferente. Lá no Japão o cara é certinho, é regrado, ele combina com o tatuador e vai certinho, toda semana se tatuar. Aqui não, começa um trampo, começa outro, e aí some e não termina. Também tem a questão econômica né, brasileiro não tem a segurança financeira do japonês, a gente entende isso. (Fábio Massashi, comunicação pessoal, *Pocket Room Tattoo Studio*, 14 de fevereiro de 2019).

> A gente tem que educar o cliente nessa cultura do *bodysuit*, não é ainda uma cultura no Brasil. Por exemplo, um cliente chegou com uma ideia, de fazer uma tatuagem no alto das costas, e eu convenci ele que uma boa ideia era fazer uma fechamento, com dragão e tigre, e agora ele ta continuando o fechamento todo do corpo. Ele não tinha nem ideia que podia ser feito assim, eu que vendi a ideia para ele. (Cauê Freitas, comunicação pessoal, *Black Ball Studio*, 20 de abril de 2019).

No entanto, essas frequentes justificativas, falta de dinheiro e educação, não parecem ser suficientes para explicar a diferença entre a prática brasileira e a japonesa. É muito frequente que os tatuados deixem fechamentos inacabados, e comecem outros projetos, com motivos e tatuadores diferentes, fato que demonstra que o fator econômico não é o único em jogo na adesão inconstante aos projetos. Mergulhado no mundo novo da tatuagem japonesa, o impulso dos clientes é de experimentação, de conhecer e gravar na sua pele vários projetos e estilos. Embora desejem, enquanto tatuadores, realizarem *bodysuits* e tenham problemas como o "sumiço" dos clientes, os próprios tatuadores, salvo raríssimas exceções, também possuem fechamentos de vários tatuadores diferentes, assim como tatuagens inacabadas.

> [digo a Edmar que gosto dos típicos *bodysuits* no Brasil, que são uma bricolagem de vários estilos e tatuadores, que gosto da ideia de ter tatuagens de vários tatuadores] Eu também prefiro ter tattoo de vários caras, acho legal pra caramba. Mas isso para mim, para minhas tatuagens. Mas como tatuador, eu quero fazer *bodysuit*. Porque é aí que você consegue mostrar seu trabalho, o seu potencial, saca (Edmar Santos, *Tattoo Ink*, 25/05/2018)

Embora muitos dos tatuadores comentem que, se pudessem voltar atrás, fariam um *horimono* no modo tradicional japonês – um projeto, um tatuador –, eles também relatam a importância, em seu aprendizado, de terem se tatuado com vários tatuadores, tanto fechamentos quanto pequenas *peças*. Frequentemente, sugerem aos clientes que se tatuem com outros tatuadores, sugestão que entra em choque com o ideal do *bodysuit* tradicional japonês. De certa forma, tatuar-se é a possibilidade de circular pelo espaço da tatuagem urbana, e a abordagem de *colecionador*, aquele que se tatua com vários tatuadores, tem certa aura de cosmopolitismo no circuito tradicional (no qual se aloja a prática japonesa), pois torna as imagens tatuadas testemunho de vários encontros em vários espaços, várias histórias, conectando a prática da tatuagem urbana com suas origens nas viagens marítimas.

Ou seja, antes de um comportamento desviante do cliente em relação à prática, a adesão irregular, errante e descontínua ao projeto de tatuagem expressa choques de imagens, concepções e expectativas imanentes à construção da prática tradicional japonesa no mundo da tatuagem urbana brasileira, em um claro processo de hibridismo cultural.

Assim, são vários aspectos da tatuagem tradicional feita no Brasil a distanciam da prática japonesa da atualidade, diferenças que se expressa visualmente e vale organizá-las. No Japão, os *horimono*, além de serem criados em sessões regulares, são tradicionalmente dotados de plena coerência estilística, realizados por apenas um *horishi* (Imagem 42). Já no Brasil, as tatuagens tradicionais japonesas compõem, em um mesmo corpo, como tatuagens de outros estilos, em geral realizadas antes dos primeiros *horimono*. Isso acontece tanto porque raramente, como comentei anteriormente, a carreira de tatuado se inicia pelos fechamentos ao estilo japonês. Como os próprios fechamentos tradicionais japoneses são com diversos tatuadores, o mesmo corpo porta exuberantes variações do estilo. Não bastasse tanta fragmentação estilística, temos que levar em conta que muitas vezes os tatuados apresentam por anos fechamentos inacabados.

No entanto, os fechamentos japoneses e não japoneses do cliente, realizados de maneira mais ou menos caótica durante sua carreira de tatuado, podem ser todos integrados com o tradicional fundo, dando à fragmentação unidade e coerência. Como dizem os tatuadores: “põem um fundo em tudo e já era”. Para mim, este modo sofisticado de integrar tatuagens diversas em um mesmo

fundo japonês condensa e exprimi a constante e reflexiva elaboração dos tatuadores acerca da essência do estilo e o sentido do seu trabalho no presente.

Forma-se assim um *horimono à brasileira*, fragmentado, múltiplo, no qual estão visualmente presentes os choques de hibridismo cultural, assim como os diferentes momentos do processo de feitura da tatuagem. Formação heteróclita singular, ela atesta o processo de tradução da prática que encontra sua unidade no gesto reflexivo dos nossos tatuadores, que costuram clinicamente a diferença, com cuidado, esmero e curiosidade.

Imagem 42: *bodysuit* tatuado pelo lendário *horishi* Asakusa Horikazu. A coerência estilística é absoluta. Note o leitor a paleta, o padrão do fundo, a organização equilibrada bilateralmente. Fonte: Hladik (2012).

Imagem 42: *Backpiece* com o tema da máscara Ja do teatro nō, crisântemos e serpente naja, com fundo de vento. Notem que o braço direito do cliente é tatuado em um estilo realista, e possui pequenas peças no braço esquerdo.

Aquele que quiser ser tatuado no estilo japonês terá que se haver com um projeto de longo prazo. Ele não vai sair do estúdio com o artefato estético e simbólico completo em seu corpo após um dia de tatuagem. O *tempo longo* da tatuagem japonesa se apresenta em todo seu

processo de feitura, e o prazer estético de contemplação e exibição contido na produção imediata da tatuagem, que pode se atrelar à lógica do consumo, está vetado na prática japonesa.

> É foda né (risos), você quer ver os desenhos prontos, as imagens, aí você vem, faz um monte de sessão só de fundo, parece que não rende. Tem que ter maior paciência para ver terminado, é diferente de ir ali, fazer um *flash* e já sair mostrando. (Vitor, comunicação pessoal, *Windhorse Tattoo*, 07 de agosto de 2018).

Nesse sentido, a temporalidade longa que marca o estilo, expressa nos seus labirintos de referências longínquas, se entrelaça, em uma relação expressiva e analógica, com o tempo longo do tatuar – tempo marcado pela dor e pela espera –, relação que cria o tempo-espaço que elaborada e inscreve tatuagens *reais*, que tenham *força*. Tatuagens nas quais a densidade simbólica e o impacto estético do estilo encontram reverberação no presente, pois tais imagens expressam a assimilação reflexiva da tradição, esta mediada por uma troca intersubjetiva não banalizada. Cria-se, na convergência destes aspectos, um artefato visual dotado de força, autenticidade, uma tatuagem que se inscreve na tradição.

O corpo do tatuado emerge deste processo, acorda decorado, ricamente adornado, e, no sentido do termo *kazari*, *elevado simbolicamente*, na medida em que tanto o tatuado quanto o tatuador mereceram a realização deste trabalho.

Conclusão

Depois de escrever tantas páginas tentando expressar a delicadeza da relação entre tempo e imagens, tradição e mudança na tatuagem tradicional japonesa, vejo que ainda me falta bastante experiência: ver mais tatuagens, me tatuar mais, conversar com mais tatuadores, passar mais tempo nos estúdios e bares junto com eles. Sinto que deixei algumas pontas soltas neste capítulo justamente porque ainda são pontas soltas na minha experiência. No entanto, acho que alguns pontos podem ser resgatados e pensados à luz de questões mais amplas.

Penso que as diversas ambiguidades que surgem na prática brasileira do *horimono* têm por núcleo fundamental a sobrevivência de uma experiência do tempo, do corpo e da visualidade. Sobrevivência que demanda *atualização*, ou seja, que os significados e os efeitos das imagens se expressem em uma nova situação. Que as imagens tenham *força*. Como mencionei anteriormente, quando Jeizel precisa copiar uma estampa japonesa para a pele, ele realiza uma variedade de ajustes para, paradoxalmente, manter-se fiel ao original. Logo, a tradição é o que se mira, e não de onde se parte. Os tatuadores do estilo japonês realizam uma série de

experimentos, lidando com aspectos os mais heteróclitos – desde os clientes que somem ou só querem dragões e carpas, até a multiplicidade de modelos de *horimono* que chegam do Japão, passando pelas mudanças no mundo da tatuagem e pelas elaborações pessoais tecidas e consolidadas na experiência no ofício – de modo a inventar uma conexão entre o passado e o presente, conexão que se faz pelo corpo e se encarna na pele.

Todo processo da tatuagem japonesa, como tentei demonstrar, exige constantemente a criação de um espaço-tempo outro, que rompe com o cotidiano, e tece relações intersubjetivas dotadas de regras próprias e mediadas pela atividade estética. Trata-se da ativação do espaço *mu´en* e da sociabilidade das artes *za*, experiências relacionadas ao sagrado e ao poder que adormecem nas imagens do período Edo. Tais experiências são reativadas na medida em que elas são requisitadas para que o tatuador tatue no estilo japonês. Em todo este processo de atualização, a linguagem da tatuagem japonesa é o principal agente, utilizando a carne do tatuado e o ofício do tatuador para se expressar visualmente, elevando o corpo por meio de um processo de decoração (*kazari*).

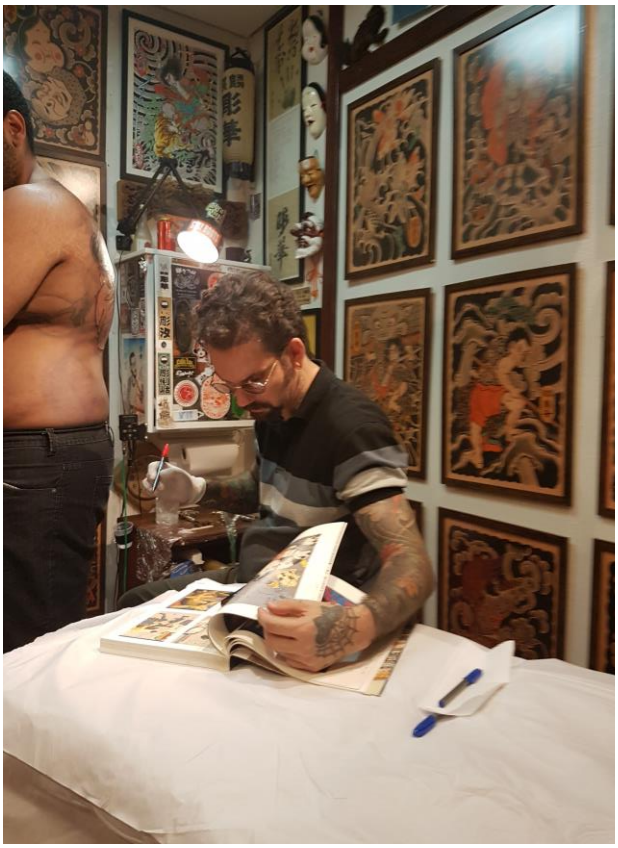
Tal elevação decorativa, penso, constrói um corpo *mítico e histórico*. Corpo *mítico*, na medida em que é ele pertence à uma temporalidade cíclica e especular, na qual a vida citadina do período Edo e o mundo da tatuagem tradicional urbana contemporânea se interpenetram, atualizando princípios estéticos e morais estranhos aos vigentes no gerenciamento publicitário dos corpos que domina a atualidade urbana ocidental.

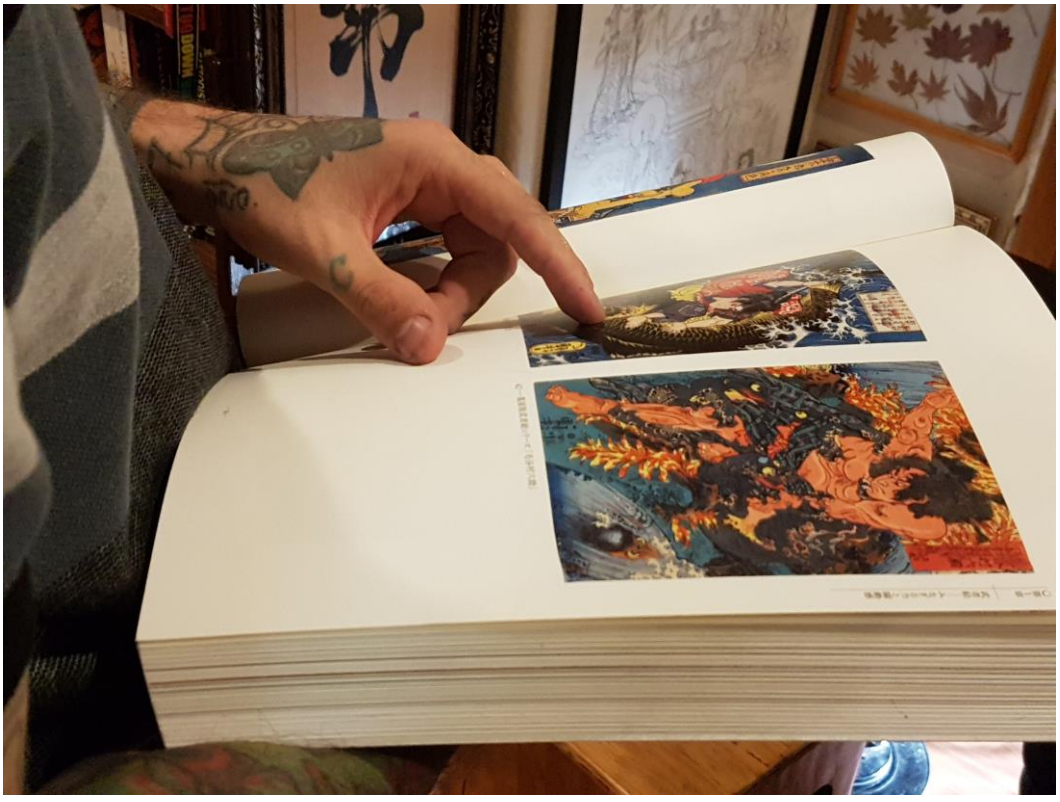
Um *corpo histórico*, pois em tal corpo se aloja todo o processo concreto de sua produção: o arrebatamento estético, a anonimização do sujeito e incorporação da estética de Edo, as negociações intersubjetivas necessárias para elaboração do projeto, o bem-humorado e cuidadoso manejo da dor, as horas intermináveis de convívio íntimo, intercorpóreo, tecido pelo sangue, tinta, e mútuo respeito. A história singular de produção de cada tatuagem japonesa confere ao tatuado uma identidade relacional, vinculada à prática, e seu corpo agora pertence a esse circuito de imagens. Imagens carregam deuses e demônios ancestrais, cenas sangrentas de *kabuki* e grande epopeias japonesas para as ruas das cidades brasileiras. Trata-se de uma produção comunicativa que se instala na *dimensão intercorporal* das relações, tanto na relação do tatuador com o tatuado, quanto na relação do corpo tatuado com a cultura visual urbana da qual ele irá fazer parte. Tal dimensão intercorporal da vida das imagens não deve ser reduzida aos simbolismos particulares que as pessoas atribuem a suas tatuagens. É nessa interação constante entre imagens e corpos, região que não pertence a nenhum agente e a todos eles concerne, que o sentido das imagens e da prática é incessantemente produzido.

Estabeleci aqui um ensaio que descreve fenomenologicamente o horizonte estético e moral que norteia a prática da tatuagem japonesa no Brasil, assim como procurei descrever quais são os processos *dispostos* no campo de pesquisa que compõem este horizonte. Trata-se de uma primeira aproximação, que abre para novas inquietações que solicitam futuros aprofundamentos. No entanto, penso que essa primeira aproximação permite alguns apontamentos gerais que em muito contribuem para a aproximação das ciências humanas para com as práticas contemporâneas de tatuagem e os mundos sociais que elas produzem e que a sustentam. Em primeiro lugar, penso que este trabalho demonstrou como adotar uma perspectiva interdisciplinar, assim como conferir destaque para a pesquisa empírica e para criação de uma espaço horizontal de troca entre o saber acadêmico e o saber do trabalho, são atitudes que permitiram que esta pesquisa se deslocasse do lugar comum conferido a prática da tatuagem pela literatura em psicologia, como apenas mais uma variação da comoditização da imagem corporal, e possibilitou uma acesso qualificado à multiplicidade entrelaçada de sentidos, gestos e questões que dinamicamente produzem o mundo da tatuagem urbana. Penso que tal deslocamento, da aplicação maciça de teorias psicológica para a experiência do dia a dia do ofício de tatuar, é um movimento necessário caso queiramos produzir conhecimento científico qualificado acerca deste fenômeno contemporâneo que tanto nos intriga.

Em segundo lugar, penso que este estudo contribui para a pesquisa acerca dos fenômenos de hibridismo cultural, em especial demonstrando a estranha insistência das imagens ao carregar relações virtuais, de natureza estética e política, entre discursos e corpos, relações que são reativadas e atualizadas na medida em que a produção de tais imagens migram pelo tempo e pelo espaço, tecendo, de forma criativa e imprevisível, novas conexões entre diferentes contextos. Para citar um terceiro ponto vital, o presente estudo constrói uma importante contribuição ao tema da comunidade, um clássico na psicologia social brasileira e latino-americana. Neste estudo, desenhei uma formação de coletividade formada por uma *partilha do sensível*, ou seja, uma coletividade fundamentada na dimensão estética da experiência, em uma abordagem comum do mundo sensível cultivada no interior de uma prática de trabalho. No caso específico deste estudo, trata-se de uma partilha do sensível que se engendra a partir do entrelaçamento entre visualidade e corporeidade, entrelaçamento realizado por uma experiência singular do tempo.

Espero, com este trabalho, ter produzido algum encantamento, assim como alguma inquietação, no leitor que interessa pelo tema da tatuagem. Assim como espero ter expressado, em minhas linhas, um pouco do encantamento e um pouco do estranhamento que vivi nesses anos incrível de estudo da tatuagem tradicional japonesa no Brasil.





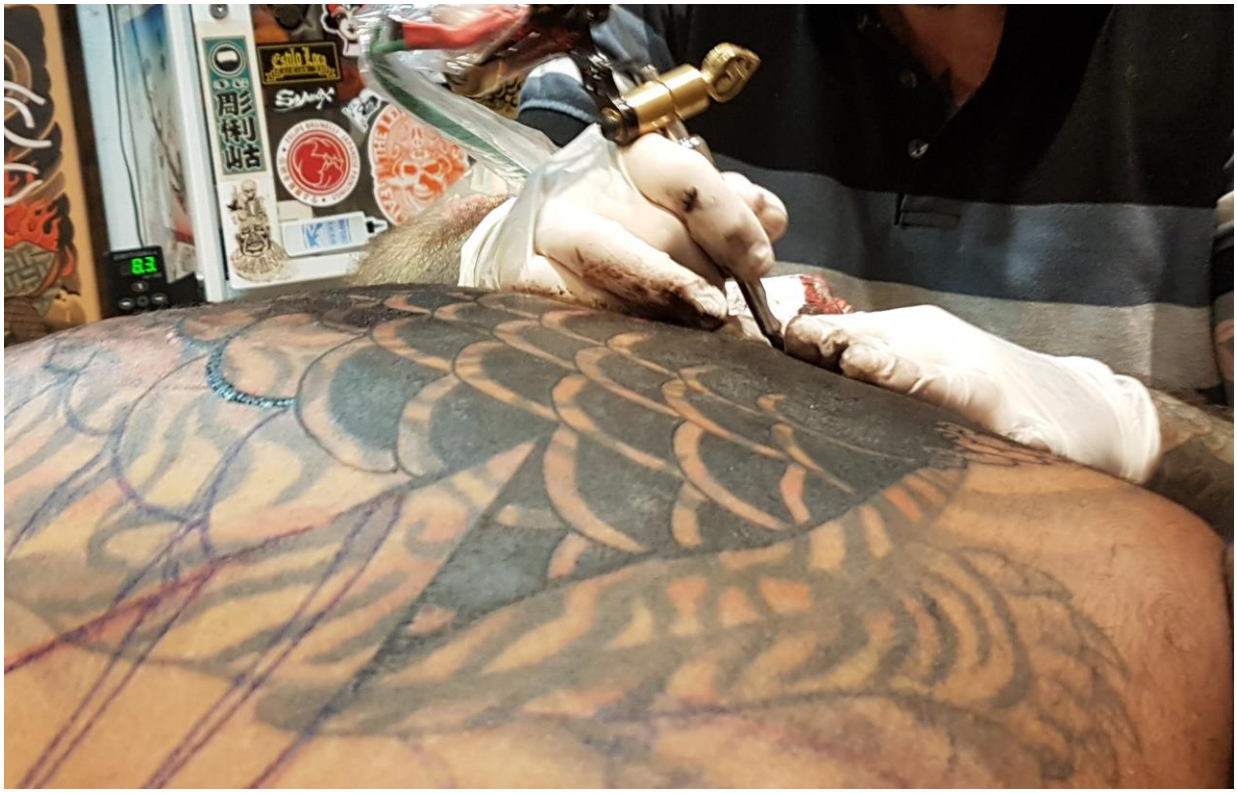


Imagem 43-46: Cacau Horihana estudando, desenhando e tatuando uma *backpiece* com o tema do Oniwaka Maru. Fotos do autor.

Referências

Abilio, L. C. (2019). Uberização: Do empreendedorismo para o autogerenciamento subordinado. *Psicoperspectivas*, 18(3), 41-51. https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol18-issue3-fulltext-1674

Andriolo, A.(2021). O campo da estética social: ambiente e alteridade *Revista de Psicologia*, Fortaleza, 12(2), 105-118.

Andriolo, A. (2016). Projeto de Pesquisa "Metodologia baseada em imagens na psicologia social: Pesquisa através da experiência estética na relação ambiente-imagem-corpo", *Processo Fapesp* 2016/20164-6

Andriolo, A. (2005). O corpo do artista na experiência estética contemporânea. *Ide* (São Paulo), n. 41, 2005, 45-49.

Andriolo, A. (2007). Fenomenologia e Arte Moderna: contra o esquecimento dos processos cognitivos na vida cotidiana. In: M. H. S. Patto, & J.O. Frayze-Pereira (Org.), *Pensamento cruel. Humanidades eciências humanas: há lugar para a Psicologia?* (pp. 249-263). São Paulo: Casa do Psicólogo.

Andriolo, A.(2016). A paisagem da cidade histórica e turística: fenomenologia da experiência estética.*Caderno Virtual de Turismo* (Rio de Janeiro), 16 (3), 91-105.

Agier, M. (2001). Disturbios identitários em tempos de globalização. *Mana*, 7(2):7-33.

Agier, M. (2010) Le biopouvoir à l'épreuve de ses formes sensibles: Brève introduction à un projet d'ethnographie des hétérotopies contemporaines. *Chimères*, 74, p. 259-270.

Atkinson, M. (2003). *Tattooed: The Sociogenesis of Body Art*. Toronto: University of Toronto Press.br

Almeida, M.I.M. (2001) Nada além da epiderme: a performance romântica da tatuagem. *Revista Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, 12 (2), 103-123.

Averbuch, I. (2008). Body-to-body transmission: the copying tradition of Kagura. In R. Cox (org.), *The Culture of Copying in Japan* (pp. 21-39). New York : Routledge.

Baitello Jr., N. (2014). *A Era da Iconofagia*: Reflexões sobre Imagem, Comunicação, Mídia e Cultura. São Paulo: Paulus.

Barthes, R. (2000). *Cãmara Clara*. Rio de |Janeiro: Nova Fronteira.

Barthes, R. (2007). *O Império dos Signos*. São Paulo: Martins Fontes. Bauman, Z. (2003). *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.

Becker, H. S. (2008). *Art worlds*. Berkeley: University of Califonia Press. (original publicado em 1982).

Becker, H.S.(1999). Sobre Metodologia. In H.S. Becker, *Metodologia em Ciências Sociais* (pp.17-46). São Paulo: Hucitec.

Benjamin, W. (1994). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In W. *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 165-196). São Paulo: Brasiliense, p. 165 – 196.

Belting, H. (2011). *An Antropology of Images: picture, medium, body*. Princeton: Princeton Universty Press.

Belting, H. (2006). Imagem, mídia, corpo: uma nova abordagem a Iconologia. Ghrebh- *Revista de Comunicação, Mídia e Cultura*,(8), 32.60.

Berleant, A (2000). *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience* Christchurch, New Zealand: Cyberediftions.
Disponível em: https://philpapers.org/archive/BERTAF-4.pdf (original publicado em 1970)

Bertelli, G.B. (2012). Errâncias racionais: a periferia, o RAP e a política. *Sociologias*, 14(31), 214-237.Disponível em:
https://www.scielo.br/j/soc/a/4W4GXXnwGYDFVY6tSMV8gJj/?lang=pt&format=pdf

Bertelli, G.B, & Feltran, G.S. (2017). *Vozes à Margem: periferias, estética e política*. São Carlos: EDUFSCar/CEM.

Blackman, S. (2005). Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism. *Journal of Youth Studies*, 8(1), 1-20. doi: 10.1080/13676260500063629

Bloom, H. (2003). *Hamlet: Poem Unlimited*. New York: Riverhead Press.

Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand / Lisboa: Difel.

Bourdieu, P. (2015a). O mercado de bens simbólicos. In P. Bourdieu, *A economia das trocas simbólicas* (p. 99- 182). São Paulo: Perspectiva.

Bourdieu, P. (2015a). Modos de produção e modos de percepção artísticos. In P. Bourdieu, *A economia das trocas simbólicas* (p. 269- 294). São Paulo: Perspectiva.

Bourdieu, P. (2011). *A Distinção: crítica social do julgamento.* Porto Alegre: Zouk.

Bourdier, P.; & Darbel, A. (2007). *O Amor pela Arte*: *os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp/ Porto Alegre: Zouk

Braga, S. A. (2009) Tatuagem como Gênero: uma visão discursiva. *Linguagem em (Dis) curso*, 9 (1), 131-155.

Bosi, E. (2005). *Memória e sociedade*: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras.

Brum, E.(2016). Exaustos-correndo-e-dopados. *El País* (digital), 4 de julho de 2016. Acessado em 8/6/2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/04/politica/1467642464_246482.html

Brulon, B. (2017). A artificação da cultura: a economia da arte e o consumo da cultura no Musée du quai Branly. *Revista De Antropologia*, 60(2), 460-486. Doi: https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2017.137317

Canclini, N.G (2012). A *Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência.* São Paulo: Edusp.

Canclini, N.G. (1997). *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade.* São Paulo: Edusp.

Canclini, N.G. (1999). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3(5), 109-128.

Canclini, N.G. (2007). El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporâneo*, 4, 35-56.

Caplan, J. (ed.)(2000). *Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. Princeton: Princeton University Press.

Cafaro, P. (2019). *Crez Interviews Pino Cafaro*. Acessado em 6/02/2020. Acessível http://www.adrenalinktattoo.com/blog/

Caroni, M.M.; Grossman (2012) E. As marcas corporais segundo a percepção de profissionais de saúde: adorno ou estigma? *Ciência e Saúde Coletiva*, 17(4), 1061-1070.

Carpenter, J.T. (2008). Chinese calligraphics models in Heian Japan. In R. Cox (ed.), *The culture of copy in japan: critical and historical perspectives* (pp.156 -195). London and New York: Routledge, Tylor and Francis group.

Cauquelin, A. (2003). *Arte contemporânea*: *uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.

Cauquelin, A. (2005). *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Charles, T. (1992). *The sources of the Self*. Cambridge: Havard University Press.

Chaves, K.B.; Silva, R.C.M. (2012) Tatuagem na Prisão: Considerações acerca da identidade e do estigma. *Pleiade* (Foz do Iguaçu), 11 (111), 7-32.

Clarence-Smith, K. (2009). Copying in Japanese Magazines. In R. Cox (Org), *The Culture of Copying in Japan: critical and historical perspectives* (pp.51-68). New York: Routledge.

Clastres, P. (1978). *A sociedade contra o estado*: pesquisas de antropologia política. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Clot, Y. (2001). Clinique du travail, clinique du réel. *Le Journal des Psychologues*, 185, 48-51.

Cordaro, M.H. (2013). Mitate 見立: a retórica japonesa da repetição renovada. *Ars*, 11 (21), 41-61, 2013. doi: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.64455

Cordaro, M.H. (2008). *Ukiyo-e: pinturas do mundo flutuante* (tomo II). São Paulo: IMS

Cordeiro, M. P. (2018). A Psicologia no SUAS: uma revisão de literatura. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 70(3), 166-183. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672018000300012&lng=pt&nrm=iso

Costa, J.F. (1989). Narcisismo em Tempos Sombrios. In: H. R. Fernandes. (org.). *Tempo do Desejo.* São Paulo, Brasiliense.

Costa, A (2003). *Tatuagem e marcas corporais*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Costa, T.R.C. (2004). A mundialização da cultura e os processos de homogeinização e formação da cultura global. *Universitas- Relações Int*., 2(1), 255-267.

Cruz, T.W.M. (1998). *Miragens da Existência*. O tecelão, a tecelagem e sua simbologia. São Paulo, AnnaBlume/ Fapesp.

Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto

Deleuze, G. (1992). Post-Scriptum sobre as sociedades de controle. In G. Deleuze, *Conversações*: 1972-1990 (pp. 219-226). Rio de Janeiro: Ed. 34

DeMello, M. (2000). *Bodies of Inscription: A Cultural History of the Modern Tattoo Community*. Durhan, North Carolina: Duke University Press.

Duarte, R. (2012). *A arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Dufrenne, M. (2015) *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva.

Ferreira, V. S. (2013). Das belas-artes à arte de tatuar: dinâmicas recentes no mundo português da tatuagem. In Almeida, M. I. M. de, Pais, J. M. (orgs), *Criatividade & Profissionalização: jovens, subjectividades e horizontes profissionais* (pp. 55-99). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. Disponível em https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/22911/1/ICS_JMPais_Criatividade_LEN.pdf

Ferreira, V.S. (2010). Tatuagem, Body Piercing e a Experiência da Dor: emoção, ritualização e medicalização. *Saúde Soc. São Paulo*, 19 (2), 231-248.

Ferreira, V.S. (2007). Política do corpo e política da vida: a tatuagem e o body piercing como expressão corporal de uma ética da dissidência. *Etnográfica*, 11(2), 291-326.

Ferreira, V. S. (2006). *Marcas que demarcam*: *corpo, tatuagem e body piercing em contextos juvenis*. Tese de Doutorado. Escola Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Lisboa.

Ferreira, V.S. (2008). Os Ofícios de marcar o corpo: a realização profissional de um projecto identitário. Sociologia, *Problemas e Práticas*, n 58, 71-108.

Fonseca, A. L. P. (2003). *Tatuar e ser tatuado*: etnográfica da prática contemporânea da tatuagem, estúdio: Experience Art tattoo – Florianópolis – SC. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Fontenelle, I.A. (2017). *Cultura de consumo: fundamentos e formas contemporâneas*. Rio de janeiro: Editora FGV.

Foucault, M. (1994a). Le sujet et le pouvoir. In M. Foucault, *Dits et écrits* v.4 (pp.222-243). Paris: Gallimard.

Foucault.M (1994b). Interview de Michel Foucault. In M. Foucault, *Dits et écrits* v.4 (pp. 688-696). Paris: Gallimard.

Foucaut, M. (1999). *Em defesa da sociedade. Curso no Collège de France* (*1975-1976).* São Paulo: Martins Fontes.

Foucault, M. (2008). *Nascimento da Biopolítica. Curso no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes.

Foucault, F. (2010a). *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva.

Foucault, M. (2010b). *Os Anormais*. São Paulo: Martins Fontes.

Foucault, M. (2018). *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.

Foucault, M. (2010). *Stutifera Navis*. In M. Foucault, *História da Loucura* (pp.3-44). São Paulo: Perspectiva.

Foucault, M. (1997). *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes.

Foucault, M. (2015). *Microfísica do Poder*. São Paulo: Paz e Terra.

Frayze-Pereira, J. A. (2010). *Arte, dor*: inquietudes entre estética e psicanálise (2a ed.). São Paulo: Ateliê Editorial.

Frayze-Pereira, J.A. (1995*). Olho d´água*: Arte e Loucura em exposição. São Paulo: Escuta/ Fapesp.

Fellman, S. (1986) *The Japanese Tattoo*. New York: Abbeville Press.

Gamborg, D. J (2012). *Japanese traditional tattooing in modern Japan*. Dissertação de Mestrado. Faculty of Humanities, University of Oslo, Oslo.

Garfinkel, H. (2018). *Estudos em etnometodologia*. Petrópolis: Vozes (original publicado em1967).

GEAA (2020). *Irezumi* (verbete). Disponível em

https://geaa.art.br/irezumi-%E5%85%A5%E3%82%8C%E5%A2%A8/

Gell, A. (2018). *Arte e agência*. São Paulo: Editora Ubu.

Giroux, S.M. (2012) *Zeami: cena e pensamento nō*. São Paulo: Perspectiva.

Goffman, E. (2014). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, Vozes. (original publicado em 1959)

Goldman, M. (1996). Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa. *Revista De Antropologia*, 39(1), 83-109.
Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111620. Acessado em 16/01/2020.

Gonçalves Filho, J. M. (2003). Problemas de Método em Psicologia Social: algumas notas sobre a humilhação política e o pesquisador participante. In: A. M. B. Bock. (Org.). *Psicologia e compromisso social* (pp.193-239). São Paulo: Cortez.

Guimarães, E. V (2003). *Executivos em revista: Discursos de e para executivos e aspirantes a executivo*. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Habdige, D. (1981). *Subculture: the meaning of style*. Abdingon: Routledge

Han, B. (2017). *Sociedade da transparência*. Petrópolis: Vozes.

Hardy, E. (1999). Japanese tattoo and the Edo Culture. *Tattoo Life Magazine*, 16, p.35-41.

Hardy, Ed. (2014). Témoignage de Don Ed Hardy. In *Tatouers, tatoués* (catálogo de exposição, pp.123-132). Paris: Mouseé du Quai Branly.

Harvey, F. (2014) *Seventeen Contradictions and The End of Capitalism*. London : Profile Books.

Hebdige, D. (1979). *Subculture: the meaning of style*. Methuen, London.

Hobsbawn, E; & Ranger, T. (org) (1997). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Hokusai, K. (1814). The Wonder of Nature. In Hokusai K., *Mangá* (V.II). Londres: Thames & Hudson.

Heller, A. (2004). *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

Herzog, W. (2010). *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (legendado). Sundance (DVD)

Hobsbawm, E, & Ranger, T (2012). São Paulo: Paz & Terra.

Leong, J. (2012). *Learn the rules before you bend*: *a feature interview with tattoo artist Shane Tan Horinaka.*
Acessado em 8/06/2013. Disponível em: www.lioncitytattoo.com/2012/06/learn-rules-before-you-bend-them.html

Horiyasu (2013). *The Perfeccionist: artist interview*. Big Tattoo Planet, acessado em 15/05/2018. Disponível em: www.bigtattooplanet.com/node/97752

Horichiyo (2008). *Beauty and Violence: Horichiyo, Amabassador of the Japanese Tattoo*. San José, California: State Of Grace Inc. and Yokohama Tattoo Museum.

Ikegami, E. (2005) *Bonds of Civility: Aesthetic Network and The Political Origins of Japanese Culture.* New York: Cambridge University Press.

Ikegami, E. (1997). *The Tame of Samurai: Honorific Individualism and the Making of Modern Japan*. Cambridge/London: Harvard University Press.

International Netsuke Society (s/d). *Frequent Asked Questions*. Disponivel em: https://www.netsuke.org/page-1125375

Jameson, F. (1997). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.

Jeha, S. (2019). *Uma história da tatuagem no Brasil*. São Paulo: Veneta.

Jordan, B. (1985). The Trickster in Japan: Tanuki and Kitsune. In S.Addiss (org.), *Japanese Ghost and Demons* (pp. 129-137). New York: George Braziller.

Kaupatez, D.; Cordaro, M. N.H. (2005). Coragem para seguir viagem quando a noite vem: uma análise de *shisei*. *Estudos Japoneses*, 25 (1), 23-44.

Kawabata,Y. (1968). *Japan, the Beatiful and Myself*. Nobel Prize Lecture. Disponível em: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1968/kawabata/lecture/

Kent, E.; Tomsky, T. (org.) (2017). *Negative Cosmopolitanism: Cultures and Politics of World after Globalization*. Montreal, Kingston, London, Chicago: MacGill-Queen´s University Press.

Khel, M.R. (2009). *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo.

Kitamura, T.; & Kitamura, K. M. (2003). *Tattoo of the Floating World*: Ukiyo-e Motifs in the Japanese Tattoo. Amersterdan; Netherlands: Kit Publishers.

Kosut, M. (2013). The Artification of Tattoo: Transformations within a Cultural Field. *Cultural Sociology*, 8(2), 142–158. doi:10.1177/1749975513494877

Kosut, M. (2006a). An Ironic Fad: The Commodification and Consumption of Tattoos. *The Journal of Popular Culture*, 39(6), 1035–1048. doi:10.1111/j.1540-5931.2006.00333.x

Kosut,M. (2006b) Mad Artists and Tattooed Perverts: Deviant Discourse and the Social Construction of Cultural Categories. *Deviant Behavior*, 27(1), 73-95. doi: 10.1080/016396290950677

Koyama, N. (2007). Japanese Tattooists and the British Royal Family during the Meiji Period. In G. Cortazzi (org.), *Britain and Japan: Biographical Portraits* (VI) (pp.71-81). Kent, UK : Global Oriental LTD.

Kusano, D. (1993). *Os teatros Bunkaru e Kabuki: uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva.

Leonard, M. (1998) *Making a mark on the culture: Body piercing, tattoos, and scarification push the cutting edge*. Boston Globe, 15 February, C1.

Lipovetsky, G.; & Serroy, J. (2015) *A estetização do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Lanchester, J. (2017) You are the product! *London Review of Books*, 39 (16) 3-10.

Langdridge, D. (2008). Phenomenology and critical social psychology: directions and debates in theory and research. *Social an Personality Psychology Compass*, 2 (3), 1126-1142.

Lasch, C. (1983). *Cultura do narcisismo : a vida americana numa era de esperanças em declínio.* Rio de Janeiro : Imago

Law, J.M. (2008) A spectrum of copies : ritual puppetry in Japan. In R. Cox (org.), *The Culture of Copying in Japan* (pp. 40-50). New York : Routledge.

Le Breton, D. (2002). *Signes d'identité:* Tatouages, piercings et autres marques corporelles. Paris: Métailié.

Le Breton, D. (2003) *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas, SP: Papirus.

Lipovetsky, G (2005). *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri, SP: Manole.

Lipovetsky, G. (2009). *A era do Vazio*: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri: Manole.

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). A *estetização do mundo: Viver na era do capitalismo.* São Paulo: Editora Schwarcz.
Lyotard, F. (2010). *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Macedo, C.; Paravidini, J.L.L.; Próchno, C.C.S.C (2014). Corpo e Marca: Tatuagem como Forma de Subjetivação. *Revista Subjetividades*, 14(1), 152-161.

Macedo, S.;& Paravidini, J.L.L. (2015) O ato de tatuar-se: gozo e identificação o ato de tatuar-se. *Tempo Psicanalítico*, 47(2), 138-155.

Magnani, J. G. C. (2009). Etnografia como prática e experiência. *Horizontes Antropológicos*, 15(32), 129-156.

Merleau-Ponty, M (1989). O olho e o espírito. In: M. Merleau-Ponty, *Merleau-Ponty: textos selecionados* (pp.47-73). São Paulo: Nova Cultural.

Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

Moreira, L.E.V.; Silva Junior, N.; & Caitano, D.S. (2010). O corpo como destino pulsional: sublimação e marcas corporais. *A peste* (São Paulo), 2 (2), p. 395-406.

Mattos, C.L.G. (2011) A abordagem etnográfica na investigação científica. In: C.L.G. Mattos & P.A. Castro, orgs. *Etnografia e educação: conceitos e usos [online]* (pp.49-83). Campina Grande: EDUEPB,

Maclaren, H. (2015). *Needling between social skin and lived experience: na ethnographic study of tattooing in downtown Tokyo*. Doctoral Dissertation (Social Sciences) –Graduate School of Social Sciences, Hitotsubashi University, Tokyo.

Magnani, J. G. C. (2002). De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17(49), 11-29.

Maués, J.P. (2019) *Bravos Citadinos: estudo das representações da tatuagem em estampas de ator do Kabuki de Utagawa Kunisada* (tese de doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas.

Merleau-Ponty, M.(1980a). O olho e espírito. In M. Merleau-Ponty, *Merleau-Ponty: textos selecionados* (pp. 85-112). São Paulo: Abril Cultural. (Trabalho original publicado em 1960).

Merleau-Ponty, M. (1980b) A dúvida de Cézanne. In M. Merleau-Ponty, *Merleau-Ponty: textos selecionados* (pp.113-126). São Paulo: Abril Cultural. (Trabalho original publicado em 1943).

Merleau-Ponty, M.(1980c). O metafísico no homem. In m. Merleau-Ponty, *Merleau-Ponty: textos selecionados* (pp.179-192). São Paulo: Abril Cultural (original, 1965).

Milford, A.B. (2010). *The japanese story of otokodate of Yedo*. Kessing Publishers.

Mitchell, W. J. T. (2005). *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2015). Image *Science: Iconology, Visual Culture, and Midia Aesthetics*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Montaghini, V. (2017). *Tattoo de Luxo*. https://www.youtube.com/watch?v=6vwRkSua1EQ&ab_channel=LilianPacce

Novaes, Sylvia Caiuby. (2006). Funerais entre os Bororo: imagens da refiguração do mundo. *Revista de Antropologia*, 49(1), 283-315. https://doi.org/10.1590/S0034-77012006000100009

Nikora, L.W.; Rua, M.; & Awekotuku, N.T. (2007). Renewal and Resistance: Moko in Contemporary New Zealand. *Journal of Community & Applied Social Psychology*, 17, 477-489.

Nikora, L. W., Rua, M. & Te Awekotuku, N. (2004). Wearing moko: Maori facial marking in today's world. In N. Thomas, A. Cole & B. Douglas (Eds.), *Tattoo: Bodies, Art and Exchange in the Pacific and the West* (pp.191-203). London: Reaktion Books.

Nunes, N. (1978). A Visão Romântica. In J. Guinsburg (org.), *O Romantismo* (PP.51-74). São Paulo: Perspectiva.

Oliveira, R; Andriolo, A (2017). Apontamentos sobre a pesquisa em Psicologia Social da Arte: Experiência Estética, Percepção e Artificação. In *III Seminário Estética e crítica de arte : As artes entre urgência e inoperância* (pp.480-491).

Oliveira, S. (2016). O sudário e o rosário: Arthur Bispo entre mistérios dolorosos e gloriosos. *Ide*, 39 (62), 45-59.

Oliveira, R.; & Frayze-Pereira, J. A. (2014). *Tatuagem: ritual, arte e moda*. In A. Aranha (Org.). Desenhos da pesquisa: Conhecimento / Produção (pp. 303-317). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo.

Oliveira, R. (2016a). Tatuadores, tatuados: pesquisa e reflexão estética. *Ide* , 61 (1), p.149-167.

Oliveira, R. (2016b). Variações Schumannianas: arte e loucura no campo da recepção estética.

Okano, M. (2012) Ma*: Entre-Espaço da Arte e Comunicação no Japão.* São Paulo: Annablume.

Ortiz, R. (2009). Globalização: notas sobre um debate. *Sociedade e Estado*, 24(1), 231-254.

Ortiz, R. (2000). *O Perto e o Distante: Japão e a Modernidade-Mundo*. São Paulo: Brasiliense.

Ortiz, R. (2009). Globalização: notas sobre um debate. *Sociedade e Estado*, 24(1), 231-254.

Osório, A. (2006). Tatuagem e Autonomia: reflexões sobre a juventude. *Cadernos de Campo*, São Paulo, V. 14/15, n. 14/15, p. 83-98.

Oliveira, Richard de. (2020). Odradek, pequeno criminoso da linguagem: a forma e o valor poético da vida. *Ide*, 42(70), 61-77. Disponível em: hhttp://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101 31062020000200006&lng=pt&tlng=pt.

Oliveira, R. (2016a). Tatuadores, tatuados: pesquisa e reflexão estética. *Ide* (São Paulo. Impresso), 61 (1), p.149-167.

Oliveira, R. (2016b). *Variações schumannianas*: música e loucura no campo da recepção estética. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Okano, M. (2012). Arte japonesa e suas supostas peculiaridades: espaços de onde se lança o olhar. In: *Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2012, Brasília. Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte Direções e sentidos da História da Arte. Brasília: Universidade de Brasília, 2012. v. 1. p. 1169-1192.

Oliveira, R. (2016). Tatuadores, tatuados: pesquisa e reflexão estética. *Ide* (São Paulo. Impresso), 61 (1), p.149-167.

Oshima, K. (2017) *4th interview: Kanze school shite-kata actor Tetsunojō Kanze*. Acessado em: www.the-noh.com/en/people/actors/004a.html

Ōta Memorial Museum of Art (2016). *Kuniyoshi Heroes: Heroes from Tales from Water Margin* (special exhibition). Acessado em 05/02/2019. Disponível em www.ukiyoe-ota-muse.jp/exhibition-eng/kuniyoshiheroestalesofwatermargin

Pareyson, L. (2000). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.

Peirano, M. (2008). Etnografia ou a teoria vivida. *Revista Ponto Urbe*, 2(2), 1-10

Peirando, M. (1995). *Em favor da etnografia*. Rio de Janeiro, Relume-Darumá.

Pérez, A. L.(2006) A identidade à flor da pele: etnografia da prática da tatuagem na contemporaneidade. *Mana*, Rio de Janeiro, 12(1), p.179-206.

Pires, B. (2008). *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: Senac.

Panosfky, E. (2013). *Idea*: contribuições à história do conceito da antiga teoria da arte. São Paulo: Martins Fontes.

Pontsioen, G.R. (2012). *Tradition in the making : the life and work of Tokyo craftsmen* (PHD Dissertation). University of Aberdeen, Scotland.

Rodrigues, A.A.; Caniato, A.M.P. (2014). Rupturas, experiências de choque e o elogia a crua e nua realidade: prenúncios do trauma nos fenômenos da Body Modification. *Tempo Psicanalítico*, 46 (1), 98-113.

Rodrigues, M.A.F. (2015*). O corpo como objeto de marca(s): modificações corporais e a procura de significado em um território não demarcado* (Tese de Doutorado). Universidade Fernando Pessoa, Porto.

Rolnik, S. (2002) *A vida na Belinda*.
Acessado em https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Berlinda.pdf

Rosenfeld, A., & Guinsburg, J. (1978). Classicismo e Romantismo. In J. Guinsburg (org), *O Romantismo* (4ª ed.) (pp.261-274). São Paulo: Perspectiva.

Rousmaniere, N. C. (org.) (2002). Kazari*: Decoration and Display in Japan 15th-19th.* New York: Japan Society.

Pérez, A. L. (2006) A identidade à flor da pele: etnografia da prática da tatuagem na contemporaneidade. *Mana*, Rio de Janeiro, 12 (1), p.179-206.

Queiroz, M. I. P. et. al. (1988). *Experimentos com histórias de vida*. São Paulo: Vértice.

Rea, S. (2000). *Tranformatividade*: aproximações entre artes plásticas e psicanálise. São Paulo : Fapesp/ AnnaBlume.

Sato, L; & Souza, M. P. R. (2001). Contribuindo para desvelar a complexidade do cotidiano através da pesquisa etnográfica em Psicologia.. *Psicologia USP*, 12(2), 29-47.

Sibilia, P. (2004) O pavor da carne: riscos da pureza e do sacrifício no corpo -imagem contemporâneo. *Revista FAMECOS*, 25, 68-84.

Sibilia, P. (2015a). *A nudez autoexposta na rede: deslocamento da obscenidade e da beleza*. Cadernos pagu, 44, 171-198.

Sibilia,P. (2014). *O homen pós-orgânico: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Sibilia, P. (2016) *O show do Eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Sato, L. (2012). *Feira Livre*: Organização, Trabalho e Sociabilidade. São Paulo: Edusp.

Shingon Buddhist Internacional Instititute (1998). *Fudō Myōō, The Immovable Radiant King*. Acessado em 10/2/2019.
Disponível em: www.shingon.org/deities/jusanbutsu/fudo.html.

Silva Junior, N.; & Lirio, D. R. (2006). A recodificação pós-moderna da perversão: sobre a produção do comportamento de consumo e sua gramática libidinal. *Ágora*, 9(1), 65-78.

Silva Jr.; Doucet, C.; Garpard, J.; Carvalho, S.M. & Gomes, L.G.M. (2009) A narrativa do destino e a função identitária. *A Peste*, 1(1), 127-141.
do corpo na modernidade

Sato, L. (2012). *Feira Livre*: Organização, Trabalho e Sociabilidade. São Paulo: Edusp.

Schmidt, M. L. S. (2006) Pesquisa participante: alteridade e comunidades interpretativas. *Psicologia USP*, 17 (2), p.11- 41.

Silva Junior, N. *et al*. (2009). A narrativa do destino e a função identitária do corpo na modernidade. *A peste*, 1 (1), p. 127-1

Silva Junior, N.; & Gaspard, J.L. (2016). Elipses freudianas: as práticas e usos do corpo como sintoma da subjetividade neoliberal. *Ide*, 38(61), 109-119.

Simmel, G. (1940). As formas sociais como objeto de sociologia. Em: Barreto, R. e Willems, E. (Orgs.). *Leituras sociológicas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Siqueira , E.R.A.; Queiroz, E.F. (2012) O estatuto contemporâneo das identificações em sujeitos com marcas e alterações corporais. *Tempo Psicanalítico*, 44, 37-49.

Százi, I. (2017). *Iván*. Gothenbur, Sweden: Kōsei.

Százi, I. (2014). *Sketch Tattoo book: Iván Százi*. Sãom Paulo: MDZ.

Tanizaki, J. (2017). *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras (original publicado em 1933)y.

Takiguti, K.A.E. (2013). *Percurso da tinta: uma análise sobre as tatuagens japonesas no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo.

Taylor, C. (2011) *A ética da autenticidade*. São Paulo: É Realizações.

Taylor, C. (2013). *As fontes do Self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Edições Loyola.

Te Awekotuku, N. (2009). *Memento Mori : Memento Maori – moko and memory*. Tangi Research Programme Working Paper. Hamilton, New Zealand: Maori and Psychology Research Unit, University of Waikato.
https://researchcommons.waikato.ac.nz/handle/10289/3486

Te Awekotuku, N..(2004) He Maimai Aroha: A Disgusting Traffic for Collectors: The Colonial Trade in Preserved Human Heads in Aotearoa, New Zealand. In A. Kiendl (org.), *Obsession, Compulsion, Collection: On Objects, Display Culture and Interpretation* (pp.77-91). Banff, Alberta: The Banff Centre Press..

Thevóz , M (1984). *Le corps peint*. Genebra: Skira.

Tsuji, N. (2019). *History of Art in Japan*. New York: Columbia University Press.

Tsuji, N. (1994). Ornament (Kazari): An approach to Japanese Culture. *Archives of Asian Art*, 47(1), 35-45. Acessado em: www.jstor.org/stable/20111242

Ulnik, J. C. (2016). Tatuagem: linguagem artística e doença psicossomática.. *Ide* (São Paulo. Impresso), 61 (1), p.121-136.

Van, Gulick, W.R. (1982), *Irezumi: The Patterno f Dermatography in Japan*. Leiden: E.J. Brill.

Vianna, S. (2013). *Rituais de sofrimento*. São Paulo: Boitempo.

Vice (2012). *Tattoo Age: Thom DeVita.*
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_l1mqYQuNf8&t=12s

Waicquant, L. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio e Janeiro: Relume Damurá.

Weiss, E. (2008). Hori Smoku, Sailor Jerry. F- Hollywood Productions.
Acessado em: https://www.youtube.com/watch?v=K_DvFyLoAz4&t=2338s&ab_channel=ChrisReynoldsTattoo

Winnicott, D. (1975). *O Brincar e a Realidade*. São Paulo: Imago.

Toshidama Japanese Prints (2012).*Otokodate: Black Sheep of the Floating World*. Acessado em 20/02/2019. Disponível em:

https://toshidama.wordpress.com/2012/02/27/otokodate-black-sheep-of-the-floating-world/

Yamamoto, Y. (2014). Des ethnies à l´explosion Du tatouage à l´époque d´Edo. *Tatouers, tatoués* (catálogo de exposição). Paris: Mouseé du Quai Branly.

Yumoto, K. (2018). *Yokai Wonderland: More from Yumoto Koichi Colletion: Supernatural Beings In Japanese Art*. Tokyo: PIE International

Zoltowski, A. P. C., Costa, A. B., Teixeira, M. A. P., & Koller, S. H. (2014). Qualidade metodológica das revisões sistemáticas em periódicos de psicologia brasileiros. Psicologia: *Teoria E Pesquisa*, 30(1), 97-104. Recuperado de https://periodicos.unb.br/index.php/revistaptp/article/view/17635

Referência das Imagens

Capítulo I

Introdução

Imagem 1: *Cento e oito heróis do Suikoden: Kyū**monryū** Shishin* (1828-1829): Art Gallery of New South Wales. Acessado em 3/02/2019, disponível em: www.artgallery.nsw.au/colletion/works/330.2003/

Capítulo I I

Imagem 3, Remoção por queimadura de moxa: Museum of Fine Arts: Boston. Acessado em 16/07/2018. Disponível em:

www.mfa.org/collections/object/removing-a-tattoo-by-moxa-burning-233379

Imagem 4, Tōkaidō de Hiroshige: Museum of Fine Arts, Boston. Acessado em 19/02/2019. Disponível em:

www.mfa.org/collections/object/numazu-from-the-series-fifty-three-stations-of-the-t%C3%B4kaid%C3%B4-road-t%C3%B4kaid%C3%B4-goj%C3%BBsan-tsugi-also-known-as-the-ky%C3%B4ka-t%C3%B4kaid%C3%B4-236739

Imagem 5, *Shinōkōshō* com crianças: The British Museum. Acessado em 20/02/2019. Disponível: www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3278544&partId=1

Imagem 6, Ponte Ryōgoku: Museum of Fine Art, Boston. Acessado em 20/02/2019. Disponível: www.mfa.org/collections/object/enjoying-the-evening-cool-at-ry%C3%B4goku-bridge-ry%C3%B4goku-bashi-n%C3%B4ry%C3%B4-from-the-series-famous-places-in-edo-k%C3%B4to-meisho-216427

Imagem 7, Amantes de Utamaro: The British Museum. Acessado em 5/01/2018. Disponível em www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=781736&partId=1&searchText=utamaro+two+lover&page=1

Imagem 8, Fototipia de ator de kabuki: Museum of Fine Arts, Boston. Acessado em 23/8/2017. Disponível em: https://www.mfa.org/collections/object/kabuki-actor-418389

Imagem 9, Gravura de bombeiro: site *artelino.com*. Acessado 20/02/2019; Disponível em: www.artelino.com/articles/edo_firemen.asp

Imagem 10: Estampa de ator de Kunisada. Acessado em 2/04/2021. Disponível em: https://www.roningallery.com/kabuki-actor-kawarazaki-gonjuro-as-danshichi-kurobei.

Imagem 11: Fotografia de tatuado no estilo japonês, *backpiece* como o tema do Danshichi Korubei. Acessado 2/04/2021. Disponível em: https://www.tokyoweekender.com/2019/06/film-crew-scales-sacred-mount-oyama-with-japans-tattooed-pilgrims/

Imagem 12, Gravura de tatuagem de *karajishi* e peônias do personagem Rōshi Ensei, da série *108 heróis do popular Suikoden,* de Kuniyoshi:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-1272

Imagem 13: Gravura de Kuniyoshi, tematizando o herói do *Gyōja Bushō* do popular *Suikoden.* Disponível em

https://www.artic.edu/artworks/32991/wu-song-seikaken-no-san-busho-from-the-series-one-hundred-and-eight-heroes-of-the-popular-water-margin-tsuzoku-suikoden-goketsu-hyakuhachinin-no-hitori

Imagem 14: *Backpiece* com o tema do *Gyōja Bushō*, herói do *Suikoden*, tatuagem realizada por Cacau Horihana. Acessado em 8/04/2021. Disponível em

https://www.instagram.com/p/CBow7RpAymB/?igshid=16yljsojwac55

Imagem 16, Foto de líder da Yakuza: WWW.independent.co.uk. Acessado em 4/02/2018. Disponível em:

www.independent.co.uk/news/world/asia/yakuza-leader-japan-thailand-arrest-tattoos-fugitive-shigeharu-shirai-missing-finger-a8153996.html

Imagem 17: Imagem de líder da Yakuza detido na Tailândia. Disponível em https://www.telegraph.co.uk/news/2018/01/11/missing-japanese-mafia-boss-arrested-tattoos-go-viral/

Imagem 18, Foto de Horiyoshi III: médium.com, Acessado em 20/02/2019. Disponível em: medium.com/@camilaeleuterio/horiyoshi-iii-tatuagem-e-os-caminhos-da-maestria-88d626345829.

Imagem 20, Yûrei e caveira tibetana de Filip Leu. Acessado em 21/02/2019. Disponível em:www.leufamilyiron.com/site/tattoos/

Imagem 22, Cartaz da 12ª *London Tattoo Convention* (2016). Acessado em 9/07/2018 Disponível em: br.tattoofilter.com/eventos-de-tatuagem/londres/london-tattoo-convention-2016

Imagem 23, Mundial du Tatouage: www.clodelle45autrement.fr/2016/11/le-mondial-du-tatouage-revient-les-3-4-et-5-mars-2017-a-la-grande-halle-de-la-villette-de-paris.html

Imagem 24, *hannya* de Shige. Acessado em 22/02/2019. Disponível em: www.yellowblaze.net/shige-backpiece.html

Imagem 25: Fotografia de Mikoshi com tatuados, de Fernanda Mariano. Acessível em: https://www.instagram.com/photo_graph_fw/

Imagen 28: Estampa de Kuniyoshi, com o tema do Chōjun. Disponível em: https://collections.mfa.org/objects/209012

Imagem 29: Tatuagem com tema do Chōjun, de Deneka Horiden. Disponível em: https://www.instagram.com/deneka_/

Imagem 31: Tatuagem de Fudō Myō-ō, realizada por Cacau Horihana. Disponivel em:

https://www.instagram.com/horihana/

Imagem 32: Tatuagem de Fudō Myō-ō, realizada por Leo Dias. Disponível em:]

https://www.instagram.com/leodiastattoo/

Imagem 33: Fechamento de braços por Edmar Santos. Disponível em: www.instagram.com/p/B3985dhlg9F/

Imagem 34: Tatuagem de *namakubi* de Alexandre Rodrigues. Disponível em www.instagram.com/tattoosbyale/?hl=pt-br

Imagem 35: Tatuagem de sapo músico de Marlon Burton. Disponível em https://www.instagram.com/marlonbodelc/

Capítulo III

Imagem 1: Mapa da cidade de São Paulo.

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mapa_sp.svg

Imagem 2: Mapa do Bairro de Pinheiros (São Paulo-SP). Disponível em: https://www.google.com/maps/place/Rua+Maria+Carolina+-+Pinheiros,+S%C3%A3o+Paulo+-+SP,+01445-000/@-23.5679237,-46.689678,17z/data=!4m5!3m4!1s0x94ce57747fa1fe8f:0xef129dd3ea3cc29f!8m2!3d-23.5714737!4d-46.6871245

Imagem 5: *Otani Furuinosuke, como 15 anos, matando um javali*. Da série *Cento e oito heróis do Suikoden do nosso país*, estampa de xilogravura, Utagawa Kuniyoshi (1797-1851), 1830. Disponível em: http://www.japaneseprints-london.com/2352/

Imagem 13: Masanobu Okumura (1686-1764) *Yūjo Chōkarō,* estampa de xilogravura, oban tan-e (sem dimensões), 1715. Disponível em: https://www.loc.gov/resource/jpd.02127/

Imagem 15: *Inrō*. Disponível em: https://www.japoninfos.com/covid19-coronavirus

Imagem 16: *Tsuba*. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/24623

Imagem 23: Máscara de *hannya* do teatro nō. Disponível em: https://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=11&class_id=1

Imagem 24: Utagawa Kunyoshi (1797-1861). O general Yoshitsune e seus vassalos são atacados por fantasmas Heike . Da série *Cenas da vida de Minamoto Yoshisune,* estampa

xilográfica, 1853. Disponível em: https://arthur.io/art/utagawa-kuniyoshi/yoshitsune-and-heikegani?crtr=1

Imagem 25: Pintura ao estilo *backpiece*, realizada pelo tatuador Leo Barada. Disponível em: https://www.instagram.com/leo_barada/

Imagem 27: Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), *Saienchi Shosei*, da sua famosa série de 1827-30. Disponível em: http://www.kuniyoshiproject.com/The%20108%20Heroes%20of%20the%20Popular%20Suikoden,%20Part%20III.htm

Imagem 29: Katsushika Hokusai (1760-1849), *O Fantasma de Oiwa*, da série *Cem Histórias de Fantasmas*,1831-32. Disponível em: https://collections.mfa.org/objects/129277

Imagem 31: Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), *Cento e oito heróis do Suikoden: Kyūmonryū Shishin* (1828-1829): Art Gallery of New South Wales. Acessado em 3/02/2019, disponível em: www.artgallery.nsw.au/colletion/works/330.2003/

Imagem 35: Tatuagem com o tema do *Kyūmonryū Shishin*, realizada pelo tatuador Mihály Kárai. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B2HZNCqH5b2/

Imagem 36: Tatuagem com o tema do *Kyūmonryū Shishin*, realizada pelo tatuador Jeizel Seidy (inacabada). Disponível em: https://www.instagram.com/jeizelseidy_tattooyou/

Imagem 39: Tatuagem com o tema de Crisântemos e fundo de água e vento, de Jeizel Seidy. Disponível em: https://www.instagram.com/jeizelseidy_tattooyou/

Imagem 40: Tatuagem com tema de carpa e *sakura*, de Alex Ikeda: Disponível em: https://www.instagram.com/alexikeda/

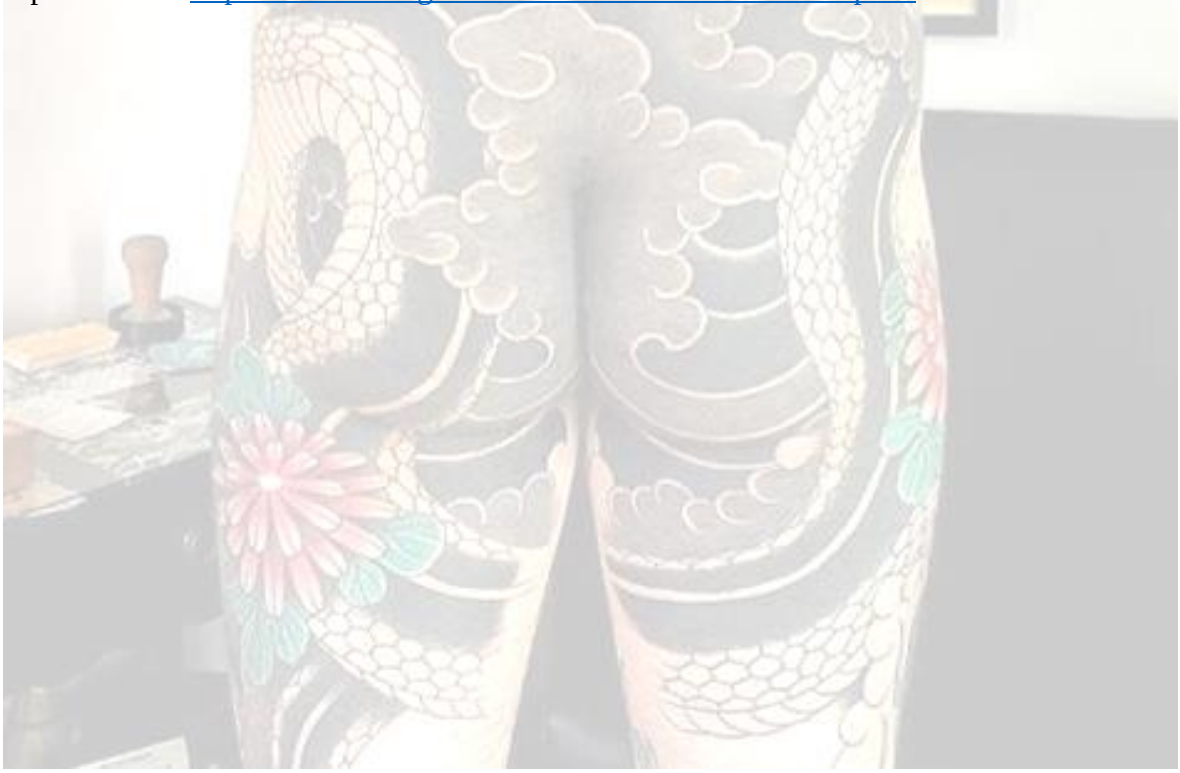



Imagem 41: Tatuagem com o tema do Kintarō com cara gigante, realizada por Edmar Santos. Disponível em: https://www.instagram.com/edmarsantostattoo/?hl=pt-br