

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Rafael Siqueira Machado

ARS(TIFEX): articulações na formação e no fazer de tatuadores

Juiz de Fora

2018

Rafael Siqueira Machado

ARS(TIFEX): articulações na formação e no fazer de tatuadores

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Área de Concentração Cultura Poder e Instituições, Linha de Pesquisa Diversidade e Fronteiras Conceituais, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Ciências Sociais.
Orientador(a): Prof^ª. Elizabeth de Paula Pissolato

Juiz de Fora

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MACHADO, Rafael Siqueira.

ARS(TIFEX) : articulações na formação e no fazer de tatuadores / Rafael Siqueira MACHADO. -- 2018.

140 p.

Orientadora: Elizabeth de Paula Pissolato

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, 2018.

1. Antropologia. 2. Tatuagem. 3. Juiz de Fora. 4. Criatividade. 5. Trajetória. I. de Paula Pissolato, Elizabeth, orient. II. Título.

Rafael Siqueira Machado

ARS(TIFEX): articulações na formação e no fazer de tatuadores

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, área de concentração: Cultura, Poder e Instituições, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 27/03/2018

BANCA EXAMINADORA

Elisolato

Professora Doutora Elizabeth de Paula Pissolato (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Raphael Bispo dos Santos

Professor Doutor Raphael Bispo dos Santos
Universidade Federal de Juiz de Fora

Andréa B. Osório

Professora Doutora Andréa Barbosa Osório Sarandy
Universidade Federal Fluminense

Presentear alguém com uma dedicatória é eternizar um nome, uma pessoa, na história do autor. Quando duas almas se entrelaçam nas intempéries da rotina, as marcas que ficam são perceptíveis a cada palavra, cada linha. E se este trabalho fala de marcas eternizadas na pele, não me parece por demais exagerado exaltar as marcas que você, Adrielle, teceu em minha alma. Te amo.

AGRADECIMENTOS

Um dos ensinamentos mais valiosos que tive ao longo deste trabalho foi a importância de reconhecer na coletividade a força criativa. Nada é feito na solidão anti-relacional, ninguém cria algo sem as marcas de outros; sejam estes amigos, parentes ou desconhecidos. Resta-me então deixar aqui registrada, tal qual uma tatuagem, as marcas essenciais daqueles que contribuíram das mais ricas formas para o desenvolvimento desta dissertação: Adrielle, meu amor, a responsável por meus sonhos, felicidades e sorrisos. Meus pais, Marcos e Regina, por serem os principais formadores de meu caráter, meus maiores exemplos de integridade e carinho. Minha orientadora, Elizabeth, por todo carinho, atenção e transmissão de conhecimento ao longo desta longa, frutífera e jamais finda jornada. À banca, Raphael e Andréa, por contribuírem sempre da mais gentil e sábia forma para a construção deste trabalho. Meus interlocutores e amigos, Breno, Lígia e Sebá, por toda a disposição em compartilhar um pouco de suas artes e conhecimentos comigo. Fico feliz de levar em minha pele algumas de suas marcas. Aos amigos que pude acompanhar e compartilhar de momentos eternizados na pele, Helena, Daniela, Luana e Gabriel - meu irmão e amigo. Meus amigos de mestrado, que tanto contribuíram com textos, discussões e companhia. Meus sogros, Adriana e Sérgio, por todo acompanhamento, torcida e carinho. Meu cunhado João Pedro, por todos os momentos descontraídos e brincadeiras que possibilitaram uma válvula de escape frente ao cansaço mental da rotina. Meus tios e tias, Maria, Marlene, José Carlos e Reginaldo. Meus avós Ercília (*in memoriam*), Sebastião (*in memoriam*) e Cecília. Meus primos, Bia, Tamiris, Karla, Ana Elisa e Daniel. Aos meus amigos Estheffany, Robinho, Ronald e Marreco, por todos os momentos divertidos que passamos e passaremos ainda. Enfim, agradeço a todos aqueles que, de alguma forma, passaram por minha vida e contribuíram para a formação de minha trajetória. À todos, muito obrigado!

“Temos a arte para não morrer da verdade” – Friedrich Wilhelm Nietzsche

“O maior problema de toda arte é produzir por meio de aparências a ilusão de uma realidade mais grandiosa” - Johann Wolfgang von Goethe

RESUMO

A presente dissertação pretende investigar as articulações que constituem a formação de tatuadores e a prática da tatuagem. A pesquisa acompanha a trajetória de três tatuadores em Juiz de Fora; Breno, Lígia e Sebá; abordando as relações que estes tecem entre si e com outros tatuadores, bem como a constituição processual de suas preferências e experiências enquanto elemento central da formação e especialização destes profissionais. Sobre a relação entre os tatuadores enfatiza, mais do que uma relação entre mestre e aprendiz, a influência de aspectos “éticos” no campo da tatuagem que orientam o posicionamento de (diversos) tatuadores no mundo contemporâneo. A pesquisa também traz algumas discussões acerca da tatuagem enquanto possível forma de expressão artística e as pressuposições e consequências sobre tal questão, tendo em vista o momento histórico da prática; além de explorar reflexões que contextualizam as perspectivas teórico-práticas sobre a importância da “criatividade” enquanto elemento e valor central no dia-a-dia destes tatuadores, destacando este fator não enquanto expoente de uma genialidade romântica e inerente a “natureza” dos sujeitos, mas como expressão de um trabalho coletivizado com outros tatuadores e clientes, juntamente com treinamento constante. A pesquisa toma por base uma etnografia desenvolvida em estúdios e eventos com participação destes tatuadores, destacando *na prática* os elementos articulados e mobilizados no fazer da tatuagem, os quais põem em relação clientes, materiais, máquinas, tintas, perspectivas e trajetórias ao longo do processo.

PALAVRAS-CHAVE: Tatuadores; Trajetória; Criatividade; Articulação; Juiz de Fora.

ABSTRACT

The present thesis intends to investigate the articulations that constitute the formation of tattoo artists and practice of the tattoo. The research follows the trajectory of three tattoo artists in Juiz de Fora; Breno, Lígia and Sebá; approaching the relationships they weave between themselves and with other tattoo artists, as well as the procedural constitution of their preferences and experiences as a central element of training and specialization of these professionals. On the relationship between tattooists emphasizes, more than a relationship between master apprentice, the influence of "ethical" aspects at the field of tattooing that guide the positioning of (various) tattoo artists in the contemporary world. The research also brings some discussions about the tattoo as a possible form of artistic expression and the presuppositions and consequences on this question, considering the historical moment of the practice; besides exploring reflections that contextualize the theoretical-practical perspectives on the importance of the "creativity" as element and central value in the day-to-day of these tattoo artists, highlighting this factor not as exponent of a romantic genius and inherent in the "nature" of the subjects, but as an expression of a collectivized work with other tattoo artists and clients, along with constant training. The research is based on a developed ethnography in studios and events with the participation of these tattoo artists, highlighting *in practice* the elements articulated and mobilized in the making of the tattoo, which they put in relation clients, materials, machinery, paints, perspectives and trajectories throughout the process.

KEYWORDS: Tattoo Artists; Trajectory; Creativity; Articulation; Juiz de Fora.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

TattooHome.....	24
Trabalhos de H.P.Giger.....	27
Tatuagens de Guy Aitchison	27
Tatuagens de Breno.....	29
Tatuagens de Lígia.....	39
Estúdio de Sebá.....	42
Tatuagens de Sebá.....	44
Tatuagens Old-School.....	61
Tatuagens New School.....	62
Tatuagens Realistas.....	62
Tatuagens maori, feminina e tribal.....	63
Tatuagens de Lígia.....	64
Tatuagem feita por Breno.....	68
Combinação de técnicas em tatuagens de Lígia.....	70
Desenhos do perfil Pope of Hell.....	71
Tatuagem de Sebá.....	72
TattooHome em novo endereço.....	89
Sessão de tatuagem.....	94
Cookthulhu.....	96
Daniela e sua tatuagem.....	97
Gabriel e sua tatuagem a ser coberta.....	98
Vegvisir.....	99
<i>Flash Day</i>	101
Cartaz do <i>Flash Day</i>	101
Desenhos de Lígia no <i>Flash Day</i>	102
Instrumentos de tatuagem em outras sociedades.....	105
Máquinas de tatuagem do século XIX	105
Máquina de tatuagem Paulo Fernando.....	106
Máquinas de tatuagem Bishop MAGI e Sublime.....	108
Agulhas de Tatuagem.....	109
Tintas de tatuagem.....	110
Breno tatuando.....	116
Tatuagem de Gabriel.....	117
Lígia tatuando.....	118
Tatuagem de Helena.....	119
Mapa da dor.....	120
Sebá tatuando.....	122
Tatuagem de Rafael.....	123
Outras tatuagens de Rafael feitas por Breno.....	124

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I: <i>IN VIA</i>: TRAJETOS DE TRAÇOS.....	16
Trajétórias enquanto ferramentas de reflexão.....	16
Redes de relações.....	17
Rede de tatuadores.....	18
Os trajetos de três tatuadores.....	20
Breno.....	23
Lígia.....	33
Sebá.....	39
Trajetos indivíduo-coletivos.....	44
CAPÍTULO II: <i>ARS TATTOO</i>: ARTE, CRIATIVIDADE E LUGARES.....	52
A tatuagem enquanto forma artística.....	52
Criatividade como aspecto constitutivo do se fazer tatuador.....	59
Lugares, traços, sentidos, criatividade.....	86
CAPÍTULO III: <i>ARS IN CUTIS</i>: A PRÁTICA DA TATUAGEM.....	94
O processo de construção do desenho.....	94
Ferramentas Múltiplas.....	104
Sessões de tatuagem.....	111
Artífices da pele.....	125
CONCLUSÃO.....	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	138

INTRODUÇÃO

A tatuagem enquanto forma de marcação da pele sempre foi um tema que despertou minha atenção e imaginação desde muito tempo, num período onde sequer ouvira a palavra “antropologia”. Fiz minha primeira tatuagem relativamente “mais velho”, aos dezoito anos, haja vista o fato de conhecer pessoas que tiveram suas primeiras experiências antes dos dezesseis. Tal ímpeto foi motivado por longas conversas, postulações e ideias com minha namorada, Adrielle, também ávida por sua primeira tatuagem. Logo em nossa primeira sessão, Adrielle optou por tatuar um símbolo celta por ela criado na parte de trás de seu ombro, ao passo que eu escolhi tatuar dois símbolos nórdicos, o *Valknut* e o *Mjölnir*, um em cada braço. Desde a primeira agulhada no braço, meus pensamentos se direcionaram para uma dúvida constante que, apenas mais tarde, percebi que é compartilhada por diversas pessoas: o receio de desenhar algo no corpo que não mais pode ser desfeito¹. Tal medo que por fim foi passageiro deu lugar ao gosto pela tatuagem e, após sete delas², apresento uma reflexão sobre os profissionais responsáveis por marcar a pele de pessoas até o fim de seus dias.

A tatuagem enquanto prática encontra sua gênese desde o período pré-histórico com *Ötzi*, o homem de gelo, encontrado entre a Suíça e Itália em 1991 e datado com cerca de cinco mil e trezentos anos. Em sociedades como a grega e romana foi utilizada como marcação de escravos. No Ocidente, após séculos de proibição por parte da Igreja Católica, foi “redescoberta”³ a partir das Grandes Navegações na Oceania, estando vinculada principalmente a camadas marginalizadas; como soldados, marinheiros e prostitutas. Após ser também apropriada por grupos específicos, como motoqueiros e *punks*, apenas a partir da década de 1980 a tatuagem se espalha por diversas camadas sociais e passa a ser melhor aceita. Concomitantemente, é também praticada em sociedades Maori, do Bornéu, das Ilhas Marquesas e etc, associando-se a diversos ritos de passagem, marcas de guerra, inserção de poderes e etc. Mais do que uma marca

¹ Ainda que hoje já existam inúmeros processos de remoção de tatuagem por laser, este procedimento normalmente é mais caro que uma tatuagem, dolorido e nem sempre se alcança o resultado desejado. Indo mais além, acredito que mesmo que tal possibilidade seja real, não é uma opção tão mensurada no momento de decisão, que resume-se em “fazer ou não fazer”.

² Até o momento possuo 7 tatuagens, pretendendo aumentar o número com o passar do tempo.

³ Tais aspas são aqui usadas por enfatizar o período Medieval no qual tal prática foi rechaçada pela Igreja, sendo novamente utilizada séculos depois.

significada de diferentes formas em vários lugares do mundo, o que pressuporia uma *objetificação* da tatuagem enquanto uma simples marcação de pele atrelada de interpretações culturais, proponho pensar a tatuagem finalizada não como ponto de partida, mas de chegada. Tal como discuto em outro artigo, partir das práticas que constituem e se atrelam à atividade da tatuagem em cada realidade é dar ênfase a sua multiplicidade constitutivamente ontológica (MACHADO, 2017).

Quer dizer que o fenômeno da tatuagem perpassa em cada contexto diferentes práticas e relações particulares. Isto é, entre os Maori os *tohunga* são artesãos que marcam a pele com facas ou dentes de tubarão, inserindo tintas feitas com cinzas de árvore, secreções inflamatórias e etc. Porém, mais do que marcar a pele com desenhos específicos, os *tohunga* devem conhecer bem certos cantos, feitiços, técnicas de inserção de força e sabedoria, além recitar mitos enquanto assopram fumaça ao longo do processo. Entre os Maori, tal prática de recitação, feitiços e etc é indissociável da atividade de marcação de peles, sendo que os *tohunga* mais procurados não são necessariamente aqueles que traçam desenhos mais simétricos, retos e bem elaborados tecnicamente, mas aqueles que melhor conhecem feitiços, formas de inserção de força e melhor narram mitos quando tatuam a pele alheia (MACHADO, 2017). Ou seja, como Csordas (2008) destaca, há sempre mais no fenômeno ou objeto que nossas percepções e análises podem destacar e, exatamente por tal questão, que uma análise sobre a tatuagem deve levar em conta necessariamente as práticas que a ela se vinculam. No presente caso, proponho pensar a tatuagem tendo como ponto de partida os tatuadores e sua atividade, relacionando a estes o seu campo experiencial em cada trajetória e os elementos que nela se ligam. Isto é, a proposta do presente trabalho é tomar como ponto de partida os tatuadores em seu próprio fazer, em suas práticas e nas instâncias e relações que se ligam à atividade.

Ao partir de uma rede (LATOUR, 2012) de tatuadores que inicia-se com o tatuador Breno, ligando-se à Lígia e Sebá, propus então realizar uma análise de diversos aspectos que compõem suas trajetórias, campos de relação, constituição de estúdios e etc, com base em visitas aos estabelecimentos, observações dos locais, conversas informais e entrevistas. Busco mesclar debates que já vem se desenvolvendo na abordagem da tatuagem por diversos autores com a pesquisa de campo realizada junto aos três tatuadores. Esta última compôs-se de entrevistas e observação-participação em sessões de tatuagens que aconteceram, quando busco apresentar de forma refletida o fazer propriamente da tatuagem. Tais sessões foram acompanhadas em diversos

momentos, algumas entre fevereiro e março de 2016, outras em maio e junho do mesmo ano, e algumas entre março e novembro de 2017. O longo período de distanciamento entre as datas permitiu-me destacar mudanças de estúdio, diferentes relações com clientes, entre outros aspectos. Ao longo do período que compreendeu a pesquisa, fui tatuado em três oportunidades distintas. Estas experiências permitiram-me perceber aspectos pouco acessíveis quando nos restringimos a observar sessões de tatuagem alheias, tais como o grau de importância da dor na relação entre tatuado e tatuador, afetando desde a forma como se utiliza a máquina, até a posição dos corpos.

Dialogando parcialmente, mas também afastando-me de temáticas que foram desenvolvidas por outros autores neste campo de pesquisa, como significação da tatuagem e de desenhos, as questões de gênero, a história da prática, as etapas do processo e etc, presentes em trabalhos como os de Fonseca (2003); Costa (2004); Osório (2006); Berger (2007) e Ferreira (2012; 2014), sugiro aqui seguir os tatuadores em suas relações com outros tatuadores e clientes, mas também em suas relações com materiais de trabalhos, instâncias de influências e experiências passadas. Tais elementos surgem aqui numa linha de análise teórica de cunho fenomenológico, propondo um aprofundamento na dimensão da experiência e prática dos tatuadores.

No primeiro capítulo, focarei nas trajetórias dos três tatuadores em Juiz de Fora-MG, dando atenção às experiências que estes localizam como centrais em sua formação que, como será possível perceber adiante, não envolvem apenas o contato profissional (práticas de ensino e aprendizagem) com outros tatuadores, mas a formação de aspectos éticos que estes buscam levar adiante, superando empecilhos e imbróglios presentes no campo de formação destes profissionais.

No segundo capítulo priorizarei uma discussão sobre a tatuagem enquanto forma de expressão artística, avaliando diferentes posicionamentos e implicações teóricas que permitem tal perspectiva. Outro tema no capítulo diz respeito à questão sobre a importância da “criatividade” no *métier* da tatuagem, sendo esta constitutiva de um trabalho compartilhado com outros tatuadores; pintores; clientes; filmes; músicas; entre outros, além do treinamento acumulado que constrói habilidades manuais e ferramentas de imagens mentais, permitindo a criação de desenhos e tatuagens específicas para cada cliente em variados contextos, mesclando preferências pessoais, estilo próprio e/ou preferências e escolhas de clientes.

No terceiro capítulo o trabalho priorizará a descrição dos espaços dos estúdios e o aprofundamento da prática das tatuagens em tais contextos. Além dos estúdios de

cada tatuador, será descrito tal processo no âmbito de um evento compartilhado entre tatuadores, o *flash day*, um tipo de evento que tem se tornado cada vez mais comum. Em cada um destes espaços os elementos que se envolvem no processo da tatuagem são variados, tal como as motivações que levam as pessoas a escolhas quanto ao tatuar-se. Ao aprofundar-se no processo da tatuagem, o presente trabalho enfatizará como as experiências e preferências constituídas ao longo da formação de cada tatuador apresentam-se como essencial na construção do desenho a ser tatuado. Assim, destacam-se diversos elementos vinculados à atividade, tal como a relação dos tatuadores com as áreas do corpo e suas consequentes sensibilidades, os comportamentos e potencialidades dos materiais usados, as máquinas, tintas, agulhas e etc. A ênfase se dará nos elementos humanos e não-humanos que se articulam de forma variada no fazer tatuagem destes artífices. Em resumo, o trabalho pretende uma aproximação a essas articulações partindo dos próprios tatuadores, ligando estes aos mais variados elementos que constituem a tatuagem e se conectam neste fazer, constituindo-os enquanto artífices construtores e construídos por sua arte, por isso o termo *ars(tifex)*⁴ torna-se parte do título, por englobar esta dupla via constitutiva.

⁴ Junção dos termos em latim *ars* (arte) e *artifex* (artífice).

CAPÍTULO I: *IN VIA*: TRAJETOS DE TRAÇOS

Trajétórias enquanto ferramentas de reflexão

Era início de março de 2016, esperava por Octávio, um amigo em processo de cobertura da perna esquerda com uma única e grande tatuagem *free hand*⁵ de texturas biorgânicas/abstratas⁶. Do outro lado da rua estava o Bioma, localizado na parte central da cidade, um estúdio de música que disponibilizava seu 2º andar para um número variável de tatuadores que transformaram o espaço vazio em um estúdio coletivo de tatuagens. Ao entrar no local, a gama de chamarizes visuais que iam desde um crânio de boi situado na área externa do local, até uma prótese de perna utilizada como vaso de flores batalham pela atenção de qualquer visitante. As paredes revestiam-se de quadros pintados e desenhados pelos próprios tatuadores que lá trabalhavam. No canto direito do estúdio, havia um pequeno altar com velas, simulando um altar religioso. Mas, substituindo tradicionais imagens de santo, o objeto de culto era uma pequena fotografia com uma tatuagem de extrema má qualidade – um claro deboche às pessoas que tatuam-se em locais mais baratos que pecam na qualidade técnica da prática. Cinco cadeiras espalhavam-se pelo estúdio acompanhadas de criados-mudos que guardavam máquinas, agulhas, estêncil, lápis, papel filme e etc. Logo na cadeira bem ao centro do estúdio estava um sujeito alto, careca, barbudo e de braços bem tatuados. De traços fortes e “cara de mau”, Breno é alguém não muito convidativo à primeira vista, o que contrasta intempestivamente com sua personalidade. De sorriso fácil e simpatia fora do comum, desde o primeiro momento senti em Breno uma abertura não apenas para a pesquisa, mas pra construção de uma amizade e confiança que se traduziram nas marcas eternizadas em minha própria pele.

Eu, como recém-aprovado na seleção de mestrado, ainda me abstinha de maiores perguntas e tentava limitar-me a apenas acompanhar o processo de tatuagem e conversas, tentando perceber possíveis temas e problemáticas que poderiam parecer relevantes para reflexões futuras. Ao revelar meu pretense interesse de pesquisar práticas e formação de tatuadores, Breno me revelara que tinha recentemente terminado sua tese de doutorado sobre o processo da tatuagem no campo das Artes. Desta forma,

⁵ Traduzido livremente como “mão livre”. Refere-se a tatuagem na qual o tatuador não utiliza o estêncil na pele para tatuar por cima, mas faz a tatuagem direto na pele.

⁶ Tal estilo diz respeito à desenhos que lembram tessituras do corpo humano combinados com elementos da natureza, máquinas e etc. Tal termo será resgatado adiante num sentido de contestar seu próprio nome.

já tinha relativo conhecimento da Antropologia e da etnografia, abrindo espaço para a pesquisa tal como a interlocução e sugestão de autores que poderiam me auxiliar ao longo de tal processo acadêmico. Mas, talvez um dos pontos mais rentáveis de tal contato inicial, foi a conversa na qual Breno afirmava que se dispunha a ensinar e treinar qualquer pessoa interessada em tornar-se tatuadora, tal como já fazia com algumas, formando assim uma rede que poderia nortear o campo de pesquisa e reflexões teóricas.

Redes de relações

Falar em “rede”, talvez seja adentrar num vasto campo de significações, teorias e argumentações que resumem-se em um conceito eminentemente polissêmico. Derrida (1993), ao abordar a questão da significação na filosofia de Husserl, destaca a independência da “significação” em relação ao “conhecimento”. Em sua perspectiva, a ideia de um “círculo quadrado” é inteligível no sentido de uma significação, ainda que seja empiricamente não conhecível:

Ela [a significação] pode não ter nenhum objeto possível, por razões empíricas (uma montanha de ouro) ou por razões apriorísticas (um círculo quadrado), sem deixar de ter um sentido inteligível, sem ser *sinnlos*. A ausência de objeto (*Gegenstandslosigkeit*) não é, assim, a ausência de querer dizer (*Bedeutungslosigkeit*). (DERRIDA, 1993, p.30)

Isto nos abre um campo de reflexão em relação a polissemia de conceitos. Se signo e conhecimento (apriorístico ou empírico) não estão inevitavelmente associados, as próprias implicações de um conceito em relação ao que se refere variam, ou seja, um conceito refere-se a algo real ou não-real (no sentido empírico), porém sua referência não esgota a potencialidade do conceito e/ou palavra, mesmo sem referência a outras possibilidades léxicas. Então, a ideia de “rede” surge como um conceito polissêmico, uma ideia trabalhada por diversos autores das mais variadas formas, tendo implicações teórico-metodológicas diversas. Opto aqui pelo conceito expresso por Bruno Latour (2012) em sua “teoria ator-rede”. Do francês “*théorie de l'acteur-réseau*”, tal conceito destaca não apenas a ideia de rede de conexões, mas aponta essencialmente para a influência deleuziana através das linhas de devir. E neste sentido, se a etimologia aproxima o *réseau* e o *rhizome*, também podemos aproximar a teoria ator-rede de Latour (2012) ao rizoma de Deleuze e Guattari (1995). Esta influência em Latour

destaca principalmente a constituição associativa das coisas, o que não se opõe à sua realidade autônoma. O autor utiliza como exemplo um prédio, do qual não há dúvida de sua realidade, mas para que este se constitua enquanto real, é necessário sua construção através da associação de diversas instâncias. Com clara influência da sociologia associativa de Gabriel Tarde, uma alternativa ao pensamento de Durkheim, Latour (2012) busca romper com a discussão dicotômica entre realidade e construtivismo, afirmando que é exatamente pelo aspecto construtivo que as coisas podem tornar-se reais. Assim, Latour (2012) aponta que laboratórios não são hermeticamente fechados, construídos como lugares onde a “natureza” revela-se *em si*, mas centros construídos através de associações que o extrapolam, sejam políticas, econômicas e etc. Suas proposições sugerem a necessidade de seguir os atores, objetivando o desvelar das associações constitutivas de suas atividades, formando grupos, instâncias associativas e etc: “Para empregar o slogan da ANT [*actor-networktheory*], cumpra ‘seguir os próprios atores’, ou seja, tentar entender suas inovações frequentemente bizarras, a fim de descobrir o que a existência coletiva se tornou em suas mãos” (LATOUR, 2012, p.31).

Tal conceito de “rede” expressa em Latour (2012) apresenta-se como um princípio tanto teórico quanto metodológico por abrir o campo de análise não apenas para a relação e constituição de redes de atores, mas que também permitam associações de humanos e não-humanos, a saber: equipamentos, máquinas, tintas, agulhas, técnicas, conhecimentos, oportunidades e etc, numa relação de mútua afetação. Tais premissas encontram-se presentes na obra de Latour desde seus primeiros trabalhos, como em “Jamais Fomos Modernos: ensaio de antropologia simétrica” (1994), onde o autor destaca que se a sociedade moderna funda suas bases na premissa de uma suposta separação ontológica entre sujeito e objeto, natureza e cultura e posteriormente entre diferentes domínios científicos distintos e não comunicáveis, mas que tais dicotomias não se fazem presentes na prática, sendo misturáveis e interconectadas. Essa proposta simétrica parte de um rompimento de tais separações, permitindo com que objetos sejam tão ativos e reativos nas práticas dos sujeitos quanto os sujeitos são em tais objetos. Alarga-se assim - por tal conceito de “rede” e suas implicações - as possibilidades de análise a partir de um horizonte que permite uma simetria nas relações entre humanos e objetos.

Rede de tatuadores

Correndo o risco de perder o fio da meada em meio à reflexões demasiadamente prolixas, retorno à minha primeira visita ao Bioma para destacar que, a partir deste episódio, abriu-se um amplo horizonte de pesquisa que, naquele mesmo momento, combinou meus interesses do que pesquisar e possibilidades do campo. Desde o início da pesquisa, minha intenção de pesquisar a formação profissional dos tatuadores perpassava a construção de sentidos e habilidades, tal como esmiuçarei nos próximos capítulos, porém o recorte da rede não havia sido explorada previamente. Desta forma, desde o primeiro contato com Breno, ficou claro que este ensinava a atividade da tatuagem pra outros interessados, o que poderia sugerir um ponto de partida que tomasse outros tatuadores de forma comparativa.

Então, cabe aqui delimitar que a “rede” a que me refiro possui dupla significância - em si complementar - e que, em grande parte dos momentos as duas formas significativas são inseparáveis. A primeira ideia de rede referencia-se ao recorte aqui delimitado a partir da “comunidade” (se assim podemos chamar) organizada inicialmente em torno da figura do tatuador Breno. Refiro-me aqui aos tatuadores Lígia e Sebá, dois sujeitos que também acompanhei em certos momentos e que aprenderam a prática por orientação de Breno. Será possível observar, ao longo dos demais capítulos, que a relação destes dois tatuadores com Breno é variada, tangenciando desde posicionamentos morais até o incentivo ao desenvolvimento de uma identidade de tatuador relacionado a preferências técnicas e estilísticas.

Já a outra concepção de rede, fruto de um aprofundamento nas teorias de Latour, permite-nos expandir a ideia para além do mapeamento relacional de sujeitos humanos, mas englobando um campo de desenvolvimento de técnicas e habilidades a partir das relações de sujeitos com certos conhecimentos, técnicas, máquinas e etc. Como também será possível perceber adiante, elementos como a qualidade da máquina de tatuagem, a quantidade e material das agulhas, as marcas de tintas, parte do corpo do sujeito tatuado, textura da pele e etc, são elementos que, sob o olhar simétrico proposto por Bruno Latour, são percebidas de formas diferentes, não apenas enquanto objetos sujeitos à ação, mas também instâncias “actantes” (LATOUR, 2012), ou seja, aquilo que atua, age e reage em relação à ação primeira do sujeito, que nem sempre responde da forma desejada.

Esta concepção de rede termina por tangenciar o direcionamento dado pela pesquisa. Isso quer dizer que, por mais que o objetivo inicial do presente intento seja ter enquanto tema de pesquisa as diversas facetas de formação dos tatuadores, tal recorte

aqui priorizado diz respeito a um número limitado de tatuadores (três) e a certas relações entre estes, tal como com tatuados e materiais. Por mais que o recorte da pesquisa possa (e normalmente consiga) incitar diversas discussões não pensadas antes da entrada no campo, estes objetivos prévios já trazem em si forte carga teórica que termina por influenciar no direcionamento do que fazer em campo. Não penso tal questão por um viés negativo, mas denoto aqui a importância de fazer deste exercício já previamente direcionado, ainda que de forma também involuntária - pois terminamos por desenvolver atenção específica a certos fenômenos que estamos mais habituados - uma possibilidade de pensar os limites e novas potencialidades reflexivas de certos autores mais próximos. Por conta disso, partir de Breno permitiu abrir um leque de atores a se seguir (Lígia e Breno), vinculados à contextos técnicos variados de construções de práticas de tatuagem.

Os trajetos de três tatuadores

No presente trabalho, acompanho a trajetória de três tatuadores residentes em Juiz de Fora-MG. Breno, que tatua a quase dez anos, possui ampla formação acadêmica - tendo terminado seu doutorado em 2016. É proprietário do estúdio TattooHome desde 2016, ainda que tenha trabalhado em diversos lugares no Brasil e EUA. No caso de Breno, a etnografia compreendeu o período de transição entre o estúdio compartilhado do Bioma e a abertura do TattooHome. Lígia, esposa de Breno, tatua a cerca de um ano e meio, tendo trabalhado apenas no TattooHome, no qual é também proprietária. Já Sebá tatua a cerca de dois anos e é proprietário do Sebá Tattoo a quase um ano, mas também já trabalhou no Bioma. Sebá e Lígia começaram suas recentes carreiras de tatuadores por intermédio da orientação de Breno, partindo daí a rede delimitada na pesquisa. Tal orientação permitiu com que o direcionamento de suas trajetórias envolva certas características e valores comum aos três sujeitos.

Ao optar por uma pesquisa envolvendo três tatuadores de Juiz de Fora-MG e pensar analiticamente suas relações enquanto redes plurais, situadas em diversos pontos de análise, o tema da trajetória destes sujeitos parece ser um ponto fulcral que esclarece tanto as relações entre estes, tal como seus posicionamentos e caminhos traçados a partir destes entrecruzamentos. Delinear trajetos de sujeitos ao longo de suas vidas envolve um apelo analítico que toma por base um recorte biográfico. Tal caminho tortuoso pode se prender - em seu sentido mais simples - à exaltação do indivíduo e sua trajetória,

mas também permite analisar justaposições de contextos, relações, interações e experiências entre sujeitos em dados momentos que moldam seus posicionamentos e práticas, tal como destaca Marcus (1995): “Histórias de vida revelam justaposições de contextos sociais através de uma sucessão de experiências individuais narradas [...] mas elas são moldadas por associações novas ou inesperadas entre lugares e contextos sociais sugeridos por narrativas de histórias de vida”(p.110, tradução minha⁷).

Nesta mesma linha argumentativa, Manica (2010) desenvolve um trabalho priorizando as formas de tratamento de uma biografia (autobiografia, no caso) na antropologia. Através da ênfase na trajetória intelectual de um médico em relação aos contextos sócio históricos do desenvolvimento da medicina brasileira, a autora destaca eixos temáticos que transpassam a autobiografia, ainda que estes não sejam tema do texto analisado:

A releitura dessa trajetória a partir da narrativa autobiográfica de Coutinho [o médico] nos permite transitar por vários temas e discussões: as dicotomias natureza versus cultura e indivíduo versus sociedade; discussões sobre gênero, sexualidade e saúde reprodutiva; antropologia, sociologia e mesmo história das ciências (MANICA, 2010, p.76)

Narrar trajetórias é - ainda que não se confunda com o desenvolvimento mais longo de uma biografia – a possibilidade de trazer caminhos, conexões, relações, pensamentos e contextos a partir de um sujeito em questão. Em todos os casos, por mais que seja possível transitar por vias plurais, trajetórias e biografias trazem como pano de fundo a essencialidade do “devir” enquanto perspectiva que denota as transformações nos fenômenos do mundo, como aqui explorado. Se o movimento transformacional inerente a todas as coisas já é objeto de reflexão desde Tales de Mileto, Anaximandro e Anaxímenes, apenas com Heráclito de Éfeso tal tema ocupa importante lugar. O *panta rhei* (πάντα ῥεῖ), ou princípio do “tudo flui”, é o aforismo ligado à Heráclito que destaca o perpétuo movimento que tangencia e perpassa todas as coisas. Se *panta rei os potamós*, ou “tudo flui como um rio” (SPINELLI, 2003), todas as coisas tornam-se passíveis de transformação. Tal movimentação em Heráclito se dá pela alternância entre contrários, pois uma pedra quente esfria, um corpo molhado seca, um jovem torna-se velho; ou seja, temos neste autor um esboço da dialética que, posteriormente, foi central para o desenvolvimento do pensamento hegeliano e marxista. Porém, ainda que tal

⁷ “Life histories reveal juxtapositions of social contexts through a succession of narrated individual experiences [...] but they are shaped by unexpected or novel associations among sites and social contexts suggested by life history accounts.”

“proto-dialética” perpassa o pensamento de tal filósofo pré-socrático, nossa ênfase se dá na perspectiva do movimento transformacional no qual todas as coisas encontram-se sujeitas.

Dando um salto temporal, Deleuze e Guattari (1995) nos anos 1980, exploram o “devir” enquanto característica também essencial do mundo, destacando que os pontos de entrelaçamento das coisas não se fazem por conexão, mas pela movimentação conjunta, tal como a relação do violino e movimentação do arco na produção da música. Esse agregar, essa *ecceidade* (DELEUZE; GUATTARI, 1980), é a essência de sua concepção de movimento nas coisas. Sob tal perspectiva, Tim Ingold (2012) propõe pensar um “mundo sem objetos”, mas rodeados de coisas - instâncias vivas sujeitas à onipotência do movimento e da vida – ou seja, não se trata de pensar a suposta inércia de uma pedra ou a concretude de uma casa, mas em tais “coisas” enquanto fluxos de vida, lugares de moradia de insetos, líquens, fungos, pessoas e sujeitas à ação do tempo, das pessoas, dos insetos e etc. Ingold (2012) dá primazia a um tipo de perspectiva ontológica do processo, dos fluxos e do movimento, em função do resultado: “quando eu falo de um emaranhado de coisas, é num sentido preciso e literal: não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento” (INGOLD, 2012, p.27).

Deixando de lado a gana discursiva de Ingold (2012) de diferenciação de suas “malhas” em relação às “redes” de Latour (2012) e todas as consequências que daí se acarretam - até porque vejo que tais autores não são irreconciliáveis, mas dispõem de ferramentas analíticas que podem ser mais ou menos úteis em certos momentos dependendo do que se observa, como aqui irei propor – vejo tal perspectiva de movimento como essencial à proposta de análise das trajetórias. As trajetórias aqui delineadas não se prendem ao aspecto profissional do tatuador, mas mobilizam e interconectam as experiências que tais atores julgam coerentes em sua formação e, como irá se observar, aspectos morais, técnicos, experienciais e etc ocupam simetricamente lugares privilegiados nas narrativas. Tais caminhos enveredados destacam o *panta rhei* que flui de Heráclito até Tim Ingold, passando por Deleuze e Guattari (sem deixar de lembrar de Platão, Aristóteles, Hegel e Nietzsche) em suas mais diversas nuances, pois transformações de preferências, desenvolvimento de moralidades que transpassam a esfera da tatuagem, mobilização de instâncias pouco conciliáveis “a olho nu” que tornam-se essenciais nas narrativas. Trata-se, enfim, de trazer nas trajetórias dos três tatuadores (Breno, Lígia e Sebá), a exemplo de Manica (2010),

elementos que transpassam suas experiências e se constituem enquanto pontos nodais de reflexões teóricas.

Trazer as trajetórias dos tatuadores enquanto elementos de reflexão implica fazer da perspectiva do “dever” e da constante transformação a que todos estão sujeitos, um elemento de análise que permite perceber aspectos que transpassam a individualidade experiencial. Isto é, entre a fluidez transformativa do dever nas trajetórias, cabe destacar os elementos, experiências e aspectos relevantes o suficiente para delimitar os rumos e caminhos tomados e as relações feitas entre sujeitos, técnicas e etc.

Breno

Tomo Breno como ponto de partida essencialmente por ser o sujeito que irá se ligar aos outros dois tatuadores de forma plural, ainda que tal aproximação esteja longe do que Ferreira (2012) irá destacar enquanto relação mestre-aprendiz. As presentes análises são frutos de diferentes momentos, englobando desde conversas informais até gravações de entrevistas. Mas, as vindouras transcrições de fala a serem aqui mobilizadas originam-se de algumas entrevistas feitas entre março e maio de 2017 no TattooHome, o estúdio em que Breno e Lígia trabalham. Localizado inicialmente no bairro Poço Rico, próximo ao centro da cidade, este estúdio carrega o nome que faz referência ao contexto em si: um estúdio em um dos cômodos da casa de Lígia e Breno, que são casados. Ao contrário dos estúdios improvisados na casa de tatuadores antes da expansão de estúdios comerciais no Brasil, como bem explora Costa (2004), o TattooHome localizava-se em um amplo apartamento, no primeiro cômodo na entrada da casa. Com toda a estrutura que caracteriza um estúdio de tatuagem, o TattooHome traz em suas paredes desenhos, pinturas e grafites e esculturas feitas tanto por Breno quanto por seus amigos mais próximos. Segundo Breno e Lígia, a ideia de fazer um estúdio em um ambiente privado tem por objetivo fazer com que os clientes sintam-se “em casa”, ainda que o ambiente do estúdio seja separado dos demais cômodos. A ideia de fazer um estúdio no qual o cliente sintam-se “em casa”, liga-se à questão do estúdio compartilhar com a residência o mesmo endereço. Tal estúdio foi criado após Breno decidir deixar o já descrito Bioma e abrir seu lugar, com a “cara” de ambos, no sentido decorativo.

Nas visitas que fiz ao estúdio com intento de acompanhar sessões de tatuagens, observei que apesar de dividirem o mesmo espaço, a casa e o trabalho, a vida

profissional e privada são diferentes. Com as demais portas do cômodo fechadas, o estúdio embebia-se de uma aura tipicamente profissional, sem dar pistas para algum possível desavisado, que a porta ao lado dava para cozinha dos tatuadores, pois o que chama atenção à vista é o que tais tatuadores intencionalmente oferecem à atenção, ou seja, a decoração, como explicita Osório (2006): “De fato, a decoração de cada estúdio depende do gosto do proprietário” (p.64). A decoração do estúdio é feita com quadros de pinturas, desenhos, esculturas e artes gráficas feitas por Breno e alguns de seus amigos. Também possui uma estante com livros sobre tatuagem e movimentos de arte, tal como miniaturas e outros objetos que remetam a filmes, séries e franquias que Breno e Lígia apreciam, tal como é possível perceber na foto abaixo:

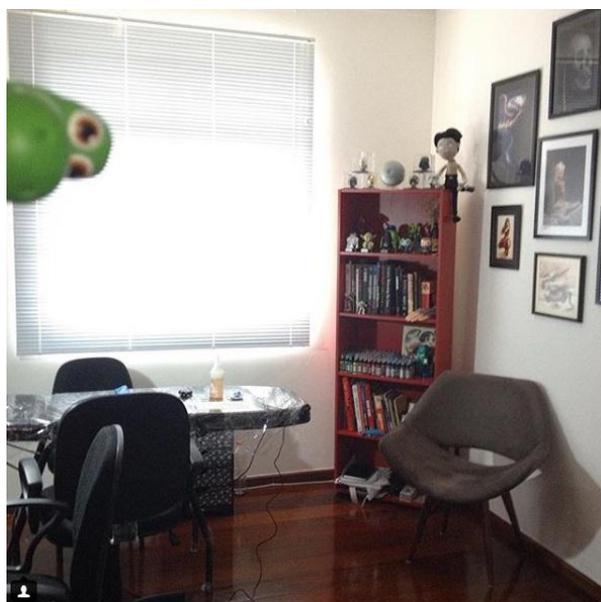


Figura 1: TattooHome⁸

Porém, se as visitas feitas na ocasião profissional que envolvia o processo de tatuagem, tanto em mim mesmo quanto em outras pessoas, era possível observar tal separação entre ambiente profissional e privado, na ocasião da entrevista gravada foi possível observar outro aspecto. Tal entrevista foi inicialmente marcada para às 11 da manhã, horário no qual nenhuma sessão de tatuagem estava agendada. Ao me recepcionar, enquanto as perguntas se enveredavam para diferentes caminhos, observei que, as portas abertas permitiam o ressoar de sons da vida particular de ambos. Perto da hora do almoço, o som da panela de pressão na cozinha denotava a invasão da casa ao estúdio, fazendo com que Lígia que também era entrevistada, se dividisse entre os preparos da refeição e a entrevista. A certo ponto, a filha de Lígia, uma menina de cerca

⁸ Retirado de <https://www.instagram.com/brenobitarellart/?hl=pt-br> Acesso em 09 nov. 2017

de 9 anos terminava de se arrumar para a escola, sendo assim, Lígia tinha que se dividir entre entrevista, almoço e cuidados maternos. Foi possível então observar que os limites entre âmbito privado e profissional do TattooHome se misturavam ou se separaram em variados momentos e circunstâncias, sem necessariamente haver uma rigidez. Mas, após pouco mais de um ano, Breno e Lígia transferem o TattooHome para o centro da cidade, num ponto comercial bem selecionado. Ainda que a mudança possa representar uma transformação no direcionamento da perspectiva do estúdio de tatuagem como próximo de um “lar”, Breno e Lígia apontam que tal centralidade não se perde com a mudança, já que a intenção é fazer com que o cliente sinta-se em casa, mesmo que o estúdio deixe o “lar” dos tatuadores.

A partir desta entrevista e de outros momentos, foi possível traçar aspectos da trajetória de Breno. Estando na casa dos 30 anos, a trajetória de Breno envolve uma vasta carreira acadêmica, com graduação em Artes e Design, mestrado em Design e doutorado em Educação, Arte e História da Cultura, cujo produto final, a tese intitulada “O Processo na Tatuagem” (2016) traz importantes aspectos históricos, sociais e tecnológicos da tatuagem e é aqui mobilizada em diversos momentos. Sua trajetória acadêmica no campo da arte permitiu que Breno cursasse diversas disciplinas e cursos de gravura, desenho, arte gráfica e etc, ainda que sua pretensão inicial fosse tornar-se desenhista de revistas em quadrinho. Tendo interesse na tatuagem desde criança, Breno sempre admirou a prática da tatuagem mesmo sem cogitar a carreira. Após ver seu amigo “Xurume” comprar um kit de tatuagem (máquina, agulhas, biqueira, luvas e tintas) e começar a tatuar, Breno também adquiriu o kit com o custeio de uma bolsa fornecida pela Universidade. O início de sua trajetória que data do fim de 2007 denota uma série de dificuldades, pois seu pouco acesso à internet no período impossibilitava pesquisas de imagens, técnicas e etc que poderiam auxiliar na prática. Breno também destaca outras dificuldades:

As condições eram difíceis, por exemplo: não tinha ninguém para ensinar. Você falava que ia começar a tatuar e a galera ria. Então, coisas que agora, graças à Deus, a galera aprende em duas semanas, eu demorei quatro anos. Não tinha ninguém! Era murro em ponta de faca e vamos ver o que que dá. Eu tatuei pele de porco, EVA, laranja e tudo que der.

Aqui é possível notar a centralidade argumentativa do desenvolvimento solitário do tatuador que, longe de ser algo exaltado por Breno, remete a um período de dificuldades que este não lembra com saudosismo. A falta de companheirismo

destacada surge como um esboço de um aspecto moral comunitário de ajuda recíproca que Breno valoriza nos dias de hoje, mas que não observava anos atrás. Se por um lado podemos perceber um “novo momento” da tatuagem no Ocidente a partir da década de 1980, com a proliferação de estúdios especializados: “Nos anos 80, a tatuagem passa por uma nova fase: ingressa no mundo do mercado, com o estabelecimento de estúdios de caráter comercial, equipamentos importados, materiais descartáveis, e diversos catálogos e revistas de desenhos disponíveis para a clientela” (FONSECA, 2003, p.26). Por outro lado, observamos também que tal expansão não implica necessariamente que as dificuldades possíveis serão sempre minimizadas. Como apresenta Breno em sua experiência, o aspecto amador e experimental da tatuagem permaneceu durante boa parte de sua trajetória, por conta da dificuldade de encontrar tatuadores disponíveis a ensinar a prática.

Quando proponho dar atenção às trajetórias de vida dos tatuadores, tenho em vista uma perspectiva que não vê nestas linhas espaço-temporais um conglomerado de experiências e práticas que acrescentam aos sujeitos certos elementos a partir de um objetivo pré-definido, de um caminho traçado *a priori*. Não se trata de acumular elementos, mas definir a rota a partir do próprio caminho, envolvendo não apenas a materialidade das experiências, mas a abstração das ideias, como apontarei a seguir.

Após momentos variados ao longo da graduação e mestrado, passando por períodos em que não pôde exercer a prática da tatuagem por residir em outras cidades e com pouca condição financeira, o período entre fim do mestrado e início do doutorado foi para Breno central, pois este decide dedicar-se à atividade de forma fixa, intercalando a vida acadêmica ao exercício da profissão. Neste período, revela que seus gastos mensais com cursos oferecidos por tatuadores, desenhistas e etc giravam em torno de R\$1600,00, o que contrasta com as dificuldades financeiras no início de sua profissionalização, sendo que agora residia em São Paulo, local com mais infraestrutura no que tange às possibilidades de cursos, compra de materiais e etc.

No período do doutorado, Breno teve a oportunidade de realizar parte de sua pesquisa na Califórnia-EUA, na modalidade sanduíche. Por ter grande interesse em tatuagens abstratas e/ou biorgânicas, Breno sempre alimentou grande admiração pelo trabalho do estadunidense Guy Aitchison. Tal tatuador possui grande fama mundial pela qualidade de seus trabalhos e sua inovação no campo da tatuagem, sendo um dos criadores do que posteriormente foi chamado de estilo biomecânico e biorgânico. Tendo como sua principal influência o pintor, artista plástico e escultor suíço Hans Rudolf

Giger, considerado referência do surrealismo trabalhado em temas obscuros e fantásticos, também foi o criador do monstro alienígena da franquia de filmes “Alien”.



Figura 2: uma das obras de H. P. Giger⁹

Com o intento de trazer elementos da obra de Giger para o mundo da tatuagem, principalmente no que tange às tessituras realistas que se misturam à fantasia obscura, Aitchison define seu trabalho da seguinte forma:

Trabalho em estilo abstrato [...]. Isso pode assumir várias formas, desde que seja um tipo de tatuagem não representacional que flua com a forma humana: pode ser que seja algo robótico [...] ou pode ser algo mais orgânico, como um exoesqueleto alienígena com todos os tipos de texturas loucas, ou as vezes você pode fazer uma mistura. (AITCHISON, tradução minha¹⁰)



⁹ Retirado de <http://www.thedoublenegative.co.uk/blog/wp-content/uploads/2014/05/hrgigerNecronom-web.jpg> Acesso em: 10 nov. 2017

¹⁰No original: “I work in abstract style [...]. This can take many forms as long as it's a nonrepresentational kind of tattooing that flows with the human form. it could be something that is either kind of robotic [...] or it could be something a bit more organic, like an alien exoskeleton with all kinds of crazy textures. or sometimes you get a mix. People who get tattoos from me generally just want to get tattooed.” Acesso em: 10 nov. 2017

Figura 3: Algumas tatuagens de Guy Aitchison¹¹

A partir da admiração de Breno por tal tatuador, este decide procura-lo por e-mail a fim de marcar uma tatuagem. O estúdio de Aitchison em Ann Arbor – Michigan, localiza-se a uma considerável distância da Califórnia, onde Breno morava. Assim, Aitchison ofereceu sua casa para Breno passar uns dias:

O cara não me conhecia. Imagina alguém de outro país, um metro e noventa e “carecão”. Ele me recebeu na casa dele com esposa e filhos. Não deixou que eu pagasse nada e se preocupou com minha condição financeira pra me manter na cidade. Me indicou a um amigo que tinha estúdio na cidade, para que eu pudesse trabalhar neste tempo. O Jason [dono do estúdio, amigo de Guy Aitchison] era meio fechado, trabalhava como militar e tinha perdido uma perna em conflito. O Guy sabia que eu iria animá-lo e fazer bem a ele, tal como também me ajudaria. Quando fui agradecer por tudo que me tinha feito, o Guy disse que só fez por mim o que gostaria que fizessem por ele

Em outra oportunidade, Breno destaca outros fatores que o levam a admirar tal sujeito:

Eu fui encontrar com o cara [Guy Aitchison] e ele é de uma humildade, de uma doçura, de uma beleza interior que é tão grande que eu pensei “Caralho, todo mundo tinha que conhecer esse cara”. Eu estava na frente de um dos caras que revolucionou a tatuagem. Ele tem uma pegada de não segurar o conhecimento. A tatuagem vem de um campo muito *underground* e ele pegou essa gênese. Ele sempre deu o gás e o sangue pra divulgar e educar a galera. Ele tem um portal chamado Tattoo Education com muito conteúdo. Uma vez ele fez uma crítica numa revista “fodona” de tatuagem do meu trabalho, apontando o que era bom e ruim. Uma crítica construtiva, aquela que te motiva fazer mais.

Observa-se aqui que, no campo “artístico” da tatuagem, Breno inspira-se em Guy Aitchison enquanto tatuador mais ligado ao abstrato, ainda que suas influências e características de tatuador se enveredem para outros campos, criando trabalhos com uma identidade própria a ser mais explorada nos subcapítulos seguintes.

¹¹ Retirado de:

http://www.galleryoftattoosnow.com/HyperspaceStudiosHOSTED/images/gallery/Head_Bio-Mech_Tattoo_L.jpg e <https://www.tattoodo.com/images/0/48895.jpg> Acesso em: 10 nov. 2017



Figura 4: algumas tatuagens de Breno.¹²

Porém, mais que uma influência em termos artísticos, Guy Aitchison despertou em Breno uma admiração ética que se conecta com o fazer da tatuagem. Em outras diversas oportunidades que se somam as entrevistas aqui reproduzidas, Breno declara sua franca admiração por tal sujeito em termos éticos, já que Aitchison apresenta-se como alguém absolutamente acessível e sociável, já que faz da prática de tatuagem não uma fonte de renda em que se busca maximizar o lucro e derrubar a concorrência mas, de forma um tanto utópica, prioriza pela expansão de suas técnicas e ensinamentos pelo mundo, dispondo-se a ajudar quem precisar. Nesta questão, Breno também aponta a importância de Mauro como outro sujeito que possui admiração ao abrir as portas de seu estúdio para lhe ensinar algumas práticas. Tal posicionamento que tanto causou comoção em Breno é passada adiante, como será possível observar nas trajetórias de Lígia e Sebá. Tal elemento ético apresentou-se como aspecto essencial na formação dos tatuadores a partir do que Breno oferece, sendo algo tão mais importante que os ensinamentos técnicos, artísticos e etc. Neste sentido, Mauss (1974a) oferece o conceito de “dádiva” que permite refletir sobre tais relações, enfatizando o aspecto não comercial destas. Tomando por base diversas sociedades de diferentes partes do mundo, o autor destaca a constituição tripla da dádiva enquanto um sistema de dar-receber-retribuir que envolve aquilo que é dado de uma “força espiritual” ligada ao doador, o “mana”: “Se coisas são dadas e retribuídas, é porque se dão e se retribuem ‘respeitos’ – podemos dizer igualmente, ‘cortesias’. Mas é também porque as pessoas se dão ao dar, e, se as pessoas se dão, é porque se ‘devem’ – elas e seus bens – aos outros (MAUSS, 1974a, p.

¹² Retiradas de:

https://www.facebook.com/breno.bitarello/photos?lst=100002742356958%3A100001605237747%3A1510337139&source_ref=pb_friends_tl Acesso em 10 nov. 2017

263). A importância, então, não está na utilidade daquilo que se dá, mas em doar parte de si, por isso o imperativo de aceitar, de receber, e retribuir.

Neste caso, cabe apontar algumas especificidades: a disposição e impulso de Aitchison ajudar Breno (e outros tatuadores) implica indiretamente em outro tipo de retribuição, de caráter não material: o reconhecimento de suas atitudes na constituição de um campo de saberes compartilhados da tatuagem. Aitchison não cobra que suas atitudes sejam reconhecidas por outros, como também faz Breno ao se dispor ajudar tatuadores iniciantes, mas a relativa necessidade de levar adiante tais atitudes implicam indiretamente no reconhecimento de retribuição moral por algo feito. Sem recair em um altruísmo intrínseco ligado ao sujeito (que também implicaria num reconhecimento de seus bons atos, denotando aí uma reciprocidade), a necessidade de Breno, Sebá e Lígia se portarem de uma forma aberta a compartilhar seus aprendizados denota o imperativo de doar algo que em sua essência não deve ser acúmulo de forma egoísta. Os ensinamentos de Aitchison e de Breno (como será possível perceber nos próximos capítulos) não são técnicas ou segredos a serem guardados para si, mas a materialização da experiência de vida dos tatuadores em dicas e conselhos voltados para cada tatuador que os procura. A disposição está mais em trazer conselhos a partir da prática e resultados de tatuagens ou desenhos feitos por iniciantes, do que compartilhar certas técnicas secretas. Isto é, o conteúdo da dádiva (MAUSS, 1974a) é disposição relacional – mais do que técnicas e segredos – e por isso ele é essencialmente compartilhável. Recusar ajudar alguém é recusar o centro “espiritual” daquilo que lhe foi dado anteriormente. Desta forma, acredito que a reformulação da ideia de “dádiva” (MAUSS, 1974a) neste contexto específico inclui um sistema mais vinculado à doação-recepção-doação. Aquele que compartilha a experiência de seus conhecimentos sugere a necessidade deste que recebeu também compartilhar com outros futuramente, ou seja, aquele que recebe algo que deve ser compartilhado, deve compartilhar, pois se não o fizer, não recebeu o essencial daquilo que foi doado – não podendo, por fim, doar nada. Levar adiante aquilo que aprendeu é também levar o nome daquele que ensinou, e aí reside a retribuição daquilo que foi dado. Ao levar adiante o que Aitchison o ensinou, Breno leva seu nome à outro, tal como Sebá fez com Breno em diversas ocasiões.

Outro tatuador que Breno destaca como importante em sua trajetória é Mauro Sérgio. Tal sujeito atualmente tatua em Praga, na República Tcheca, apesar de manter ativo e visitar anualmente seu estúdio em Juiz de Fora. Mauro o auxiliou em seu início de carreira ensinando técnicas de soldagem de agulhas para tatuar. Atualmente tal

prática caiu em desuso, exatamente por já ser possível comprar tal equipamento com variáveis números de agulha sem necessidade de solda. Porém, no início de sua carreira, Breno afirma que Mauro foi um dos únicos tatuadores que se dispôs a permitir que Breno observasse sua atividade e ensinar a prática de solda.

Aqui, se Ingold (2015) oferece perspectivas teóricas com base em seu “paradigma ecológico” (VELHO, 2001) que busca romper com a dicotomia natureza e cultura - tangenciando a construção dos sujeitos tanto pela perspectiva cultural/social e biológica – parte da concepção da existência em si tomando por base o paradigma da *ecceidade* de Deleuze e Guattari (1995) enquanto proeminência do “devir”: “O mundo, para mim é um emaranhado de fios e caminhos. Vamos chama-lo de malha [...]. Meu argumento afirma que a ação [...] emerge da interação de forças que são conduzidas ao longo das linhas da malha” (INGOLD, 2015, p.148). Tal perspectiva, que expande a constituição teórica de Bateson (1973) de formação da mente no mundo (afirmando um corpo, de forma geral) concentra menor atenção na própria constituição social do poder ético das ideias enquanto ferramentas de transformações de trajetórias e formação potencial de grupos. A tal fluidez que Ingold (2015) explora fornece através da metáfora da aranha - que é em si a própria linha que tece ao longo de seu percurso - uma interessante imagem da possibilidade de construção dos sujeitos através de suas trajetórias. Porém, no que tange sobre a força das abstrações éticas, este autor não oferece grandes contribuições, até porque seu objetivo é outro. O contato de Breno com Guy Aitchison permitiu que este se embebesse de todo seu “princípio ético”, seu elemento de “dádiva”, da busca pela formação de um campo da tatuagem ideal, um tanto utópica, mas que elimina qualquer princípio de competitividade em prol de um bem comum, buscando passar tais princípios adiante. Em grande parte das conversas tidas com Breno acerca de sua trajetória, o elemento ético-estético de companheirismo foi cerne essencial, ponto culminante de sua construção enquanto tatuador.

Assim sendo, a temática da trajetória de Breno (e dos outros tatuadores) envolve ao menos duas vias complementares. No primeiro caso, a trajetória dos tatuadores destaca uma construção de habilidades, ou *skills* nos termos de Ingold (2002), vinculadas às práticas profissionais. Tais reflexões, feitas no campo antropológico pelo menos desde Mauss (1974), compreendem formas de reflexão acerca das possibilidades existenciais humanas. O modelo de Mauss (1974) parte, de forma paradigmática, da concepção do corpo enquanto ferramenta primeva do ser humano. Neste corpo, interconectam-se dimensões biológicas, sociais e psicológicas através de técnicas (de

andar, falar, comer e etc) *eficazes e tradicionais*, isto é, passadas por gerações anteriores e com relativas considerações de eficácia. O processo do *habitus* (MAUSS, 1974), por sua vez, é compreendido pelo autor através das formas repetidas de ação vivenciada no mundo (andar, comer e etc), transmitidas culturalmente. Ingold (2002) por sua vez, pensa a esfera cultural e biológica em complementariedade constitutiva, ligadas ao ambiente circundante, ou seja, certas habilidades tangenciam uma construção por meio de ensinamentos culturais, mas que por sua vez transformam a própria biologia do sujeito (capacidade cognitiva, visão, habilidades motoras e etc):

Nem inata nem adquirida, as habilidades são cultivadas, incorporadas ao organismo humano através da prática e treinamento em um ambiente. Elas são, portanto, tanto biológicas quanto culturais. Para explicar a geração de habilidades, temos que entender a dinâmica do desenvolvimento. E isso, por sua vez, exige uma abordagem ecológica que situa os profissionais no contexto de um envolvimento ativo com os componentes do meio ambiente. (INGOLD, 2002, p.2, tradução minha¹³)

Tal temática, por ser demasiadamente complexa, será discutida em detalhe nos próximos subcapítulos juntamente com o elemento “técnico artístico”, o que implica que não há separação entre a construção de habilidades, elementos técnicos-artísticos e a ética da “dádiva”, pois são temas entrelaçados, só destacados com mais ou menos atenção em certos momentos por vincular-se a certas discussões.

No segundo desdobramento, a trajetória liga-se ao aspecto ético da “dádiva” já destacado, uma ênfase na ideia de reciprocidade e disponibilidade para ajuda e compartilhamento do conhecimento. Aqui, a ideia de trajeto, ao englobar tal aspecto, gera não apenas a constituição de sujeitos com mecanismos de percepção e habilidades para o “fazer em si” da tatuagem, mas princípios éticos ligados às relações sociais entre tatuadores e neófitos, ou seja, mecanismos abstratos que tem por objetivo a constituição de um meio baseado em princípios de ajuda recíproca. Trata-se de pensar que o evento de contato com Guy Aitchison representou uma refração na trajetória de Breno de tal forma, que suas relações com demais interessados *a posteriori* implicam em transmitir tais valores em busca de reciprocidade constitutiva de campo da tatuagem. Estes princípios, como demonstrados nos próximos subcapítulos, apontam que tais valores destaquem o compartilhamento de conhecimentos, fazendo do neófito um tatuador, mas

¹³ No original: Neither innate nor acquired, skills are grown, incorporated into the human organism through practice and training in an environment. They are thus as much biological as cultural. To account for the generation of skills we have therefore to understand the dynamics of development. And this in turn calls for an ecological approach that situates practitioners in the context of an active engagement with the constituents of their surroundings.

que seus primeiros passos na profissão não sejam na construção de uma trajetória reta e individual, mas curvilínea, espiralada e próxima a de outros sujeitos.

Lígia

Partindo da trajetória de Lígia e Sebá será possível perceber a gênese da tal rede de relações traçada a partir de Breno, ainda que seus caminhos os levem para diferentes lugares, contextos e práticas.

Lígia é esposa de Breno e tal relação é primordial em sua trajetória de tatuadora, que tem cerca de um ano e três meses. Sua trajetória difere da de Breno por uma série de fatores elencados em suas falas. Aqui reproduzo uma das entrevistas gravadas em que Lígia e Breno falam sobre sua trajetória, costurando uma série de elementos de destaque:

Lígia: O meu começo foi completamente o oposto do Breno, porque eu tive muito mais acesso a tudo, tanto com internet hoje que facilita tudo e tal. O meu já tem um ano e três meses mais ou menos desde quando comecei a tatuar. O meu [começo] foi por pilha do Breno! Uma vez a gente “tava” desenhando juntos e ele falou: “Pô, você nunca pensou em começar a tatuar?”

Breno: Na real a gente nem namorava ou pensava nisso. Eu perguntei se ela queria começar a tatuar e ela disse: “ai não” [tom irônico de Breno enfatizando o receio de Lígia em assumir tal responsabilidade]. Mas eu sempre tive essa coisa. Qualquer pessoa que bate e aqui e quer começar a tatuar eu digo: “traz seu portfólio¹⁴”. Claro, quem sou eu pra breicar o sonho de alguém?

Lígia: Aí quando o Breno voltou com essa pilha a gente já “tava” namorando. Ele disse: “faz uma tatuagem em mim?” Eu fiquei: “que isso Breno, você é maluco?! Claro que não!” Tá bom que eu desenho, mas não pra tatuar. Eu já cogitei a trabalhar em balcão de estúdio de tatuagem só pra estar nesse meio, pois sempre fui muito encantada. Eu tatuei o corpo inteiro antes de começar a tatuar. Só que eu via isso como impossível pra mim. Aí que eu falei brincando com o Breno: “sabe aqueles molequinhos que você pergunta o que querem ser quando crescer e eles respondem que querem ser o ‘Ronaldinho’? Então, eu era como eles, mas queria ser tatuadora”. Aí ele disse: “faz o seguinte, se ficar legal aí você começa a estudar. Mas se não ficar legal, a gente vê o que faz”. Aí eu disse: “a perna é dele mesmo né?!” [em tom de brincadeira]

Breno: [em meio a risos] Pô, eu “tava” consciente né?! Não ia deixar ela acabar com minha perna. Pô, é minha perna! Mas no primeiro ou segundo traço eu vi que estava “de boa”. Ela escolheu um desenho simples e foi.

Lígia: Eu já desenhava antes, mas não profissionalmente. E quando comecei a tatuar, O Breno já tinha equipamento top de linha. Então eu

¹⁴ Lista de trabalhos e desenhos do tatuador ou desenhista.

já comecei a tatuar com equipamento muito bom e o Breno do meu lado. As dificuldades que ele passou eu não passei.

Breno: Cara, a minha máquina inicial era um chumbo, era um ferro muito pesado. A minha hoje é uma “delicinha”.

Lígia: Aí minha primeira tatuagem já foi feita com uma máquina que está no topo do mercado, e isso facilitou muito todo processo sabe?!

Nota-se nas falas acima que a trajetória inicial de Lígia difere-se em demasia por uma série de fatores. As dificuldades que Breno teve no início da carreira acerca da falta de acompanhamento profissional, tal como o baixo acesso digital são questões pelas quais Lígia não passou. Seu interesse por tatuagem é bastante prévio a sua carreira de tatuadora (com diferença de mais de 12 anos) e sua prática no campo dos desenhos foi o impulso primordial para Breno sugerir tal caminho profissional, mesmo que de início negada. A insistência pela parte de Breno deveu-se a revelação de Lígia que tal carreira seria seu sonho. Outra importante questão a ser pontuada é no que tange aos equipamentos. A limitação fornecida por equipamentos pesados, antigos e de baixo custo apresenta-se como grave empecilho no início da carreira de cada tatuador. Por utilizar equipamentos de alta complexidade e grande custo, a precisão e qualidade técnica de suas primeiras tatuagens foi fator diferencial nas duas trajetórias. Breno, por já estar inserido no meio, percebera que a qualidade do trabalho de Lígia seria o bastante para que disponibilizasse sua própria perna para primeira tatuagem.

Também percebido em outras conversas com Breno e com Sebá (a ser mais destacado em sua trajetória), o ser tatuado previamente surge como elemento central que dá origem ao interesse em se tornar tatuador, mais ou menos tarde. Costa (2004) aponta que tal experiência possui alta centralidade como marco inicial das narrativas de tatuadores: “Ter sido tatuado, e sobretudo a lembrança da primeira tatuagem, é um elemento central na trajetória do tatuador, mesmo quando o interesse em ser tatuador aparece bem mais tarde.” (COSTA, 2004, p.38). O próprio Lévi-Strauss (1996), também utilizado por Costa (2004), aponta que um dos elementos centrais ligados à eficácia da magia xamânica liga-se a experiência de ser curado por um xamã, fazendo com que o executor da magia tenha plena fé em sua eficácia, por já ter estado no lado oposto. Mesmo que esta analogia não se aproxime dos termos de Lévi-Strauss (1996), por tal argumento ter como pauta a questão da mágica ligada ao xamã, o que é possível de se destacar é a aproximação entre o executor de qualquer atividade e sua ligação com tal prática ser prévia ao interesse de formação. Os tatuadores, de forma geral, como Costa

(2004) aponta, traçam em suas narrativas prévias aproximações com a tatuagem pelo viés do cliente, do tatuado.

Sua peculiar trajetória que se caracteriza pela ausência de vários problemas compartilhados por tatuadores, tais como a falta de acompanhamento profissional, falta de informação e pouca qualidade de equipamentos, tal como se percebe nas trajetórias de Breno e de outros tatuadores explorados por Costa (2004) e Ferreira (2012), faz com que suas primeiras experiências no campo da tatuagem sejam diferenciadas de outras. Trago aqui também, além da primeira experiência de Lígia enquanto tatuadora, os relatos que envolvem os primeiros passos de Lígia tatuando pessoas desconhecidas:

Lígia: Ele [Breno] sempre está do meu lado o tempo inteiro, quando vou desenvolver um desenho eu sempre peço opinião dele.

Breno: São dicas bem pontuais, e isso é do campo mesmo. Ou acho que pelo menos deveria. Ao invés da galera ficar brigando uns com outros, deveriam se juntar e brigar por um bem maior. Acho que é isso, é colaborar. As vezes eu pergunto [pra Lígia]: “e aí amor, o que você acha?” “Pô, não gostei não, acho que você deveria fazer isso ou aquilo”. Crítica construtiva é a melhor coisa que existe.

Lígia: meu único problema foi a questão da insegurança, eu sou muito insegura. Mas até nisso o Breno me ajudou. Até hoje eu fico com medo e penso em passar alguns desenhos pra ele, e ele briga e me incentiva a fazer.

Breno: E deu certo até hoje.

Lígia: Primeiro eu tatuei o Breno e depois minha família e amigos. E eu comecei a pensar: “pode ser que funcione né?!”. Aí o Breno: “arrumei um cliente pra você no sábado!”. E eu: “como assim?!”. Eu não conhecia a menina e nem o Breno.

Breno: Eu sabia que ela ia dar conta. Mas fui sincero com ela: “minha namorada tá começando, mas eu super boto fé que vai ficar bom e vai ser mais barato”. Tanto é que ficou bom que ela voltou outras vezes pra fazer mais tatuagens.

Lígia: É, ela voltou várias vezes!

Tal como Costa (2004) e Ferreira (2012) evidenciam, em diversos casos a primeira tatuagem realizada tende a ser feita de forma “amadora” – sem acompanhamento de profissionais mais experientes e com equipamentos de baixa qualidade, resultando numa tatuagem que costuma diferir radicalmente do que fazem anos depois. Ainda que tais autores também apontem casos de tatuadores altamente orientados por outros profissionais, evitando diversos problemas, normalmente o resultado não é o desejado. Lígia, em contraposição, além de ter acesso à equipamentos de alto custo e grande qualidade, acesso à informação e internet, juntamente com a constante presença de orientação de Breno, não viu grandes empecilhos em sua primeira

tatuagem, tanto em Breno quanto para uma desconhecida, como é possível atestar em sua fala abaixo:

Aí acabou que quando eu fiz a primeira tatuagem, nossa, fluiu muito natural, sabe? Parece que eu já tinha feito isso já. Acho que é por conta do tanto de tatuagem que eu tenho, sabe? Então eu tenho muita intimidade com tatuagem. Já sei como funciona tudo. Então na hora de tatuar o Breno foi tranquilo. Ele dava um “pitaco” ou outro, mas foi quase tudo sozinha.

Sua trajetória inicial mostra-se então altamente diferenciada do que a bibliografia sobre o assunto e outras trajetórias, como a de Breno, apresentam. Nota-se que a questão ética e moral da dádiva apresentada na trajetória de Breno apresenta-se aqui num segundo momento: Breno, ao se predispor a ajudar Lígia, busca passar adiante o que aprendeu, incentivando desde antes de se relacionarem a prática de tatuador. Lígia, ainda que não tenha “treinado” nenhuma pessoa, sempre se mostrou também aberta a passar adiante tudo que aprendeu, buscando preencher as lacunas e romper com as possíveis dificuldades que mesmo ela não passou.

Aqui, vale apontar a questão da relação aprendiz-mestre apontada em outros trabalhos. Tal perspectiva delinea-se em Costa (2004) e Ferreira (2012) como uma relação na qual o tatuador experiente, o mestre, orienta o neófito por meio de dicas e observações de sua prática.

Optei por chamar essa relação estabelecida entre o neófito e o tatuador experiente de instituição mestre/aprendiz[...] No que concerne ao universo da tatuagem, esse sistema concentra todas as funções pedagógicas na figura do mestre-tatuador. Cabe ao mestre estabelecer o ritmo do aprendizado, de acordo com as características de cada discípulo, como o domínio mais pronunciado de determinado estilo ou sua habilidade com o uso das cores. (FERREIRA, 2012, p.86)

Tal relação perpassa por uma noção de passividade do aprendiz, uma incorporação de conhecimentos pré-especificados que cabe a tal sujeito absorver através dos ensinamentos do “tatuador-mestre”: “Carreira é aqui compreendida como a trajetória percorrida por um indivíduo, seu engajamento em um dado projeto e a incorporação de um tipo específico de aprendizado em sua passagem por várias etapas pré-determinadas” (FERREIRA, 2012, p.26). Tal relação, acredito, perpassa indiretamente a concepção de que o fazer da tatuagem diz respeito a técnicas particulares repassadas aos aprendizes, restando a estes absorver o conhecimento numa relação de via única. Por mais que Ferreira (2012) reconheça um aspecto de reciprocidade, próxima a concepção de “dádiva” em Mauss (1974a), na qual a

disposição a ensinar é contrabalanceada pela disponibilidade do aprendiz a ajudar no dia-dia do estúdio, seja atendendo clientes, organizando agenda, entre outras atividades, a relação mestre-aprendiz circula por tal perspectiva. Porém, em contraste com que tal autor observou, percebi que a relação de ensinamento, tanto com Lígia como com Sebá (mais especificada a seguinte) segue menos pela via de transmissão de técnicas pré-especificadas e mais por orientações pontuais para que tais sujeitos possam explorar com mais liberdade o fazer da tatuagem. Breno não se porta como mestre, e sim como um “facilitador”, reconhecendo a pluralidade existencial de técnicas possíveis que não podem se limitar a poucos ensinamentos, mas que se criam a partir da pluralidade de práticas de cada sujeito. Ao iniciar sua carreira de tatuadora, Lígia já desenhava e tinha preferências sobre o que fazer, restando à Breno o papel de orientá-la em seus primeiros trabalhos sobre como pegar e pressionar a máquina, como traçar e preencher os desenhos com cores, entre outras coisas. Tais orientações não se esgotam apenas ao momento inicial de sua carreira, estendendo-se até os dias atuais (e de forma recíproca), onde Breno e Lígia criticam-se e sugerem ideias mutualmente. Dessa forma, como pude observar e perceber em certas conversas, o desenvolvimento artístico de Lígia se deve mais às suas próprias pesquisas e treinamentos do que a uma dependência de Breno. Mesmo que este tenha papel central em sua formação, jamais a relação entre os dois foi de “mestre-aprendiz”, já que coube à Breno apenas dar dicas pontuais a Lígia, e a esta coube o papel de buscar seus próprios caminhos, ainda que estes dois sejam um casal e trabalhem no mesmo estúdio. Esta proximidade relacional observada tanto no âmbito profissional e pessoal termina exatamente por desenvolver certos estilos e preferências destoantes. Isto é, os estilos pessoais de tatuagem de Breno e Lígia são bem diferentes, tal como suas próprias fontes de inspiração. Isso faz com que a percepção e possibilidades de construção de desenho sejam bem diferentes e permitam que, ao criticar e/ou opinar sobre o trabalho um do outro, Breno ofereça percepções diferentes das que Lígia pensa e vice-versa.

Ainda nesta relação entre mestre-aprendiz, se a capacidade de ensinar é vista no campo de Ferreira (2012) apenas pela via única do tatuador, o que podemos perceber na entrevista de Lígia é uma relação mais complexa. Mesmo que Breno que tenha a orientado destarte, seus interesses artísticos e preferências levam sua trajetória para um caminho diferente, já que os artistas e elementos que a inspiram, diferem do que Breno se inspira. Se de um lado Lígia recorre à Breno tendo em vista a valorização de seus conselhos, o próprio Breno sente-se também necessitado de recorrer à Lígia para tomar

certas decisões, já que sua visão particular pode notar pontos ou explorar ideias não pensadas *a priori* por Breno. Tal relação apresenta-se aqui num olhar de reciprocidade como apontado por Mauss (1974a) – sendo este um segundo sentido a que atribui-se aqui o conceito de “dádiva”, mais próximo ao original - mas não em serviços e trocas comerciais contrabalanceadas, mas numa simetria de posições na qual ambos reconhecem no outro a autoridade de um olhar diferencial, construído por trajetórias que, ainda que se cruzem em grande parte do tempo, possuem interesses distintos:

As coisas que o Breno curte fazer são diferentes das coisas que eu gosto de tatuar. Quando eu tenho que pesquisar alguma imagem, alguma ideia e vou recorrer a algum artista em particular, mais do que a coisa toda, são os detalhes de um ou de outro que me ajudam. É o jeito de um fazer uma folha, o jeito do outro de traçar ou colorir. Eu gosto mais de fazer flor, mulher, sereia e coisas desse tipo, mas tudo do meu jeito, no meu estilo. O tipo de traço mais fino, a forma de pontilhar e sombrear, não fazer muito os rostos. Isso é mais uma coisa minha mesmo, um estilo meu. E que, ainda bem, agrada um certo público que vem me procurar exatamente pelo meu tipo de tatuagem. E isso foi bem tranquilo pra mim e diferente do que outros tatuadores passaram. Eu tenho meu espaço, junto com o Breno, pra tatuar, e por ter começado agora, tive acesso a informação, internet, equipamento bom que outros não tiveram tão rápido. E como eu já desenhava, a coisa fluiu bem natural mesmo.

Observa-se aqui que o desenvolvimento da trajetória de Lígia, como já destacado anteriormente, não enfrentou muitos dos problemas elencados por Breno. Sua prática no desenho prévia à carreira e sua experiência com tatuagem (no sentido de ser tatuada) fez com que desenvolvesse a prática rapidamente. Lígia, em momento algum, buscou elencar artistas ou elementos que lhe inspirassem, apenas referindo-se à certos pontos ou características que considera relevante. Desde o início buscou desenvolver um estilo de desenho próprio que, pelo que diz, atrai uma certa parcela de público. De fato, nas visitas que fiz, notei que muitas das pessoas que procuram Lígia são mulheres (e alguns homens) que destacam a escolha de Lígia como tatuadora pelo estilo de desenhos.

Outro ponto relevante para a trajetória de Lígia ser apontada como diferenciada, é a questão do estúdio. Na maioria dos casos, tatuadores iniciam sua carreira tatuando em estúdios de outros profissionais. O que Costa (2004) chama de “segundo-tatuador” e Ferreira (2012) chama de “tatuador-auxiliar” designa tatuadores com curta trajetória que trabalham em estúdios de outros sujeitos. Tal ponto faz parte da trajetória de Breno, tendo tatuado em estúdios nos EUA e mesmo no Bioma, um estúdio compartilhado. Lígia, em oposição, fundou o TattooHome juntamente com Breno ainda no começo de

sua trajetória, tendo então desde o início um espaço próprio e compartilhado, fazendo com que em um curto espaço de quatro meses, consiga deixar seu antigo emprego e se dedica-se integralmente à tatuagem.

Por fim, resta tecer alguns apontamentos sobre as preferências de Lígia. Como revelado em certas conversas, Lígia possui grande interesse em desenhos de flores, galhos, mulheres e traços “mais leves”¹⁵ feitos em preto e cinza, como pode-se atestar nas imagens:

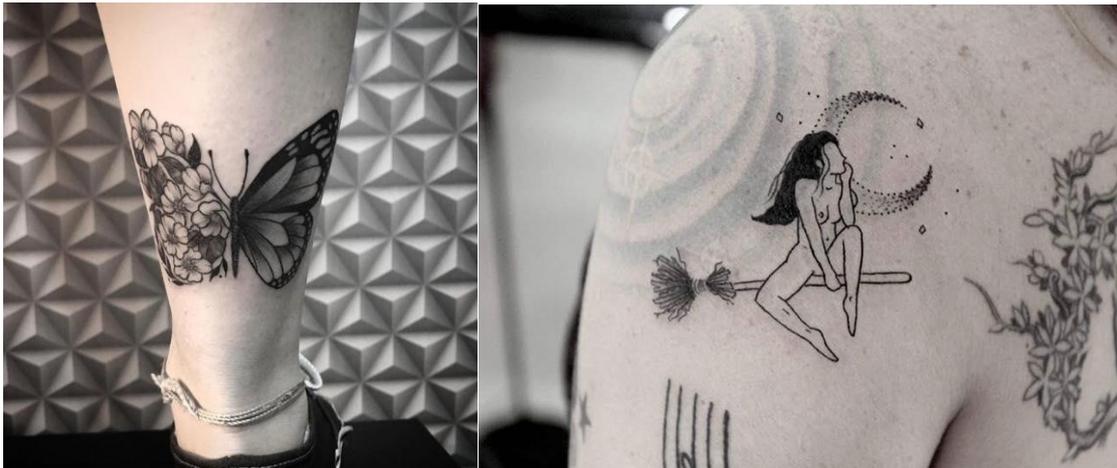


Figura 5: algumas tatuagens de Lígia¹⁶

Sebá

Sebá pode ser visto como um sujeito que combina certos pontos e elementos próximos à trajetória de Breno e Lígia concomitantemente. Tal como Breno e Lígia, seu início combinou dois fatores essenciais: ter e gostar de tatuagens e saber desenhar. Sua primeira experiência com tatuadores foi negativa, já que sua primeira opção foi alguém que não se disponibilizou em ajuda-lo. Ao expressar sua vontade de se tornar tatuador, Breno ainda cursava o doutorado em São Paulo e se disponibilizou a auxiliá-lo quando retornasse a Juiz de Fora.

Eu comecei a tatuar com a ajuda do Breno. Antes tinha procurado um outro cara que não me ajudou em nada e ficou de má vontade. Eu falei com ele que tinha muita vontade, muito interesse em tatuar mas não sabia nem por onde começar, por falta de informação mesmo né?! Curioso que foi que nem a bateria [Sebá é baterista]. Aí ele chegou e me deu a ideia: “Oh, eu vou ficar mais tempo em Juiz de Fora. Quando eu voltar, se você animar, a gente começa. E dali ele foi me

¹⁵ Tal designação referencia-se a um tipo de traço mais fino, delicado, sem o “peso” de traços fortes e sombreamentos pesados. Diz respeito também ao tipo de desenho, normalmente ligados à delicadeza de certas figuras.

¹⁶ Retiradas de: https://www.facebook.com/ligia.l.castro/photos_all Acesso em 13 nov. 2017

ensinando. Desenho que é o essencial mesmo né? Aí ele disse: “Pra tatuar é óbvio que você tem que ter uma prática com a máquina, isso é agravante, mas o mais importante é saber desenhar, então você tem que ‘comer’ desenho noite e dia. Se não sabe, tem que ir buscando os fundamentos um a um o tempo todo, senão você não vai pra frente”.

Nota-se que, desde o primeiro momento Breno dispõe-se a orientá-lo a seguir carreira de tatuador, contanto que Sebá se dedique ao desenho enquanto ponto essencial na formação dos tatuadores. Tal ponto é explorado por Osório (2006): “Para o aprendizado da tatuagem, é necessária uma desenvoltura anterior na prática do desenho. Sem uma escola de formação, o tatuador se torna uma espécie de autodidata, contando apenas com a boa vontade de um colega para aprender a profissão.” (p.82). A prática de desenhar aparece aqui, como destaca Osório (2006), como elemento essencial na formação do tatuador e tal atividade envolve a busca pessoal do neófito, realmente um tipo de perspectiva autodidata, um meio de separar quem realmente possui interesse em aprender e quem não possui. Desenhar aparece aqui, como também destacam Breno e Lígia em conversas informais, um ponto essencial não apenas pela tatuagem ser uma forma de desenhar na pele, mas por tal atividade contribuir com a construção de percepções estéticas sobre posições, tamanhos e potencialidades criativas de se criar uma tatuagem.

A disponibilidade de Breno ajudar Sebá sem nada cobrar, apenas a dedicação constante, demonstra aqui a questão do aspecto ético-moral já destacado anteriormente, não apenas no que tange à sua disposição no período de maior acompanhamento, mas também ao longo de toda a trajetória:

Pô, até hoje de vez em quando ele me manda o perfil de um tatuador, desenhista ou algum artista que ele acha que trabalha na minha “pegada”, pra me inspirar. E até hoje, as vezes eu mando um desenho ou peço um conselho: “Pô Brenão, o que você acha disso?”. E toda a ajuda que ele me deu, todo esse companheirismo eu tento passar pra frente. Hoje tem um cara que me procurou pra ensinar algumas coisas pra ele. Eu sempre deixei a porta do meu estúdio aberta pra quem quiser aprender. Pô, eu fui com ele comprar material, emprestei as coisas. Ele fez a primeira tatuagem dele aqui no estúdio. Eu não ligo nem um pouco, tem espaço pra todo mundo. Ainda vou ter uma pessoa pra me tatuar. Mais um camarada que eu vou poder chegar e falar: “Aqui, quero fazer um ‘trampo’ doidera, vamos?” Sacou? Pra que ficar empacando? O cara tem a família dele, tá correndo atrás, por que eu não posso dar uma ajuda pro cara?

Se Ferreira (2012) destaca o momento de “ruptura” em sua relação de mestre-aprendiz, como o momento em que o tatuador “auxiliar” funda seu espaço, seu estúdio, notei que tal ruptura no caso da presente rede não acontece em ambos os casos. Lígia

atualmente possui autonomia em sua atividade, mesmo que divida o espaço com Breno, mas ambos buscam conselhos um no outro. Já Sebá, mesmo tendo seu estúdio de tatuagem e sua autonomia, busca manter constante contato com Breno. Tal relação se dá, a meu ver, exatamente por não existir (neste caso observado, o que não implica que em outros contextos a relação mestre-aprendiz de fato ocorra) tal relação hierárquica de mestre e aprendiz como delineado por Ferreira (2012), mas uma relação de orientação para que cada um explore a tatuagem à sua maneira da melhor forma, evitando possíveis problemas. Trata-se menos de uma relação positiva de incorporação de técnicas, mas negativa de evitação de erros nos que tange ao domínio da máquina, formas de exploração do corpo, dicas sobre desenhos e etc, já que, como expresso por Lígia e Sebá, as orientações de Breno apenas corrigem potenciais equívocos, mas não ensinam a forma correta de se fazer algo, é uma questão mais experimentativa.

Já que o tal processo de “ruptura” não se faz aqui presente, pois nunca houve uma conexão mestre-aprendiz e nem um desligamento das relações com Breno, a questão tangencia muito mais a transmissão de valores éticos da dádiva. Sebá, por ter sido bem recebido por Breno, buscou e busca passar os valores recebidos adiante:

O Breno fez isso por mim e tem que ser passado pra frente. Ele [Digo, o tatuador a quem Sebá agora ajuda] vai ajudar alguém um dia. Acho que deveria funcionar assim. Acho falta de ética um estúdio de tatuagem que venda uma máquina xing-ling [máquina de má qualidade, o termo faz referência aos produtos chineses], porque o dono do estúdio fala que você tem que ter um bom material. Você tá incentivando a pessoa que não tem por onde começar, a se iniciar com um produto ruim. Tem gente aí que com 500 conto compra um kit de tatuagem. A máquina não funciona pra nada. Acaba que por causa disso tem muita gente ruim no mercado. Se tivesse, sei lá, um sindicato, um grupo de amigos que fosse correr atrás disso, a coisa melhoraria. Mas acho também que Juiz de Fora é muito difícil, porque é igual na música: ninguém quer ajudar o outro. Um quer comer o outro.

Este é um dos pontos centrais do que Sebá busca transmitir a quem o procure, priorizando a formação de um meio mais aberto pautada pelo companheirismo refletido na luta por melhores oportunidades pra quem queira. Osório (2006) aponta que a formação de um novo tatuador, por implicar na decorrência da “boa vontade” de outro, pode gerar problemas. Formar um tatuador é também formar um concorrente, alguém que pode disputar clientes. “Formar um novo tatuador implica, [...] formar um concorrente. Portanto, não é fácil encontrar quem queira aprendizes. Controlando a dinâmica de formação de novos profissionais, os tatuadores constroem um campo

fechado, controlado, corporativista.” (OSÓRIO, 2006, p.82). Tal apontamento aparece nas falas de todos os três entrevistados quando relatam as dificuldades em encontrar pessoas que abram as portas e disponibilizem o que conhecem para outros. Por esta dificuldade representar um objetivo empecilho no campo da tatuagem que sujeitos como Guy Aitchison, Breno, Lígia e Sebá destacam com tanta ênfase a necessidade de transmitir valores éticos (dádiva) focados na construção de um campo de conhecimentos compartilhados. Mas, se de um lado o apontamento de Osório (2006), distante da atual pesquisa à pelo menos 11 anos, traz ainda uma realidade presente nos dias de hoje, por outro lado vemos através desta rede de tatuadores uma semente potencial para mudança.

No que tange a sua trajetória pessoal, Sebá aponta que no início de sua carreira, trabalhou por um tempo no Bioma. Por ser cobrado um aluguel para utilização do espaço, Sebá defende a necessidade de tatuar qualquer cliente que surgisse. Tatou, segundo conta, uma infinidade de nomes de mães, pais, avós e namorados, já que tais tatuagens são rápidas e mantém o tatuador ocupado na área com boa remuneração para arcar com seus custos. Mas, assim que abriu seu estúdio na parte central da cidade, conseguiu um número de clientes suficientes para que direcionasse desenhos a que tem preferência.

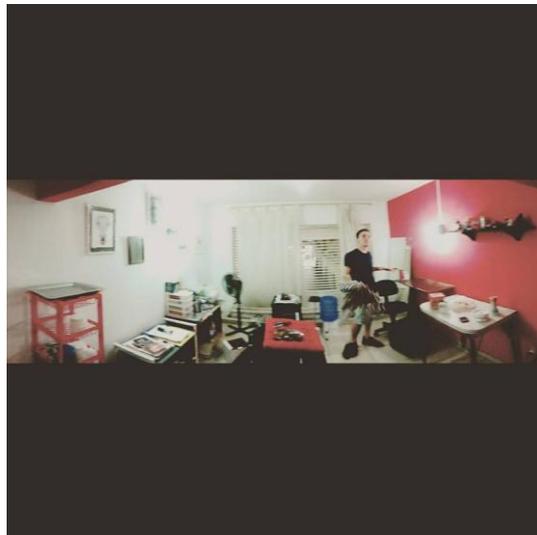


Imagem 6: estúdio de Sebá em construção¹⁷

Sobre a questão de número clientes, Sebá afirma:

Ou, você tem espaço pra todo mundo. Tem gente tatuando aí a semana inteira. E aqui também tem tatuagem a semana inteira. Tem muita gente querendo tatuar o tempo todo. Se fosse uma cidade com 20 mil

¹⁷ Retirado de:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1081643075250369&set=pb.100002140595733.-2207520000.1510606381.&type=3&theater> Acesso em 13 nov. 2017

habitantes eu entendo. Mas aqui tem gente pra caralho. Todo semestre tem universitário novo chegando querendo tatuar.

Por ter um número de clientes que lhe permite arcar com suas despesas e gerar um lucro razoável, Sebá permite-se fazer uma pré-seleção das pretensas tatuagens a serem feitas. Tal pré-seleção não tem por simples objetivo negar o tipo de tatuagem que Sebá não cultiva interesse, mas reconhecer suas limitações e indicar alguém que trabalhe melhor nos pontos que não possui interesse:

Eu faço realismo na minha pegada, não curto esse realismo tradicional. Não estudo isso porque não me interessa e prefiro passar uma tatuagem dessa pra quem curte muito mais fazer. A pessoa vai pagar o mesmo valor que pagaria comigo mas vai ter o “trampo” [trabalho] que ela quer, e comigo não vai ter o que ela quer. Acho que deveria funcionar assim.

Tal posicionamento também foi defendido por Lígia e Breno em conversas informais, nas quais priorizavam as mesmas perspectivas defendidas por Sebá, ou seja, a pretensa reciprocidade e reconhecimento das próprias limitações ou interesses. Aqui, percebe-se a expansão da reciprocidade já destacada para além da pré-disposição de transmitir orientações e ensinamentos a possíveis neófitos, permeando também a recusa de trabalhos em função da indicação de outros tatuadores. Tal clima corporativista apontado por Costa (2004); Osório (2006); Berger (2007) e Ferreira (2012) de fato parece permear grande parte do mundo da tatuagem, vigorando um suposto clima de competitividade, combatido e criticado pelos tatuadores pesquisados. Mas a competitividade também ocasiona tal reação, objetivada em superar este imbróglio e formar um campo mais harmonioso que prioriza o compartilhamento de conhecimentos. A recusa de certos trabalhos representa algo de alto valor moral, pois recusar-se a tatuar, indicando conseqüentemente alguém mais qualificado e interessado para tal, é transferir a remuneração e o trabalho para outrem, mas que, em contrapartida, também implica na reciprocidade da dádiva (MAUSS, 1974a) do presente ato em algum momento. Isto é, quando Sebá especifica sua disponibilidade a indicar outros tatuadores a clientes que pretendem tatuar algo que destoa do que Sebá faz, este espera que tais tatuadores indicados façam a mesma coisa quando surgir a oportunidade. Outro ponto é que, fazendo isto, Sebá destaca que o cliente pode indicar outras pessoas ou mesmo voltar em outro momento com ideias que caibam dentro do que Sebá faz.

Sobre a questão de preferências pessoais, Sebá destaca que tatuagens old-school¹⁸, abstratas e com temáticas ocultistas carregadas de traços fortes são o que mais gosta de tatuar. Nota-se pela qualidade e tipos de traços, que a influência de Breno é menos presente no quesito dos traços, limitando-se ao aspecto ético-moral.



Imagem 7: algumas tatuagens de Sebá¹⁹

Ou seja, na “rede” (LATOURE, 2012) pesquisada em torno de Breno-Lígia-Sebá, foi possível pensar na construção do tatuador não em termos de incorporação de técnicas do corpo, mas orientações que exploram as infinitas experimentações possíveis no campo da tatuagem, possibilitando o desenvolvimento de caracterizações particulares a cada sujeito, que vão desde a forma de pegar em uma máquina até as características de cada traço e suas influências.

Trajetos indivíduo-coletivos

Foi possível até agora perceber que a trajetória da rede de tatuadores que parte de Breno é altamente heterodoxa. Destarte, acerca do ponto de partida da carreira de tatuador, Vítor Ferreira (2014), destaca que a tatuagem se encarna enquanto uma alternativa a algo anteriormente definido, ou seja, a entrada no campo da tatuagem não é pensada *a priori*: “É quase sempre “acidentalmente” que a tatuagem é encontrada como alternativa ocupacional viável. A entrada profissional neste circuito é relativamente casuística e impelida por uma série de contingências situacionais.” (FERREIRA, 2014, p.90). Se a trajetória de Breno denota exatamente isso, já que sua intenção inicial era ser desenhista de revistas em quadrinho, no caso de Lígia e Sebá tal afirmação não se

¹⁸ Desenhos de traços fortes e poucas cores, inspiradas nas tatuagens do século XIX e início do XX na Europa e EUA.

¹⁹ Retiradas de: https://www.facebook.com/seba.kymera/photos_all Acesso em 13 nov. 2017

corroborar em totalidade. Lígia admitiu ter a profissão de tatuadora enquanto sonho, mas que sua insegurança a afastou do ramo, apenas iniciando as atividades a partir do incentivo de Breno, o que não deixa de enfatizar um aspecto casual. Porém, no caso de Sebá, o interesse em ser tatuador foi intencional e planejado, o que mostra relativa variabilidade na questão. Vemos então que o “tornar-se tatuador” pode envolver certo grau de projeção intencional – um projeto – ainda que este não se constitua como previamente delimitado em sua totalidade. Breno não tinha planejado tal carreira (mesmo que admirasse a prática), cabendo as circunstâncias e amizades que fez o papel de o levarem para o campo da tatuagem. A partir de então, buscou fazer cursos, estudar sobre o assunto e tatuar. Lígia e Sebá revelam sempre terem tido o desejo de se tornarem tatuadores, encontrando em Breno alguém disposto a ajudar nos primeiros passos. Em todos os casos, a gênese da carreira denotava apenas o desejo por ser tatuador (ou não) e algumas noções de preferências (como o gosto de Sebá pelo realismo, transformado posteriormente). Este projeto, tomando por base tanto as entrevistas como as observações em campo, denotam que o “ser tatuador” tangencia um projeto construído ao longo da própria trajetória dos sujeitos.

Acerca da questão da intencionalidade, vale resgatar algumas contribuições de Gilberto Velho (2003) que podem ser interessantes ferramentas de reflexão. Partindo de uma perspectiva individualista inspirada em Simmel (1973), focada na busca por diferenciação na metrópole urbana, Velho (2003) utiliza o termo “projeto” para delinear “a conduta organizada para atingir finalidades específicas” (VELHO, 2003, p.40). Tal conduta ancora-se nos princípios de ação e escolhas tomadas e não tomada pelos indivíduos em função de um objetivo previamente selecionado. O campo de escolhas no qual opera-se as ações e decisões de tais sujeitos é o “campo de possibilidades”, ou seja, a dimensão da sociedade e cultura, espaço para construção de tais projetos. Tais conceitos baseados na fenomenologia de Schutz (2012) apontam para o sujeito que transita nas ações objetivadas em função de seus projetos por entre “províncias de significado” (SCHUTZ, 2012), ou seja, o campo limitado que engloba certas potencialidades de ação e conhecimento ao mesmo tempo que exclui outras. Tais províncias, quando confrontadas umas com as outras, gera o que Schutz (2012) chama de “choque”, que pode ser resumido como: “não é nada mais do que uma modificação radical da tensão de nossa consciência, fundada num tipo diferente de atenção à vida” (SCHUTZ, 2012, p. 252). Ou seja, demonstram os conflitos que impelem as limitações

fornecidas por cada província de significado a serem superadas pela objetividade da experiência.

A *epoché* (SCHUTZ, 2012) enquanto possibilidade de suspender as certezas ontológicas acerca da realidade do mundo surge como imperativo para instalação do choque. Schutz (2012) generaliza tais choques como experiências comuns à cotidianidade na transitoriedade das experiências. Por exemplo: a forma de significação naturalizante do cotidiano perpassa à esfera do trabalho enquanto instância central, porém tal esfera, ou melhor, tais esferas plurais representam somente uma entre tantas outras formas de significação da experiência cotidiana. A potencial *epoché* inerente à cada província torna-se possível somente através do choque, da experiência limiar que apresenta as outras potencialidades de existência. Voltando à Velho (2003), ao especificar o “projeto” enquanto direcionamento de condutas tendo orientação de objetivos selecionados previamente, tal como o “campo de possibilidades” a dimensão sociocultural que é palco das possibilidades de realização de tais projetos, pode-se também reconhecer as “províncias de significado” enquanto aspectos limitadores da consciência cotidiana, rompidos apenas a partir de um “choque”.

Assim sendo, os conceitos de Velho (2003), ainda que englobem o “potencial de metamorfose” dos projetos ao longo de sua própria trajetória, acredito que seja mais rentável pensar, no presente caso, o projeto como aberto em sua própria constituição. Não se trata de pensar mudanças e metamorfoses que afetam um projeto inicialmente fechado, mas que sua própria natureza constitui-se de forma aberta, e que suas transformações são inerentes a tal abertura, sendo portanto formas de construção do próprio projeto, não mudanças de algo fechado previamente. Se nos termos de Schutz (2012) as províncias limitam a construção de conhecimento a certas formas circunstanciais, o campo de possibilidades que o sujeito reconhece tende a aumentar conforme rompe com as limitações das províncias de significado. Tal campo de possibilidades não pode pressupor que as limitações impostas e potencialidades de ação sejam previamente conhecidas em sua totalidade e, de tal forma, os constrangimentos sofridos na realização do “projeto” são frutos de limitações sócio-históricas nas quais o indivíduo encontra-se inserido. Se pensarmos que condições de classe sejam um imperativo importante para a delimitação objetiva e subjetiva do campo de possibilidades, tendo em vista as distinções, tal como pensadas por Bourdieu (2007) enquanto condições econômico-sociais que se relacionam com formas de percepção e construção do que é a realidade, o “campo de possibilidades” diz respeito ao que Velho

(2007) referencia-se enquanto o “que é dado com as alternativas construídas do processo sócio-histórico e com o potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura” (VELHO, 2003, p.28). Mas, apesar dos constrangimentos sócio-históricos somados às ferramentas cognitivas de percepção e construção da realidade, o campo de possibilidades deve ser visto enquanto aquilo que permeia e flui pelas diversas províncias de significado para além do que o sujeito pode perceber, mas que é também fluido em si, pelas experiências e relações possuem potencial transformador, fazendo com que as limitações sejam constantemente rompidas e novos caminhos abertos. Em resumo, penso aqui o projeto de tornar-se tatuador enquanto uma experiência fluida e aberta, sujeita às transformações não previstas *a priori*, tal como pôde se observar até agora (e também mais adiante), tendo em consequência o campo de possibilidades como potencial de relações e limitações também sujeitos à transformação. Breno, Lígia e Sebá não foram capazes de prever por antecipação o caminho que suas trajetórias os levariam, pois as experiências que tiveram os transformaram não apenas em tatuadores que dominam certos usos da máquina e possuem diferentes capacidades de desenvolver desenhos, mas suas trajetórias os transformaram eticamente e moralmente também, enriquecendo o projeto de “ser tatuador” cada vez mais. Portanto, a linha da vida incerta e constitutiva, a fluidez do *panta rhei* de Heráclito, é aquilo a que priorizo aqui enquanto fio orientador que marca a construção de tais tatuadores. Desta forma, quando me referenciar à ideia de “projeto”, tenho em vista não a constituição de objetivos totalmente racionalizados *a priori*, mas proposições que impulsionam formas de ações que constituem o “projeto” em sua própria trajetória, isto é, não penso em um projeto que sofre transformações, mas que se constitui no próprio trajeto e, conseqüentemente, o “campo de possibilidades” segue a perspectiva apontada por Velho (2003) enquanto dimensão sociocultural em que se inserem os sujeitos, mas que também é transformacional por si só, já que tanto as potencialidades como limitações serão expandidas ou diminuídas conforme a própria trajetória dos sujeitos.

Neste sentido, cabe ainda pensar a mediação de tal ideia reconfigurada de “projeto” em relação a constituição de uma “rede sociotécnica” no sentido latouriano. Ao priorizar me concentrar, principalmente no capítulo seguinte, numa análise das formas de constituição do fazer da tatuagem, destacando as relações de tatuadores com máquinas, ideias, conhecimentos, tintas e etc, a concepção de “projeto” permeia um pano de fundo de tais trajetórias. Sendo aqui percebido pelo seu viés de fluidez enquanto uma perspectiva que se constitui e desvela novas possibilidades

transformacionais ao longo do próprio trajeto, os projetos pessoais de cada tatuador constituem-se como os elementos que estes buscam conhecer e as decisões que tomam ao longo do caminho, constituindo por sua vez as bases para as relações destes tatuadores com técnicas, saberes e outros elementos.

Outra questão a que me deterei mais adiante mas já esboçada aqui é sobre a relação de quem ensina e quem é ensinado. Vítor Ferreira (2014) coloca que tais relações propiciam a “incorporação” de conhecimentos pela observação e práticas:

Sendo um saber de natureza eminentemente prática, a sua aprendizagem pressupõe que as competências técnicas necessárias à produção de tatuagens sejam literalmente incorporadas: por um lado, adquiridas por osmose na relação discípulo – mestre, ou seja, adquiridas no terreno, na observação directa de profissionais na sua prática concreta; por outro, simultaneamente, exercitadas na prática manual (FERREIRA, 2014, p.82, 83)

A palavra “incorporação” por ele utilizada guarda sua acepção a partir do que Richard Sennett coloca. Em sua obra “O Artífice” (2015) tal autor refere-se à incorporação como a transformação de práticas de conhecimento sem ferramentas de uso instintivo, seja por meio da observação ou ensinamento. Neste sentido, Ferreira (2014) pensa tal “incorporação” pela dupla via da osmose (absorção) e prática de exercício manual com acertos e erros. Acredito que a heterogeneidade no campo dos saberes da tatuagem possa envolver uma multiplicidade de formas de construções relacionais ligadas às maneiras de ensinar e aprender, não cabendo aqui falar em uma “verdadeira” forma de se pensar a questão. Porém, a partir do que foi experienciado, dito e visto, a questão dos ensinamentos na rede de tatuadores pesquisados envereda-se por outras vias. O próprio Richard Sennett (2015) aponta também as dificuldades concretas de transmissão do conhecimento. Valendo-se do exemplo do *luthier* italiano de Antonio Stradivari que levou ao tótem os segredos de tão destoante qualidade de seus violinos, Sennett destaca que a originalidade do mestre é dificilmente transmissível. Não se trata aqui de “cobrar” uma constante reinvenção da atividade a que se dedica, mas da dificuldade em buscar a solução de problemas que surgem, de incitar o real interesse:

Embora num laboratório o neófito possa ser prontamente introduzido aos procedimentos, já é mais difícil para um cientista transmitir a capacidade de procurar desconfiado novos problemas enquanto resolve os antigos, ou explicar a intuição, decorrente da experiência, de que determinado problema tem todas as chances de dar num beco sem saída. (SENNETT, 2015, p.89)

O que pude ver e perceber nas práticas de Lígia e Sebá em relação ao papel de Breno enquanto “orientador” não diz respeito a qualquer forma de “transmissão” e “incorporação” de conhecimentos rígidos, mas seu papel é apenas corrigir possíveis erros nos desenhos, permitindo o desenvolvimento livre das formas mais confortáveis de uso da máquina, de exploração de desenhos e etc. Cabe ao interessado pesquisar e treinar livremente o que mais lhe agrada no campo do desenho. Breno ocupa o papel de orientador, incentivando, como destaca Sennett (2015), a construção do interesse enquanto propulsor da constante busca pelo novo, pela resolução e percepção de problemas a serem tratados. Aqui também faz-se presente o já destacado aspecto ético-moral, pois Breno não busca formar aprendizes prontos à mimetizar suas técnicas e formas de tatuar - cópias condenadas à sombra de um “mestre”, como foi o caso de Omobono e Francesco, filhos de Stradivari, produtores de excelentes violinos mas jamais comparáveis ao pai, como Sennett (2015) destaca. Tal ética (dáviva) priorizada por Breno tem por objetivo incentivar a busca e aperfeiçoamento por parte daqueles que orienta. Seu acompanhamento não torna os tatuadores dependentes, mas incentiva a pesquisa e aperfeiçoamento de um estilo próprio pautado nas preferências que não se prendem exatamente ao próprio campo da tatuagem. Os três tatuadores pesquisados exploram em suas falas e em seus desenhos exatamente a “mesclagem” de vários pontos de influência, seja na música, na tatuagem, filme, pintura e etc. Criar um desenho e tatuar e desenvolver um estilo próprio, ao que me parece, se dá a partir da criatividade em criar algo que possa mesclar técnicas e ideias de vários lugares que sejam relevantes na trajetória de cada tatuador.

Por fim, cabe-nos esboçar uma questão que delineia parte do pano de fundo deste capítulo estando também presente em outros. Se, como já é possível notar pelas imagens de algumas tatuagens de Breno, Lígia e Sebá, os estilos que mesclam e as preferências que constroem diferem-se radicalmente entre si. Breno utiliza-se dos elementos que chama de “abstrato”, priorizando traços e texturas mais orgânicas, misturadas com pontilhismo, grafismo, entre outras ideias trabalhadas em cada tatuagem. Sebá tem preferência por traços mais grossos, uso forte de tinta preta e influências de temáticas ocultistas. Já Lígia opta pelo uso de traços mais finos e delicados, trabalhando técnicas de sombreamento e pontilhismo que buscam combinar com suas preferências por desenhos de plantas, mulheres e etc. Partindo do pressuposto que ninguém possui as mesmas preferências, resultando na mesclagem sempre única de traços, cores, técnicas e influências, não seria descabido pensar na busca por

individualização tal como Simmel (1973) expõe, transporte para o campo de tatuadores. Porém, por outro lado, o aspecto ético-moral de compartilhamento do conhecimento denota o ímpeto valorativo de um aspecto socializante.

Assim, cabe complexificar a abordagem do individualismo como fenômeno cultural amplo no Ocidente. No caso dos tatuadores da rede a que me refiro, defendo que o próprio processo de construção de uma identidade particular (e individual) enquanto tatuadores perpassa a própria disposição de reciprocidade e ajuda mútua, ou seja, a individualização do tatuador não envolve uma separação do sujeito dos demais. Ser um tatuador, para eles, não é apenas tatuar, mas encontrar-se em constante reinvenção e disposição de lutar por um campo maior que suas pretensões individuais. A busca pelo sucesso individual não contrasta (na verdade se completa) com a disponibilidade em ajudar outros e constituir uma rede de relações em que, em momento algum, o sujeito constrói sua trajetória sozinho. Breno conta com Lígia tal como Lígia conta com Breno, mesmo ambos tendo relativa autonomia no fazer diário da tatuagem. Sebá, mesmo com seu estúdio, não abre mão de recorrer a Breno e se dispor a ajudar outros interessados. Estar aberto ao outro é estar aberto à transformação de si mesmo.

Por mais que possamos encontrar ecos da influência “artística” de Guy Aitchison em Breno, seus valores e disponibilidade de abertura foram “absorvidos” por Breno e passados adiante estando presentes nas falas deste de forma centralizada. Em seus depoimentos, Breno também atribui influências artísticas à diversos pintores de diferentes séculos e, sendo assim, o fator de influência artística se caracteriza pela pluralidade de origens. Da mesma forma, quando Sebá fala de seus primeiros passos, lembra menos os ensinamentos técnicos sobre desenho (formas de fazer sombras, traçar, colorir e etc), uso da máquina e etc, e mais da disponibilidade e boa vontade de Breno e seu ímpeto de ajudar a formar bons tatuadores; valores esses que Sebá busca agora transmitir aos neófitos. Vemos aqui que a suposta concorrência que preza pela especialização constante em função da constituição de relações tensas e competitivas entre tatuadores é parte de uma realidade que Breno, Lígia e Sebá buscam combater, pois acreditam que tal questão só é prejudicial para a própria tatuagem enquanto campo, pois supostamente há espaço para todos, já que cada tatuador possui um estilo próprio, podendo atrair para si pessoas que compartilham relativamente dos mesmos gostos estéticos, como podemos observar no depoimento de Lígia e Breno, mais abaixo:

Breno: Não acho que deva existir competitividade de forma alguma. Tem gente pra cacete e espaço pra todo mundo. Acho que isso é coisa de insegurança. Eu não perco nada com isso, porque estou criando uma relação de proximidade com essa galera. Ao invés de ser aquela: “Ah, fulano é ‘mó’ escroto”. Não velho, a galera gosta de mim porque sabe que eu tenho essa moral de falar: “Pô, se precisar, vem!”

Lígia: E o legal da tatuagem também é que um tatuador nunca vai fazer uma tatuagem igual a outro. Cada um vai ter sua pegada específica que vai chamar uma pessoa diferente. Igual, por exemplo: quem tatua comigo normalmente não tatua com o Breno e vice-versa. Porque quem tatua comigo gosta dos meus desenhos “delicadinhos” e quem tatua com o Breno gosta dessas coisas pesadas, “darkona” [referência à palavra *dark*—obscura, dando ênfase ao aspecto mais sombrio das tatuagens de Breno]. Então você que cada pessoa que está destacando tem uma pegada específica dela. Então se são 50 tatuadores, são 50 pessoas fazendo coisas diferentes. Isso que é legal! Vai do que a pessoa gosta e tem público pra todo mundo.

CAPÍTULO II: ARS TATTOO: ARTE, CRIATIVIDADE E LUGARES

A tatuagem enquanto forma artística

Uma importante discussão a ser tecida concerne sobre o tema da tatuagem como forma de arte e o tatuador enquanto artista. Costa (2004) aponta que a ideia da tatuagem como forma de arte é tema recorrente em sites e revistas especializadas, tendo então relativa naturalização sobre tal questionamento. Porém, tal como o simples ato de pincelar uma tela em branco não define o resultado como arte em si, não é qualquer tatuagem que recebe esta alcunha, segundo a autora. A categoria “arte” se reserva apenas às tatuagens de alta complexidade, ou seja, é uma forma de classificação. Portanto, o ponto focal direciona-se ao tatuador, aquele com alto domínio de conhecimentos e técnicas de desenho. Costa (2004) traça a figura do “artista” a partir do século XV na Renascença enquanto gênio, dono de um talento individualizante e inato, tal figura sócio-histórica é transmitida ao tatuador moderno que, ao longo do século XX, busca descolar-se da maioria e se desenvolver como artista: “Em seus discursos, os tatuadores evidenciam que o tatuador-artista é resultado de um processo que acontece a partir da trajetória individual e da singularização de cada tatuador.” (COSTA, 2004, p.59). O que tal autora destaca é que a tatuagem vincula-se à arte enquanto o tatuador/artista possui qualidades técnicas que permitem destaque. A tatuagem deve ser “perfeita” (COSTA, 2004), ou seja, conter alto grau de complexidade respeitando os limites de cada estilo, a saber: *old-school*; *new-school*; realista; celta; biomecânica e etc. Estes estilos concernem em técnicas diferentes de desenhos que comportam cada qual suas regras: a tatuagem realista, por exemplo, deve aproximar-se ao máximo da figura real a que se refere, ao passo que uma *new-school* permite-se abusar de desproporcionalidades, usos de cores exacerbadas, dando um toque cartunesco.

Osório (2006) apresenta a discussão situando a tatuagem até o século XIX enquanto uma prática sem autor, já que era mais próxima da reprodução de desenhos especificados *a priori* em portfólios. A partir de tal período os tatuadores de grande técnica ganharam renome tatuando parte da nobreza europeia, possibilitando certa elevação do próprio status da tatuagem. Na mesma linha argumentativa de Costa (2004), Osório (2006) destaca a linha tênue entre o tatuador-artista e o tatuador amador, ou de cadeia, o que faz referência à falta de qualidade de seu trabalho. O tatuador-artista é aqui uma alcunha ligada à qualidade técnica da tatuagem de certo sujeito que se opõe

àquele com pouco domínio de qualidades valorizadas, tais como a capacidade de desenhar bem: “Os tatuadores constroem uma diferenciação interna ao grupo a partir desta noção de que são artistas. [...] O tatuador de estúdio considera-se um profissional e um artista e se coloca em oposição ao amador, normalmente referido como ‘tatuador de cadeia’.” (OSÓRIO, 2006, p.82). Ainda em concordância, Diego Ferreira (2012) aponta que a figura do tatuador-artista liga-se à dupla via de um “dom” para criação e reprodução de desenhos combinada ao treinamento técnico. Ao pensar o tatuador enquanto artesão que dispõe de ferramentas e técnicas específicas, destaca que: “Para que seja obtido o título de “tatuador-artista”, o profissional deve saber transpor para a pele a ideia elaborada em parceria com o cliente” (FERREIRA, 2012, p.145)

Já Vítor Ferreira (2014) não dedica-se a pensar no campo da tatuagem enquanto forma de arte, concentrando-se na figura do tatuador através da passagem do tatuador-artesão para o tatuador-artista. Seu argumento que parte do pensamento de Sennett (2015) permeia a perspectiva de que as formas de transmissão do conhecimento dos tatuadores por meio da observação e treinamento, aproximam-se às guildas medievais de formação de artesãos. O tatuador-artesão seria o primeiro passo, focado na reprodução e cópia de desenhos e estilos:

É esta nova cultura profissional que acaba por fundamentar a distinção entre o tradicional tatuador-artesão e o tatuador-artista, ícone da actual geração: o primeiro interessado na perfeição, no sentido de reproduzir virtuosamente as convenções históricas do mundo da tatuagem; o segundo implicado na exploração criativa dos meios disponíveis e até mesmo na criação de novos meios. (FERREIRA, 2014, p.105, grifos meus)

Aqui, Ferreira (2014) entende o argumento de Sennett pela perspectiva do artesão enquanto sujeito que trabalha de forma reprodutiva, no sentido de fazer algo segundo as convenções particulares de dado campo. Porém, em outro momento, Ferreira (2014) mobiliza o conceito de “mão inteligente” de Sennett (2015) a fim de referenciar o fazer pensado, a sintonia entre mão e mente, que denota o desenvolvimento de características que distinguem um tatuador de outro, que o individualizam: “A habilidade manual hoje requerida não é a perícia artesanal de uma ‘mão virtuosa’, mas sobretudo a astúcia criativa de uma ‘mão inteligente’.” (FERREIRA, 2014, p.98). De um lado, Ferreira (2014) recorre à Sennett (2015) e a seu essencial conceito de “mão inteligente” – usado para definir o fazer do artesão – para explicar as formas constitutivas do “saber-fazer” da tatuagem entre o que define como tatuadores-artistas, mas, de outro lado, Ferreira (2014) categoriza a diferença entre o artista e o artesão em

termos dos potenciais criativos, presentes apenas no segundo, ainda que Sennett (2015) defenda ao longo de toda sua obra que o fazer do artesanato envolve a complexidade de elementos criativos. Independentemente de qualquer questão que envolva a duplicidade na mobilização de Sennett (2015), a posição de Ferreira (2014) segue na mesma linha dos posicionamentos anteriormente delineados, a saber: a tatuagem é uma forma de arte comumente aceita, ainda que nem toda tatuagem e nem todo tatuador seja artista, e isto liga-se por sua vez à qualidade técnica de seu trabalho.

Ao longo da pesquisa, pude corroborar tais questões, expressas então pelo uso contínuo da alcunha “artista” para referirem-se uns aos outros. Em conversas informais, quando se referem a outro tatuador, tanto Breno como Lígia e Sebá utilizam a alcunha de artistas. Em uma das primeiras conversas que tive com Breno, ao adentrar em tal questão, este me disse que a tatuagem não seria uma forma de arte, tendo defendido tal ideia em sua tese de doutorado. Porém, no mesmo dia, outro tatuador presente no estúdio solicitou uma ajuda para escrever um e-mail para um estúdio em Curitiba-PR, e o próprio Breno fez questão que este tatuador se referisse a si como artista. De fato, tatuadores com baixo domínio “artístico” na área do desenho, que utilizam-se de equipamentos de baixa qualidade, entre outros aspectos; são descritos como amadores. Mas, pensando por outra via, talvez seja possível problematizar tal questão já tão corroborada na bibliografia sobre o assunto e presente no campo de pesquisa.

Breno, além de interlocutor central em tal trabalho, produziu uma pesquisa de doutorado sobre a tatuagem em que discute a prática enquanto arte por outras vias. Partindo de um reconhecimento da prática como arte e de seus executores, os tatuadores, enquanto artistas, Breno Bitarello (2016) afirma que este reconhecimento surge de um movimento que parte da auto-referenciação dos próprios tatuadores. O reconhecimento da tatuagem como arte não é externa ao próprio movimento, atrelando-se assim a especificação da qualidade dos resultados finais como fatores centrais nesta maneira de se referenciar. Outro fator elencado por Bitarello (2016) como central para construção desta alcunha, liga-se à crescente formação de tatuadores por vias acadêmicas principalmente em cursos de Artes e de Design e/ou buscas por cursos profissionalizantes de estilos de desenho, de tatuar e etc. Este fator é, particularmente aos interlocutores da pesquisa, relativamente sensível, já que Breno possui ampla formação acadêmica na área e, ainda que Sebá e Lígia não tenham as mesmas formações, buscam estudar em profundidade tais áreas de conhecimento por meio de cursos, *workshops*, e por pesquisas próprias em materiais de internet.

Além dos argumentos elencados acima inserirem novas discussões em tal tema, Sad aponta: “A tatuagem, de modo geral não está inserida no âmbito da arte tradicional ou mesmo da moderna. Há momentos nos quais ela é apropriada pela arte ou utilizada por artistas em suas obras e processos.” (BITARELLO, 2016, p.57). Tal afirmação percorre a contramão da corroborada afirmação da tatuagem enquanto forma artística, por trazer reflexões que extrapolam o próprio campo da tatuagem. A primeira exposição de tatuagem em uma galeria de arte data de 1972, num evento organizado por Bert Hemphil em New York, expondo desde máquinas à desenhos, numa tentativa de reproduzir um estúdio de tatuagem. Ainda que tenha tido favoráveis respostas do público, críticos de arte não se entusiasmaram com a exposição, tecendo críticas. A partir de então, Bitarello (2016) desta que diversas exposições que traziam a tatuagem como elemento (e não tema central) foram articuladas em variadas galerias pelo mundo. Apenas no início dos anos 1990, o tatuador estadunidense Ed Hardy inicia uma série de exposições cujo o tema central era de fato a tatuagem, obtendo grande resposta do público e iniciando uma real aproximação entre tatuagens e museus, galerias de arte, enfim, o que se define como “campo legitimado das artes”:

Eu acho que vai haver muito mais conscientização tanto pelas pessoas do campo da tatuagem, que independente de se importarem ou não, estão conscientes de que esta forma de arte pode se adequar e ser validada de alguma forma a nível de museus [e da instituição arte], quanto das pessoas do campo da arte legitimada (fine arts) que talvez tenham percepções muito antiquadas do que é a tatuagem, que não sabem nada de sua história e que pensam que tudo começou em 1920 com bêbados e marinheiros (HARDY, 1996 *apud* BITARELLO, 2016, p.59)

Tais questões partem de uma concepção da tatuagem enquanto arte a partir de uma concessão interna, mas que ainda enfrenta francas resistências em instâncias externas – museus, galerias de arte e críticos – fazendo com que Bitarello (2016) relativize o consenso sobre a tatuagem ser uma forma de arte, deslocando a atenção do tema para as constantes tentativas de aproximação entre a tatuagem e tais instâncias e instituições de arte: “Cabe ressaltar, que não se trata de afirmar a tatuagem como arte ou não, mas sim de aproximá-la do âmbito da arte.” (BITARELLO, 2016, p.61).

Outro ponto destacado como potencial dificuldade de absorção da tatuagem enquanto forma de arte externamente legitimada, tangencia aquilo que Bitarello (2016) destaca como a impossibilidade de revenda do produto final. Mobilizando a discussão feita por Sanders e Vail (2008), que afirmam: “como na tatuagem, a arte conceitual violou convenções da artefactualidade e, como uma consequência, resultou em trabalhos

que eram impossíveis de colecionar diretamente ou vender como commodities artísticas” (SANDERS E VAIL, 2008, p.158, tradução minha²⁰). Bitarello (2016) aponta que a dificuldade de comercialização e exposição fixa da tatuagem em museus e galerias, por pertencer a apenas uma pessoa que sempre a carrega, estando sujeita às ações do tempo pelas mudanças biológicas, químicas e físicas da pele em relação ao sol, chuva, doenças e etc, gera resistência no campo e comércio da arte. O que se comercializa na tatuagem é a disponibilidade do tatuador criar algo, mas nunca a obra final, nunca a “arte concreta”. Da mesma forma, é impossível fazer da tatuagem objeto de exposição fixa, submetida à luzes próprias, temperatura regulada e protegida em redomas de vidro blindado. Ela faz parte do corpo mutável, se transforma em conjunto com o sujeito que a porta, é passageira.

Vale destacar a possibilidade de tal configuração estar em transformação, por conta de recentes comercializações de peles tatuadas – negociações entre tatuados e compradores. Desde o fim do século XIX, o médico japonês Masaichi Fukushi²¹ mantinha um acervo particular de peles tatuadas, retiradas de sujeitos mortos. Já em anos mais recentes, é possível notar notícias esporádicas de sujeitos que comercializam suas peles para que sejam retiradas após suas mortes e conservadas, como pinturas. Um exemplo desta relação é do suíço Tim Steiner²², que vendeu a pele de suas costas a um colecionador de arte, por conta de uma cobertura feita pelo tatuador belga Wim Delvoye. O valor da transação foi estimado em cento e cinquenta mil euros. Tal prática, ainda incomum, pode sinalizar uma futura tendência que permite a criação de um então mercado de comercialização da tatuagem. Por agora, tal ato permanece ganhando destaque mais pela sua unicidade do que pela criação de um mercado.

Ainda sobre tal questão, Shapiro (2007) mobiliza o termo “artificação” para designar o processo transformativo de coisas não-artísticas em arte, propondo pensar a arte não apenas como “um corpus de objetos definidos por instituições e disciplinas consagradas, mas também o resultado desses processos sociais, datados e situados.” (SHAPIRO, 2007, p.136). O engendramento destes processos dá destaque aos movimentos que extrapolam as instituições consagradas e constroem significações artísticas para além do que estas legitimam. Shapiro (2007) também aponta que tal

²⁰ No original: Like tattooing, conceptual art violated conventions of artifactuality and, as a consequence, resulted in works which were impossible to collect directly or market as artistic commodities.

²¹ Disponível em: <http://www.magnusmundi.com/masaichi-fukushi-o-colecionar-de-pele-tatuada/> Acesso em 28 nov. 2017

²² Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/internacional-38838585?ocid=socialflow_facebook Acesso em 28 nov. 2017

artificação representa, de um lado, a requalificação enobrecedora de algo que anteriormente não era nobre, e de outro lado, significa transformações concretas nas formas e qualidades da atividade, reestruturando objetos e importando novas referências. Em analogia, se pensarmos a elevação do status da tatuagem como arte, por meio de um processo de artificação, será possível notar a consonância com que Bitarello (2016) destaca, isto é, que tal processo ocorre à margem de tais instituições legitimadoras e que, mais do que deslocar o status da tatuagem, esta artificação implica em transformações e melhorias a nível técnico/artístico dos próprios tatuadores, recorrendo muitas vezes a conhecimentos acadêmicos sobre o assunto. Adiante, Shapiro (2007) mostra como o processo da ratificação traz em seio uma pressuposição de valorização da própria arte enquanto algo superior. A autora aponta que desde o século XVII constrói-se na Europa Ocidental a categoria “arte” para designar trabalhos de pintores, artesãos e etc, vistos como detentores de qualidade superior, embebidos de um simbolismo diferenciador. Concomitantemente, cria-se a Academia – instituições reguladoras que estabelecem conhecimentos padronizados que separam artistas de não-artistas.

Mas, ao longo do tempo, tal instância reguladora perde o domínio sobre o próprio conceito de arte vinculada a certos detentores de tal saber e aristocratas, libertando concomitantemente os próprios artistas de sua regulação e permitindo a construção de mercados especializados. Estabelece-se assim (de forma mais comum apenas no século XX) a criação de múltiplas instâncias de reconhecimento da própria arte:

Não é mais a Academia que faz o artista, mas o público, os jornalistas, os livros e revistas, os colecionadores, os júris, os diretores de galeria ou de festival, as comissões de atribuição de subvenções, as instituições públicas ou privadas que solicitam os artistas, os estatísticos, os historiadores e os sociólogos, as caixas de aposentadorias e de seguro-saúde, os recenseamentos, etc. (SHAPIRO, 2007, 138)

É possível então perceber a construção de tal processo de artificação através da multiplicidade de instâncias que regulam de forma variada o próprio campo de construção artística. No caso da tatuagem, percebemos que tais instituições como museus e galeria, tal como especialistas e críticos, ainda representam uma barreira para

a aceitação e reconhecimento da tatuagem enquanto arte, num circuito *mainstream*²³. Se tal discussão sobre a arte espalha-se ao longo de vários lugares, ainda que tal resistência represente um importante ponto para a discussão, como bem destaca Bitarello (2016), a conceituação e forma de significação da tatuagem como arte e o tatuador como artista atrelada ao nível de desenvolvimento e potencialidade criativa no âmbito técnico/artístico é ponto central. No campo, percebi que tal nomenclatura – artista – representa um ponto em comum para designar tatuadores de relativa qualidade.

Para finalizar, ao propor uma (curta) discussão acerca da questão da arte em relação à antropologia no campo da tatuagem, não é possível deixar de lado as contribuições de Alfred Gell (1998). Gell (1998) propõe pensar a arte enquanto matriz sócio-relacional, abandonando qualquer perspectiva estética a nível universal. Ao propor um “ateísmo estético”, o autor convida a pensar a estética não em termos de valores absolutos, mas em relação ao contexto social em questão, que termina por moldar os próprios princípios do conhecimento sobre diferentes formas de arte, isto é, um modo de ver não é referência para avaliar obras de arte em sentido universal. Tal questão não é inaugurada com Gell (1998), mas encontra-se presente desde, ao menos, o pensamento de Mauss (1993) ao defender a questão estética enquanto fenômeno social: “[...] uma coisa é bela, um ato é belo, um verso é belo, desde que seja reconhecido como belo pela maior parte das pessoas de gosto. É o que se chama gramática da arte. Todos os fenômenos estéticos são, nalguma medida, fenômenos sociais.” (MAUSS, 1993, p.9). Se a questão da estética não se localiza como ponto de referência universal, mas contextualmente inserido, Merleau-Ponty (2004) também, antes de Gell (1998), denota que a contemplação de objetos não se dá de forma neutra, mas orientada conforme as preferências de cada sujeito: “As coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca de nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis [...]” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.23). Assim, o que Gell (1998) orienta pensar a arte e os objetos enquanto intrinsecamente dependentes da ação humana, tanto para construí-los como para significá-los atribuindo-lhes variáveis valores estéticos. Neste sentido, ainda que o autor relegue ao segundo plano contextos em que tais objetos se inserem, buscando atentar-se às relações entre sujeitos e objetos, sua grande contribuição é trazer à reflexão

²³ Tal conceito designa em sua tradução a ideia de "corrente principal", significando um tipo de aceitação comum por parte da maioria da população. Aqui, refiro-me a tal palavra para apontar um tipo de aceitação comum vinculada ao âmbito de tais instituições de arte e sujeitos especializados.

antropológica a ênfase no aspecto sócio-relacional das obras de artes: “Nada é decidível antecipadamente sobre a natureza desse objeto, porque a teoria é baseada na ideia de que a natureza do objeto de arte é uma função da matriz social-racional em que está incorporada” (GELL, 1998, p.7, tradução minha)

No campo da tatuagem, tal referencial vem se complementar aos pontos anteriormente citados, tendo em vista a percepção da tatuagem como forma de arte a partir do grupo que a constrói, como Costa (2004), Osório (2006), Ferreira (2012) e Ferreira (2014) destacam. Bitarello (2016) segue na mesma linha argumentativa e oferece uma reflexão a partir de campos externos à tatuagem e possíveis aproximações com galerias e museus e arte. Já Shapiro (2007) adentra na questão da multiplicidade social de movimentos que constroem e legitimam como arte práticas não reconhecidas institucionalmente por “especialistas”, e Gell (1998) vem complementar tais questões apontando a essencialidade social da construção estética de obras de arte. Tais questões, por fim, vem afirmar a constituição da tatuagem enquanto arte artificada a partir do que os próprios tatuadores dizem sobre si e fazem. Tal questão envolve também, como já apontado, uma questão de status que parte da premissa ocidental de que a arte é um algo de alto valor estético. Portanto, ser um “artista” envolve uma questão de status que reclama para si uma suposta qualidade diferenciadora de alta valorização social. Por sua vez, Sebá e Lígia jamais adentraram em tal discussão, terminando por reconhecer o tatuador enquanto artista conforme a qualidade de seu trabalho. Isto é, a tatuagem-arte e o tatuador-artista estão aqui ligados à qualidade constitutiva dos trabalhos à nível de criatividade e domínio de habilidades de desenhar.

Criatividade como aspecto constitutivo do se fazer tatuador

Pensar a criatividade enquanto ferramenta de análise sugere uma diversidade de possibilidades em meio a um conceito significativamente plural. No presente caso, a criatividade envolve a potencialidade de criação de tatuagens de forma que destaquem o tatuador como alguém diferenciado de outros, seja na construção de técnicas de desenhos, traços ou outras características específicas que denotem um “estilo” particular, ou a criação de desenhos únicos, ou seja, não copiados. Cabe também destacar que, a questão da liberdade criativa do tatuador envolve uma mediação de construção intersubjetiva com o cliente em si, já que este segundo possui papel central na elaboração do que será tatuado. Porém, cabe registrar aqui, como será apontado

adiante, há caminhos de fuga que permitem que, em certas ocasiões, o tatuador possua liberdade de construção do que tatuar de forma mais individual.

Sugiro aqui iniciar tal reflexão a partir da adoção da premissa que aponta a criatividade enquanto aspecto não essencialista, ou seja, não se trata de liga-la a um tipo de dom. Ao contrário, penso aqui tal questão pela via da construção trabalhada, do treinamento. Sennett (2015) aponta o processo de inspiração e criação enquanto sujeito ao treinamento e repetição:

Uma criança prodígio como Wolfgang Amadeus Mozart efetivamente tinha a capacidade de se lembrar de uma quantidade impressionante de notas, mas entre os 5 e 7 anos de idade Mozart aprendeu a treinar sua grande memória musical inata improvisando no teclado. Desenvolveu métodos para parecer estar produzindo música espontaneamente. A música que comporia mais tarde também parece espontânea porque a anotava diretamente na página, com relativamente poucas correções, mas as cartas de Mozart mostram que ele perpassava as partituras mentalmente repetidas vezes antes de registrá-las nas pautas. (SENNETT, 2015, p.48; 49)

O que Sennett (2015) nos sugere é que a repetição e insistência consistem em ferramentas necessárias ao aprimoramento da prática em si. Tal autor também compartilha da premissa que desconfia de visões que atrelam o talento a algo como uma predisposição inata e que basta-se *em si*. Mozart poderia sim ser privilegiado com grande disposição à memorização de notas musicais, mas seu insistente treino e aprimoramento são considerados elementos centrais em sua formação enquanto músico. Os processos de construções de obras - sejam musicais, pinturas, desenhos e etc – que denotem e sejam consideradas como criativas, artísticas e/ou ligadas a um estilo de um artista em particular envolvem longos processos de treinamento e aperfeiçoamento. Friso de antemão que não busco afirmar uma suposta genialidade dos tatuadores aqui analisados, mas entender como os processos de treinamento permitem que certas formas de criação de desenho tornem tais profissionais mais hábeis, destacáveis e criativos em suas atividades.

Breno, Sebá e Lígia não se afirmam como grandes referências no que fazem, mas buscam estudar e praticar técnicas de desenho, formas de tatuar e, muitas vezes, intercalam seu tempo com outras práticas, como pintura, escultura e etc. Todas estas questões, no presente caso, não se atrelam simplesmente à busca pelo domínio de diversas técnicas e estilos de tatuagem, mas no objetivo de desenvolver estilos próprios de criar desenhos para se tatuar. Sobre a questão dos estilos de tatuagens existentes, Osório (2006) faz um apanhado dos mais presentes e difundidos pelo mundo da

tatuagem: “encontrei a seguinte classificação: tradicionais, *new school*, tribal, *cartoon*, femininas, realismo e *cover up*.” (OSÓRIO, 2006, p.116).

A tradicional, também conhecida como *old-school* mescla uma gama de desenhos tecnicamente mais simples e bem popularizados na primeira metade do século XX, são “desenhos de animais selvagens, como panteras e leões, dragões e outros motivos orientais, sereias e mulheres nuas ou seminuas, referências a jogos de azar, corações de Cristo ou com cupidos, caveiras e navios, por exemplo” (OSÓRIO, 2006, p.117)



Imagem 8: exemplo de tatuagens Old-School²⁴

O *new-school* de certa forma apresenta-se enquanto continuidade do estilo anterior. Também se utiliza de um repertório variado de imagens, porém há maior presença de cores fortes e mais ênfase no lúdico: “O repertório pode brincar com elementos tradicionais, como o coração de Cristo, que é redesenhado utilizando-se novos elementos e, muitas vezes, novas cores.” (OSÓRIO, 2006, P.117)

²⁴ Disponível em: http://1.bp.blogspot.com/-aZNeul4ksFI/UXFK6gUbr-I/AAAAAAAAABLc/OABO6-Dm-oA/s1600/tumblr_lzs9ujoyZIIqbx45o1_r1_500.jpg Acesso em 29 nov. 2017



Imagem 9: exemplo de tatuagem New-School²⁵

O realismo figura-se enquanto um estilo que busca a reprodução de uma imagem de forma fidedigna, sem dar espaço para criações “surreais”. Trata-se da reprodução do objeto ou retrato de forma mais próxima possível de uma fotografia: “é uma técnica em que se reproduz sobre a pele um retrato, como se fosse uma fotografia, que pode ser de uma pessoa amada ou admirada, como um parente ou uma celebridade, ou ainda um animal de estimação, um animal selvagem ou uma paisagem.” (OSÓRIO, 2006, p.117)



Imagem 10: Exemplo de tatuagem realista²⁶

²⁵Disponível em: https://spike.mtvnimages.com/images/shows/inkmaster/season-8/photo-galleries/sitg_gallery_epi5_sausage.jpg Acesso em 29 nov. 2017

Cabe também mencionar que outros estilos, como tribal, maori, biomecânica, *cover-up* (cobertura de tatuagens), feminina e etc existem e são frequentemente mobilizadas enquanto estilos de tatuagens importantes para este universo.



Imagem 11: exemplos de tatuagens maori (1); feminina (2) e tribal (3)²⁷

Um ponto importante a se mencionar é a questão daquilo que se refere como “tatuagem feminina”. Sem buscar maiores aprofundamentos, que por sinal já foram feitos por Osório (2006), tal estilo designa desenhos de traços mais finos, delicados e que representam figuras também delicadas. Ao contrário do universo da tatuagem masculina que busca representar a força através de figuras de guerreiros, monstros e etc, as tatuagens femininas terminam por reafirmar “representações de gênero da própria sociedade onde o masculino é sinônimo de força e o feminino de fraqueza, reificando uma ordem masculina em que o feminino é submetido e subjugado” (OSÓRIO, 2006, p.199). Ainda que tais questões tenham sido encontradas em relativa medida no campo de pesquisa, percebi que são questões demasiadamente fluidas, já que houveram mulheres tatuando tatuagens “femininas” mas que também já tinham ou fariam tatuagens de monstros. Lígia, a única mulher tatuadora pesquisada, apesar de fazer tatuagens consideradas por ela mesma como mais “delicadas”, não se prende apenas a este tema. Possuindo tatuagens dos mais variados estilos, Lígia também desenvolve tatuagens com temas variados, casando suas formas de traços mais delicados com temáticas não vinculadas a esta temática de delicadeza, como é possível perceber abaixo.

²⁶ Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/0d/e5/c6/0de5c6a9719083b1f6f2dd8b8c9a4cb5.jpg>
Acesso em 29 nov. 2017

²⁷ Disponível em: <https://www.google.com.br/webhp?hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwj34JLgiuTXAhVCx5AKHb--AaIQPAgD> Acesso em 29 nov. 2017

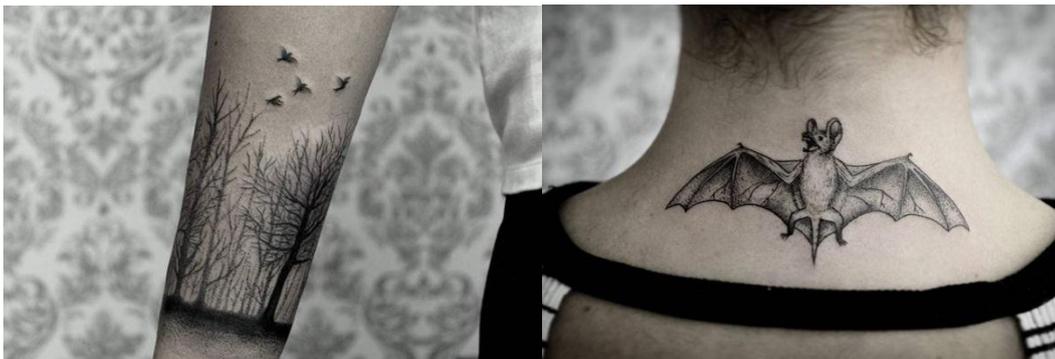


Imagem 12: dois exemplos de tatuagens de Lígia²⁸

Voltando a questão dos estilos de tatuagem observei que, apesar de existirem ainda programas de televisão como InkMaster, Los Angeles Ink e etc, que exploram a questão da tatuagem enquanto subdividida em temáticas distintas, revistas que se utilizam das mesmas divisões e tatuadores que se especializam e um ou mais estilos diversos, os tatuadores que acompanhei não se utilizam de tais subdivisões. Desde suas fontes de inspiração até o que de fato se especializam, estes transitam em terrenos muito mais fluidos do que as potencialidades de especialização em estilos fechados.

Breno, ao ser indagado sobre os artistas e demais influências que o afetam no campo da tatuagem, aponta para uma variabilidade de elementos que, na maior parte das vezes, foge ao próprio mundo da tatuagem. Seu trajeto neste contexto não perpassa a especialização em um ou mais estilos diversos de tatuagem que são, ocasionalmente, combinados em desenhos de sua autoria, mas sua própria construção de conhecimento já se abre a uma miríade de instâncias (não necessariamente artísticas) que compõem seu rol construtivo de um estilo particular:

Cara, pra falar a real, a minha grande inspiradora é a natureza. A melhor, a mais perfeita artista e designer é a natureza. Ela resolve todos os problemas que a gente tem da forma mais elegante possível. Se você souber olhar, vai achar. De tatuador, o cara que mais me influencia é o Guy Aitchison. Não só pela questão estética mas pela abordagem. Ele se especializa na arte do abstrato, ele chama de *abstract tattoo*. A galera fala biomecânico, biorgânico, mas eu também acho que esses termos são pequenos pra resumir isso. A tatuagem abstrata não necessariamente tem parte mecânica, tem parte orgânica. E o biorgânico é redundante porque se é bio, é orgânico [risos]. Eu me esforço não pra imitar o Guy, mas direcionar pra esse tipo de mentalidade que é o que tem que ser. De artistas são vários, por exemplo: o Giger – que é o cara que fez o Alien – é do caramba, uma puta influência. Dali, Da Vinci, Albrecht Dürer, Gustave Doré, Picasso. Ou seja, um cara do Surrealismo, um cara do Renascimento,

²⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/ligiacastrotattoo/?hl=pt-br> Acesso em 29 nov. 2017

um cara do Expressionismo Abstrato. Então todos eles tem uma forma de contribuir. Eu gosto tanto da tatuagem mais abstrata, como de uma parte mais gráfica, uma parte mais de preto. Eu sempre tendo a usar muito o preto, eu acho que ele tem uma força legal. Eu gosto muito da parte abstrata que é onde você pode pirar. A gente consegue nomear os grandes mestres, mas falar da galera produzindo contemporaneamente, deve ter uns duzentos que eu recorro de vez em quando. Eu tenho os amigos que me influenciam. Mas nada me influencia mais que a natureza. Eu acho que sou um biólogo meio frustrado [risos]. Se você olhar um ecossistema, um inseto, como ele tá crescendo, como solta. A veíura de folha, um galho de árvore, um fungo que tá crescendo. Animal em decomposição ... eu tenho um banco de imagens só de fotos de células cancerígenas, vírus. Só de coisas que as pessoas pensam “cara, isso é hediondo”. É hediondo pela consequência de uma pessoa com câncer. Mas sabe aquela coisa de extrair beleza da dor, de tudo? Acho que a vida tem que ser assim. E eu vejo que desde o microrganismo até o macro, o sistema solar, tem uma semelhança, uma harmonia. Quando eu vou pesquisar uma imagem que me interessa no Google, aparece coisa de natureza eu fico quatro horas olhando coisas que eu não tinha que pesquisar.

Tal fala reflete uma parte daquilo que presenciei tanto em suas atividades quanto em conversas informais, nas quais o tema dos pontos de influência pouco tocam na questão das particularidades dos diferentes estilos de tatuagem. Ao que Breno revela, sua trajetória no campo da tatuagem não teve como base a constituição de técnicas e saberes estritamente ligadas as tais tatuagens biorgânicas e biomecânicas, mas este mobiliza o termo “abstrato” exatamente por sua amplitude referencial. Não se trata de aprender as particularidades de tal estilo, mas ver nele um potencial de constante invenção, que possa combinar nos diversos projetos de tatuagem influências variadas. Nesta via, vemos que seu raio de influências não perpassa apenas pintores e tatuadores diversos, mas também e principalmente inclui a natureza. Nesta visão, Breno compreende a natureza exatamente como aquilo que não é tocado conscientemente pelo homem e possui variadas e complexas formas. A natureza engloba desde plantas, árvores e fungos, até processos bioquímicos do corpo humano que possibilitam o crescimento de doenças. A natureza é vista como a grande artista – a escultora e pintora de um mundo rodeado de arte e beleza e é talvez este ponto que sugira o princípio criativo que Breno valoriza, ou seja, extrair beleza daquilo que outros possam ter repulsa. Em “Eye and Mind” (1964), Merleau-Ponty destaca sua perspectiva oposta ao pensamento científico (que prioriza uma objetivação do mundo “em si”), apontando que tal noção não permite a percepção do mundo a partir da vivência dos corpos e suas associações. Para Merleau-Ponty, o pintor é aquele que representa em sua arte o mundo que vê a partir de sua imersão existencial no mesmo. Isso quer dizer que sua função não

é representar a externalidade supostamente objetiva de um mundo em si, mas expressar através do que seus olhos veem, seu corpo experimenta e sua mente e consciência interpretam, sua forma imersa de estar no mundo. Rompe-se a noção cartesiana de sujeito e objeto como apartados, onde cabe ao primeiro perceber parte daquilo que o segundo é de fato, e propõe-se a percepção do espaço, do que seria o objeto, a partir da imersão do sujeito em seu ambiente: “Não vejo [o espaço] de acordo com seu envelope exterior; Eu vivo nele por dentro; estou imerso nele. Afinal, o mundo está ao meu redor, não na minha frente.” (MERLEAU-PONTY, 1964, p.178, tradução minha²⁹).

Breno, ao destacar a natureza enquanto artista maior, influência-mor de seu trabalho, expressa uma forma de se abrir ao mundo, uma forma de experienciar o mundo pelos olhos da arte e estética. Não se trata aqui de copiar o que tal “artista maior” faz, trata-se de ver traços, texturas, cores e características que fornecem novos conhecimentos, soluções para impasses e potenciais de inspiração para criação. Ou seja, a influência da natureza não perpassa a percepção de características inatas, mas é fonte de inspiração para criação de algo novo. As “técnicas” de expressar e criar texturas, cores e traços não podem ser vistas simplesmente como formas de construir um desenho - um martelo que bate um prego. Não se trata de reduzir a técnica a pura “forma”, um meio para realização de um fim. A questão é pensa-la como parte do próprio processo de criação. Estudar e se deixar afetar por pintores de diferentes momentos históricos, com técnicas de pintura diversas e formas de expressão igualmente variadas, juntamente com a percepção da natureza enquanto artista que também dispõe de técnicas, resoluções e “estilos” particulares, é se deixar pelo mundo que o rodeia. O artista que Merleau-Ponty (1964) pensa e que busco aqui pensar na experiência de tais tatuadores, é alguém que expressa em suas criações suas formas de relacionamento com o mundo entorno.

Sobre a questão da junção de influências, Nicolas Bourriaud (2011) mobiliza o termo “radicante” para referir-se aos artistas contemporâneos que buscam “inventar novas relações com o mundo” (BOURRIAUD, 2011, p. 123) a partir de seus deslocamentos geográficos. O artista radicante é expressão da porosidade que borra fronteiras geográficas e culturais, é o nômade que não possui raízes fixas, estando aberto a constantes experimentações e acolhimentos, inventando novas relações com o mundo (BOURRIAUD, 2011). Apresentando o exemplo de estudantes de arte

²⁹ No original: I do not see according to its exterior envelope; I live in it from the inside; I am immersed in it. After all, the world is all around me, not in front of me.

tailandesa que visitaram pontos turísticos nos EUA, como Grand Canyon, Disney World e etc, Bourriaud (2011) aponta como estes produziram “cartografias alternativas” através de diferentes percepções, resultando na negação de estereótipos pré-estruturados enquanto formas de experimentação, ou seja, tais pontos turísticos, ainda que fossem pré-estruturados por empresas de turismo, marketing e etc, forneciam formas de experimentação específica que não necessariamente foi o que despertou a atenção de tais estudantes, que se concentraram em outros aspectos: “não se trataria mais de gerar sentido através de signos representados, mas de produzir relações com o mundo” (BOURRIAUD, 2011, p.157). Trata-se aqui de pensar a abertura de construção de diferentes formas de experimentação do mundo. A arte radicante é aquela que constrói o sentido a partir do nomadismo e trajetórias do artista, ou seja, a partir de suas experiências que moldam interesses e formas de construção de percepção. A sintaxe da forma artística apenas se constrói a partir da referência artística. Bourriaud (2011) reconhece aqui que tal arte contemporânea termina, por fim, sucumbindo às exigências de sentido pré-dispostas no mercado e indústria da arte, não podendo assim ser referenciada simplesmente e somente pelo viés do indivíduo artista.

Tal concepção permite-nos acompanhar Bourriaud (2011) no que concerne à sua ideia de arte radicante enquanto combinação de experiências do artista. A “radicância” da arte contemporânea pode ser vista também em parte do campo da tatuagem aqui estudado, haja vista que uma das formas possíveis de se compreender a construção das preferências e estilos dos tatuadores se faça através deste “nomadismo”. Como pode-se perceber pelos depoimentos de Breno, Lígia e Sebá, os caminhos de suas vidas que os levaram às formações acadêmicas no âmbito da arte, suas experiências com outros tatuadores, entre outros fatores, levaram-no a construir uma forma de olhar e perceber o mundo em volta, mesclando suas diversas experiências no seu campo de possibilidades de construção artística. A arte radicante de Breno envolve sim formas experiências de deslocamento geográficas nos EUA que comportam significações culturais particulares, mas envolvem também deslocamentos de sentido a partir da consonância de diversas instâncias, como a construção de perspectivas sobre a arte a partir de sua experiência acadêmica, a questão ético-moral que tanto lhe é valorizada, sua rede de preferências de desenhos, entre outros aspectos. São várias “províncias de significado” - para retomar os termos de Schutz (2012) - que permitem pensar a arte radicante que transita não apenas pelos distanciamentos geográficos. Neste sentido, a particularidade de cada experiência não representa um impasse para a constituição do sentido da arte, como Bourriaud

(2011) aponta no caso dos pintores, em que seu excesso de bagagem individual, Lúcia e Sebáé contraposta ao sentido coletivo da arte no mercado e entre críticos, mas na tatuagem o trajeto individual de cada tatuador, suas experiências e suas preferências terminam por moldar estilos próprios de cada um e combinações variadas que, longe de se tornarem obstáculos, resultam na constituição de identidades variadas e que coexistem no campo da tatuagem.



Imagem 12: Uma das tatuagens de Breno que combina técnicas abstratas e que retrata uma versão sua do monstro Alien³⁰

Lúcia, de forma semelhante, busca construir seu quadro referencial de influências não a partir de sujeitos que darão as bases para que ela mescle traços, usos de cores e etc:

Em termos de artista eu não achei nenhum completo pra se dizer: “pô, esse é o cara!” Mas tem vários pontos de várias pessoas diferentes que eu penso: “nossa, adoro o jeito como esse trabalha o preto, adoro o jeito como esse deixa as coisas meio gráficas, adoro a delicadeza

³⁰ Disponível em:

https://www.facebook.com/breno.bitarello/photos?lst=100002742356958%3A100001605237747%3A1512053443&source_ref=pb_friends_tl Acesso em 30 nov. 2017

desse aqui”. Acaba juntando tudo assim, são várias coisinhas de várias pessoas [que não são necessariamente consagradas ou tatuadoras].

A questão deixa-se transparecer mais por uma ideia de ser afetado. Bruno Latour (2008) utiliza-se do conceito de “articulação” para referir-se às formas de aprendizado articulados por sujeitos em certos contextos, suscitando novas possibilidades de percepção: “Articulação, portanto, não significa capacidade para falar com autoridade [...] mas ser afetado por diferenças” (LATOURE, 2008, p.43). Tal conceito não remete ao conhecimento enquanto quantidade, mas como qualidade. Trata-se de perceber melhor as diferenças. Tendo a base de tal conceito vinculada às reflexões de Isabelle Stengers, a articulação representa, antes de tudo uma relação, no qual A e B (sujeito e objeto) mostram-se suscetíveis à ação e reação, respondendo questões colocadas: “um ou uma cientista apaixonadamente interessado/a, que proporciona ao seu objecto de estudo as ocasiões necessárias para mostrar interesse, e para responder às questões que lhe coloca recorrendo às suas próprias categorias” (LATOURE, 2008, p.51). No exemplo que traz, Latour (2008) explora o treinamento que sujeitos fazem através de um kit de odores de diversas fragrâncias, incitando assim novas percepções num ambiente que antes era pouco perceptível. O sujeitos e os elementos agem no conjunto da relação de ambos. Neste sentido, o que Lígia mobiliza não são as infinitas possibilidades de uso de cores ou tipos de traços, mas pontos nodais de diferentes artistas que permitem que ela mesma se inspire e crie algo novo. O fato dela não elencar nomes em alguns casos, expressa exatamente tal descompromisso com a questão da fonte. Não é o artista A ou B que importa, mas a sua forma de sombrear, suas ideias de flores, corpos e etc, que podem inspirar novas relações articulatórias. Quando Lígia se dispõe a buscar inspiração e influências em diversos outros artistas, seu objetivo não é copiar, mas perceber novos caminhos e novas opções para suas próprias criações, para suas próprias “articulações”. Implica também apontar que, tanto nesta última fala como em outras oportunidades, Lígia não se importa em nomear os artistas que tem por influência, isto é, não se trata de ter inspiradores fixos, mas conhecer elementos de um ou outro que possam lhe inspirar no dia-a-dia de seu trabalho. A questão é sempre se “articular” (LATOURE, 2008) para que, nas intempéries do trabalho diário, tenha sempre formas de construir desenhos, lidar com possíveis problemas e mesclar pontos específicos em cada criação.

Tanto na fala de Lígia como na de Breno, vemos que a articulação envolve a questão do se deixar afetar. Ainda que Breno faça questão de nomear quais são suas grandes influências, em momento algum (com exceção de Aitchison, a quem já foi

discutido o nível de influência), referencia-se no dia-a-dia o nível de tais influências. Por tal questão que, ainda que Lígia não tenha se importado em nomear artistas e Breno o tenha feito, tal questão é pouco significativa, já que tais sujeitos se localizam enquanto referências que podem sugerir ideias de traços, sombreamentos, usos de cores e etc. Assim, o que Lígia buscou destacar também tangencia uma relação de “radicância” como expressa Bourriaud (2011), mas, novamente, sem dar ênfase aos deslocamentos geográficos e culturais. A questão se evidencia mais por um trânsito de pontos de influência de diversos artistas que permitem com que Lígia se afete pelas diferentes formas de traços, usos de cores e etc.



Imagem 13: uma das tatuagens de Lígia que mescla diferentes técnicas de traços, pontilhismo, simetria e etc³¹

Por sua vez, Sebá destaca pontos próximos dos anteriormente destacados. Em diversas conversas, cita tatuadores como Breno que tiveram papéis importantes em sua carreira, principalmente no que tange à disposição em ajudar e ensinar a prática. Porém, tal como faz Lígia, Sebá não cita estilos e/ou tatuadores que mais lhe influenciam na constituição de sua trajetória. Sebá busca inspiração em diversas fontes não se limitando em buscar especializações de técnicas de estilos diferentes:

³¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BYMGHmXAtv-/?taken-by=ligiacastrotattoo> Acesso em 01 dez. 2017

Tenho muita inspiração em coisas relacionadas ao ocultismo. Coisa desse tipo ou que seja muito bem trabalhada a ideia. Eu gosto também de trabalhar com que a pessoa quer. Se a pessoa chegar: “ah, quero fazer uma tatuagem relacionada, sei lá, a minha avó”. Mas não sabe o que fazer e não quer escrever um nome. Aí eu vou falar: “pô, o que te lembra da sua infância sobre sua avó? Quando você ia comer, tomar café...” Entendeu? Quando você vai construir um desenho tem que ser muito mais elaborado, da pessoa. Quando você vê a reação da pessoa no final, é outra coisa. Faço muita coisa relacionada ao ocultismo e coisa relacionada ao universo, extra-terrestres e tal. Tudo que é desconhecido me agrada muito. Mas eu não tenho um artista que possa dizer que me inspirou. Eu tenho meus amigos que influenciam e vou procurando também artes na internet que podem me ajudar a melhorar. De vez em quando o Breno me envia umas paradas que ele sabe que eu curto pra dar uma sacada. Hoje em dia, tenho acompanhado muito o instagram Pope of Hell³², que fazem uns desenhos violentos.



Imagem 14: exemplo de desenho disponível no instagram Pope of Hell³³

Nota-se em tal fala que, ao ser questionado sobre as influências, Sebá direciona a atenção aos conceitos e imagens atreladas ao ocultismo como fontes de inspiração. Esse ocultismo diz respeito às referências satanistas, anticristãs, thelemitas e etc, ou seja, tudo que envolve conhecimentos (ligados à metafísica) sobre morte, espíritos, demônios e etc. Além disso, “trabalhar as ideias” do cliente é por ele considerado fator de alta relevância, já que os pontos trabalhados são motores que o leva a pesquisar desenhos, estilos e técnicas novas que possam acrescentar em sua formação (no capítulo seguinte

³² Disponível em: https://www.instagram.com/popeofhell_art/ Acesso em 01 dez. 2017

³³ Disponível em: https://www.instagram.com/popeofhell_art/ Acesso em 01 dez. 2017

descrevei uma dessas experiências). Não se trata aqui de pensar um plano prévio no qual Sebá, Lígia ou Breno buscam se especializar de antemão em estilos diferentes. Quando os três notam a centralidade da prática do desenho na formação do tatuador, destacam que desenhar é mobilizar, ao mesmo tempo, uma gama de estilos, técnicas e influências, sendo que, a partir do amplo domínio de tal técnica de desenho, permite-se criar seus próprios desenhos. Isso quer dizer que no âmbito da tatuagem a questão é a mesma, pois trata-se mais de criar ferramentas de construção de desenhos variados do que utilizar-se de técnicas pré-especificadas para criar tatuagens. O problema não é realizar uma tatuagem realista bem feita, ou biomecânica, mas executar uma tatuagem que pode mesclar diferentes técnicas, expressando a criatividade do tatuador.



Imagem 15: uma das tatuagens criadas por Sebá³⁴

Mas, apesar de explorar a questão da influência como muito além de artistas que possam ter papel relevante nas trajetórias dos tatuadores, e de uma suposta especialização em certos estilos de tatuagem que não foi corroborada, tendo tal questão perpassado muito mais pela linha de uma especialização múltipla em diversos pontos de sujeitos tatuadores e não tatuadores, falta ainda adentrar na questão da criatividade em si.

³⁴ Disponível em: https://www.instagram.com/p/BIvfITnAPHE/?taken-by=seba_tattooart Acesso em 01 dez. 2017

Sobre tais aspectos, Lígia aponta que os fatores que impulsionam a criação de um desenho não se limitam a uma ideia prévia e trabalhada por intermédio de técnicas pré-especificadas. Sua disposição para criação de algo não necessariamente parte de uma busca intrínseca por inovação, mas sim pela abertura à afetação (LATOURE, 2008), seja de outros tatuadores, pintores ou ainda ideias não necessariamente expressas por profissionais de ramos artísticos. Os estilos de tatuagem são vistos mais enquanto ferramentas técnicas, meios que permitem expandir horizontes possíveis de criação, estando simetricamente localizados ao lado de outros aspectos, como influências de sujeitos, filmes, músicas e etc

As vezes umas coisas super nada a ver te inspiram. E não é nem alguém que produza visualmente. As vezes eu tô conversando contigo e você fala alguma coisa que eu acho que é de uma sensibilidade que eu vou pensar “Nossa...”. Uma vez eu e o Breno estávamos conversando sobre caramujo. Ele disse que achava caramujo muito bonito e ficamos pirando. É um bicho que ao mesmo tempo que é asqueroso, tem uma beleza. Aí eu falei: “cara, faz um caramujo com um castelo em cima”. Ele fez e um cara tatuou. Tudo que não é muito certinho é muito bom de tatuar.

Sebá, por sua vez, aponta a centralidade de alguns aspectos importantes, que tangenciam desde a necessidade de lidar com as preferências do cliente até suas preferências enquanto tatuador e os aspectos que lhe inspiram.

Até o Breno foi um cara que tocou muito nessa tecla comigo. Quando comecei a tatuar, eu chegava e mostrava o trampo pra ele e ele: “pô, achei maneiro velho, mas acho que você poderia ter explorado mais isso ou aquilo”. Aí eu dizia: “pô, mas era o que o cliente queira”. Aí ele falava: “mas você desenhou pro cliente?” O cliente chega pra você e fala que quer esse trampo, e eu chegar e apresentar uma proposta, é diferente. Se eu só falar com você, você não vai imaginar. Mas se eu tenho uma coisa pra te mostrar, é diferente, porque eu tenho na mente uma biblioteca de imagens maior. O Breno sempre disse que eu tenho que desenhar e mostrar pros outros. Não posso reclamar que não estou tatuando o que eu gosto se eu também não estou apresentando nada. Eu já tive ideia de trampo vendo *Two and a Half Men*³⁵. Quando eu comecei a aprender, o Breno me levava na rua pra olhar a forma como a sombra do prédio se projetava em outro. Ele me levava pra aprender a olhar as coisas, saca? E as coisas vão mudando. Quando comecei a tatuar, eu odiava *old-school* e adorava realismo. Hoje em dia, depois de estudar mais, eu adoro *old-school* e detesto realismo. Posso até tentar fazer alguma coisa, mas na minha pegada, não naquela tradicional. Essa eu não faço, porque não estudo e porque não me interessa. E cara, as vezes não tô conseguindo desenhar nada pra tatuar, aí eu vou jogar um jogo, ver um filme. Já teve vezes de jogar um jogo de terror e a história me inspirar a desenhar uma parada pra tatuar.

³⁵ Seriado de tv americano.

Breno, por fim, destaca a centralidade de várias “linguagens da arte” que se mesclam à tatuagem enquanto elementos constitutivos de seu aprendizado. Tal como Lígia e Sebá, Breno busca inspirações em lugares heterogêneos, distantes da tatuagem em si.

Esse é o lance, você fala com alguém e ele diz algo que você pensa: “que romântico isso, sensível”. Eu gosto. É música, as vezes é o que a pessoa te fala, é no dia-a-dia, nos filmes. É o que eu sempre falo, tem que estar com o olho aberto pra tudo. As vezes se você quer fazer uma tatuagem, vai procurar lá na música, pra você sair da sua área de atuação e da sua zona de conforto. Eu gosto muito de abstrato. Quando falo abstrato é aquilo que não tem uma semelhança figurativa exata. “Ah, vou fazer um galho de árvore”. Eu sei que nesse galho eu vou poder “pirar” o quanto quiser. O que eu gosto mais é quando eu posso trabalhar mais solto. Muito tempo eu tive problema com tatuagem porque achava que ela era travada demais, aquela coisa de fazer o traço e pintar dentro. Essa é uma linguagem que funciona muito bem num tribal. Mas eu fui sacando durante o tempo que eu posso trabalhar de forma solta. Então tudo que eu posso deixar o desenho sugerir pra mim, eu gosto. Você trabalha solto mas tem um norte. Eu tenho problema com harmonia, tudo que é muito harmônico e simétrico me desagrada. Na natureza nada é simétrico. A tatuagem sofre com mil reações na pele e o que eu faço hoje em você, amanhã já é diferente. Eu trabalho na fluidez do desenho. As vezes é um traço que saiu pra um lado e eu vou lá e começo a pirar em cima daquilo que não tinha sido planejado. Não dá pra ser tudo certinho. Por exemplo, eu não me considero tatuador só, mas a tatuagem é uma das linguagens que eu exploro. Desde cedo eu sempre desenhei, pintei e esculpi. Já fiz gravura, história em quadrinho. É muito difícil separar. Quando você pinta, tá exercitando escultura, quando esculpe tá exercitando tatuagem. Assim você sempre refina sua visão.

Podemos perceber que seu modelo de apreensão da criatividade parte de uma atenção aos aspectos socioculturais que envolvem o indivíduo, desvinculado à crença “romântica” na genialidade do sujeito. Tal aspecto pode ser um ponto de partida a que tomamos aqui, haja vista que a abertura para exercício da criatividade está ligado a própria liberdade do campo. Ao pensar, por exemplo, o campo da arte pelo viés da pintura, nos deparamos com um ambiente fatalmente estruturado por uma gama de instâncias regulatórias, que comportam desde especialistas acadêmicos que aprofundam estudos em âmbitos estéticos, históricos e sociais da arte, até um mercado que envolve compradores, curadores e etc, movimentos grandes quantias monetárias. Tais instâncias variadas possuem forte papel regulatório no próprio processo produtivo de uma obra de arte, haja vista que o pretense sucesso do artista envolve boas relações com tais sujeitos e instituições. Isso não quer dizer que tais relações se deem no âmbito do sujeito, mas que comportem padrões de aceitação minimamente viáveis e compreensíveis. Bourriaud

(2011) relata tal questão ao apontar a dificuldade do artista radicante de ser aceito no meio do campo de produção artística, já que este deve-se submeter a certos rigores impostos e apreciados por outros sujeitos e instâncias. Assim sendo, a criatividade apenas se desenvolve com mais frequência em campos nos quais ela é incentivada, isto é, em campos onde os procedimentos conhecidos comportam pontos em aberto para a criação.

No âmbito da tatuagem, percebe-se a dificuldade de construção de instâncias externas ao próprio processo de produção da mesma. Sanders e Vail (2008) e Sad (2016) recorrem a tal questão apontando que a condição da tatuagem como manifestação atrelada à pele, implica na impossibilidade de construção de um mercado de obras artísticas. A fluidez da tatuagem, condenada a impossibilidade de preservação do resultado final, terminam por inviabilizar a construção de um campo da tatuagem estruturado na questão mercadológica da obra final (já que apenas se comercializa a intencionalidade de tatuar algo). Na questão da construção de saberes acadêmicos sobre o assunto, apenas com o advento da fotografia, filmagens e etc que se é possível a constituição imortalizada do resultado final para fins de estudo, mas que, mais uma vez, pode ser desinteressante ao mercado, pois o que se imortaliza jamais é a obra em si. Se apenas no fim do século XIX que tais meios começam a se popularizar, vinculados à recente expansão e aceitação da tatuagem no Ocidente a partir dos anos 1980, como Fonseca (2003) e Osório (2006) destacam, é possível perceber apenas uma incipiente gênese de estudos acerca das novidades artísticas no campo da tatuagem espalhadas por diversas áreas.

Apesar de haver procedimentos corretos para a prática da tatuagem, que envolvem correto manuseio da máquina (entre outros aspectos melhor explicados no capítulo seguinte), e também ter-se desenvolvido um mercado internacional de produção de máquinas de tatuagens, tintas antialérgicas, agulhas com diversas espessuras, entre outros aspectos, não há um mercado de comercialização de tatuagens finalizadas, juntamente com a constituição de regras e procedimentos sobre como fazer tatuagem que regulariam o fazer em si tanto quanto a maior ou menor aceitação de novidades. Assim sendo, a criatividade torna-se imperativo valorizado pelos tatuadores analisados, buscando ir além de especializações em estilos já existentes. Não se trata de fazer uma tatuagem realista, biomecânica ou tribal bem feita, mas na possibilidade de mesclar diferentes influências que vazam o campo da tatuagem, constituindo algo único. Como podemos perceber na fala de Sebá, a criatividade possui uma dupla relação no

fazer da tatuagem: de um lado, pode-se apresentar nas ideias surgidas nos mais variados contextos, a partir de um processo de afetação (LATOUR, 2008) por músicas, seriados e filmes que incitam concepções do que se tatuar. Não necessariamente estes elementos fornecerão imagens e/ou orientações “claras”, mas podem provocar emoções que despertam o olhar e o cérebro para novas ideias, novas provocações, que orientam desenhos a serem feitos. Sobre estes desenhos elaborados pelo tatuador sem a participação de um possível cliente, Sebá (mas também Breno e Lígia) oferece a preços promocionais em redes sociais e/ou apresenta como portfólio à possíveis clientes que possam se interessar. Trata-se de, como dito, apresentar o trabalho feito e não apenas reproduzir ou traduzir o desejo do cliente, tal como Ferreira (2014) defende. Por outro lado, como já dito em depoimentos anteriores, a criatividade também compreende-se pela relação com o cliente. O processo de “trabalhar uma ideia” com o cliente envolve uma relação direta, na qual Sebá busca explorar elementos destacados de forma central em conversas com os clientes a fim de criar um desenho exclusivo. Ambos processos aqui destacados envolvem uma ideia de criatividade-no-fazer, no qual o processo acontece menos na correta estruturação de ideias e formas de execução e mais uma abertura à afetação, um “aprender a ver, sentir e ouvir”, seja em filmes, conversas (como Breno e Lígia destacam) e nas relações com os clientes. Os conhecimentos sobre técnicas de tatuar, formas de sombrear e etc são meios, ferramentas de concretização de ideias. Tais conhecimentos e habilidades em desenho e tatuagem abrem caminhos de percepção que permitem que estes tatuadores explorem suas ideias e sejam capazes de trazê-las ao papel/pele. Acrescenta-se também que estes conhecimentos abrem caminho para a própria concepção de construção da ideia já em relação às possibilidades de desenho/tatuagem. Não basta apenas construir a ideia do que se fazer se não houver conhecimentos de como externalizar. É um processo múltiplo que mobiliza conhecimentos desenvolvidos ao longo das trajetórias, treinamentos e experiências passadas, mas também disposições e aberturas para afetação.

A criatividade, então, pode aqui ser vista enquanto imperativo constitutivo do próprio campo particular destes tatuadores (o que não esgota a possibilidade de pensar a tatuagem por outras vias em outros contextos), uma necessidade de reinvenção a cada desenho. Exatamente por tal multiplicidade que Breno, Lígia e Sebá destacam com tal centralidade a questão de expandir o campo de constituição de influências para além da tatuagem ou mesmo de formas de arte. A necessidade de estar em constante treinamento em técnicas de desenho implica a construção do que eles mesmos se referem em várias

conversas como “biblioteca de imagens”, a saber: um arsenal de noções e conhecimentos técnicos de formas de desenhar, sombrear, mesclar estilos e etc, através de um constante treinamento que permite criar desenhos e se deixar influenciar pelas mais diversas instâncias da vida, ou seja, conversas com amigos; filmes; músicas; natureza e etc. A criatividade é, em resumo, a abertura ao novo, a pré-disposição à afetação em variados contextos, como especifica Sebá.

Pode-se observar também com base na concepção de “articulação” em Latour (2008) que a questão do aprender a se deixar ser afetado é fator essencial para constituição da criatividade entre tais tatuadores. Este é um ponto essencial da construção criativa destes tatuadores, pois esta afetação envolve uma abertura à “sensibilidade” do dia-a-dia. Lígia expõe tal questão através do caso de sua conversa com Breno sobre caramujos, motivando a criação por parte de Breno de uma ideia para tatuagem concretizada posteriormente. Sebá traz, por sua vez, a influência de jogos, filmes e músicas, citando o exemplo da tatuagem motivada certa vez pelo seriado *Two and a Half Men*. Em outras conversas, Sebá também destaca a centralidade da música Heavy Metal na constituição de suas influências de criação, já que este encontra-se inserido na “cena” do Heavy Metal juizforano enquanto baterista da banda Kymera (tal relação entre Heavy Metal e tatuagem na trajetória de Sebá será explorada no capítulo seguinte). Breno destaca os mesmos pontos de forma ainda mais explícita, apontando a sensibilidade de certas conversas que podem despertar ideias. Insinua também a necessidade de procurar em outros campos fontes de inspiração para criar tatuagens. Essa é uma questão particularmente relevante para as falas de Breno, haja vista sua preferência para aquilo que este chama de “abstrato”. Aqui, por fim, ele explicita uma característica fundamental de tal estilo: a possibilidade de invenção constante a partir de uma ideia inicial. O “abstrato” a que tanto se refere não é apenas traçar um desenho e preenche-lo com cores, é criar algo norteado, ao mesmo tempo aberto à constantes invenções no próprio fazer. Sobre estas questões, pode-se destacar:

Um sujeito inarticulado é alguém que sente, faz e diz sempre o mesmo, independentemente do que os outros disserem (por exemplo, responder *ego cogito* a tudo o que afecta o sujeito é uma prova clara de mutismo inarticulado!). Um sujeito articulado, pelo contrário, é alguém que aprende a ser afectado pelos outros- não por si próprio. (LATOUR, 2008, p.43)

Latour (2008) aponta aqui a “articulação” enquanto a potencialidade de afetação pelo outro, seja humano ou não-humano. Mas, cabe aqui trazer algumas diferenciações.

No caso dos tatuadores, o que eles chamam atenção não é um treinamento prévio que permite que encontrem influências em outros campos. Breno fala de um “estar com o olho aberto” para as coisas do mundo, uma constante atenção e abertura de potenciais de influência. O que todos os três tatuadores apontam é que o mais importante é se deixar afetar pelo que outras instâncias oferecem à atenção e o que podem despertar enquanto ideia. Seja numa conversa em que uma ideia ou fala toque emocionalmente o tatuador, despertando potenciais criativos; seja numa música ou filme em que a atmosfera, a letra, uma fala, uma imagem e etc possam despertar ideias para criação. A questão aqui não é se afetar pelas diferenças a partir de um treinamento prévio e direcionado, mas uma afetação enquanto estado permanente de atenção e abertura para o que o mundo possa oferecer. Obviamente que, em muitos casos, tal afetação não acontece ao acaso, em conversas não planejadas, mas a partir de escolhas específicas de jogos, filmes e músicas, como Sebá destaca, mas ainda sim aquilo que poderá se apresentar enquanto ideia de desenho – e posteriormente de tatuagem – não é previamente imaginado, haja vista que, se fosse, não seria necessário passar por tais experiências.

O sociólogo John Urry (2000) destaca o processo de autodesenvolvimento de sujeitos na contemporaneidade a partir do movimento de globalização, na qual as fronteiras identitárias se entrecruzam e se misturam, sugerindo então a ideia de “sistema circular autopoietico” para se referenciar à multiplicidade de contribuição na constituição dos sujeitos e coisas:

para considerar se um nível emergente do "global" está se desenvolvendo, o que pode ser visto como auto-produtivo recursivamente, ou seja, esse *output* implica *inputs* em um sistema circular autopoietico de objetos, índices, instituições e práticas sociais “globais” (URRY, 2000, p.19, tradução minha³⁶)

Isso quer dizer que a constituição das coisas e sujeitos se faz a partir de referências constitutivos variados. Isto é, não é possível limitar a construção de cada tatuagem destes sujeitos apenas a partir de suas influências mais imediatas ou a partir de ideias fixadas dentro de um estilo particular. A mesclagem de estilos, de ideias e de influências constitui um “sistema circular autopoietico” (URRY, 2000) no sentido que cada tatuagem perpassa uma gama de pontos de influência. Apesar de cada um destes sujeitos ter certas preferências, se encontram abertos a ampla constituição de novos

³⁶ No original: to consider whether an emergent level of the "global" is developing which can be viewed as recursively self producing, that is, it outputs constitutes inputs into an autopoietic circular system of "global" objects, indities, institutions and social practices

elementos que os levem a se reinventar constantemente em cada trabalho. No caso de Breno, ainda é possível acrescentar a questão de sua atividade enquanto artista expandir-se para além da tatuagem, englobando pintura, escultura e etc. Tais atividades, como este defende, terminam por acrescentar técnicas e noções à tatuagem que apenas o desenho não é capaz de fornecer.

No que tange à relação com os clientes, nos deparamos com certas problemáticas particulares. Ferreira (2014) destaca o papel colaborativo na constituição da criatividade através da circulação de ideias e materiais, principalmente provenientes da relação entre tatuador e tatuado. Acerca desta relação, o autor concebe que o “tatuador é o concretizador do imaginário do cliente, é o tradutor do desejo deste” (FERREIRA, 2014, p. 95). No campo, destaco uma concordância com a questão de ampla colaboração (que engloba desde sujeitos até músicas e filmes) na constituição da criatividade, mas de forma diversa do que Ferreira (2014) propõe. Com base no depoimento de Sebá e em outras oportunidades a serem melhor destacas no próximo capítulo, a relação entre tatuador-cliente não se dá pela via da tradução de desejos do tatuado, mas de uma construção conjunta. Mas, ainda que o tatuador se atenha essencialmente ao imbróglio que envolve a aceitação ou negação por parte do tatuado, Sebá indica um ensinamento valioso por parte de Breno: apresentar desenhos para o cliente. Esta é uma das resoluções de tal nó górdio, ou seja, para que o tatuador também tatue estilos, desenhos e ideias de sua preferência, sem ter que se sujeitar totalmente à vontade do cliente, basta que este acione um variável número de desenhos e ideias ao cliente que, por sua vez, não possui a “biblioteca de imagens” do tatuador, isto é, não pode acionar ideias, técnicas e concepções variadas tal como o tatuador faz. Ao apresentar desenhos e ideias, nota-se que a questão não permeia a via de uma “tradução de desejos”, mas que as próprias ideias do tatuador e do cliente estão em constante construção e mediação. Em variados momentos a serem descritos no capítulo seguinte, pude presenciar momentos em que, ainda que o cliente tivesse uma ideia prévia do que queria tatuar, as ideias do tatuador foram essenciais para que o desenho fosse construído e a tatuagem feita. Outro possível caminho para que o tatuador possa exercer suas ideias é através dos *flash-days* a serem também descritos no próximo capítulo. Em resumo, o *flash-day* é um evento em que diversos tatuadores se reúnem e oferecem a preços promocionais desenhos de sua autoria para tatuarem sem que o cliente possa opinar em sua constituição.

Sobre a questão do desenvolvimento da criatividade vinculada ao aprendizado, podemos tatear algumas reflexões a partir daquilo que Sebá destaca ao se referenciar ao aprendizado. Breno, no início, levava-o à rua para ensiná-lo “a ver as coisas”, isto é, perceber como o sol projeta a sombra de um prédio na rua, como a lâmpada produz formas diferentes de iluminação e sombreamento na pele, no rosto e etc, notando também níveis de profundidade, texturas e etc. Não se trata apenas de explicar a técnica, o como se faz, mas mostrar como as coisas se constituem. Ferreira (2014) destaca que a relação de aprendizado entre neófito e tatuador se dá, entre outros aspectos, pela via da osmose, ou seja, o sujeito aprende a partir de sua observação. Mas, por outra via, o depoimento de Breno nos revela outro aspecto:

O Mauro me ajudou no começo ensinando como soldar agulhas pra tatuar. Na tatuagem, ele só me deixava ficar olhando, falando pouca coisa. No começo, que ninguém me ajudou, isso já foi muito! Mas mesmo assim a gente vai errando e dando murro em ponta de faca até aprender sozinho. Com a Lígia, quando ela foi me tatuando pela primeira vez, eu pude ver o que ela tava fazendo, a forma como pegava a máquina, a forma como forçava e etc. E fluiu super bem, só tive que dar uns pequenos toques.

Aqui, Breno aponta certos questionamentos que ultrapassam a concepção do aprendizado pela observação. Sennett (2015) demonstra que o aprendizado envolve muito mais do que expressar os passos e procedimentos do fazer em si, apresentado a observação pura e simples como constantemente problemática:

Frequentemente se espera que o aprendiz absorva a lição do mestre por meio da osmose; a demonstração do mestre apresenta um ato bem sucedido; e o aprendiz tem de descobrir o que foi que fez a chave girar a fechadura. [...] Nos conservatórios de música, por exemplo, o mestre muitas vezes encontra dificuldade de se colocar novamente na situação de despreparo do aluno, incapaz de demonstrar o erro, conseguindo apenas demonstrar a maneira certa (SENNETT, 2015, p.203, 204)

Assim sendo, ainda que a observação tenha auxiliado Breno, não foi o bastante para que este evitasse cometer erros. Agora, ao ensinar a prática a outros, busca formas alternativas de ensino (sair na rua, permitir ser tatuado) para que perceba o erro dos neófitos e possa orientá-los melhor. O aprendizado aqui não é por osmose, mas por via de um acompanhamento mais específico. Da mesma forma, ao levar Sebá à rua e mostrar certos aspectos, Breno está buscando “educar a atenção” (INGOLD, 2015a) de Sebá, ensinando a perceber o mundo por outros olhos. Não é apenas ensinar técnicas de sombreamento, mas ensiná-lo a ter atenção sobre como as sombras se projetam sobre as coisas para que Sebá possa se utilizar de tais ensinamentos das mais variadas formas.

Ingold (2015a) destaca a dupla acepção sobre o conhecer ao contrapor suas duas formas: o *educare* e o *educere*. O *educare* traduz-se enquanto a forma de conhecer a partir do ensinamentos de padrões de saberes à noviços. O *educere*, em contraposição, trata-se da forma de conhecer a partir da experenciação e não dos ensinamentos:

O primeiro é bastante familiar para nós, que nos sentamos em salas de aula no papel de alunos, ou que nos colocamos à frente da classe para ensinar. Este é o sentido do verbo latim *educare*: criar, cultivar, inculcar um padrão de conduta aprovado juntamente com o conhecimento que o sustenta. Há contudo uma variante etimológica que relaciona o termo a *educere*, ou seja, *ex* (fora) + *ducere* (levar). Nesse sentido, educar é levar os noviços para o mundo lá fora, ao invés de – como é convencional hoje – inculcar o conhecimento dentro das suas mentes. (INGOLD, 2015a, p.23)

Destacando tais formas variadas, Ingold (2015a) contrapõe modelos de educação pautados no ensinar e no experienciar, no conhecer a teoria e o vivenciar a prática. O modelo do *educere* defendido por Ingold (2015a) compõe-se de uma “educação da atenção”, isto é, uma construção do saber não voltada para a transmissão do conhecimento, mas para o ensinamento de, literalmente, educar a atenção para percepção das coisas do mundo, a fim de construir o aprendizado na prática, no caminho. Tais noções sobre conhecer são importantes para conceber tais formas de ensinamentos, mas no campo da tatuagem, acredito que o *educare* e o *educere* não devam se apartar. O conhecimento de estilos de tatuagem, de características de tintas e máquinas, técnicas de traço, texturas e sombreamentos treinados por meio da prática em desenho e no próprio fazer da tatuagem são altamente importantes. Por outra via, as propostas de Breno levar seus aprendizes a andar na rua para que vejam aquilo que aprendem em livros, implica um educação próxima ao *edurece* de Ingold (2015a). O se deixar afetar pelas experiências da vida, tanto em momentos selecionados como ao acaso, representa também importante forma de se construir enquanto tatuador. Nesta via, podemos destacar que talvez seja necessário reconciliar tais formas de saber, englobando desde a “afetação” (LATOURE, 2008) por experiências, conversas, filmes e jogos até a “educação da atenção” (INGOLD, 2015a) por meio da proposição à percepção do mundo pela via experiencial, sem deixar de lado a educação por via de aprendizado de técnicas, conhecimentos e etc. Ou seja, o objetivo aqui é pensar que a construção de tais tatuadores se dá por via de um aprendizado criativo não-excludente, englobando experiências, disposições de afetação, conhecimentos técnicos e etc. Trata-se de pensar sua construção de forma inclusiva.

Breno, em seu depoimento, aponta que um de seus aspectos preferidos na tatuagem é a possibilidade de criar no próprio processo do fazer. Por mais que haja um norte de desenho e traço, Breno se permite criar novos traços, desenhos e etc no próprio processo da tatuagem, definido por ele mesmo como um processo mais solto. Merleau-Ponty (1999) destaca o processo do “ser como coisa” enquanto condição em que o sujeito e objeto encontram-se misturados em dado momento, no qual a consciência do sujeito se mistura à própria essência da coisa na atividade. Polanyi (2005) aponta a mesma questão, porém nomeando-a como “consciência focal”, na qual: “Quando baixamos o martelo, não sentimos que seu cabo golpeou a palma de nossa mão, mas que sua cabeça golpeou o prego. [...] Tenho uma consciência subsidiária da sensação da palma da mão, que se mistura à minha consciência focal de estar impelindo o prego” (POLANYI, 2005, p.57, tradução SENNETT, 2015³⁷). Sennett (2015) utiliza-se deste conceito para referenciar-se à atividade onde nos encontramos totalmente envolvidos com a coisa, perdendo a própria noção de si: “estamos agora já absortos em alguma coisa e não mais conscientes de nós mesmos ou nem sequer de nosso self corpóreo. Tornamo-los aqui em que trabalhamos” (SENNETT, 2015, p.196, 197).

Tais noções tem em comum a centralidade do envolvimento entre o criador e sua obra por intermédio da atividade e do fazer. Da mesma forma que Polanyi (2005) aponta a própria fisicalidade na relação ao sentir a cabeça do martelo golpeando o prego e não a pressão do cabo na mão, o que aqui se discute é o processo de mútua afetação, na qual o sujeito e objeto encontram-se em tal mistura que o próprio ato do sujeito segue-se da percepção da resposta daquilo que está sendo criado/moldado. Exemplos mais aprofundados serão alvo de atenção no capítulo seguinte, mas aqui, o importante é perceber que aquilo que Breno destaca como a possibilidade de “pirar” em algum projeto envolve uma duplicidade: 1) a potencialidade de exercício criativo na elaboração de um desenho sem se sentir obrigado a seguir um projeto prévio, seja delimitado pelo cliente, ou pela própria existência daquilo proposto; 2) a possibilidade de construir, modificar e/ou transformar o projeto inicial ao longo do próprio processo de tatuar. Desta forma, o que Sennett (2015) se refere como tornar-se aquilo em que trabalha, Polanyi (2005) conceitualiza como “consciência focal” e Merleau-Ponty (1999) chama de “ser como coisa”, aponta para a imersão total do sujeito no trabalho.

³⁷No original: When we bring down the hammer we do not feel that its handle has struck our palm but that its head has struck the nail. Yet in a sense we are certainly alert to the feelings in our palm and the fingers that hold the hammer [...] I have a subsidiary awareness of the feeling in the palm of my hand which is merged into my focal awareness of my driving in the nail

Breno, ao imergir-se totalmente na tatuagem, é capaz de transformar a ideia inicialmente concebida modificando-a de uma forma como ela própria “sugere”. Mais uma vez, encontramos-nos no campo da simetria generalizada proposta por Latour em sua “Teoria-Ator-Rede” (2012), no qual o campo de distribuição da ação se dá nas diversas instâncias humanas e não-humanas. Ao romper com a dicotomia kantiana do sujeito-objeto, Latour (1995) oferece o exemplo do processo de construção do fermento pelo francês Louis Pasteur, onde o cientista ressalta formas de ação e reação por parte do ácido láctico, numa forma de ação distributiva. Pasteur

foi levado a uma maneira de ver inteiramente diferente. [...] Não observamos um homem dotado de faculdades a descobrir um ser definido por seus atributos. O que vemos é um corpo com membros múltiplos e parciais buscando fazer advir em seu laboratório, por uma série de provas, uma sequência regular de ações. (LATOUR, 1995, p.15)

Isso implica dizer que o rompimento da dicotomia sujeito-objeto e a proposta de pensar a distribuição de ações e reações se dão num contexto de relações sociais interconectadas. As ações de Pasteur levam o ácido láctico a responder de uma certa forma, implicando em novas formas de ações por parte do cientista. Segundo Breno, não é apenas ele que define a totalidade do desenho, pois o processo de concretização na pele impõe diversos fatores impossíveis de serem totalmente controlados *a priori*. A forma como o desenho se encaixa no corpo, as ideias advindas no próprio processo da tatuagem, os traços equivocados que, ao invés de serem concertados, terminam por sugerir novas consequências, novos traços, transformações na própria tatuagem. “Trabalhar solto” é exatamente isso, deixar que o desenho e o próprio processo da tatuagem sugiram novos rumos, novas possibilidades. A transformação do “ser em coisa” (MERLEAU-PONTY, 1999) – termo este aqui escolhido exatamente por expressar a relativização do sujeito e objeto – permite com que o tatuador e a tatuagem sejam, em dado momento, indiferentes, exatamente pela imersão total do primeiro no segundo e do segundo no primeiro. O tatuador abre-se às sugestões do desenho na pele, às ideias que só podem ser concebidas no próprio processo. Desta forma, cabe apontar também outro fator no que tange à construção da criatividade: ela não é apenas um projeto concebido antes de ser executado, mas se dá no próprio processo de concretização, com acertos e erros que, em muitos casos, possam sugerir novas perspectivas. Não se trata apenas de mobilizar influências, técnicas e ideias prévias, mas abrir-se para as sugestões do próprio processo.

Assim, o processo de criativização pode ser visto como movimento que une uma base retrospectiva e prospectiva concomitantemente. Se os conhecimentos, preferências e experiências passadas esboçam o pilar sobre a qual a tatuagem se constrói, podemos ver, com base no que Breno, Lígia e Sebá destacam, que a abertura à afetação em diversas experiências, tal como a percepção da tatuagem enquanto pratica enfaticamente processual e construída ao longo do próprio fazer, que parte de sua essência se dá na experiência do “improvisado”. Tim Ingold (2012) traz tal conceito para expressar sua ideia de criatividade, opondo-se à antropologia da arte anteriormente celebrada na visão de autores como Alfred Gell (1998). Tal autor propõe partir do resultado final da obra, traçando o percurso e contextualização social da arte até a mente do artista. Tal visão, destacada como retrospectiva, termina por “reduzir” as coisas (com vida) à objetos (sem vida). Ingold (2012) propõe uma análise da arte por um movimento voltado para o futuro, isto é, pela improvisação: “Improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos.” (INGOLD, 2012, p.38).

Tal percepção da arte nos permite tomar as análises até aqui feitas, notando o processo criativo pela via da improvisação. Cada projeto de tatuagem, cada elemento de inspiração em conversas, filmes, jogos e músicas que movem e dão materialidade às tatuagens não se dá de forma previamente arquitetada, mas a partir da abertura destes sujeitos à influências de diversas vias. Da mesma forma, quando Breno expressa a ideia da tatuagem no próprio fazer, traz consigo a própria improvisação inerente ao ato em questão. Porém, por outra via, ao negar a importância retrospectiva da construção da arte, Ingold (2012) deixa de lado a própria premissa de que tais atos de improvisação não constituem-se enquanto essencialidade do “devir” – numa analogia com o pensamento de Deleuze e Guattari (1995) – apenas; mas tais formas de improvisação acontecem sob uma base de conhecimentos e experiências passadas. Como Breno aponta, ainda que o trabalho seja solto, há um norte previamente delimitado. A improvisação não se constitui apenas sob as bases do trajeto direcionando sua rota ao futuro, mas também sobre os alicerces dos treinamentos e experiências passadas, ou seja, é o caminho passado do sujeito que fornece bases e alicerces para a improvisação em cada contexto. Não há como improvisar sem nenhuma base prévia.

Sendo assim, não busco aqui manter a secção da tatuagem pautada ou pelas bases experienciais do passado ou sobre o horizonte de improvisação direcionada ao futuro. A criatividade na tatuagem é um complexo que se constitui pelas preferências,

experiências e treinamentos do passado, mesclado com a relação de mediação com os clientes (em que não se busca simplesmente reduzir o papel do tatuador como tradutor de desejos, e sim ver suas preferências e especialidades como fatores essenciais no processo de mediação) e a abertura à improvisação no próprio fazer. Por sua vez, a improvisação enquanto elemento da criatividade poderia ser vista pela dualidade complementar tanto da abertura a pontos de influência advindos das mais variadas instâncias do mundo, como pela improvisação no próprio fazer, onde a tatuagem no corpo pode sugerir novos caminhos em sua construção, tal como o próprio “erro” pode ser um ponto de partida para novos caminhos. Em resumo, tal como relatarei no capítulo seguinte nas descrições de sessões de tatuagens, a criatividade está longe de atestar a genialidade do indivíduo solitário, mas se constitui enquanto valor basilar do campo a que estão inseridos, construindo-se tanto pelas experiências, treinamentos e práticas ao longo de seus trajetos (muitas destas experiências, como apontadas nos depoimentos, estão intimamente ligadas a outros sujeitos), como pela abertura à captação de influências advindas dos mais amplos campos que, em muitos casos, não estão vinculados à tatuagem ou mesmo a alguma forma artística, e ao próprio processo de feitura da tatuagem, um projeto essencialmente aberto. Isto é, a criatividade une experiências do passado com a abertura ao próprio processo futuro em constante transformação. Novamente, *o panta rhei*.

Por fim, cabe apontar a relação entre a prática e o cognitivismo e sua ligação com a criatividade. Sennett (2015) ao destacar a centralidade da relação entre mão e cabeça, relata que o *artífice* se constrói tanto no domínio de certas habilidades manuais quanto na capacidade cognitiva de detectar e solucionar problemas em seu dia-a-dia: “Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias; esse diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas.” (SENNETT, 2015, p.20). Se, como busco defender aqui, o campo a que estes tatuadores se inserem ao mesmo tempo que criam, caracteriza-se como a constante busca por aperfeiçoamento e inovação, tendo suas bases de influência expandidas para além dos diversos campos artísticos, a detecção e solução de problemas não pode ser vista como imbróglis a se resolverem, mas como parte essencial de si mesmo. Isto quer dizer que a criação de novos desenhos que mesclam o trajeto a que percorreram, juntamente com a abertura a novas influências e experiências, fazem com que tais artífices se deparem diariamente com problemas a serem resolvidos, seja na busca por inspirações, seja na criação de novos projetos. Estes

problemas, acredito, devem ser vistos não apenas como parte da própria atividade, mas como pontos essenciais do próprio campo. Assim, a mão que tatua deve estar intimamente ligada com o cérebro, mesclando conhecimentos e treinamentos anteriores com formas de percepção e resoluções de problemas, tal como a constituição de formas de inspiração. É exatamente esta relação entre a mão e cérebro, a cognição e a atividade motora, que aqui podemos perceber de forma conjunta na própria constituição da criatividade, haja vista que não basta apenas ser um bom executor ou ter grandes ideias, mas mesclar a perícia manual com a disposição de construção cognitiva de saberes em constante sujeição a novos fatores de influência.

Podemos perceber, enfim, os tatuadores exatamente pela multiplicidade experiencial de relações variadas ou, “metáforas mistas”, como diz Gell (1999). Tais metáforas englobam nos sujeitos a ampla dispersão de experiências com outros sujeitos, aprendizados, fontes de inspiração e constante treinamento, fazendo com que cada tatuagem contenha em seu seio experiencial uma gama de influências e experiências variadas, mistas. Por fim, notamos aqui que o “projeto” de ser tatuador envolve uma constante constituição experiencial aberta, em que o campo de possibilidades desdobra-se ao longo do próprio trajeto.

Lugares, traços, sentidos, criatividade

Visitar um estúdio de tatuagem profissional é adentrar num espaço de externalização visual das preferências do(s) tatuador(es). Costa (2004), ao etnografar estúdios que datam do início dos anos 1990, traz nos depoimentos dos tatuadores pesquisados a passagem da tatuagem no ambiente privado da casa, da garagem, de forma amadora e improvisada, até os estúdios especializados, profissionais e legalizados: “Do quarto de um colega, da garagem da casa dos pais, do banco na praça, a tatuagem ganhou um espaço institucionalizado” (COSTA, 2004, p.15). Tal transformação implica não apenas uma mudança no local de exercício da prática, mas leva consigo uma série de elementos, tais como: 1) expansão da tatuagem para diversas camadas sociais através da criação de estúdios institucionalmente controlados. Porém, ainda que o apelo da tatuagem como atrelada a camadas marginalizadas não tenha sido inteiramente superado, sua aceitação passa a ser maior. 2) busca por profissionalização e melhoria técnica por parte dos tatuadores, haja vista tanto o crescimento do público interessado quanto o aumento da concorrência. 3) criação de uma indústria mundial da

tatuagem, que investe em pesquisa e produção de equipamentos (máquinas, agulhas, tintas, cadeiras e etc) especializados que facilitem a prática e minimizem efeitos colaterais, como inflamações e infecções. 4) expansão de eventos e concursos sobre tatuagem que chegam até a grandes emissoras de televisão, com programas que vão desde competições entre tatuadores (Ink Master), até reality shows sobre o dia-a-dia de estúdios em grandes cidades (Los Angeles Ink).

Dentre as descrições fornecidas por Fonseca (2003); Costa (2004) e Osório (2006), podemos observar que o espaço do estúdio possui imbricações e similitudes importantes, contendo, de forma geral, a seguinte divisão: “há uma configuração espacial básica: uma sala de espera, uma sala de tatuar, outra de colocação de piercing (que muitas vezes, é a mesma) e banheiro. Essa configuração marca e representa no plano espacial várias mudanças no universo da tatuagem.” (COSTA, 2004, p.19). Entre os diversos ambientes descritos, a sala de espera constitui-se como o espaço no qual os clientes discutem desenhos, preços e ideias com os tatuadores e podem folhear catálogos de desenhos sugeridos. A decoração do lugar expressa o gosto pessoal de cada tatuador. Já a sala de tatuar é descrita enquanto um ambiente asséptico, separado da sala de recepção, com entrada expressamente restrita ao tatuador e tatuado, com paredes brancas, equipamentos esterilizados e embalados por papel filme.

A criação de um ambiente isolado dos demais - no qual a prática da tatuagem envolve-se de uma “aura” médica, a fim de aproximar-se de uma sala de cirurgia na qual o tatuador utiliza-se de máscaras e luvas cirúrgicas, materiais esterilizados e descartáveis – representa uma importante condição para a expansão dos estúdios. Por se tratar de uma prática de inserção de tinta em camadas subcutâneas, ou seja, uma interferência no corpo de outrem, tal procedimento é apenas legalizado a partir do cumprimento de normas regulatórias impostas por diversas entidades sanitárias. Na sociedade contemporânea, os saberes legitimados sobre formas de interferência no corpo estão envoltos de um discurso médico-sanitarista de caráter científico que detém, no sentido foucaultiano, o status de “verdade discursiva”. Foucault (2001) aponta que, desde a filosofia grega, os discursos no Ocidente firmam-se através da “vontade de verdade” (FOUCAULT, 2001), isto é, a tendência a separar a suposta veracidade de certos discursos de outros, relegados à falsidade. Estes discursos verdadeiros impõem-se pela dominação prática e explicativa de certos fenômenos, objetivados no domínio destes acontecimentos:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2001, p. 9)

Assim, os discursos sanitaristas governamentais impõem à prática da tatuagem procedimentos e regulamentações a se seguirem, fazendo de suas formas de conhecimento, verdades socialmente aceitas. Neste sentido, Mary Douglas (1991) destaca que tais valores, apontados aqui enquanto discursos socialmente constituídos como verdades, definem certas crenças em riscos de contágio, fazendo da assepsia na tatuagem uma prática “pura”, contraposta ao menor cuidado anterior à criação dos estúdios legalizados nos anos 1980: “Descobre-se assim que certos valores morais são protegidos e certas regras sociais definidas por crenças em contágios perigosos.” (DOUGLAS, 1991, p.7). Tal crença legitimada enquanto verdade transforma a própria prática da tatuagem, criando desde tais salas de tatuagem separadas dos demais ambientes, até o investimento mercadológico em equipamentos que evitam formas de contaminação bacteriana e/ou rejeição do material pelo corpo. Assim, podemos ver como tal discurso legitimador impõe à tatuagem condições apriorísticas de existência legalizada no meio social através de procedimentos pautados em crenças que separam práticas assépticas e profiláticas de práticas “suja”. Tais práticas fazem com que o estúdio de tatuagem torne-se “menos parecido com um salão de beleza e mais próximo a uma clínica médica” (OSÓRIO, 2006, p.35). Esta aproximação, segundo Goffman (1985), busca reivindicar práticas socialmente legitimadas, a fim de se firmar no meio social e se expandir para as diversas classes, permitindo tais analogias:

Por mais especializada e singular que seja uma prática, sua fachada social, com algumas exceções tenderá a reivindicar fatos que podem ser igualmente reivindicados e defendidos por outras práticas algo diferente... Conquanto, de fato, estes padrões abstratos tenham um significado diferente em diferentes desempenhos de serviços, o observador é encorajado a realçar as semelhanças abstratas (GOFFMAN, 1985, p. 33).

A tatuagem, ao apropriar-se de vários elementos relacionados ao mundo médico, traz para o meio social a segurança contra os riscos de infecção e contaminação. Mas, em contraste com que tais trabalhos enxergam no campo, certos elementos aqui observados demonstram formas de transformação do campo, ao mesmo tempo que mantém certos elementos, isto é, ainda que nos estúdios observados não haja separações de ambientes na recepção de clientes e na atividade da tatuagem, certos procedimentos

como uso de luvas, materiais descartáveis e etc ainda permanecem como pré-condições para realização da tatuagem.

De todos os estúdios visitados, a saber: BiomaTattoo; TattooHome (os dois endereços) e o SebáTattoo, nenhum possuía uma sala de espera separada de uma sala de tatuagem. Isso não significa que tal divisão inexista noutros estúdios da cidade (Art's Empire e JullianoTattoo – estúdios com mais de dez anos de atividade). Sendo estes estúdios mais recentes, com menos de 4 anos de existência, vemos que a separação de ambientes não se apresenta enquanto fator essencial para a constituição de um estúdio de tatuagem. O ambiente de recepção de clientes divide espaço com as cadeiras, instrumentos e equipamentos. Tal como podemos notar nas fotos dos estúdios TattooHome e SebáTattoo, vemos que tais elementos se entrelaçam e se misturam em um mesmo ambiente, sem grandes divisões. Apresento a seguir uma imagem do TattooHome no segundo momento, já não mais na casa de Breno e Lígia, mas no centro da cidade, a fim também de destacar os pontos aqui analisados.

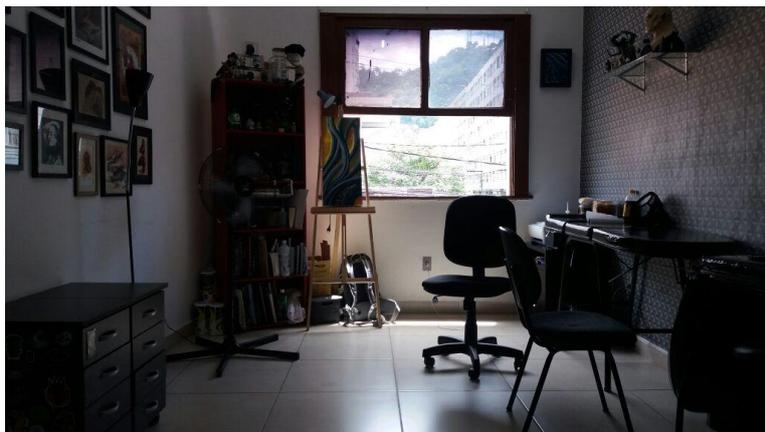


Imagem 16: TattooHome no endereço do centro de Juiz de Fora³⁸

Como podemos ver (ainda que com a pouca qualidade da imagem) nesta imagem e em outras no capítulo anterior, os elementos descritos como pertencentes à sala de tatuagem e sala de espera aqui se misturam. Mas, ainda que seja possível notar a fluidez destes últimos elementos, pude perceber que a profilaxia da prática da tatuagem em si se mantém com forte apelo, principalmente relacionado aos elementos descartáveis e ao uso de luvas, papel filme na cadeira e máquinas de tatuagem.

No que tange à decoração dos estúdios, pude notar que representam a expressão do que os tatuadores pretendem mostrar. No Bioma, diversos quadros, miniaturas e etc

³⁸ Foto tirada por mim. Infelizmente a iluminação não ajudou a captar os detalhes do estúdio

dos diversos tatuadores que lá trabalhavam davam o tom do local. Exatamente pela impossibilidade de construir um espaço próprio e decorar o estúdio conforme suas preferências que Breno buscou um espaço próprio para constituição de seu estúdio, ao lado de Lígia. No TattooHome, ambos tatuadores enfeitam as paredes com quadros de desenhos em grafite, pinturas e artes gráficas de autoria própria, tal como quadros e esculturas de amigos desenhistas e tatuadores. Há também uma estante com livros sobre tatuagem, história da arte, quadrinhos, vídeo-games e etc. Na mesma estante, há também miniaturas de personagens de filmes (como Star-Wars), séries, entre outros. Em uma das paredes, há uma Smart TV conectada hora no youtube, hora na netflix, para que tanto o tatuado quanto os acompanhantes possam assistir vídeos, filmes, séries ou ouvir música. No Sebá Estúdio, as paredes são pintadas de vermelho e ostentam também quadros de amigos tatuadores e desenhistas. Em outra parede, Sebá exhibe alguns desenhos feitos que podem ser tatuados pelos clientes. Para clientes e acompanhantes, Sebá disponibiliza um PlayStation com algumas opções de jogo para que se entretendam enquanto tatua.

Um conceito que talvez expresse bem a questão desta externalização seja o de *ethos*. Tal palavra usada desde a Grécia antiga por Homero e Aristóteles, foi inicialmente apropriada na antropologia por Kroeber (1963), que a define como um “aroma” que impregna a cultura enquanto totalidade (p.101). Na mesma direção, Geertz (2008) define o *ethos* como “o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos” (GEERTZ, 2008, p.66, 67). *Ethos*, assim definido, estreita sua relação com o próprio conceito hegeliano de *volksgeist* (espírito do povo). Em Hegel (1981), o *volksgeist* está intimamente relacionado com o espírito do tempo, o *zeitgeist*, a formas de construção de limitações de entendimento. Hegel (1981) defende que a essência do *zeitgeist* é sua eterna superação dialética, revelando sempre novas dinâmicas transformacionais que afetam o *volksgeist*. Porém, uma questão essencial para o pensamento de Hegel (1981) expressa a evolução de tal relação dialética em busca de um aprimoramento do espírito do povo segundo parâmetros vistos por sua universalidade. O sentido que Kroeber (1963) e Geertz (2008) dão ao *ethos* não acompanha tal princípio de refinamento, ainda esteja próximo do *volksgeist*. Assim, o conceito de *ethos*, tão utilizado na antropologia, expressa exatamente esta essência do espírito de um povo, suas disposições e modos de vida. Utilizo aqui a ideia de *ethos* neste mesmo sentido sincrônico, mas também dando ênfase ao seu caráter fluido na linha temporal da vida, isto é, sujeito às constantes transformações diacrônicas. O

volksgeist e o *zeitgeist* não se correlacionam aqui no sentido de expressar certa evolução de tal espírito, mas apenas as transformações em aberto. Pro presente caso, quero aqui enfatizar que o *ethos* dos tatuadores, aquele espírito que os caracteriza é, essencialmente, o que se externaliza nos estúdios, a parte de si apresentada aos outros. Obviamente, tal como gostos e preferências se transformam no tempo, o que se mostra nos estúdios pode ser modificado futuramente.

Outro conceito essencial importante de se destacar é a separação do âmbito privado do meio comercial na prática da tatuagem. Fonseca (2003) expressa que a abertura de estúdios permite que a atividade se desligue do âmbito privado e se torne uma atividade comercial:

Como está expresso na passagem anterior, um elemento-chave era que nesse contexto inicial havia uma imbricação entre o privado (a casa e os espaços de intimidade) e o social – comercial (a prestação de um serviço). Isso fazia da prática da tatuagem um ofício doméstico, familiar, no qual se misturavam sentimentos de amizade, de proximidade, de partilha, de coragem, com a prestação de um serviço, cujo pagamento não tinha um lugar de predominância (como acontece numa relação típica comercial), mas, cumpria o papel de manter a reciprocidade entre ambas partes. (FONSECA, 2003, p.31)

Porém, o estúdio de Breno e Lígia ofereceu, durante certo tempo, outra oportunidade de reflexão. Ao buscar instalar um estúdio em sua própria casa, o TattooHome, ambos tatuadores expressam o desejo exatamente de reconciliar a separação entre público e privado, enfatizando a ideia de fazer o cliente sentir-se, literalmente, em casa. Por mais que esta divisão destacada por Fonseca (2003) traga, de forma implícita, outros aspectos - como a consequente profissionalização dos tatuadores nos estúdios, contrastando com o aparente amadorismo das tatuagens caseiras – o TattooHome oferece-nos novas formas de estruturação possível de um estúdio de tatuagem. Ao abrir um estúdio em sua própria residência, Breno e Lígia enfatizam a aproximação com clientes que, para chegarem ao local (que não possuía nenhuma placa), devem já iniciar conversas por meio de telefone e redes sociais. Numa relação de duas vias, ambos tatuadores abrem, literalmente, as portas de casa para receber clientes previamente conhecidos e, de outro lado, são capazes de evitar clientes com ideias que fogem às suas preferências. Por fim, cabe ressaltar que a motivação para a transferência do estúdio para uma área mais centralizada envolve desde uma melhor localização até a necessidade de reestruturar sua própria casa, haja vista que Lígia e Breno esperam para fevereiro um filho. Mas, mesmo ao transferir o estúdio para uma área mais central,

ambos sempre buscaram ressaltar que o ambiente caseiro e a forma de recepção continuam as mesmas, por isso mantiveram o nome do estúdio.

Em resumo, podemos notar que a forma constitutiva de estúdios de tatuagem está essencialmente em transformação, podendo apresentar a divisão de espaços de forma fluida, ainda que os procedimentos relacionados à prática de tatuagem apresentem-se mais rígidos. A própria relação entre tatuagem caseira e de estúdio foi reconfigurada e misturada no estúdio de Breno e Lígia, e no de Sebá, pode-se perceber a transformação e constante ressignificação do espaço do estúdio conforme seus usos.

Como já apontado anteriormente, os estúdios pesquisados caracterizam-se por sua conjugação ser distinta daquilo que Fonseca (2003); Costa (2004) e Osório (2006) trazem em suas descrições. Ao invés da separação da sala de recepção da sala de tatuagem, tais espaços conjugam-se em um único ambiente, sem que os cuidados com higiene sejam esquecidos. Sendo este um primeiro ponto que me chamou a atenção, contrastando com a bibliografia disponível, percebi também outros pontos. Se a separação de espaços prioriza justamente a privacidade do cliente no processo da tatuagem, impedindo que desconhecidos estejam presentes, o mesmo não poderia acontecer nos estúdios de Breno/Lígia e Sebá.

Mas, tal característica talvez deva ser pensada aqui em relação a outro aspecto: a propaganda. Os estúdios etnografados pelos autores acima elencados, tal como alguns outros mais antigos em Juiz de Fora, caracterizam-se por serem clássicos pontos comerciais identificados por placas e/ou outdoors, com portas de vidro em que fotos de tatuagens feitas são normalmente fixadas para que qualquer um possa ver. Estes pontos comerciais encontram-se disponíveis para que qualquer pessoa possa visitar, discutir preços, desenhos, ideias e marcar sessões de tatuagem. Já no TattooHome e SebáTattoo, não há nenhuma placa de identificação do estúdio, portas de vidro e fotos de tatuagens passadas. Pensando por um viés comercial, não há como encontrar ao acaso tais estúdios sem conhecê-los por antecipação.

Este aspecto nos leva à questão da divulgação e propaganda. Se nenhum dos estúdios se concentra em formas tradicionais de propaganda, isto é, chamando a atenção de transeuntes, como estes encontram interessados? Basicamente, através de redes sociais na internet. Ao manter perfis no Facebook e Instagram (principalmente), os três tatuadores encontram grande parte de seus clientes. A divulgação de seus trabalhos nestas redes sociais se dá por meio de postagens de fotos quase diariamente, tal como desenhos feitos e disponibilizados para tatuar. No total, Breno soma pouco mais de 27

mil seguidores no Instagram, Sebá pouco mais de 2 mil e Lígia cerca de 3 mil e 500 seguidores. Tal rede social, somada ao Facebook, configuram como principal ferramenta de marketing e divulgação em uma “sociedade em rede” (CASTELLS, 2003), na qual a internet surge como ferramenta central de interligação entre sociedades e pessoas, funcionando também como meio de divulgação que alcança potenciais clientes em todas as partes do mundo. Desta forma, tais estúdios dispensam a presença de placas, outdoors, panfletos e etc, em função das redes sociais. Isso faz com que também não tenham necessidade de criar seus estúdios em locais com ampla visibilidade, já que a presença na internet aparece como ponto central da divulgação de trabalhos, permitindo que os sujeitos que venham a se interessar pelos trabalhos destes tatuadores possam conversar sobre ideias e preços por meio de redes sociais, sem a necessidade de se deslocar fisicamente aos estúdios. Como resultado, ao invés de ter um espaço aberto a qualquer pessoa que transite pela rua, estes estúdios terminam por receber, principalmente, potenciais clientes que já discutiram ideias previamente. Desta forma, notei que a circulação de pessoas torna-se, indiretamente, mais restrita em relação a outros estúdios, sendo que a maioria das pessoas que lá chegavam eram clientes, ou acompanhantes.

Assim, elimina-se a necessidade de existência de dois ambientes (a sala de recepção e sala de tatuagem) nos estúdios, já que o acesso de pessoas já é mais restrito pela própria configuração dos meios de divulgação e local de funcionamento. Isso faz com que as características essenciais do que Fonseca (2003); Costa (2004) e Osório (2006) destacam nos dois ambientes sejam conjugados em um único lugar, sem deixar de lado a decoração conforme o gosto dos tatuadores e as preocupações básicas com higienização do local, das ferramentas e etc.

CAPÍTULO III: ARS IN CUTIS: A PRÁTICA DA TATUAGEM

A partir daqui pretendo descrever processos de realização de tatuagens em diversos contextos, relacionando “na prática” os principais aspectos discutidos anteriormente, dando ênfase à questão da criatividade. As descrições serão divididas em subtítulos específicos, englobando de forma geral o processo da tatuagem em todas as suas etapas. Em cada um dos subtítulos englobarei as descrições dos processos nos estúdios Bioma, TattooHome, SebáTattoo e em um *Flash Day*, destacando similitudes e diferenças.

No âmbito das sessões de tatuagem etnografadas, senti a importância de certas relações - tais como do toque do tatuador, a máquina, e a dor - mas que quando apenas observadas e questionadas apresentavam algumas descrições gerais e vagas, oferecendo dificuldades de externalizar sensações e sentimentos, deixando esta e outras questões em aberto. Frente a tais questões, decidi me tatuar com alguns dos tatuadores aqui analisados e pude perceber que esses problemas remetem, de fato, a uma certa dificuldade de externalização de sensações múltiplas e variadas no processo da tatuagem. Tais tatuagens uniram tanto os interesses da pesquisa quanto meu próprio desejo de me tatuar. Assim, busco aqui trazer além das experiências observadas em sessões de tatuagem de outras pessoas, as experiências que vivi, permitindo uma visão “mais de dentro” possível, esclarecendo muitos dos pontos a que encontrei limitação apenas observando e conversando.



Imagem 17: sessão de tatuagem em estúdio³⁹

O processo de construção do desenho

³⁹ Foto tirada pelo autor

Ao entrar em contato com um tatuador, o pretense cliente encontra como primeira questão a ser trabalhada a construção do que tatuar. Tal momento não pode ser definido de forma fixa, já que a construção da tatuagem – como se verá mais adiante – não comporta apenas a concepção de uma reprodução de uma ideia, esboço ou desenho já discutido previamente, mas apresenta-se enquanto um projeto aberto às transformações ao longo da própria atividade de tatuar. Há clientes que chegam com ideias e intenções previamente definidas, alguns mais intransigentes e outros mais flexíveis, podendo até mesmo gerar problemas no processo, como relatam Breno e Lígia:

Breno: Já teve vez que veio um cara pra marcar uma tatuagem e ele não aceitava nada do que eu sugeria. Pedia pra desenhar, não gostava, dava umas ideias que não casavam com a coisa. Ficamos nessa um tempão, até o dia que eu falei pra ele procurar um outro tatuador que talvez fizesse melhor o que ele queria, porque aquilo tava fazendo mal pra mim e pra ele, já tava numa energia pesada.

Lígia: Já aconteceu comigo de uma menina vir com uma ideia de flor e amigas que estavam juntas pediam pra ficar modificando isso e aquilo. Sério, fiquei umas 4 horas desenhando um monte de coisas diferentes pra chegar no final e a menina escolher o primeiro desenho.

Mas também existem clientes dispostos tanto a ouvir as sugestões dos tatuadores, quanto outros que não sabem exatamente o que fazer. Isto é, o momento de elaboração do desenho encontra-se em circunstâncias que variam de acordo com o cliente e com o tatuador, sendo necessário em alguns casos, como já descrito no capítulo anterior, no qual Sebá expressa o gosto por “trabalhar” na ideia do que o cliente mobiliza como importante para a temática da tatuagem. Neste sentido, cabe destacar que a tatuagem feita em estúdio pode (ou não) estar atrelada a algum significado particular para quem tatua, já que esta é feita exclusivamente para cada cliente. Em oposição, nos *Flash Days*, os desenhos disponibilizados são criados pelos tatuadores sem a participação dos clientes. Dessa forma, ainda que o significado pessoal de cada tatuagem possa ser abertamente atribuído e construído pelo tatuado, a elaboração do desenho não se faz com sua participação. Sobre a questão do significado pessoal atribuído pelos tatuados, observei que há relativa variabilidade, já que nem todas as pessoas tatuam algo que realmente queiram significar pra si. Trago aqui dois exemplos destoantes sobre tal questão, em que um dos tatuados pede para que Breno crie um desenho que tenha correlação com sua profissão e preferências pessoais, e a outra faz sua primeira tatuagem em um *Flash Day* com Lígia, sem conhecê-la de antemão e sem

buscar significados pessoais para sua tatuagem, tendo-a realizado simplesmente pelo desejo de se tatuar.

O primeiro caso é de Octávio, 22 anos, um amigo de longa data que me apresentou Breno. Quando este o conheceu, estava buscando um tatuador com um traço diferenciado para criar um desenho que mesclasse suas preferências. Ao encontrar Breno pelo Instagram e Facebook, explicou as ideias que o motivaram e Breno criou um desenho, explicado aqui a partir de seu depoimento:

Sou tecnólogo superior de gastronomia, e trabalho como cozinheiro. E dentro da cozinha, nós cozinheiros temos jargões próprios. Todo cozinheiro gostaria de ser um polvo por ter 8 tentáculos e poder fazer várias coisas ao mesmo tempo. Então eu juntei o Cthulhu, que é uma criatura demoníaca alienígena de outra dimensão do romancista H.P. Lovecraft. E assim surgiu o cookthulhu. Não fiz uma tatuagem demoníaca por ser satanista. Só que é um símbolo maneiro, obscuro. Tem a ver com meu estilo de vida e com as músicas que eu curto, que falam sobre essas coisas do mal. Gosto também do universo de Lovecraft e etc. Tem a influência do metal que eu escuto e da cultura nerd. É um símbolo legal!



Imagem 20: “Cookthulhu” de Octávio⁴⁰

Nota-se pelo trecho e pela imagem que a criação de Breno a partir das conversas com Octávio mesclaram suas preferências musicais, literárias e profissionais em um único desenho, trazendo em sua composição uma significação pessoal para ele.

Em outro caso, podemos observar o contrário. Daniela, 27 anos, apontava seu interesse de longa data para realização de uma tatuagem, ainda que jamais tenha

⁴⁰ Imagem retirada de:

https://www.facebook.com/breno.bitarello/photos?lst=100002742356958%3A100001605237747%3A1515013858&source_ref=pb_friends_tl Acesso em 03 jan. 2018

encontrado um desenho ou tido uma ideia que a motivasse. Ao saber do *Flash Day* em outubro, visitou o local decidida a fazer uma tatuagem. De imediato, escolhe um galho de árvore que Lígia desenhou para o evento e, quando perguntada se tal escolha era motivada por algum significado pessoal, esta respondeu:

Não tem significado, é só um galho mesmo. Acho que ficou bem bonito e fiquei muito feliz. Fiquei muito tempo da minha vida pensando em fazer uma tatuagem, buscando um desenho que tivesse um significado. Todo mundo me falava que na primeira tatuagem a gente tem que fazer alguma coisa com significado. Mas acho isso besteira, porque se fosse esperar aparecer alguma coisa, as vezes eu nunca ia fazer nada.



Imagem 21: Daniela tatuando e ao lado, sua tatuagem⁴¹

Nota-se aqui que, em oposição a Octávio, Daniela realiza sua tatuagem sem a menor pretensão desta ter um significado pessoal a ser atribuído. Desta forma, podemos perceber que a questão da significação pessoal é variável em diferentes contextos, mas que quando existe, é essencial para a constituição da tatuagem. Cabe agora descrever alguns processos variados de escolhas, construções de desenho e significações atreladas neste processo.

Os dois primeiros processos de escolha de desenho tem Breno como tatuador referencial. O primeiro caso é de Gabriel, 23 anos, que escolheu Breno como tatuador por indicação de pessoas conhecidas e por acompanhar suas postagens em redes sociais. Sua ideia inicial era cobrir uma pequena tatuagem de uma espada no pulso, feita por uma amiga que começara a tatuar a pouco tempo. Por ela ter se disposto a tatuar a custo zero, Gabriel aceitou ceder sua pele para que a tatuadora praticasse, a tatuagem não alcançando um resultado satisfatório.

⁴¹ Fotos tiradas pelo autor



Imagem 22: a tatuagem de Gabriel a ser coberta⁴²

Ao procurar Breno, seu intento era cobrir a tatuagem acima (que media cerca de 6,5cm) com uma de mesmo tamanho ou pouco maior. Gabriel sugeriu fazer um crânio frontal com uma galáxia ao fundo, unindo seus gostos por imagens obscuras e seu interesse por astrofísica. Por não ter encontrado nenhuma imagem para nortear suas ideias, pediu para que Breno algo novo. Normalmente, segundo o próprio Breno, este esboçaria um desenho com alguns dias de antecedência, mas neste caso, como Gabriel se encontrava no local e pretendia tatuar no mesmo dia, fez um esboço em caneta colorida em seu braço, dando uma ideia do resultado final a partir de algumas ideias que teve enquanto discutia com Gabriel. Em tal discussão, Breno destacou que a cobertura de uma espada com um crânio pequeno ficaria estranho, por conta da espada ter uma forma mais verticalizada, bastante diferente da forma arredondada de um crânio. Assim, Breno pergunta se Gabriel teria a intenção de fechar o antebraço posteriormente, e recebendo uma resposta positiva, sugere um desenho que cubra praticamente toda a parte inferior do braço. Dessa forma, Breno poderia explorar certas texturas próximas dos tecidos do braço, na linha abstrata - na qual tem preferência por fazer - formando uma caveira com uma galáxia como plano de fundo, explorando diversos detalhes impossíveis de serem feitos em uma tatuagem pequena.

O segundo caso aqui mobilizado envolve uma tatuagem que fiz com Sebá. Por já ter algumas tatuagens com temas voltados para símbolos do paganismo nórdico medieval, decidi continuar na mesma linha. Optei por tatuar um *Vegvisir*, um popular símbolo islandês que combina diversas runas (alfabeto mágico no neopaganismo nórdico), e representa a busca por um caminho em meio às incertezas, sendo usado pelos islandeses como uma bússola protetora em meio aos mares revoltos.

⁴² Foto tirada pelo autor.

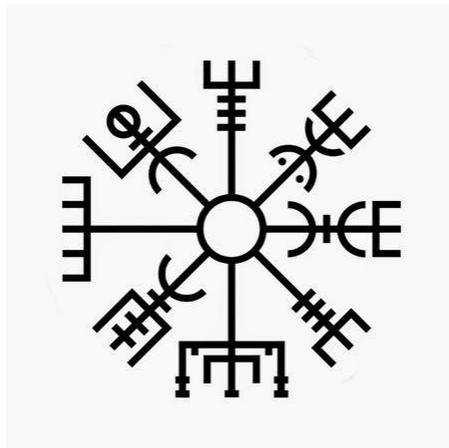


Imagem 23: *Vegvisir*⁴³

Além de tal símbolo, pensei em incluir um olho no meio ou acima, representando o olho que o Deus nórdico Odin sacrificou em busca de sabedoria. Ao explicar a ideia para Sebá, alguém que possui certo conhecimento sobre o tema, seu principal desafio era tentar criar um olho que aparentasse estar “morto”, sendo esta uma ideia do próprio tatuador, a qual me apresentei prontamente animado. Sebá partiu da imagem original pensando em encaixar o “olho morto” no meio, porém a simetria do olho poderia apresentar-se como um problema, já que os símbolos do lado esquerdo poderiam ficar comprometidos em relação ao lado oposto, como fica claro na imagem. Outra questão envolvia o local a ser feito. Minha ideia inicial era fazer no meio do peito, porém o tamanho por mim sugerido era de 5cm x 5cm. Sebá sugeriu dobrar o tamanho, para explorar melhor o desenho do “olho morto” e não ficar muito “perdido”.

Nestes dois exemplos o que se nota que os dois tatuados buscaram os tatuadores com ideias prévias, mas que estiveram sujeitos a mudanças ao longo das conversas. A criatividade na elaboração prévia do projeto de tatuagem se deu de forma colaborativa, onde ambas as partes contribuíram com ideias e negociações, tal como também aponta Ferreira (2014):

Esta etapa de projecto da ideia visual da tatuagem implica, portanto, uma criatividade colaborativa, intersubjectivamente gerida e negociada. A relação com o cliente é necessariamente pautada por um estilo interactivo de permanente negociação (IRWING, 2000), por um esforço de colaboração onde se sucedem inúmeros compromissos na articulação da visão gráfica do tatuador aos desejos do cliente, muitas vezes relativamente difusos em termos de desenho e localização. (p.96)

⁴³ Disponível em: <https://i.pining.com/736x/a7/c0/db/a7c0db236a7f2d140591fcc6f8a95dcc--vegvisir-compass-celtic-compass-tattoo.jpg> Acesso em 04 jan. 2017

Na mesma linha, Costa (2004) aponta: “A relação entre o tatuador e o tatuado vai se construindo durante aquilo que chamo de ‘negociação’. A partir das ideias do cliente, o tatuador vai dando sugestões” (P.85). Porém, como será possível notar nos próximos subtítulos, a elaboração do projeto prévio, do desenho a ser realizado, não se dá de forma fixa, isto é, nem sempre o que foi discutido *a priori* será reproduzido *intona* tatuagem. Dessa forma, cabe-nos aqui deixar a questão da elaboração de um desenho para se tatuar como uma questão norteadora mais do que fixa, estando em certa medida aberta a modificações ao longo do processo, haja vista a possibilidade de se inserirem novas ideias e/ou mudanças decorrentes de problemas variados e não planejados.

Em outra via, as tatuagens do *Flash Day* apresentam como radicalmente diferentes. O evento, organizado no dia 7 de outubro a partir das 10 da manhã, se caracterizou pela ampla divulgação dos portfólios dos tatuadores presentes em redes sociais, convidando amigos e interessados a comparecer. Muitas pessoas se manifestaram pedindo para que os tatuadores “segurassem” alguns desenhos até o momento em que pudessem comparecer, recebendo resposta negativa, já que a preferência é dada a quem primeiro chegar, sendo que cada tatuagem feita é descartada, não sendo possível ser feita por outra pessoa.

Em sessões de tatuagem nos estúdios, o lugar é rodeado apenas pelo tatuador, tatuado e acompanhantes, ainda que em algumas sessões no TattooHome a presença de Breno e Lígia no mesmo ambiente faz com que clientes de ambos e acompanhantes também dividam o local. Já em um *Flash Day*, o fluxo de pessoas é bem mais amplo, cabendo aqui especificar do que se trata tal evento. Um *Flash Day* é basicamente um evento em que vários tatuadores (entre 3 e 6, na média) oferecem desenhos de sua autoria a preços promocionais, variando entre R\$100,00 e R\$300,00. Por serem desenhos de menor medida, várias pessoas tatuam no mesmo dia, explicando o alto fluxo. Além de sessões de tatuagens é comum que nestes eventos haja empresas vendendo comida e bebida no local, além de apresentações musicais e outros eventos. O *Flash Day* que participei foi feito em uma academia de *crossfit* no centro de Juiz de Fora, o IronSide CT. Uma área foi reservada para os quatro tatuadores participantes (dentre eles Breno e Lígia), enquanto o restante do espaço também organizava uma competição de levantamento de peso entre seus clientes, o que causou um grande fluxo de pessoas, além da presença de uma cervejaria e restaurante no local.



Imagem 18: sessão de tatuagem em um *Flash Day*⁴⁴

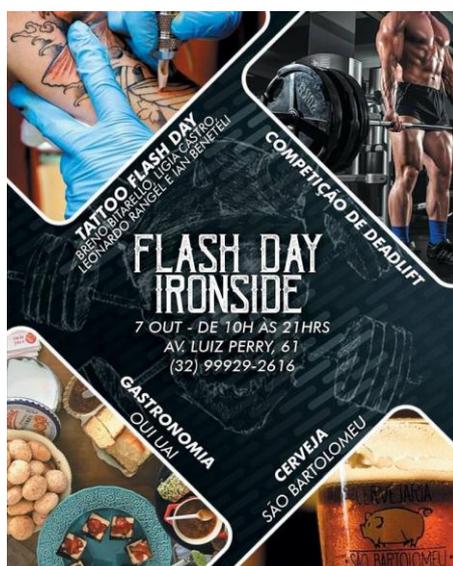


Imagem 19: cartaz do *Flash Day*⁴⁵

Assim, Helena, 25 anos, fez questão de chegar ao evento às 10 da manhã para garantir um dos desenhos que, segundo ela, teve mais procura. Sua pretensão era tatuar o escritor do século XIX Edgar Alan Poe, feito por Lígia. Tendo chegado logo no início do evento, Helena foi capaz de garantir o desenho de Lígia. Ao longo do *Flash Day*, foi possível notar outras quatro pessoas que consultaram a tatuadora sobre a disponibilidade da tatuagem. Como já explicitado anteriormente, as tatuagens disponibilizadas num *Flash Day* são criações exclusivas dos tatuadores participantes e não-replicáveis, impedindo também que o cliente explicitasse suas ideias. Isto é, além da região do corpo onde a tatuagem será feita, o cliente não pode opinar sobre a constituição em si do desenho. Tal questão, a princípio, fez-me suspeitar que de forma geral o *Flash Day*

⁴⁴ Foto tirada pelo autor

⁴⁵ Imagem retirada do perfil de Facebook da academia IronSide. Disponível em: https://www.facebook.com/ironsidect/photos/?ref=page_internal Acesso em 03 jan. 2018

atrairia pessoas simplesmente dispostas a tatuar, sem buscar significados internamente importantes. De fato, ao longo do evento, deparei-me com algumas pessoas que buscavam suas primeiras tatuagens e queriam apenas fazer algo “legal”, tal como outras com dezenas de tatuagens que pretendiam fazer outras tatuagens apenas pela questão estética dos desenhos. Porém, o motivo que me levou a destacar o caso de Helena foi outro.



Imagem 24: Alguns dos desenhos de Lília para o *Flash Day*⁴⁶

Ainda que o desenho de Edgar Allan Poe tenha sido feito por Lília sem o pedido prévio de ninguém, isso não impede que a significação seja um ponto essencial que incite alguém a se tatuar num *Flash Day*. Helena, em seu depoimento, deixa claro os motivos que a levaram a chegar cedo ao evento no intento de tatuar o desenho:

Sou muito fã dos contos do “Poe” e isso vem desde criança, pois o primeiro conto que eu traduzi e li em sala foi o dele, inclusive a professora elogiou bastante. Mas também houveram outros motivos. Bem, eu tinha visto uns desenhos que a Lília havia feito pro Flash e achei eles lindos, e estava em dúvida sobre tatuar alguma coisa, pois tinha gostado do Poe e de mais alguns. Só que antes de ontem [no dia 5 de outubro de 2017] eu estava vendo um seriado que não tinha nada a ver com o assunto, mas a mulher, de repente, viaja no tempo e descobre que na encarnação passada era casada com o Poe. Justamente nessa hora estava pensando se iria ou não tatuar alguma coisa. Pô, já pensei que era um sinal! Logo depois fui lembrar que o Poe morreu no dia 7 de outubro, justamente no dia do Flash, 168 anos depois. Aí foi demais, tive que fazer! Fui logo perguntar pra Lília se já tinha alguém pra fazer, e ela me disse que um monte de gente já tinha pedido pra reservar a tattoo, mas ela não poderia fazer isso, e seria justamente de quem chegar primeiro. Por isso cheguei bem cedo!

⁴⁶ Disponível em: https://www.facebook.com/ligia.l.castro/photos_all Acesso em 07 jan. 2018

Nota-se aqui que a motivação de Helena tangencia a questão da significação a partir de uma coincidência de datas entre o *Flash Day* e a morte de Edgar Allan Poe, juntamente com a circunstância do acontecimento do seriado que viu (e por que não também dizer coincidência?) e suas preferências literárias. Trata-se aqui de uma motivação e significação que extrapola a questão das escolhas e negociações entre tatuadores e clientes, localizando a tatuagem também na esfera do “acaso”, de certa forma, já que boa parte dos acontecimentos não incluiu uma negociação consciente entre Lígia e Helena, a saber: a elaboração do desenho por Lígia (que não foi feito para Helena); o seriado; as preferências literárias de Helena e a data de morte do autor. Acontecimentos isolados, localizados diacronicamente em diferentes contextos, mas que se entrecruzaram nos trajetos de Helena e Lígia, constituindo seu sentido neste contexto e motivando o resultado final: a tatuagem. Percebemos também que a questão da construção negociativa de um desenho baseado nas preferências do tatuado (ideias do que fazer) e do tatuador (técnicas, ideias de imagem, formas de fazer e etc), não limita a forma de como se constitui a significação da tatuagem. Portanto, se minha suspeita inicial era de que as tatuagens no *Flash Day* tinham como pujança a vontade de tatuar e o gosto estético pelo desenho, carecendo de significação pessoal (já que a elaboração do desenho é exclusiva do tatuador), minha hipótese foi falseada.

A possibilidade de constituição de significação, até mesmo as mais pessoais, não perpassam necessariamente a criação de um desenho com intermédio de um tatuador e um tatuado, ou seja, não é apenas o desenho elaborado para um cliente em particular que está embebido de uma significação pessoal. A tatuagem de Poe traz, assim, um exemplo de um desenho com ampla significação particular (por conta das preferências literárias) e contextual (a data de morte do autor e o seriado assistido) para Helena. Esta questão difere-se em demasia também das possíveis formas de significação “genérica” de desenhos não-exclusivos (principalmente de símbolos maori, ideogramas japoneses, entre outros) que podem representar adjetivos como “força”; “família”; “fé” e etc. A tatuagem de Helena representa uma significação pessoal desde sua infância até acontecimentos atribuídos aos “sinais” que motivaram o ato. Quando perguntada sobre tais sinais, Helena responde:

Esses sinais seriam coisas que, sei lá, o Universo manda como forma de orientar um caminho, um ato. Eu estava com dúvida sobre essa tatuagem, se deveria fazer agora, se seria esse desenho o outro. Aí esses sinais enviados foram como mensagens que me ajudaram a escolher o desenho, como se fosse isso: “faz esse desenho que é melhor pra você!”

Com isso, quero destacar que a forma de significação de uma tatuagem não perpassa necessária a elaboração de um projeto de desenho *a priori*, mas pode englobar também desenhos já feitos a partir de acontecimentos e experiências, interligados por um sentido construído pelo sujeito. Ou seja, nem sempre a tatuagem de desenhos previamente definidos carece de formas de significação e motivação pessoal em relação aos desenhos exclusivos. O significado do ato, desta forma, não pode estar estritamente ligado ao tipo de desenho feito e ao contexto, variando de caso para caso. O exemplo de Helena termina por contrastar com o de Daniela, já que uma tatuou algo com amplo significado para si, entrelaçando acontecimentos de sua vida com datas históricas e acontecimentos imprevisíveis; e a outra tatuou algo pela simples vontade de tatuar, sem maiores significações. Curiosamente, Daniela estava a fazer sua primeira tatuagem, enquanto Helena já possuía outras duas.

Por fim, este último dado também rompe com outra hipótese que tinha, a saber: pessoas que fazem sua primeira tatuagem buscam fazer algo preche de significado para si, ao passo que pessoas mais tatuadas se preocupam menos com isso. Tal questão mostra-se inversamente proporcional nos casos relatados acima, ainda que não seja possível fazer uma analogia contrária. Tais questões variam em demasia de pessoa para pessoa, já que me deparei com sujeitos (como Octávio, que tatuou o “cooktchulhu” com Breno) que possuem diversas tatuagens, todas com significados intimamente associados a sua vida, e outras como Gabriel (que tatuou a caveira com o universo de fundo), que possuem algumas tatuagens significadas pela sua experiência, e outras feitas apenas pelo gosto estético – como um escudo tatuado em sua perna, feita por outro tatuador.

Ferramentas Múltiplas

Falar sobre equipamentos de tatuagem é se envolver num campo em constante transformação e aprimoramento ao longo do tempo. Se a tatuagem enquanto forma variada de marcação do corpo é uma prática existente em diversos contextos culturais em diferentes partes do mundo e em variados períodos históricos, as ferramentas e elementos utilizados na marcação de pele são altamente variados. Desde hastes de madeiras até dentes de tubarão, passando por tintas feitas de seiva de árvore ou até mesmo sangue misturado às cinzas de outros elementos, as ferramentas são múltiplas:



Imagem 25: do lado esquerdo, agulhas de marcação encontradas no Egito. Do lado direito, um cinzel de madeira e ossos Maori⁴⁷

Sem grandes pretensões de trazer uma história das ferramentas utilizadas na prática da tatuagem, me concentrarei nos elementos mais utilizados para tal atividade no meio Ocidental, a saber: a máquina elétrica, as agulhas e tintas. A máquina elétrica foi inventada no fim do século XIX pelo irlandês Samuel O'Reilly, dando mais agilidade e precisão à prática da tatuagem, já que o número de agulhadas por minuto aumentou consideravelmente, permitindo novas formas de exploração da prática.



Imagem 26: máquina de tatuar do século XIX⁴⁸

Desde então, mais de um século depois, tal equipamento passou por diversas modificações. Uma máquina de tatuagem nos dias de hoje pode ultrapassar 3.000 agulhadas na pele por minuto, tendo espaço para inserção de diversas quantidades de agulhas, fazendo com que seja possível explorar formas de desenhos variados, com possibilidades de sombreamento, preenchimento de cores, traços e etc.

Sebá possui duas máquinas de tatuar, uma Paulo Fernando híbrida 2011 e uma Paulo Fernando traço 2017, ambas de bobina. Máquinas de bobina funcionam por um

⁴⁷ Disponível em: http://www.sinonskin.ca/uploads/1/7/3/6/17367971/1919987_orig.jpg Acesso em 10 jan. 2018

⁴⁸ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/527273068842737896/?lp=true> Acesso em 10 jan. 2018

motor de eletro-ímã que, através da atração e repulsão das bobinas a uma liga metálica que gera energia filtrada por um capacitor. As energias positivas e negativas causam uma reação no batedor, ocasionando sua movimentação para baixo. O tamanho de cada bobina varia entre seis e doze voltas dos fios de cobre, conforme o objetivo de cada máquina, isto é, se voltada mais para traçar ou colorir. Através deste sistema a máquina é capaz de injetar a agulha na pele entre 1mm e 2mm, perfurando-a até 3.000 vezes por minuto.

Tal marca, considerada pelos tatuadores da pesquisa uma ótima máquina, custa em média 700 reais, tendo um peso estimado entre 150g e 250g. O fato de Sebá utilizar duas máquinas faz referência ao tipo de tatuagem a ser feita. Isto é, caso precise de traços mais finos utilizará a máquina de traços, já que sua velocidade é maior, e caso precise de colorir e preencher, utilizará uma máquina de batida intermediária, a híbrida.



Imagem 27: à esquerda um modelo de Paulo Fernando de traço, e à direita, um modelo híbrido⁴⁹

Já Breno e Lígia utilizam, cada um, uma Sublime e outra Bishop MAGI, ambas rotativas. Máquinas de tatuagem rotativas tem como base de funcionamento um motor sem núcleo para a agulha em oposição as bobinas eletromagnéticas, o que faz com que a máquina faça menos barulho e seja mais leve, pesando pouco menos de 100g. Seu sistema é considerado relativamente mais fácil de ser configurado do que uma máquina de bobina, necessitando de menos manutenção. Porém, por conta do sistema de eixo da máquina rotativa ser relativamente mais simples (e fácil de configurar), permite poucos ajustes por parte do tatuador em relação às máquinas de bobina. Geralmente, todas as máquinas já possuem configuração de ajustamento pronta para uso, mas diversos tatuadores optam por fazer ajustes, podendo acelerar a velocidade da máquina, a

⁴⁹ Disponível em: <https://www.lojatattoo.com.br/maquinas/nano-dietzel-traco-linha-paulo-fernando>
Acesso em 10 jan. 2018

distância no curso da agulha (cursos menores são mais indicados para traços, e cursos maiores para preenchimento), entre outros aspectos. No âmbito destas configurações particulares de cada tatuador, as máquinas de bobina, ainda que mais difíceis de se configurar, comportam mais modificações. Voltando às máquinas rotativas, cabe destacar que as da marca Sublime custam em média 1.550 reais, ao passo que máquinas Bishop MAGI chegam a marca de 3.450 reais. Tal elevação do preço em relação às de bobina se deve ao fato de que tais máquinas foram popularizadas apenas nas últimas décadas, além de serem mais leves, fáceis de manusear e com pouca necessidade de manutenção. Outro fator essencial que pesa no preço final de tais máquinas, além da questão da qualidade da marca (ambas marcas são consideradas por Breno e Lígia como de alta qualidade), é o fato de que máquinas rotativas podem se ajustar à necessidade de traçar e preencher com base na voltagem utilizada: em média, para traçar, deve-se utilizar a máquina entre 8 e 9 volts, e para preencher, entre 7 e 8 volts. Por mais que máquinas de bobina também possam se ajustar a estas necessidades, suas configurações necessitam de maior conhecimento das peças.

A Sublime apresenta-se como uma máquina considerada de alta qualidade no mercado, utilizada por Breno e Lígia em desenhos mais rápidos e com menos detalhes. Ainda que tais máquinas suportem, de forma clara, tatuagens grandes, demoradas e com alto grau de detalhamento, a Bishop MAGI faz tal papel de forma ainda mais satisfatória, “respondendo” de forma superior, pois seus traços e preenchimentos quase não necessitam de serem refeitos, o que altera de forma significativa a possibilidade de detalhar com traços, sombreamentos e preenchimentos detalhados. Tal máquina foi pensada e projetada pelos tatuadores Nikko Hurtado e Franco Vescovi, tendo sido feita apenas 4.000 unidades⁵⁰. Utiliza alumínio de aeronaves e é montada à mão, tendo sido desenhada para evitar que tatuadores desenvolvam deficiências motoras como câibras, síndrome do túnel de carpo e outros problemas decorrentes da prática ao longo dos anos. Neste sentido, o alto preço de tais máquinas se deve tanto aos seus materiais de produção quanto à sua capacidade de tatuar.

⁵⁰ Disponível em: http://jctattoosupply.com.br/produto/maquinas-rotativa/Bishop_MAGI-rotary/maquina-Bishop_MAGI-rotary-magi-preto-fosco-edicao-limitada/3580/ Acesso em 11 jan. 2018



Imagem 28: À esquerda, uma Bishop MAGI, e à direita, uma Sublime⁵¹

Se as máquinas possuem diferentes graus de especificações, valores e funções, os outros elementos utilizados na tatuagem também não deixam de ser fatores que afetam em demasia o resultado final da tatuagem. As agulhas acopladas nas máquinas possuem diversos graus de especificação à partir de sua espessura: 06 (0,20mm); 08 (0,25mm); 10 (0,30mm); 12 (0,35mm); 14 (0,40mm). Tais diferenças designam a quantidade de tinta a ser injetada na pele, ou seja, agulhas de menor espessura injetam menos tinta e são utilizadas para traços mais finos e delicados além de sombreamentos. Já agulhas de maior espessura são mais utilizadas para preenchimento de cores. O tipo de ponta da agulha também apresenta-se como fator essencial, já que o comprimento da ponta a partir do ponto no qual ocorre seu afilamento ajuda a definir a velocidade na qual esta penetrará na pele injetando a tinta. Existem diversos modelos de agulhas, como: Round Liner - agulhas soldadas 3mm antes da ponta, possuindo menos espaço entre elas e sendo mais afiadas. Este modelo pode possuir entre 3 e 15 agulhas, e a quantidade delas define a espessura final do traço, ou seja, menos agulhas produzem traços mais finos, e mais agulhas traços mais grossos – Round Shader – agulhas soldadas entre 5mm e 6 mm antes da ponta, o que produz maior distância entre as mesmas. Existem modelos entre 7 e 18 agulhas, o que combinado com a distância da soldagem produz modelos mais indicados para preenchimento de cores – Flat – agulhas soldadas de forma linear a 5mm da ponta de forma reta ou curva. Usada para sombreamento ou pintura.

⁵¹ Fotos tiradas pelo autor

Atualmente, praticamente todas as marcas de agulhas já vem esterilizadas de fábrica e prontas para uso (sendo descartadas após utilizadas), sendo também previamente soldadas. Especificações como estas são relativamente recentes e, apesar de Lígia e Sebá já iniciarem suas carreiras com produtos descartáveis e já soldados de fábricas, Breno foi obrigado a aprender soldar agulhas no início de seus trabalhos. Além das agulhas, outro componente acoplado à máquina de tatuagem é a biqueira, que consiste de um tubo de aço cirúrgico onde se acoplam as agulhas nas máquinas, mantendo o alinhamento das agulhas e dando maior firmeza à mão. Ainda existem biqueiras reutilizáveis, mesmo que biqueiras descartáveis sejam mais utilizadas pelos tatuadores pesquisados, exatamente por conta do risco de infecção que há no respingamento de sangue neste objeto.

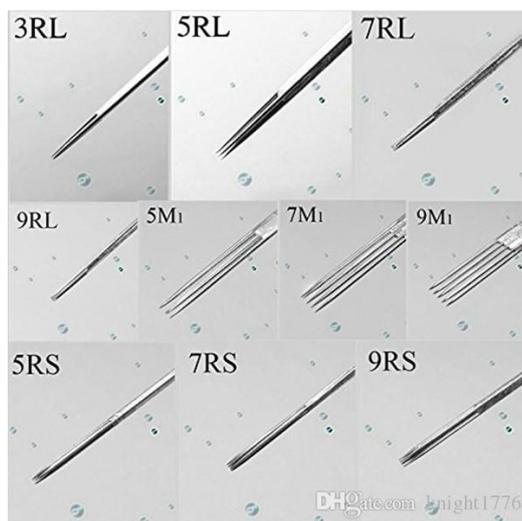


Imagem 29: alguns modelos de agulhas⁵²

Por fim, resta apenas especificar sobre o uso de tintas. No mercado existem algumas marcas disponíveis que produzem as mais variadas colorações de diversas formas. Tintas pretas são normalmente produzidas a partir do carvão vegetal, tintas vermelhas muitas vezes utilizam mercúrio em sua composição (por tal motivo que esta coloração chega a causar mais reações alérgicas em comparação às outras), a amarela é derivada do cádmio, a azul a partir de sais de cobalto, a branca de titânio ou óxido de zinco, entre outras. Por serem compostos feitos a partir de diversas matérias primas potencialmente alérgicas em graus variados, o controle das tintas é feito pela ANVISA, que possui um alto rigor de inspeção. Segundo informações disponíveis no site da

⁵² Disponível em: <https://belatatuada.com.br/agulhas-para-tatuagem-modelos-e-especificacoes/> Acesso em 12 jan. 2018

entidade⁵³, apenas três marcas possuem autorização para comercializar tintas de tatuagem, a saber: Eletric Ink (líder no mercado e utilizada pelos tatuadores pesquisados); Iron Works e StarbiteColors. Em 2014, a entidade suspendeu outras 14 marcas de tintas por não cumprirem seus requisitos. De forma geral, além da Eletric Ink, principalmente Breno e Lígia tem acesso a algumas marcas como Alla Prima, Arcane e Bloodline – tintas consideradas referenciais no mercado internacional, mas não comercializadas no Brasil. Este acesso vem do contato com Mauro Sérgio, tatuador importante no início da carreira de Breno e que atualmente mantém um estúdio em Juiz de Fora-MG, ainda que passe maior parte do tempo em seu estúdio na República Tcheca.



Imagem 30: algumas tintas de tatuagem. ⁵⁴

Sobre a variedade e importância dos equipamentos utilizados no momento da tatuagem, os tatuadores pesquisados destacam a importância de se ter bons equipamentos para a realização de tatuagens de qualidade:

Breno e Lígia: Quem é fodão vai desembolar com qualquer tipo de máquina. E eu falo isso porque já vi. Mas tem uma coisa de durabilidade e de reação com o corpo. Tem todo um estudo de comportamento de material hoje em dia. Mas do meu ponto de vista, uma boa máquina, uma boa tinta e uma boa agulha fazem diferença. Se você for bom, vai fazer coisas boas com qualquer material mas se você for bom com material bom, vai ficar melhor ainda. Tem que ser um casamento: um cara bom e um equipamento bom. É bom ter um material que você sabe que é estéril, que você sabe que passou por testes de segurança, que foi bem embalado, que tem um padrão de tamanho de agulha. Eu acho que o cara importa mais que o material, mas um material de qualidade é essencial e ajuda também. As nossas coisas aqui [no Brasil], você pega duas agulhas e cada uma tem um

⁵³ Disponível em:

http://portal.anvisa.gov.br/noticias?p_p_id=101_INSTANCE_FXrpx9qY7FbU&p_p_col_id=column-2&p_p_col_pos=1&p_p_col_count=2&_101_INSTANCE_FXrpx9qY7FbU_groupId=219201&_101_INSTANCE_FXrpx9qY7FbU_urlTitle=saiba-quais-sao-as-tintas-de-tatuagem-autorizadas-no-brasil&_101_INSTANCE_FXrpx9qY7FbU_struts.action=%2Fasset_publisher%2Fview_content&_101_INSTANCE_FXrpx9qY7FbU_assetEntryId=234556&_101_INSTANCE_FXrpx9qY7FbU_type=content
Acesso em 12 jan. 2018

⁵⁴ Disponível em: <http://forasteirotattoo.blogspot.com.br/p/tintas-para-tatuagem.html> Acesso em 12 jan. 2018

tamanho e não tem muito padrão. Isso é foda! Eu já usei material lá de fora [do exterior] e é surreal, muito melhor. Tem coisa ruim também, mas o bom é muito bom mesmo. Se você for comprar uma máquina nacional de 700 reais, se der bobeira lá fora pelo mesmo preço você compra uma máquina muito foda. E quando ela vem pro Brasil vem muito mais cara. Se lá é 400 dólares, aqui é 4.000 reais. Isso, como quase tudo no Brasil, dá uma desmotivada.

Sebá: Tem trampo que não dá pra fazer milagre com equipamento ruim. Todo mundo que começou a tatuar lembra do aperto que passou com material.

Podemos apontar com pretensões de aprofundamento no subtítulo seguinte, que a variabilidade quantitativa – no sentido da quantidade de equipamentos disponíveis para a prática da tatuagem – e qualitativa – as marcas e desempenhos de cada equipamento – são fatores basilares para o exercício da prática de tatuagem. Ainda que, como Breno e Lígia destacam, as habilidades de um bom tatuador sejam o elemento central para a realização de uma boa tatuagem; uma boa máquina, agulhas e tintas de qualidade também possuem alto grau de significância no resultado final. Nesta linha. Destacam também que o mercado brasileiro de produtos relacionados à tatuagem sofre com certa defasagem a nível internacional no que tange à quantidade e disponibilidade de diferentes produtos. Ao que parece, outros países, como os EUA, dispõem de maior variedade de acervo disponível para compras. Uma crítica constante feita pelos tatuadores diz respeito ao órgão fiscalizador tanto da prática quanto dos produtos a ela relacionados, a ANVISA. Por conta de certa rigidez em sua fiscalização, diversos produtos e marcas encontram dificuldades de inserção no mercado brasileiro. De um lado, os tatuadores elogiam a questão da rigidez por esta ser eficiente ao resguardar clientes e tatuadores de marcas e produtos que possam representar perigos mais graves à saúde de quem os utiliza, mas por outro lado, a rigidez vem acompanhada de relativo desconhecimento de novos produtos e atualizações tecnológicas no mercado da tatuagem, o que apresenta-se como certo empecilho por conta do longo tempo que cada produto tramita no sistema burocrático até ser legalizado e posto à venda.

No que tange às questões sobre materiais utilizados ao descrever algumas sessões de tatuagem, será possível perceber a centralidade de afetação simétrica que os equipamentos podem ter sobre o tatuador e tatuado, tendo papel central no exercício da prática e nas potencialidades de criação e execução de certos desenhos.

Sessões de tatuagem

Após descrever processos que vão desde a escolha de desenhos a serem realizados até os equipamentos utilizados, suas variabilidades de marcas, preços, performances e etc, resta-nos por fim interligar diversos pontos até aqui tratados nas descrições de sessões de tatuagem, propondo também novos pontos de reflexão.

Após decidir o que será tatuado em dias prévios ou no mesmo dia da tatuagem, o passo seguinte é transferir o decalque do papel para a pele. Neste momento, o tatuador utiliza-se de um papel vegetal para contornar os principais traços do desenho no papel e transferi-lo por meio do estêncil ao papel que será decalcado na pele. Vale frisar que diversos detalhes de traços, sombreamentos, texturas e etc, não são transferidos para a pele por meio do estêncil, por conta deste ser monocromático e apenas ser utilizado como norteador do tamanho e posicionamento da tatuagem na pele.

Antes de realizar o decalque, os tatuadores depilam com lâminas de barbear a área a ser tatuada. Na sessão de tatuagem que tive com Sebá, este decalcou o desenho, criando o tal olho morto a partir de referências avulsas que encontrou na internet, complementando com ideia que este mesmo teve. Após transferir o desenho para minha pele, centralizado no meio do peito, constatou que estava simetricamente correto e que poderia começar a tatuar. Tal processo nem sempre é simples, e seu grau de dificuldade está estritamente relacionado com o lugar a ser tatuado. Em outra oportunidade em que pude me tatuar com Breno, pensamos em fazer um *drakkar*⁵⁵ no alto de meus ombros, complementado as tatuagens no bíceps e “fechando” a parte superior do braço. Como o desenho seria replicado nos dois ombros, Breno teve de desenvolver o projeto mais próximo de uma serpente de corpo ondulado com a cabeça e a calda inspiradas nos tais *drakkars*, dando maior simetria e se encaixando na região do corpo. Assim, por conta de haver dois decalques relativamente grandes em lados opostos e com pretensões simétricas, este processo precisou ser refeito por quatro vezes, até que estivesse corretamente simétrico. Breno utilizou, além de seus próprios olhos, réguas para precisar a simetria dos desenhos nos dois ombros. Na sessão de tatuagem de Helena com Lígia, o decalque apenas foi encaixado na panturrilha esquerda e, por ser pequeno, não houve grandes dificuldades para se colocar o decalque, apenas atentando para que este esteja posicionado em linha reta. Na tatuagem de Gabriel com Breno, em oposição,

⁵⁵ Modelo de barco utilizado pelos povos nórdicos medievais em expedições e saqueamentos em diversas regiões da Europa e Oriente Médio no período que compreende o século VIII ao XI. Em suas proas, talhavam cabeças de cobras, dragões e monstros para assustar barcos inimigos. Ao chegar em novas terras, cobriam as cabeças para evitar que os espíritos da terra se assustassem e se vingassem posteriormente.

não foi feito nenhum desenho prévio e decalcado na pele. Breno sugeriu algumas ideias sobre a constituição do desenho e seu tamanho, e ao receber respostas assertivas por Gabriel, decidiu desenhar com caneta hidrocor um esboço no próprio braço do cliente, a fim de deixar mais claro aquilo que havia pensado. Por fim, destacou que se Gabriel quisesse mais tempo para pensar, já com o esboço no braço, este poderia voltar dias depois para realizar a tatuagem, mas Gabriel decidiu fazer no mesmo dia. Este processo de criar o esboço do desenho no próprio braço, sem o intermédio de um desenho no papel decalcado na pele é chamado de *freehand*, o que destaca exatamente a criação direta na pele sem o intermédio de um desenho prévio. Como Costa (2004) observa, esta é uma forma de tatuagem altamente valorizada e admirada no meio dos tatuadores.

Outra questão de valor central para a tatuagem é seu posicionamento no corpo. Os três tatuadores apontaram tal questão como essencial na prática, destacando a ideia de certo conhecimento anatômico do corpo para que este fique bem encaixado. Por não se tratar de um desenho feito em uma tela em branco, de dimensões quadrangulares, faz-se necessário conhecer as partes do corpo e as formas nas quais os desenhos devem se encaixar. Dentre os depoimentos, destaco o de Breno:

Eu tendo a falar que prefiro ver uma tatuagem mal executada, com técnica ruim e bem encaixada no corpo – e estamos falando especificadamente de “linguagem da tatuagem” – do que ver uma tatuagem mal encaixada no corpo, mas bem feita. O cara pode ter um equipamento muito bom e conhecer as técnicas e não sacar nada de tatuagem.

A referida “linguagem da tatuagem” diz respeito a algo que os tatuadores referem-se como além do conhecimento de execução da tatuagem. Trata-se do conhecimento da tatuagem enquanto forma de construção estética do corpo. Segundo os tatuadores, não basta apenas uma boa execução, já que deve-se conhecer as formas que certos desenhos devem-se encaixar na pele dos sujeitos. Um exemplo recorrente mobilizado pelos tatuadores é de tatuagens de cabeças de lobos e águias viradas de lado, e outros desenhos que suas constituições pendam para um ou outro lado. Tais desenhos devem ser normalmente virados para o centro do corpo do sujeito, e não para fora. Da mesma forma, qualquer tatuagem deve estar alinhada com certos pontos, ou seja, tatuagens feitas na linha do pulso, normalmente devem estar centralizadas horizontalmente e verticalmente devem seguir a linha do pulso. Outro aspecto central na linguagem da tatuagem, ainda que este ponto faça mais referência às tatuagens abstratas é a relação com as linhas de tecidos musculares do próprio corpo. Tais desenhos, por

sua relação com os próprios princípios orgânicos do corpo humano, buscam tentar se encaixar dentro das perspectivas de movimento muscular, e portanto, a “linguagem da tatuagem” a que Breno se refere, expande-se também para certo conhecimento anatômico das tessituras musculares do corpo humano. Porém, ainda que tais pontos destacados tenham papéis demasiadamente centrais, isso não quer dizer se caracterizem por serem estruturas rigidamente localizadas, regras fixas que devam ser necessariamente seguidas, ainda que quaisquer ideias que costumam fugir destes princípios ainda se elaboram a partir do conhecimento prévio dos mesmos.

Pude perceber tanto nas sessões de tatuagem que observei, como naquelas em que fui também cliente, que o momento após colocar o decalque é utilizado pelo tatuador para cobrir seus materiais com papel filme, abrir e posicionar a biqueira e agulhas, mas também deixar pequenos potes com pequenas quantidades das tintas utilizadas, tal qual uma paleta de pintores. Já os clientes, passam alguns minutos na frente de espelhos olhando o decalque e pensando em como ficará após se realizar. Quando tudo está pronto, inicia-se a sessão de tatuagem.

O estúdio de Sebá encontrava-se relativamente cheio, pois contava com a presença de quatro pessoas além de mim e do tatuador. Estas eram pessoas que frequentavam o estúdio comumente, ainda que nem sempre iam ao local para se tatuar. Eram amigos de Sebá e também meus, que ao ficarem sabendo de minha sessão de tatuagem, auto convidaram-se sem que eu soubesse. O fato ocorrido evidenciou a questão de que o relativo isolamento da sala na qual realiza-se a tatuagem dos demais cômodos, frequentados por diversas pessoas – em oposição à sala de tatuar, restrita aos tatuadores e clientes – não é regra de estúdios, Tais apontados também puderam ser destacados na tatuagem que fiz no Bioma, em que o grande salão em que me tatuava dividia espaço com outros tatuadores e pessoas que colocavam *piercing*, juntamente com diversos acompanhantes. No evento do *Flash Day*, por conta da realização da prática por quatro tatuadores, contando com a presença de acompanhantes, observadores, frequentadores e competidores de levantamento de peso, também evidenciam o alto fluxo de pessoas no local. Já as sessões no TattooHome se caracterizam por serem mais restritas, por conta do estúdio não se localizar em um ambiente mais acessível ao fluxo comum de pessoas dispostas a conhecer o local. Por Lúgia e Breno dividirem o mesmo espaço, comumente podemos observar ambos tatuadores trabalhando ao mesmo tempo, fazendo com que aumente o número de pessoas no local, por conta tanto dos tatuados como pelos acompanhantes.

Após embalarem todos os materiais com papel filme, acertarem a biqueira e agulhas na máquina e separarem previamente as tintas a serem utilizadas, a sessão de tatuagem propriamente dita inicia-se. Este é o momento em que a relação tríplice entre tatuador – máquina e cliente constituem-se numa simbiose de sentimentos, dores e afetações.

Breno, ao iniciar a sessão de cobertura (ou na linguagem mais corrente no meio da tatuagem, *cover-up*) de Gabriel, opta por fazer uso de sua Bishop MAGI. Por ser uma máquina de alto valor, produz apenas um ruído baixo, contrastante com o alto som que máquinas de tatuagem costumam fazer, assemelhando-se às máquinas utilizadas por dentistas. Este é o primeiro ponto que Gabriel chamou a atenção, atribuindo o baixo ruído a uma maior tranquilidade, já que o som que remete ao dentista é descrito como inquietante. Tal observação também foi feita em outras oportunidades com outros clientes. No momento da sessão, Lígia também tatuava uma mulher acompanhada de mais duas amigas que também se tatuariam no mesmo dia e o mesmo desenho, algo feito para as três amigas. Por serem tatuagens de pequeno porte, foram feitas no mesmo dia e com preço mais em conta.

Voltando à sessão de tatuagem aqui descrita, nos primeiros momentos da sessão pude observar a intenção de Breno já construir os contornos que delimitariam, mais ou menos, o tamanho da tatuagem no braço de Gabriel. Outro ponto observado foi a velocidade que Breno tatua, destoando de outros tatuadores que pude observar, sem que detalhes fossem perdidos. Tal ponto, destacado pelo próprio como uma combinação de treino constante e um bom equipamento chamou minha atenção. Em outras oportunidades, pude conversar com Sebá que me destacou exatamente a qualidade diferenciadora da máquina que Breno utiliza, mostrando uma tatuagem ainda incompleta em sua perna. Após a primeira sessão, Breno apenas “marcou de leve” a perna de Sebá com esboços de traços a serem melhor explorados na sessão seguinte, inicialmente pensada para quinze dias após. Por conta do conflito de agendas dos mesmos, a segunda sessão havia já sido adiada a pelo menos seis meses, mas os traços finos que Breno fez em Sebá, ao invés de já estarem apagados, como Sebá pensou de início, estavam já bem cicatrizados e firmes, como se feito à pouco tempo. Tal questão foi atribuída exatamente à qualidade diferenciadora da máquina que Breno utiliza.

Com menos de uma de sessão, o esboço do formato do crânio e algumas linhas da galáxia de fundo já haviam sido feitas, permitindo que Breno já pudesse começar o detalhamento interno da tatuagem. Neste momento, notei maior concentração de Breno

na tatuagem, projetando seu corpo e sua cabeça mais perto da tatuagem, atentando-se com mais exatidão aos detalhes. Se até então Breno não encontrava dificuldades de conversar, fazer piadas e tatuar, a partir deste momento tornou-se mais silencioso e concentrado. O nível de detalhamento envolvia desde especificações do crânio até texturas e detalhamentos dos ossos e da galáxia de fundo. Neste momento pude observar junto com Gabriel a pequena espada em seu pulso sendo coberta, já que até então os esboços menos detalhados não cobriam totalmente a tatuagem. Neste momento, pudemos ver o desenho feito na pele sendo preenchido por detalhes criados por Breno naquele momento, sem definições prévias. O movimento da máquina denotava maior demora em certos pontos específicos. Ao fim da primeira sessão, pouco mais de três horas depois, boa parte do desenho já havia sido feita e, tanto para Gabriel quanto pra mim, o desenho aparentava já ter sido terminado. Em conversas posteriores entre uma sessão e outra, o próprio tatuado chegou a levantar dúvidas sobre o que mais poderia ser feito em uma sessão extra, já que apenas o fundo da galáxia aparentava necessitar de alguns detalhes a mais. Três semanas após a primeira sessão, Gabriel retornou a Breno para a segunda sessão. Além de mais alguns detalhes no fundo e outras correções após a cicatrização da tatuagem, a ênfase de Breno foi em usar tinta branca como forma de sombreamento e criação de texturas orgânicas na parte debaixo do crânio, permitindo a construção de maior profundidade na tatuagem o que tanto impressionou a mim e Gabriel.



Imagem 31: Breno tatuando Gabriel. No braço, o desenho feito à caneta hidrocor.⁵⁶

⁵⁶ Foto tirada pelo autor.



Imagem 32: Fotos do resultado final da tatuagem de Gabriel.⁵⁷

Sobre as tatuagens de Lígia, decidi trazer aqui algumas reflexões a partir das observações feitas no evento do *Flash Day*, em outubro de 2017. Por dispor de diversos desenhos a serem feitos com preços regulados entre cem e trezentos reais, de tamanhos variados ainda que todos relativamente pequenos, já que a ideia do *Flash Day* é disponibilizar desenhos rápidos, diversas pessoas procuraram seus desenhos a serem tatuados. Mesmo chegando próximo das 10 da manhã, já haviam duas pessoas que chegaram antes de Helena e puderam escolher seus desenhos, que foram uma sereia e um galho de árvore, estando o desenho de Edgar Alan Poe disponível para Helena. Após as duas sessões que duraram cerca de 30 minutos cada, Lígia – grávida de 6 meses – pausou por mais 30 minutos antes de iniciar a tatuagem de Helena. Diferentemente da tatuagem de Gabriel, o desenho era de total autoria de Lígia. Transferiu via carbono para o decalque rapidamente e levou a Helena para que escolhesse o local a ser tatuado, optando pela panturrilha esquerda.

O processo total não levou mais de trinta minutos, e pude observar nesta curta sessão de tatuagem alguns pontos: 1) o local escolhido possui intenso fluxo de terminações nervosas que, ao invés de apenas implicar em mais dores, gera em certos momentos pequenos espasmos. Estes espasmos preocupavam Helena, pensando que poderiam desestabilizar a mão de Lígia, o que não aconteceu. 2) Helena elogiou muito Lígia no que tange à força na pele. Tatuadores que forçam a máquina na pele terminam

⁵⁷ Fotos tiradas pelo autor.

por causas grande dor aos clientes, e o toque leve de Lígia foi algo que ouvi não só por Helena, mas da parte de Daniela e de outros clientes ao longo do dia. Tal questão está ligada também à qualidade da máquina e dos materiais utilizados, já que o alto desempenho dos materiais faz com que estes não necessitem de grande força ou que os traços precisem ser refeitos para se estabilizarem na pele. Lígia, ainda que esteja disposta à conversa em todo processo, notei que fica mais concentrada quando tatua, atentando-se com grande ênfase aos detalhes de cada tatuagem, por menor que seja. No caso de Lígia, notei que ao invés de traçar de antemão os traços externos do desenho, se dedica a fazer a tatuagem por completo de cima para baixo.

Esta característica, a partir do que notei, não segue uma regra específica. Dependendo do tipo de desenho, os tatuadores fazem um contorno externo para preenchimento posterior, e em outros casos, fazem o desenho por partes. Mas, de forma geral, notei que a preferência de Lígia está mais ligada a fazer o desenho por completo em cada parte que escolhe, ao passo que Breno muda um pouco mais dependendo do desenho, Já Sebá tem costume de realizar sempre os contornos antes do preenchimento interno.

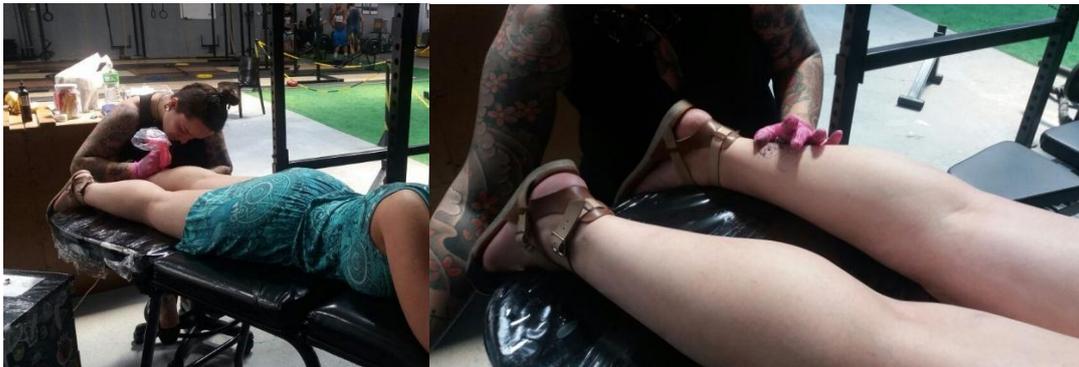


Imagem 33: algumas fotos da tatuagem de Helena⁵⁸

⁵⁸ Fotos tiradas pelo autor.



Imagem 34: tatuagem feita em Helena, Edgar Alan Poe⁵⁹

Assim, por mais que as descrições acima - juntamente com outras sessões de tatuagem que pude acompanhar – me deram a dimensão da atividade da tatuagem, notei certa dificuldade de entender o próprio processo de tatuagem, no que tange à marcação da pele. Os caminhos percorridos pela máquina, as relações com as partes do corpo e as dores, juntamente com as diferentes pressões que o tatuador deve fazer ao traçar, sombrear, pontilhar ou preencher de cores, pareceram-me descrições um tanto fugazes e pouco explicativas. Uma fala que pude observar com certa constância quando perguntava sobre tais questões era a de ser difícil explicar as dores, devendo eu de fato senti-las, para ter dimensão mais pessoal. No âmbito das diferentes formas de se desenhar, as pressões que devem ser feitas e os cuidados com dores e reações do corpo dos clientes, o tatuadores apenas forneciam descrições sobre a quantidade de agulhas a serem utilizadas, ao passo que as descrições sobre a força do traço estavam mais ligadas à parte do corpo e ao cliente, isto é, uma parte do corpo em que tatuar envolve mais dor, é necessário ter maior cuidado com a força que se tatua, ao passo que em regiões que doem menos, estes podem forçar um pouco mais, caso seja necessário, ainda que não comum. Senti neste momento que apenas em minha própria pele, poderia ter dimensão destas questões de forma mais clara, já que minha suspeita envolvia exatamente a forma de desenhar em relação à parte do corpo do cliente e as dores relacionadas. Por fim, terminei também me deparando com grande dificuldade de descrever tais processos, melhor entendidos pela experiência do que pela verbalização. Assim, a partir de agora,

⁵⁹ Foto tirada pelo autor.

tentarei descrever alguns destes processos a que me submeti, buscando maior exatidão possível, ainda que seja algo de alta complexidade.

Antes destas experiências eu já havia feito outras tatuagens. Pelo tempo passado e por não ter em vista tais questões, minhas lembranças não poderiam nortear as questões aqui mobilizadas. Tendo marcado o *vegvisir* com Sebá, poderia ter uma dimensão da questão. Por ter optado fazer na parte central do peito, imaginei que a dor intensa pudesse me deixar mais atento para o movimento da máquina. Abaixo, trago uma imagem conhecida como “mapa da dor” que especifica os pontos mais e menos dolorosos para se tatuar.

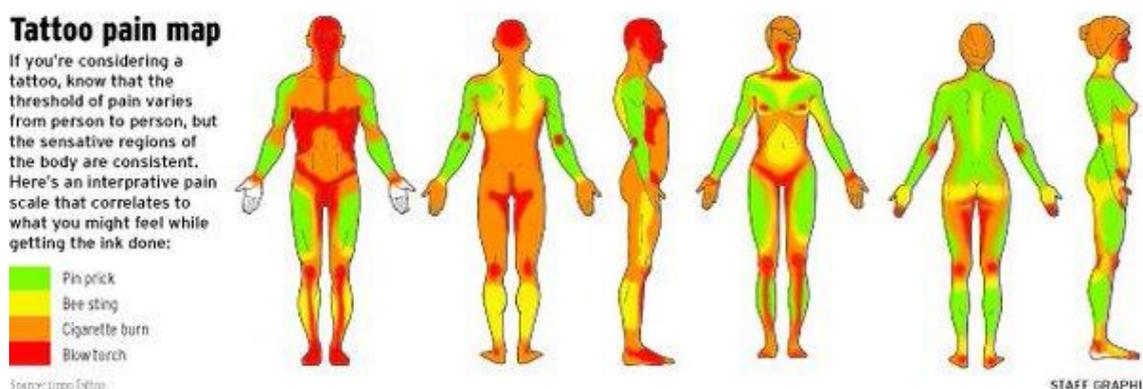


Imagem 35: mapa da dor. Nas regiões em tons verdes, a dor é mais leve, como uma “picada de agulha”.

Nas regiões em amarelo a dor aumenta, aproximando-se de uma “picada de abelha”. As regiões em laranja, com dor mais forte, se equivalem à “queimaduras de cigarro”. Por fim, as regiões em vermelho se apresentam as mais doloridas, assemelhando-se a uma “queimadura de tocha”. Este mapa, elaborado tanto a partir do mapa de terminações nervosas do corpo humano, quanto a partir de depoimento de pessoas tatuadas, evidencia que mulheres ou são mais resistentes a dores intensas, ou apenas queixam-se menos em relação aos homens.⁶⁰

Ao iniciar a sessão de tatuagem após decalcar o desenho em minha pele, senti uma forte dor no peito, extremamente mais intensa do que minhas lembranças de tatuagens passadas sugeriam. A dor irradiava do centro do peito até a raiz dos dentes e, apesar do “mapa da dor” assemelhar tal sentimento a uma queimadura feita por fogo, tive uma sensação mais próxima de ter a pele rasgada por uma ponta de faca. Sendo obrigado a permanecer imóvel, fui forçado a me expressar pouco, pois mesmo expressões de sofrimento causavam espasmos na pele, prejudicando a tatuagem. Em certos momentos, ao me distrair com conversas dos presentes, sentia a dor amenizar um pouco. Confesso a grande dificuldade em tentar abstrair e perceber as diferentes formas de tocar a máquina na pele, atentando-me à forma como Sebá tatua, entre outras coisas, enfim, tentar fazer meu papel de antropólogo em um momento demasiadamente complicado. Porém, contrastando com a intensa dor, sentia o toque sutil de Sebá e a

⁶⁰ Disponível em: <https://pbs.twimg.com/media/CYI37qZUoAAAd2jP.jpg> Acesso em 16 jan. 2018

leveza com que utilizava a máquina. Após a sessão de tatuagem, ao dizer que mesmo com a intensidade da dor, percebi a sutileza com que segura a máquina, o mesmo disse-me que nunca encontrou resistência ou dificuldade na atividade, atribuindo tal facilidade ao fato de ser baterista de bandas de Heavy Metal na cidade. Segundo Sebá, a forma de utilização da baqueta guarda importantes semelhanças com a utilização da máquina, principalmente no que tange às formas como os dedos adequam-se à constituição da máquina e da baqueta. A sessão durou cerca de duas horas, e a intensidade da dor que jamais amenizou tendeu a se tornar mais forte com o passar do tempo. Quanto mais os minutos avançavam, mais sentia minha resistência se esvaindo e minhas mãos tornando-se gélidas. Após a primeira hora, Sebá sugeriu uma pequena pausa de dez minutos para pegar mais tinta. Ainda que tal tempo tivesse sido suficiente para me recuperar, cogitei a possibilidade de abandonar a sessão para terminar em outro dia, o que foi prontamente deixado de lado ao me lembrar que adiar a mesma dor para outro momento.

Após esta pausa algo chamou minha atenção: por já ter traçado o desenho em sua totalidade, faltava apenas o preenchimento de cores e o desenho do olho morto. A partir de então, Sebá selecionou uma série de músicas em seu computador e aumentou o volume. Eram músicas de *Black Metal* e *Death Metal*, dois gêneros musicais conhecidos por sua velocidade, uso de vocais guturais e bateria extremamente veloz. Ao voltar para a tatuagem, notei que as feições de seu rosto estavam mais sérias e concentradas, já que estava exatamente desenhando o olho morto. Este foi o ponto do desenho em que eu e Sebá tivemos mais dificuldades de pensar o que fazer. Ao fim da tatuagem, este me revelou que precisava tentar se concentrar em músicas com temáticas mórbidas para inspirar o desenho a ser feito, transmitindo exatamente esta ideia de morbidez para o olho. Então, Sebá perguntou-me se poderia fazer um olho com pálpebras meio “tortas”, a fim de transmitir uma ideia de deformidade, o que agradou-me, fazendo com que eu assentisse. Estando na posição de tatuado, de frente para Sebá, pude perceber que o movimento de seus olhos mal desviavam o olhar por mais de dez minutos ininterruptos, sendo um dos momentos em que a dor tornou-se extremamente forte. Pensava eu após este intervalo que o pior já havia passado.

Após terminar o desenho, faltando apenas o preenchimento de cores, Sebá revelou-me que havia esquecido de comprar novas agulhas de colorir, o que dificultaria o preenchimento. Mas, para adiantar, poderia colorir com agulhas de traço e retocar em uma sessão posterior, já que apenas as bordas ficariam com preenchimento incompleto. Assenti sem grandes problemas, ainda que o ato de colorir com agulhas de traços mais

finos possibilite a experimentação de dores ainda mais agudas, pois o tatuador necessita realizar movimentos de um lado a outro insistentemente, tal qual uma criança colorindo um livro. Lamentei só descobrir após ter feito. O próprio Sebá alertou-me que a dor poderia ser mais intensa, mas continuei, não por coragem, mas por desacreditar que poderia ter algo ainda pior do que já havia experimentado. Ao fim da sessão, já sentia o peito extremamente dolorido e com manchas de sangue que sujavam o plástico filme usado para tapar a tatuagem. Retornei duas semanas depois para terminar os retoques com agulhas indicadas para preenchimento de cores. De fato, apenas alguns pequenos pontos necessitavam de retoque, porém, para dar maior uniformidade ao colorido e ter um resultado melhor, Sebá decidiu colorir a tatuagem por inteiro. Para minha surpresa, novamente, pude ter certeza por bases experienciais que a “história” de que o retoque da tatuagem pode ser ainda mais dolorida que a mesma (por conta de já ter tido a pele ferida), não passa da mais pura realidade.

Tais sensações permitiram-me não apenas passar por intensos momentos de dor, mas perceber que para preenchimento de cores, Sebá e outros tatuadores mantêm a mão mais firme na pele, a fim de fornecer resultados mais homogêneos. Traços são feitos com a mesma firmeza nas mãos, ainda que não necessitem serem refeitos por movimentos de ida-e-volta, pois isto causariam engrossamento de traços mais delicados. Porém, para sombreamentos ou preenchimentos em tons de cores mais claras, tal como pontilhados, a mão deve ser mais sutil na pele. A posição que o tatuador segura a máquina deve ser normalmente verticalizada, pois caso deite suas mãos, a agulha entraria em diagonal, e o movimento causaria dor mais intensa em camadas mais superficiais da pele, resultando numa tatuagem com mais falhas.

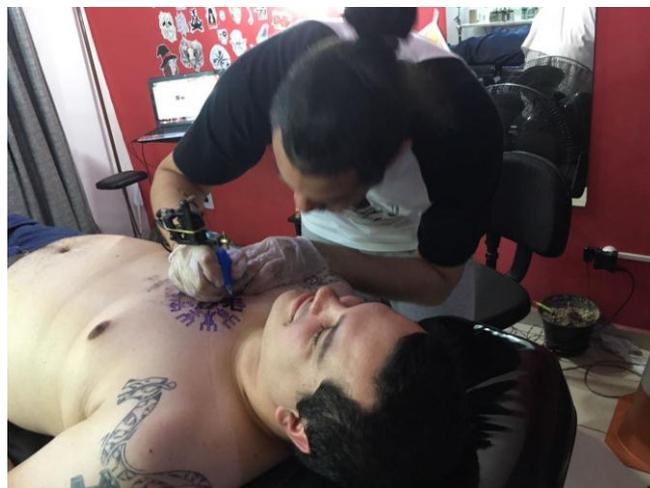


Imagem 36: Sebá me tatuando⁶¹Imagem 37: *Vegvisir* com olho morto ao centro. Foto tirada logo após o término da sessão, evidenciado a vermelhidão do local.⁶²

Por fim, opto também por descrever resumidamente a experiência de me tatuar com Breno no antigo estúdio em que trabalhava, o Bioma. No dia da sessão de tatuagem marcada, o estúdio encontrava-se cheio, com outras duas pessoas tatuando-se com tatuadores que lá trabalhavam e outras colocando *piercing*. O espaço era extremamente receptivo com os clientes e os tatuadores buscavam se ajudar, pedir opiniões uns aos outros e elogiar seus trabalhos. Naquele dia, além de outras tatuagens, pude presenciar algumas mulheres colocando *piercing* nos mamilos sem se incomodar com quem pudesse estar olhando. Neste dia Breno trouxe um desenho que havia feito inspirado nos *drakkares* vikings. Como já dito, misturava um corpo de serpente com a parte frontal e traseira de um barco. A proa teria um desenho de uma cabeça de dragão, inspirada em alguns barcos encontrados na Noruega medieval, a parte traseira seria inspirada na cauda de um cavalo marinho, tal como observara em outros modelos de *drakkar*. Breno sugeriu a ideia de fazer com que a barriga do dragão, estando ondulado, “invadissem” a ponta de cima de minhas outras tatuagens localizadas no bíceps, dando maior interatividade na relação entre as tatuagens, ideia esta que me agradou. Ao iniciar a sessão de tatuagem pude notar que a dor não era pujante (tendo em vista uma

⁶¹ Foto tirada por um amigo do autor.

⁶² Foto tirada pelo autor.

comparação com a tatuagem no peito), por conta da região do ombro e costas não serem áreas conhecidas por suas dores. Aliado à região na qual a tatuagem estava a ser feita, Breno também tinha ampla sutileza ao tatuar, utilizando sua Bishop MAGI que também possuiu papel essencial no ocorrido. Tal como destaquei acima, notei que os traços envolviam maior firmeza das mãos, buscando maior precisão nas linhas retas e curvas. Por ter seu interior feito basicamente a partir de pontilhismos, a dor era pouco significativa, e a forma como tatuava era mais solta, sem ser forçado a se prender a exatidão de linhas traçadas.



Imagem 38: *Drakkar* feito com Breno (lado direito)⁶³



Imagem 38: *Drakkar* feito com Breno (lado esquerdo)⁶⁴

Um ponto que chamou a atenção foi a questão da diferenciação entre homens e mulheres tatuando. Lígia e Breno fornecem um depoimento:

Lígia: Pra falar a verdade, eu nunca notei diferença nenhuma comigo. Provavelmente por já ter começado a tatuar com Breno e ele estar sempre no estúdio, nunca ninguém me desrespeitou ou também desrespeitou ele. Já teve caso de eu tatuar um cara na parte de traz do braço e ele ficar numa posição bem desconfortável. Eu mesma falei que se ele quisesse apoiar o braço na minha perna não tinha problema nenhum, sempre foi tudo bem respeitoso.

Breno: É assim mesmo. A única coisa que as vezes rola é no caso de alguma menina vir pedir uma tatuagem em algum lugar mais íntimo e

⁶³ Foto tirada pelo autor

⁶⁴ Foto tirada pelo autor

eu costume já sugerir a Lígia, e ela também faz isso. Sabe, tem muita gente que sabe diferenciar as coisas, mas sei lá, tem sempre uns doidos que misturam as coisas e pode ficar meio chato. Nós dois somos bem profissionais quanto a isso, mas tem gente que não vê a coisa assim.

Lígia: Verdade, eu acho que essa é a única coisa que talvez eu tenha notado alguma diferença desde que comecei. As vezes pode rolar algum mal-estar por ser um homem tatuando a parte íntima de uma mulher ou o contrário. Fora isso não notei diferença, porque mesmo meus desenhos sendo mais delicados, acabam atraindo gente de tudo quanto é tipo, inclusive homem. Do mesmo jeito, as tatuagens mais pesadas do Breno atraem tanto homens quanto mulheres.

Este ponto destaca um aspecto importante: certas diferenças entre um homem e uma mulher tatuando. No âmbito dos tipos de desenho, Lígia destaca que sua linha, considerada por ela como mais “delicada” atrai também homens, ao passo que as tatuagens mais “pesadas” de Breno também atraem certa parcela de mulheres. A diferença na experiência de Lígia e na de Breno está na relação entre os corpos do tatuador e do tatuado. É o risco de ter contato próximo às partes íntimas tal como a possibilidade de encostar no tatuador que diferencia alguns casos. Ainda que estes não tenham relatado nenhum caso que possa ter gerado problemas, ambos buscam evitar situações potencialmente problemáticas.

Artífices da pele

Assim, pode-se perceber com base em tais relatos que a atividade da tatuagem envolve uma variedade de elementos que podem ser aqui analisados a partir da interlocução com certos autores. Sennett (2015), ao discorrer sobre as formas como as ferramentas de trabalho estimulam a potencialidade criativa, mais do que resolver problemas, fornece importantes reflexões para o presente trabalho. Refletindo acerca de variadas ferramentas, Sennett (2015) traz o exemplo do bisturi, criado no século XVII para dar mais exatidão às explorações anatômicas e operações cirúrgicas. Tal instrumento foi originado a partir de facas trabalhadas na mistura com a mesma sílica dos vidros, fazendo com que o fio de corte torne-se mais exato. Os bisturis se caracterizavam por suas lâminas menores e afiadas em diferentes pontos, permitindo diferentes tipos de corte para cada necessidade. O desenvolvimento deste instrumento “desafiava a técnica manual exigida pelo médico ou dissecador” (SENNETT, 2015, p.221), já que transferia o esforço do ombro e braço para o uso virtuosístico das mãos, através da aplicação de diferentes graus de prensão e força. Sennett (2015) traz então a

ideia de “ferramentas estimulantes” exatamente para enfatizar os potenciais de estímulo criativo no uso de ferramentas variadas que tendem a transformar as práticas dos sujeitos.

A partir de então, a concepção de os saltos intuitivos intimamente relacionados com os processos de criativização, que não partem de silogismos dedutivos e lógicos, mas a partir da indução decorrente da imersão do sujeito na atividade que realiza. Como já dito no capítulo anterior, o ponto de Sennett (2015) que aqui se mobiliza toca na concepção da necessidade de imersão na prática para pavimentação do caminho da criatividade de cada sujeito, de cada tatuador. Tal pavimentação decorre por sua vez da relação com seus instrumentos de trabalho, com suas “ferramentas estimulantes” (SENNETT, 2015), que podem ser vistas através de seus potenciais de exploração e suas limitações intrínsecas. É o que Sebá mobiliza ao dizer ser impossível realizar certas tatuagens altamente complexas com materiais de má qualidade. As máquinas utilizadas pelos três tatuadores exibem em graus variados exatamente este ponto: seu desenvolvimento tecnológico permite com que traços, sombreamentos, preenchimento de cores e etc sejam feitos com ampla exatidão, exigindo por sua vez maior treinamento e expertise destes tatuadores no trato de sua mão e na relação com a mente.

No que tange ao treinamento e desenvolvimento motor de habilidades específicas, Sennett aponta a importante relação dos usos da mão e sua relação com atividades do pensar, trazendo a relação entre atividades intelectuais e manuais para uma outra esfera não apartada. Como defende ao longo da obra, o desenvolvimento de habilidades manuais constituem-se a partir de uma relação recíproca de construção mútua entre cérebro e mão, isto é, graças ao desenvolvimento constante de certas habilidades manuais que o cérebro estimula-se ao desenvolvimento, tal como o estágio evolutivo do cérebro contribui para o desenvolvimento de variadas atividades manuais. Aqui localiza-se também o desenvolvimento de habilidades essenciais para o campo da tatuagem, tal qual habilidades de pressionar, soltar e transitar a máquina na pele com mais ou menos leveza. Sennett (2015) destaca que estas habilidades essenciais estão, como destacadas acima, vinculadas ao fazer, ou seja, “o que a mão sabe é o que a mão faz” (SENNETT, 2015, p.176). O que se aprende, apenas se consegue fazendo, mais do que dizendo. Na música, exemplo que o autor mobiliza, “o ouvido age em conjunto com a ponta dos dedos no movimento da sondagem” (SENNETT, 2015, p.177). É a ponta do dedo que pressiona as cordas que relaciona-se com o ouvido treinado ao perceber a afinação e/ou execução correta das notas. No caso dos tatuadores a audição não é o

sentido mobilizado em relação à prática manual, priorizando a visão. É na relação entre o olho e a mão que o tatuador pode notar se a força com que segura a máquina é suficiente para sombrear ou traçar a tatuagem, adequando-se constantemente frente àquilo que observa de sua prática. É, antes de dizer, uma atividade de fazer e ver; ver e (re)fazer. É no movimento da mão, na força colocada no punho, nos dedos, na posição do cotovelo e etc, que cada tatuador buscará explorar criativamente seus usos do corpo para alcançar resultados melhores.

Expandindo tal reflexão, é possível acrescentar à relação entre olho e mão o intermédio do cérebro em sua capacidade de ser absorto na atividade, mobilizando aquilo que sabe na elaboração de certos elementos no próprio fazer. Limitar a questão apenas à relação entre olho e mão seria pensar o fazer da tatuagem como reprodução de algo pensado previamente, algo totalmente diferente do que pode observar e aqui descrever. Concentrar a atenção na própria atividade e estimular o cérebro a participar da relação com a mão e olho é permitir que a tatuagem se construa no próprio fazer. É estando totalmente envolvido na tatuagem naquilo do ser como coisa que o sujeito mobiliza conhecimentos de experiências passadas e desenvolve coisas no próprio fazer, pois os problemas e sugestões criativas não podem ser pensados *a priori* em totalidade, mas se apresentam no fazer. Aquilo que Merleau-Ponty (1999) chama de “ser como coisa”, Polanyi (2005) chama de “consciência focal” e Sennett (2015) também mobiliza, apontando o ato de se envolver na totalidade daquilo que se faz, é aqui novamente trazido para lembrar esta relação. Ao criar boa parte dos detalhes da tatuagem de Gabriel no próprio processo, concentrando-se naquilo que poderia ser feito em relação ao desenho, ao movimento do braço e etc, Breno encontrou-se em absoluta concentração na atividade, permitindo que o próprio desenho sugira o que poderia ser feito, fazendo com que sua criatividade circule na elaboração da tatuagem de Gabriel. Sebá, de forma semelhante, permitiu-se concentrar nas músicas e deixar que a criatividade na elaboração do “olho morto” se faça no próprio processo da tatuagem. Os tatuadores enquanto seres misturam-se às suas criações, às coisas. O cérebro, as experiências e seus treinamentos fornecem o pavimento para criatividade elaborar a tatuagem através da atividade de pressionar, soltar e riscar da mão, tendo o olho como árbitro do resultado final. Enfim, trata-se de uma relação tríplice entre cérebro-mão-olho, trazendo as ferramentas como meios de exploração de potencialidades criativas de realização daquilo que se pretende e daquilo que se faz.

Esses aspectos de segurar a máquina, pressionar e etc não são bem aprendidos apenas por ensinamentos verbalizados, mas no próprio tato, no próprio fazer. É o acertar e errar, tendo muitas vezes a orientação acompanhada de outro tatuador que avalia os resultados à medida que são feitos, que o tatuador vai adequando a forma de realizar cada passo, cada etapa de traçar, sombrear e colorir. Tais aspectos, verbalizados pelos tatuadores de forma demasiadamente ampla, atribuindo à orientação de outrem e ao treinamento em técnicas de desenho, expressos em frases, tais como “foi fulano que me ensinou a tatuar” ou ainda “tem que treinar desenho pra aprender a tatuar”; evidenciam algo à mais, já que tais sentenças e falas pouco tocam no “como fazer”, mais do que no “que fazer”. A pergunta do “como” encontra-se enraizada no fazer prático, no mostrar mais no que falar. Não se ensina de antemão o ângulo em que se deve posicionar a máquina, muito menos é possível mensurar a força exigida em cada procedimento da tatuagem. É a partir do acerto e do erro em cada resultado que tatuadores mais experientes ensinam, as apalpadelas, como se deve fazer: “faz uma sombra mais sutil”; “tenha mais firmeza no traço”; “preencha mais forte”; e etc. São dicas a partir daquilo que se tem por resultado, cabendo ao tatuador iniciante aprender a adequar seu toque, sua força, na relação com o equipamento que utiliza. Daí decorre a dificuldade de explicar o “como” fazem para tatuar, já que esta atividade pouco depende de ensinamentos escritos e verbalizados. Da mesma forma, seria altamente limitante de minha parte pedi-los para verbalizar algo que não se enraíza no falar, mas no sentir. Assim, decorre outra necessidade: de entender tais questões por meio do toque e do tato, por meio da própria tatuagem.

No que tange à relação dos tatuadores com os materiais com que trabalham, Latour (2008; 2012) oferece a já comentada “Teoria Ator-Rede” e seu conceito de “articulação” que aqui podem auxiliar a nortear algumas reflexões. Termos como “comportamento de materiais”; “sugestão do desenho” e etc, são termos que surgiram ao longo de algumas falas aqui presentes, denotando certos pontos que podem sugerir reflexões a partir da noção de “simetria” no sentido de Latour. Aqui, sujeitos (tatuadores) e objetos (desenhos, tatuagens, máquinas e etc) misturam-se numa atividade amplamente constituída. Quando Breno refere-se ao “comportamento de materiais”, sugere exatamente a proposição especificada por Latour (2008) na qual o sujeito proporciona ao objeto ocasiões para que estes mostre seus potenciais de existência. No caso, trata-se de perceber que cada material só pode mostrar seus potenciais de existência e limitação a partir da relação com o sujeito em sua atividade.

Uma máquina de tatuagem de qualidade, seja a Paulo Fernando no caso de uma máquina de bobina, seja a Sublime ou Bishop MAGI no caso de máquinas rotativas, o comportamento da máquina diz respeito a como ela reage a partir do uso dos tatuadores: se ela responde bem às suas necessidades, se produz bons resultados e etc. Esta discussão também estende-se para as tintas, biqueiras e agulhas. No caso de Sebá, ainda que a máquina respondesse bem às necessidades, o uso de uma agulha para traçar produziu uma resposta limitante no resultado final, necessitando de retoques com os materiais corretos.

No caso das “sugestões do próprio desenho”, o que é possível notar com base em Merleau-Ponty (1999); Polanyi (2005) e Sennett (2015) é que a absorção do sujeito em sua atividade, misturando o ser à coisa, produz sensações que incitam à criatividade, como se a atividade fizesse parte do próprio sujeito em si, o que não deixaria de ser verdade sob certo ponto de vista. Mas o que Latour (2008) pode sugerir ao presente trabalho segue em complementariedade, ainda que por via distinta. Tomando por base as experiências e treinamentos passados, os tatuadores terminam por se “articularem”, no sentido que Latour (2008) atribui ao termo, enquanto prática de abertura para melhor percepção e construções de conhecimentos sobre diferenças antes não percebidas. Por serem capazes de mobilizar tais treinamentos, estudos e experiências em desenhos e na própria tatuagem, os tatuadores articulam em cada desenho experiências passadas, ideias, elementos externos (filmes, músicas e etc) para “responder” às sugestões que o desenho impõe, já que, como já dito, é impossível criar um desenho e transpô-lo para pele eliminando qualquer possibilidade de erro ou surgimento de problemas prévios. Neste sentido, a ideia de articulação vem exatamente para destacar o potencial de constituição da tatuagem nas relação entre diversas instâncias.

Em resumo, as contribuições de Latour (2008; 2012) permitem pensar a rede de materiais (máquinas, tintas, agulhas e etc) em relação com o sujeito tatuador, principalmente no que tange as suas potencialidades e formas como podem ou não se relacionar com certas atividades. Tais reflexões teóricas permitem que a atenção se volte não apenas às habilidades dos tatuadores em tatuar, mas também enfatizam suas relações com o agir dos materiais e como a constituição dos mesmos e a forma como respondem a certas necessidades pode ser central, tal como as formas de se articular através de músicas e outros elementos, como filmes e situações da vida – como especificado no capítulo anterior.

Nesta linha, as contribuições de John Urry (2000) com seu conceito de “sistema circular autopoiético” também fornecem elucidacões interessantes. A relação entre a tatuagem e a bateria, entre a máquina e a baqueta, representam algo próximo do que o autor destaca. Ainda que as atividades de tatuador e baterista não guardem relação em si, na vivência de Sebá é exatamente sua prática na bateria que auxiliou-o no treinamento com a máquina de tatuagem. Da mesma forma, em outro sentido, a influência de músicas, filmes e etc no fazer da tatuagem também podem ser vistos como formas especificadas de uma relação em um sistema circular autopoiético. Este termo, como já especificado no capítulo anterior, remete a um sistema no qual certos elementos destoantes encontram sentido relacional vinculados à experiência de cada sujeito. Portanto, desde os pontos que podem influenciar a criação de cada desenho, até os elementos que encontram-se como influências para os tatuadores, a concepção de sistema circular autopoiético engloba exatamente esta gama de variedades significadas a partir das práticas de cada um.

No que tange às experiências descritas de fazer tatuagens com estes tatuadores, é possível trazer como intermediação reflexiva as contribuições de Favret-Saada (1977; 2005). A autora lança a ideia de “ser afetado” enquanto dimensão da experiência etnográfica em que o antropólogo é tomado por intensidades “não significáveis” (FAVRET-SAADA, 2005, p.155), no sentido de que não envolvem formas de significação inteligível através da relação com o outro “nativo”, nem um sentimento de colocar-se no lugar deste. Mas trata-se de estar no lugar, de habitá-lo e viver as experiências e intensidades propriamente ditas: “como uma força anônima, como “uma ‘que’ vem e não se sabe de onde” (FAVRET-SAADA, 1997, p.311, tradução minha⁶⁵). Tal qual descrito anteriormente, percebi a dificuldade de descrever o que acontecia no desenrolar da tatuagem e as relações entre o tatuador e cliente, entre máquina-pele-dor. Só ao ser, de fato, afetado pela experiência da tatuagem - sob o olhar interessado da antropologia - que pude perceber certas nuances que me ajudaram a nortear as reflexões até aqui feitas, percebendo desde formas de pressionar a máquina na pele, até o cuidado e atenção que estes profissionais precisam ter frente às formas com que cada cliente responde às dores da tatuagem em cada local.

Por fim, cabe apenas destacar que a pretensão do presente capítulo foi abordar uma perspectiva do processo de tatuagem tendo por ponto focal a ênfase dada a partir da

⁶⁵ No original: “comme une force anonyme, comme un ‘ça’ venu on ne sait d’où”

relação entre tatuadores, clientes, materiais e conhecimentos. Por intermédio da linha teórica esboçada por Bruno Latour (2008) em sua concepção sobre “articulação”, que enfatiza a constituição relacional das coisas por um viés simétrico, o que permite trazer à tona as relações dos tatuadores entre humanos – outros tatuadores e clientes – e não-humanos – máquinas, equipamentos, músicas e etc. Esta pretensa transformação no campo relacional a ser analisado, permitiu trazer nas descrições das sessões de tatuagem as relações mediadas entre clientes-equipamentos-tatuadores.

CONCLUSÃO

Ao propor uma pesquisa com abordagem fenomenológica da tatuagem, tendo em vista os elementos e relações que constroem tal atividade, me deparei com o desafio de tornar inteligível coisas que não são imediatamente visíveis. E neste ponto, considero que o trabalho do antropólogo e do tatuador não são tão diferentes. As dificuldades atreladas à relação mão-cérebro ao externalizar um desenho ou uma frase escrita em um texto acadêmico; a imperativa boa relação entre tatuador-cliente ou antropólogo-interlocutor para elaboração do trabalho; a necessidade de constante treinamento e aprendizado com acertos e erros; enfim, aproximações entre duas atividades aparentemente distantes.

Na análise dos trajetos, a ênfase foi dada nos heterodoxos caminhos percorridos pelos tatuadores e nas relações tecidas nos mesmos. Além do já esperado treinamento em práticas de desenho, pintura e etc, foi possível perceber a ênfase no desenvolvimento ético da dádiva vinculado a tal atividade, baseado na reciprocidade de ajuda na formação de novos tatuadores e na disseminação dos conhecimentos necessários. Por ter recebido tal tratamento em sua formação, Breno buscou transmitir estes ensinamentos a Lígia e Sebá, sendo que este último já se encontra treinando e ajudando outras pessoas interessadas em aprender a prática. Pude perceber que os planos e projetos de se tornar tatuador singram pelos afluentes de diversas instâncias, e jamais se caracterizam por tentativas de concretização de planos traçados *a priori*. O projeto de tornar-se tatuador é apenas um norte - vago e indeciso - que sujeita-se ao caminho de formação e às intempéries circunstanciais. São encontros e desencontros, estudos, treinamentos e experiências variadas que constroem, destroem e modificam os objetos e oportunidades em cada campo de possibilidades. Isto é, tornar-se um tatuador não é concretizar planos prévios, já que envolve variáveis sobre preferências de estilo, gostos, relações e etc, ou seja, elementos não captáveis previamente às experiências em si. Desta forma pude perceber, por vezes de forma mais direta e outras de forma indireta, que o resultado do que estes tatuadores pesquisados se tornaram, era algo pouco ou nada previsto no início de sua trajetória, exatamente pela impossibilidade de ponderação das infinitas variáveis presentes neste campo, tal como as constantes transformações em experiências, estudos e conhecimentos.

Este é ponto nodal do sentido aqui atribuído ao *panta rhei* “heraclitiano”, a “fluvialidade” transformacional de todas as coisas - “*panta rhei os potamós*” - ou seja, a transformação de todas as instâncias da vida, a constituição transitória sempre

passageira das coisas e dos sujeitos. Tal qual um rio, o período histórico em que estes tatuadores se inserem caracteriza-se exatamente pelas possibilidades de formação artística variada no campo da tatuagem, que por sua vez encontra-se relativamente expandindo por centros urbanos no Brasil e em boa parte do mundo e, ainda que se possa dizer que o estigma da tatuagem enquanto marca mal vista esteja ainda presente em gerações mais velhas e em certos setores judiciários e militares, esta prática encontra-se mais aceita no dia-a-dia em comparação com décadas anteriores. Este momento permite que o campo da tatuagem se expanda e permita a inventividade e profissionalização dos diversos tatuadores, expandindo as potencialidades de trajetórias para estes profissionais. É o que vemos com Sebá, Breno e Lígia, três tatuadores próximos uns dos outros, mas que exploram e se especializam em estilos de tatuagem distintos, com base em suas preferências. Pude observar, assim, que a profissionalização do grupo de tatuadores pesquisados se faz em torno de uma ênfase na profissionalização da criatividade ou criativização da profissão (ALMEIDA, 2012). Isto quer dizer que na trajetória da profissão a ênfase na criatividade localiza-se enquanto elemento central.

Ainda que as trajetórias e elementos imbricados nas mesmas difiram em certo grau, principalmente no que tange ao caminho percorrido por Breno e em sua posição um tanto “hierárquica” em relação à Sebá e Lígia – já que Breno é quem ensina, corrige problemas e dá sugestões aos demais tatuadores – a questão da profissionalização da criatividade ou criativização da profissão (ALMEIDA, 2012) perpassa a condição de tatuadores de todos os pesquisados. Isto se dá em relação ao momento histórico-social que a tatuagem passa no Ocidente e mais especificadamente no Brasil, onde sua expansão e maior aceitação em diversas classes sociais, juntamente com o controle sanitário das práticas, implicou na formação de uma demanda por novas possibilidades de exploração da prática, gerando maior formação “artística” dos tatuadores. Em diversos momentos, Breno, Lígia e Sebá afirmam a necessidade de que cada tatuador permita-se desenvolver ao longo do tempo melhorias em seu trabalho, mantendo constante o estudo de várias áreas de conhecimento que também extrapolem o próprio campo da arte.

Sebá: Hoje em dia o cara tem que saber se abrir pra manter sempre estudando coisas novas. Sempre. O tatuador que para de pesquisar estilos novos, ideias novas, materiais novos, tende a ficar pra traz e perder clientes, porque sempre vai fazer mais do mesmo.

[...]

Breno: Cara, eu nunca deixo de pesquisar o que aparece de novo no mercado, de estudar isso ou aquilo, ainda mais quando vou criar um

desenho pra algum cliente. Sempre vou fazer uma pesquisa de imagens no Google, isso sempre vai me dando ideias novas e que vão agregando ao que eu já sei. Isso me ajuda não só no que eu vou fazer pro cliente, como pro futuro em outras coisas.

Lígia: Comigo também é assim, como não tenho um artista ou influência tão única, mas vou pegando várias ideias, coisinhas e detalhes de cada tatuador, desenhista ou o que for, que possam agregar no que eu faço, preciso também estar sempre estudando e tendo novas ideias pra fazer algo diferente, porque cada cliente é diferente. Mesmo que a gente tenha nossas preferências, nossos estilos de fazer, de desenhar, tem sempre que trazer coisas novas pra cada um.

Tais falas expressam exatamente a necessidade de tornar a criatividade e a abertura a novos conhecimentos e ideias um fator constante na trajetória de cada um destes tatuadores, tendo em vista não só as experiências passadas, mas também suas projeções futuras. Sobre tais perspectivas vindouras, foi possível perceber exatamente esta visão de estar sempre aberto às novidades, tanto do mercado de materiais, quanto da própria atividade em si. Tais expectativas futuras ainda perpassam a busca pela formação de um campo da tatuagem no qual conhecimentos sejam mais compartilhados entre profissionais e neófitos. Tendo a tatuagem de fato ingressado no âmbito do mercado internacional com suas máquinas produzidas em escala industrial por empresas do mundo todo, tal como a criação de revistas especializadas, programas televisivos e etc, o momento que a tatuagem enfrenta no mundo Ocidental é exatamente de expansão em diferentes campos, sejam comerciais, artísticos ou qualquer outro. Neste sentido, o que Almeida (2012) refere-se como um novo momento do capitalismo no qual a ênfase é exatamente na necessidade de trazer o elemento de constante criativização e inovação para o meio profissional, este campo da tatuagem não escapa. Porém, ao afirmar a inserção da tatuagem neste constante campo de inovação, em que até “ingredientes do caldo de contestação cultural das décadas de 1960 e 1970 teriam se convertido, entre os anos 1980 e 2000, em valores enaltecidos, criativos e, acima de tudo, *mainstream*” (ALMEIDA, 2012, p.25), vemos a formação particular, mesmo que diminuta, de um campo único.

Ainda que esta “contaminação recíproca” (ALMEIDA, 2012) entre criatividade e produtividade caracterizem esta “nova era” capitalista, o que diferiria do conceito clássico de criatividade como uma espontaneidade antitética à produtividade, não podemos ver este campo como uma síntese da absorção de um prática tradicionalmente marginalizada às novas lógicas capitalistas. O que pude perceber com Breno, Lígia e Sebá é que este novo momento de ênfase na criativização da tatuagem gerou, ao invés

de um aprofundamento nas identidades individualistas em busca de diferenciação e competição, sujeitos dispostos a abrir as portas de seu ambiente profissional para que neófitos possam aprender a atividade e desenvolver suas próprias preferências, contribuindo para o crescimento de um campo da tatuagem mais harmonioso, sem competitividade negativa, já que em vários momentos estes afirmaram haver espaço para todos que estejam interessados. Ou seja, ainda que esta profissionalização da criatividade (ALMEIDA, 2012) gere constante demanda por inovação, seja na criação de tatuagens ou ainda na invenção e aperfeiçoamento de novos materiais, não há neste grupo o incentivo à competitividade, mas sim ao compartilhamento de conhecimentos e informações, pois neste quesito, o campo da tatuagem ainda não sofreu modificações exorbitantes, cabendo ainda ao neófito a busca de profissionais que possam abrir espaço para seu aprendizado e, mesmo que pululem cursos de tatuagem presenciais, por livros ou vídeos, esta parece ser ainda a principal forma de aprendizado da atividade.

Cabe também frisar que, com base nas observações e conversas, a particularidade das perspectivas sobre compartilhamento de conhecimento são vinculadas ao grupo em questão e não podem ser generalizadas a outros âmbitos da tatuagem, seja em outros países ou mesmo em Juiz de Fora-MG. Por diversas vezes os tatuadores pesquisados deixaram claro que esta necessidade de compartilhamento de saberes e conhecimentos não faz parte da perspectiva de outros tantos tatuadores espalhados pela cidade e pelo mundo. Isto demonstra exatamente a pluralidade de formas existenciais dentro de um mesmo campo em dado momento histórico da prática. Em certos âmbitos, a profissionalização da criatividade (ALMEIDA, 2012) pode gerar incentivo à competitividade, mas em outros pode incentivar exatamente o oposto, ou seja, o compartilhamento de conhecimentos para que cada um explore seus gostos e potencialidades formando nichos de estilos específicos e diferenciados, que agradariam públicos semelhantes ou distintos.

No que tange à questão da criatividade, ponto central da prática nos dias de hoje, pude perceber que esta característica se distancia totalmente de uma perspectiva voltada para um dom intrínseco a certos sujeitos. A criatividade, longe de ser algo “natural” (que nasceria com uns e não com outros), é resultado de práticas de desenhos, aprendizados e estudos constantes. É a dedicação no caminho da tatuagem, os encontros com técnicas, com pessoas e objetos imprevisíveis de antemão, o estudo de técnicas, a experiência em desenhar e etc, que são os fatores que fazem com que as mãos se tornem hábeis e o cérebro um ambiente de exploração de várias possíveis combinações de

criação e execução de desenhos e tatuagem. Este ponto vincula-se ao combate à ideia do “artista romântico”, a saber, aquela noção de artista introspectivo que desenvolve seu trabalho de forma individual e solitária. Esta é a imagem do artista genial. Em oposição a tal figura presente no imaginário sobre grandes pintores da Renascença, o tatuador – e outros profissionais que Sennett (2015) explora habilmente em seu trabalho – é fruto de um trabalho coletivizado, desde os sujeitos que o ensinam à prática até os clientes que o impulsionam a buscar novos referenciais e ideias. O tatuador é um artífice, tal como aqui defendo, um sujeito que busca realizar um trabalho bem feito (SENNETT, 2015), possui formação coletiva, e sua criatividade e habilidade não se originam em uma suposta genialidade inata, mas no treinamento constante e nas relações que tange com outros sujeitos e materiais variados em um ambiente que propicia tais questionamentos, ou seja, seu desenvolvimento artístico apenas se faz em um meio aberto a inovações e que, em maior ou menor medida, permite o destaque exatamente de hábeis tatuadores que buscam reinventar técnicas e estilos de tatuagem.

Neste sentido, também busquei narrar processos de realização de tatuagens em diversas pessoas e em mim mesmo, com o objetivo de perceber os fatores articulados no processo de realização da prática. Desde a mobilização de fatores desenvolvidos ao longo da trajetória, passando por pesquisas de novas imagens e técnicas que podem ser usadas, até mesmo a construção compartilhada por tatuador e cliente da ideia norteadora a ser trabalhada, foi possível perceber a variabilidade de instâncias mobilizadas na tatuagem. Da mesma forma, busquei perceber através de uma simetria generalizada os processos de ação e reação compartilhada que equipamentos e tatuadores tem uns sobre os outros, priorizando as potencialidades de uso e tratamento destes elementos.

Por fim, destaco aqui que o objetivo dessa dissertação é trazer perspectivas de análises de autores como Bruno Latour, Tim Ingold, Richard Sennett e outros para o campo dos tatuadores. Em linhas gerais, busco propor uma conciliação da perspectiva do devir enquanto aspecto que transpassa sujeitos, objetos e etc, e fornece através de experiências ao longo da vida dos sujeitos, ferramentas que permitem construir a realidade, explorar potenciais, ativar e sensibilizar percepções, desenvolver certas habilidades e etc, com uma linha teórica que explora a simetria relacional entre sujeitos e objetos, permitindo destacar os elementos que são mobilizados e se articulam na realização de uma tatuagem. Ou seja, tanto a perspectiva da ênfase na trajetória e seus elementos mobilizados ao longo desta que constroem os sujeitos, tanto a proposta

simétrica mobilizada no fazer em si da tatuagem são perspectivas teóricas que busquei aqui mobilizar em consonância na análise do fazer da tatuagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. Criatividade Contemporânea e os Redesenhos das Relações Entre Autor e Obra: a exaustão do rompante criador. *In*: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; PAIS José Machado (orgs). **Criatividade, Juventude e Novos Horizontes Profissionais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA. 2012
- BATESON, Gregory. **Steps to an Ecology of Mind**. Londres: Sage. 1973.
- BERGER, Mirela. **Tatuagem; a memória na pele**. Espíritos Santo. 2007.
- BITARELLO, Breno. **A Tatuagem Como Processo**. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo. 2016
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre. Zouk. 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante: por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011
- CASTELLS, Manuel. Internet e Sociedade em Rede. *In*:MORAES, D. (org.).**Por uma Outra Comunicação: Mídia, Mundialização Cultural e Poder**. Rio de Janeiro: Record, 2003
- COSTA, Zeila. **Do Porão ao Estúdio: trajetórias e práticas de tatuadores e transformações no universo da tatuagem**. Florianópolis: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina. 2004
- CSORDAS, Thomas. A Corporeidade Como Paradigma para a Antropologia. *In*: **Corpo/Significado/Cura**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008. P.107-146
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34. 1995
- DERRIDA, Jacques. **A Voz e o Fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**. Trad: MAGALHÃES, Lucy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1993
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo. Ensaio sobre as noções de Poluição e Tabu**. Lisboa: Edições 70. 1991
- FAVRET-SAADA, Jeanne. **LesMots, La Mort, LesSorts**. Paris: Gallimard. 1977.
- _____. Ser Afetado. LOPES, Paula Siqueira (trad.).**Cadernos de Campo**. n. 13. 2005.
- FERREIRA, Diego de Jesus Vieira. **Artesãos da Pele: aprendendo a ser tatuador**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira. Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. 2012
- FERREIRA, Vítor Sérgio. Entre as Belas-Artes e as Artes de Tatuar: novos itinerários de inserção profissional de jovens tatuadores em Portugal. **Revista Antropolítica**. n. 37. Niterói. 2014
- FONSECA, Andrea Lissét Perez. **Tatuar e ser tatuado: “Etnografia da Prática Contemporânea da Tatuagem” Estúdio: Experience ArtTattoo – Florianópolis – SC –**

Brasil. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social , Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC. Florianópolis, 2003

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso.** São Paulo: Loyola, 2001

GELL, Alfred. **Art and Agency: an anthropological theory.** Oxford: Clarendon, 1998.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana.** Rio de Janeiro. Vozes: São Paulo. 1975

HEGEL, Georg W. F. **A Razão na História: uma introdução geral à filosofia da História.** São Paulo: Centauro. 2001

INGOLD, Tim. **The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill.** London: Routledge, 2002

_____. Trazendo as Coisas de Volta à Vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos.** 18.37.2012

_____. **Estar Vivo: Ensaios sobre Movimento, Conhecimento e Descrição.** Trad: CREDER, Fábio. Petrópolis: Editora Vozes. 2015

_____. **O Dédalo e o Labirinto: caminhar, imaginar, educar a atenção.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre. n. 44. 2015^a

KROEBER, Alfred. **Anthropology: Culture, Patterns and Processes.** New York: Harcourt - Brace & World. 1963

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos: ensaio de antropologia simétrica.** Rio de Janeiro. Ed.34. 1994.

_____. Os Objetos tem História? Encontro de Pasteur com Whitehead num banho de ácido láctico. **História, Ciência e Saúde- Manguinhos.** Rio de Janeiro. 1995.

_____. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre ciência, In: NUNES, J. A.; ROQUE, R. (Org.). **Objectos impuros: experiências em estudos sobre a ciência.** Porto: Edições Afrontamento. 2008. p. 39-61.

_____. **Reagregando o Social. Uma Introdução à Teoria do Ator-Rede.** Salvador: Edufba. Bauru: São Paulo: Edusc. 2012

LÉVI-STRAUSS, Claude. O Feiticeiro e Sua Magia. In: _____. **Antropologia Estrutural.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996

MACHADO, Rafael Siqueira. A Problematização da Tatuagem Sob a Ótica da Virada Ontológica. **CSONline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais.** Juiz de Fora. n. 24. 2017 Dez. pp. 131-147

MANICA, Daniela. Autobiografia, trajetória e etnografia: notas para uma Antropologia da Ciência. **Revista Espaço Acadêmico.** Nº 105. 2010

MARCUS, George E. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. In: **Annual Review of Anthropology,** Vol. 24. 1995.

MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. vol. 2. São Paulo: EPU/EDUSP. 1974.

_____. Ensaio Sobre a Dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. v. II. São Paulo: Edusp. 1974a

_____. **Manual de Etnografia**. Lisboa: Don Quixote.1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Eye and Mind. In: EDDIE, J.M..**The Primacy of Perception, and Other Essays on Phenomenological Psychology, The Philosophy of Art, History and Politics**. Evanston. IL: NorthwesternUniversity Press. 1964.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes. 1999

_____. **Conversas – 1948**. São Paulo: Martins Fontes. 2004.

POLANYI, Michael. **Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy**. London: Routledge. 2005

OSÓRIO, Andréa Barbosa. **O Gênero da Tatuagem: Continuidades e novos usos relativos à prática na cidade do Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. 2006

SANDERS, Clinton R.; VAIL, Angus D. **Customizing the Body: the art and culture of tattooing**. Filadélfia: TempleUniversity Press. 2008.

SCHUTZ, Alfred. **Fenomenologia e Relações Sociais**. Petrópolis: Vozes. 2012

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Editora Record: Rio de Janeiro. 2015

SHAPIRO, Roberta. Que é Artificação? **Sociedade e Estado**. Brasília, v. 22. 2007

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SPINELLI, Miguel. **Filósofos Pré-socráticos. Primeiros Mestres da Filosofia e da Ciência Grega**. 2ª edição. Porto Alegre: Edipucrs, 2003

URRY, John. **Sociology Beyond Societies. Mobilities for the Twenty First Century**. Londres/Nova York: Routledge. 2000

VELHO, Otávio. De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico. **Mana. Estudos de Antropologia Social**. 7(2). 2001

VELHO, Gilberto. Trajetória Individual e Campo de Possibilidades. In: _____. **Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.