

UNIVERSIDADE PAULISTA UNIP

WILMAR GOMES DE SOUZA

**IMAGEM DILUÍDA E SUBJETIVAÇÃO DO CORPO:
a tatuagem como interlocutora de uma trajetória de consumo e
estereotipização**

São Paulo

2019

WILMAR GOMES DE SOUZA

**IMAGEM DILUÍDA E SUBJETIVAÇÃO DO CORPO:
a tatuagem como interlocutora de uma trajetória de consumo e
estereotipização**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de doutor em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Ribeiro da Silva.

São Paulo
2019

Souza, Wilmar Gomes de.

Imagen diluída e subjetivação do corpo : a tatuagem como interlocutora de uma trajetória de consumo e estereotipização / Wilmar Gomes de Souza. - 2019.

135 f. : il. color. + CD-ROM.

Tese de Doutorado Apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2019.

Área de concentração: Cultura Midiática.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Ribeiro da Silva.

1. Corpo. 2. Imagem. 3. Tatuagem. 4. Disseminação.
5. Estereotipização. I. Silva, Maurício Ribeiro da (orientador). II. Título.

Ficha elaborada pelo Bibliotecário Rodney Eloy CRB8-6450

WILMAR GOMES DE SOUZA

**IMAGEM DILUÍDA E SUBJETIVAÇÃO DO CORPO:
a tatuagem como interlocutora de uma trajetória de consumo e
estereotipização**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de doutor em Comunicação.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. Maurício Ribeiro da Silva.
Universidade Paulista - UNIP

_____/_____/_____.

Prof.^a Dr.^a Malena Segura Contrera
Universidade Paulista - UNIP

_____/_____/_____.

Prof. Dr. Jorge Miklos
Universidade Paulista - UNIP

_____/_____/_____.

Prof. Dr. João Batista Freitas Cardoso
Universidade Municipal de São Caetano do Sul - USCS

_____/_____/_____.

Prof. Dr. Fabio Henrique Ciquini
Faculdade Cásper Líbero

_____/_____/_____.

Dedico este trabalho à mãe, que em sua simplicidade sempre provocou o caminho da curiosidade e da sabedoria. Ao pai, que dividia intenções e sonhava futuros, sempre travestido de pão e luz. Um sujeito ordinário que gostava de sinuca e trazia os bolsos cheios de versos que apanhava pelo caminho. Ao filho, que na sua ingenuidade me ensinou a dividir um sorriso e guardar as lembranças no bolso do pijama. Aos amigos e parceiros, que, por vezes, acenderam as luzes do farol, para que eu pudesse reencontrar meu caminho.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Mauricio Ribeiro da Silva, pela orientação e empenho na construção desse projeto.

À Prof.^a Dr.^a Malena Segura Contrera, pelos preciosos apontamentos e pelas precisas e profundas contribuições durante as aulas.

Ao Prof. Dr. Jorge Miklos, por sempre ter compartilhado, sem restrições, preciosos e sábios ensinamentos.

A todos os meus amigos e colegas, que, de alguma forma, colaboraram para o desenvolvimento deste projeto.

À Capes, pela bolsa de estudos fornecida por intermédio da Universidade Paulista.

“Todo o que quero é ferir a carne
Passear sobre cores e sombras,
flores e coisas assim.
Todo o que eu quero é rabiscar distâncias
Uma tatuagem que me faça lembrar perfumes e sons.
Uma marca que permita sentir o corpo
fatigado pela dor e pela saudade.
Todo o que quero é cicatriz”.

(Wilmar Gomes, 2019).

RESUMO

SOUZA, Wilmar Gomes de. Imagem diluída e subjetivação do corpo: a tatuagem como interlocutora de uma trajetória de consumo e estereotipização. 2019. 135 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Paulista - UNIP, São Paulo, 2019.

Este estudo entende que a prática da tatuagem, como uma modalidade de comunicação, ultrapassou os limites histórico-culturais e hoje figura como um dos pontos de inflexão das mudanças comportamentais, promovidas sobretudo pela indústria da mídia. A representação do universo pessoal do sujeito e os modos de aparição e desaparição da imagem, expressos nas tatuagens, refletem uma forma de participação social coletiva, partilhada como instrumento de identificação e pertencimento que alimenta uma nova dinâmica social. Dessa forma, considerando a tatuagem como um elemento imagético que se agraga à pele, logo se insere no âmbito da mídia primária, o principal objetivo deste estudo é compreender como os processos midiáticos que ocorrem na mídia terciária imputam transformações no corpo. A partir desse pressuposto, e tendo a tatuagem como vetor de análise, este estudo pretende mapear um movimento que age exclusivamente sobre o consumo das imagens. Assinala como resultado um processo de disseminação e multiplicidade que, ao esvaziar o valor simbólico de tais imagens, promove sua estereotipização e fomenta uma consequente crise de visibilidade. Trata-se de uma investigação teórico qualitativa que visa mapear o percurso de estereotipização da imagem com base em uma das tatuagens da cantora Rihanna. O referencial teórico utilizado para a construção deste estudo considerou especialmente as reflexões de Dietmar Kamper, David Le Breton, Christoph Wulf, Edgar Morin, Gilles Lipovetsky, Jean Baudrillard, Norval Baitello Jr., Paul Virilio e Walter Benjamin, entre outros. Concluiu-se que pensar o corpo em termos culturais é um dos principais aspectos que tem levado as ciências da comunicação a autenticar as reverberações comunicacionais que começam e terminam no corpo. Esse é o ponto inaugural de um movimento que permite que se possa entender as transformações que foram imputadas a este corpo ao longo de toda a sua história somática, e que o tornaram um espaço de reflexão e diálogo.

Palavras-chave: Corpo. Imagem. Tatuagem. Disseminação. Estereotipização.

ABSTRACT

SOUZA, Wilmar Gomes de. Diluted image and subjectivation of the body: tattoos as an interlocutor of a trajectory of consumption and stereotyping. 2019. 135 f. Thesis (Doctorate in Communication) - Postgraduate Program in Communication, Universidade Paulista - UNIP, São Paulo, 2019.

This thesis states that the practice of tattooing, as a communication mode, has transcended the historical-cultural limits and currently represents a turning point in behavioral changes, fostered mainly by the media industry. The representation of the personal universe of the subject and the modes of appearance and disappearance of the image, which are expressed in tattoos, reflect a way of collective social participation, shared as an instrument of identification and belonging that underpins a new social dynamic. Thus, considering the tattoo as an image element, which is added to the skin, consequently it is inserted in the scope of primary media, the main objective of this study is to understand how the mediatized processes that appear in the tertiary media impute transformations in the body. Based on this assumption, and having the tattoo as an analysis vector, this study intends to map a movement that acts exclusively on the consumption of the images. It highlights as an outcome a process of dissemination and multiplicity that, by emptying the symbolic value of these images, promotes their stereotyping and fosters a consequent crisis of visibility. This is a qualitative theoretical investigation that aims to map the stereotyping path of the image based on a tattoo of the singer Rihanna. The theoretical framework of this study was built underlain by the reflections of Dietmar Kamper, David Le Breton, Christoph Wulf, Edgar Morin, Gilles Lipovetsky, Jean Baudrillard, Norval Baitello Jr., Paul Virilio and Walter Benjamin in particular. In conclusion, thinking about the body in terms of culture is one of the most meaningful aspects that has led the Communication Sciences authenticate the reverberations that begin and end in the body. This is the starting point of a movement that not only makes it possible to understand the transformations which have been imputed to this body throughout its somatic history, but also have made it a place for reflection and dialogue.

Keywords: Body. Image. Tattoo. Dissemination. Stereotyping.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pingente de concha de vieira e osso naturalmente afilado	31
Figura 2 – Conchas perfuradas	31
Figura 3 – Artefatos	32
Figura 4 – Conchas de Abalone 1, Kit de ferramentas	33
Figura 5 – Conchas de Abalone 2, Kit de ferramentas	33
Figura 6 – Artefatos encontrados no Tennessee	36
Figura 7 – Ossos de peru selvagem esculpidos há cerca de 3.600 anos	37
Figura 8 – Ponta da agulha	37
Figura 9 – Ponta de agulha	38
Figura 10 – Ampliação ponta de agulha	38
Figura 11 – Resíduos de sangue	38
Figura 12 – Tatuagem realizada com agulha de osso e pigmento preto	39
Figura 13 – Múmia masculina	40
Figura 14 – Múmia masculina tatuada	41
Figura 15 – Múmia feminina tatuada	42
Figura 16 – Múmia feminina tatuada	42
Figura 17 – Múmia de Otzi	44
Figura 18 – Imagens de Otzi	44
Figura 19 – Mapa das tatuagens de Otzi	46
Figura 20 – Tatuagem em forma de cruz	46
Figura 21 – Tatuagem pé	47
Figura 22 – Tatuagem pulso	47
Figura 23 – Tatuagens de Otzi	48
Figura 24 – Tatuagens Otzi-local e grupo	48
Figura 25 – Múmia egípcia Amunet	49
Figura 26 – Tatuagem Múmia Amunet / pescoço	50
Figura 27 – Tatuagem Yakuza	51
Figura 28 – Tatuagem/Tebori	51
Figura 29 – Escarificação	52
Figura 30 – Escarificação	53
Figura 31 – Mehndi/Henna	54
Figura 32 – Tatuagem Maori	56

Figura 33 – Pintura corporal indígena	58
Figura 34 – Pintura corporal indígena	59
Figura 35 – Tattoo	61
Figura 36 – Tattoo/ferramentas	61
Figura 37 – Lucky tattoo.....	63
Figura 38 – Meninos do rio / Petit.....	63
Figura 39 – Kat Von D.....	64
Figura 40 – Tatuagem Heine Braeck	65
Figura 41 – Rihanna.....	69
Figura 42 – Rihanna.....	69
Figura 43 – Globo.com.....	69
Figura 44 – Rihanna / Purebreak	70
Figura 45 – Rihanna / oficial.....	70
Figura 46 – Google Trends – tatuagem.....	70
Figura 47 – tatuagens no dedo	71
Figura 48 – Google Trends – tatuagens femininas	71
Figura 49 – Google Trends – tatuagens femininas no dedo	71
Figura 50 – Google Trends – tatuagens Rihanna	72
Figura 51 – Lindsay Lohan.....	72
Figura 52 – Tatuagem Lily Allen	73
Figura 53 – Tatuagem dedo – Neymar	73
Figura 54 – Neymar e Rihanna	73
Figura 55 – Hootsuite.....	74
Figura 56 – Série - Leo Dias Tattoo	75
Figura 57 – Rihanna - iPhone Case	76
Figura 58 – Rihanna bag.....	76
Figura 59 – Hot girl Shhh... Catrina face tattoo.....	76
Figura 60 – Neymar T-shirt.....	77
Figura 61 – Rihanna T-shirt.....	77
Figura 62 – Rihanna- Lips	77
Figura 63 – Finger tattoo	78
Figura 64 – Finger tattoo	78
Figura 65 – Finger tattoo	78
Figura 66 – Finger tattoo	78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 A PRÁTICA DA TATUAGEM COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL: UMA TRAJETÓRIA DE APARIÇÕES E APROPRIAÇÕES	27
1.1 As pinturas corporais e os Neandertais: um registro da emergência de um pensamento complexo.....	29
1.2 Gruta de Blombos.....	32
1.3 O mais antigo conjunto de instrumentos para tatuagem do mundo	35
1.4 Múmias de Gebelein.....	39
1.5 Otzi, o homem de gelo.....	43
1.6 Múmia de Amunet	49
1.7 Japão	50
1.8 África	52
1.9 Índia	53
1.10 Nativos da Polinésia	55
1.11 Nativos brasileiros.....	57
1.12 James Cook.....	60
2 A TATUAGEM ENQUANTO MANIFESTAÇÃO SOCIOCULTURAL E O SEU CONSUMO COMO PRODUTO CULTURAL: PROCESSOS DE DISSEMINAÇÃO E ESTEREOTIPIZAÇÃO	66
2.1 Mapeando a imagem tatuada	67
3 A IMAGEM COMO AGENTE DE ESVAZIAMENTO SIMBÓLICO	80
3.1 A natureza mimética do homem	80
3.2 A imagem como um pronunciamento do imaginário.....	83
3.3 Tatuagem, uma cicatriz convertida em produto e submetida à reproduzibilidade	84
3.4 Automação da visão.....	87
3.5 Imagens vazias sobre a pele.....	90
4 A IMAGEM E O CORPO NA ERA DAS NOVAS TECNOLOGIAS DE COMUNICAÇÃO	97
4.1 O corpo e a imagem do corpo em tempos midiáticos	100
4.2 Uma identidade sempre revogável operacionalizada pela tatuagem.....	106
5 O CORPO COMO ESPAÇO DE REFLEXÃO E DIÁLOGO	111

5.1 O corpo-imagem como reflexo transitório	111
5.2 O corpo-imagem como ente transfigurado e multiplicado.....	115
5.3 O corpo-imagem como ente transmutado	119
5.4 O corpo-imagem sucumbiu à reproduzibilidade.....	122
6 CONCLUSÃO	125
REFERÊNCIAS	131

INTRODUÇÃO

As pinturas corporais sempre estiveram presentes nas interações ritualísticas e inclusivas realizadas pelo homem em nome da cultura. Sejam elas físicas, espirituais ou artísticas, representam um importante instrumento na utilização da pele como agente de comunicação e instrumento de inclusão ou exclusão das individualidades e das grupalidades. Elas surgem de forma transitória, mas, ao convocar o corpo como espaço de diálogo, marcam o início de um processo que estabelece, no tempo histórico, a emergência de uma pintura corporal permanente, hoje conhecida como tatuagem. Dessa conjunção entre o corpo, como espaço de diálogo e reflexão, e a tatuagem, que se manifesta na dinâmica das suas funções inconscientes, nasce uma experiência pós-traumática que acompanhará o homem imaginativo ao longo de toda a sua trajetória evolutiva.

A tatuagem passa a ser então um dos agentes culturais de significação do universo das coisas. Um instrumento de registro das narrativas cotidianas, dos vínculos afetivos, das cenas da vida e do amor. Um espaço onde referências religiosas e familiares se misturam aos ornamentos, animais e máscaras mortuárias, e onde símbolos cristãos e pagãos conjugam o mesmo verbo.

É notório que ao longo dos últimos anos têm-se observado um crescente ganho de espaço da prática da tatuagem na sociedade contemporânea, sobretudo na ocidental. Mas é notório também que tal prática venha passando por expressivas transformações. Além de uma multiplicidade de temas, ela ganhou um incalculável número de admiradores ao redor do mundo e hoje está presente em diversos grupos e classes sociais. Invadiu os territórios e as passarelas do mundo *fashion* e já figura como mais um acessório da moda.

Desde então, ao se aproximar de um padrão estetizante, a tatuagem de alguma forma se aderiu a esse universo assumindo um caráter transitório, mesmo sendo ela permanente. Aponta-se, à vista disto, o surgimento de um fenômeno de obsolescência que está para a tatuagem assim como está para a moda, já que, em nome do consumo, temas e tendências passam a existir de forma efêmera, e assim se mortificam e se sucedem.

O que se tem a partir de então é uma escalada de reedições desta tatuagem, que, aliciada pela indústria da mídia, vê na estereotipização o ponto inicial de um processo de dessimbolização da sua dimensão cultural.

A partir de então, passa a perder aquele caráter marginal que durante muito tempo a caracterizou. Assim, a tatuagem que veio para o Ocidente em uma condição restrita, ou seja, uma condição que no final do século XIX e início do XX restringia sua prática especialmente entre os setores marginais da sociedade que a utilizavam como instrumento de identificação e pertença, vê na crescente influência da indústria da mídia sua incorporação em uma diversidade de setores da sociedade contemporânea.

Aos poucos, os corpos tatuados de um número cada vez mais expressivo de personagens e personalidades são inseridos nos espaços audiovisuais. Pulverizados em várias esferas do entretenimento, das artes e dos esportes. Exibidos nas telenovelas, filmes, peças publicitárias, redes sociais, internet e onde mais seja possível. Quem não se lembra da gaivota sobre o pôr do sol, tatuada no peito do ator Mário Gomes na novela “Guerra dos sexos”, que foi ao ar em junho de 1983? Ou da tatuagem realizada, em 2003, no rosto do então campeão mundial de boxe Mike Tyson, e que segundo ele, representava “seu espírito guerreiro”. Estes são apenas dois exemplos de tatuagens que, disseminadas pela indústria da mídia, colaboraram no processo de desconstrução do estigma marginal que até então pairava sobre a sua prática. Somam-se a este universo as tatuagens de marcas corporativas, personagens do universo dos quadrinhos, textos literários e as chamadas tatuagens tridimensionais ou hiper-realistas, entre outras. Assim, a tatuagem enquanto fenômeno de identificação e produto cultural se tornou um importante instrumento no estudo de um conjunto de transformações culturais imputadas sobretudo pela indústria da mídia.

Desta forma, as reflexões epistemológicas e os novos olhares lançados sobre os processos de produção e consumo das imagens alimentam as considerações a respeito do fenômeno midiático que reveste a era da visibilidade. Portanto, passa a ser fundamentalmente importante compreender as mediações simbólicas e entender os procedimentos e mecanismos que colaboram para que um novo olhar possa ser lançado sobre os hábitos sociais e religiosos; sobre as manifestações intelectuais e artísticas; e sobre os comportamentos que caracterizam e diferenciam as novas grupalidades desterritorializadas e reterritorializadas nos espaços virtuais.

Assim, na medida em que a indústria da mídia, como agente de disseminação e transformação de padrões histórico-culturais, estimula os processos de estereotipização da imagem, o sujeito envolvido neste processo se vê diante de um ciclo de ressignificações, que concorre para uma crescente e permanente necessidade de atualização. Aponta-se, à vista disso, um fenômeno que contribui

cada vez mais para a redução da vida útil da imagem e consequente obsolescência do sujeito envolvido nesse processo, e que se vê agora diante da promoção de profundas transformações socioculturais do universo que o cerca.

Este estudo quer compreender os procedimentos que de alguma forma colaboram para que a experiência física do sujeito no tempo e no espaço seja percebida e entendida, acima de tudo, como uma experiência do corpo. Dessa forma, ao direcionar o olhar para os processos midiáticos que ocorrem na mídia terciária e imputam transformações no corpo, destaca a prática da tatuagem como uma importante ferramenta de análise do papel das celebridades como principais atores neste processo. Do ponto de vista econômico e social, a relevância desta pesquisa considera a prática da tatuagem como um dos mecanismos operacionalizadores da grande expansão que o setor ligado à estética do corpo vem apresentando.

Mesmo não sendo um bem de primeira necessidade, a prática da tatuagem tem caminhado às margens das crises econômicas e sociais que pavimentam a contemporaneidade. Essa afirmação é autenticada quando se observa a crescente e significativa quantidade de estúdios abertos nos últimos anos, inclusive com uma migração para os shopping centers, algo até pouco tempo impensado, mas que se tornou uma importante estratégia, sobretudo, na aproximação desta prática com o público de maior poder aquisitivo.

Um levantamento feito pelo Sebrae, em 2017, apontou um crescimento de 24,1% no número de estúdios regularizados. Considerando apenas Microempreendedores Individuais (MEI), o aumento é de 24,3% a mais do que o número registrado em 1º de janeiro de 2016, quando os negócios ligados à prática da tatuagem passaram de 9.151 para 11.380 em todo o país. Hoje, o Brasil já figura como um dos maiores mercados de tatuagem do mundo, convenções nacionais e internacionais ganham cada vez mais espaço por todo o território nacional. A *Tattoo Week*, considerada um dos maiores eventos de tatuagem do planeta, é um exemplo dessa ascensão. Outro evento que tem atraído a simpatia do público é o *Flash day*, que une tatuagem, moda, música e gastronomia.

Empresas de cosméticos têm investido no desenvolvimento de produtos específicos para tatuagem, tais como loções hidratantes que possuem em sua composição filtros que garantem uma maior proteção dos efeitos da radiação solar, evitando o seu desbotamento.

Um outro aspecto que tem colaborado para o crescimento e a profissionalização do setor é a popularização das tatuagens nos corpos de um número cada vez maior de celebridades. Esse movimento tem contribuído especialmente para a descriminalização da sua prática.

No âmbito dos estudos acadêmicos, verifica-se a produção de um pequeno número de pesquisas que tratam a prática da tatuagem a partir de uma visão voltada para as ciências da comunicação, e mais especificamente àquelas preconizadas pelas teorias da imagem, mídia e imaginário. Uma busca exploratória empreendida nos principais motores de busca, a fim de verificar outros trabalhos que pudessem contribuir de forma crítica ou reflexiva, apontando conexões úteis para o enquadramento teórico desse estudo, não encontrou pesquisas que abordem a prática da tatuagem sob a perspectiva de interesse que está sendo proposta nesta tese.

As buscas foram realizadas no catálogo de teses e dissertações da plataforma CAPES e nas bibliotecas da PUC/SP, ECA/USP, ECO/UFRJ e na Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações BDTD. O foco foi direcionado para os programas de comunicação, ciências da comunicação, comunicação social, educação, psicologia social e sociologia. Foram utilizados os seguintes termos e associações: tatuagem; *tattoo*; tatuagem e comunicação; tatuagem e cultura; tatuagem e mídia; tatuagem e ambiente midiático; comunicação midiática e tatuagem; pinturas corporais e modificações corporais.

Outro movimento realizado no sentido de justificar a originalidade desta pesquisa foi a busca em periódicos científicos por artigos que já tivessem abordado este assunto. Tal procedimento foi realizado utilizando os mesmos termos e combinações, assim como a mesma lógica de filtragem empreendida na investigação das teses e dissertações. O resultado final traz cinco artigos que abordam a prática da tatuagem sob a perspectiva da comunicação, contudo, não apresentam proximidade em suas centralidades com esta pesquisa. As bases pesquisadas foram: *Worldcat; Google acadêmico; Highbeam research; Vlado life sciences search engine; Open library; Bioline international; Springer link; Scientific Electronic Library Online (Scielo); Directory of Open Access Journals (DOAJ); Bielefeld Academic Search Engine (BASE)*.

Foram empreendidos vários filtros a fim de excluir outras perspectivas que não estivessem relacionadas às áreas das ciências humanas e sociais, e assim justificar

a originalidade deste estudo. O resultado apontou um reduzido número de trabalhos com algumas pequenas aproximações, mas que não abordam a prática da tatuagem com base nos pressupostos defendidos neste estudo. Uma leitura crítica das suas respectivas introduções logrou um último filtro, o que permitiu autenticar tal afirmação.

Contudo, verificou-se que a tese de Eneus Trindade e as dissertações de Cristina Mattos Pereira Frange, Débora Krischke Leitão e Andrei Moletta Scheiner utilizam pensamentos análogos àqueles pretendidos nesta pesquisa, porém, com abordagens que convergem em outras direções.

A tese de autoria de Eneus Trindade, “Memória da pele e histórias do consumo: marcas e produtos tatuados no corpo” (2015), foi consolidada tendo como referência uma investigação realizada com base no depoimento de cinco pessoas que tinham em seus corpos tatuagens de produtos culturais. Sua pesquisa ocupou-se em tratar o resgate das memórias individuais e coletivas narradas a partir das experiências sensíveis, vividas pelos sujeitos no mundo do consumo contemporâneo. Diante disso, o autor explora uma perspectiva que se ocupa em abrir espaço para que uma nova relação entre a indústria cultural e suas histórias de vida possa ser compreendida.

Tendo como pano de fundo o sentimento de afeto e pertencimento que essas marcas provocam na vida cotidiana desses sujeitos, o autor aponta a “valoração das suas identidades”, como um dos principais pontos em seu trabalho. Um questionamento emerge como desdobramento desse processo. Quem é esse sujeito do mundo contemporâneo? Percebe-se que o fato dele ter tatuado em seu corpo marcas de produtos culturais e de consumo, de certa forma, o associa à perspectiva de agrupamento social. Nesse ponto, nossos estudos se distanciam. Aqui não se pretende proceder a análise de tribos urbanas, que são nichos de relações sociais em que os sujeitos contemporâneos se encontram por identificação.

Outro estudo realizado, e que traz a prática da tatuagem como uma estratégia de ressignificação do corpo, têm como título: “Escrever na carne, as modificações corporais como forma de inclusão social e comunicação” (2004). Trata-se de uma dissertação realizada por Cristina Mattos Pereira Frange, que, em alguns aspectos, se aproxima desta pesquisa quando apresenta as práticas culturais em seu sentido histórico. A autora trata a tatuagem em função de sua vinculação social. “Uma cicatriz a ser memorada”. Seu estudo aponta as modificações corporais como instrumentos de interação social, um mecanismo que viabiliza as relações de inclusão e pertencimento entre os sujeitos e suas grupalidades.

A autora apresenta as modificações corporais como uma estratégia para se criar uma segunda pele, um instrumento que, sobre o corpo, ressignifica o homem e o reinsere no mundo. Implantes, *piercings*, modelações, alongamentos de membros e alterações dentárias são procedimentos que colaboram para a fundamentação do seu trabalho, que ainda contempla os estudos a respeito das pinturas corporais e escarificações. A partir deste ponto, o seu trabalho se distancia desta pesquisa, pois aqui não há preocupação em fazer uma análise semiótica das imagens. Esta pesquisa ocupa-se em discutir a prática da tatuagem como um instrumento de consumo, sobretudo tendo a indústria da mídia como agente responsável por um processo de dessimbolização da imagem.

"O Corpo Ilustrado: um estudo antropológico sobre usos e significados da tatuagem contemporânea" (2003) é um trabalho que busca problematizar a tatuagem sob o prisma da Antropologia. Realizado por Débora Krischke Leitão, o trabalho está situado em uma interface entre o que se pode chamar de Antropologia do Corpo e Antropologia Urbana. Assim, pensando o tema na contemporaneidade, a autora faz uma reflexão sobre as formas singulares que os habitantes do mundo urbano têm em marcar seus corpos com o objetivo de situar, *ethos* e *habitus*. Processo que estetiza o viver na cidade, afirma a autora. Ao apresentar a tatuagem como objeto de análise da Antropologia, defende que tal procedimento só é possível se a própria noção de corpo for apreendida como fenômeno, não apenas natural, mas histórico e cultural. "O homem e seu corpo são, antes de tudo, uma realidade palpável, e talvez seja justamente essa concretude que imponha por vezes barreiras à sua relativização" (KRISCHKE, 2003), afirma a autora.

Em sua dissertação de mestrado em comunicação, intitulada "Marcado na pele: consumo, tatuagem e cultura de massa - Um estudo sobre as narrativas do consumo a partir das tatuagens de marcas de produtos" (2006), Andrei Moletta Scheiner afirma que o ser humano precisa "imprimir sentido às coisas", o autor discute a necessidade que o homem tem em significar o universo das coisas para poder realizar as mediações simbólicas e lidar com o caos. O seu estudo apresenta a prática da tatuagem como um procedimento que oferece a pele como suporte. Essa é a única aproximação que pode ser relacionada entre o seu estudo e esta pesquisa. O autor questiona, ainda, a interação entre consumo, corpo e publicidade, e amplifica esse pensamento ao defender tal procedimento como uma operação socializante e

individualizante que investiga a prática da tatuagem de marcas de produtos e/ou empresas como forma de operação.

“Corpo e marca: tatuagem como forma de subjetivação” (2014) é um artigo produzido por Sybele Macedo, João Luiz Leitão e Caio César Souza Prochno que discute as práticas corporais com base na constituição de um pensamento que trata o corpo sob o prisma da psicanálise, principalmente sob os olhares de Freud e Lacan. Os autores referem-se à prática da tatuagem como uma ação empreendida pelo sistema capitalista, que transforma o corpo em objeto de troca e consumo. Aqui a tatuagem é vista como forma de subjetivação que “surge como um ato para reordenar socialmente as relações entre o sujeito e o seu corpo, uma tentativa de falar sobre as angústias que assolam o sujeito pós moderno”. Esta é a única aproximação identificada no artigo com esta pesquisa.

“O corpo como texto: análise discursiva da escrita no corpo” (2012) é um artigo produzido por Deborah Cristina Ferreira e tem como objetivo investigar, através da análise do discurso, as motivações que levam as pessoas a realizarem tatuagens. O artigo trata a produção dessas marcas como instrumentos que resgatam as suas individualidades. Nele, a autora aborda a relação histórica com o corpo humano, ou seja, uma história que está sujeita às modelações e alterações em que o aspecto cultural e social se inscreve, sobrepondo-se ao biológico. Assim, ao analisar a tatuagem como ocorrência social, a autora afirma que ela se caracteriza como instrumento de classificação dos componentes de um determinado grupo social. Esse é um pequeno ponto de aproximação que o artigo oferece em relação a esta pesquisa.

“A tatuagem como gênero: uma visão discursiva” (2009), é um artigo produzido por Sandro Braga apresenta um estudo que tem um caráter mais ligado à análise da imagem. Ele analisa os desenhos, grafismos, aforismos, numerais e símbolos que circulam socialmente, constituindo-se como formas de linguagem ligadas às esferas da comunicação. O autor propõe o desenvolvimento de um estudo fundamentado sobre três eixos norteadores: os gêneros do discurso na teoria bakhtiniana¹; a tatuagem como um gênero e a relação: enunciação/enunciado – textualização/textualidade. Uma pequena aproximação do seu trabalho com esta

¹ São os mais importantes deles: gêneros do discurso, a forma como a criação de uma obra literária se dá e também uma profunda crítica à teoria Freudiana. Nesses conceitos Bakhtin é mestre e isso é verificável em sua obra, mesmo que o cânone insista em dizer que Bakhtin foi apenas um linguista

pesquisa pode ser verificada na ideia da tatuagem como texto, conforme afirma o autor, “onde o importante é ter-se a ideia de texto, ou melhor, de textualização, onde o que está ali inserido na pele passa a significar de forma única, podendo ser repetível enquanto forma” (BRAGA, 2009).

“Tatuagem: cultura de massas e afirmação subjetiva incorporada” (2010). O artigo produzido por Maria Ângela Pavan e Josimey C. Silva apresenta uma perspectiva que busca compreender as relações de afeto entre jovens e alguns produtos da indústria cultural por meio da narrativa de cinco entrevistados. O artigo aborda as questões relacionadas ao consumo cultural que utiliza o corpo, e a imagem do próprio corpo, como instância de incorporação de valores simbólicos, através da reprodução de produtos veiculados pela mídia. Assim, esses símbolos tatuados passam a ser a expressão das vivências que acontecem na esfera da linguagem e da cultura, indicando uma experimentação singular do mundo. Um aspecto que em certa medida aponta uma pequena aproximação com esta pesquisa, já que as relações de consumo dos sujeitos sociais e as novas sensibilidades que nascem a partir da convivência midiatisada fomentam a organização dessas novas grupalidades desterritorializadas.

Foram encontradas, ainda, outras pesquisas que relacionam, em alguns aspectos, a prática da tatuagem com os processos midiáticos de comunicação. Mas em todas elas a tatuagem é analisada em seu universo semiótico, histórico, técnico ou imagístico. Assim, a resposta final dessas investigações destaca que: nenhum dos resultados obtidos ocupa-se em tratar a prática da tatuagem com base nas teorias da imagem, mídia e imaginário que esta pesquisa preconiza. Conclui-se, dessa forma, que os resultados destes levantamentos corroboram e justificam a originalidade deste trabalho.

À vista disso, considera-se que o problema central, nesta pesquisa, emerge sob a seguinte alegação: qual a influência dos meios de comunicação, compreendidos como sincronizadores sociais, capazes de promover a disseminação de padrões culturais de interesse sócio-político-econômicos, na produção, consumo e obsolescência das imagens? Tendo em vista que a tatuagem na contemporaneidade se tornou um gênero específico nos processos de produção e disseminação de padrões estéticos-culturais e, portanto, como agente que se agraga à pele, provoca uma relação imanente entre corpo e imagem.

Esta pesquisa acredita que tal processo converge na substituição do simbólico por uma subjetividade inscrita no vazio, e que não mais dá conta das originalidades. Há, portanto, uma nova relação entre imagem e corpo que gera um novo modo do sujeito estar no mundo. Assim, na medida em que o corpo é instrumentalizado nos processos comunicacionais, observa-se uma caminhada que vai em direção à sua subjetivação. Porque diante das novas relações de consumo, o corpo, assim como a imagem, se torna obsoleto.

Aponta-se, aqui, um processo de estereotipização na esfera da imagem que se manifesta na dinâmica das suas funções inconscientes, sem a preocupação com as individualidades nem tampouco com as grupalidades, outrora presentes nas sociedades arcaicas. Dessa forma, na época da visibilidade midiática, os processos de dessimbolização da imagem versus a subjetivação do corpo parecem ditar os novos rumos dessas novas grupalidades dos sujeitos sociais que já nascem à sombra de uma convivência midiatizada.

O principal objetivo deste estudo é, portanto: compreender como os processos midiáticos que ocorrem na mídia terciária imputam transformações na mídia primária. Tendo em vista que a tatuagem é um elemento imagético que se agrega à pele e, portanto, se insere no âmbito da mídia primária. Diante disso, passa a ser fundamentalmente importante compreender: qual o papel dos meios de comunicação na disseminação da tatuagem, na qualidade de instrumento de identificação e produto cultural, que se propaga como fenômeno no espaço da cultura ocidental. Analisar em que medida a figura da personalidade, como agente de influência na propagação de estilos e tendências, colabora nos processos de estereotipização e obsolescência da imagem.

Para empreender tal análise, este estudo estabelece a observação a partir da esfera do virtual como aporte metodológico no desenvolvimento dos procedimentos que fundamentam as bases hipotéticas desta pesquisa. Dessa forma, centrando os estudos nos pressupostos que indicam que os sujeitos de maior visibilidade na sociedade atual se encontram na indústria do entretenimento e nos esportes, elegeu-se como objeto de estudos a cantora Rihanna, um ícone da música pop mundial que é declaradamente apaixonada por tatuagens. Das várias figuras tatuadas que se estendem ao longo do seu corpo, a cantora traz especialmente uma na parte interna do dedo indicador da mão direita. Uma onomatopeia realizada em junho de 2008 que representa o silêncio, uma interjeição que é também uma advertência. “SHHH...”. Ela

irá figurar como portadora da imagem original, e, portanto, agente responsável em inaugurar o mapeamento do processo de disseminação pelo qual é submetida uma imagem. Desde sua manifestação, passando pela sua multiplicação e proliferação até se tornar um estereótipo. Essa amostra corrobora para um padrão do processo de disseminação que está sendo apontado nesta pesquisa.

Busca-se, isolando a tatuagem das suas várias camadas e conexões culturais, empreender uma análise das reedições contemporâneas que a engendram como fenômeno de consumo que tem sua prática disseminada de forma cada vez mais ativa pela indústria da mídia. Assim, com o objetivo de situar sua prática no tempo histórico, se faz necessária uma abordagem cronológica do seu contexto. Vale destacar que tal análise não deve ser vista como mero procedimento metodológico, ela pretende estabelecer considerações que permitam o esboço de novos esclarecimentos e interpretações. Assim, na medida em que os aspectos mais relevantes são desvelados para atingir os pressupostos que este estudo solicita, deve-se ficar atento às possíveis divergências que emergem de tais considerações. É importante que elas possam ser verificadas com o intuito de revelar - talvez - um outro ponto de vista a respeito do problema, permitindo, assim, que aspectos contraditórios possam ser debatidos durante o processo.

Considerando que a abordagem quantitativa acompanha o paradigma clássico ou positivista e que este estudo pressupõe uma abordagem centrada nos aspectos que privilegiam a análise dos resultados decorrentes de uma observação mais próxima do objeto, esta opção se torna a mais adequada para o modelo de construção teórica que este estudo propõe. Tal opção é reiterada pois reflete uma abordagem epistemológica que aproxima a análise do fenômeno. Esse procedimento possibilita que as interações que emergem da observação e formulação conceitual possam interpretar os resultados obtidos em razão das hipóteses que a percepção do problema levanta. O emprego desta abordagem permite, ainda, a utilização de múltiplos procedimentos, técnicas e pressupostos. Abre-se, dessa forma, espaço para uma observação mais ampla do objeto e um aprofundamento na compreensão do fenômeno que se instaura, interpretando-o sem a preocupação numérica que a pesquisa quantitativa prevê.

O primeiro capítulo desta pesquisa traz como título “A prática da tatuagem como manifestação cultural. Uma trajetória de aparições e apropriações”.

Nele procurou-se tratar a história das pinturas corporais como documentos vivos que se distribuem ao longo da trajetória evolutiva do homem. Um movimento que se tornou o mediador simbólico de uma história iniciada no instante em que os primeiros homens estabeleceram uma conexão imaginativa com a natureza das coisas. Uma ligação que reafirma o caráter mágico e mítico que tais movimentos sempre exerceram sobre este homem, não apenas para definir um senso de pertencimento e identidade, mas também para constituir uma maneira de agir e de se comportar. O capítulo ocupa-se em escavar a história das pinturas corporais como registros de outras experiências, de outras observações realizadas em nome da cultura. Uma cronologia que aponta a prática da tatuagem como instrumento de interlocução e agregação social, mas que, posteriormente, irá convergir em um processo de individualização. Uma prática que, reeditada no contemporâneo, vê esvaziada sua dimensão simbólica ao se tornar um produto que não mais agrupa as grupalidades, nem tampouco fomenta aquela ideia de pertencimento presente nas sociedades arcaicas.

O segundo capítulo desta pesquisa traz como título “A tatuagem enquanto manifestação sociocultural e o seu consumo como produto cultural. Processos de disseminação e estereotipização”. Ele ocupa-se em mapear os processos de disseminação que convergem na estereotipização da imagem. Tal procedimento se dá a partir da observação da onomatopeia *Shhh...* tatuada no dedo indicador da mão direita da cantora Rihanna em junho de 2008. A investigação analisa o papel da celebridade enquanto principal agente interlocutor e motivador deste processo. O capítulo pondera que o resultado da imediata redução da vida útil da imagem está diretamente relacionado à sua disseminação, que ocasiona o seu esvaziamento simbólico. Sob tal alegação, o desenho deste capítulo entende que a tatuagem como espaço de diálogo sustenta o mapeamento das mediações que antecedem e precedem os processos de multiplicação e disseminação da imagem em um contexto midiatisado. Buscou-se, neste capítulo, apontar uma conexão da sua prática enquanto manifestação sociocultural, e o seu consumo como produto cultural que se propaga como fenômeno no espaço da cultura ocidental.

O terceiro capítulo desta pesquisa traz como título “A imagem como agente de esvaziamento simbólico”.

Aqui, discute-se a influência dos meios de comunicação como sincronizadores sociais e os desdobramentos de tal influência na constituição sociocultural do sujeito.

Busca-se estabelecer uma conexão entre a tatuagem, na qualidade de produto cultural que se propaga como fenômeno no espaço da cultura ocidental, e a atuação da indústria da mídia nos processos de disseminação. Nesse sentido, passa a ser relevante, do ponto de vista de uma nova modalidade relacional, entender a condição e a experiência estética do receptor enquanto agente ativo nesse cenário. Assim, as reflexões epistemológicas e os novos olhares sobre os processos de obsolescência da imagem na contemporaneidade criam esse tensionamento entre originalidade e estereotipização. Ao apontar o papel dos meios de comunicação nos processos que imputam transformações na mídia primária, o capítulo promove a discussão que motiva que novos olhares sejam lançados sobre os processos de produção e consumo das imagens na contemporaneidade. Considerando, sobretudo, os procedimentos que colaboram no esvaziamento simbólico e na consequente diminuição da sua vida útil.

O quarto capítulo desta pesquisa traz o título “A imagem e o corpo na era das novas tecnologias de comunicação”.

O capítulo discute o desejo de se pensar o corpo em seu projeto emancipatório, considerando as transformações que lhes são imputadas em nome do consumo. Transformações que resultam na emergência de um corpo desnudo das suas estruturas originais. Um corpo que a partir do compartilhamento, da apropriação e cumulação das experiências do outro se torna um corpo modificado pela mimese. O capítulo considera, ainda, o papel do sujeito que, em nome do consumo, abre mão da sua originalidade para ganhar a multiplicidade. Ali, vê-se manifestada a dimensão primeira da imagem tatuada, que inaugura, a partir da sua disseminação, o processo de estereotipização de um original. Que ao ser diluído nas constantes atribuições e demandas oferecidas pela indústria da mídia se torna uma imagem que não carrega mais originalidade alguma e só faz referência a si própria; torna-se, portanto, um simulacro.

O quinto capítulo desta pesquisa tem como título: “O corpo como espaço de reflexão e diálogo”.

Aqui se discute a função do corpo como suporte de significação sociocultural que ainda comporta expressões de uma atividade imaginativa. Mas um corpo que perdeu sua materialidade para ganhar a transparência das interfaces informacionais. Na era das novas tecnologias de comunicação, o capítulo reflete sobre a separação entre a realidade das coisas e suas representações, como um entroncamento entre:

matéria, corpo e imagem, promovido, sobretudo, sob a perspectiva da visibilidade, em que tudo, sobretudo o corpo, se precipita em imagens dele mesmo.

As abordagens de Stanley Keleman, que unem biologia e psicologia, contribuem profundamente para a consolidação desse pensamento ao refletir sobre as circunstâncias de um corpo-teórico e uma metodologia que põe fim ao dualismo corpo-mente, calcada especialmente na noção do “corpo enquanto um processo somático constantemente formado por si mesmo” (KELEMAN, 1999). Um corpo que atrai para si, como que à força, a necessidade de exteriorização de uma dimensão que antecede suas origens biológicas e que busca, nos processos miméticos, realizar as conexões entre o imaginário e a natureza das coisas. Um corpo subjetivado, que se tornou um arquivo de imagens que se movem, vivendo uma realidade descorporificada.

O capítulo discute ainda as relações entre corpo e imagem que convergem em uma nova modalidade de comunicação, que traz implícita a ideia da transitoriedade. Um corpo que não dialoga mais com os espaços, pois não se encontra mais em lugar nenhum. Está agora em todos os lugares, mortificado como matéria e eternizado enquanto imagem.

Este estudo vê, na disseminação e na estereotipização da imagem, o ponto de convergência de uma nova modalidade de comunicação, que, ao promover a manutenção das novas relações de consumo, admite uma intencionalidade da dessimbolização da imagem e subjetivação do corpo. Tendo a prática da tatuagem como financiadora deste estudo, observa as convulsões sociais e comportamentais que impactam a vida do homem contemporâneo. Conclui que determinada prática cultural, ao ser cooptada pela indústria da mídia e transformada em produto, constituiu um fenômeno de consumo que emerge sobretudo da dependência por visibilidade.

O condicionamento de valores éticos e as amarras criadas pelo rebaixamento imaginativo impõem condições que motivam a apatia na produção dos sentidos. Tais aspectos ainda são verificados ao longo desse estudo e reforçam a intencionalidade na obsolescência da imagem com um único propósito: o consumo. A emancipação de um corpo-imagem faz parte do processo de identificação e autoafirmação do sujeito social, que se interpõe, nesse novo ordenamento de mundo, entre os processos culturais naturais e as transformações impostas pela indústria da mídia, que vê, na multiplicidade e na estereotipização, uma vulnerabilidade que não pode mais resistir aos apelos do consumo.

Para fundamentar as discussões neste estudo foram convocados, entre outros, especialmente os pensamentos e reflexões de Aby Warburg, Ashley Montagu, Christoph Wulf, David Le Breton, Edmund Leach, Gilles Lipovetsky, Hans Belting, Jean Baudrillard, Malena Contrera, Maurício Ribeiro da Silva, Muniz Sodré, Norbert Weiner, Norval Baitello Junior e Paul Virilio.

O caminho percorrido até aqui não deixa dúvidas, o homem chegou naquela zona de incertezas em que a experiência humana codificada existe em uma dimensão que não mais comporta o espírito humano, nem tampouco um corpo de matéria. Um corpo que, aliás, se tornou imagem, transcendeu as interfaces informacionais para ser multiplicado e distorcido. Encontra-se desmaterializado e desterritorializado. Seduzido pelos reflexos vazios e fantasmagóricos das imagens que hoje, mais do que nunca, transitam inertes pelas extensões da sua pele.

1 A PRÁTICA DA TATUAGEM COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL: UMA TRAJETÓRIA DE APARIÇÕES E APROPRIAÇÕES

Tão antiga quanto a própria consciência é a necessidade que tem o homem em estabelecer conexões com outras dimensões da matéria. Ao longo da sua curta história ele sempre esteve envolto nos devaneios e fantasmagorias que de alguma forma colaboraram para sua formação sociocultural. Assim nasceram, das práticas e procedimentos que marcariam para sempre a sua presença na história, a necessidade de pensar o corpo em seu projeto emancipatório.

Ali, nos movimentos e gestos que prenunciaram o nascimento da cultura e onde a semente de todo o primitivo universo foi plantada, surge o homem das imagens (WULF, 2013). Dessa conjunção, entre o corpo como suporte de significação da atividade humana e a imagem como interlocutora da cultura, irrompe a necessidade de grafar os pensamentos e dar vida à natureza das coisas. O homem das imagens é também o homem imaginativo que busca, na alegoria do seu próprio corpo, desenvolver práticas que lhe servirão de guias e espelhos para os tempos futuros.

As pinturas corporais assumem este papel. Nelas, os relatos da vida e os mistérios da morte são incorporados, interconectando: passado, presente e futuro. Talvez essa tenha sido uma das primeiras ações empreendidas por este homem para arquivar o que ficará conhecido como sua história somática. Assim, ao destacar a emergência de um pensamento abstrato, refletido na utilização do corpo como espaço de diálogo, verifica-se que o transbordamento do universo imaginativo deste homem e as extraordinárias relações que são tecidas entre a percepção do real e o imaginário passam a constituir a fonte das suas verdades ontológicas e, ao mesmo tempo, a fonte de inúmeros erros, como aponta Edgar Morin (1975):

[...] trata-se de uma produção individual, de inspiração cerebral, executada por uma técnica e uma arte. A partir de então, o cérebro humano apodera-se de um novo campo de competências e, assim, já não são apenas a imagem-percepção e a imagem-recordação que se vão disseminar e traduzir fora do cérebro nas obras figurativas; é, sim, uma proliferação criadora de imagens que se vai manifestar na invenção de novas formas e de seres fantásticos. Ao aparecimento do homem imaginário, acrescenta-se indissoluvelmente o aparecimento do homem imaginante (MORIN, 1975, p. 110).

Desta forma, ao conjecturar que as pinturas corporais são uma categoria de comunicação que estabelece uma conexão entre o homem imaginativo e o mundo

que o cerca, conclui-se que provavelmente sejam elas as responsáveis por um processo de ordenamento e classificação das individualidades frente às grupalidades que sempre as viram como um instrumento agregador. Essa ideia está expressa no pensamento de Keleman quando ele se refere à maneira como o homem administra tal processo. “Vivemos em duas esferas; a esfera da experiência e a esfera das imagens representativas. Ser capaz de viver nas duas esferas e realizar um diálogo entre elas é a verdadeira natureza da existência somática” (KELEMAN, 1999, p. 43).

Resta, contudo, a esse homem imaginativo ancorar seu saber no registro pictórico das experiências somáticas que direcionam seu caminhar evolutivo pela terra. Um processo que emerge juntamente com o desenvolvimento das técnicas que um dia viabilizarão a disseminação das pinturas corporais, que se desdobraram como um conjunto de ações culturais. E que passarão a ser, portanto, um dos instrumentos que ligarão este homem ao mundo e vice-versa. Assim, as pinturas corporais, mesmo ressignificadas no contemporâneo, continuam sendo esse agente cultural que tem a função de reafirmar os laços icônicos que vinculam o sujeito ao furtivo universo das imagens. Um universo que reclama a função de contar a história somática deste homem, por intermédio das cicatrizes e dos pigmentos que se espalham como um tecido alegorizado na policromia dos corpos pintados. Um mecanismo de inclusão e ordenamento responsável por autenticar e dar existência ao universo simbólico reivindicado e cortejado pelo homem ao longo da sua história.

A prática de marcar o corpo com cicatrizes e pigmento, inicialmente de forma transitória e posteriormente de forma permanente, é um dos mecanismos que culturalmente cruzaram as barreiras do tempo e das civilizações para jogar luz sobre a história do homem. Os mais recentes achados arqueológicos dão conta deste fato quando permitem que se possa vislumbrar os *frames* de uma ancestralidade até então encoberta. Assim, a prática da pintura corporal como guardiã da memória tornou-se um arquivo das sociedades humanas arcaicas que reitera a vontade do homem de se conectar com o universo das coisas.

Aos poucos, esse homem imaginativo, envolto na fantasmagoria que o universo das imagens proporciona, vê a necessidade de transformar as ocorrências que se manifestam como ações cotidianas em documentos vivos e permanentes. Nasce a tatuagem, que, aos poucos, vai transformar o seu corpo em um espaço de significação do universo que o cerca. Um processo identitário que converge em uma escalada de ressignificações de um corpo que passará a existir nos reflexos midiáticos. Assim,

criadas como ações do corpo, as tatuagens tornaram-se representações perenes de um universo em constante estado de ebulação. Hoje, as tatuagens afastam-se da clandestinidade e da marginalização que durante muito tempo as acompanharam. Pode-se dizer que seu valor até inverte-se, como afirma Breton, “O entusiasmo pelas marcas corporais assalta o conjunto de nossas sociedades” (BRETON, 2013, p. 35).

Flutuação de signos que assim passam de uma ‘tribo urbana’ a outra ou se apresentam como pura estética paradoxal entre indivíduos que apreciam suas formas e delas se apropriam sem preocupar-se com sua origem, desviando mais uma vez marcas que já vieram de outro contexto social e cultural (BRETON, 2013, p. 39).

1.1 As pinturas corporais e os Neandertais: um registro da emergência de um pensamento complexo

Os mais recentes achados arqueológicos dão conta de uma importante intencionalidade nas ações do homem de Neandertal². Elas sugerem que ele manipulou um conjunto de substâncias com a finalidade de obter materiais que lhe permitissem pintar o corpo. Pode-se afirmar que tal ação indica um caráter simbólico e ritualístico, comportamento que prenuncia a emergência de um pensamento complexo, além de um domínio racional e cognitivo.

Um estudo publicado pela revista científica americana *Science Advances*, em janeiro de 2010, intitulado *Symbolic use of marine shells and mineral pigments by Iberian Neanderthals 115.000 years ago*, apresenta o trabalho realizado por uma equipe de pesquisadores liderada por Dirk Hoffmann e João Zilhão. O estudo revela a descoberta de um conjunto de conchas depositadas em dois sítios arqueológicos, *Cueva de los Aviones* e *Cueva Antón*, situados no Sul da Espanha, em Cartagena, Múrcia. Em *Cueva de los Aviones*, uma caverna que na época da ocupação humana ficava 1,7 Km distante do mar, foram encontradas algumas conchas de molusco perfuradas ao lado de restos de pigmentos corantes de cor amarelo e vermelho. Em *Cueva Antón*, um abrigo de pedra a 60 Km da costa, foi achada uma concha perfurada

² O *Homo neanderthalensis* ou Homem de Neandertal é uma espécie extinta do gênero *Homo*, cuja existência está ligada à evolução do homem moderno. Sua existência é comprovada por meio de vários fósseis encontrados na Europa e na Ásia datando do período Pleistoceno (cerca de 2 milhões e 500 mil a 12 mil anos atrás). O nome desta espécie é uma referência ao vale de Neander, na Alemanha, local onde um dos primeiros fósseis foi descoberto. As evidências arqueológicas atestam que os primeiros Homens de Neandertal viveram na Europa há cerca de duzentos mil anos.

e com a parte externa pintada com um pigmento laranja. Todas estas conchas continham resíduos de pigmentos, e as perfurações provavelmente serviram para que elas fossem utilizadas como algum tipo de adereço, o que reforça a ideia de uma representação simbólica na sua utilização. Entre as conchas foi encontrado, também, um osso fino, que, segundo os arqueólogos, seria da perna dianteira de algum tipo de canino, provavelmente um cão ou um lobo. Parte da extremidade do osso teria sido mergulhada em um pigmento ocre, o mesmo pigmento, aliás, encontrado em uma das conchas. Tal descoberta levou os cientistas a concluírem que tratava-se de algum tipo de instrumento para aplicação do pigmento sobre alguma superfície.

Segundo o arqueólogo português João Zilhão, investigador do Centro de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e um dos responsáveis em liderar a equipe de pesquisadores, as conchas eram utilizadas como utensílios para misturar e armazenar os pigmentos, e indicam que os Neandertais podem ter começado a realizar algum tipo de pintura há muito mais que 64 mil anos. Bastões pretos com resíduos de um pigmento à base de manganês podem ter sido utilizados como instrumentos para fixar a tinta sobre o corpo. Foram encontrados, ainda, resíduos de um pigmento amarelo, um pó vermelho e um mineral negro brilhante. Seguramente essa é a primeira evidência que indica a prática da pintura corporal. "A utilização destas receitas complexas é novidade. É mais do que tinta para o corpo", afirma o pesquisador.

Na opinião dos especialistas, essas conchas estariam vinculadas às decorações corporais utilizadas pelos Neandertais. A descoberta sugere, ainda, que eles tinham capacidade cognitiva de compreensão das representações simbólicas, um pilar central da cultura humana. O estudo também indica que os Neandertais, assim como os Homo Sapiens, eram indistinguíveis em termos de habilidades mentais, pois já utilizavam sofisticadas misturas de pigmentos e praticavam a ornamentação corporal, inclusive muito antes que tais condutas tivessem sido documentadas entre os primeiros homens modernos da África.

Figura 1 – Pingente de concha de vieira e osso naturalmente afilado



Fonte: Image courtesy of University of Bristol.

Nota: O pingente de concha de vieira foi pintado com pigmento laranja, talvez para que o exterior da concha (metade à direita) se equipasse ao interior, naturalmente colorido (metade à esquerda). O pigmento é o mesmo encontrado na ponta de um osso naturalmente afilado (acima da concha) e sugere que o homem de Neandertal usou o osso para misturar ou aplicar a tinta sobre a pele.

Esses achados são procedentes de um depósito com idade aproximada entre 115.000 e 120.000 anos. A análise realizada nas crostas de calcita, e confirmada pelo método de datação Urânio/Tório (U-Th), indica tratar-se das mais antigas datas já registradas e relacionadas com algum tipo de manifestação pictórica.

Figura 2 – Conchas perfuradas



Fonte: Centro de arqueologia da Universidade de Lisboa - UNIARQ, J. Zilhão.

Nota: (A) Conchas com remanescentes (indicados pelo quadrado branco) de uma mistura de composto pigmentoso com inclusões de hematita e pirita na base vermelha de lepidocrocita. (B) Grande quantidade de natrojarosita, um mineral cujo único conhecido uso arqueológico é em cosméticos. (C) Conchas perfuradas, com algumas contendo resíduos vermelhos de hematita.

1.2 Gruta de Blombos

A 300 km da Cidade do Cabo, na África do Sul, existe uma caverna chamada Blombos. Em 2008, um grupo de cientistas, liderado por Christopher Henshilwood³, professor da Universidade de Bergen, na Noruega, e do Instituto de Evolução Humana da Universidade de Witwatersand, da África do Sul, encontrou ali vestígios do que pode ser o mais antigo ateliê de pintura do mundo. Os estudos foram publicados pela revista *Science* e ampliam tudo o que se sabia até então sobre as origens de algumas práticas culturais realizadas pelos primeiros homens.

A descoberta desses artefatos joga luz sobre as teorias que já consideravam a emergência de um pensamento complexo no homem primitivo que teria habitado a região há cerca de pelo menos 160 mil anos. Acreditava-se, até então, que a manipulação dos pigmentos havia acontecido por volta de 60 mil anos. Tal descoberta é a prova de que muito antes do que se imaginava o homem já produzia seus próprios artefatos de pintura. Os relatos publicados pela equipe de pesquisadores da revista *Science* dão conta de que estes artefatos, destinados a produzir e armazenar pigmentos, são quase tão antigos quanto o próprio *Homo Sapiens*, com cerca de 100 mil anos de idade.

Figura 3 – Artefatos



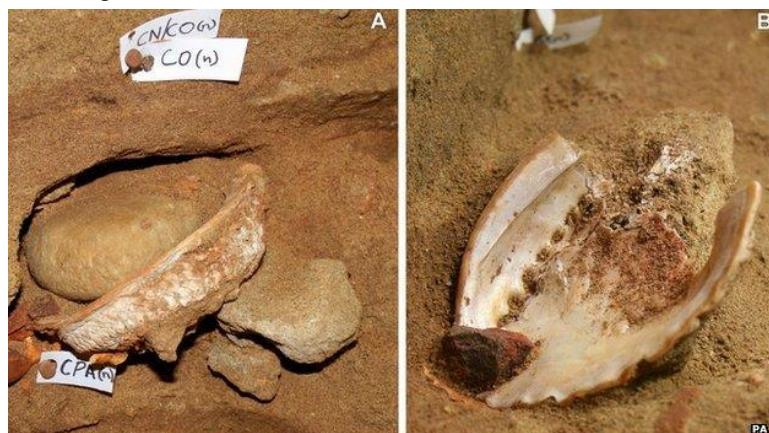
Fonte: Chris Henshilwood.

Nota: Artefatos encontrados na caverna de Bomblos, África do Sul.

³ Christopher S. Henshilwood publicou um relatório completo no *The Journal of Human Evolution*. O relatório inclui uma análise de 28 ferramentas ósseas e outros artefatos da caverna dos Blombos, além de 8 mil peças de um mineral ocre de óxido de ferro que pode ter sido usado para decorações corporais.

Tratava-se de um conjunto de ferramentas e objetos que parecem ter um significado comum. Dois recipientes pertencentes ao Paleolítico Médio foram descobertos em uma camada na parte inferior de ocupação da caverna, datada de 100 mil anos. Eles continham vestígios de carvão e restos de pigmentos. Estavam próximos a alguns amoladores, machadinhas de ossos e instrumentos semelhantes a colheres rudimentares, artefatos utilizados provavelmente como ferramentas. Duas conchas separadas por alguns centímetros continham restos secos de um pigmento vermelho ocre⁴. Em um dos recipientes, os cientistas ainda encontraram, entre outras coisas, pedras para polir, osso e carvão vegetal.

Figura 4 – Conchas de Abalone 1, Kit de ferramentas



Fonte: Chris Henshilwood.

Figura 5 – Conchas de Abalone 2, Kit de ferramentas



Fonte: Chris Henshilwood.

⁴ Variedade de argila colorida pelo óxido de ferro, rica em hematita (ocre vermelho) ou em limonita (ocre amarelo).

O que chamou a atenção dos pesquisadores, ao analisarem a composição dos pigmentos encontrados, foi a utilização de técnicas de moagem e raspagem dos minerais para obtenção de determinados pigmentos. A equipe de Henshilwood concluiu que eles eram obtidos a partir de um processo de produção que consistia em esfregar pedaços de ocre em lâminas de quartzo para produzir um pó fino, que posteriormente era misturado com carvão vegetal, lascas de pedra e algum tipo de líquido. O que se obtinha a partir desse processo era um tipo de têmpera manipulada como tinta. Ainda segundo os pesquisadores, esses pigmentos eram utilizados em pinturas corporais e nas paredes das cavernas.

Esta descoberta está sendo considerada um marco no estudo da cognição humana. Ela nos mostra como os Neandertais, há cerca de 100 mil anos, já eram capazes de pensar de forma abstrata e já haviam desenvolvido a capacidade de produzir utensílios para guardar as substâncias que utilizavam em suas práticas sociais. Tal ação corrobora a emergência de um pensamento complexo. Ela também traz provas sobre os primeiros passos no desenvolvimento intelectual, tecnológico e social do homem. Ideia reforçada pela configuração do local onde o material foi descoberto, já que não foram encontrados detritos, restos de comida ou qualquer vestígio que demonstre que aquele local era utilizado diariamente. Tais sinais costumam ser comuns em cavernas habitadas por seres humanos, o que, segundo os cientistas, autentica a ideia de que Blombos era um local especialmente escolhido para a produção desses pigmentos.

Em entrevista, o especialista italiano Francesco d'Errico, do Centro de Pesquisas e Restaurações dos Museus da França, diz que a análise química do conteúdo dos pigmentos aponta a mistura de três tipos de ocre. O resultado indica que os Neandertais tinham conhecimento sobre a manipulação dos materiais. Isso reforça a ideia de que eles já entendiam o processo de criação dos pigmentos. Pode-se observar a marca de um dedo em um dos recipientes, indicando, claramente, que o material foi misturado. Os pesquisadores acreditam que estão diante do registro documental do primeiro momento em que o homem planejou, executou e estocou esse tipo de material.

1.3 O mais antigo conjunto de instrumentos para tatuagem do mundo

As últimas descobertas arqueológicas estão jogando luz sobre algumas questões relacionadas à forma como viviam e se organizavam os primeiros homens. Vários achados estão orientando os cientistas na reorganização cronológica no tempo evolutivo do homem, e têm derrubado algumas teorias até então irrefutáveis, possibilitando que se possa vislumbrar os vestígios que atestam a existência de um pensamento complexo nas culturas arcaicas. Dentre as muitas descobertas realizadas nos últimos anos, uma em especial colabora para a fundamentação histórica deste estudo. Aaron Deter-Wolf, arqueólogo da Divisão de Arqueologia do Tennessee com especial interesse em tatuagens antigas, e Tanya Peres, zoo-arqueóloga da Universidade Estadual da Flórida, descobriram aquilo que pode ser considerado um dos mais antigos conjuntos de instrumentos para tatuagem do mundo.

Trata-se de uma coleção de ossos pontiagudos de peru selvagem, conchas com vestígios de pigmento vermelho e preto e ferramentas de pedra. Os cientistas acreditam que esses artefatos tenham por volta de 3.600 anos. Mas podem ser ainda mais antigos, já que os resultados iniciais de um estudo de radiocarbono nas conchas encontradas no mesmo local datam de aproximadamente 5.200 anos. Esse conjunto de instrumentos estava enterrado em um túmulo indígena em Williamson County, a oeste de Nashville, no Tennessee, à beira do rio Farnale. O local foi utilizado como acampamento por caçadores-coletores pré-históricos durante séculos. Em 1985, o acampamento foi completamente escavado para a construção de uma ponte. Os arqueólogos da época não analisaram perfeitamente os resultados dos materiais que ali haviam sido descobertos. Entre os artefatos que não tiveram a devida atenção, um conjunto de ossos em formato de agulhas, conchas preenchidas com pigmento e ferramentas de pedra foram rotulados coletivamente como *um kit de ferramentas* e armazenados por três décadas.

Figura 6 – Artefatos encontrados no Tennessee



Fonte: Aaron Deter-Wolf and the Tennessee - Division of Archaeology.

Aaron Deter-Wolf juntou-se a Tanya Peres para reavaliar o conjunto de artefatos. Inicialmente o que despertou especial interesse dos pesquisadores foi o kit de ferramentas. Eles acreditavam se tratar de um pacote de remédios, ou uma espécie de coleção de artefatos que tinham a função de atuar como um “santuário portátil para fins ritualísticos”, algo comum em algumas culturas indígenas mais recentes.

Mas depois de uma análise mais minuciosa nos artefatos, e considerando o costume dos povos nativos da América do Norte que utilizavam as pinturas corporais em diversos rituais, os pesquisadores perceberam que estavam lidando com instrumentos feitos para realizar pinturas corporais permanentes, ou um kit de tatuagem. “Até a chegada dos europeus, praticamente todo grupo nativo americano das Grandes Planícies até os Bosques Orientais praticavam a tatuagem”, afirma Aaron Deter-Wolf (2017). A área abrange povos do leste do Canadá até as ilhas havaianas. “A tatuagem era uma prática muito utilizada entre os nativos indígenas, tanto como mecanismo de identificação, quanto como prática espiritual e terapêutica” (2017), reforça o pesquisador.

Os ossos de Peru selvagem foram esculpidos para que funcionassem como uma espécie de agulha e continham, em suas extremidades, vestígios de pigmento preto, o mesmo, aliás, encontrado nas conchas. Conclui-se, como outras técnicas tradicionais de tatuagem, que o pigmento era aplicado na extremidade afiada do osso e batido contra a pele, permitindo, assim, que o pigmento fosse fixado na derme.

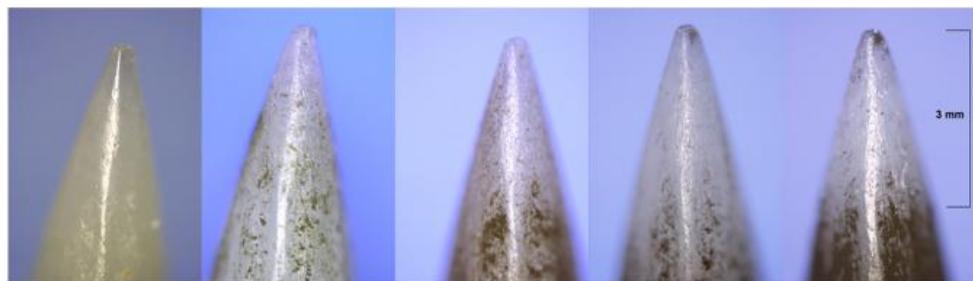
Figura 7 – Ossos de peru selvagem esculpidos há cerca de 3.600 anos



Fonte: Aaron Deter-Wolf and the Tennessee Division of Archaeology.

Sua teoria foi reforçada por outro estudo realizado por Christian Gates St-Pierre, um arqueólogo da Universidade de Montreal, e publicado em outubro de 2017 pelo *Journal of Archaeological Science: Reports*, com o título *Needles and bodies: A microwear analysis of experimental bone tattooing instruments* (Agulhas e corpos: uma análise experimental do micro desgaste em instrumentos ósseos para tatuagem). Nesse artigo, Christian Gates tatuou uma pele de porco com ferramentas ósseas para testar os padrões de desgaste que ossos utilizados como agulhas de tatuagem pré-históricas deveriam exibir. Ele descobriu que, quando usado para tatuar o osso, desenvolvia um polimento brilhante somente nos primeiros três milímetros da sua ponta.

Figura 8 – Ponta da agulha



Fonte: Journal of Archaeological Science: Reports

Nota: Desgaste gradual na ponta da agulha experimental nº 2, com aumento de 50x.

Fotos tiradas antes do uso (esquerda) e após o uso 5, 15, 30 e 60 min.

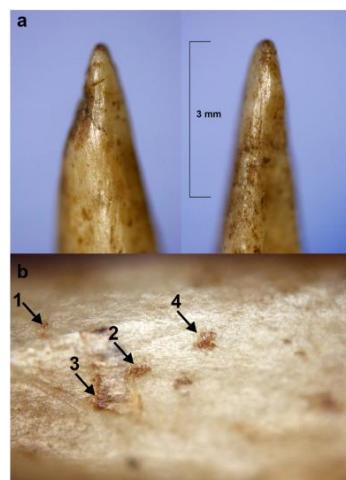
Figura 9 – Ponta de agulha



Fonte: Journal of Archaeological Science: Reports

Nota: Desgaste gradual na ponta de agulha experimental nº 2, com aumento de 100x. Fotos tiradas antes do uso (esquerda) e após o uso 5, 15, 30 e 60 min.

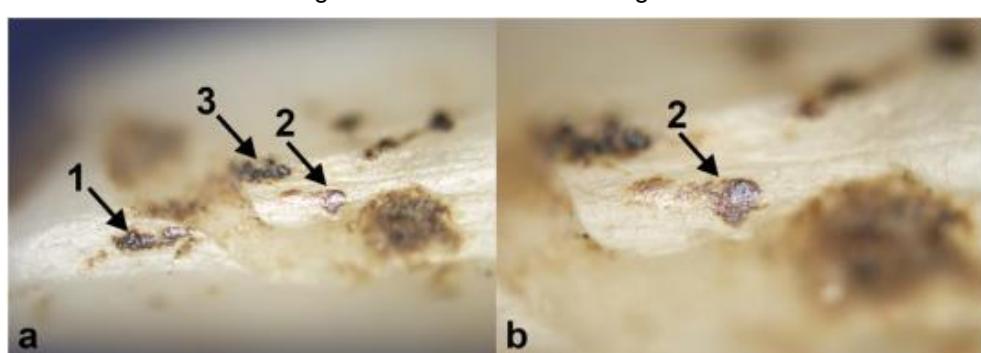
Figura 10 – Ampliação ponta de agulha



Fonte: Journal of Archaeological Science: Reports

Nota: Uso em dois lados diferentes da ponta da agulha com ampliação de 50x (a). Possíveis manchas de sangue são visíveis em b (1 a 4), algumas com resíduo (3 e 4), com aumento de 200x.

Figura 11 – Resíduos de sangue



Fonte: Journal of Archaeological Science: Reports

Nota: Possíveis resíduos de sangue (1, 2) e tinta (3) na superfície do artefato, com ampliações de 100 x (a) e 200 x (b).

Duas das agulhas no kit tinham as mesmas assinaturas de uso e desgaste que Gates encontrou em seus experimentos. "Neste momento não há outra atividade que sabemos, criaria o mesmo padrão em ferramentas ósseas", afirma Deter-Wolf (2017). Recentemente, Deter-Wolf levou os experimentos realizados por Christian Gates um pouco mais adiante. Ele recriou uma das tatuagens de Otzi em sua própria pele. Para isso, utilizou uma réplica com uma ferramenta feita de osso e produziu um pigmento preto semelhante ao que provavelmente tenha sido utilizado pelos nativos para fazer uma tatuagem com 1.500 furos individuais em seu pulso esquerdo.

Figura 12 – Tatuagem realizada com agulha de osso e pigmento preto



Fonte: Aaron Deter-Wolf.

Nota: Tatuagem feita por Aaron Deter-Wolf.

1.4 Múmias de Gebelein

Em 1896, duas múmias, uma do sexo masculino e outra do feminino, foram descobertas em um sítio arqueológico na cidade de Gebelein, no sul do Egito, a cerca de 40 quilômetros da região atualmente conhecida como Luxor. Mesmo enterrados em túmulos rasos, sem grande estrutura, os corpos ficaram preservados pelo calor, pela salinidade e pela aridez do deserto. Outras quatro múmias foram escavadas no mesmo sítio arqueológico. Em 1900, as múmias foram doadas para o acervo do Museu Britânico em Londres, onde estão expostas até hoje.

O corpo masculino, que ficou conhecido como a Múmia Ginger ou Homem de Gebelein, é considerado uma das mais bem preservadas do mundo. Segundo os pesquisadores é provável que as múmias tenham vivido no período pré-dinástico, compreendido entre o neolítico antigo e o início da monarquia faraônica iniciada pelo rei Menés (ou Narmer), que corresponde ao período que vai de 4.000 a 3.000 a.C.

Esse período foi caracterizado por um intenso processo de desertificação. Especialistas acreditam que tal condição climática possa ter sido um dos principais fatores que colaboraram para o processo de mumificação natural, já que o corpo do Homem de Gebelein foi encontrado em uma posição naturalmente flexionada.

Durante um programa de pesquisa e conservação do Museu Britânico, realizado em 2017, foram observadas algumas manchas escuras nos braços, ombro e abdome das duas múmias. Essas manchas eram pouco visíveis sob iluminação natural e, portanto, foram submetidas a uma análise mais minuciosa utilizando métodos científicos modernos como o uso de scanner CT, datação por radiocarbono e um processo conhecido como imagiologia infravermelha, que possibilita a produção de imagens digitais pela captação dos raios infravermelhos emitidos pelo corpo, permitindo aos cientistas examinarem as marcas com maior clareza. Dessa forma, eles puderam distinguir os contornos dos desenhos e determinar sua verdadeira origem. O resultado da análise dessas manchas revelou algumas tatuagens que, ao longo de mais de 100 anos, nunca haviam sido percebidas pelos cientistas.

Figura 13 – Múmia masculina



Fonte: The Trustees of the British Museum/Reuters.

As tatuagens de ambas as múmias tinham sido feitas com um pigmento escuro, provavelmente produzido a partir da manipulação de algum tipo de fuligem. As imagens se encontravam na derme, que é a camada inferior à epiderme, portanto, foram realizadas utilizando algum tipo de incisão. Trata-se de duas tatuagens ligeiramente sobrepostas na parte superior do braço direito da múmia masculina e duas outras tatuagens na múmia feminina, uma no ombro e outra no abdome. Essa nova descoberta foi publicada na revista científica *Journal of Archaeological Science*. Dada a localização altamente visível em que elas se encontram nos corpos das

múmias, alguns especialistas acreditam que tenham uma representação que vai além de um caráter puramente estético.

O corpo da múmia masculina apresenta duas imagens de animais com chifres. Os investigadores identificaram essas imagens como sendo de um touro selvagem ligeiramente sobreposto ao que parece ser um Carneiro-da-Barbária. Esses animais foram identificados em virtude da sua popularidade na arte egípcia e muito provavelmente eram tidos como símbolos de poder, força e virilidade. “O carneiro foi muito utilizado no período pré-dinástico e o seu significado não é inteiramente claro, ao passo que o touro tem uma relação simbólica específica com virilidade e o estatuto masculino”, diz Daniel Antoine (2017), autor do estudo e curador do Museu Britânico.

Figura 14 – Múmia masculina tatuada

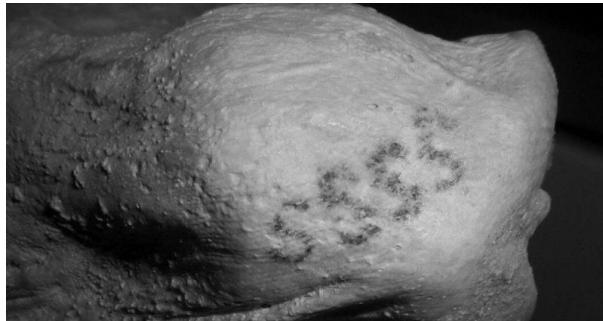


Fonte: The Trustees of the British Museum/Reuters.

Nota: Imagem com luz infravermelha mostra detalhes da tatuagem no braço da múmia.

O corpo da múmia feminina apresenta quatro símbolos semelhantes à letra “S”, na posição vertical sobre a articulação do ombro, que, segundo os cientistas, representam bastões utilizados em danças e rituais. Uma linha em forma de “L”, no abdome, pode ser interpretada como um bordão ou cajado de madeira. As tatuagens da múmia feminina podem significar status, bravura ou conhecimento mágico. O posicionamento das tatuagens sugere, ainda, que ela poderia ter sido alguém com conhecimento religioso e alto posicionamento social.

Figura 15 – Múmia feminina tatuada



Fonte: The Trustees of the British Museum/Reuters.

Nota: Imagem com luz infravermelha mostra detalhes da tatuagem no ombro.

Figura 16 – Múmia feminina tatuada



Fonte: The Trustees of the British Museum/Reuters.

Nota: Imagem com luz infravermelha mostra detalhe da tatuagem no abdome.

Essa descoberta joga luz sobre alguns fatos que até então eram desconhecidos. Ela indica que tanto homens quanto mulheres do Antigo Egito tinham tatuagens. Essa constatação derruba o posicionamento de vários arqueólogos que até então defendiam que somente as mulheres que viveram durante o período pré-dinástico do Antigo Egito poderiam ter tatuagens.

Um ponto a ser destacado nessa descoberta diz respeito ao caráter simbólico destas tatuagens. Tanto as imagens tatuadas na múmia masculina quanto às da feminina parecem ter relevância simbólica. Ao contrário das tatuagens de Otzi, que basicamente são constituídas por motivos geométricos, as tatuagens das múmias de Gebelein são formadas por motivos figurativos.

Em um comunicado à imprensa, Daniel Antoine, curador de antropologia física do museu Britânico, relata que: “o achado indica que a prática de tatuar o corpo começou na África um milênio antes do que se pensava. Essas tatuagens figurativas são quase contemporâneas àquelas que ainda são consideradas as mais antigas do mundo: os desenhos geométricos no corpo de Otzi, o homem do gelo. Isto na verdade

está fornecendo conhecimentos completamente novos sobre o uso das tatuagens" (ANTOINE, 2017).

Os estudos indicam que as primeiras tatuagens datem entre 3351 e 3017 a.C., quase um milênio antes do que os registros mais antigos apontavam. São também as provas mais antigas dessa prática em mulheres, e a primeira já registrada em homens. "*Apenas agora nós temos pistas da vida desses indivíduos notavelmente preservados. Incrivelmente, com mais de cinco mil anos de idade, eles antecipam as evidências de tatuagem na África em um milênio*" (ANTOINE, 2017), destaca o curador de Antropologia Física do Museu Britânico, que ainda reitera, "*a constatação dos desenhos na pele das múmias ‘transforma’ o entendimento da ciência sobre como as pessoas viviam nesta época*" (ANTOINE, 2017).

1.5 Otzi, o homem de gelo

Os Alpes de Venoste, um maciço montanhoso que se encontra repartido pelas regiões de Tirol na Áustria e a Província autónoma de Bolzano da Itália, foi palco de uma das mais importantes descobertas arqueológicas do século XX. Em 1991, dois alpinistas encontraram o que acreditavam ser o corpo congelado de um homem, talvez uma possível vítima de algum acidente ocorrido durante uma escalada. Mas, na verdade, se tratava de um cadáver pré-histórico com cerca de 5.300 anos de idade. Múmia do Similaun, o homem do gelo, ou Otzi (do alemão Ötzi), como ficou conhecido em homenagem ao local onde foi descoberto, o vale de Ötztal (Alto Ádige – em alemão Ötztaler Alpen). É um dos mais antigos e bem preservados corpos já encontrados na Europa do Neolítico. Ele é muito mais antigo do que os homens da idade do ferro das trufeiras da Dinamarca e precede até mesmo as múmias egípcias.

Figura 17 – Múmia de Otzi



Fonte: Foto South Tyrol Museum of Archaeology.

Nota: Posição em que foi descoberto em 1991.

A pele, o cabelo, os ossos e órgãos estavam preservados pelo gelo, o que possibilitou aos pesquisadores vislumbrar parte da vida dos seres humanos que viveram naquela região na Idade do cobre. Durante quase trinta anos, os cientistas estudaram Otzi. O Museu Arqueológico de Tirol do Sul, na Itália, foi construído especialmente para abrigar e se dedicar ao estudo dos seus restos mortais. Nesse período, diversas descobertas foram realizadas, desde seus hábitos alimentares, a maneira como se vestia, doenças pelas quais foi acometido e até uma possível causa de morte, que, segundo os pesquisadores, pode ter acontecido quando ele foi atingido nas costas por uma flecha.

Figura 18 – Imagens de Otzi



Fonte: South Tyrolean Archaeology Museum, crédito Samadelli Marco / EURAC.

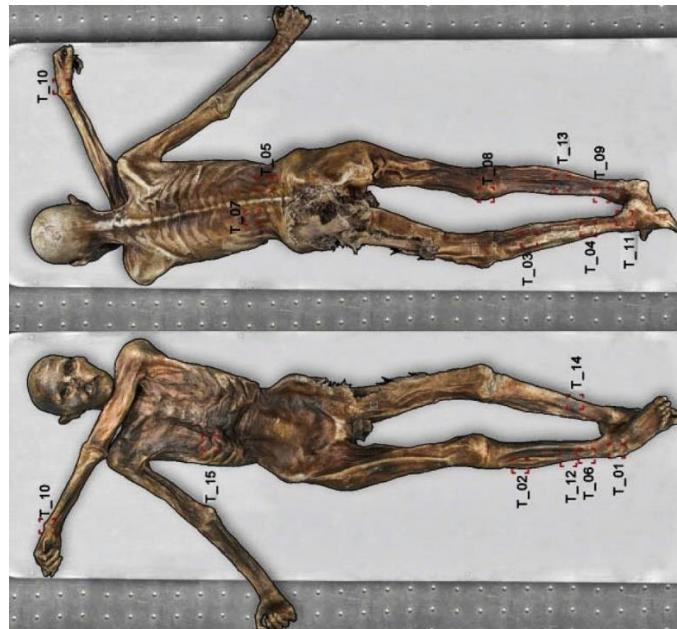
Mas, o mais interessante nesta descoberta, além das roupas e acessórios que se encontravam junto ao seu corpo, é a descoberta de uma série de tatuagens que se espalham na extensão da sua pele. Os cientistas já tinham conhecimento sobre a existência dessas tatuagens, mas, em decorrência do escurecimento da pele e da posição em que se encontrava o corpo, existia uma dificuldade em manipulá-lo para que esses traços pudessem ser mais bem estudados.

Ao todo, foram localizadas 61 tatuagens, que até agora são consideradas as mais antigas do mundo. São tatuagens simples, feitas com pigmentos à base de fuligem, e que eram depositados na pele através de algum tipo de incisão. Elas são visíveis na derme, que é a camada que contém vasos sanguíneos e nervos, e que se encontra por baixo da epiderme, que desapareceu, provavelmente nos degelos temporários que ocorreram na região durante os últimos 5.000 anos.

Essas marcas não eram decorativas, e, o mais interessante, segundo os pesquisadores, é que parecem terem sido realizadas com objetivos terapêuticos, já que elas se encontram muito próximas ou sobre pontos utilizados na acupuntura chinesa. Os pesquisadores também observaram uma relação entre as tatuagens de Otzi e a evidência de degeneração física. Segundo os estudos, ele sofria de uma variedade de doenças, entre elas, osteocondrose⁵. Assim, muitos pesquisadores acreditam que as tatuagens tenham relação com a acupuntura, no que seria uma tentativa de aliviar suas dores. As tatuagens se espalham pela parte inferior da coluna, do joelho e do tornozelo direitos. Essa coincidência em relação ao local das tatuagens e as regiões em que se encontram os pontos utilizados na acupuntura levou os pesquisadores a sustentarem a hipótese de que tais marcas realmente são correspondentes com esse tipo de tratamento.

⁵ Distúrbio em um ou mais centros de ossificação, caracterizado por degeneração seguida por recalcificação e que pode afetar o calcâneo, a cabeça do fêmur, o ílio.

Figura 19 – Mapa das tatuagens de Otzi



Fonte: EURAC/ M. Samadelli / M. Melis.

Mas ainda não existe um consenso entre os pesquisadores em relação a tais afirmações, já que a descoberta de uma tatuagem na caixa torácica e de duas outras em formato de cruz, localizadas no joelho e tornozelo esquerdos, lançou dúvidas sobre seu verdadeiro significado, que pode ter, inclusive, um caráter religioso.

Figura 20 – Tatuagem em forma de cruz



Fonte: Foto South Tyrol Museum of Archaeology.

Nota: Uma das duas tatuagens em forma de cruz.

Figura 21 – Tatuagem pé



Fonte: South Tyrol Museum of Archaeology

Nota: Detalhe de uma das muitas tatuagens encontradas no corpo de Otzi.

Figura 22 – Tatuagem pulso

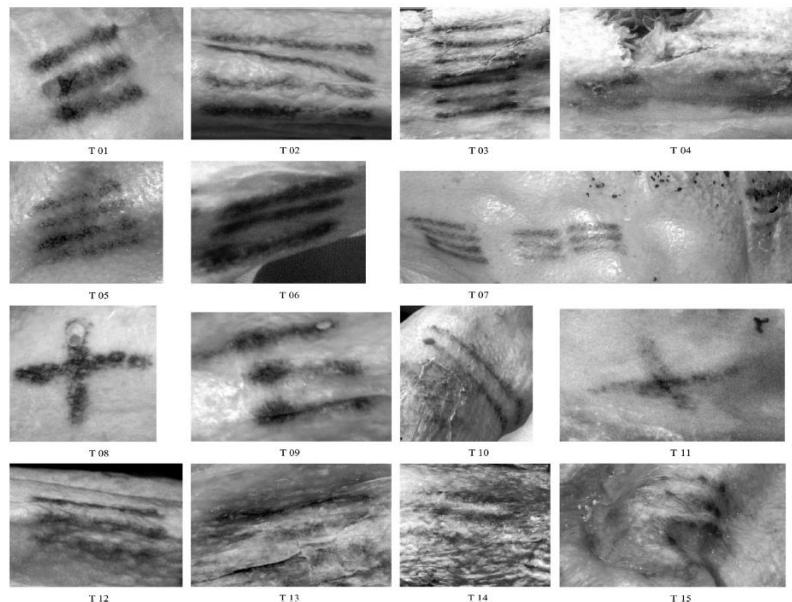


Fonte: South Tyrol Museum of Archaeology.

Nota: Detalhe de uma das muitas tatuagens encontradas no corpo de Otzi.

Uma análise mais atual da pele de Otzi revelou que a tatuagem escondida em sua caixa torácica é formada por quatro linhas paralelas que medem de 20 a 25 milímetros. Uma técnica inovadora de fotografia foi utilizada para mapear a extensa lista das tatuagens espalhadas pelo corpo de Otzi. Essa técnica possibilitou posteriormente que um software fosse utilizado para calcular com precisão os tamanhos e relevos de todas as tatuagens. Ao todo, são 61 tatuagens divididas em 19 grupos e que medem de 0,7 a 4 cm. São praticamente todas iguais: um conjunto de três ou quatro retas paralelas e simétricas, exceto pelas duas tatuagens em formato de cruz localizadas no joelho e tornozelo esquerdos.

Figura 23 – Tatuagens de Otzi



Fonte: EURAC / M. Samadelli / M. Melis.

Nota: Fotografias das tatuagens de Otzi, em sua maioria sulcos paralelos ao corpo, com exceção de duas com aparência de cruz.

Figura 24 – Tatuagens Otzi-local e grupo

Label	Position	Lines	Groups	Signs	Extent min–max (mm)	Line spacing (mm)	Line thickness (mm)
T_01	Right external ankle–malleolus: externus dexter	3	1		17–20	4	3
T_02	Right lower leg outside (lateral–proximal)	4	1		37	8	2
T_03	Left lower leg (dorsal proximal)	7	1		34–38	5	2
T_04	Left lower leg (dorsal distal)	5	2		13–20	3	1
T_05	Right lower back (lumbar)	4	1		22–26	2	2
T_06	Right lower leg outside (lateral distal)	3	1		20–26	2	3
T_07	Left lower back (lumbar)	14	4		15–25	3	3
T_08	Right knee inside (medial)	2	1	+	19–27	–	3
T_09	Right lower leg (medial distal)	3	1		21–22	3	3
T_10	Left wrist (dorsal)	2	1		37–40	8	2
T_11	Left Achilles tendon (lateral)	2	1	+	7–9	–	1
T_12	Right lower leg outside (lateral centre)	3	1		20–23	2	1
T_13	Right lower leg (dorsal medial centre)	2	1		30	2	1
T_14	Left lower leg frontside (frontal medial distal)	3	1		20–23	4	2
T_15	Right lower thoracic region	4	1		20–26	3	2

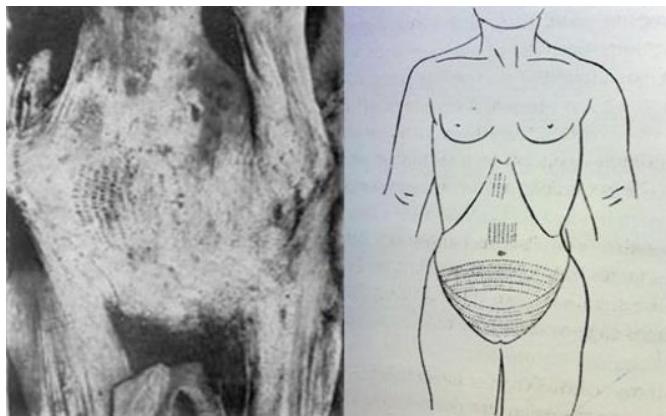
Fonte: Archaeological Museum Bolzano. Samadelli M. SLaschitz Gr. / EURAC.

Nota: Eles variam de 1 mm (0,03 pol.) à 3 mm (0,1 pol.) de espessura, e 7 mm (0,2 pol.) à 40 mm (1,5 pol.) de comprimento. A maioria é constituída de linhas paralelas, mas em dois locais, incluindo o joelho direito e o tornozelo esquerdo, essas linhas formam um cruzamento.

1.6 Múmia de Amunet

O Egito é considerado por muitos pesquisadores o berço de várias manifestações artísticas, dentre as quais um olhar especial é voltado para a arte da pintura corporal. Entre os inúmeros artefatos e registros já encontrados, um dos mais famosos talvez seja a descoberta da múmia de Amunet, descoberta em Deir el-Bahari pelo arqueólogo francês Eugène Grébaut. Trata-se de uma múmia de uma mulher que teria vivido entre 2160 e 1994 a.C. Sacerdotisa da deusa Hathor, Amunet tinha o abdômen tatuado com um padrão de pontos que formavam uma figura elíptica. Acredita-se que esse tipo de tatuagem poderia ter relação com cultos ligados à fertilidade.

Figura 25 – Múmia egípcia Amunet



Fonte: Anne Austin/ Stanford

Outro importante achado diz respeito a uma múmia do sexo feminino que teria vivido entre os anos 1.300 e 1.070 a.C na antiga aldeia de Deir el-Medina, lar de artistas e trabalhadores que faziam túmulos reais no Vale dos Reis. Ela pode ser a primeira múmia do Egito Dinástico Antigo com tatuagens figurativas. A descoberta aconteceu enquanto a múmia era examinada para o Instituto Francês de Arqueologia Oriental pela bioarqueóloga Anne Scott da Universidade de Stanford na Califórnia. Embora este somente o seu torso, a múmia traz cerca de 30 tatuagens que estendem-se através dos quadris, braços, costas, ombro e pescoço. As tatuagens correspondem a antigos símbolos de poder e proteção, e são representadas por animais e plantas, (flores de lótus, vacas, babuínos e olhos de *Wadjet*). De acordo com a pesquisadora, “as tatuagens eram usadas para demonstrar poder religioso, já que vários desenhos têm ligações com divindades antigas”.

Figura 26 – Tatuagem Múmia Amunet / pescoço



Fonte: Foto Anne Austin/ Stanford

Nota: Dois babuínos sentados e um olho wadjet adornam o pescoço da múmia.

1.7 Japão

Os registros mais antigos da prática da tatuagem no Japão datam do período *Jomon*, que vai de 10.500 a.C a 300 a.C, e do *Yayoi*, que vai de 300 a.C até 300 d.C. Segundo alguns historiadores, a tatuagem praticada nesses períodos tinha um caráter espiritual. No entanto, a partir do período *Kofun*, que se inicia em 300 d.C, conotações negativas passam a ser associadas à prática. Prisioneiros são marcados como forma de punição a fim de serem identificados pelos seus delitos. Tal procedimento só será abolido no final do período *Edo*, por volta de 1870. No início do período *Meiji*, que começa em 1868 e se estende até 1912, as tatuagens são proibidas por lei. A partir de então sua prática volta a ser criminalizada. Somente em 1948, após a ocupação do Japão pelas forças aliadas, as tatuagens são legalizadas. No entanto, sua prática ainda continuou sendo associada ao crime, uma vez que já estava disseminada entre os membros da máfia japonesa, a *Yakuza*, que passou a utilizá-la inicialmente como um sinal de oposição ao regime monárquico, como marca de lealdade e sacrifício, e como instrumento de identificação e força. As tatuagens são extremamente importantes entre os seus membros, uma espécie de regra não oficial.

Figura 27 – Tatuagem Yakuza



Fonte: Imprensa Viral.

Nota: Shigeharu Shirai visto em um post no Facebook em 08.agosto/2017.

Tradicionalmente a tatuagem era realizada utilizando um método conhecido como *Tebori*. Esse método possibilita criar sutis graduações de tons, difíceis de serem alcançados com as máquinas de tatuagem. A palavra significa “mão” e Hori ou Horu, “a esculpir, esculpem ou inscrever”.

Figura 28 – Tatuagem/Tebori



Fonte: Imagem de Wakarimasen.fr.

Nota: Tatuagem feita pelo método Tebori.

O *Tebori* é uma técnica que utiliza uma haste de bambu ou marfim com agulhas dispostas em fileiras ou isoladas, as agulhas são pressionadas contra a pele. A tinta utilizada é confeccionada a partir da extração da seiva de algumas plantas e pigmentos moídos e misturados com água.

1.8 África

Em seu livro *A Origem Africana Da Civilização Mito ou Realidade*, Cheikh Anta Diop afirma que, de acordo com todos os documentos Egípcios conhecidos, nem Egípcios Negros, nem os outros Negros Africanos praticavam a tatuagem. Segundo o autor, ela não fazia sentido em decorrência do tom escuro das suas peles. Ainda segundo o autor, a prática da tatuagem foi introduzida na África pelos Líbios brancos, mas não teria sido imitada pelos Negros, uma vez que o contraste com os pigmentos escuros nas suas peles não era evidente. O autor acredita que esse tenha sido o motivo que impulsionou os negros a recorreram ao processo de escarificação.

A escarificação é um processo de marcação do corpo que envolve um instrumento afiado para produzir incisões que permitem que uma cicatriz seja formada sobre a área. Esse procedimento utiliza dentes de animais ou instrumentos cortantes para criar os motivos, que podem variar de região para região e de tribo para tribo. É um processo bastante comum e que está presente na cultura de diversas tribos africanas.

Figura 29 – Escarificação



Fonte: Gianfranco Gor.

A escarificação é praticada nas cerimônias de puberdade e casamento. Em algumas regiões ela também é utilizada com fins terapêuticos. As testas marcadas, por exemplo, identificam o processo de transição da puberdade. Outras cicatrizes representam sinais de pertença a determinadas famílias e tribos.

Atualmente, em algumas tribos, a escarificação e a prática da tatuagem fundiram seus processos de produção dando origem a uma técnica que está sendo

chamada de “cicatrização”. Esse processo consiste em esfregar cinzas e fuligem nas incisões para adicionar pigmentos nas cicatrizes que irão se formar. Um dos objetivos é aumentar a inflamação para forçar a projeção das cicatrizes nas áreas lesionadas. Por vezes, essas cicatrizes são reabertas para que pérolas ou seixos (pequenos fragmentos de rocha ou minerais arredondados no processo de transporte pelas águas) sejam adicionados para evidenciar o efeito das marcas.

Figura 30 – Escarificação



Foto: Kazuhiro Nogi / AFP / Getty images.

A escarificação também é considerada uma maneira de expressar a beleza do corpo. As cicatrizes, segundo a tradição, são consideradas símbolos de beleza e um importante instrumento na busca por um marido. Significam força, coragem e fertilidade, e são especialmente apreciadas entre as mulheres jovens que estão em idade de se casar. De acordo com a cultura de algumas tribos, quando uma garota recebe a última cicatriz, ela está pronta a se casar e ter filhos.

1.9 Índia

Entre as civilizações que tradicionalmente utilizaram as pinturas corporais como prática cultural, a Índia ocupa um lugar de destaque, principalmente pela riqueza das

imagens e significados que lhes são atribuídas. Ela foi o primeiro país a utilizar o *Mehndi*, conhecido popularmente como “henna”. Um corante de cor castanho-avermelhado, retirado das folhas, flores e galhos da *Lawsonia Inermis*, uma planta muito comum no Sudão, Egito, Oriente Médio e nas regiões áridas e semiáridas do continente Africano.

Uma das mais importantes ocasiões em que o *Mehndi* é utilizado é nas cerimônias nupciais. O *Mehndi Raat* (noite da henna) antecede a celebração na qual já se inicia uma parte das festividades. É habitual o noivo prover a henna para a noiva e outros membros femininos da família. Normalmente, as mães de ambos os noivos derramam um pouco de henna nas palmas do futuro casal antes de iniciarem os desenhos. Acredita-se que isso trará sorte e felicidade à união. É costume das noivas, ao serem tatuadas por amigas e membros da família durante as cerimônias, terem as iniciais do noivo escondidas nos desenhos. Na noite de núpcias essas iniciais deverão ser encontradas por ele.

Figura 31 – Mehndi/Henna



Fonte: Getty Images.

Nota: Noiva com desenhos de henna feitos para o dia de seu casamento.

Segundo Catherine Cartwright-Jones, autora do livro *North African Henna: History and Technique*, as mulheres no Leste do Mediterrâneo, por volta de 7.000 a.C, já utilizavam as pinturas de henna para celebrar a vida, o amor e a fertilidade. Uma tradição que ainda hoje mantém semelhanças muito próximas com as celebrações de fertilidade do Neolítico. Ao longo de 9.000 anos, sua prática se disseminou por mais de 50 países. As pinturas de henna sempre buscaram refletir as artes e a vida das mulheres dentro dessas sociedades. A utilização dessas pinturas está presente também no pooja (orações sagradas), antes do nascimento de uma criança, e em

cerimônias como o Karwa Chouth, em que as mulheres hindus rezam para a saúde e longa vida dos maridos. São celebradas através da aplicação de Mehndi nos pés e mãos das mulheres com delicados e elaborados desenhos.

Evidências arqueológicas no Antigo Egito mostram a utilização de henna durante a Idade do Bronze. Vestígios foram encontrados nas unhas dos mortos. Acredita-se que ela era utilizada para mascarar cabelos grisalhos e tratar doenças de pele. Há evidências da utilização de henna também na produção de cosméticos, em tatuagens, pinturas corporais e escarificações no Norte da África antes da Idade do Bronze.

Nas últimas três décadas, a henna ressurgiu no Norte da África como uma expressão do patrimônio folclórico e como um empreendimento econômico para as mulheres que trabalham no setor de turismo, afirma Cartwright-Jones. Com o aumento da demanda, a indústria da henna fez importantes investimentos nos processos de produção e cultivo. Atualmente, o Marrocos figura como um dos principais produtores de henna de alta qualidade.

1.10 Nativos da Polinésia

Um dos aspectos fundamentais das tatuagens realizadas pelos povos da Polinésia era sua natureza sagrada. Consideradas heranças dos deuses, esses povos acreditavam que as tatuagens lhes concediam poderes, e que determinados temas os protegiam contra a perda do seu *mana*⁶. Elas também representavam o prestígio e a divina essência responsável pela saúde ou pelo equilíbrio e fertilidade do portador, e

⁶ Conceito mítico e essencial, uma verdade fundamental. Ele é tanto tangível quanto intangível, expressivo, mas imperceptível, revelador, mas enigmático, tão natural, mas também misterioso e exotérico. O *mana* vive, anima, cria, enobrece e transcende tudo, cada ser e cada elemento, em todas as dimensões; ele também pode aniquilar, arruinar e destruir até a última vibração vital. O *mana* é sedutor, encantador, glamoroso, penetrante e fascinante. O *mana* é assustador, perigoso, consumidor e mortífero. É a raiz da dualidade da vida e da morte. É a essência do poder universal, o coração do universo polinésio, os seres que lhe dão vida, os elementos que o moldam, os valores existenciais, culturais e espirituais que criaram os *mahoris* da Polinésia que glorificam este universo. O *mana* é pureza (*ma*); ele deriva da vida, da humildade, do respeito, da dignidade, do amor, da partilha, da beleza, da bondade e da paz dos seres e coisas que se fundem harmoniosamente neste universo *mahori*. O *mana* é sabedoria (*na/na'a*); ele emana dos conhecimentos empíricos, técnicos e ancestrais, do sentido comum que surge do inalienável elo entre O homem e o ambiente, da fé no divino, do estado de graça que todas as coisas e todos os seres podem atingir através de uma busca espiritual, cultural e profana pelo *mana* universal, a promessa de renascer mais sábio, mais puro e mais poderoso. Seja puro, seja sábio e o *mana* viverá em você.

contra as influências negativas. Segundo a tradição, cada linha que é traçada no corpo possibilita que o *mahori* do passado se conecte ao *mana* do presente e do futuro. A presença de *Tohu*, o deus das *tatau*, que pintou todos os peixes do oceano com suas cores e padrões, confere a cada *tatau* uma essência de significado e vida. Um elo entre o céu e a terra⁷.

Figura 32 – Tatuagem Maori



Fonte: Biblioteca de Fotos do Musée de l'Homme via French National Library - Museum National D'Histoire Naturelle. - Collection Musée D'Ethnographie du Trocadero.

Nota: Maori com rosto tatuado (1860 e 1889).

Segundo os historiadores, a prática da tatuagem parece sempre ter existido no “Triângulo da Polinésia,” uma área atualmente limitada pela Polinésia Francesa, Nova Zelândia, Havaí, Samoa, Ilha da Páscoa e Ilhas Cook. Ela foi amplamente praticada e é encontrada em toda a Polinésia Francesa, com exceção do sul das Ilhas Austrais e leste das Ilhas Tuamotu. Mas foi nas Ilhas Marquesas que a arte da tatuagem atingiu

⁷ No Taiti, segundo tradição local, a prática da tatuagem seria de origem divina. Durante o *Po'* (período obscuro), ela teria sido inventada pelos dois filhos do deus Távora *Mata Mata Arahū* (aquele que imprime com carvão de madeira) e *Tu Ra'i Po'* (aquele que reside no céu obscuro) que faziam parte do grupo de artesões. Eles inventaram a tatuagem e ornamentaram-se com um motivo denominado *Tao Maro*, com o intuito de seduzir e tirar a virgindade de uma linda mulher, que era mantida prisioneira e vigiada por sua mãe; *Hina Ere Ere Manua*, movida pelo desejo de se deixar tatuar, consegue enganar a vigilância da mãe e é finalmente “tatuada”. Estes ilustres antepassados são sempre invocados antes de se iniciar uma tatuagem, a fim de que a tatuagem seja perfeita, que as feridas cicatrizem rapidamente e que os desenhos se revelem agradáveis à vista.

seu estado máximo de desenvolvimento, em termos da grande riqueza e complexidade dos temas.

Os povos da Polinésia sempre consideraram as tatuagens símbolos de beleza e um importante identificador social. Além de figurarem como um instrumento na realização dos rituais de passagem e nas cerimônias de casamento. Elas atuavam, ainda, como registro de atos de bravura realizados durante as guerras, nas caças e pescas. Segundo a tradição desses povos, as tatuagens são sempre um presente de Deus para o homem.

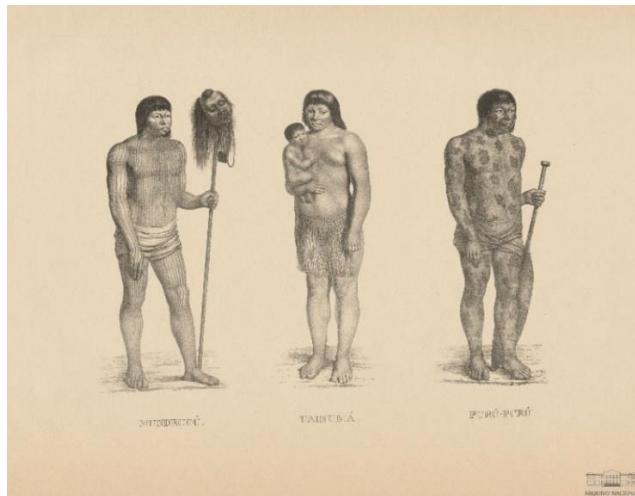
É possível diferenciar três tipos de tatuagens: aquelas referentes aos deuses, sacerdotes e Ari'i, que são hereditárias e consequentemente reservadas aos seus descendentes; as do tipo Hui ari'l, reservadas aos chefes (homens e mulheres), e aquelas dos tipos Hui to'a, Hui ra'atira e Īato'ai manahune, para os líderes em tempo de guerra, guerreiros, dançarinos, remadores e semelhantes.

1.11 Nativos brasileiros

Os mais antigos registros ligados às manifestações culturais pelos povos do ocidente são originários dos relatos dos primeiros colonizadores, que sugerem que a prática da pintura corporal entre as tribos indígenas era realizada muito antes da sua chegada. Dados arqueológicos e etno-históricos revelam indícios da presença dessas sociedades ao longo das várzeas dos rios Amazonas e Orenoco, nos contrafortes orientais dos Andes, e na região costeira do Caribe.

Na Amazônia, por volta de 1.000 a.C, as pinturas corporais eram frequentes e comumente utilizadas em rituais de nascimento, puberdade, casamento, morte e preparo para guerra. Estavam associadas à sua organização sociocultural e às relações que mantinham com a natureza e com o universo espiritual. As pinturas eram realizadas em cerimônias nas quais os índios tinham os corpos cobertos por pinturas feitas à base de pigmentos extraídos das sementes do urucum, que lhes conferiam uma cor vermelho; o azul escuro, quase negro, era obtido através da maceração e fervura da polpa de jenipapo verde, o carvão permitia a produção do pigmento preto e o calcário para o branco. As pinturas eram aplicadas diretamente com as mãos ou riscadas com madeira e chumaços de algodão ou pincéis feitos de palha. Os estudos indicam ainda que cada tribo mantinha um repertório com padrões próprios de imagens.

Figura 33 – Pintura corporal indígena



Fonte: Biblioteca Maria Beatriz Nascimento. OR 1710, prancha 22.

Nota: "Mundrucú", "Uainumá" e "Purú-Purú". Gravura de povos indígenas. Ilustração que integra obra do acervo bibliográfico do Arquivo Nacional.

Trechos ao longo da carta “o achamento”, escrita por Pero Vaz de Caminha quando do descobrimento do Brasil, relatam que a terra que recebeu o nome de Vera Cruz era habitada por nativos que exibiam os corpos nus decorados com ao menos dois tipos de pintura: uma escura, composta por padrões geométricos, e outra vermelha feita nos rostos.

Muitos deles ou quase a maior parte dos que andavam ali traziam aqueles bicos de osso nos beiços. E alguns, que andavam sem eles, tinham os beiços furados e nos buracos uns espelhos de pau, que pareciam espelhos de borracha; outros traziam três daqueles bicos, a saber, um no meio e os dois nos cabos. Aí andavam outros, quartejados de cores, a saber, metade deles da sua própria cor, e metade de tintura preta, a modos de azulada; e outros quartejados de escagues.

Ali veréis galantes, pintados de preto e vermelho, e quartejados, assim nos corpos, como nas pernas, que, certo, pareciam bem assim.

Também andavam, entre eles, quatro ou cinco mulheres moças, nuas como eles, que não pareciam mal. Entre elas andava uma com uma coxa, do joelho até o quadril, e a nádega, toda tinta daquela tintura preta; e o resto, tudo da sua própria cor. Outra trazia ambos os joelhos, com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés; e suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas, que nisso não havia nenhuma vergonha.

Andava aí um que falava muito aos outros que se afastassem, mas não que a mim me parecesse que lhe tinham acatamento ou medo. Este que os assim andava afastando trazia seu arco e setas, e andava tinto de tintura vermelha pelos peitos, espáduas, quadris, coxas e pernas até baixo, mas os vazios com a barriga e estômago eram de sua própria cor. E a tintura era assim vermelha que a água a não comia nem desfazia, antes, quando saía da água, parecia mais vermelha (CAMINHA, 1985, p. 75-78).

Figura 34 – Pintura corporal indígena



Fonte: arteindigena.com

Nota: Arte ritual do povo Asurini Xingu.

Vale lembrar que, como a maioria das pinturas corporais desses povos tinham um caráter transitório, já que a matéria-prima utilizada era superficial, portanto, saíam da pele, ou eram retiradas após as cerimônias, não existem registros materiais desses procedimentos. Mas o que chamou atenção dos estudiosos e viajantes europeus que tiveram os primeiros contatos com essas tribos foi a grande variedade de grafismos que aparecem não só nos corpos, mas também se repetem nos objetos, nos utensílios e nas armas.

Ao longo dos séculos ainda se pode verificar em algumas tribos os procedimentos e rituais que eram realizados por seus antepassados.

Nós índios usamos algumas pinturas corporais, que podem ter vários significados. Cada etnia faz uso de símbolos que são próprios, e os significados são também próprios de cada povo. Uns se pintam de uma forma para o casamento, para funerais, outros já usam a pintura para afirmar a família que cada um faz parte. Para cada parte do corpo temos pinturas, umas são específicas para as pernas, outras usamos nos braços, costas, rosto. Nossas pinturas são uma parte importante de nossa cultura. Nós nos pintamos para festejar, para protestar, para nos despedir, agradecer, cultuar, guerrear, enterrar nossos mortos e para muitas coisas mais de nossas vidas. A nossa pintura é importante porque usamos para afirmar nossa identidade, aumenta nosso orgulho de ser índios, estimula nossa autoestima, a nossa pintura fortalece nossas raízes. Outros povos também fazem uso da pintura corporal, principalmente entre os não índios ocidentais, muitos se pintam fazendo tatuagens. Também é uma forma de adornar o corpo, mas normalmente fazem por motivos muito pessoais, e costumam ser só por gostar de um desenho. A pintura indígena tem mais a ver com nossa vida social. Entre nós indígenas também acontecem escolhas pessoais nas

pinturas, mas sempre estão ligadas a acontecimentos sociais. Às vezes é difícil para o não índio entender nosso modo de vida justamente porque somos muito ligados a nossas comunidades. Nossa pensamento de vida não está em sermos diferentes uns dos outros, e isso guia tudo em nossas vidas. Nossa pintura não é diferente disso, por isso quando nos pintamos muitos de nós usam os mesmos motivos, é nossa forma de dizer o que estamos sentindo, ou se estamos comemorando, protestando, ou nos despedindo de alguém que morreu (ÍNDIA VANUÍRE, 2012)

1.12 James Cook

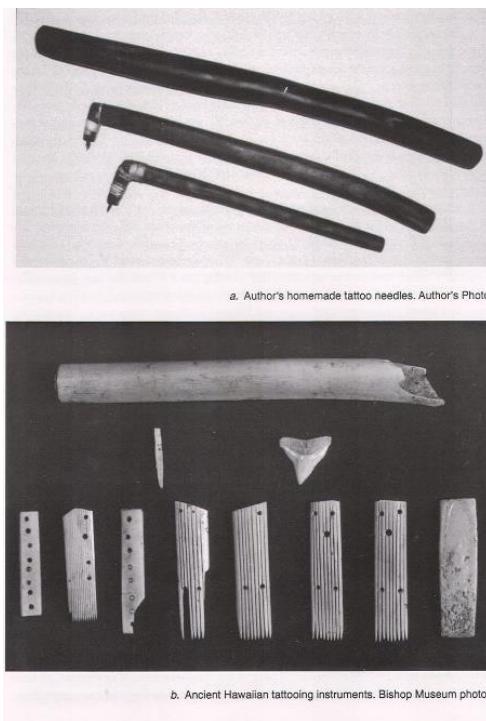
O capitão James Cook é o principal personagem no processo de disseminação da tatuagem no Ocidente. Cook foi um explorador, navegador e cartógrafo inglês e o primeiro a mapear a Terra Nova antes de fazer três viagens ao oceano Pacífico, nas quais descobriu a Costa Leste da Austrália e o Arquipélago do Havaí. Em 1769, Cook e sua tripulação estabeleceram contato com os nativos da Nova Zelândia, conhecidos como *Mahori* e que apresentavam os corpos pintados. Os desenhos eram feitos com instrumentos tradicionais que incluíam um pequeno pente serrilhado feito de osso, casco de tartaruga ou madrepérola, fixado em um cabo de madeira. Os dentes eram mergulhados em um pigmento feito à base de carvão de *ti'a'iri* ou nogueira da Índia (*Aleurites Moluccana*) diluído em óleo ou água. Os dentes eram apoiados sobre a pele enquanto o tatuador batia no cabo com outro pedaço de madeira, rompendo a pele e ocasionando a penetração da tinta.

Figura 35 – Tattoo



Fonte: Tourism / New Zealand.

Figura 36 – Tattoo/ferramentas



Fonte: Tourism / New Zealand.

Eles se destacavam pelas tatuagens em seus rostos, conhecidas como *Ta Moko*. Em seu diário, James Cook escreveu a palavra *tattow*, que é derivada da palavra taitiana conhecida como *tatau*, que significa “marcar”. A expressão se popularizou sobretudo entre os marinheiros ingleses que voltavam para suas casas com os corpos marcados, como tributo às suas viagens. Nativos totalmente tatuados também eram trazidos e exibidos ao público. A palavra *tatau* foi difundida rapidamente e acabou por ser reconhecida pelos mestres da língua inglesa; Merriam-Webster, em 1777, a oficializou e a incluiu em seu dicionário, seis anos após a adoção da palavra por Cook. Mais tarde essa palavra se popularizou como *tattoo*. A língua portuguesa utiliza a palavra tatuagem, que é uma derivação da palavra francesa *tatuaje*.

No início do século XIX, a tatuagem foi incorporada à cultura ocidental. Com sua popularização associada, ou quase restrita aos marinheiros, prostitutas e criminosos, ela passou a figurar como um subproduto da cultura urbana e teve a marginalização associada ao seu uso. Durante a 2ª Guerra Mundial, mais um sombrio capítulo, perpetrado nos campos de concentração, marca a história da tatuagem. Ela se presentificou nos braços dos judeus no Holocausto simbolizando a brutalidade nazista, mas também dando um testemunho de resistência daqueles que tiveram que suportá-la.

Com o passar dos anos foi ganhando um número cada vez maior de admiradores e adeptos que marcaram o início da sua caminhada na redescoberta e ressignificação da sua prática. Sua popularização efetivamente se deu por volta dos anos 60 e 70 nos Estados Unidos. Ali a tatuagem ganha força com o movimento *hippie*, com temas ligados à contracultura e à indústria *pop*. Torna-se um importante veículo de expressão da rebeldia e uma marca da insatisfação contra os valores disseminados pela indústria e o mercado cultural. Nesse período ela encontra eco e se espalha pelo mundo como uma nova identidade na representação do universo *underground*, que ficou conhecido também como o universo da espiritualidade e da cultura da paz e do amor. A tatuagem passa a ser uma das vozes que reafirmam a tônica do “faça amor, não faça guerra”.

No Brasil, a tatuagem chega na década de 60, pelas mãos do então desconhecido Knud Harald Lykke Gregersen, um marinheiro dinamarquês que posteriormente se tornaria a principal figura na disseminação da prática em terras brasileiras; ele ficou conhecido como *Lucky tattoo*. Ele foi o primeiro tatuador profissional do Brasil. Aportou no cais de Santos em 1959 trazendo em sua bagagem a primeira máquina elétrica de tatuagem. Estabeleceu-se na região portuária, que, por anos, abrigou seu estúdio, que poderia ser identificado através de uma pequena placa de madeira, que trazia a seguinte inscrição: "It's not a saylor if he hasn't a tattoo." ("Não é um marinheiro se não tiver uma tatuagem"). Esse era um dos lemas de Lucky. Ali se concentravam seus principais clientes; marinheiros, prostitutas, bêbados, criminosos e personagens da boêmica noite das Docas. Essa frequência singular ajudou na popularização da tatuagem como um veículo da arte marginal.

Figura 37 – Lucky tattoo



Fonte: Blog Memória santista. 10 de Set. de 2016. Disponível em:
<http://memoriasantista.com.br/?p=2064>

Nota: Lucky Tattoo em seu estúdio.

Na década de 70 mudou-se para o Arraial do Cabo, no Rio de Janeiro. Ali teve seu espaço demarcado principalmente por surfistas frequentadores das praias da zona sul que tinham preferência pelo píer de Ipanema, na época eram conhecidos como “meninos do Rio”. Um dos seus frequentadores, José Arthur Machado, o “Petit”, teve um dragão tatuado no braço. Tatuagem que foi imortalizada por Caetano Veloso na canção “Menino do Rio”. Lucky fez história no Brasil e foi fonte de inspiração para muitos tatuadores que aprenderam o ofício com o mestre. Faleceu, em 17 de dezembro de 1983, no auge de sua carreira, com 55 anos, vítima de ataque cardíaco.

Figura 38 – Meninos do rio / Petit



Fonte: Natasha Mazzacaro 23 de Abr. de 2016 – 06h00. Disponível em:
<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/pier-de-ipanema-40-anos-depois-do-fim-do-iconic-que-marcou-uma-geracao-carioca-15944495>

Na década de 80, a tatuagem ganha um papel fundamental de demonstração pública de liberdade, de individualidade, de personalidade e controle do próprio corpo. Ela passa a figurar principalmente entre os motoqueiros e os adeptos do movimento *Punk*, eles encontram espaço para se manifestar a partir do visual chocante que busca subverter os padrões culturais da época. Adotam juntamente com as tatuagens as modificações corporais como: piercings, alargadores e implantes subcutâneos. Emissoras dedicadas ao público jovem, como a *MTV (Music Television)*, colaboram na disseminação da prática da tatuagem ao apresentar imagens de ídolos e personalidades tatuadas.

Finalmente, a partir dos anos 90, a tatuagem começa a ser vista como fenômeno cultural. Artistas de diversos territórios da arte, atletas e celebridades passam a expor seus corpos tatuados e assim colaboram no processo de desmarginalização e disseminação da sua prática.

Com a internet, já em meados dos anos 2000, o acesso a uma infinidade de temas, e o contato com a produção de tatuadores de todo o mundo, resulta em uma total quebra do paradigma marginal que ainda se debruçava sobre a prática da tatuagem. Programas como o *reality show Miami Ink*, protagonizado por *Kat Von D*, que envolvia o cotidiano de um estúdio de tatuagem e foi ao ar em 2005, durando até 2008, colaboraram para a inserção definitiva da mulher como profissional tatuadora. Ela foi a primeira mulher a estrelar um programa nesses moldes e certamente hoje figura como referência entre os profissionais dessa área.

Figura 39 – Kat Von D.



Fonte: Michael Robinson Chavez / Los Angeles Times. 18 de Ago. de 2011 - 14h03. Disponível em: <https://latimesblogs.latimes.com/showtracker/2011/08/kat-von-d-la-ink-tlc.html>

A tatuagem, ao reafirmar a estratégia do corpo como mecanismo de disseminação de padrões socioculturais e mesmo ameaçada enquanto produto cultural, resiste como agente de identificação, pertencimento e inserção. Um instrumento de comunicação capaz de ressignificar a cicatriz e registrar a superação da perda ou do trauma. Uma prática que se reedita como adorno para salvaguardar os laços históricos que a trouxeram até aqui.

Figura 40 – Tatuagem Heine Braeck



Fonte: Reprodução The Sun. Rio de Janeiro. 01 de dez. de 2011. Disponível em:
<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2011/12/amputado-desde-crianca-transforma-extremidade-de-ombro-com-tattoo-3d.html>

Nota: Heine Braeck, de 33 anos, exibe uma tatuagem em seu braço amputado.

Uma marca permanente da sociedade contemporânea. Hoje presente em todas as classes sociais, caminha, não ao lado, mas junto, no corpo do homem imaginativo que escreveu e ainda escreve na carne sua história.

2 A TATUAGEM ENQUANTO MANIFESTAÇÃO SOCIOCULTURAL E O SEU CONSUMO COMO PRODUTO CULTURAL: PROCESSOS DE DISSEMINAÇÃO E ESTEREOTIPIZAÇÃO

Essa investigação procura apontar em que momento se dá a ruptura simbólica da imagem em sua escalada de estereotipização. Dessa forma, ao discutir o papel da celebridade enquanto principal agente motivador deste processo, entende-se que o resultado da imediata redução da vida útil da imagem está relacionado diretamente à sua disseminação e consequente esvaziamento simbólico. Sob tal alegação, o desenho desta pesquisa entende que ao se construir um padrão de análise na medida em que o evento acontece, provoca-se uma estrutura metodológica própria, mais dinâmica, sobretudo considerando a velocidade em que se manifestam e se deslocam os acontecimentos. Dessa forma, a partir dos resultados obtidos na observação direta do fenômeno, busca-se um resultado mais assertivo sobre a relevância de alguns aspectos que emergem a partir da análise do problema.

A tatuagem como espaço de diálogo é o pano de fundo que sustenta o mapeamento das mediações que antecedem e precedem os processos de multiplicação e disseminação da imagem em um contexto midiatisado. Busca-se com esse procedimento apontar uma conexão da sua prática enquanto manifestação sociocultural, e o seu consumo como produto cultural que se propaga como fenômeno no espaço da cultura ocidental.

A relação estabelecida entre a tatuagem e aqueles que a portam é fundamentalmente importante, sobretudo pela originalidade que a imagem apresenta. Assim, torna-se especialmente necessária, para a compreensão do fenômeno, uma abordagem que permita identificar e explorar os desdobramentos que se estendem a partir da sua prática.

Para proceder a interpretação e conduzir as considerações que vão, do particular ao geral, levando em conta que a indução desempenha um papel fundamental nas ciências experimentais, reforça-se a prevalência qualitativa nesta pesquisa. Que se apropria, ainda, de um conjunto de perspectivas para empurrar e consolidar um pensamento, que passa a ter grande importância na orientação do caminho a ser seguido na análise do objeto em relação ao fenômeno.

Deve-se, contudo, ponderar a flexibilidade ou a mudança de direção no curso dos eventos, bem como o envolvimento de múltiplas fontes de pesquisa a fim de

justificar os resultados. Argumenta-se, ainda, as situações e acontecimentos que envolvem a conduta da cantora Rihanna enquanto personalidade. Essa observação é fundamentalmente importante para se identificar elementos que de alguma forma adquiram uma função simbólica. Dessa forma, admitindo que o estudo busca enxergar na compreensão particular das coisas as suas peculiaridades, pode-se dizer que o foco das investigações se concentra na sistemática pela qual o processo de estereotipização da tatuagem é operacionalizado.

O caráter epistemológico desta pesquisa revela-se particularmente importante para a compreensão dos desdobramentos que irrompem quando se considera a presença de uma relação dialética que reafirma as qualidades do objeto e do gesto realizados pela cantora como um conjunto único.

2.1 Mapeando a imagem tatuada

Os critérios estabelecidos para a seleção da cantora foram pensados especialmente em virtude da relevância da tatuagem em relação à data de execução e meios utilizados para divulgação. Para cada um desses aspectos observou-se os compartilhamentos nas plataformas e redes sociais no momento em que a notícia da realização da tatuagem foi divulgada. Assim ficou estabelecido um período de 10 anos (2008 – 2018). O levantamento dessas informações implica o registro das recorrências que também são observadas e avaliadas. Aqui pretende-se identificar e relacionar as principais características e padrões iniciais na disseminação da imagem.

Ressalta-se que esse mapeamento, de modo particular, é um procedimento metodológico que pretende estabelecer argumentos que permitam desenhar um esboço dos processos de disseminação e estereotipização, que, por sua vez, convergem no esvaziamento simbólico das tatuagens. Assim, ao desvelar os aspectos mais relevantes e cruciais para atingir aquilo que o estudo solicita, deve-se ficar atento às possíveis divergências que emergem desses argumentos. É importante que tais divergências possam ser verificadas com o intuito de revelar, talvez, um outro ponto de vista a respeito do problema. Acredita-se, desse modo, que a observação a partir de outros ângulos permita que aspectos contraditórios possam ser debatidos durante o processo.

Para proceder a análise do objeto, mapeou-se uma das tatuagens da cantora Rihanna, ela irá figurar como portadora da imagem original. A observação se deu a

partir da onomatopeia *Shhh...*, tatuada no dedo indicador da mão direita da cantora em junho de 2008. Uma interjeição que é a representação do silêncio, mas também figura como uma advertência.

Não se sabe ao certo a origem desse gesto. Alguns historiadores acreditam que ele possa ter sua raiz na função mimética realizada pelo homem pré-histórico ao imitar o som produzido por alguns répteis quando ameaçados. Tudo indica que ele teria incorporado tal gesto em seu cotidiano, como sinal de alerta ou mecanismo de intimidação para possíveis inimigos ou predadores. Essa suposta origem faz parte do senso comum, não parece tão desagregada de uma possível realidade. O fato é que esse gesto está presente em várias culturas ao longo do globo.

Os objetivos que levaram a cantora a transformar este gesto em uma tatuagem são difusos, especula-se que poderia se tratar de um recado para os críticos, ou algum tipo de repreensão. Vale lembrar que a cantora é uma grande apreciadora da prática da tatuagem, como ela mesmo afirma, “Adoro passar tempo nos estúdios de tatuagem. As tatuagens fascinam-me, é uma cultura muito própria que eu gosto de estudar” (RIHANNA, 2013).

Portadora da imagem original, Rihanna é apontada neste estudo como agente disseminador central. O que se busca, ao isolar uma das suas tatuagens das várias camadas e conexões culturais que a engendram, é uma amostra que autentique o padrão do processo de estereotipização que está sendo indicado nesta pesquisa. Procedimento que se revela no instante em que os primeiros mecanismos informacionais noticiam a realização da tatuagem no dedo da cantora. Para proceder a análise da imagem original que posteriormente se disseminará nos processos midiáticos, empreende-se um mapeamento desta tatuagem, desde sua manifestação, passando pela sua multiplicação e disseminação, até se tornar um estereótipo.

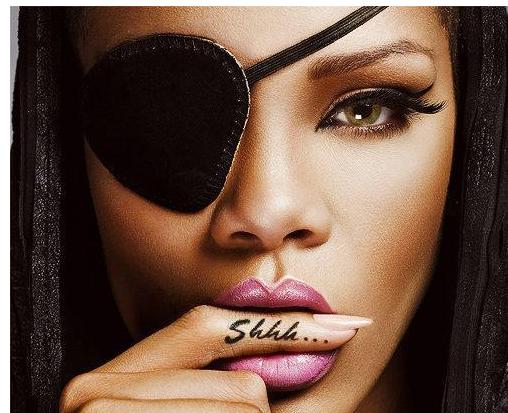
Para esclarecer essa dinâmica basta observar como uma imagem da cantora mostrando a tatuagem com o dedo na frente dos lábios (como alguém que pede silêncio) e uma outra imagem com o dedo entre os dentes rapidamente tomam conta da internet: redes sociais, blogs, sites de notícia e entretenimento passam a divulgar com insistência a realização da tatuagem. Pode-se até afirmar que esta observação deixa evidente como uma imagem aos poucos vai tendo sua estrutura envolvida em uma dimensão simbólica frívola.

Figura 41 – Rihanna



Fonte: Divulgação. Disponível em:
rihanna.com.br

Figura 42 – Rihanna



Fonte: Divulgação. Disponível em: rihanna.com.br

Figura 43 – Globo.com

The screenshot shows the globo.com homepage with the 'ego' section highlighted. The main article discusses tattoo trends, featuring celebrities with intricate body art. A sidebar on the right lists other famous people with tattoos.

Fonte: Florença Mazza. site.globo.com/gente/noticia – 04 de jan. de 2008 – 08h10. Disponível em:
<http://ego.globo.com/gente/noticias/0,,mul316141-9798,00-eles+lancam+moda+ate+quando+desenham+o+corpo.html>

Figura 44 – Rihanna / Purebreak



Fonte: Purebreak - Disponível em:
<https://www.purebreak.com.br/midia/a-2053.html>

Nota: Divulgação da tatuagem.

Figura 45 – Rihanna / oficial

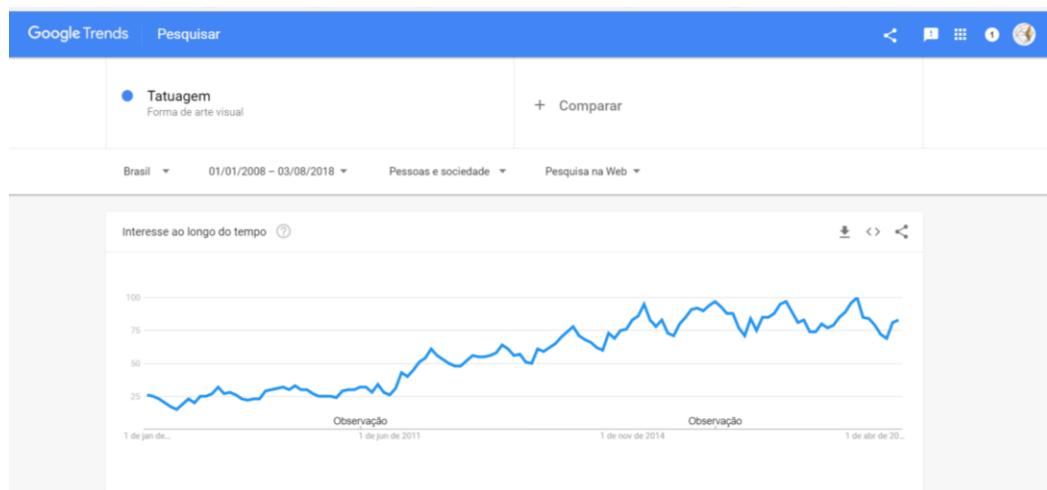


Fonte: Rihanna oficial - finger hhh... tattoo.

Nota: Divulgação da tatuagem.

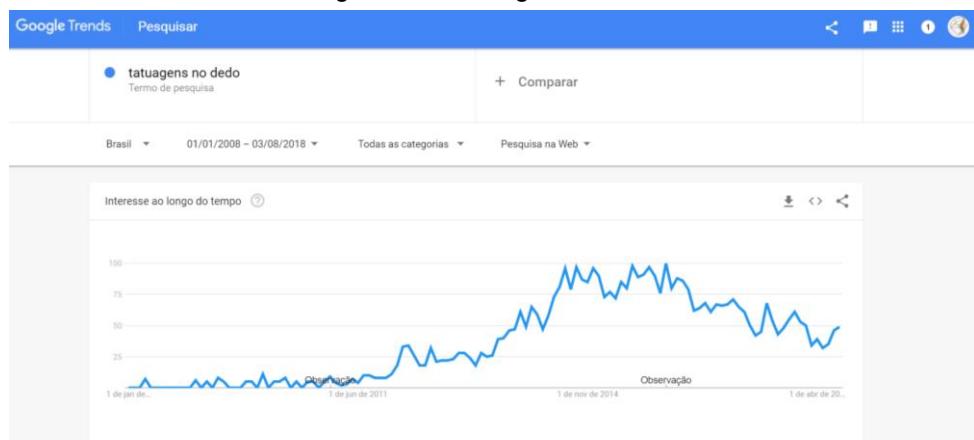
Os principais motores de buscas indicam que a partir da divulgação da tatuagem no dedo da cantora, em junho de 2008, ocorre um significativo aumento na busca pela palavra tatuagem e por palavras relacionadas e combinadas à sua prática (tatuagens no dedo, tatuagens femininas no dedo, tatuagens Rihanna, etc.). Esse repentino aumento de interesse pode ser verificado nos gráficos que corroboram tal afirmação e ilustram o início do processo de disseminação apontado neste estudo.

Figura 46 – Google Trends – tatuagem



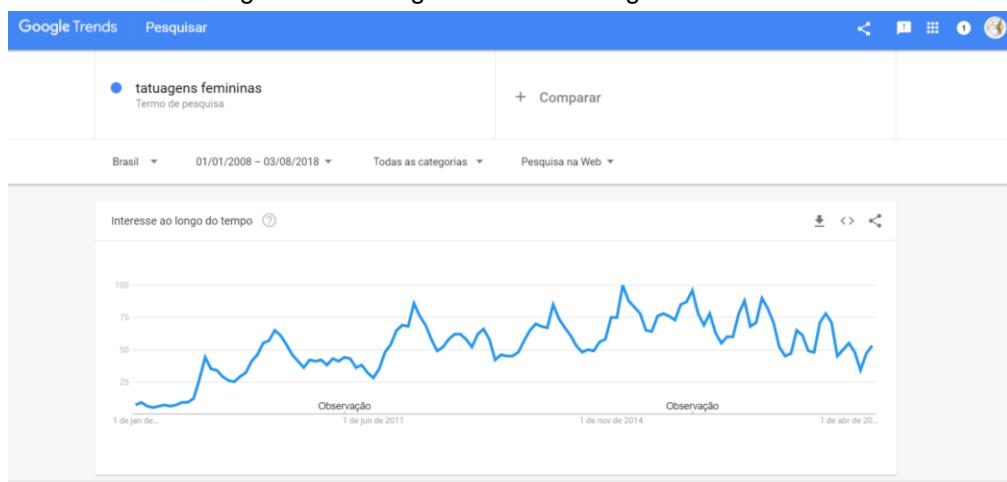
Fonte: <https://trends.google.com.br/trends/explore?q=tatuagem&geo=BR>

Figura 47 – tatuagens no dedo



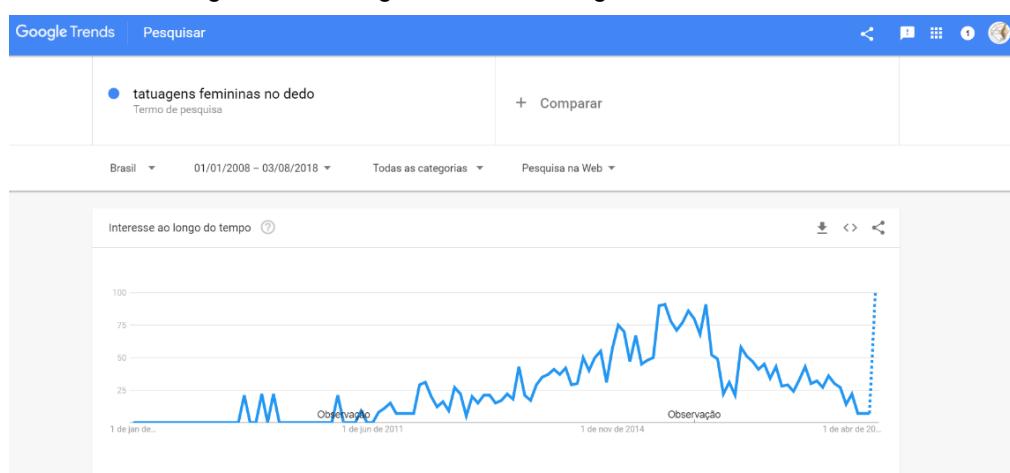
Fonte: <https://trends.google.com.br/trends/explore?q=tatuagens%20no%20dedo&geo=BR>

Figura 48 – Google Trends – tatuagens femininas



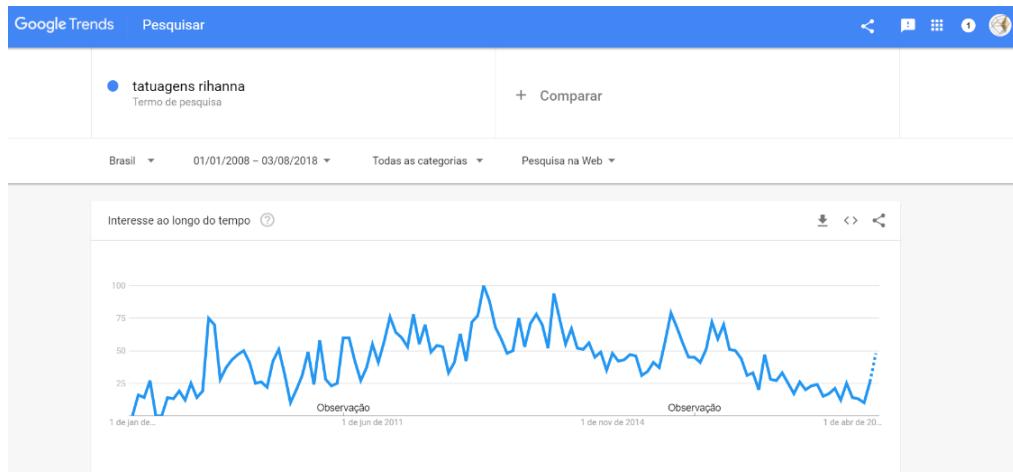
Fonte: <https://trends.google.com.br/trends/explore?geo=BR&q=tatuagens%20femininas>

Figura 49 – Google Trends – tatuagens femininas no dedo



Fonte:<https://trends.google.com.br/trends/explore?geo=BR&q=tatuagens%20femininas%20no%20dedo>

Figura 50 – Google Trends – tatuagens Rihanna



Fonte: <https://trends.google.com.br/trends/explore?geo=BR&q=tatuagens%20rihanna>

Outras personalidades são contaminadas nesse processo e passam a atuar como potencializadores na proliferação da imagem. Lindsay Lohan, Lili Allen e Neymar são alguns exemplos desses agentes que, inspirados na cantora, realizam a mesma tatuagem, no mesmo local do corpo, e fazem postagens com as mesmas características daquela realizada por Rihanna. Assim, considerando que cada uma dessas personalidades é detentora de um grande número de fãs e seguidores, o que se observa é um exponencial aumento do processo de disseminação da *finger tattoo*.

Figura 51 – Lindsay Lohan



Fonte: Lindsay Lohan. QUEM online – 20 de fev. de 2009 – 13h26. Disponível em:
<http://revistaquem.globo.com/revista/quem/0,,emi29367-9531,00-lindsay+lohan+copia+tatuagem+de+rihanna+e+lily+allen.html>

Figura 52 – Tatuagem Lily Allen



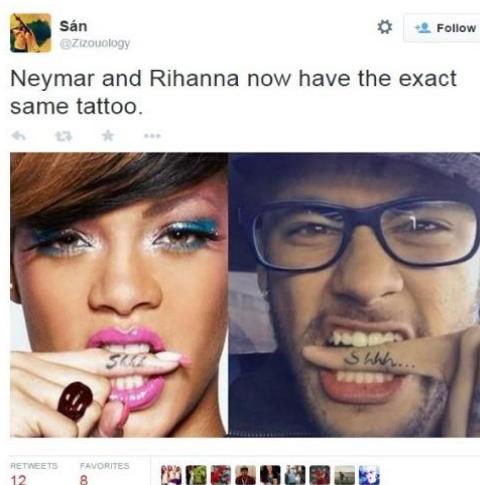
Fonte: Lily Allen. QUEM online – 25 de fev. de 2009 – 11h27. Disponível em:
<http://revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer/0,,EMI29367-15565,00-lindsay+lohan+copia+tatuagem+de+rihanna+e+lily+allen.html>

Figura 53 – Tatuagem dedo – Neymar



Fonte: Extra –Globo online – 19 de fev. de 2015 – 10h44. Disponível em:
<https://extra.globo.com/esporte/neymar-se-inspira-em-rihanna-lilly-allen-ao-fazer-nova-tatuagem-no-dedo-indicador-15378189.html>

Figura 54 – Neymar e Rihanna



Fonte: Twitter. @FCBrcelonaFI. 08 de fev. de 2015 – 15h42. Disponível em:
<https://twitter.com/jonxxxxxxxx/status/568193791699619842>

O estudo fez um recorte da prática da tatuagem tendo como referência o período compreendido entre 2008 e 2018. Ele é determinante, já que os últimos dez anos são caracterizados pelo advento tecnológico dos mecanismos e plataformas de comunicação. Relatórios atualizados pela We Are Social e Hootsuite dão conta de que em 2018 mais de 4 bilhões de pessoas utilizaram a internet em todo mundo. No Brasil, esse número representa cerca de 66% da população.

Figura 55 – Hootsuite



Fonte: Simon Kemp. New York. NY - 30 de jan. de 2018. Disponível em:
<https://hootsuite.com/pt/pages/digital-in-2018>

A internet sucedeu a televisão entre os jovens e se tornou a grande financiadora das mudanças socioculturais que fundamentam a sociedade contemporânea. Os smartphones assumiram um papel de destaque nesse processo e as redes sociais se tornaram os principais ambientes de relacionamentos e encontros, pessoais e profissionais. Com o aumento nas velocidades de conexão e a melhora nas tecnologias informacionais, uma nova forma de compartilhamento de imagens passou a ser praticada. E é justamente essa ideia que move o processo de disseminação que está sendo reivindicado nesta pesquisa, já que ela viabiliza o acesso a um incalculável arquivo de imagens de toda a natureza.

O que se observa a partir da emergência desse modelo é uma transformação do *modus operandi* empreendido até então pelos tatuadores. As chamadas “séries”, que eram os antigos catálogos com imagens e modelos, separadas por categorias e utilizadas como referências na produção das tatuagens, ao poderem ser acessadas por qualquer estúdio em qualquer lugar do planeta, perdem, com o advento da internet, aquele caráter de exclusividade. Conclui-se, portanto, que o compartilhamento

das imagens é o primeiro passo no processo de esvaziamento simbólico da imagem que irá convergir na redução da sua vida útil.

Figura 56 – Série - Leo Dias Tattoo



Fonte: Leo Dias Tattoo – São Paulo – 26 de fev. de 2012 disponível em:
<http://leodiastattoo.blogspot.com/2012/02/serie-de-desenho-oriental.html>

Aplicativos e plataformas como: facebook, instagram, whatsapp, twitter, pinterest e flickr, entre outras, tornam-se importantes instrumentos na busca por referências, tanto por parte dos tatuadores quanto dos sujeitos envolvidos neste processo. Assim, a partir da operacionalização desse modelo de compartilhamento, identifica-se um processo que contribuiu exponencialmente para a produção/propagação de um número cada vez mais expressivo de imagens. Como resultado observa-se um exponencial aumento do seu raio de alcance, já que esta imagem passa a transitar entre outros ambientes e territórios de admiração.

Agora, sob a influência de outros atores disseminadores, que, ao exibirem a mesma tatuagem, com o mesmo gesto, potencializam sua disseminação, sempre sob os olhares da mídia, que transformou esta tatuagem em um produto da indústria cultural.

Um objeto de consumo que, seguindo a lógica do capitalismo industrial e financeiro, encontra na estereotipização seu principal objetivo: a homogeneização e a padronização para que possa ser consumida pelo maior número de pessoas. Dessa forma, ao converter-se em um estereótipo, a imagem tatuada passa a fazer parte do efêmero universo das coisas que foram mortificadas pela indústria cultural, que, ao se apropriar desta tatuagem, alimenta a proliferação de uma diversidade de produtos que trazem em sua alma apenas os vestígios daquela imagem primordial. Esta tatuagem

não tem mais intenção de carregar ou compartilhar aqueles valores simbólicos que outrora respondiam pela sua presença, eles agora estão esvaziados na sua estereotipização e formatados por interesses econômicos, sem considerar qualquer tipo de distinção que possa haver na sociedade.

A indústria da mídia, agindo diretamente sob os formadores de opinião, alimenta a disseminação através da representatividade que as celebridades perpetram sob seus fãs e seguidores. Intensifica os efeitos desse processo especialmente sob a tutela dos youtubers, blogueiros e influenciadores digitais, que exercem um papel fundamental na consolidação dos processos de disseminação apontados neste estudo. O resultado aparece nas imagens que ilustram uma infinidade de produtos, nos logos e nas peças publicitárias que se multiplicam ao longo dos espaços de compartilhamento e relacionamento (vide exemplos).

Figura 57 – Rihanna - iPhone Case



Fonte: Arrogant.bg. Disponível em:
<https://arrogant.bg/products/B0-iPhone-B8-Shhh-Rihanna-Tattoo.html>

Figura 58 – Rihanna bag



Fonte: Society6. Disponível em:
https://society6.com/product/rihanna-shine-bright-like-a-diamond-shhh-lips-ashley-rose_bag

Figura 59 – Hot girl Shhh... Catrina face tattoo



Fonte: Pinterest. Disponível em:
<https://br.pinterest.com/pin/550494754423702963/?lp=true> www.tatubaby.com

Figura 60 – Neymar T-shirt



Fonte: Planner personalizado. Disponível em:
https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-896520773-camiseta-camisa-personalizada-neymar-jr-09_-JM?quantity=1

Figura 61 – Rihanna T-shirt



Fonte: Poshmark. Disponível em:
<https://poshmark.com/listing/Rihanna-shhh-t-shirt-58866e0bbf6df5f3cd017352>

Figura 62 – Rihanna- Lips



Fonte: Wall Art. Disponível
 em:<https://www.etsy.com/hk-en/listing/554598798/shh-tattoo-print-rihanna-tattoo-art-lips>

As diversas reedições e ressignificações desta imagem passam a fazer parte de um arquivo imaginário coletivo. Compartilhada e propagada entre fãs e admiradores como instrumento de identificação e pertencimento, pretende ser mais do que mera reprodução imagística. A imagem está agora para o mundo como um simulacro da transitoriedade de uma sociedade do consumo.

O que se observa, contudo, não é apenas a apropriação mercadológica da imagem tatuada e do gesto, existe ainda aquela apropriação cultural que consome a imagem em nome da inclusão, da identificação e do pertencimento. Uma contaminação que alimenta o percurso de proliferação da imagem, agora sob a tutela de uma infinidade de pessoas, que, ao mimetizarem imagem e gesto, intensificam ainda mais a sua disseminação. A imagem agora é um simulacro, um estereótipo

convertido em marca e desprovido de autenticidade. Reduzida a uma ação caracterizada fundamentalmente pelo comportamento automático que a reproduz sem dar conta da sua história.

Figura 63 – Finger tattoo



Fonte: collection of shhh tattoos. Disponível em:
<http://www.scalsys.com/tattoo/shhh-tattoos/view-page-1.htm>

Figura 64 – Finger tattoo



Fonte: collection of shhh tattoos.
Disponível em:
<http://www.scalsys.com/tattoo/shhh-tattoos/view-page-1.htm>

Figura 65 – Finger tattoo



Fonte: collection of shhh tattoos. Disponível em:
<http://www.scalsys.com/tattoo/shhh-tattoos/view-page-1.htm>

Figura 66 – Finger tattoo



Fonte: collection of shhh tattoos.
Disponível em:
<http://www.scalsys.com/tattoo/shhh-tattoos/view-page-1.htm>

A partir desse ponto não se cria mais, apenas se reedita uma imagem que perdeu sua história nas infinitas versões que lhe foram imputadas. Aqui abre-se espaço para o reconhecimento da condição do sujeito como receptor das ações empreendidas pelas instâncias emissoras que veem a tatuagem como mais um recurso para implementarem ações de consumo.

Uma dinâmica que se configura especialmente pela midiatização dos processos de multiplicação e disseminação das imagens. Caracterizados sobretudo pelas velocidades e instantaneidade oferecidas por esse novo modelo

comunicacional, cujos aparatos, como principais mecanismos de registro da atividade humana, autenticam a manifestação do fenômeno.

O espaço do diálogo se tornou a interface informacional que ressoa um real simulado e sintético. Ali não se distinguem mais a verdadeira natureza das coisas, apenas se estendem compatibilidades. O contexto social e a identidade cultural nos quais essa tatuagem agora está inserida são vistos como meros conectores das experiências de vida do sujeito e não mais representam aquela imagem original.

3 A IMAGEM COMO AGENTE DE ESVAZIAMENTO SIMBÓLICO

3.1 A natureza mimética do homem

Processos miméticos não são somente os métodos de copiar tudo aquilo que foi interpretado simbolicamente. Consistem em incorporar nas representações do mundo as impressões que se carrega desses mundos, porque são elas que trazem os aspectos criativos que de alguma forma modificam a estrutura dos mundos originais (WULF, 2013). E será nessa relação de atribuições de sentido e ressignificações que serão observadas as transformações e reorganizações da atividade humana que permitirão que a cultura possa ser transmitida. Segundo Wulf (2013), “a habilidade mimética de transformar o mundo material externo em imagens, transferindo-as para nosso mundo interior de imagens e tornando-as acessíveis para outros, permite aos indivíduos a formação ativa de realidades culturais” (WULF, 2013, p. 53).

Um processo que só é possível em virtude da capacidade de geração de imagens na imaginação do homem. Capacidade inata, mas que já se manifestava nos gestos, nos sons e nas idiossincrasias que o acompanham ao longo de toda a sua trajetória evolutiva. É esse poder de produção de imagens que determina sua relação com a natureza das coisas e o diferencia do resto da criação. Para Wulf (2013), é um processo de assimilação do mundo que o cerca, e que permite que as imagens passem a existir como agentes conectores entre sua interioridade e sua exterioridade. “Esse processo, em sua orientação ao mundo, é dirigido pelo desejo de abrir-se ao mundo e ao mesmo tempo dele se apropriar na forma de imagens perceptivas e mnemônicas” (WULF, 2013, p. 36).

O conhecimento prático necessário para as ações sociais não é somente histórico e cultural, mas também corporal e lúdico; ele é formado em situações práticas e não é semanticamente inequívoco; ele tem componentes do imaginário e não pode ser reduzido à intencionalidade, ele incorpora um excesso de significado e pode ser visto em encenações sociais e performances da religião, da política e da vida cotidiana (WULF, 2013, p. 62).

Processos miméticos permitem que se possa perceber as similaridades que resultam em aproximações, que, por sua vez, convergem no sentido da constituição dos vínculos com o ambiente social. Assim, o homem desenvolve um comportamento

que permite que ele possa reeditar o mundo sensível que cerca a natureza das coisas e copiar este mundo, para, então, incorporar, nestas cópias, a sua medida do universo, transferindo as interpretações para o mundo interior que será partilhado. Tal procedimento permitirá que outros tenham acesso às atribuições imaginadas para esse novo modelo, configurado agora como modelo único e original. A imitação se dilui, portanto, neste modelo, criando dessa forma um outro original que pressupõe outra realidade.

Desde que nasce, todo indivíduo começa a receber a *herança cultural*, que assegura a sua formação, sua orientação, seu desenvolvimento de ser social. A herança cultural não vem somente sobrepor-se à *hereditariedade genética*. Combina-se com esta. Determina estimulações e inibições que contribuem para cada ontogênese individual e modulam a expressão genética no fenótipo humano. Assim, cada cultura, por meio de seus, seu regime alimentar, os talentos que requer para suas práticas, seus modelos de comportamento no ecossistema, na sociedade, entre indivíduos etc., recalca, inibe, favorece, sobre determina a atualização desta ou daquela aptidão, de tal traço psicoafetivo, faz sofrer suas pressões multifôrmas sobre o conjunto do funcionamento cerebral, exerce mesmo efeitos endocrínicos próprios e, assim, intervém para co-organizar e controlar o conjunto da personalidade (MORIN, 1975, p. 170).

Processos miméticos são responsáveis pela formação histórico-cultural do homem. Eles sempre estiveram presentes sobretudo nas transformações que trazem a imagem como pano de fundo das experiências de vida que respondem aos artifícios da auto-organização do corpo nas esferas da identificação, do pertencimento e da sua historicidade. E se a imagem é parte constitutiva deste processo, pode-se dizer que ela é a experiência de vida, que é a experiência do corpo. Uma experiência corpórea na imagem.

Dessa forma, ao se pensar a figuração da atividade humana é imprescindível que se considere a função do corpo como principal agente de interlocução dessa figuração. Um agente que, travestido pelos processos culturais e pelas transformações que lhe foram imputadas ao longo de toda a sua trajetória evolutiva, prevalece como um corpo-imagem, na medida que a relação entre ele e a imagem permite que se possa compreender os procedimentos que, de forma particular, determinaram os possíveis limites da experiência corporificada, e sua transcendência, inaugurada com o surgimento da cultura. Um corpo-imagem que busca identificação e pertencimento pela visibilidade, e que achou refúgio nos espelhos de uma nova realidade. Um corpo que ainda hoje, e mais do que nunca, vive nos reflexos. Stanley

Keleman (1999) apresenta um caminho para compreender essa jornada. Porque não se pode deixar de considerar, de um modo particular, que a jornada evolutiva do homem imaginativo é, sobretudo, a jornada do corpo. Que aprendeu a sobreviver se adaptando e ressignificando a natureza das coisas. Um corpo que traz uma história que é a experiência da corporificação. “Ela nos dá a percepção de um passado corporificado, de uma vida histórica, e nos dá um presente” (KELEMAN, 1999, p. 26).

Quando ficamos íntimos dessas histórias e dos modelos que elas oferecem, descobrimos a narrativa subjetiva das múltiplas formas do nosso próprio corpo. Os mitos evocam o nosso *self* somático mais profundo, mais íntimo, uma estrutura somática com muitas camadas de formas que conferem profundidade em dimensão ao nosso corpo (KELEMAN, 1999, p. 26).

Incontáveis vezes ao longo da sua história se reeditou o corpo, e assim o continua fazendo. Na medida em que as novas tecnologias possibilitam transformações e interferências a este corpo, que, oferecido como sacrifício ao tempo, como somatória de todos os sonhos e desejos, muda. E essa estranha necessidade de imitar o mundo à sua volta reflete sua verdadeira natureza. Uma operação de dissuasão do real em prol de uma substituição pelo seu reflexo. Assim, na era das novas tecnologias de comunicação, o corpo optou por viver no silêncio do espelho.

Mas, se é inegável que o corpo está na base de toda comunicação, também é inegável que o corpo enquanto mídia se altera a cada alteração da cultura e da sociedade da qual faz parte. Porque falar em corpo é falar em uma complexa intersecção entre natureza biofísica, natureza social e cultura. Assim, muito além de ser uma mídia, o corpo é também um texto que tem registrado em si uma enorme quantidade de informações, desde a história da vida no universo até a história cultural do homem, do *homo faber*, do *homo sapiens*, do *homo ludens* e do *homo demens*. Portanto torna-se imperioso também enxergar o corpo enquanto texto. E todo texto é uma unidade que se complexifica, se altera e se transforma com a história, porque é fruto de um diálogo com os outros textos, com os outros tempos, com o passado e a sua memória, mas também com o futuro e seus projetos, sonhos e utopias (BAITELLO, 1999, p. 04).

O destino desse corpo está selado para sempre pelas transformações que lhe foram imputadas e resultaram em incontáveis versões de si mesmo. E já que ele sempre serviu como suporte de registro da atividade humana, pode-se considerar que sua estrutura cria respostas e organiza as experiências corporificadas. Portanto, sendo criaturas corporificadas, pode-se dizer que “nossa corpo é o nosso destino” (KELEMAN, 1999, p. 33). Um destino camouflado nas imagens produzidas pelo homem imaginativo ao longo de toda a sua história somática.

3.2 A imagem como um pronunciamento do imaginário

Toda imagem implica uma descoberta, uma relação entre consciência e aparição. A imagem em sua dimensão primeira é o agente que permite a interação do homem imaginativo com o universo que o cerca. Segundo Neumann (1995), “Jung determina que tais imagens são os instintos centralmente representados que só tomam a forma de imagens onde a consciência está presente” (NEUMANN, 1995, p. 215). Na imagem estão implícitas as estruturas que formatizam e organizam a cultura. Assim, compreender a imagem como agente de mediação é voltar o olhar para a trajetória evolutiva do homem. Uma trajetória que é também sua história somática. Porque é a experiência da corporificação que permite a experiência de se estar vivo. “Ela nos dá a percepção de um passado corporificado, de uma vida histórica, e nos dá um presente. Todos compartilhamos o processo de corporificação” (KELEMAN, 1999, p. 26-27).

A experiência oferece, na concretude do cotidiano, uma existência que se constitui fundamentalmente a partir do imaginário. Uma existência que, em tempos tecnológicos, se tornou efêmera, mas que pressupõe um grau de complexidade tão profundo que termina-se por acreditar que o homem realmente é um ser indissociável, único e insubstituível. Porque aquela experiência cunhada no barro, nas cerâmicas, nos utensílios, ou esquecida no silêncio das paredes de alguma caverna, será autenticada pelas imagens. Tudo é imagem, o universo é um universo de imagens que pulsa como uma artéria empurrando seu fluxo para dentro e para fora.

Do ponto de vista epistemológico, a realidade perceptiva só existe porque pode ser compartilhada e ofertada através das imagens, elas são a única conexão entre o homem imaginativo e o universo que o cerca. Assim, na medida em que elas representam tudo aquilo que se conhece, pode-se afirmar que elas são, como aponta Sodré (2013), os agentes do “quase”: “quase presença, quase mundo, quase verdade” (SODRÉ, 2013, p. 71). As imagens sempre se colocarão a meio caminho entre o concreto e o abstrato, porque são o princípio ontológico gerador do real. Um dínamo que produz a energia vital que impulsiona a vida. Imagens são, portanto, agentes de registro da ancestralidade do homem e, ao mesmo tempo, instrumentos que prenunciam futuros possíveis.

Tudo aponta para uma concepção ampla da representação da visualidade como um “dínamo” gerador de ações internas e externas (endógenas e exógenas) e, portanto, uma força criadora de ambientes ou ambientalidades. Como potência relacional, a imagem não é apenas produto, ela também é produtora, possui uma existência ambivalente, é criadora e criatura de um entorno (BAITELLO, 2017, p. 34).

Diante disso, pensar a imagem é refletir sobre as mediações ampliadas através de outros sentidos além da visão e que permitem entender que toda imagem é um pronunciamento do imaginário, e que a imaginação não está confinada somente à visualidade. “Uma imagem obtém seu significado ao retratar algo ausente, algo que *qua absentia* só pode estar presente como uma imagem e na imagem” (WULF, 2013, p. 27). Assim, de forma dialógica, o homem tem a imagem no instante em que ela passa a ter o homem. Uma ação que retroage de forma circular sobre a capacidade imaginativa deste homem. Pode-se afirmar que esse movimento configura o eterno retorno da imagem, que se reedita a cada nova conexão, se contaminando ou tendo sua dimensão simbólica esvaziada a cada nova mediação.

A imagem é sobretudo um caminho para a psique humana, um instrumento que possibilita a compreensão do seu papel na criação de uma realidade perceptiva, que é aquela compreendida como mediadora entre o homem e o universo das coisas. A imagem pretende, ao apontar para além de si mesma, ultrapassar os limites do arbítrio humano. Ela se desdobra como uma entidade autônoma dotada de um poder gerador que não pode mais ser controlado. A imagem constitui a experiência do mundo particular do homem.

Ele é memória de um acontecimento forte, da superação pessoal de uma passagem na existência da qual o indivíduo pretende conservar uma lembrança. Uma reivindicação de identidade que faz do corpo uma escrita com relação aos outros, uma forma de proteção simbólica contra a adversidade, uma superfície protetora contra a incerteza do mundo (BRETON, 2013, p. 39).

3.3 Tatuagem, uma cicatriz convertida em produto e submetida à reproduzibilidade

A imagem enquanto cicatriz ratifica uma das primeiras ações comunicacionais realizadas pelo homem em nome da cultura. O postulado de Harry Pross (1972) é presentificado nessa afirmação, sobretudo quando se considera o papel do corpo como primeira estância midiática. Ali vê-se manifestada a origem do percurso da

imagem tatuada que inaugura, desta forma, com sua reprodutibilidade, o processo de estereotipização de um original que se dilui em uma imagem técnica, tornando-se um simulacro.

Vale lembrar que o ponto inaugural na compreensão desse processo depende especialmente da consciência observadora. Assim, ao instaurar o debate a respeito da dimensão original da imagem tatuada, e os desdobramentos que ocorrem a partir da sua reprodução, pretende-se apontar um caminho que possibilite desvelar a trajetória desta imagem, que, cooptada pela indústria da mídia, tem seu raio de alcance amplificado ao ser multiplicada exponencialmente. Nesse ponto é submetida a um processo de estereotipização e transformada em produto cultural.

Replicada e organizada em séries, passa a ser proliferada e reeditada a cada nova cópia. Perdem-se os vestígios da dimensão simbólica daquela imagem original. Sua vida útil é reduzida de acordo com os compartilhamentos e com o fluxo das reproduções. Disseminada, torna-se desnuda dos seus conteúdos e deixa de ser portadora daquela dimensão cultural que a constituiu. Assim, sob o imperativo compulsório da reprodutibilidade, torna-se um simulacro, uma imagem vazia que passa a existir apenas enquanto aparência. Esta imagem não corresponde mais à sua dimensão interior, ou, como aponta Hans Belting (2007), não corresponde à sua dimensão endógena, porque não é mais portadora de imaginário algum.

Walter Benjamin sinaliza com aguda propriedade a passagem de uma sociedade que produzia manual e artesanalmente suas imagens para uma sociedade que inventou máquinas reproduutoras de imagens. Com o advento das imagens que se distribuem às centenas e depois aos milhares e milhões, quebra-se a aura do objeto único, a ‘aparição próxima de algo distante’ (BAITELLO, 2014, p. 19).

O que se tem a partir de então é uma imagem que situou-se a meio caminho entre o concreto e o abstrato. Uma imagem que deixou de ser primordial e teve alterada, de alguma forma, as características da sua matriz pelos processos de reprodução imagística, que implicam possíveis transformações estéticas e simbólicas em seus caracteres fundamentais. Uma escalada de reedições que promove seu esvaziamento a cada nova incursão midiática dessa imagem, que assumiu um papel ativo na vida do homem. Mas um papel transformador, já que esse homem, na era das novas tecnologias de comunicação, se tornou um ser inteiramente visual e provisório. Um ser das aparências, do *selfie* e da simulação. Dependente das

imagens, que passam a ter, na época da visibilidade midiática, a prevalência absoluta em uma sociedade que se curva diante da colonização imagística. O homem tecnológico dissolveu-se em múltiplas versões de si mesmo. Tornou-se um feixe de informações que transita inerte em universo de *diodo emissor de luz*⁸. E aqueles componentes elementares que constituem sua complexidade biológica e cultural se pulverizam em fragmentos imagísticos que não encontram mais o caminho de volta.

Assim, ao considerar o corpo como ponto de partida e de chegada dos processos comunicacionais, e a imagem tatuada como um ente de figuração que se reedita em infinitas versões, pode-se afirmar que o corpo, submetido ao domínio desta imagem que se agregou a ele, sucumbiu aos processos de disseminação que foram imputados a esta imagem. Portanto, corpo e imagem compartilham agora a mesma escalada de obsolescência. Tal procedimento implica uma profunda pasteurização dos caracteres fundamentais que constituem a imagem. O que se tem como resultado imediato desse processo é uma perda da capacidade simbólica que tais imagens preconizam, gerando uma escalada de abstrações que a transfiguram e convertem-na em um produto genérico, uma cópia, um estereótipo que não se reporta mais àquela imagem original. A imagem tatuada perdeu sua originalidade na multiplicidade e na reproduzibilidade que esse novo modelo comunicacional estabelece.

Convertida em produto não é mais portadora daquela dimensão simbólica original. Multiplicada exponencialmente tornou-se um simulacro. Uma imagem que não faz mais correspondência alguma com a realidade, mas que traz em sua estrutura o poder de esvaziar o conteúdo real das coisas à sua volta. O homem se encontra diante de profundas transformações no modo como vê e interage com o mundo. Tornou-se um ser completamente visual, envolto na fantasmagoria que as imagens podem suscitar. É agora um refém da visibilidade, vivendo uma revolução do mundo material que traz consigo o poder assassino das imagens, “assassinas do real e do seu próprio modelo, um poder que opõe-se ao poder das representações como poder dialético, mediação visível e inteligível do real” (BAUDRILLARD, 1981, p. 13).

⁸ O diodo emissor de luz, também conhecido pela sigla em inglês LED (*Light Emitting Diode*), é usado para a emissão de luz em locais e instrumentos onde se torna mais conveniente a sua utilização no lugar de uma lâmpada. Especialmente utilizado em produtos de microeletrônica como sinalizador de avisos, também pode ser encontrado em tamanho maior, como em alguns modelos de semáforos. Também é muito utilizado em painéis de LED, cortinas de LED, pistas de LED e postes de iluminação pública, permitindo uma redução significativa no consumo de eletricidade.

O homem da terceira catástrofe retorna ao vento, à natureza fluida da informação e dos valores simbólicos. Diz Flusser: 'O vento, este intangível fantasmagórico, que impulsiona o nômade a seguir em frente e a cujo chamado este obedece, é uma experiência que para nós se tornou representável como cálculo e computação. Começamos a nos tornar nômades não apenas porque o vento sopra pelas nossas casas perfuradas, mas sobretudo também porque ele penetra em nós' (1997:156). Pelo espírito do vento, que é o sopro do espírito não visível, chegamos à imaterialidade que caracteriza as tecnoimagens como imagens que fugiram do espaço, como espíritos errantes ou nômades sem corpo (BAITELLO, 2005, p. 01, apud FLUSSER, 1997, p. 156).

3.4 Automação da visão

"Imagens são disseminadas na velocidade da luz, cada vez mais imagens são produzidas tendo somente a si próprias como ponto de referência, sem correspondência com a realidade" (WULF, 2013, p. 14). O homem se tornou um ser dependente da tecnologia como *modus operandi* da sua vida. Esse é o legado de um movimento promovido pela exposição exacerbada às imagens, fruto do crescente número de aparatos e plataformas comunicacionais, que hoje operam como os novos articuladores culturais da contemporaneidade. A natureza das coisas se reordena de forma sintética dentro desse modelo.

Assim, a crescente necessidade de consumo de imagens, promovida sobretudo a partir da sua produção desenfreada, dinamiza essa nova modalidade de comunicação, que traz, como consequência imediata, uma perda da capacidade criativa que as imagens outrora carregavam. As imagens produzidas nesse novo contexto são estéreis. Foram esvaziadas nos compartilhamentos e na transitoriedade que lhes sonegaram aquele aporte cultural que inicialmente exibiam.

Sob essa perspectiva, pode-se dizer que a tatuagem, ao ser cooptada pela indústria cultural, é inserida em um processo de perda daquela relação espiritual e simbólica que mantinha com a natureza das coisas. A partir de então, ergue-se como uma marca do consumo e da identificação, que, segundo Breton (2013), agora "se apresenta como pura estética paradoxal entre indivíduos que apreciam suas formas e delas se apropriam sem preocupar-se com sua origem, desviando mais uma vez as marcas que já vieram de outro contexto social e cultural" (BRETON, 2013, p. 39).

O sucesso das marcas corporais cresce associado à ideia de que o corpo é um objeto maleável, uma forma provisória, sempre remanejável, da presença fractal própria. Elas escapam dos lugares marginais do sadomasoquismo, do fetichismo ou do *punk*, absorvidas por aquilo que se convencionou chamar as

‘tribos urbanas’ (*punk, hard rock, Techno, grunge, bikers, gays etc.*), e propagam-se para o conjunto da sociedade por intermédio da alta-costura, principalmente dos manequins de Gautier, com uma predileção pelas gerações jovens que crescem no ambiente intelectual de um corpo inacabado e imperfeito, cuja forma o indivíduo deve completar com seu próprio estilo, os estúdios de tatuagem e de *piercings* multiplicam-se e acentuam a demanda (BRETON, 2013, p. 36).

Com a utilização da tecnologia, institui-se a automação da visão, que nada mais é do que a produção de um intenso cegamento. A produção de imagens digitais subverteu todas as mediações a um processo de *apercepção*, como tão bem antecipou Paul Virilio (1993, p. 62) ao defender que a “cegueira estaria no cerne das próximas *máquinas de visão*”.

O homem das novas tecnologias se encontra diante de um fenômeno que não pode mais ser adestrado, nem tampouco submetido a nenhum tipo de controle. O postulado de Paul Virilio é presentificado na dispersão do princípio universal de contemplação da imagem, que, em nome de uma observação indireta e instantânea, conduz à uma deflação dos sentidos. Perdem-se seus odores e sabores, ganha-se os algoritmos de uma equação que revela aquele vazio característico na era da visibilidade: o vazio do presente, do veloz, como já apontou Paul Virilio (1993). “Brevemente, não nos restará alternativa senão esquecer as distinções especiosas entre a propagação de imagens ou ondas e a de objetos ou corpos, já que, doravante, toda duração será estimada em termos de intensidade” (VIRILIO, 2015, p. 79).

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de lhes representar o mundo. Mas ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombo. O homem ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas (FLUSSER, 1985, p. 15).

Vive-se hoje a marcha triunfal das fórmulas abstratas da nulodimensão do pensamento digital, afirma Baitello (2014). Onde havia uma imagem, “resta agora, apenas o conceito abstrato de entidades numéricas, codificações sem tatalidades” (BAITELLO, 2014, p. 95). Assim, pensar a imagem na era das novas tecnologias, não só em termos de novas modalidades de difusão e recepção, é pensar a imagem em um universo midiatisado. Em um sentido mais amplo, é pensar a imagem a partir da perspectiva da cultura como distribuição das representações.

E por isso buscam obsessiva e abusivamente os olhos humanos. Já não são os olhos que buscam as imagens, como em eras passadas, em que raras imagens eram avidamente buscadas pelos nossos olhos, em livros, em paredes, em quadros, em afrescos, em cavernas. Com a reprodutibilidade ocorre, portanto, a primeira inversão: as imagens é que nos procuram. A partir de então, quando elas encontram nossos olhos e neles se animam, ocorre a segunda inversão: como as imagens vivem de nossos olhos, deixamos de ser também aqueles que veem as imagens, pois a maior parte delas é invisível e a maior parte em nós é tornada artificialmente visível, sendo elas que nos veem, antes que as vejamos (BAITELLO, 2014, p. 55).

Imagens que preconizam a finitude de uma relação que, outrora, permitia aos nossos olhos buscar as imagens, mas que a partir do advento das novas tecnologias de comunicação se reeditou. Hoje são os nossos olhos que a todo instante são buscados pelas imagens (BAITELLO, 2014). O resultado desse processo é a emergência de um estado que traz, na natureza matemática das representações, a produção imagística de uma realidade sintética. Porque a imagem, em tempos atuais, é constituída pelos bits, códigos e algoritmos, que oferecem o único relevo possível da realidade. Uma realidade que é aparência e que se manifesta em um mundo de aparências e fascinação que passa a existir, dissolvendo seus vínculos com a realidade, como aponta Wulf (2013). “O mundo de aparências se espalha e tende a esvaziar os outros ‘mundos’ de seu conteúdo real” (WULF, 2013, p. 34). Um mundo de imagens sintéticas que estarão sempre mediando qualquer representação da realidade.

Imagens são criadas na troca com o outro e são feitas para se relacionar com outros. Fragmentos de imagens são incorporados e reunidos novamente de uma maneira distinta, imagens fragmentadas são geradas para se constituir como algo inteiramente novo. Elas estão em movimento, referenciando-se umas às outras. Sua própria aceleração já é o primeiro passo para a assimilação: a *mimesis* da velocidade. Devido à sua bidimensionalidade e natureza eletrônica e miniaturizada, as imagens estão se tornando cada vez mais parecidas, embora diferentes em seu contexto. Elas varrem os espectadores para longe, os intrigam e intimidam. Elas dissolvem as relações entre pessoas e coisas que já evoluíram ao longo do tempo e os transportam para um mundo de aparências (WULF, 2013, p. 33-34).

Contudo, a automação óptica do mundo visível resume esse estado do “não ver” a um processo de apercepção. O que implica a sedação da visão diante dos excessos, das velocidades e da transitoriedade das imagens, que, multiplicadas exponencialmente, perdem a pregnância, tornando-se estéreis. Imagens que agora estimulam esse automatismo da visão que não reconhece mais a dimensão física da

enunciação. O resultado desse processo é a constituição de uma realidade que se reedita pela simulação, deixando às margens a necessidade de significação do mundo. Cria-se, dessa forma, um território *atópico*⁹, cuja percepção da realidade torna mais próxima a ideia do “não ser”.

Presença, representação, simulação de uma ausência têm diversos resultados que continuam a agir numa interdependência multiforme. No entanto, o mecanismo suficientemente conhecido de uma criação sucessiva da imagem autêntica a partir da cópia ou da junção de simulação e presença, que vai contra a valoração diferenciada da força da representação, são apenas duas das muitas figuras do processo que estão em jogo e que teriam que ser delineadas. Por isso se deve assumir como tema a interface que corre sobre o limite entre o visível e o invisível (KAMPER, 2001, p .14-15).

O homem está cego diante dos excessos, diante do brilho das interfaces informacionais e da profusão cromática das imagens hiper-reais que transitam inertes nos planos sintéticos de representação da atividade humana. A produção de uma visão sem olhar, sendo ela nada mais do que a produção de um intenso cegamento, é a nova fórmula de industrialização do não-olhar” (VIRILIO, 1996, p.62). “Afinal, a lei estrutural de uma época completamente visual já foi assombrosamente revelada: quanto mais visível, mais invisível” (KAMPER, 2001, p. 98).

Tudo se precipita sobre o homem, um homem-alvo atacado de todos os lados e cuja salvação só pode estar na ilusão, a fuga diante das realidades do momento, perda do livre-arbítrio cuja ocorrência Pascal evocava quando escreveu: ‘Nossos sentidos não percebem nada de extremo. Barulho demais nos ensurdece. Luz demais nos ofusca. As quantidades extremas nos são inimigas. Não sentimos mais, sofremos.’ (VIRILIO, 1996, p. 114).

3.5 Imagens vazias sobre a pele

A pele veste o homem, que veste a pele. A imagem veste a pele que veste o homem, que veste a imagem. O homem na era das novas tecnologias se tornou um

⁹ Paul Virilio (2005) fala em *acronia* e *atopia*, ou a desaparição das unidades sensíveis do tempo e do espaço vivido sob os efeitos da revolução eletrônica e informática. A profundidade do tempo e seu poder desaparecem sob o poder do instantâneo. A profundidade de campo, que define o espaço da percepção, desaparece sob o poder de uma localidade sem lugar e das tecnologias de sobrevoo. Vivemos sob o signo da telepresença e da teleobservação, que impossibilitam diferenciar entre aparência e o sentido, o virtual e o real, pois tudo nos é imediatamente dado sob o contorno da transparência temporal e espacial das aparências apresentadas como evidências. Volátil efêmera, hoje nossa experiência desconhece qualquer sentido de continuidade ou de ruptura e se esgota em um presente sentido como instante fugaz.

ser inautêntico e provisório, constituído por apropriações culturais que dissolvem-se em imagens esvaziadas por não mais encontrarem o caminho de volta ao seu original. O que se tem, contudo, em tempos onde a imagem determina os limites do arbítrio humano, é a emergência de um corpo que se impõe como predileção do discurso social. E ao se impor, busca artifícios que lhe permitam justificar o seu lugar no mundo. A pintura corporal já exerceu tal papel, possibilitando a este corpo de alguma forma se identificar e pertencer. Porém, as antigas perspectivas do humano se conflitam por não encontrarem mais nas representações contemporâneas aqueles vestígios primordiais que caracterizam e situam sua história. Nessa perspectiva, passam a ser precisas as palavras de Breton (2013), quando indica que

[...] os limites do corpo esboçam em sua escala a ordem moral e significante do mundo. Pensar o corpo é uma outra maneira de pensar o mundo e o vínculo social: qualquer confusão introduzida na configuração do corpo é uma confusão introduzida na coerência do mundo (BRETON, 2013, p. 223).

Para se comunicar com o mundo, o corpo se impõe como suporte, uma vestimenta que segrega e identifica. O corpo é sobretudo vestido de pele, “uma roupagem contínua e flexível, que envolve-nos por completo”, afirma Montagu (1998). “É o mais antigo e sensível dos nossos órgãos, nosso primeiro meio de comunicação, nosso mais eficiente protetor. O corpo todo é recoberto de pele. Até mesmo a córnea transparente de nossos olhos é recoberta por uma camada modificada de pele” (MONTAGU, 1998, p. 21). A pele é o mecanismo pelo qual o mundo externo é percebido. Mas também é uma via de acesso pela qual o mundo percebe o sujeito.

Ela oferece a possibilidade de estabelecimento de formas de comunicação síncronas quando baseadas em representações agregadas ao próprio corpo (a pintura corporal, as modificações corporais, a indumentária ou a moda) (FRANGE, 2004; CAMPELO, 1996) ou assíncronas, quando estabelecida em suportes extracorpóreos (SILVA, 2012, p. 37).

A pele é um espelho bifásico que desempenha uma tripla função. Sua superfície externa reflete o mundo da realidade objetiva, assim como o mundo vivo que existe no interior do corpo. Sua superfície interna reflete o mundo externo de modo tal a comunicar sua realidade às multivariadas que compõem nossos órgãos. Portanto, nossa pele recebe não só os sinais que nos chegam desde o meio ambiente, transmitindo-os aos centros do sistema nervoso para a etapa de decifração, como ainda capta sinais de nosso mundo interno; todos estes são em seguida traduzidos em termos quantificáveis. A pele é o espelho do funcionamento do organismo: sua cor, textura, umidade, secura, e cada um de seus demais aspectos refletem nosso estado de ser psicológico e também fisiológico (MONTAGU, 1998, p. 30).

Mas a pele, diante das constantes atribuições da mídia, se tornou um suporte de ressignificação do universo das coisas. Em tempos de consumo e visibilidade, ela serve a outros propósitos. A pele veste agora as marcas da independência do homem e dos apelos do consumo. As tatuagens autenticam tal movimento ao provocar um jogo entre o homem e seu corpo, porque este corpo não é mais a determinação de uma identidade tangível. Ele se tornou um agente transitório suscetível às ações culturais que se manifestam à sua volta.

As imagens tatuadas na pele não mais o identificam. Ao contrário, tiram-lhe a identidade quando aprisionam nesse corpo uma afirmação do outro sujeito. Quando contam uma história que não é sua, que não faz parte da sua afirmação pessoal. A imagem provoca essa inflexão ao somar as partes, eventualmente destacáveis, e oferecê-las como uma modulação de si mesma. Atribuindo essa afirmação pessoal do outro como algo exclusivo em todos os aspectos.

Hoje as tatuagens dispensam os sinais de identidade, já que a indústria da mídia, ao transformar o corpo em produto, reivindica para si o direito de manipulá-lo abertamente como mais um produto em sua prateleira. Portanto, imagem e corpo reúnem os componentes necessários para que se possa compreender que ali existe um jogo, no duplo sentido da palavra. Mas um jogo que reduz a imagem à sua superfície. Porque ela já agregou à pele muitas coisas; pessoas; elementos; histórias; tornou-se um “emblema do self” (BRETON, 2013).

Diante de seres inautênticos como nós, vestidos com a imagem do que deveríamos ser segundo os outros, não surpreende que continuemos inseguros quanto a quem somos de fato. Usamos a identidade ilegítima que nos foi imposta com o mesmo desconforto de uma vestimenta que não nos serve (MONTAGU, 1998, p. 19).

Todo corpo traz uma história somática e toda história é contada de inúmeras formas, utilizando inúmeros artifícios. Mas toda história é uma história pensada por imagens. “Tudo o que, na noite de hoje, aparecer em palavra ou imagem, junto a evidências conhecidas ou desconhecidas, revela o homem observante na luta pelo espaço de reflexão” (WARBURG, 2015, p. 291). O corpo tatuado ergue-se, portanto, como um monumento da reflexão de uma realidade que se manifesta como presença da sua interioridade, em um constante esforço de resistência contra a exterioridade midiática que lhe é oferecida. Mas tal interioridade está contaminada pela representação da presença do outro, porque todo corpo contém a virtualidade de

inúmeros outros corpos que são revelados nos arranjos que desvelam sua aparência e seus afetos. Já que em tempos midiáticos e na qualidade de imagem desprovida de autenticidade, toda representação se sustenta nos artifícios do consumo. “O extremo contemporâneo erige o corpo como realidade em si, como simulacro do homem por meio do qual é avaliada a qualidade de sua presença e no qual ele mesmo ostenta a imagem que pretende dar aos outros” (BRETON, 2013, p. 31).

Toda humanidade é – o tempo todo e para sempre – esquizofrênica. Talvez, em termos ontogenéticos, seja possível designar um comportamento frente às imagens mnêmicas como sendo precedente e primitivo, que, contudo, permanece latente. Nos estágios posteriores, a imagem, mnêmica já não desencadeia um movimento reflexo imediato e prático – seja ele bélico ou religioso; em vez disso, as imagens da memória passam a ser conscientemente armazenadas em imagens ou sinais. Entre esses dois estágios situa-se o tratamento recebido pela impressão que se pode designar como forma simbólica de pensamento (WARBURG, 2015, p. 271).

Dessa forma, ao mudar o corpo o sujeito pretende mudar sua vida, modificando sua relação com a natureza que o cerca. Uma transformação que sempre acontece por imagens, e que começa e termina no corpo. Através dela se opera a transfiguração de determinada característica natural que modifica o seu sentimento de identidade e pertencimento. Assim, em tempos de imagens que perderam sua origem na reprodutibilidade e disseminação, e, portanto, se encontram desprovidas da sua autenticidade, a tatuagem age como um destes artifícios de transfiguração do corpo em um instrumento que justifica a representação da autoafirmação de si. Portanto, existir na imagem favorece a aproximação e apropriação do outro, mas ao mesmo tempo colabora na dispersão da natureza sensível que envolve todas as coisas, já que tal aproximação favorece a distorção da apropriação. Assim, a aparência tem seu próprio real revelado nas imagens que emergem no horizonte perceptível do corpo. Mas um real que é puro reflexo, uma vez que, em tempos de visibilidade exacerbada, o sujeito age como se tudo o que sempre tivesse existido fosse a presença de imagens.

A questão é que, por maior que seja a ‘realidade’ da representação ou da simulação, tornam-se evidentes que, ao se replicarem visualmente, objetos e homens são perpassados por efeitos de distorção capazes de ampliar, diminuir, retocar as suas características físicas e existenciais a ponto de parecerem mais realistas ou verossímeis do que o real-histórico. Nas ilusões ou ficções que engendram, o midiático e o virtual demandam outros véus, peles, ‘personas’, máscaras que, multiplicadas, podem atribuir uma realidade fantasmática ou *espectral* aos sujeitos (SODRÉ, 2013, p. 153).

Em tempos midiáticos, imagens nascem com o objetivo de despertar desejos e necessidades. São transitórias por natureza, vazias por definição. Perderam aquela qualidade que permitia o registro das formas percebidas por não oferecem mais pregnância. Incorporadas à pele, tornaram-se simulacros, pois já foram esvaziadas no caminho que as trouxe até aqui. Sua vida útil está marcada pela tendência, pelo ciclo de consumo que tende sempre a ofertar outra. Uma imagem que, fixada sobre a pele, age como um instrumento que se destina a expressar vontades próprias, mas que busca na aceitação e na afirmação do outro seu lugar de fala como agente de inclusão. Possibilitando, dessa forma, uma outra identificação e fomentando a criação de outra persona. E a superfície que até então representava os limites da matéria, torna-se uma via de acesso sensível e dissimulada por onde se manifestam e transitam as marcas e cicatrizes que reafirmam, na contemporaneidade, a função do corpo como primeira estância midiática, figurando sua mais primitiva necessidade, a mimese. Portanto, ao afirmar que tal manifestação, outrora camouflada sob a pele, está viva como um fenômeno de consumo, conclui-se que sua prática deixa à mostra uma experiência pós-traumática que se manifesta na dinâmica das suas funções inconscientes. Mas uma experiência que é sobretudo a experiência do corpo que não mais resiste à contaminação e à perda simbólica que estes novos tempos prenunciam.

O universo desvelado nas imagens tatuadas revela-se transparente. Um universo que em tempos de visibilidade exacerbada esconde uma espessura secreta. Nela tudo se precipita na direção da sua forma distorcida. Sob a pele, o objeto e a substância cedem lugar à uma nova forma do ser humano ver o mundo. Um mundo que emerge das imagens metamorfoseadas e efêmeras que apontam os novos rumos da vida. O homem, como um ser das imagens, vive agora este mundo sintético, permeado de reflexos e simulações. Um mundo de aparências e equivalências que depende da falsa representação para esconder o real e salvaguardar o princípio da realidade, e, assim, se tornar o seu próprio simulacro (BAUDRILLARD, 1981).

A ilusão da realidade já não é mais possível, porque “o real nunca mais terá oportunidade de se produzir” (BAUDRILLARD, 1981, p. 10). Já não existe o real, apenas os reflexos do ser e das aparências experienciadas pelas imagens, ou através delas. “A produção/reprodução imagística da realidade não se define, portanto, como mera instrumentalidade, e sim como princípio (ontológico) de geração de real próprio” (SODRÉ, 2013, p. 73). Já não existe o verdadeiro, apenas a coextensividade das

dimensões representativas que reduzem a natureza das coisas a uma noção de caráter puramente experimental, onde tudo se precipita em imagens e cuja representação da atividade humana sucumbe à compulsão pelo consumo. Uma compulsão primeiro por imagens, como aponta Baitello (2014). Mas que também está presente no postulado de Sodré (2013). “A ideologia do consumo seduz primeiramente a consciência não com objetos ou bens materiais, mas com imagens. Imagem de quê? ‘Imagen consumida do consumo’, isto é, a ideia do consumo enquanto modo novo de territorialização dos indivíduos” (SODRÉ, 2013, p. 59).

A compulsão para a reproduzibilidade conduz a uma inflação de superfícies e a uma crescente perda das profundidades e profundezas, marcas inconfundíveis e indeléveis do corpo. Assim sucumbem os corpos, na perda da dimensão de profundidade. E porque sucumbem os corpos, transformam-se as pessoas em imagens das imagens, superfícies das superfícies. Corpos de imagens e imagens de corpos já não se distinguem sob o imperativo compulsório da reproduzibilidade, abrindo caminho para outra ordem social (BAITELLO, 2014, p. 70).

A compulsão conduz o homem à perda da capacidade contemplativa da imagem, já que na era das novas tecnologias de comunicação a imagem assumiu um caráter transitório. Aponta-se, à vista disso, um movimento que retira da imagem tatuada aquela ideia de permanência que sempre fez parte da sua história. A tatuagem passa a existir somente em sua dimensão técnica, uma prática reeditada pela lógica do consumo que não informa nem tampouco identifica a inscrição do homem nas novas grupalidades contemporâneas. E se hoje o homem só se identifica por meio das imagens que o inserem em um contexto sociocultural, como aponta Breton (2013), ao alterar a dimensão simbólica desta imagem, altera-se também a forma como ele se vê e interage com o mundo que o cerca.

Assim, a imagem tatuada deixa de ser permanente em seu aspecto simbólico, porque ao se tornar um produto do consumo, teve sua vida útil determinada pelos ciclos e pelas tendências. Ela se apresenta agora como pura estética paradoxal, uma flutuação intermitente de signos (BRETON, 2013). Mas uma flutuação que acontece entre os indivíduos que dela se apropriam sem a preocupação com aquela dimensão cultural que a constituiu. O resultado é a manutenção de um fenômeno que emerge com as novas tecnologias de comunicação e potencializa a instabilidade entre a informação midiatisada e aquela percebida pelos sentidos. Um movimento que colabora para a obsolescência desta imagem, já que diante dos olhos ela perdeu sua

pregnância e resiste, agora, apenas aos ciclos de vida instituídos pela indústria cultural.

O sujeito não é mais tutor da imagem tatuada, sua voz foi silenciada pela multiplicidade e pelos reflexos informacionais que insistem em lhe seduzir. Em tempos velozes e instantâneos, trazer algo permanente anexado ao corpo se tornou um ato de resistência, ou o desafio de uma batalha perdida. Porque o sujeito contemporâneo sucumbiu ao poder hipnótico da imagem (SILVA, 2012). Caminha agora rumo à perda da distinção clássica entre o universo das coisas tangíveis, que o cercam, e um outro, imaginado. Ele já não consegue identificar de que lado da imagem se encontra, nem tampouco qual a espessura que condensa sua verdadeira dimensão histórico-cultural.

Na era das novas tecnologias de comunicação, o sujeito se tornou, assim como as imagens, um ser provisório, obsoleto. Um ser que frente à uma realidade midiatizada e distorcida está cada dia mais inerte e distante da sua natureza. Esse sujeito ostenta na superfície do seu corpo as marcas de um tempo vivido. Ele acredita que ao mudar seu corpo, muda a experiência com a natureza que o cerca. Uma natureza que se tornou uma encenação na imagem, presentificada nas alterações que isolam o seu corpo como um *alter ego* que busca ser explicado nas considerações de um homem que se lançou em uma operação metódica de transformação imagística de si, uma alteração presente nos exageros, afirma Breton (2013).

O corpo se vestiu de imagens e a tatuagem, como um documento vivo, se tornou o ponto de inflexão e registro de uma realidade transitória. Já não se trata apenas de observar a sua condição imagística, mas, sim, de compreender o processo de dobragem e distorção a que a estereotipização a submeteu.

A partir de então sua prática não se preocupa mais em inscrever na carne sua experiência corporificada, mesmo que metaforicamente. Ela é agora um simulacro que replica a imagem compartilhada e distorcida. A pele, por sua vez, se tornou o lugar onde o mundo é questionado e experienciado através das imagens tatuadas que se espalham como um inventário de onde emergem lembranças, sonhos e devaneios. Um lugar onde as cenas da vida, dos vínculos e afetos se materializam e dão voz às narrativas cotidianas que contam histórias de amor, de dor e da perda. Um lugar onde referências religiosas e familiares se misturam a ornamentos e máscaras mortuárias, e onde símbolos cristãos e pagãos dividem o mesmo espaço e conjugam o mesmo verbo.

4 A IMAGEM E O CORPO NA ERA DAS NOVAS TECNOLOGIAS DE COMUNICAÇÃO

As reflexões epistemológicas e os novos olhares sobre os processos de obsolescência da imagem na contemporaneidade criam esse tensionamento entre originalidade e estereotipização. O que se tem a partir de então é a perda da capacidade imaginativa que a imagem carrega, sobretudo, considerando as velocidades impostas por esse novo modelo comunicacional, que traz, na nova hierarquia das dimensões, a visualização intensa e instantânea que sucede ao tato, ao olfato e ao paladar. Uma visualização que em certa medida desmaterializa o universo das coisas e metamorfoseia os ritmos da vida, oferecendo à visão, no instante do olhar, apenas aparência, porque tudo na era das novas tecnologias se precipita em uma imagem falseada, como tão bem já apontou Paul Virilio (1993).

Os olhos têm, justamente, propensão à magia duvidosa do mundo, que se tornou homogêneo e mensurável, sendo que o “duro” saber (*Wissen*), ligado à palavra latina *ver* (*videre*), funciona no máximo como armadura, que – em tempos de medo diante do inconsciente e do heterogêneo – se fecha completamente, como uma prisão global feita de conceitos e imagens fabricadas. Por outro lado, ocorre uma real destruição do olhar que se tornou maquinico. Quando são ainda apenas imagens, as coisas querem desaparecer o mais rápido possível. Isso acontece com foto, filme e televisão, cuja tarefa inconsciente, contra sua vontade, é tornar o mundo invisível (KAMPER, 2001, p. 60).

Opera-se, nesse sentido, uma ruptura simbólica da imagem. Uma ruptura que nasce a partir da sua produção desenfreada. Uma ruptura que é potencializada pelas velocidades e pela reproduzibilidade, que esvaziam o potencial revelador e esclarecedor que toda imagem carrega (BAITELLO, 2014). Assim, a partir dessa nova e inquietante visão de mundo, que por um lado ameaça o sentido do real, que ela, por outro, acoberta, emerge um mundo de imagens inaptas, vazias e efêmeras. E que se tornam inertes diante dessa súbita nova ordem. O resultado deste processo é uma automação do olhar. Uma produção de imagens que fugiu ao controle manual. Imagens que se tornaram autônomas, que nascem precoces para morrerem antes da sua pregnância. Efêmeras por natureza, transitórias por definição. Tais imagens determinam hoje o *status quo* nesse novo modelo comunicacional que se tornou desnudo dos seus conteúdos, esvaziado pela multiplicidade que esses novos aparelhos de comunicação preconizam.

O que se observa nessa escalada de produção instantânea e desenfreada das imagens é justamente o apagamento do corpo físico e sua manifestação como imagem, um movimento que Contrera (2017) registra com a seguinte afirmação: “O corpo referente foi apagado e por isso não é possível evocá-lo” (CONTRERA, 2017, p. 120). Assim manifesta-se um corpo-imagem que passa a ser a referência de um outro universo, presentificado nas reedições de uma realidade perceptiva que já envolve a materialidade das coisas. Um universo de imagens sintéticas, autogeradas e autônomas que se esvaziam na mesma velocidade em que se condensam, tornam-se instáveis e invisíveis. Cegam pelos excessos, porque já não são reais, são códigos, algoritmos de uma nova realidade que traz como solo de representação o brilho das interfaces informacionais.

Assim, a visibilidade do visível é suprimida pela invisibilidade do excesso, que redefine essa nova forma de se ver o mundo. Um mundo sem memórias ou tatalidades, que abriu mão das sensações, na medida em que tais imagens, esvaziadas dos seus conteúdos, tornaram-se simulacros. O que importa agora é somente a referência que elas fazem sobre si próprias. Imagens em alta definição, inertes e instantâneas, seduzem a própria realidade ao tornar visível o nunca visto. Autogeradas, esgotam os intervalos de tempo e espaço que antes organizavam o universo das coisas.

Vivemos sob a marcha triunfal das realidades bidimensionais que trazem em sua alma as fórmulas abstratas da nulodimensão: por trás de uma imagem sintética já não há sequer uma imagem concreta e muito menos um corpo de matéria tridimensional; há apenas o conceito abstrato de entidades numéricas, codificações sem tatalidades (BAITELLO, 2014, p. 95).

Mas, por mais fugaz que seja a imagem na era das novas tecnologias, ela ainda implica uma descoberta, uma relação entre consciência e aparição. A imagem em sua dimensão primeira é um ducto que permite ao sujeito se relacionar com o mundo que o cerca, porque ela ainda carrega os vestígios que um dia organizaram a cultura. Tal afirmação é reiterada nas palavras de Morin (1975) quando ele afirma que, “desde o momento em que toda e qualquer coisa traz imediatamente ao espírito a palavra que a identifica, essa palavra produz imediatamente a imagem mental da coisa que ela evoca e confere-lhe presença, ainda que ausente” (MORIN, 1975, p. 107). Portanto, ao considerar a imagem como um dos agentes de transformação dos padrões socioculturais que caracterizam a contemporaneidade, deve-se destacar que o

resultado imediato desse processo é a perda da sua originalidade pela multiplicidade, perda que é da ordem da sua dimensão de origem.

Tal perda potencializa a emergência de um mundo de aparências e fascinação que passa a existir de forma sintética, dissolvendo todos os seus vínculos com a realidade. “O mundo de aparências se espalha e tende a esvaziar os outros ‘mundos’ de seu conteúdo real. Cada vez mais imagens são produzidas tendo somente a si próprias como ponto de referência, sem correspondência com a realidade” (WULF, 2013, p. 34).

Elas estão em movimento, referenciando-se umas às outras. Sua própria aceleração já é o primeiro passo para a assimilação: a *mimesis* da velocidade. Devido a sua bidimensionalidade e natureza eletrônica e miniaturizada, as imagens estão se tornando cada vez mais parecidas, embora diferentes em seu contexto. Elas varrem os espectadores para longe, os intrigam e intimidam. Elas dissolvem as relações entre pessoas e coisas que já evoluíram ao longo do tempo e os transportam para um mundo de aparências (WULF, 2013, p. 33-34).

Imagens são criadas na troca com o outro, por meio da palavra, do gesto, do desenho. Adquirem uma existência mental, mesmo fora da sua presença. Elas existem como financiadoras nas relações comunicacionais realizadas pelo homem ao longo da sua história. Imagens são reeditadas, ressignificadas e incorporadas de maneira distinta, permitindo que se possa constituir algo inteiramente novo. Imagens nascem de outras imagens e, ao depositarem em suas dimensões culturais todo o amplo espectro das invisibilidades adquiridas ao longo da sua história, tornam-se deposições das experiências constitutivas da história somática do homem.

Imagens, em um sentido mais amplo, podem ser configurações de distinta natureza, em diferentes linguagens: acústicas, olfativas, gustativas, táteis, proprioceptivas ou visuais. Portanto, nesse sentido, já a maioria delas é invisível e pode apenas ser percebida por seus vestígios ou pelos outros sentidos que não a visão. Além do mais, aquelas que são visíveis possuem também ao menos algumas facetas e aspectos invisíveis aos nossos olhos. Isso quer dizer que ao lado ou atrás da visibilidade de uma imagem emergem numerosas configurações que a acompanham e que nossos olhos não conseguem ver. E, mais que isso, os procedimentos dessas configurações invisíveis são imprevisíveis, pois elas se alimentam das camadas, da história e das histórias soterradas do homem, se enraízam nas profundezas invisíveis do esquecimento. E, uma vez que cada pessoa vive as histórias próprias e alheias de maneira distinta, as sombras que acompanham as imagens podem apenas ser intuídas e penetradas como campos de probabilidades, um espaço comunicativo de improvável determinação, às vezes mesmo impossível de se determinar (BAITELLO, 2014, p. 51-52).

A imagem se tornou um agente transitório. Reeditada na velocidade das conexões, passou a ser compartilhada exponencialmente. Cooptada pela indústria da mídia, perdeu sua originalidade e transformou-se em um estereótipo, um produto do consumo que passou a alimentar um imaginário midiático. A imagem midiática, como instrumento de identificação e pertença das novas grupalidades desterritorializadas nos espaços virtuais, sempre regressa à sua origem como mera reprodução imagística.

Mas o que se verifica neste percurso é um movimento que converge na redução da sua vida útil. Assim, da sua manifestação na qualidade de um original à sua reproducibilidade e perda da dimensão cultural na qualidade de estereótipo, a imagem em tempos midiáticos se tornou um produto da transitoriedade. E se imagem e corpo se imbricam como instrumentos da visibilidade, pode-se afirmar também que o resultado desse movimento converge na transitoriedade do sujeito desterritorializado.

A partir de então, a transfiguração da imagem em um corpo-imagem é a consequência imediata de um estado de profunda transformação instaurado com a era da visibilidade. Uma vez que aos poucos o homem deixou de vivenciar o corpo natural para se tornar dependente das imagens e produzir os estímulos necessários que permitam que ele possa sentir-se vivo. “Criamos uma imagem e, então, dizemos que somos a imagem. Assim, a imagem que o corpo faz é quem nós somos” (KELEMAN, 1999, p. 45). Imagem e corpo se fundem para o mundo como um símbolo da tecnologia do aparecer que duplica o sujeito. E, ao duplicá-lo, invoca como forma virtual o duplo, negando assim o seu corpo presente. Um duplo espectral ativo no espaço da nulodimensão do pensamento digital. Um corpo-imagem que é o resultado da experiência corporal idealizada a partir de uma vivência na imagem. Dessa forma, institui-se uma vida nas imagens do corpo, e não mais nele. O que se tem a partir de então é um corpo-imagem que não pensa ou age mais por si mesmo. “Cria-se um self espectral ou um duplo virtual que prescinde da unidade original do sujeito – a mesma que tradicionalmente estimulava a ideia de mundo interior” (SODRÉ, 2013, p. 156).

4.1 O corpo e a imagem do corpo em tempos midiáticos

O homem desenvolveu, ao longo da sua história, uma extrema capacidade imaginativa, um movimento que o colocou em um lugar diferenciado do resto da

criação. Tal capacidade foi responsável pela primeira grande aventura humana. Aquela que o tirou do topo das árvores e o posicionou *erectus*, permitindo a este homem o domínio dos quatro cantos do planeta.

Ocorre que o homem, em sua inquietude imaginativa, buscou no universo à sua volta elementos que oferecessem uma maior abrangência dos processos comunicacionais que ali estavam sendo desenvolvidos. Processos que se tornariam os conectores entre ele e o universo das coisas. Pois, ao amplificarem o raio de alcance comunicacional do seu corpo, passariam a desempenhar um papel fundamental na sua formação social, histórica e cultural. “O imaginário irrompe na percepção do real e o mito irrompe na visão do mundo. A partir de então, ambos passariam a ser, ao mesmo tempo, os produtos e os coprodutores do destino humano” (MORIN, 1975, p. 103).

Assim, envolto na espiritualidade e divinização que os fenômenos naturais suscitam, o homem imaginativo manipula a matéria-prima, cria entidades e lhes atribui significados, funções e desejos. Pinturas corporais se manifestam como afirmações do corpo, a figuração de um universo simbólico é expandida. Máscaras e alegorias criam o duplo. A imagem assume um caráter mágico e aos poucos permite incursões em uma outra dimensão representativa, aquela que trata das aparências. O potencial revelador das imagens torna-se, portanto, o grande responsável pela transformação sociocultural realizada pelo homem no início da sua trajetória evolutiva.

A existência do duplo é atestada pela sombra móvel que acompanha cada pessoa, pelo desdobramento do ser no sonho e pelo desdobramento do reflexo na água, isto é, a imagem. Assim, a imagem já não é uma simples imagem, ela tem em si a presença do duplo do ser representado e permite, por meio desse intermediário, agir sobre esse ser; é esta ação que é propriamente mágica: rito de evocação pela imagem, rito de invocação à imagem, rito de possessão da imagem (encantamento). Aqui, podemos apreender o elo entre a imagem, o imaginário, a magia, o rito (MORIN, 1975, p. 106-107).

Morin (1975) aponta que desse estado criativo, impulsionado sobretudo por um comportamento que se baseia no emprego da mimese, nasce um processo de transfiguração do corpo que aos poucos se transformará em uma via de acesso por onde irá transitar a cultura. Um caminho se revelará, portanto, como a ligação entre o homem imaginativo, a imagem, e os fenômenos fundamentais ligados à sua origem: os ritos, os mitos e a magia. “A partir de então, mitologia e magia serão complementares e estarão associadas a todas as coisas humanas, até mesmo as

mais biológicas (morte, nascimento) ou as mais técnicas (a caça o trabalho)" (MORIN, 1975, p. 108). Todo esse processo emancipatório admitiu que as marcas do primitivo fossem reeditadas em um projeto evolutivo que ressignificou a trajetória do homem no tempo e no espaço.

Para compreender mais profundamente como uma imagem pode ter acesso à existência como 'duplo', é preciso compreender que todo objeto tem, a partir de então, para o sapiens, uma dupla existência. Por meio da palavra, do sinal, da inscrição, do desenho, esse objeto adquire uma existência mental até mesmo fora de sua presença. Assim, a linguagem já abriu a porta à magia: desde o momento em que toda e qualquer coisa traz imediatamente ao espírito a palavra que a identifica, essa palavra produz imediatamente a imagem mental da coisa que ela evoca e confere-lhe presença, ainda que ausente (MORIN, 1975, p. 107).

O homem traz na carne os vestígios de uma consciência individual e coletiva, que, durante toda a sua trajetória histórico-cultural, sempre esteve presente; no medo da morte, do escuro, do silêncio e da solidão. Assim como na certeza de que tudo é passageiro. E ao se tornar íntimo deste processo, percebe que, de alguma forma, o corpo sempre esteve presente mediando as manifestações dos mitos e das narrativas simbólicas entre o universo das coisas tangíveis e o espiritual. E que ao lhe oferecerem múltiplas formas de compreender o mundo, tais manifestações se diluem em um movimento de apropriações e aparências.

Um movimento que ao pensar o corpo em seu projeto emancipatório realizou um mergulho no primitivo universo do homem. Ali, nos gestos e nas manifestações intelectuais e artísticas. No conjunto de hábitos sociais e religiosos. Nas crenças e nas idiossincrasias que diferenciaram diferentes grupos. No conjunto de conhecimentos adquiridos, acumulados e compartilhados que prenunciaram o nascimento da cultura, e onde ascendeu a consciência do homem imaginativo, nasce um corpo que hoje, mais do que nunca, vive nos reflexos. Um corpo que abriu mão da sua corporeidade em nome da visibilidade e encontra-se transformado pelos espelhos informacionais que essa nova realidade, instantânea e transitória, oferece. Assim, não se pode deixar de considerar, de um modo particular, que a jornada do homem é sobretudo a jornada do corpo. Um corpo que aprendeu a sobreviver se adaptando e contando sua história. "Uma história que é a experiência da corporificação que nos dá a experiência de estarmos vivos. Ela nos dá a percepção de um passado corporificado, de uma vida histórica, e nos dá um presente" (KELEMAN, 1999, p. 26).

Mas, se é inegável que o corpo está na base de toda comunicação, também é inegável que o corpo enquanto mídia se altera a cada alteração da cultura e da sociedade da qual faz parte. Porque falar em corpo é falar em uma complexa intersecção entre natureza biofísica, natureza social e cultura. Assim, muito além de ser uma mídia, o corpo é também um texto que tem registrado em si uma enorme quantidade de informações, desde a história da vida no universo até a história cultural do homem, do *homo faber*, do *homo sapiens*, do *homo ludens* e do *homo demens*. Portanto torna-se imperioso também enxergar o corpo enquanto texto. E todo texto é uma unidade que se complexifica, se altera e se transforma com a história, porque é fruto de um diálogo com os outros textos, com os outros tempos, com o passado e a sua memória, mas também com o futuro e seus projetos, sonhos e utopias (BAITELLO, 1999, p. 04).

Incontáveis vezes ao longo da sua trajetória evolutiva se reeditou o corpo, e assim o continua fazendo na medida em que as novas tecnologias oferecem outras possibilidades de transformações e interferências. O que se tem até aqui é um corpo que se tornou frágil e desprovido das suas estruturas primitivas, oferecido como sacrifício ao visível, como somatória de todos os nossos sonhos e desejos. Um corpo que reflete uma estranha necessidade de imitar o mundo à sua volta quando opera a dissuasão do real nas alegorias de dor, que alteram sua forma e sua aparência na busca pela substituição do seu íntimo reflexo. Porque em tempos de visibilidade, talvez seja essa sua verdadeira natureza. Viver no silêncio do espelho. “O extremo contemporâneo erige o corpo como realidade em si, como simulacro do homem por meio do qual é avaliada a qualidade de sua presença e no qual ele mesmo ostenta a imagem que pretende dar aos outros (BRETON, 2013, p. 31).

A experiência da corporificação de uma vida histórica, compartilhada por uma correspondência que age de modo simultâneo entre imagem e corpo, aos poucos torna-se a corporificação da experiência dentro da imagem. Porque a experiência na imagem é a experiência do corpo. Uma relação de conformidade que pode ser vista como a associação de dois agentes que nasceram ligados e, portanto, vivem conectados, compartilhando vantagens e histórias, e sendo caracterizados como um só organismo. Uma só correspondência. “A imagem, e não o corpo, tornou-se nossa experiência direta. Criamos uma imagem, e então dizemos que somos a imagem. Assim, a imagem que o corpo faz é quem nós somos” (KELEMAN, 1999, p. 45).

O homem contemporâneo se tornou reflexo de si mesmo. Visto que escolheu uma vivência no brilho das interfaces informacionais, em um universo de simulações estranhamente semelhante ao original. Um universo codificado, vivo nas memórias

sintéticas que preconizam esse estado tecnológico de profunda automação em que se encontra a humanidade.

As coisas que fazem parte deste ambiente já estão expurgadas da sua morte porque são coisas mortificadas, mesmo parecendo mais autênticas e mais vivas sob a luz do seu modelo (BAUDRILLARD, 1981). Os odores, os sabores e a substância desapareceram, o vívido ressurge como registro em alguma linha do tempo. A produção de um real é automatizada e a imagem sintética, como variante de ausência, abre caminho para outra ordem social. E sobre esses novos tempos, cada vez mais solúveis e autômatos, fincou-se a bandeira das aparências e das transformações.

Vivemos hoje sob a marcha triunfal das realidades bidimensionais que trazem em sua alma as fórmulas abstratas da nulodimensão: por trás de uma imagem sintética já não há sequer uma imagem concreta e muito menos um corpo de matéria tridimensional; há apenas o conceito abstrato de entidades numéricas, codificações sem tatiilidades (BAITELLO, 2014, p. 95).

O homem na era das novas tecnologias encontra-se fragmentado, desterritorializado e preso em um corpo-imagem. Em nome da visibilidade abriu mão daquilo que sempre lhe foi mais sagrado, sua presença. Escolheu viver a aparência e vive agora uma corporeidade efêmera que não carrega mais sua história somática. Porque seu corpo se preencheu pelas histórias do outro e pela expansão da sua experiência descorporificada. Soma-se, ainda, a esse processo a experimentação de um mundo intangível, codificado. E aquela estrutura biológica chamada corpo, que ao longo de toda sua trajetória evolutiva sempre teve um modo de sentir, de pensar e de organizar suas experiências somáticas, responde agora à uma presença abstrata. O homem contemporâneo se tornou uma criatura provisória que carrega um corpo que não responde mais aos estímulos. Um corpo sem lugar, sobreposto sobre a imagem. Um monumento invisível escondido nos excessos de uma sociedade do consumo e sedado diante das interfaces informacionais. Sua correspondência direta é a imagem. Uma imagem sem profundidade nem tampouco dimensões aparentes. Aquilo que o homem agora transporta não é mais um corpo de matéria, mas uma imagem do corpo. Um corpo-imagem que não se encontra mais em nenhum lugar, porque ao não dialogar mais com os espaços, tornou-se transcidente, está agora em todos os lugares.

Abandonamos o corpo em nome de racionalidade e linguagem, símbolos e signos. O cérebro organizou uma realidade de imagem e pensamento, ao venerar a vida invisível da consciência. Nós existimos numa Terra Devastada, onde as imagens vampirizam a vitalidade do soma, onde o pensamento está enamorado pelo próprio reflexo (KELEMAN, 1999, p. 42).

Um corpo-imagem que não traz mais aquela dimensão cultural que sempre o diferenciou do resto da criação. Este corpo-imagem tornou-se matéria-prima na qual se diluiu a identidade do homem para transformá-lo em outra coisa. A partir de então o que se vê é o mais cruel de todos os procedimentos, aquele que sonega sua aparência e oferece em troca as alegorias da dor e das alterações anatômicas, das próteses e incisões.

O corpo se tornou um acessório da presença, um objeto imperfeito, um rascunho que deve a todo custo ser corrigido. O que se tem a partir de então é um elogio às cicatrizes. Não mais aquelas feitas pelas guerras ou pelo trabalho, nem tampouco pelos martírios e sacrifícios atribuídos às divindades. O que se tem como marca na era das novas tecnologias é um culto à visibilidade. Um culto não mais ao corpo, mas sim à imagem do corpo. Porque ele se tornou um corpo-imagem reeditado em múltiplas versões de si mesmo. Um agente de afirmação da necessidade de visibilidade. Um Narciso sem eco posto diante de um espelho que não reflete o real, mas um espelho de simulação. Um espelho que sob o imperativo compulsório da reproduzibilidade sonega todos os vestígios da sua história somática.

O corpo não é mais apenas, em nossas sociedades contemporâneas, a determinação de uma identidade intangível, a encenação irredutível do sujeito, o *ser-no-mundo*, mas uma construção, uma instância de conexão, um terminal, um objeto transitório e manipulável suscetível de muitos emparelhamentos. Deixou de ser identidade de si, destino da pessoa, para se tornar um kit, uma soma de partes eventualmente destacáveis à disposição de um indivíduo apreendido em uma manipulação de si e para quem justamente o corpo é a peça principal da afirmação pessoal. Hoje o corpo constitui um *alter ego*, um duplo, um outro si mesmo, mas disponível a todas as modificações, prova radical e modulável da existência pessoal e exibição de uma identidade escolhida provisória ou duravelmente (LE BRETON, 1990; BRETON, 2013, p. 28).

Assim se configura esse intercâmbio preconizado pelo advento dos aparatos de comunicação e comutação instantâneos que aos poucos canibalizaram o corpo e regurgitaram imagem. Um processo iconofágico do qual nos fala Baitello (2014) e que resultou em um novo ordenamento de mundo, mediado fundamentalmente pelo digital. O que se observa de agora em diante é a transformação de um corpo transitório

em uma imagem eterna. Uma relação apontada por Kamper (2001) como uma relação de esquecimento e esfacelamento dos corpos. “A diferença entre a realidade corpórea e seu reflexo é menor. Há ainda unicamente imagens do corpo e essas imagens têm uma tendência à eternidade. As imagens são monumentos da vida que foi” (KAMPER, 2001, p. 9).

Esse corpo-imagem não é nada mais do que um disfarce, “uma prótese de um ‘eu’ eternamente em busca de uma encarnação provisória para garantir um vestígio significativo de si” (BRETON, 2013, p. 28). Assim renasce o corpo, como um objeto imperfeito, uma imagem transfigurada, reeditada em infinitas versões de outros corpos. Um corpo seduzido pelas interfaces informacionais que abriu mão de uma vivência material em nome de uma subserviência digital. Projetou-se na nulodimensão do pensamento digital realizando sua travessia corpórea. O corpo agora reivindica a vitória do intangível sobre a matéria. Suas relações mais próximas foram aniquiladas, metamorfoseadas em imagem e reeditadas em infinitas versões de outros corpos. O corpo renegou a complexidade da sua própria origem e se tornou um espectro, um reflexo distorcido que transita inerte na arquitetura de uma dimensão nula. Precipitou-se no abismo das representações sob o imperativo compulsório da reproduzibilidade. Está, portanto, em todos os lugares, e, ao mesmo tempo, não se encontra mais em lugar nenhum. Esse corpo-imagem perdeu sua essência natural e histórica, é agora intangível e provisório.

4.2 Uma identidade sempre revogável operacionalizada pela tatuagem

A tatuagem é uma das práticas culturais que vêm sendo utilizadas pelo homem ao longo da história como um dos elementos capazes de realizar a travessia corpórea entre o mundo tangível e as abstrações que constituem a natureza das coisas. Ela é, acima de tudo, uma forma de registrar na carne as experiências e os relatos da existência do homem imaginativo. Assim, considerando a tatuagem como um dos agentes capazes de restaurar a trajetória cultural deste homem a partir dos vestígios por ele deixados, pode-se dizer que ela passa a ser um dos principais caminhos para se entender os processos de transfiguração pelos quais, neste processo, foram submetidos o corpo.

As tatuagens sempre foram criadas como ações do corpo. Ações que se revelam nas amplitudes ritualísticas realizadas desde o paleolítico. A imagem

pigmentada na pele tornou-se um vetor, um mecanismo que assinala um discurso que está para além da superfície daquela imagem. Mas que traz nos artifícios imagísticos uma maneira singular de se ver o mundo, um procedimento que considera a intencionalidade da tatuagem como um artifício para conectar a interioridade do sujeito com o mundo perceptivo que o cerca.

Em inúmeras sociedades humanas as marcas corporais são associadas a ritos de passagem em diferentes momentos da existência ou então são vinculadas a significados precisos dentro da comunidade. A tatuagem tem, dessa maneira, valor de identidade; expressa, no próprio âmago da carne, o pertencer do sujeito ao grupo, a um sistema social; precisa as fidelidades religiosas; de certa forma humaniza, por meio desse confisco cultural cujo valor recobra o da nominação (BRETON, 2013, p. 38).

E essa representação variável de uma identidade escolhida pelo homem, mas sempre revogável, pode ser observada através da história nas diferentes interpretações que respondem aos olhares da cultura de determinada tribo, comunidade ou religião. A tatuagem tornou-se material da presença e presentificação sob a forma de imagem, pois através da tatuagem o homem se reconhece em suas diferentes dimensões. Nelas, o corpo, segundo Breton (2013), “é um elemento material de sua presença, mas não da sua identidade, pois ele só se reconhece aí num segundo tempo após efetuar um trabalho de ressignificação que conduz à reivindicação de si” (BRETON, 2013, p. 22).

O corpo, como suporte de uma representação mutável e tendenciosa, por vezes através da tatuagem, ergue-se como um monumento da autoproclamação momentânea de si. E se ele não pode mudar as condições da sua existência, tal prática pode ao menos exprimir-se verdadeiramente em seu nome de múltiplas maneiras. O corpo tatuado é um veículo de atribuição de novos sentidos, que busca dar um novo significado a alguma coisa. Um agente de ressignificação das experiências cotidianas, que confere atributos e qualidades a determinadas ações ou histórias, expressando um ponto de vista ou uma opinião acerca das vivências emocionais, afetivas e religiosas, passivas ou ativas. Assim, ao pensar a tatuagem como agente de significação da função comunicativa pautada no corpo, reafirma-se a percepção da existência de uma dimensão simbólica presentificada naquelas imagens e reeditada com a intenção de uma nova operação cultural.

As marcas corporais implicam igualmente uma vontade de atrair o olhar, de fabricar uma estética da presença, mesmo se o jogo permanece possível de acordo com os locais de inscrição, estejam elas permanentemente sob o olhar dos outros ou somente daqueles cuja cumplicidade se busca. Permanecem sob a iniciativa do indivíduo e encarnam, então, um espaço de sacralidade na representação de si. A superfície cutânea irradia com uma aura particular. Acrescenta um suplemento de sentido e de brincadeira à vida pessoal. É muitas vezes vivida como reapropriação de um corpo e de um mundo que escapam; ai se inscreve fisicamente seu vestígio de ser, toma-se posse de si mesmo, inscreve-se um limite (de sentido de fato), um signo que restitui ao sujeito o sentimento de sua soberania pessoal. A marca é um limite simbólico desenhado sobre a pele, fixa um batente na busca de significado e de identidade, é uma espécie de assinatura de si pela qual o indivíduo se afirma em uma identidade escolhida (BRETON, 2013, p. 40).

Vale ressaltar, que na era da visibilidade e da reproduzibilidade midiática, a tatuagem e sua prática tornaram-se um produto que só pode ser reproduzido a partir daquilo que está posto. Em nome do consumo, a originalidade presente desde sua criação sucumbiu à multiplicidade de tempos velozes, procedimento que resultou em uma escalada de estereotipização. Dessa forma, o homem contemporâneo passou a não mais marcar o corpo a partir de uma ideia que dele se faz. Mas de escolher marcar o corpo a partir da ideia realizada pelas ações que um outro imputou como marca de atribuição, ou seja, a estereotipização parece ter fechado o caminho para a manutenção do imaginário. A partir de então, o que se tem como sequela na era da visibilidade midiática é a presença de um imaginário que não pode mais ser produzido a partir da sua simples manifestação. Um imaginário que, do ponto de vista interno, segundo o postulado de Dietmar Kamper, nunca aconteceu. “Visto de fora, nega sua origem. Jamais pode parar. Tem uma eternidade fatal que força seus ocupantes à compulsão pela imagem (KAMPER, 2001, p. 117).

Assim, a multiplicidade oferecida pelos novos aparatos de comunicação desfaz a possibilidade de se jogar o real e o simbólico contra o imaginário. O homem contemporâneo se encontra preso na experiência da reproduzibilidade, a única possível nos dias atuais. A realidade deixou de ser percebida através dos sentidos, se colocou a serviço das imagens pré e pós-fabricadas. Porque tudo aquilo que faz parte da essência de alguma coisa, e que se opõe à ideia do incorpóreo, já sucumbiu à reproduzibilidade. Dessa forma, a simples cópia consiste tão somente numa contribuição ao processo de encarceramento coletivo de si mesmo.

E essa perspectiva, que traz como resultado a perda da capacidade imaginativa do sujeito contemporâneo frente às novas máquinas de comunicação, é o resultado mais perverso de um estado de profunda apatia de quem está sendo retirado do

mundo tangível das coisas vivas, e sendo arremessado no isolamento da nulodimensão do pensamento digital. Em nome do consumo, a estereotipização realiza tal tarefa. Que é aquela que transforma uma ideia original, uma ação ou um pensamento em um artifício para o consumo.

Walter Benjamin (1955) afirma que a partir da reproduzibilidade técnica perdeu-se a atmosfera imaterial que envolve todas as coisas; seus odores e sabores são decompostos e passam a ser simulados em imagens reproduzidas em uma infinidade de suportes. Hoje, tais imagens, agora hiper-reais, ainda são a estrutura central desse processo que apaga justamente as marcas da natureza concreta das coisas. Sua existência única é pulverizada em infinitas versões capazes de realizar aquela aproximação jamais imaginada pelo original. “A reprodução técnica aproxima o original do espectador ou do ouvinte. A catedral abandona seu lugar para encontrar abrigo em um estúdio de um amante da arte” (BENJAMIM, 1955, p. 14). Assim, na medida em que o original passa a ser multiplicado, deixa de ter uma existência única. O que se observa nesse processo é o aparecimento de uma existência serial. Uma existência tendenciosa e efêmera, presentificada fundamentalmente pela necessidade de consumo. Tal procedimento possibilita que o original vá de encontro ao sujeito.

Aproximar as coisas, espacial e humanamente, é um desejo tão intenso das massas contemporâneas quanto sua tendência a superar o caráter único das coisas, graças à reprodução. A cada dia torna-se mais irrecusável a necessidade de chegar o mais perto possível do objeto por meio da sua imagem, ou melhor ainda, por meio da sua cópia ou reprodução. E as reproduções publicadas nas revistas ilustradas e nos semanários se distinguem inconfundivelmente das imagens, pois a singularidade e a permanência estão tão estreitamente associadas a essas últimas quanto a fluidez e a repetição às primeiras. Despojar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, esta é a característica de uma percepção cujo “sentido do semelhante no mundo” é tão forte que captura o singular por meio da reprodução (BENJAMIM, 1955, p. 16-17).

Na era da visibilidade e da reproduzibilidade midiática, tal ação faz com que o sujeito busque refúgio nas grupalidades que se pulverizam nos espaços virtuais, e, ao realizar a travessia corpórea, o sujeito retorna como um reflexo vazio coberto do reflexo de outros. Frente às novas interfaces informacionais, ele modificou seu corpo na tentativa de torná-lo um acessório de presença. O corpo, por sua vez, possui agora uma nova condição, é um objeto imperfeito, um rascunho que precisa ser corrigido. Tornou-se um espaço da contradição que se desdobra como um arquivo vivo de todas

as histórias, de todos os sonhos e desilusões que constituem a natureza humana. E o mundo oferecido a este corpo não é mais aquele percebido, mas aquele que se encontra na superfície da imagem.

A partir desse momento, o corpo se tornou o suporte de registro das experiências somáticas de outros sujeitos. Ele traz as interpretações de um mundo serial, coberto de incertezas e repetições. O corpo enunciado de forma intencional, em infinitas versões de outros corpos, preenche as estruturas simbólicas que dão sentido ao discurso iconográfico que conta sua história somática. Uma maneira de enxergar o mundo pelas imagens.

Um mundo legível pela cicatriz, pelo pigmento e pelas narrativas contadas através das tatuagens. Um mundo que perdeu sua identidade na multiplicidade, na instantaneidade e nos excessos de uma sociedade midiatizada.

5 O CORPO COMO ESPAÇO DE REFLEXÃO E DIÁLOGO

5.1 O corpo-imagem como reflexo transitório

Pensar o corpo em termos culturais tem levado as ciências da comunicação a autenticarem um esboço das reverberações comunicacionais que começam e terminam no corpo. Esse é o ponto inaugural de um movimento que permite que se possa entender as transformações que foram imputadas a este corpo durante toda sua história evolutiva. Assim, a partir do momento em que os primeiros gestos realizados pelo homem imaginativo, reunindo um incalculável número de intenções, modos e atitudes, alimentaram sua história somática, observou-se que o corpo se tornou um espaço de reflexão e diálogo. Um lugar onde o homem passa a narrar e registrar sua existência e suas experiências. Um lugar de conexão e transcendência, que legitima as reflexões que apontam esse corpo como um monumento à cultura humana. Mas também são legítimas as considerações que não descartam a possibilidade de que esse corpo, ao ser reeditado e transformado em imagem, tenha se tornado um simulacro. Um ser que transita inerte como primeira e última instância das transformações culturais que lhe foram imputadas em nome da identidade e das grupalidades.

Tal movimento autentica a necessidade de reflexão sobre o postulado de Kamper, que, ao supor uma corporeidade sem espírito, pressupõe uma espiritualidade sem corpo. As estruturas que se configuram como matrizes ativas dessa nova modalidade de adulteração do corpo preconizam a finitude de uma transformação tão grande que acaba-se por transferir a medida das coisas, da forma para sua imagem.

O corpo perdeu sua materialidade para ganhar a transparência das interfaces informacionais, aliás, as novas conectadoras da coletividade e assessoras desse novo mundo velho. Termina aqui a separação entre a realidade e suas representações. Na era das novas tecnologias de comunicação, tudo, inclusive o corpo, se precipita em imagens dele mesmo.

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como

significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas (FLUSSER, 1985, p. 13).

A dependência por visibilidade, prenunciada pelo advento dos novos mecanismos de comunicação, provoca uma tensão sobretudo nas relações entre corpo e imagem. Um problema que emerge como fenômeno comunicacional, e que vem operando profundas transformações culturais na sociedade contemporânea, sobretudo na ocidental. Assim, ao pensar o corpo como ente de figuração da atividade humana, deve-se fazê-lo considerando que ele se tornou um agente travestido pelos processos culturais e pelas transformações que lhe foram imputadas em nome do consumo.

Em tempos de visibilidade exacerbada, a prevalência do corpo-imagem sobre o corpo físico é a principal campanha fomentada pela indústria da mídia, que, ao empreender ações de consumo, potencializa a transformação desse corpo. Os desdobramentos desse processo, preconizados especialmente pela necessidade de visibilidade que esse novo ordenamento de mundo solicita, podem ser verificados na expansão do mercado da estética e da beleza, bem como no aumento dos estúdios de tatuagens e no crescimento das clínicas que realizam cirurgias plásticas estéticas.

Dessa maneira, na medida em que a relação entre corpo e imagem permite que se possa entender os procedimentos que, de forma particular, determinam o limite possível da experiência corporificada, a transcendência do corpo para máquina inaugura o início de um novo modelo relacional oferecido pela tecnologia como *modus operandi*.

À vista disso, verifica-se uma corporeidade que sucumbiu ao universo das imagens exógenas, e, portanto, nada mais carrega a não ser o seu próprio simulacro, incorpóreo e transitório. O corpo na era das novas tecnologias de comunicação é o resultado de um projeto evolutivo que abriu mão da sua corporeidade em nome de uma vivência na superfície da imagem. Deixou de existir como corpo físico, é agora um reflexo distorcido. Uma roupa que veste a imagem. Ele é pura imagem de si e mais nada.

E o que resta a este corpo senão viver uma vida distorcida em um reflexo transitório? O corpo agora é um rascunho mal-acabado, como aponta Le Breton (2013), e a “anatomia não é mais um destino, mas um acessório da presença, uma matéria-prima a modelar, a redefinir, a submeter ao *design* do momento. [...] o corpo tornou-se uma representação provisória, um *gadget*, um lugar ideal de encenação de

“efeitos especiais” (BRETON, 2013, p. 28). Tais considerações apontam a ideia de que nada mais resta a não ser a sua substituição, parcial ou total. Próteses, incisões, esteroides, alterações anatômicas, pinturas corporais e escarificações determinam os caminhos a serem seguidos por este corpo que deixou pra trás o hábito de subir em árvores, de lavar roupas e amassar o pão. Ações que se tornaram tediosas e cansativas. As ruas foram substituídas pelos games e os pequenos deslocamentos passaram a ser realizados com o auxílio de máquinas. A tecnologia se impôs como a nova fronteira de realização do sonho humano. *Deus ex machina*. Nesse novo ordenamento de mundo, o sujeito apaga-se em seus componentes elementares, é um feixe de informações, uma série de instruções que visa seu desenvolvimento. As antigas perspectivas do humano dissolvem-se por não encontrar mais o sujeito em seu caminho, mas genes ou informações (BRETON, 2013, p. 102). Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que conhecer o outro é viver a partir de um reflexo, quase sempre distorcido, quase nunca lúcido. Um reflexo que é a experiência somática compartilhada sob as novas perspectivas do humano.

Assim, pode-se dizer que o corpo é o resultado da corporificação de todas as experiências realizadas em nome da cultura, que, por sua vez, é a corporificação de todas as experiências do homem ao longo da sua história (ela é sua história somática). E foi ela a responsável em determinar a forma como este homem vê e se relaciona com o universo que o cerca. Pode-se dizer que a cultura é, acima de tudo, a experiência do corpo. Stanley Keleman (1999) autentica esse pensamento ao defender a ideia de que o corpo é um processo somático, organizado e adaptado ao longo das várias reedições e imperfeições imputadas a si mesmo, e reafirma. “Sua estrutura tem um modo de pensar, de sentir, de perceber e de organizar suas experiências, um modo inato de formar as suas respostas. Sendo criaturas corporificadas, poderíamos dizer que o nosso corpo é o nosso destino” (KELEMAN, 1999 p. 33). Sendo assim, em uma era regida pela visibilidade e pelos excessos, qual será o destino do homem que renunciou à uma vida no espaço do corpo para se tornar um ente transfigurado que vive agora na imagem do corpo?

Diante das novas tecnologias de comunicação, o corpo se tornou um agente provisório que perdeu a conexão natural com o mundo que o cerca. Está duplicado nas interfaces informacionais e não enxerga mais aquelas dimensões que sempre validaram o seu estar no mundo, e que sempre estiveram presentes nas ações cotidianas. Mas hoje inauguram o debate sobre a natureza sintética e performática

que permeia a realidade das coisas. Sob essa perspectiva, o papel deste corpo que se tornou imagem abre o debate sobre o duplo projetado. Um duplo que não é reflexo, mas que marca a ruptura que transformou este homem provisório em um ser que, na tecnologia do aparecer, como postula Sodré (2013), “reduplica de forma simulada o mundo real-histórico, o duplo do sujeito é, entretanto, invocado como forma virtual e negado como corpo presente. [...] cria-se um duplo virtual que prescinde da unidade original do sujeito” (SODRÉ, 2013, p. 156). Um ser que, em nome da visibilidade, se perdeu nas várias versões de si mesmo e agora vive nos reflexos de um tempo luz. Um tempo de velocidades e instantaneidade, de acronia e atopia¹⁰ (VIRILIO, 1996), e onde as ferramentas de percepção e comunicação realizam “o paradoxo das aparências que consiste em comprimir a dimensão do universo em um perpétuo efeito de encolhimento” (VIRILIO, 1996, p. 43). Uma vez que não se faz nada além de se pensar aquelas dimensões que o olho não pode mais ver, porque estão ocultas no relevo impossível que configura a nulodimensão do pensamento digital. “A fronteira entre mundos, os objetos e os homens é eliminada, tudo se torna potencialmente comutável, porque tudo é regido, em última instância, pelas mesmas unidades de base (BRETON, 2013, p. 150).

Hoje, após termos matado o duplo, podemos apenas agir de forma a dar ao nosso objeto de angústia um corpo imaterial dessimbolizado, ainda que perceptível, ou seja, podemos transformar tudo em imagens sem referente. Em aparências que não revelam aparições. O corpo referente foi apagado e por isso não é possível evocá-lo. A sociedade atravessada totalmente pela mídia eletrônica cria imagens cujo suporte é o ar, a eletricidade, sem percebermos que essa operação de virtualização radical fortalece os fantasmas que nos ameaçam. Não é à toa que D. Kamper dizia que vivemos num mundo de fantasmas (imagens sem corpos) e de zumbis (corpos feitos só de aparência, sem alma, sem interioridade) (CONTRERA, 2010, p. 120).

A partir de então, apagam-se as fronteiras que determinavam os limites físicos do corpo. O mundo se tornou um mundo codificado. Nele vive agora um homem duplicado e disseminado. Um homem que acredita ser possível colocar no lugar do corpo apenas as imagens exógenas do corpo (ou esse corpo-imagem que se faz hoje em dia), como reflete M. Contrera (2017). Um ser de superfícies, transparente e transitório, e que traz em seu comportamento a fantasia de um corpo livre dos seus

¹⁰ Os conceitos de Paul Virilio (1993), acronia e atopia, se referem à desaparição das unidades sensíveis do tempo e do espaço, vividos sob os efeitos da revolução eletrônica e informática.

antigos pesos naturais. Mas um corpo marcado pelas constantes incursões da indústria da mídia, que, em nome do consumo e da aceleração cotidiana, reduz a atitude individual em relação à vida e aos outros, como aponta Lipovetsky (2016). Procedimento que impõe-se agora como modo de funcionamento econômico e cultural global.

Com o capitalismo do hiperconsumo, partes inteiras da vida econômica são restruturadas pela lógica frívola da mudança perpétua da inconsciência e da sedução. Um funcionamento análogo ao sistema da moda organiza o capitalismo hipermoderno enquanto capitalismo de sedução (LIPOVETSKY, 2016, p. 14).

É uma cultura cotidiana de leveza mediada pelos *mass media* que nos governam, o universo do consumo que não deixa de exaltar os referenciais hedonistas e lúdicos. Através dos objetos, dos lazeres, da televisão, da publicidade, difundem-se um ambiente de divertimento permanente e de incitamento ao gozo dos prazeres imediatos e fáceis. Substituindo a coerção pela sedução, o dever pelo hedonismo, a solenidade pelo humor, o universo consumista tende a exibir-se como um universo aliviado de toda a gravidade ideológica, de toda a espessura de sentido. A leveza, entendida no primeiro ou no segundo sentido, tornou-se um dos grandes espelhos onde se reflete a nossa época (LIPOVETSKY, 2016, p. 14).

5.2 O corpo-imagem como ente transfigurado e multiplicado

A crise da visibilidade é sobretudo a crise do corpo, instaurada com o advento dos novos mecanismos de comunicação e comutação instantâneos. Uma crise dos excessos e da distorção, que traz a dependência pelo consumo como a imediata consequência de um processo de perda da propriocepção¹¹. Uma crise que estabelece a transfiguração da estrutura do próprio corpo como mecanismo de identidade e pertencimento. Mas uma crise que busca na imagem um artifício para resolvê-la. Uma vez que, em tempos midiáticos, o corpo aos poucos deixa de experienciar o universo à sua volta como o local onde realiza sua experiência corpórea, que, segundo Keleman, “é parte do processo auto organizador do corpo, um padrão de resposta, pelo qual o corpo sabe aquilo que é, e o que está em via de

¹¹ Propriocepção, também denominada como cinestesia, é o termo utilizado para nomear a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão. Este tipo específico de percepção permite a manutenção do equilíbrio postural e a realização de diversas atividades práticas. Resulta da interação das fibras musculares que trabalham para manter o corpo na sua base de sustentação, de informações táteis e do sistema vestibular, localizado no ouvido interno.

ser" (KELEMAN, 1999, p. 45). Pode-se dizer que aqui se inaugura o processo de migração da experiência corpórea para uma outra, incorpórea, que é a experiência de uma vida na imagem. Uma vida sintética e autômata.

O homem não se reconhece mais diante dos espelhos, porque eles são agora informacionais, frutos de uma era de algoritmos e bits. Neles, o corpo não se encontra mais presente enquanto reflexo. Tornou-se um corpo sem histórias, eternizado como imagem em um presente impossível. Este corpo postado frente aos espelhos é agora um simulacro revestido dos recortes e vestígios de outras histórias de mortificação de outros corpos. Uma imagem metamorfoseada, que, ao realizar a viagem sem retorno ao universo do corpo, se tornou sua experiência transcendental. Um corpo destituído da sua corporeidade, sem dimensões tangíveis, multiplicado exponencialmente nas interfaces informacionais dos novos aparatos de comunicação. Mutilado e reeditado em todos os aspectos. Um não corpo, como aponta Norval Baitello (2014).

Assim, na era das novas tecnologias de comunicação, o homem passa a viver uma vida na imagem e não mais no corpo. Sua vivência corpórea seduzida pelo encantamento de um novo universo de brilhos e algoritmos já cedeu lugar a um outro ordenamento de mundo, "não ocupando mais nenhum espaço que não seja o espaço virtual do não espaço" (BAITELLO, 2014, p. 72).

Já que esse homem supõe ser imagem, no instante deixa de se ver como corpo. Porque em nome das aparências se tornou imagem, uma sombra que não mais persegue seu original. Uma sombra que, ao afrontar seu eco, se distancia de tudo aquilo que de alguma forma atestava sua presença.

A redução do corpo a "observador da observação" é o testemunho mais patente de um processo de perda da propriocepção (o sentido do corpo para a percepção de si mesmo). A transferência das vivências do corpo para o mundo das imagens significa também sua transferência para um tempo *in effigie*, congelado em um eterno presente e, portanto, sem presente. A imagem de um presente será sempre a sua própria ausência. Tal qual já estava presente na palavra latina *imago*, a imagem se associa ao retrato da morte (BAITELLO, 2014, p. 93).

Desta forma, o corpo, desconectado das suas estruturas primitivas, investe na espetacularização da sua imagem. Um fenômeno que ocorre no âmbito do processo civilizatório contemporâneo, e que fomenta uma enorme transformação social, implementada sobretudo pelas novas tecnologias de comunicação, que avançam em uma velocidade perturbadora. Diante deste cenário, pensar o corpo como ente que

age de forma involuntária passa a ser o caminho mais adequado para se entender as transformações que lhe são imputadas como ferramentas de ressignificação, de identidade e inserção. Porque todo esse processo convergiu na transformação da própria estrutura anatômica do corpo, que, ao ser submetido aos procedimentos estéticos, quer resgatar aquela primitiva necessidade de pertencimento e aceitação que a cada dia se torna mais distante. Assim, “ao mudar o corpo, o indivíduo pretende mudar a vida, modificar seu sentimento de identidade. A cirurgia estética não é a metamorfose banal de uma característica física no rosto ou no corpo; ela opera, em primeiro lugar, no imaginário e exerce uma incidência na relação do indivíduo com o mundo (BRETON, 2013, p. 30).

A tatuagem, como prática ancestral, alimenta esse processo que aos poucos tira do sujeito sua originalidade, e o faz ocupar um corpo que passa a agir como um agente produtor de subjetividades. Já que o sujeito fragmentado, em nome da visibilidade, se apropria da imagem de outros sujeitos para construir a sua. Essa é uma das marcas presentificadas como tendência comportamental na sociedade contemporânea e que se encontra latente nas rotinas e no entorpecimento das ações cotidianas.

O homem não tem mais liberdade de se autoconstruir a partir da cumulatividade das suas experiências e das de outros sujeitos. Está submetido ao compartilhamento e à intervenção da indústria da mídia como sincronizadora dos novos movimentos e grupalidades desterritorializadas nos espaços virtuais.

O corpo é tão submetido a um *design* às vezes radical que nada inculta (*body building*, marca corporal, cirurgia estética, transexualismo etc.) colocado como representante de si, cepo de identidade manejável, torna-se afirmação de si, evidenciação de uma estética da presença. Não é mais o caso de contentar-se com o corpo que se tem, mas de modificar suas bases para completá-lo ou torná-lo conforme a ideia que dele se faz. Sem o complemento introduzido pelo indivíduo em seu estilo de vida ou suas ações deliberadas de metamorfoses físicas, o corpo seria uma forma decepcionante, insuficiente para acolher suas aspirações (BRETON, 2013, p. 22).

Em nome da visibilidade, o corpo deixou sua originalidade aos cuidados de um olhar que assimilou uma imagem falseada como verdadeira. O que se tem a partir de então é um corpo que não dá mais conta do monstruoso, não se reconhece mais diante das interfaces informacionais que se tornaram os novos espelhos do homem. O corpo se perdeu em meio às múltiplas transformações que não lhe foram sonegadas. É agora um monumento numérico multiplicado exponencialmente que se

dissemina pelas tramas de um mundo sem dimensões nem tatalidades. “Um mundo em que as fronteiras se misturam e em que o corpo se apaga, em que o outro existe na interface da comunicação, mas sem corpo, sem rosto, sem outro toque além do toque do teclado do computador, sem outro olhar além do olhar da tela” (BRETON, 2013, p. 142).

O que se tem a partir desse ponto é a resposta ao postulado de Kamper, uma busca que finalmente chegou ao corpo e o transformou em reflexo do outro, porque o corpo é a imagem que se projetou para fora do espelho, e não foi, segundo Kamper (2001), “através de sua constitucionalidade sociocultural, da sexualidade emaranhada ao poder, de sua inconsciência marcada pela linguagem, de sua nulidade determinada pelo espírito, tampouco por sua insultante existência como categoria de resto (KAMPER, 2001, p. 171). A busca chegou ao corpo porque ele se tornou uma superfície em conflito, vítima sacrificial do seu próprio processo de transformação. Uma vez que, ao esquecer como experienciar o universo das coisas, abriu mão daquela capacidade de responder aos estímulos sensoriais disponíveis, únicos elos de ligação entre a realidade das coisas e a percepção do mundo à sua volta. O corpo é um suporte que, em nome do consumo, está pouco a pouco sendo aniquilado, metamorfoseado em uma imagem distorcida, que não carrega mais originalidade alguma. Não se reconhece, pois tornou-se uma abstração social inconsciente. Uma abstração que é progressivamente interrompida e subjugada por novas versões de si e dos produtos culturais ofertados como mecanismos de reconhecimento e inclusão. Um processo que resulta na desmaterialização do corpo, na sua própria dissolução, com aponta Contrera (2017).

Ironicamente o apelo fetichista do objeto é o último reduto da materialidade do mundo, de sua concretude, de sua corporalidade que, aos poucos, vai se apagando no cenário do imaterial. Talvez subjaza ao consumo compulsivo de nossa época, a última forma de resistência a essa tal desmaterialização do mundo (CONTRERA, 2017, p. 54).

Opera-se, nesse processo, aquilo que Kamper (2001) já apontava como uma silenciosa transformação do corpo em uma imagem que nega a diferença entre ela e o corpo; silenciado em sua realidade tridimensional, sucumbiu como imagem. Um corpo-imagem multiplicado exponencialmente e fragmentado nas plataformas comunicacionais. Transfigurado em sua realidade corpórea, regressa como simulacro.

Nele, todo reflexo encontra abrigo. O corpo se tornou um rascunho metafórico intangível que perdeu sua identidade na multiplicidade de um tempo luz.

A transformação do corpo (transitório) em imagem (eterna). Tal forma da relação com si, baseada na remoção e no esquecimento, era inicialmente reservada a poucos, porém desde algumas décadas é acessível, em princípio, para todos. Isso quer dizer que algo de decisivo foi modificado: a diferença entre a realidade corpórea e seu reflexo é menor. Há ainda unicamente imagens do corpo e essas imagens têm uma tendência à eternidade. As imagens são monumentos da vida que foi. Em uma palavra, a imagem é a morte (KAMPER, 2001, p. 09).

5.3 O corpo-imagem como ente transmutado

O corpo deixou de existir no espaço/tempo que organiza a natureza humana. Passou a viver no brilho dos reflexos da nulodimensão do pensamento digital, e não é nada mais do que um corpo desnudo, envolto na neblina densa que esconde seus contornos metamorfoseados em imagens. Assim, este corpo transmutado, que despreza a complexidade da sua própria origem, evoca a finitude da carne como pretexto para justificar a busca pelo prolongamento da sua vida. Em outras palavras, uma busca pela perfeição que finalmente chegou ao corpo. Um corpo que não quer mais sentir dor, que não quer mais ser acometido por doenças, nem tampouco pelas deformidades. “Consagrado aos inúmeros cortes para escapar de sua precariedade, de seus limites, para controlar essa parcela inapreensível. Atingir a pureza técnica” (BRETON, 2013, p. 17). Assim se torna imagem o corpo.

Um corpo-imagem, que, na era dos números e codificações, tornou-se um receptáculo sobreposto diante das múltiplas realidades artificiais que o dissociam cada vez mais de um modelo comum. O que se tem como desdobramento desse processo é a multiplicação exacerbada deste corpo-imagem, que se torna cada vez mais vazio e transitório.

Um corpo transfigurado e alegorizado pelos procedimentos estéticos, pelas dietas e pelas academias. Mas também um corpo intencionalmente narrativo quando procura, através das tatuagens, afirmar, ou reafirmar sua existência, seu lugar de fala na sociedade contemporânea. Mas que ameaça sucumbir diante do apagamento das profundezas culturais que o constituíram, especialmente sob a influência da indústria da mídia, que, em nome do consumo, promove sua obsolescência. Este corpo abriu

mão do mundo tangível, se tornou imagem, e agora é um fragmento reeditado que flutua na nulodimensão do pensamento digital.

Com a proliferação das imagens que vertiginosamente passam a ocupar todos os espaços bidimensionais do mundo do homem, elas começam a exercer uma pressão irresistível sobre os corpos verdadeiros, tridimensionais, palpáveis, táticos, históricos (portanto sujeitos ao tempo e ao envelhecimento). Acabam interferindo sobre os corpos, levando-os a assumir cada vez mais características bidimensionais, a se tornarem planos, a se transformarem em imagens (BAITELLO, 2014, p. 72).

Diante dos espelhos informacionais, o corpo transfigurado e fixado sobre a imagem tem sua mortificação anunciada. As marcas que agora transitam na extensão da sua pele são afirmações permanentes de um tempo efêmero e mutável. Em tempos de visibilidade exacerbada, tudo o que é permanente perde sentido. Torna-se obsoleto, questionável. As tatuagens autenticam a emergência de tal fenômeno. E se o homem só existe por meio das formas corporais que o colocam no mundo, como aponta Breton (2013), pode-se afirmar que qualquer modificação na sua forma provoca uma modificação na sua humanidade. Já que a relação deste homem com seu corpo é uma relação imaginária. Uma relação que, em certa medida, funciona como um escudo protetor que estende-se no corpo-imagem, e não no corpo-espacó, como aponta Kamper (2001). Um corpo-imagem tão intocável quanto as imagens que o constituem.

Uma superfície limitada que encobre um núcleo finito e mortal até torná-lo irreconhecível. É um universo do espírito, aversivo e hostil ao corpo do qual provém. É um duplo daquilo que se entende até agora por realidade, mas não real, e, sim, virtual. Sua modalidade não é nem a necessidade nem a realidade, mas o possível (KAMPER, 2001, p. 117).

As tatuagens são instrumentos que preenchem essa superfície limitada e a tornam irreconhecível em seu aspecto social. Pode-se dizer até que elas abandonaram o corpo em um jogo de intenções e espelhos, cujas relações mais próximas e sua essência natural e histórica foram sendo pouco a pouco diluídas. O corpo que se metamorfoseou em imagem está fragmentado, transitando nas interfaces informacionais. Ele abriu mão da sua natureza primitiva e deixou um vazio que foi preenchido pela necessidade de visibilidade, pelas alegorias de dor e pelas alterações estéticas. “O corpo não é somente um acessório a ser retificado; percebido como um anacronismo indigno, um vestígio arqueológico ainda ligado ao homem, é

levado a desaparecer para satisfazer àqueles que buscam a perfeição tecnológica. Converte-se em membro supranumerário" (BRETON, 2013, p. 190 apud LE BRETON, 1990).

Se o homem é uma cristalização finita de informações, a duplicação não levanta nem dilemas filosóficos, nem técnicos. O indivíduo identificado ao software passa de uma habitação física a uma outra, como em outros tempos mudava de roupas sem se preocupar se era ainda ele mesmo por não ter se vestido hoje como havia se vestido ontem. Só o espírito pode ser identificado ao sujeito – o corpo não passa do artefato. De um modo platônico, em Moravec o corpo é a prisão da alma (do cérebro ou do espírito), mas os meios técnicos contemporâneos finalmente resolvem o drama e eliminam o corpo. A vida não se opõe mais ontologicamente à máquina; ao contrário, dá sua plena medida a um espírito livre de seus ouropéis da carne (BRETON, 2013, p. 220).

O corpo na era da visibilidade midiática negligencia a ideia do corpóreo, porque já se tornou um reflexo distante, ofuscado pelo brilho do digital. Transita mascarado pela imaterialidade da sua nova configuração binária. "O corpo tornou-se vítima do seu processo de produção de imagens que se descontrolou" (KELEMAN, 1999, p. 45). Vítima sacrificial do triunfo das imagens, que atraem para si a vitória do intangível, como postula Kamper (2001) e reafirma Wulf (2013): "Hoje tudo se transforma em imagens. Mesmo corpos opacos são transformados, perdendo sua opacidade e espacialidade, tornando-se portanto, transparentes e fugazes" (WULF, 2013, p. 33).

O resultado desse postulado é a constituição de um corpo seduzido e compartilhado, e que abriu mão de uma vivência material em nome de uma subserviência digital, projetou-se no brilho da nulodimensão para realizar sua travessia corpórea. É agora um reflexo distorcido, multiplicado exponencialmente, sem tempo de vida nem tampouco memória. Um simulacro em cuja superfície repousam, inertes, imagens transfiguradas de outros corpos.

O virtual é possível, aquilo que a todo momento e em toda parte também é possível de outra maneira. Consiste na despedida do corpóreo uma vez que nega as condições do tempo e do espaço renegando com isso sua própria gênese. Ao mesmo tempo, o virtual marca os limites do arbítrio humano criando uma imanência universal imaginária, uma prisão do espírito absoluto concentrado em si que de nada mais dispõe além de si próprio. Essa monstruosidade, síntese da ilustração, é ela própria inilustrável. Talvez se esconda nela o luciferiano, aquele lado na natureza humana do qual já se fala nos escritos mais antigos (KAMPER, 2001, p. 01).

5.4 O corpo-imagem sucumbiu à reproduzibilidade

Pensar o corpo na era das novas tecnologias é considerar a emancipação de um projeto que está além das coisas mortificadas. Mas um projeto que revela a lei estrutural de uma época completamente visual. Uma vez que o corpo já é um corpo-imagem, que necessita se reeditar em múltiplas versões, antes de precipitar-se no abismo das representações transitórias.

Esse corpo tangível e instantâneo, que teve seu reflexo vitrificado na arquitetura de um tecido planejado, agora prolonga-se em um *continuum* espaço onde sua permanência tornou-se efêmera. Sem historicidade e desnudo na sua trajetória corpórea, não tem mais vínculo algum com o real que lhe é dado. Um real que deixou de ser, pois já não está envolto em nenhum imaginário. “É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera” (BAUDRILLARD, 1981, p. 08).

O corpo sucumbiu aos recortes das histórias de outros corpos. A partir do momento em que passou a viver nos reflexos, se tornou imagem e agora conta outra história. Uma história que acontece na pele e marca para sempre, como presente impossível, uma realidade que ao liquidar aquele privilégio ontológico do corpo indivisível, dissocia as noções de tempo e espaço que lhes são conexas. Pode-se dizer que, daqui em diante, como já apontou Virilio (1996), este corpo que sofre o ataque das técnicas, a fratura molecular e a intrusão das biotecnologias capazes de povoar suas entranhas, não é nada mais do que um disfarce, uma máscara que atua sobre a realidade sensível das coisas. Uma máscara que é a alegoria de um mundo sem memórias que ergue-se sobre o artifício da atualização. Mas que agora assenta-se sobre a primazia de um tempo instável e de um espaço transitório que aboliu a importância desses intervalos clássicos em benefício único do terceiro intervalo: a interface do tipo velocidade-luz (VIRILIO, 1996). Um mundo de aparências e fascinação que passa a existir no momento em que dissolve seus vínculos com a realidade. E onde a tecnologia contemporânea, como reflete Contrera (2017), apaga justamente “as marcas da natureza concreta do mundo”. Dessa forma, a cibercultura passa a ser a afirmação máxima de um comportamento de negação da própria concretude que envolve o universo tangível, ou seja, aquelas categorias de raciocínio espaço-temporais e seus limites não são mais dados pela realidade concreta, o virtual, como variante de ausência, impõem-se agora como verdade absoluta. Pensamento

reafirmado por Breton quando aponta “uma transformação da carne do mundo ou do conteúdo das coisas em informações. A partir desse momento, a fronteira entre os mundos, os objetos e os homens é eliminada, tudo se torna potencialmente comutável, porque tudo é regido, em última instância, pelas mesmas unidades de base” (BRETON, 2013, p. 150).

As dimensões do tempo e do espaço tornam-se inseparáveis, indissolúveis da sua velocidade de transmissão, dando por encerrada a separação entre o próximo e o distante. O corpo na era das novas tecnologias de comunicação é um ensaio dimensional.

Por ele, e através dele, são contadas as novas narrativas contemporâneas. No ferro quente, nas escarificações e nas tatuagens. O corpo é hoje, mais do que nunca, um espaço do diálogo e de reflexão. Na extensão da sua pele, triunfam as imagens, que, em sua estrita falta de referência, “realizam uma situação da fantasia de onipotência humana onipresente. Com isso, o ser humano chegou finalmente a si mesmo. Ele é puro si mesmo. Ele é imagem de Deus e nada mais” (KAMPER, 2001, p. 76).

A pele é um espelho bifásico que desempenha uma tripla função. Sua superfície externa reflete o mundo da realidade objetiva, assim como o mundo vivo que existe no interior do corpo. Sua superfície interna reflete o mundo externo de modo tal à comunicar sua realidade às multivariadas que compõem nossos órgãos. Portanto, nossa pele recebe não só os sinais que nos chegam desde o meio ambiente, transmitindo-os aos centros do sistema nervoso para a etapa de decifração, como ainda capta sinais de nosso mundo interno; todos estes são em seguida traduzidos em termos quantificáveis. A pele é o espelho do funcionamento do organismo: sua cor, textura, umidade, secura, e cada um de seus demais aspectos refletem nosso estado de ser psicológico e também fisiológico (MONTAGU, 1998, p. 30).

Assim perece o corpo, transmutado nas interfaces informacionais, torna-se imagem ao dissolver seus vínculos com a realidade que o cerca para ressurgir em um mundo de aparências, um mundo desnudo dos seus conteúdos, e que passa a existir como um mundo partilhado. Regido pelo consumo e pela visibilidade exacerbada.

Essa é a face sombria de um corpo-imagem, que hoje, mais do que nunca, vive nos extremos e nas extremidades. Um corpo que, ao não dialogar mais com os espaços, perdeu a medida das coisas. É um reflexo distorcido que se esvaziou sob o imperativo compulsório da reproduzibilidade, como defende Baitello (2014).

Um corpo-imagem que buscou refúgio na invisibilidade dos excessos, se escondeu nas alegorias de dor que marcaram e pintaram para sempre sua carne. Um

corpo que transformou de forma intencional sua anatomia, amputando suas sensações e tornando estéreis suas necessidades mais básicas. Ele está transfigurado, sedado diante dos reflexos e dos excessos, é todo imagem. Reeditado e fragmentado em múltiplas versões de si mesmo, se tornou um rascunho metafórico que perdeu sua identidade na multiplicidade de um tempo luz, e hoje carrega apenas a ideia daquilo que já foi um dia. Este corpo-imagem é, portanto, um arquivo translúcido sem histórias. Pintado, amputado e esvaziado das suas camadas culturais, um simulacro. Um corpo aprimorado como metáfora do digital.

6 CONCLUSÃO

Este estudo partiu da hipótese de que a tatuagem, ao ser cooptada pela indústria da mídia e transformada em produto cultural, constituiu um fenômeno de consumo que vem se manifestando de forma cada vez mais intensa, sem a preocupação com as individualidades nem tampouco com as grupalidades, outrora presentes nas sociedades arcaicas.

Ao apontar a disseminação da imagem e sua estereotipização como estruturas fundantes desse processo, admite-se que a redução da sua vida útil é intencionalmente forjada no sentido de estimular uma não pregnânci a desta imagem. Já que tal processo se provou eficiente na manutenção dessas novas relações de consumo que se configuram, sobretudo, com o advento dos novos mecanismos de comunicação e comutação instantâneos. Assim, em tempos cuja visibilidade determina os novos rumos comunicacionais da sociedade contemporânea, e onde a imagem midiatizada automatiza as novas relações entre corpo e imagem, observa-se uma premente obsolescência do sujeito, potencializada pela necessidade de uma vida na imagem.

Dessa forma, tendo a prática da tatuagem como financiadora deste estudo, buscou-se observar, sobretudo na sociedade contemporânea, as convulsões sociais e comportamentais que emergem de uma dependência por visibilidade, que tem se tornado cada vez mais evidente. Dependência presentificada especialmente nas apropriações e alterações fomentadas pela indústria cultural.

As reflexões sobre os impactos desse processo na vida do homem contemporâneo, o condicionamento de valores e as amarras criadas pelo rebaixamento imaginativo, impõem condições que motivam a apatia na produção dos sentidos. Tais aspectos são verificados ao longo desse estudo e reforçam a intencionalidade de obsolescência da imagem com um único propósito, o consumo.

Em tempos de visibilidade exacerbada, o homem tornou-se um ser provisório, transitando entre várias versões de si mesmo. Seu corpo é um reflexo que se vestiu de imagens. Imagens do consumo, como aponta Sodré (2013). Tal condição conduz a uma inflação das superfícies da imagem, procedimento já apontado por Baitello (2014), e funda este novo ordenamento de mundo ao promover profundas alterações nos aspectos socioeconômicos de uma sociedade que se revela cada vez mais frágil e dependente dos aparatos e dos produtos culturais para se autoafirmar.

A desmarginalização da tatuagem e a sua apropriação como produto pela indústria do consumo determinam um ponto de inflexão na ressignificação das práticas culturais. Movimento que pode ser verificado neste estudo através do mapeamento de uma tatuagem, desde sua dimensão de origem até sua disseminação nos espaços midiáticos de comunicação, que potencializam a manutenção e a estereotipização desta tatuagem quanto produto cultural. Em tempos de visibilidade exacerbada, fica claro, ao se observar tal processo, que nada está passível de se tornar transitório e obsolescente quando se trata da sobrevivência de uma sociedade pautada no consumo. Pensamento que é reiterado em Lipovetsky (2015), quando o autor faz o seguinte apontamento. “A civilização consumista exibe a sua ambição de liberar o princípio de prazer, de separar o homem do seu passado imemorial de privação, de coerção e de ascetismo (LIPOVETSKY, 2016, p. 28). As consequências desse processo são cada vez mais evidentes e podem ser presentificadas na necessidade de identificação e pertencimento que as novas grupalidades, desterritorializadas, demandam.

Assiste-se, assim, as premissas de uma nova modalidade de comunicação. Depois das diferentes poluições resultantes da Revolução Industrial, o homem se encontra envolto em uma nova realidade que já esgotou os intervalos de tempo e espaço que antes organizavam o mundo, aponta Virilio (1996). “Daqui em diante as coisas e seres que nos cercam não são nada mais do que ‘campos’, e o real, uma rede única, uma rede cibernetica, já que tudo é interior ao ‘campo’ e somente a ele” (VIRILIO, 1996, p. 113).

E essa nova visão de mundo substituiu de forma incomparável aquilo que até então se encontrava na superfície da matéria. O universo das coisas se tornou um código binário que reduziu a atividade humana a uma experiência efêmera, tornando sintética a percepção da realidade pela simulação dos caracteres específicos, que agora determinam a existência do homem na superfície da imagem, como defende Silva (2012) e afirma Baitello (2014), “Por trás de uma imagem sintética já não há sequer uma imagem concreta e muito menos um corpo de matéria tridimensional; há apenas o conceito abstrato de entidades numéricas, codificações sem tatividades” (BAITELLO, 2014, p. 95).

Assim, pensar a imagem na era das novas tecnologias, sobretudo em termos de novas funções e modalidades de difusão e recepção, se torna um desafio para se

entender as transformações socioculturais ressignificadas com os avanços tecnológicos.

O homem contemporâneo está diante de um fenômeno que não pode mais ser adestrado, nem tampouco submetido a nenhum tipo de controle. Ele agora é refém de um universo de diodo emissor de luz, que parece oferecer como efeito imediato uma dispersão do princípio universal de contemplação da imagem em nome de uma observação instantânea e transitória. Uma observação artificial e indireta que não vislumbra mais o conteúdo das imagens, nem tampouco seus odores e sabores.

O mundo na era das novas tecnologias de comunicação é um mundo de imagens sintéticas e sedutoras, autogeradas e autônomas, que refletem um presente esvaziado pelas velocidades e pela estereotipização. O homem vive, a partir de então, um mundo de aparências. Um mundo que coexiste sem dimensões e que aceita a perda da percepção da realidade como um jogo de espelhos, em cujos reflexos transita o vazio. As coisas ali dobradas existem de forma efêmera e tendem a se espalhar e esvaziar outros mundos dos seus conteúdos originais. Porque cada vez mais imagens são geradas tendo somente a si próprias como ponto de referência, sem correspondência alguma com a realidade que as cerca, aponta Baitello (2014).

A imagem tatuada, como desdobramento e cópia, afeta a própria realidade em que se camuflou, produzindo um desequilíbrio entre a produção de uma visão inflada pela multiplicidade e a percepção de uma realidade simulada. Talvez ela seja o melhor exemplo para se compreender esta nova forma de se ver o mundo. Porque a antiga foi sepultada com o advento dos novos mecanismos de comunicação, que trazem, na observação indireta do universo das coisas, a prevalência de uma nova dinâmica social.

O caminho percorrido até aqui não deixa dúvidas, o homem chegou naquela zona de reflexão onde a experiência humana codificada existe em uma dimensão que não mais comporta o espírito humano, nem tampouco um corpo de matéria.

Um corpo que se tornou imagem, transcendeu as interfaces informacionais para ser multiplicado e distorcido. Está desmaterializado e desterritorializado. Seduzido pelos reflexos vazios e fantasmagóricos das imagens que transitam inertes pelas extensões da sua pele. O sujeito, como uma entidade nômade que desloca-se constantemente em um universo reconstruído, dissocia corpo e experiência, fazendo aquela relação com o mundo, já apontada por Baudrillard (1981) e reiterada por Breton (2013); perder o caráter real e transformar-se em uma relação algorítmica e

comutável. Nessa perspectiva pode-se considerar que “o virtual legitima a aposição radical entre espírito e corpo, chegando à fantasia de uma onipotência do espírito. A realidade virtual está aquém e além do corpo – este é passivo, mesmo que ressoe com inúmeros efeitos de sensações e de emoções provocadas pela imagem” (BRETON, 2013, p. 143-144).

A partir de agora, este corpo é uma entidade numérica, um simulacro que recebe e aceita as marcas impostas pelo contemporâneo, porque o que importa é somente a sua representação. Mas uma representação mediada pelas incertezas e conflitos de uma era de aparências, em que a aspiração humana encontrou na visibilidade um instrumento de encarnação da vida social. Porque diante de seres inautênticos, vestidos com a imagem, que não é mais aquela que deveriam ter, mas sim aquela que lhes é oferecida como moeda de inclusão e identidade, não surpreende que o homem ainda continue inseguro quanto a quem é de fato, aponta Ashley Montagu (1998).

Este mesmo homem que se apropriou de uma identidade ilegítima que lhe foi oferecida como ferramenta de visibilidade, e a usa com o mesmo desconforto de quem veste algo que não lhe serve, ou de quem contempla uma cicatriz que não traz mais história alguma. Desde então, imagens deixaram de ser janelas. Em tempos de visibilidade exacerbada, elas se tornaram espelhos que dissimulam a realidade e diluem sua energia reveladora pela multiplicidade e estereotipização. Sobre a pele, são apenas histórias inacabadas.

Conclui-se, à vista disso, que os meios de comunicação, ao agirem como sincronizadores sociais por meio de estratégias miméticas, exercem uma influência fundamental no consumo de determinado produto cultural.

Nesse sentido, fica evidente a importância de se pensar o papel do sujeito e os desdobramentos que emergem na forma como ele se relaciona com a natureza que o cerca. Assim, torna-se fundamentalmente importante compreender a influência que a mídia exerce na produção desses novos sujeitos desterritorializados e pulverizados nos espaços midiáticos de comunicação, além de questionar qual destino tomará a cultura sob os cuidados da indústria da mídia em seus aspectos constitutivos.

Pode-se dizer, contudo, que, diante das novas tecnologias de comunicação, a imagem adquiriu vontade própria. A desintegração da vista, que precedeu por pouco a da matéria e dos corpos, como aponta Paul Virilio (2015), tornou a realidade simulada a nova verdade da visão. Ressignificada e metamorfoseada pelos aparatos

que mediam essa nova empreitada das aparências, que não consegue mais se esconder na transparência das coisas.

O universo, visto de forma sintética, se tornou um universo de interfaces informacionais que disseminam e dissimulam as realidades a partir das imagens de consumo, que operam profundas transformações na sociedade contemporânea. E nesse novo ordenamento de mundo, como postula Sodré (2013), “a tecnologia configura-se como uma espécie de nova ‘natureza’, não só porque dela provém os objetos que compõem o ambiente ou o mundo vital de hoje, mas também porque ela se impõe como uma ordem de determinações praticamente absoluta” (SODRÉ, 2013, p. 76).

Tal perspectiva permite um novo olhar sobre a natureza das coisas. Um olhar que remodela e redefine a maneira como se vê o mundo, mas que também aponta o quanto devastador pode ser o sequestro da realidade quando se automatiza os modos de aparição e desaparição da imagem.

O sujeito contemporâneo transcendeu os limites dimensionais da matéria e se reencarnou como um reflexo transitório, multiplicado e fragmentado. Habita agora um não lugar. Sua imagem transfigurada e distorcida carrega na pele as cicatrizes que autenticam os processos de transformação que lhe foram imputados em nome da identificação e do pertencimento. Essa é a síntese de um processo de ressignificações que sempre estiveram presentes ao longo de toda a sua trajetória evolutiva. Porque ainda são legítimas as reflexões que apontam o corpo como um monumento à cultura humana. Como também são legítimas as considerações que não descartam a possibilidade de que esse corpo tenha se tornado um simulacro, um ente reeditado que transita inerte na nulodimensão do pensamento digital. Considerações que levam este corpo, como primeiro e último local das transformações culturais, sucumbir às aquelas ofertadas em nome das grupalidades.

Assim passou este corpo a viver à imagem de outros corpos. Conduta que autentica a necessidade de reflexão sobre o postulado de Kamper (2001), que, ao supor uma corporeidade sem espírito, pressupõe uma espiritualidade sem corpo. Um corpo que perdeu sua opacidade para ganhar a transparência das interfaces informacionais.

Tornou-se imagem e teve seus vínculos com a realidade dissolvidos para sobreviver em um mundo de aparências e desnudo dos seus conteúdos. Eis a face sombria deste corpo-imagem. Um corpo que não dialoga mais com os espaços. É

agora um Narciso sem eco, um reflexo transfigurado que se perdeu sob o imperativo compulsório da reproducibilidade, como aponta o postulado de Baitello (2014).

Um corpo-imagem, refugiado na invisibilidade dos excessos, escondido nas alegorias de dor que marcaram e pintaram para sempre sua carne, transformando de forma intencional sua anatomia. Amputando suas sensações e tornando estéreis suas necessidades mais básicas. Este corpo-imagem está transfigurado e sedado diante dos reflexos e dos excessos. Reeditado e fragmentado em múltiplas versões de si mesmo, tornou-se um ente metafórico que perdeu sua identidade na multiplicidade de um tempo luz, e hoje carrega apenas a ideia daquilo que já foi um dia. Hoje é um arquivo translúcido sem histórias. Esvaziado das suas camadas culturais, um simulacro. Um corpo aprimorado como metáfora do digital. E se hoje este corpo muitas vezes é vivido como um acessório da presença, como defende Breton (2013), é porque ele se tornou um objeto imperfeito, um rascunho que deve ser corrigido.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. Tatuagens e subjetividade: reflexões em torno do imaginário da epiderme. **Interseções**, jan./jun. 2001, v. 91, n. 109.

ANDERS, Günther. **La obsolescencia del hombre** - sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial. Valênciia: Pré-textos, 2011.

ANTONACCI, Maria Celia. **As nazi-tatuagens**: inscrições ou injúrias no corpo humano? São Paulo: Perspectivas, 2006.

ARKEOFILI. Mısır'da 3000 Yıllık Kadın Mumyasında İlginç Dövmeler Bulundu. 29 set. 2016. <http://arkeofili.com/misirda-3000-yillik-kadin-mumyasinda-ilginc-dovmeler-bulundu/>. Acesso em: 23/08/2017 às 20h30.

Arte em toda parte. **Uma oficina Pré-histórica**. 17 de 10 de 2011. Disponível em: <https://arteemtodaaparte.wordpress.com/tag/arte-pre-historica/>. Acesso em: 21/03/2017 às 18h32.

BAITELLO, Norval. **A era da Iconofagia** – Ensaios sobre Comunicação e Cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

_____. **Corpo e imagem**: comunicação, ambientes, vínculos. São Paulo: Summus, 2008.

_____. **O pensamento sentado**- Sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: Unisinos, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade do consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BBC. Science & Nature Homepage. Neanderthal. s.d. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/sn/tvradio/programmes/horizon/neanderthal_prog_summary.shtml. Acesso em: 11 jul. 2018.

BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Madrid: Katz, 2007.

_____. **Imagen, mídia e corpo**: uma nova abordagem à iconologia. In: Ghrebh. São Paulo: CISC, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da sua reproduzibilidade técnica**. 6. Editor: Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e terra, 2002.

BRETON, David Le. **Adeus ao corpo**. 2. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2013.

BUDGE, Wallis E. A. **El libro egipcio de los muertos**. Málaga: Editorial Sirio, 2007.

CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos**: um estudo semiótico do corpo e seus códigos. São Paulo: AnnaBlume, 1996.

CARTWRIGHT-JONES, Catherine. **North African Henna**: History and Technique. Ohio-USA: Henna Page Publications, 2007.

Christian Gates St-Pierre. Bone awls of the St. Lawrence Iroquoians: a microwear analysis. Bones as tools: Current methods and interpretations in worked bone studies. BAR international series nº 1622, 2007: 105-116.

CONTRERA, Malena Segura. “**A imagem simbólica na contemporaneidade.**” // Congresso do CRI2i. *A teoria geral do imaginário 50 anos depois: conceitos, noções. Metáforas*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

_____. **Mediosfera**: Meios, Imaginário e desencantamento do mundo. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

COSTA, Ana. **Tatuagens e marcas corporais**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DETER-WOLF, Aaron. “Drawing with great needles: Ancient tattoo traditions of North America University of texas press.” Needle in a Haystack: Examining the Archaeological Evidence for Prehistoric Tattooing, 2013: 43-72.

_____. The material culture and middle stone age origins of ancient tattooing. Tattoos and modifications in antiquity proceeedings of the sessions at the EAA annual meetings in the hague and Oslo, 2013: 15-26.

DICKSON, James H. “The onmnivorous tyrolean iceman: Colon contents (meat, cereals,pollen, moss and whipworm) and isotope analyses.” Philosophical Transations of the Royal Society of Londos 355 (12 2000): 1843-1849.

DURAND, Gilbert. A imaginação Simbólica. Lisboa: Edições 70, 1995.

EDITORAL GLOBO. **Tatuagens mais antigas do mundo são encontradas em múmia**. s.d. Disponível em:
<https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Arqueologia/noticia/2015/01/tatuagens-mais-antigas-do-mundo-sao-encontradas-em-mumia.html>. Acesso em: 12 jul. 2018.

Egito antigo. **Período Dinástico**. s.d. Disponível em:
<https://www.egitoantigo.net/periodo-pre-dinastico-do-egito.html>. Acesso em: 03/04/2017.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

- _____. **O mundo codificado**. São Paulo: Naify, 2007.
- _____. **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: AnnaBlume, 2008.
- GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. **Mimese na cultura - agir social, rituais e jogos, produções estéticas**. São Paulo: AnnaBlume, 2004.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GELEDÉS. **Quase tatuagem**: na África as pessoas fazem arte na própria pele. 14 mar. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/quase-tatuagem-na-africa-as-pessoas-fazem-arte-na-propria-pele/>. Acesso em: 24 jul. 2018.
- GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- HISTORY. Polícia desvenda assassinato cometido há 5.300 anos. s.d. Disponível em: <https://seuhistory.com/noticias/policia-desvenda-assassinato-cometido-ha-5300-anos>. Acesso em: 13 jul. 2018.
- HOMEM de Neandertal, o primeiro artista incompreendido do mundo. <https://internacional.estadao.com.br/noticias/nytiw,homem-de-neandertal-o-primeiro-artista-incompreendido-do-mundo,70002216046>. Acesso em: 12 jul. 2018.
- Journal of Analytical Science and Technology. **Sciencemag**. 12 jul. 2018. Disponível em: <http://science.sciencemag.org/content/359/6378/912>. Acesso em: 12/07/2018.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KAMPER, Dietmar. **Corpo vivo, corpo morto**. São Paulo, São Paulo, 2000.
- _____. **Mudança de horizonte**: o sol novo de cada dia. São Paulo: Paulus, 2016.
- KELEMAN, Stanley. **Mito e corpo - uma conversa com Joseph Campbell**. São Paulo: Summus, 1999.
- LEACH, Edmund. **Cultura e comunicação**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Da leveza**: para uma civilização do ligeiro. Lisboa: Edições 70, 2016.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Pesquisa em comunicação**. 8. ed. São Paulo: Loyola, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: declínio do individualismo nas sociedades de massa. 3. ed. Tradução de Maria Lurdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

Mail online. **The white slave tattooed by her Native American family, full-body fanatics of the 1920s and cancer victims who opt for 'ink bras' instead of new breasts:** A fascinating history of women with tattoos. 30 jan. 2013. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2270600/History-womens-tattoos-From-Native-Americans-cancer-victims-tatts-instead-breast-reconstruction.html>. Acesso em: 14/07/2018

MARQUES, Toni. **O Brasil tatuado e outros mundos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MENEZES, José Eugenio de Oliveira. Processos de mediação: da mídia primária à mídia terciária. **Comunicação: teorias e metodologias**, s.d.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIFFIN, Margot. **Bodies of Subversion:** A secret history of woman and tattoo. Brooklyn, NY: Powerhouse books, 2013.

MIKLOS, Jorge. Comunicação, cultura e mídias sociais. Edição: Richard Romancini e Maria Immacolata Vassalo de Lopes. **Anais... XIV Congresso Ibero-Americano de comunicação.** São Paulo, São Paulo, 2015.

MONTAGU, Ashley. **Tocar:** o significado humano da pele. Tradução de Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1998.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas do século XX - o espírito do tempo 1- Neurose.** São Paulo: Forense Universitária, 2002.

_____. **O enigma do homem - para uma nova antropologia.** Tradução de Fernando Castro. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1975.

_____. **O método.** 1, 2, 3 e 4 v. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. **O paradigma perdido:** a natureza humana. Lisboa: América, 2000.

NAT GEO. **Descobertas as Primeiras Tatuagens em Múmias do Antigo Egito.** s.d. Disponível em: <https://www.natgeo.pt/historia/2018/03/descobertas-primeiras-tatuagens-em-mumias-do-antigo-egito>. Acesso em: 25/09/2018

NEUMANN, Erich. **A história da origem da consciência.** São Paulo: Cultrix, 1995.

Polaco Tattoo e a história da tatuagem no Brasil. **Teenk.** 01 fev. 2013. Disponível em: <https://teenkstore.wordpress.com/2013/02/01/polaco-tattoo-e-a-historia-da-tatuagem-no-brasil/>. Acesso em: 18/09/2017

PROSS, Harry. **Medienforschung:** Film, Funk, Presse, Fernsehen. Berlin: Gebundenes Buch, 1970.

REVISTA GALILEO. **Conjunto de ossos pode ser o kit de tatuagem mais antigo do mundo.** s.d. Disponível em:

<https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Arqueologia/noticia/2018/05/conjunto-de-ossos-pode-ser-o-kit-de-tatuagem-mais-antigo-do-mundo.html>. Acesso em: 11 jul. 2018.

ROLLO, Franco. Ötzi's Last Meals: DNA Analysis of the Intestinal Content of the Neolithic Glacier Mummy from the Alps. **Proceedings of the National Academy of Sciences** 29, n. 20 (10 2002): 12594-12599.

SILVA, Mauricio Ribeiro da. **Na órbita do imaginário**: comunicação, imagem e os espaços da vida. São José do Rio Preto: UNIP, 2013.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear em rede. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

VIGL, Paul Gostner e Eduard E. INSIGHT: Report of Radiological-Forensic Findings on the Iceman. **Journal of Archaeological Science** 29, n. 3, (2002): p. 323-326.

VIRILIO, Paul. **A imagem virtual, menta e instrumental**. São Paulo: 34, 1993.

_____. **Estética da desaparição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. **O espaço crítico e as perspectivas em tempo real**. São Paulo: 34, 2005.

VIRILIO, Paul; SILVERE, Lotringer. **A arte do motor**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande dormir**. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WULF, Christoph. **Homo pictor**: imaginação ritual e aprendizagem mimética no mundo globalizado. Tradução de Vinicius Spricigo. São Paulo: Hedra, 2013.