



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DESIGN-MODA**

DILLIANA DIAS VIEIRA

**FETICHE E GÊNERO: A INFLUÊNCIA DA CULTURA BDSM NA CONSTRUÇÃO
DO FIGURINO DE *FEVER RAY***

**FORTALEZA
2018**

DILLIANA DIAS VIEIRA

FETICHE E GÊNERO: A INFLUÊNCIA DA CULTURA BDSM NA CONSTRUÇÃO DO
FIGURINO DE *FEVER RAY RAY*

Monografia apresentada como conclusão de Curso em Design-Moda do Instituto de Cultura e Arte – ICA da Universidade Federal do Ceará – UFC, como requisito parcial para obtenção de Título de Bacharel em Design-Moda.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Francisca Raimunda Nogueira Mendes.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V714f Vieira, Dilliana Dias.

Fetichismo e gênero : A influência da cultura BDSM na construção do figurino de Fever Ray / Dilliana Dias Vieira. – 2018.

91 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2018. Orientação: Prof. Dr. Francisca Raimunda Nogueira Mendes.

1. Gênero. 2. Fetichismo. 3. Figurino. 4. BDSM. I. Título.

CDD 791.4

DILLIANA DIAS VIEIRA

FETICHE E GÊNERO: A INFLUÊNCIA DA CULTURA BDSM NA CONSTRUÇÃO DO
FIGURINO DE *FEVER RAY*

Monografia apresentada como conclusão de Curso em Design-Moda do Instituto de Cultura e Arte – ICA da Universidade Federal do Ceará – UFC, como requisito parcial para obtenção de Título de Bacharel em Design-Moda.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Francisca Raimunda Nogueira Mendes.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Francisca Raimunda Nogueira Mendes (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. MSc. Marta Sorélia Félix de Castro
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. MSc. Walkiria Guedes de Souza
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

À minha vó Luiza.

AGRADECIMENTOS

À minha vó, Luiza, por ser minha fortaleza, me surpreendendo todos os dias com a sua imensa sabedoria. Se hoje cheguei até aqui, foi porque o seu amor foi o meu maior combustível. Você me ensinou a desenhar e pintar flores em sobras de tecido e assim me fez conhecer uma das minhas maiores paixões: a moda.

À minha mãe, Jacyana, que, apesar da nossa distância, sei que torce sempre pelo meu sucesso. Realizar esse trabalho me fez revisitar a excelência que você sempre projetou em mim.

À minha amiga de infância, Gissely, com quem eu dividi medos, anseios, mas também alegrias imensuráveis. Agradeço a você e a toda a sua família por me dar tanto amor ao longo desses anos.

A todos os meus grandes amigos, os próximos, os distantes, os novos, os antigos. Agradeço eternamente pela oportunidade de compartilhar minha vida com vocês.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Francisca Mendes, pela paciência e confiança no meu trabalho. A sua forma de conduzir todo o processo foi fundamental para que eu chegasse até o fim.

À Karin Dreijer, artista que me influencia há anos, e que é responsável por impulsionar meu desejo de voltar à academia e realizar essa pesquisa tão apaixonante.

“Açoitar é também acariciar.” Valerie
Steele, 1997.

RESUMO

O BDSM consiste num conjunto de práticas sexuais em que indivíduos se relacionam de maneira hierárquica, seja por meio de torturas físicas ou emocionais. O visual dessa subcultura é um dos principais influenciadores do estilo fetichista em algumas vertentes da moda, que têm como plano de fundo um debate sobre gênero e sexualidade. O presente estudo, por meio da análise de figurino de seis personagens do videoclipe “*To The Moon and Back*” (2017) de *Fever Ray*, objetivou apresentar os indícios da influência da cultura BDSM no desenvolvimento do figurino, além de identificar como esses elementos visuais se relacionam com o espectro do gênero e sexualidade.

Palavras-chave: Gênero. Fetiche. Figurino. BDSM.

ABSTRACT

BDSM consists of a set of sexual practices in which individuals relate in a hierarchical way, either through physical or emotional torture. The visual of this subculture is one of the main influencers of the fetish style in some aspects of fashion, which have as background a debate on gender and sexuality. The present study, through the costumes analysis of six characters from Fever Ray's video "To The Moon and Back" (2017), aimed to present the signs of the influence of the BDSM culture in the development of the costumes, besides identifying how these visual elements are related to the spectrum of gender and sexuality.

Keywords: Gender. Fetish. Costume. BDSM.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Ilustração em pôster antigo sobre espartilhos	34
Figura 2	– Emma Peel em “Os Vingadores”	36
Figura 3	– Chrissie Hynde, Jordan e Vivienne Westwood na <i>SEX</i> (1976)	37
Figura 4	– Joan Jett, símbolo clássico da <i>bad girl</i>	38
Figura 5	– Madonna e o clássico <i>corset</i> pontiagudo desenvolvido por Jean Paul Gaultier	39
Figura 6	– Trinity da Trilogia <i>Matrix</i>	40
Figura 7	– Bettie Page em ensaio fotográfico	43
Figura 8	– Clube <i>gay</i> de motocicleta fetichista	44
Figura 9	– Espaço BDSM decorado como masmorra	46
Figura 10	– O “ <i>top</i> ” no BDSM: Dominatrix e Dominador	47
Figura 11	– Dominadoras praticando o “ <i>FemDom</i> ”	48
Figura 12	– O “ <i>bottom</i> ” no BDSM: Submissa e Submisso	49
Figura 13	– <i>Corselet</i> , <i>Corset</i> ou Espartilho	51
Figura 14	– Modelos de salto alto: dominadora e submissa	52
Figura 15	– Botas: masculina e feminina	53
Figura 16	– Roupa íntima	54
Figura 17	– Segunda pele ou <i>catsuit</i>	55
Figura 18	– <i>Bondage</i>	56
Figura 19	– <i>Shibari</i>	57
Figura 20	– Meias e cintas-ligas	58
Figura 21	– Luvas	59
Figura 22	– Máscara de látex	60

Figura 23 – Máscara de gás	61
Figura 24 – Chicote	62
Figura 25 – Coleira	63
Figura 26 – Encontro de adeptos do <i>pet play</i>	64
Figura 27 – <i>Sissy Slave</i>	65
Figura 28 – Maquiagem da Dominatrix	66
Figura 29 – "A Mulher de Branco"	68
Figura 30 – Câmara de gás onde A Mulher de Branco mantém sua escrava	70
Figura 31 – Câmara de gás onde a Rebelde Submissa está aprisionada	71
Figura 32 – "Rebelde Submissa"	72
Figura 33 – Detalhes da <i>lingerie</i> e bota da Rebelde Submissa	74
Figura 34 – "Dama de Fogo"	76
Figura 35 – Momento em que a Dama de Fogo urina na Rebelde Submissa	77
Figura 36 – "Vigilante"	78
Figura 37 – "Alma Noturna"	80
Figura 38 – "Rainha da Primavera"	83
Figura 39 – A submissa entre em contato com a Rainha da Primavera	84

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BDSM	<i>Bondage</i> , Disciplina/Dominação, Submissão/Sadismo e Masoquismo
S&M	Sadismo & Masoquismo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	METODOLOGIA	17
2.1	Tipo de Pesquisa	17
2.2	Área de Abrangência	18
2.3	Plano de Coleta de Dados	18
2.4	Categorias Analíticas	19
3	FIGURINO E CONTEXTO HISTÓRICO	20
3.1	Classificações do figurino	24
3.2	Figurino e imagem feminina	25
4	SEXUALIDADE E QUESTÕES DE GÊNERO	27
4.1	Sexualidade: uma abordagem histórica	27
4.2	Teorias sobre o gênero	29
5	FETICHE E MODA	32
6	CULTURA BDSM	42
6.1	Principais elementos da indumentária BDSM	50
6.1.1	<i>Corselet, Corset ou Espartilho</i>	51
6.1.2	<i>Salto alto e Botas</i>	52
6.1.3	<i>Roupas íntimas</i>	54
6.1.4	<i>Segunda pele ou catsuit</i>	55
6.1.5	<i>Bondage e Shibari</i>	56
6.1.6	<i>Meias e cintas-ligas</i>	58
6.1.7	<i>Luvas</i>	59
6.1.8	<i>Máscaras</i>	60
6.1.9	<i>Chicote</i>	62
6.1.10	<i>Coleira</i>	63
6.1.11	<i>Pet Play</i>	64
6.1.12	<i>Sissy Slave</i>	67
6.1.13	<i>Maquiagem</i>	66
7	ANÁLISE DE FIGURINO DO VIDEOCLÍPE “TO THE MOON AND BACK” (2017)	67
7.1	Ato I – “A Mulher de Branco”	67

7.2	Ato II – “A fuga da Rebelde Submissa”	71
7.3	Ato III – “O ritual”	75
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
	REFERÊNCIAS	89

1 INTRODUÇÃO

O BDSM, sigla pode significar *Bondage*¹/Disciplina ou Dominação/Submissão ou Sadismo/Masoquismo, consiste, de maneira geral, a um conjunto de padrões de preferências sexuais em que há troca de poder, no qual um dominador atua diante de um submisso, seja com amarrações, torturas físicas ou psicológicas².

A popularidade desse grupo se dá, entre outros fatores, pela sua representatividade e influência em algumas vertentes da moda, que difundiram o estilo fetichista, principalmente, no século XX. Nesse momento, a sexualidade, aliada à atração por itens específicos do vestuário, passou a ser “acolhida” pelas revistas, passarelas e até mesmo o cinema (STEELE, 1997, p. 17).

Atrelado ao cinema – e eventualmente influenciado pela moda – está o figurino. Este, que teve origem nas antigas encenações Gregas, consolidou-se como um elemento de destaque nas produções cinematográficas, principalmente no *boom* “Hollywoodiano” da década de 1920. O figurino se tornou um dos itens fundamentais para a construção das “divas” do cinema, símbolos de feminilidade e sensualidade que conquistaram o público (ROMANATO, 2013).

Na atualidade, o figurino também é um recurso utilizado por artistas que procuram traduzir sua mensagem para além da música. As vestes, dessa forma, atuam como um meio palpável de materialização das motivações artísticas, cuja construção está ordenada para contar uma história, seja pelas cores, simbolismos, texturas etc.

Nesse contexto está *Fever Ray*, pseudônimo de Karin Dreijer Andersson, artista sueca que se dedica à música eletrônica em carreira solo desde 2009³. Para incorporar *Fever Ray*, Karin utiliza, além de suas modulações de voz e performance, o seu figurino como fonte de códigos e símbolos que traduzem suas ideias.

Em seus trabalhos mais recentes, *Fever Ray* opta pela estética do fetichismo feminino, contextualizada às discussões sociais sobre gênero e

¹ Em português “escavidão”. No BDSM, significa amarração e/ou imobilização seja com algemas, cordas ou similares (SILVA, 2012, p. 15)

² Silva (2012, p. 21)

³ Em paralelo à dupla de música eletrônica, *The Knife* (1999 – 2014), originada em parceria com seu irmão, Olof Dreijer, Karin lança seu primeiro álbum sob a persona de *Fever Ray*, apresentando uma alternativa às sonoridades experimentadas anteriormente pelo duo. Após um hiato de 8 anos, a artista volta a ser destaque no cenário musical com o lançamento de um novo álbum em 2017, intitulado *Plunge*.

sexualidade. Entre suas obras está o videoclipe “*To The Moon and Back*” (2017), cuja narrativa apresenta personagens transgressoras que, numa espécie de “ritual sadomasoquista”, afloram sua sexualidade, incrementada pelo uso de figurinos que despertam não só o desejo, mas narram as suas trajetórias.

Dessa forma, o presente trabalho tem o intuito de apontar os indícios da influência da cultura BDSM no figurino dos personagens, além de identificar como esses elementos visuais se relacionam com o espectro do gênero e sexualidade.

Para a sua realização foram definidos os seguintes objetivos: apresentar a evolução histórica do figurino a fim de compreender a sua importância como elemento de tradução simbólica em uma narrativa; apresentar o percurso histórico da sexualidade, principalmente a feminina; identificar os principais conceitos e teorias sobre o gênero no século XX; compreender as relações existentes entre moda e fetiche ao longo da história; contextualizar a cultura BDSM e detalhar a sua indumentária e principais elementos visuais; analisar as vestes e adereços utilizados pelos personagens do videoclipe “*To The Moon and Back*”, identificar como a psicologia das cores age sobre seu figurino e de que maneira ele se relaciona com a indumentária fetichista BDSM.

A escolha do objeto de estudo está relacionada, sobretudo, à proximidade da autora com a trajetória musical de Karin Dreijer, cuja banda de origem foi acompanhada desde sua adolescência. Outro fator a ser levado em consideração é o seu gosto por figurino e audiovisual.

Além disso, as temáticas fetiche e gênero se demonstram relevantes ao tratar de questões tabus na sociedade, como a sexualidade que, em muitos casos, limitam-se ao silêncio e as proibições familiares. Segundo Ressel (2011, p. 247), são marcas culturais perpetuadas por gerações que tratam o sexo e o prazer como algo proibido, perigoso e até “pecaminoso”. E quando se trata da experiência feminina, nos deparamos com a existência dessas “proibições, punições, permissões e recompensas concernentes a algo que deveria ser puramente natural” (CHAUÍ, 1984, p. 15).

O estudo também endossa o reconhecimento do figurino para o audiovisual, enquanto ferramenta de expressão visual e de articulação de simbologias. Por fim, destaca-se a contribuição acadêmica do trabalho, uma vez que o figurino Fever Ray é um objeto ainda pouco explorado, reservando-se a alguns estudos feitos por autores do país de origem.

Este trabalho possui um caráter descritivo, que, segundo Gil (2010, p. 42), tem "como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou, então, o estabelecimento de relações entre variáveis". Dessa forma, faz-se necessário o uso da pesquisa bibliográfica aliada à documental. A última, segundo o autor, confere vantagem ao processo de investigação, uma vez que "os documentos constituem fonte rica e estável de dados".

O seguinte trabalho está dividido em sete partes. O primeiro capítulo situa o leitor sobre os aspectos do trabalho tais como escolha do tema, a problematização do que se busca responder, o objetivo geral e os específicos. Já o segundo capítulo expõe a metodologia de maneira detalhada.

No terceiro capítulo, contextualizam-se os aspectos históricos do figurino, apresentando a evolução dos figurinos do surgimento do teatro aos tempos modernos, para na sequência compreender suas classificações e a sua relação com a difusão de "padrões de feminilidade" através do cinema.

O quarto capítulo, dividido em duas partes, apresenta primeiramente o percurso histórico sobre a sexualidade, principalmente a feminina. Em seguida, expõem-se os principais conceitos e teorias sobre o gênero no século XX.

No quinto capítulo, são expostas as principais relações entre fetiche e moda, apresentando as principais tendências fetichistas ao longo das décadas, assim como os seus difusores.

O sexto capítulo é dedicado à definição e contextualização da cultura BDSM, além do detalhamento da sua indumentária e principais elementos visuais.

No sétimo capítulo é onde se concentra a análise aprofundada do figurino do videoclipe "*To The Moon and Back*". Nesta seção são analisados os figurinos de seus seis personagens: "A Mulher de Branco", "Rebelde Submissa", "Dama do Fogo", "Alma Noturna", "A vigilante" e "Rainha da Primavera".

No oitavo capítulo encontra-se a conclusão e os resultados obtidos ao final do trabalho.

2 METODOLOGIA

O seguinte capítulo expõe a metodologia utilizada para construir a análise de figurino do videoclipe “*To the Moon and Back*” (2017) de *Fever Ray*.

2.1 Tipo de Pesquisa

O presente trabalho foi desenvolvido a partir de uma abordagem qualitativa. Gil (2010, p. 38) define esse processo “como uma sequência de atividades, que envolve a redução dos dados, a categorização desses dados, sua interpretação e a redação do relatório”. De acordo com Bauer e Gaskell (2008, p. 23), a pesquisa qualitativa evita números e trabalha, principalmente, com interpretações das realidades sociais, centrada ao redor do levantamento de dados.

Além disso, possui um caráter descritivo, que, para Gil (2010, p. 42), tem “como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou, então, o estabelecimento de relações entre variáveis”. Esse método torna-se indispensável para análise dos figurinos, bem como a geração de associações entre outras variáveis dentro do contexto do videoclipe analisado.

Foi realizada uma pesquisa bibliográfica que, segundo Gil (2010, p. 44) é construída com base em materiais já publicados e disponíveis, como livros, revistas, jornais, teses, dicionários etc. Para este trabalho utilizaram-se livros e trabalhos acadêmicos referentes à área de abrangência do figurino, psicologia das cores, estudos sobre gênero, sexualidade, fetiche e cultura BDSM. A principal vantagem nesse tipo de pesquisa “reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente”, acrescenta Gil (2010, p. 45).

Por se tratar de uma análise por meios audiovisuais, faz-se necessário o uso da pesquisa documental aliada à bibliográfica. De acordo com Pádua (1997, p. 69), a pesquisa documental constitui-se de materiais alternativos, não necessariamente textuais, que auxiliam na compreensão de fenômenos. Os *frames*⁴ de um videoclipe utilizados para interpretar os figurinos são a principal fonte de informação dessa pesquisa, pois tratam-se de um dado “de primeira mão”, ou seja,

⁴ Cada um dos quadros ou imagens fixas de um produto audiovisual.

que não receberam nenhum tratamento analítico (GIL, 2010, p. 46).

Em relação à análise de imagens em movimento, Bauer e Gaskell (2008, p. 343) acrescentam que “os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais”. Nesse caso, deu-se ênfase ao figurino utilizado pelas personagens do videoclipe, tendo os demais itens como secundários.

2.2 Área de Abrangência

Foi analisado o videoclipe “*To the Moon and Back*” (2017) de Fever Ray, através da interpretação de figurino dos seis personagens apresentados. Para fins de identificação, eles foram denominados como: “A Mulher de Branco”, “Rebelde Submissa”, “Dama do Fogo”, “Alma Noturna”, “A vigilante” e “Rainha da Primavera”. A escolha dos personagens se deve, principalmente, à variedade e complexidade simbólica apresentada por seus figurinos.

2.3 Plano de coleta de dados

As etapas para o desenvolvimento desse trabalho, consistiram na realização da pesquisa bibliográfica – através de livros e trabalhos acadêmicos, para a compreensão da evolução teórica a respeito das temáticas de gênero, sexualidade, figurino, fetiche e cultura BDSM – e da pesquisa documental – a partir de fontes audiovisuais, para análise do figurino; fotográficas, para coleção de imagens a respeito da indumentária BDSM; além de informações de *blogs* e *sites* especializados.

Após as pesquisas, realizou-se a análise do figurino do videoclipe “*To The Moon and Back*”, na qual cada uma das seis personagens teve sua indumentária analisada individualmente, considerando as cores, vestes e acessórios utilizados, além das suas características comportamentais e interações durante a narrativa. De acordo com Bauer e Gaskell (2008, p. 350), esses dois últimos aspectos compõem a dimensão visual que também está passível de codificação:

Por exemplo, ficou evidente, no caso de uma pessoa deprimida, estar ela sempre em uma posição “inferior” à de outros personagens centrais da narrativa. Se os outros estivessem de pé, ela estaria sentada; se os outros estivessem sentados, ela estaria curvada. (BAUER; GASKELL, 2008, p. 350).

Para a interpretação do figurino, considerou-se, principalmente, as

contribuições de Leite; Guerra (2002) e Muniz (2004), no que diz respeito à sua contextualização e classificação. Além disso, utilizou-se o estudo sobre cores e seus efeitos culturais e psicológicos proposto por Heller (2013). Já os dados obtidos foram relacionados às informações visuais referentes à cultura BDSM, presentes nas obras de Steele (1997) e Souza (2014).

2.4 Categorias analíticas

As categorias são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos muitas vezes sob um título genérico ou agrupamento efetuado em razão dos caracteres comuns destes elementos (BARDIN, 2009, p. 72). Segundo Prodanov e Freitas (2013, p. 112), a formulação das categorias é fundamental para que o pesquisador sistematize sua linha de raciocínio dentro da pesquisa.

Dessa forma foram definidas as seguintes categorias: gênero, fetiche, figurino e BDSM.

O gênero se trata de um termo difundido a partir da década 1970 utilizado, inicialmente, como uma “categoria” que comporta o “masculino” e o “feminino”. Está relacionado com os estudos sobre a “construção biológica, social e cultural entre homens e mulheres (CORRÊA, 2011, p. 63).

O fetiche, nesse trabalho, refere-se principalmente à preferências sexuais de indivíduos, envolvendo a atração obsessiva por itens do vestuário ou partes do corpo (STEELE, 1997, p. 17).

Já o figurino pode ser compreendido como um traje composto, que integra a construção de um espetáculo, seja ele teatral, televisivo ou cinematográfico. Além de vestir os personagens, ele injeta “cor, forma e textura” em uma cena (LEITE; GUERRA, 2002, p. 63).

Por fim, o BDSM (*Bondage*⁵/Disciplina, Dominação/ Submissão ou Sadismo/Masochismo), que representa um conjunto de padrões de comportamento sexual humano em que há troca de poder utilizando-se torturas físicas ou psicológicas (SOUZA, 2014, p. 21)

⁵ Explicado anteriormente.

3 FIGURINO E CONTEXTO HISTÓRICO

Segundo Leite e Guerra (2002, p. 14), “o figurino, mesmo quando ainda incipiente, teria se presentificado desde que o homem se admitiu como personagem: ele se ornamentava de acordo com as personificações, caracterizações e status que pretendia assumir”. Na atualidade, ele pode ser considerado como uma categoria que evoluiu dos trajes, cujas manifestações e expressões estão “diretamente relacionadas a uma ideia definida, predeterminada pelo espetáculo, em cuja a existência e a validade está imbricado, o espetáculo” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 57). Como aponta Muniz (2004, p. 64), no “diálogo teatral e de cena, para os espectadores, só há dois sentidos atuantes em 99,9% dos espetáculos em cartaz: a visão e audição”. No primeiro, encontra-se o figurino, destacando-se como um dos elementos fundamentais para a construção de narrativas.

Para Leite e Guerra (2002), no mundo da encenação e do espetáculo, o figurino torna-se um meio para a apreensão de códigos simbólicos que as personagens devem exprimir:

Os figurinistas devem vestir personagens. E como sabemos, suas roupas, acessórios, aparência física, devem indicar de forma precisa e contundente características próprias, individuais, que vão de classe social (ou mobilidade entre classes sociais, ascensão e decadência), a características psicológicas sutis e profundas. Universo fascinante rico, nuançado, o design de figurino precisa efetuar um trabalho de estilização e depuração, ou mesmo de maximização, para que os sinais sejam apreendidos. (LEITE; GUERRA, 2002, p. 15).

As encenações teatrais têm origem nos rituais realizados em um passado remoto da sociedade, “no qual por intermédio de uma determinada atitude – seja ela corporal, sonora ou gráfica – o homem evoca desejos e fantasias” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 49). No Egito Antigo, por exemplo, durante a XI dinastia, já é atestada a presença de diversas representações teatrais ou “pré-dramáticas”⁶, que consistiam em rituais de culto às suas divindades, e que perduraram por todo o Médio Império entre os séculos 2000-1700 a.C (CEBULSKI, 2012, p. 11).

Mais tarde, no território grego, essa tradição ritualística, “aliada à intenção dos seus dirigentes de proclamar uma identidade política e cultural, mesclando

⁶ Cebulski (2012, p. 14).

histórias das famílias reais, das batalhas travadas”, originou o teatro grego, hoje considerando o berço da dramaturgia ocidental.

Dentre os gêneros teatrais mais encenados na Grécia Antiga, estava a chamada “Tragédia Grega”⁷, que tratava-se de um “teatro cívico”, organizado pelo Estado, com o objetivo de “promover o sentimento de responsabilidade e zelo pelas coisas públicas entre os cidadãos da pólis” (CEBULSKI, 2012, p. 12).

Apesar da grandiosidade dos espetáculos – que mobilizavam todos os povos helênicos para ouvir encenadas as histórias de seus reis e rainhas ao ar livre - nas tragédias, no máximo três atores se revezavam em cena para interpretar os personagens, que faziam “pequenas evoluções cenográficas no palco, dada as limitações da grandiosidade dos figurinos que utilizavam” (CEBULSKI, 2012, p. 15).

De acordo com Cebulski (2012), os figurinos eram compostos por várias “camadas” ornamentadas para que o ator fosse evidenciado para o público:

O figurino era composto por robes acolchoados, feitos de metalassés para alongar suas figuras no palco, além de coturnos (sapatos de solta bem alta) e máscaras enormes feitas de trapos engomados e pintados que, frequentemente, eram adornadas com grandes perucas para agigantar a presença do ator no palco, tornando-o visível aos milhares de espectadores presentes nesses espetáculos realizados ao ar livre (CEBULSKI, 2012, p. 15).

No teatro medieval, os atores continuavam a se vestir da maneira mais suntuosa possível, de modo excessivo, “já que herdavam de seu protetor as vestimentas da corte e exibiam seus adornos como sinal exterior de riqueza” (MUNIZ, 2004, p. 21). Ou seja, tratava-se de um “teatro ilusionista”, que tinha como principal objetivo, não só de chamar a atenção do público, mas de “organizar a mente do espectador” para que ele o confundisse com a realidade.

Contudo, apesar do aperfeiçoamento tecnológico para tornar “verossímil a imagem cênica”, as encenações não pareciam preocupadas em integrar-se aos figurinos, como afirma Muniz (2004):

O reaproveitamento dos figurinos era comum, porque era suficiente que eles representassem tipos específicos como o imperador romano, o nobre espanhol, o camponês de Molière. Os figurinos refletiam a moda contemporânea e, em muitos casos, ficavam distantes da realidade histórica das personagens representadas. Tornavam-se mais belos e suntuosos até dos que usados na vida cotidiana. O intuito era que fossem assimilados de forma rápida. (MUNIZ, 2004, p. 21).

⁷ A Tragédia Grega é responsável por originar o que conhecemos hoje por mitologia grega (CEBULSKI, 2012, p. 13)

De acordo com Muniz (2004, p. 21), é somente no teatro naturalista (século XIX), que há uma busca pela “adequação mais profunda do figurino à personagem”, através da análise de suas características psicológicas e sociais. Cebulski (2012, p. 53) acrescenta que em relação às abordagens teatrais, “a vida passou a ser apresentada pelo seu lado mórbido e sem ilusões”, onde as classes mais baixas da sociedade tornaram-se o assunto principal em detrimento da classe burguesa, que se fazia presente enquanto um “tecido social e individual apodrecido por seus defeitos”.

É nesse período, em que os espetáculos instauram de “maneira mais profunda a sua relação com a realidade”, que surge a aparição do “futuro figurinista”, já que ainda não se tratava de um profissional especializado, mas sim de pessoas da classe artística em geral (MUNIZ, 2004, p. 22).

A partir da primeira década do século XX, Hollywood consolida-se como um fenômeno da indústria cinematográfica, ao desenvolver “uma série de recursos poderosos a fim de fornecer uma maior correspondência entre o mundo representado no universo ficcional e o mundo tido como real” (NICOLAU, 2017, p. 13). As tecnologias desenvolvidas como o som a montagem e a introdução da cor permitiram o uso estratégico de maneira a representar esse “realismo” idealizado.

Surge a ideia do “*star system*”, ou seja, um “sistema de fabricação e estrelas” (ROMANATO, 2013, p. 51) que, na década de 1930, daria origem às chamadas “divas do cinema”, que eram “cultuadas como deusas do Olimpo”, evidenciando a permanência de uma mitologia que se situa “no limite entre a crença e o divertimento, entre a estética, a mágica e a religião” (ROMANATO, 2013, p. 53).

Para a autora, o “*star system*” exprimia “aspirações profundas” de uma sociedade capitalista através das suas “deusas”, transformando-as em mercadoria. As divas eram responsáveis por difundir comportamentos e introduzir modas:

Um clássico exemplo é Grace Kelly, que apresentava e comportava-se como era na vida real: uma princesa, que sempre usava trajes mais claros e luzes diretas, uma forma de “mitificar” a atriz e seus personagens. Sua elegância definitiva, a clássica bolsa eternizada por Hemés, enfeitou não apenas o imortal Hitchcock, mas os criadores e aficionados da moda (ROMANATO, 2013, p. 83).

Dessa forma, a moda e o cinema construíram um elo em comum. Para Romanato (2013, p. 84), ambos “são vendedores de sonhos”. Com o tempo, o cinema “deixou de ser apenas uma referência de moda e comportamento para ser também a

grande indústria vendedora de moda do mundo”. A indústria cinematográfica transformou-se, portanto, numa vitrine das grandes marcas:

A roupa da personagem tornou-se um sonho de consumo. Porém sonho de consumo de uma forma de vida, e não apenas da roupa, que é exatamente o conceito que as grandes marcas de roupas tentam nos passar quando trabalham em conjunto com o cinema. Ao usar um vestido Givenchy, você não é apenas uma diva do cinema. Você é a Audrey Hepburn usando um Givenchy e olhando a vitrine da Tiffany's comendo uma rosquinha. (ROMANATO, 2013, p. 84).

Enfim, durante o início do século XX, os estilistas ainda eram bastante influentes na criação de figurinos, o que se pode observar por parcerias como Elsa Schiaparelli/Dali e Coco Chanel/Jean Cocteau. A Bienal de Florença (1997), por exemplo, sob o tema “Arte/Moda”, procurava estreitar os laços entre renomados artistas e estilistas (LEITE; GUERRA, 2002, p. 11).

No entanto, com o desenvolvimento da área do figurino, surgem algumas problemáticas, enxergadas através da percepção do figurino “além da moda”, que também estabelece “um sistema peculiar de sinais que, combinados, resultam em uma escrita encerrada no espetáculo fechado” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 78). É nesse sentido que se consolida o papel do figurinista em si, ou seja, um profissional especializado que escolhe as vestes de acordo com a encenação, independente se estas são em conformidade ou não com seu “universo”. Para Leite e Guerra (2002), o figurino não poderia se restringir a uma concepção de “bom gosto” do profissional e, sim, a “um intuito de atender à funcionalidade requerida pelo espetáculo e pela estrutura do corpo humano”.

Para atingir a essas novas expectativas, o profissional responsável pelo figurino passa a adotar uma nova postura, que exige planejamento, uma “atitude projetual” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 78). Ou seja, tornou-se indispensável a realização de um trabalho conjunto com diretores, fotógrafos, cenógrafos, além daqueles responsáveis pela produção não só artística, como executiva (compras ou aluguéis de peças, por exemplo) (LEITE; GUERRA, 2002, p. 167).

A noção do “figurinista especializado” nasceu em paralelo ao conceito de *design*, inaugurado nas escolas do século XX, trazendo em si “o entendimento de um processo criativo que tem como ponto de partida uma função” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 71). Hoje, o figurino se consolida como um componente fundamental na construção do espetáculo, seja no cinema, teatro, dança ou televisão. Mais do que

vestir artistas, ele “respalda a história narrada como elemento comunicador”, induzindo a roupa a ultrapassar seu sentido funcional, tornando-se um meio de incorporações dentro de um “círculo ritual” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 62).

Como acrescenta Muniz (2004, p. 65): “O figurino vai ter que compor uma alma, porque as roupas refletem o íntimo das pessoas”. As escolhas de cores, tecidos e combinações vão além da estética. Através delas, é possível revelar aspectos da personalidade das personagens, mesmo quando se tratam de simulações e reviravoltas no decorrer do enredo.

3.1 Classificações do figurino

De acordo com Leite; Guerra (2002, p. 71), o figurino pode ser pensando, metaforicamente, como componente de uma “pintura”, compondo um conjunto de “pinceladas”, que são o cenário, a luz, a direção e tudo o que faz parte do espetáculo. No entanto, apesar da valorização do figurino “fiel” à realidade durante a história, desenvolveram-se também outras maneiras de representá-lo, em que o foco está, além da caracterização, nas composições simbólicas e expressões corporais do artista, por exemplo (MUNIZ, 2004, p. 22). Considerando isso, podemos então dividir o figurino em três categorias principais: figurino realista, para-realista e simbólico (MARTIN, 1990, p. 76).

O figurino realista, como a nomenclatura já sugere, são aqueles que estão em conformidade com a realidade histórica retratada. No caso de filmes de época, este deve-se preocupar com exatidão em relação às características das vestes e acessórios, para recriar, assim, um contexto verossímil.

Já o figurino para-realista não tem objetivo de representar com precisão uma realidade histórica, que atua muito mais como fonte inspirativa. O figurino está passível de uma estilização, que prevalece sobre a “exatidão pura e simples”.

Por fim, o figurino simbólico é aquele que dispensa o comprometimento da representação histórica. O seu desenvolvimento está diretamente ligado com a tradução simbólica das características dos personagens, tipos sociais ou ainda “estados de alma”.

Costa (2002, p. 38) atenta para o fato de que nem sempre o vestuário pode ser classificado em apenas uma dessas categorias. Em um mesmo filme ou espetáculo, essas subdivisões podem coexistir. Certas roupas podem ser

“significantes de características psicológicas”, mas ao mesmo tempo “realistas e cabíveis”. Nesse caso, o fato do figurino simbólico não precisar levar em conta o contexto histórico, não significa que ele sempre o exclui.

3.2 Figurino e imagem feminina

Como já mencionado, o sistema de “fabricação” de estrelas do cinema, ou *star system* fundamentou a construção da narrativa clássica cinematográfica e das simbologias que formariam o imaginário ocidental. Esse sistema vigorou na indústria cinematográfica de 1930 a 1960, até que sua atuação entrou em declínio. Depois disso, é claro, as “divas” continuaram a exigir, mas as intenções por trás delas já não eram mais “forçadas” por esse sistema em específico (ROMANATO, 2013 p. 52).

Segundo Romanato (2013, p. 83), a partir da segunda onda do movimento feminista – que perdurava ainda na década de 1970 –, a teoria feminista do cinema criticava a posição das mulheres nos filmes “hollywoodianos”, que, de acordo com sua visão, raramente era sujeito da narrativa. Ou seja, sua atuação estava reduzida ao papel de “objeto do *voyeurismo*⁸ masculino”. Para a autora, esse fenômeno justificava-se pelas constantes intervenções ideológicas durante o desenvolvimento das personagens femininas:

Afirma-se que o cultural é uma área de intervenção da ideologia, e se a imagem representada da mulher é uma imagem estereotipada, pode-se dizer que a construção social da mulher aquela trabalhada pelas diferentes mídias (seja por revistas e anúncios, seja por cinema e televisão) é baseada em critérios preestabelecidos socialmente e impõe uma imagem idealizada da mulher. (ROMANATO, 2013, p. 84).

A este fenômeno foi dado, pela crítica feminista contemporânea, o nome de “*male gaze*”⁹ (olhar masculino). De acordo com Nicolau (2017, p. 51), o modo como os elementos imagéticos e sonoros estão organizados em uma produção podem refletir e firmar “hierarquização dos gêneros da sociedade que o produziu, formando premissas que codificam o prazer visual e o erótico segundo olhar masculino”.

⁸ Forma de curiosidade mórbida com relação ao que é privativo, privado ou íntimo. Pode relacionar-se com contextos sexuais ou não.

⁹ Na teoria feminista, o *male gaze* configura-se como o ato de retratar as mulheres nas artes visuais e na literatura, a partir de uma perspectiva heterossexual masculina que apresenta e representa as mulheres como objetos sexuais para o prazer do espectador masculino. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Male_gaze>. Acesso em: 10 jun. 2018.

O trabalho de construção visual dessa “mulher idealizada” é obtido, em parte, através da direção de arte, da própria atuação da personagem e também do figurino (NICOLAU, 2017, p. 17). Este último pode estar sujeito, muitas vezes, a escolhas baseadas em “significados já conhecido” (exemplo: um ator vestido com calça e blusa de listras brancas e pretas, com um número estampado no peito pode ser identificado como um presidiário). Trata-se de uma imagem estereotipada, recurso comumente utilizado em caracterizações (LEITE; GUERRA, 2002, p. 71).

Para Nicolau (2017, p. 17) o figurino pode ser utilizado como artifício da construção do “*male gaze*” nas narrativas cinematográficas, quando ele é constantemente idealizado, por exemplo, para “distrair a complexização (sic) da personagem mulher”, ao favorecer “elementos visuais arquetípicos” de uma noção idealizada de feminilidade.

Dessa forma, mulheres feministas criticam a disparidade existente entre “mulheres reais” e aquelas “fabricadas pelo cinema”:

Para as mulheres feministas, o desafio original de ser feminina na cultura da moda da sociedade ocidental se constitui em ter que lidar com muitos modelos tirados das estrelas glamorosas de Hollywood. Esses modelos compõem um imaginário com o qual as mulheres reais não se identificam plenamente em como são, já que não se parecem com as imagens das estrelas de Hollywood. Tais imagens são simplificadas, selecionadas. (NICOLAU, 2017, p. 17).

Para Romanato (2013, p. 55), é evidente que, ao produzir imagens, o cinema também gerou “imaginação, criando afetividade, significação e posicionando o espectador em relação ao desejo”. As mulheres tornaram-se, portanto, um “alvo da economia capitalista como consumidoras, numa relação bastante explícita entre consumismo e cinema”, em que há, de um lado, uma ideologia – a capitalista, e de outro, um produto – a feminilidade.

Por fim, ressalta-se que as discussões a respeito da crítica feminista sobre o cinema ainda se estende na contemporaneidade, não se tratando de uma visão consolidada, mas sim, de elaborações em constante evolução. Sendo assim, essa seção teve como objetivo apresentar uma perspectiva crítica sobre o uso do figurino na indústria cinematográfica como gerador de significados para a sociedade.

4 SEXUALIDADE E QUESTÕES DE GÊNERO

4.1. Sexualidade: uma abordagem histórica

Sexualidade é um assunto complexo, controverso e de difícil conceituação. O tema, ainda tabu, é alvo de repressões e tentativas de reduzi-lo a sinônimo de genitalidade e de reprodução, assim como a vida sexual é tida como análoga à relação sexual (BEARZOTI, 1994, p. 3).

Para a Organização Mundial da Saúde (2001), a sexualidade trata-se de “uma energia que nos motiva para encontrar amor, contacto, ternura e intimidade; ela integra-se no modo como sentimos, movemos, tocamos e somos tocados, é ser-se sensual e ao mesmo tempo ser-se sexual.”

Sobretudo, nos dias atuais, a sexualidade se apresenta como uma área de estudos e pesquisa. Para Freud (2006), a sexualidade nos acompanha desde a infância, inclusive, em momentos que precedem à noção do sexo que se tem na vida adulta. Em seu estudo, o psicanalista faz o seguinte comparativo:

Quem já viu uma criança saciada recuar do peito e cair do sono, com as faces coradas e um sorriso beatífico, há de se dizer a si mesmo que essa imagem persiste também como norma da expressão da satisfação sexual em épocas posteriores da vida (FREUD, 2006, p. 171).

Salles; Ceccarelli (2010, p. 16) alerta para o fato de que os discursos sobre a sexualidade aparecem em diversos momentos da história, principalmente, “como uma tentativa de normatizar as práticas sexuais de acordo com os padrões da época, pois o controle da via social e política só poderia ser alcançado pelo controle do corpo e da sexualidade.”

De acordo com Salles; Ceccarelli (2010, p. 16), o ato sexual, inicialmente, esteve essencialmente atrelado à procriação, visão que foi disseminada por uma das maiores escolas da filosofia, o estoicismo, que se deu de 300a.C. a 250d.C. Em oposição à busca pelo prazer, essa corrente de pensamento reforçou a noção da sexualidade como algo centrado no casamento, até que, posteriormente, o prazer carnal, mesmo conjugal, passasse a ser questionado, resultando na cultura da valorização do celibato e da virgindade, principalmente a feminina.

A origem da influência religiosa sobre a sexualidade nesse período pode

ser observada, por exemplo, no capítulo A Origem do Mal do Antigo Testamento, ao apresentar a figura de Eva, que “deixa-se convencer pela serpente e, tentada a igualar-se a Deus, come o fruto da árvore proibida e adquire discernimento.” Como consequência, Adão e Eva “abrem os olhos e percebem que estavam nus.” (SALLES; CECCARELLI, 2010, p.16).

Ao “colocar o mal na sexualidade”, a moral cristã deixou o seu maior legado: a do pecado original. Além disso, essa visão bíblica “faz do homem uma vítima indefesa de uma mulher inescrupulosa e sem princípios que o seduz, levando-o a pecar; pecado este que é sempre sexual.” (SALLES; CECCARELLI, 2010, p.17).

A partir do século XII, após uma onda “defensora” do celibato nos séculos passados, o casamento passa a ser reconhecido pelos religiosos como espaço legítimo para o usufruir do sexo. No entanto, como forma de “controle sistemático dos prazeres da carne”, institui-se a ideia de “coito natural”, dividindo os atos sexuais em “normais” (para a procriação) e “anormais”, que englobavam todas as práticas infecundas, incluindo a masturbação, homossexualidade e sodomia, por exemplo.

Salles e Ceccarelli (2010) acrescentam ainda a diversidade de imposições sexuais, que condenavam inclusive as posições praticadas no ato:

Além dos atos abomináveis, certas posições eram proibidas, e certas épocas do ano impróprias às relações sexuais. A única posição “natural” era a do homem deitado sobre o ventre da mulher. A mulher de costas para o homem assemelhava-se à cópula dos animais; o homem embaixo da mulher era considerado uma inversão da natureza dos sexos já que denotaria a passividade masculina e a atividade feminina. (SALLES, CECCARELLI, 2010, p. 17)

Durante a Idade Moderna, sob influência do Iluminismo, o sexo passa do registro religioso para o médico, “acarretando numa transferência da competência sobre estes saberes dos experts religiosos para os da medicina.” (SARASIN, 2002, p. 3). Sobretudo, na França e na Alemanha, o controle da natalidade torna-se pauta de discussão social, reforçando a “perspectiva biopolítica” da sexualidade. Além disso, surgem dois delitos: as relações sexuais fora do casamento e a “gravidez secreta”, que poderia levar ao aborto. (SALLES; CECCARELLI, 2010, p.19).

Mais tarde, com a Revolução Francesa, a diferenciação entre homens e mulheres é reforçada por argumentos pautados na razão, na “natureza biológica”. Surge a ideia de “instituto sexual” inerente a todo ser humano, cujo qual aparece sob o caráter reprodutivo para as mulheres. (SARASIN, 2002, p. 3)

Todas essas concepções sobre a sexualidade humana passam a ser

esmiuçadas a partir do surgimento da psiquiatria moderna, que introduz o termo *Psychopathia Sexualis*¹⁰, trazendo à tona a noção de “sexualidade normal” e “sexualidade geneticamente perversa”. No entanto, tempo depois, com o advento da psicanálise por Freud, a partir do seu ensaio publicado em 1905, os esquemas tradicionais são subvertidos. Acredita-se não mais em “pulsão natural versus pulsão perversa”, mas sim em “objeto sexual” e “finalidade sexual”. A partir daí, considera-se que não há somente “uma única maneira que se proponha certa e universal para a manifestação da sexualidade.” (SALLES; CECCARELLI, 2010, p. 22).

4.2. Teorias sobre gênero

O termo gênero começou a ser discutido e desenvolvido a partir da década de 1970, quando alguns autores passaram a questionar as diferenças entre masculino, feminino, “sexo biológico” e “sexo social”, a partir de estudos correlacionados sobre a “construção biológica, social e cultura entre homens e mulheres” (CORRÊA, 2011, p. 63).

É no desdobramento da denominada “segunda onda”¹¹, iniciada no final da década de 1960, que o feminismo, além das preocupações sociais e políticas, volta-se para as produções teóricas, que focam em problematizar o conceito de gênero (LOURO, 1997, p. 2).

Nos anos 1980, o termo foi popularizado pelas feministas, de modo que a palavra gênero passou a ser também relacionada ao sujeito “mulher”, “como se fosse um sinônimo, sendo uma simples referência de determinado contexto em relação às mulheres para praticar a perspectiva do gênero” (CORRÊA, 2011, p. 63).

Butler (2003, p. 24) afirma que o gênero, como concebido originalmente, atende ao raciocínio de que, por mais que “o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem

¹⁰ Termo adotado a partir do tratado *Psychopathia Sexualis* escrito em 1886 por Richard von Krafft, especialista em medicina legal. Em seu livro, é traçado um inventário de perversões humanas que é responsável por difundir a ideia de uma sexualidade que se divide em “normal” e “perversa” (SALLES; CECCARELLI, 2010, p. 21)

¹¹ Considerada a segunda fase do feminismo (segunda geração ou segunda onda), que ressurgiu nas décadas de 1960 e 1970, em especial nos Estados Unidos e na França. Nesse período, as feministas enfatizavam a denúncia da opressão masculina e a busca por igualdade social (NARVAZ; KOLLER, 2006, p. 649).

resultado causal do sexo nem tão aparentemente fixo quanto o sexo”. Para a autora, a própria unidade do sexo biológico pode ser contestada “pela distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo”. Sendo assim, Butler (2006, p. 28) defende que “o gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente.”

Scott (1995, p. 76) atenta para o fato de que o termo “gênero” também passou a ser utilizado, em paralelo, para “designar as relações sociais entre os sexos”. Seu uso rejeita explicações biológicas para justificar formas de subordinação feminina, por exemplo. Em vez disso, a palavra torna-se uma maneira de apontar “construções culturais”, ou seja, “a criação inteiramente social de idéias sobre os papéis adequados aos homens e mulheres”. Sendo assim, o autor apresenta suas duas definições básicas de gênero:

Minha definição de gênero tem duas partes e diversas subconjuntos, que estão inter-relacionados, mas devem ser analiticamente diferenciados. O núcleo de definição repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre a mudanças nas representações do poder, mas a mudança não é unidirecional (SCOTT, 1995, p.86).

Segundo Dos Anjos (2000, p. 2), considerar as relações de gênero como “fundadas em categorias presentes em toda a ordem social, permite compreender não somente a posição das mulheres, em particular, como subordinada, mas também a relação entre sexualidade e poder”. Dessa forma, entende-se que a sexualidade também é atravessada por sistemas de classificação, reforçados pela oposição e hierarquização entre masculino/ativo e feminino/passivo, estabelecendo uma ligação entre sexualidade e dominação.

Durante a história, construiu-se a noção do “especificamente feminino”, que, segundo Butler (2003, p. 21) é constituído pela noção binária de masculino/feminino, que define o feminino de maneira “descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade” (BUTTLER, 2003, p. 21).

Tendo esse contexto em vista, entende-se que as relações de gênero estão “continuamente se construindo e se transformando”. Em suas relações sociais, influenciadas por “diferentes discursos, símbolos, representações e práticas”, os

sujeitos podem construir-se como masculinos ou femininos, “arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser e de estar no mundo” (LOURO, 1997, p. 6).

5 FETICHE E MODA

A palavra fetiche tem origem no francês *fétiche*, empréstimo do português “feitiço”, cuja origem é o latim *facticius*, traduzido como “artificial/fictício” (DA SILVA MARTINS et al, 2013, p. 1). No entanto, o significado do termo tende a ser ambíguo, uma vez que denota uma espécie de “encanto mágico” e também um trabalho de fabricação de aparências de sinais por meio de artefatos, sendo discutido originalmente no campo religioso e antropológico (STEELE, 1997, p. 13).

No início do século XIX, o termo fetiche se estendeu para se referir a “qualquer coisa que fosse irracionalmente adorada.” Em seguida, mais uma interpretação foi adicionada, quando Karl Marx cunhou a frase “fetichismo de produto”, em que apresentava o termo como sinônimo de “falsa consciência e alienação que encontra gratificações espúrias no consumo” (STEELE, 1997, p. 13).

Ainda de acordo com a autora, o psicólogo francês Alfred Binet foi o pioneiro em usar o termo “fetichismo” com teor semelhante ao sentido psicológico moderno em seu ensaio *Le Fetichisme dans l’amour* (1887). Em seguida, o conceito de fetichismo foi apropriado por outros estudiosos dos “desvios sexuais”, como Richard von Krafft-Ebing, responsável por escritos que instituíram a divisão da sexualidade entre “normal” e “perversa”.

Não muito distante das primeiras formulações sobre o assunto no século XIX, Steele (1997, p. 17) aponta uma noção comum do fetichismo, cujo qual é associado a “imagens de sexo “bizarro”, envolvendo uma atração anormal por itens do vestuário como sapatos altos e espartilhos bem apertados, ou partes do corpo como pés e cabelos”.

A autora apresenta uma série de itens presentes nas subculturas fetichistas, que são constantemente “alvo” da moda e da mídia:

Couro, emborrachado aderente, “sapatos cruéis”, tatuagens e *bodypiercing* – toda a parafernália do fetichismo tem sido crescentemente incorporada à corrente principal da moda. O interesse popular por estilos subculturais não é novo, mas tem havido recentemente uma mudança qualitativa no acolhimento da sexualidade pela moda. Hoje a “perversidade” sexual vende de tudo, de filmes e estilos a chocolates a pastas de couro. [...] Certamente qualquer pessoa que esteja “envolvida” com moda precisa abordar o assunto. (STEELE, 1997, p.17).

No entanto, antes mesmo de ser absorvido pelo mercado de moda, o fetiche evoca frequentemente peças de roupas e/ou objetos como aventais, botas,

óculos, luvas, lenços, meias finas etc, que além de compor o *look*, podem atender a “exigências” específicas no contexto sexual: “O vestido pode ter que estar molhado ou rasgado; os sapatos brilhando ou rangendo” (STEELE, 1997, p. 34). Além disso, o fetiche também pode ser direcionado a um tipo de material específico, como pele de animais, couro, seda ou borracha, que pode estar ou não materializado em roupas. Estes podem ser subdivididos em duas categorias – “pesados” ou “leves”:

Os fetiches por *materiais* foram divididos em dois tipos: “pesados” e “leves”. Itens pesados de fetiche (feitos de materiais como couro ou borracha) tendem a ser lisos, brilhantes e pretos, e são frequentemente peças de roupas ou sapatos apertados e constritivos. Fetiches leves são fofos, felpudos e cheios de babados. Exemplos incluem *lingerie* e pele de animais (STEELE, 1997, p. 34).

A relação entre fetichismo e indumentária pode ser observada ainda quando voltamos para o contexto da própria pornografia moderna. Em sua pesquisa, Steele (1997, p. 20) aponta que, além de partes e/ou tipos de corpos específicos, itens do vestuário são destacados em títulos pornográficos, como “*Huge Bras* [Sutiã imenso]”, associado ao fetichismo por seios, e “*Panty Passions* [Paixões por calcinhas]”, como ênfase aos genitais, por exemplo. Além disso, a autora elenca uma série de títulos encontrados, dessa vez mais direcionados ao sadomasoquismo e/ou travestismo:

Referências a roupas ocorrem ocasionalmente em títulos como *Tight Rubber*, *Lisa’s Rubber Seduction*, *Hard Leather*, *Lust for Leather*, *Leather Licking Slut*, *High-Heeled Sluts*, *Flesh and Lace*, e *Skirts Up, Pants Down* [Borracha apertada, Sedução de borracha de Lisa, Couro Duro, Desejo por couro, Puta lambedora de couro, Putas de Salto alto, Carne e aperto, e Saias acima, calças abaixo]. Há notavelmente mais referências a fetichismos por roupas quando a pornografia envolve travestismo e/ou sadomasoquismo, indicando que o fetichismo frequentemente se associa a essas variantes sexuais. (STEELE, 1997, p. 20-21).

O espartilho (figura 1), assim como o sapato, foi um dos primeiros itens do vestuário a serem fetichizados. No entanto, é preciso diferenciar os espartilhos comumente usados pela maioria das mulheres do século XIX daquele utilizado minoritariamente pelas adeptas do *tight-lacing*¹², que “algumas vezes se mistura ao masoquismo e ao travestismo”. (STEELE, 1997, p. 65). Em outras palavras, a autora

¹² Em português “apertamento de laço”, refere-se à prática de utilizar o espartilho com o intuito de modelar a silhueta e afinar a cintura. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Tightlacing>> Acesso em 06 maio. 2018.

aponta que, mesmo que as mulheres vitorianas vestissem espartilhos, elas possivelmente “não eram mais *tight-lacers* com cinturas de 33 centímetros do que a maioria das mulheres de hoje que usam sapatos fetichistas com saltos de 18 centímetros”.

Figura 1 – Ilustração em pôster antigo sobre espartilhos.



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/481040803933481101/>> Acesso em 10 de maio de 2018.

No início do século XX, o espartilho, comum no século anterior, começa a desaparecer da moda feminina, tanto pela sua interpretação controversa pela medicina (STEELE, 1997, p. 65), quanto pela introdução de novas silhuetas, como o estilo neoclássico do *couturier* francês de vanguarda Paul Poiret (STEELE, 1997, p. 83). Sendo assim, em 1910, já era possível observar que as mulheres mais jovens e magras “começaram a substituir os espartilhos com estruturas por cintas e sutiãs de emborrachado”, enquanto as “mais velhas e robustas mudaram para um espartilho longo e reto” (STEELE, 1997, p. 83).

Contudo, apesar do espartilho ter desaparecido da moda popular (substituído pelo sutiã e pela cinta), ele ainda reteve seu lugar no contexto fetichista (STEELE, 1997, p. 84). A partir da década de 1920, o *London Life*, um dos mais importantes periódicos fetichistas do século XX, publicou “uma série de

correspondências expressivas sobre espartilhos e sapatos de salto alto, *bodypiercing*, punição corporal e assuntos afins”, em uma época que a literatura “científica” sobre sexo era oficialmente censurada na Inglaterra (STEELE, 1997, p. 60).

Antes da produção comercial de artigos fetichistas, os indivíduos faziam seus próprios objetos. É na virada do século que algumas pessoas entram no negócio de produzir e vender itens de fetiche, “especialmente aqueles como espartilhos e sapatos, difíceis de se produzir em casa” (STEELE, 1997, p. 59). Na década de 1930, por exemplo, figuras como Madame Kayne (entusiasta do *tight-lacing*) se consolidavam no mercado. A *tight-lacer* se “especializou em “antigos espartilhos esguios acinturados” para “cavalheiros” tanto quanto para damas”, além de vender roupas íntimas de ceda ou cetim, assim como calções, pijamas e até sutiãs, todos de borracha (STEELE, 1997, p. 60).

Na década de 1940, a *Maniatis de Paris* e a *Cover Girl* de Londres também produziam seus próprios sapatos fetichistas com saltos e “plataformas exageradas”. No entanto, “os produtores e distribuidores de artigos e parafernalias fetichistas enfrentaram, algumas vezes, sanções legais, da mesma forma que os pornográficos enfrentaram”.

Steele (1997, p. 61) afirma que o contexto social após Segunda Guerra Mundial demonstrou-se mais conservador, forçando cada vez mais os entusiastas do fetichismo a emigrarem para o *underground*¹³. Mesmo assim, as principais correntes da moda da década de 1950, apresentaram “um bom número de elementos fetichistas,” como o *New Look* de Christian Dior (1947), que “levou o espartilho modificado de volta à moda” (STEELE, 1997, p. 61).

Durante a década de 1960, a imagem fetichista continua, em grande parte, reservada a revistas sobre sexo como *High Heels*. Contudo, o movimento da “liberação sexual” que se fortalecia na época levou a uma “reavaliação dos desvios sexuais (STEELE, 1997, p. 39).

Segundo Steele (1997, p. 41), as chamadas “botas bizarras”, antes associadas a prostitutas, surgem como a “primeira moda fetichista a alcançar aceitação popular”. Essas botas de couro poderiam ser de couro e ter saltos “da altura do joelho ou até das coxas, abotoadas ou amarradas”. O novo item da moda fetichista foi particularmente difundido pelo seriado de televisão *Os Vingadores*, no qual Diana

¹³ Em português “subterrâneo”, é um termo utilizado para identificar uma cultura que foge dos padrões sociais. Disponível em: < <https://www.significados.com.br/underground/> > Acesso em: 15 jun. 2018.

Rigg interpretava Emma Peel (figura 2), uma “mulher poderosa e sensual”, que tinha como figurino uma *catsuit* de couro.

Figura 2 – Emma Peel em “Os Vingadores”



Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/laoshu64/5447854934/in/photostream/lightbox/>> Acesso em 10 de maio de 2018.

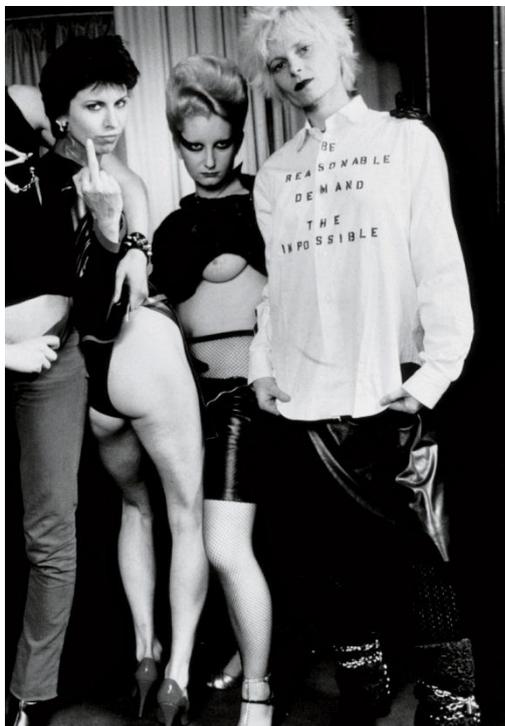
Nos anos de 1970, a moda fetichista, incluindo as “botas bizarras, couro e espartilhos de apertar”, eram vendidas em lojas departamento a preços populares (STEELE, 1997, p. 41). Em paralelo, surgiam os *punks*, subcultura que também apropriou-se do estilo fetichista:

Os *punks*, uma subcultura jovem associada a bandas como os Sex Pistols, foram particularmente úteis para a incorporação do fetichismo na moda. O “estilo rebelde” *punk* era deliberadamente um “estilo revoltado” que incorporou à moda vários objetos ofensivos ou ameaçadores, como coleiras de cachorro e correntes, que foram concebidos para aterrorizar observadores “caretas” (...) As mulheres *punk* “se apropriaram desse discurso proibido e redirecionaram ou minaram seus significados”. Elas manipularam clichês sexuais como meias arrastão, saltos agulha, sutiãs aparentes e capas de borracha. (STEELE, 1997, p. 42).

A estilista de moda mais intimamente ligada aos *punks* foi Vivienne Westwood (Figura 3). Em 1974 ela transformou sua loja na “notória boutique sadomasoquista, de laçadas escravizantes e sexo fetichista, que vendia roupas de

borracha, couro para amarrações e sapatos bizarros” (STEELE, 1997, p. 42).

Figura 3 – Chrissie Hynde, Jordan e Vivienne Westwood na *SEX* (1976).



Fonte: <<https://theredlist.com/wiki-2-23-1249-1258-view-1970s-profile-vivienne-westwood-2.html>>
Acesso em 10 de maio de 2018.

A *boutique* de Westwood, intitulada *SEX*, recriava a atmosfera fetichista da decoração às peças de roupas e acessórios:

SEX tinha o interior com graffiti pornográfico, cortinas de borracha, referências ao sexo e ao fetiche BDSM, couro, correntes, bondage, alfinetes, gargantilhas de spike (tão comuns hoje), além de vestidos rasgados, peças ao estilo pin-up, emblemas de motociclistas, assim como maquiagens e cabelos escandalosos. Sem falar de elementos tradicionais escoceses como o tartan e referências de estilo do século XVII e XVIII em cortes reinterpretados. A desvirtualização do tradicional, provocava um choque.¹⁴

Com o passar dos anos, novas tribos urbanas surgiram. É o caso dos góticos, que durante a década de 1980, deram “sequência ao interesse dos *punks* pelo fetichismo e o traduziram para um estilo mais chique e exagerado” (STEELE, 1997, p. 61). Além disso, a imagem da “*bad girl*” (Figura 4) passa a ser valorizada. Para Steele (1997, p. 51), é possível que essa “imagem de sexo-e-poder da *bad girl*

¹⁴ Disponível em: <<http://www.modadesubculturas.com.br/2011/04/os-70-anos-de-vivienne-westwood.html>> Acesso em: 12 jun. 2018.

seja parte do apelo da moda fetichista às mulheres”, uma vez que muitas feministas, por exemplo, alegam que há “um estigma associado à raridade de mulheres pervertidas”.

Figura 4 – Joan Jett, símbolo clássico da *bad girl*.



Fonte: <<https://www.pinterest.fr/pin/167970261080490480/>> Acesso em 10 de maio de 2018.

Segundo Steele (1997, p. 48), na década de 1980 houve maior aceitação da moda inspirada no fetiche. Dessa forma, muitos estilos “encontraram uma saída” para as revistas, lojas de moda e até mesmo para as ruas. Em dezembro de 1987, a *Elle* britânica, por exemplo, publicou uma capa apresentando roupas “em PVC brilhante, Lycra e borracha”. No mês seguinte, era possível observar a ênfase no estilo fetichista, quando a revista mostrou “um espartilho preto de cetim e uma minissaia de couro” e assim por diante. Steele (1997, p. 49) atenta para o fato de que palavras como “fetiche” geralmente “tendem a ser diretas demais, ameaçadoras demais, para objetivos de consumo de massa”. Dessa forma, os veículos de comunicação desenvolveram outros termos sinônimos para a tendência, como a evocação da “moda sexy”, hoje, atrelada a década de 1980.

Para Steele (1997, p. 62), esse processo de massificação da moda fetichista também deve-se ao sistema capitalista, como explica:

O capitalismo certamente teve um papel importante na ascensão de estilos inspirados no fetichismo, tanto porque a própria moda se desenvolveu simultaneamente à ascensão do capitalismo quanto porque a indústria da moda tem recentemente tomado para si grande quantidade de itens do guarda-roupa fetichista. Mas isso é parte de um processo mais geral, pelo qual estilos subculturais são assimilados pelas principais correntes da moda, depois de terem sido pioneiramente desenvolvidos por pequenos produtores abastecendo as “pessoas excêntricas”. Uma vez que os modismos fetichistas tenham atingido um “fator de estilo” entre os lançadores de tendências, eles são selecionados pelos internacionalmente famosos estilistas de moda cujos trabalhos são então “roubados” pelos fabricantes de roupas de massa. (STEELE, 1997, p. 62)

Na cena musical, a cantora Madonna (Figura 5) populariza a figura da mulher “sem pudor e erotizada, o que estimula as massas a receber essa personalidade artística como algo interessante e envolvente” (COSTA, 2010, p. 12). A cantora apresentava-se ao público como “subversiva e eroticamente hipnótica” (COSTA, 2010, p. 12), destacando-se como uma artista que “tematizava questões do cotidiano feminino, através de uma lente que parecia reivindicar a democratização do imaginário sobre a mulher, que era livre, sexualmente ativa” (SOARES; LINS, 2017, p. 58).

Figura 5 – Madonna e o clássico *corset* pontiagudo desenvolvido por Jean Paul Gaultier.



Fonte: <<https://www.pinterest.fr/pin/167970261080490480/>> Acesso em 10 de maio de 2018.

Com a difusão da “moda fetiche”, surgem os *pervs*, que, de acordo com Steele (1997, p. 61-62), geralmente “não eram fetichistas “reais”, apesar de se

vestirem com materiais fetichistas como borracha e adotarem itens como o espartilho e sapatos bizarros”. Esse público abrangia admiradores da música pop, estilistas de moda alternativa (como Pam Hogg e Krystina Kitsis) e *club kids*, impulsionando a moda fetichista como um “fenômeno internacional” (STEELE, 1997, p. 62).

Diante desse cenário de evolução da tendência fetichista, a partir da década de 1990, houve um *revival* do interesse do estilo da década de 1960, trazendo de volta, principalmente, o clássico *catsuit* tipo “fantasia felina” (STEELE, 1997, p. 41). Nessa época, consagrava-se a imagem da personagem dos cinemas, Mulher-Gato, mulheres feroz e símbolo de sexualidade.

Figura 6 – Trinity da Trilogia *Matrix*.



Fonte: <<https://www.ultimojackets.com/matrix-reloaded-trinity-leather-coat-worn-by-carrie-anne-moss.html>> Acesso em 10 de maio de 2018.

Outra “descendente” do estilo fetichista foi *Trinity* (Figura 6), personagem da trilogia *Matrix* (1993-2003) interpretada por Carrie Anne-Mos. A protagonista é conhecida pelo uso de conjuntos de jaqueta e calça de couro preto “praticamente

moldados à pele, preservando, assim, a premissa fetichista de suas antepassadas ilustres: roupas que cobrem o corpo inteiro (...) que acabam revelando muito mais” (FERNANDES, 2003, p. 16). Apesar de não tratar-se exatamente de uma *femme fatale*, a tensão do figurino é, toda via, uma “sugestão de prazer fetichista”, no qual enfatiza-se “o material brilhante saliente como uma roupa de armadura, revelando os contornos de seu corpo” (MARQUES; FONTOURA, 2007, p. 16).

Para Steele (1997, p. 61), tendo em vista a trajetória do estilo fetichista principalmente no século XX, “não importa o quanto a moda mudasse dramaticamente – do estilo andrógino dos anos 1920 para a estereotipia de papéis sexuais dos anos 1950 -, os entusiastas permaneceram fiéis aos fetiches por roupas”.

Para muitos estudiosos, os fetiches, de certo modo, foram encarados como “norma para os homens”, de maneira a explicar o “apelo para as mulheres de roupas que os homens tratam como fetiches” (STEELE, 1997, p. 20). No entanto, a estética do fetiche, além da sua relação com a fantasia dos prazeres (do homem), teve seu papel no empoderamento de mulheres.

“Não há dúvidas de que o couro representa a masculinidade e que é isso que nossas garota querem”, declarou um apreciador de couro (STEELE, 1997, p. 42) Seja através da *femme fatale*, da *bad girl* ou da *tight-lacer*, mulheres em diferentes períodos da história apropriaram-se não só do estilo como de toda essa simbologia de poderes.

6 CULTURA BDSM

No final do século XIX, o austríaco Richard Von Krafft-Ebing, psiquiatra estudioso das “perversões” ou “perversidades” sexuais, lançou em seu tratado *“Psycopathia Sexualis”* os termos “sadismo” e “masoquismo”. O primeiro “designava o prazer em ferir ou humilhar o parceiro no ato sexual, e o segundo, o prazer em ser ferido ou humilhado, também durante o sexo” (LEITE JR, 2000, p. 8).

Derivado do nome Marquês de Sade, nobre francês do século XVIII, o termo “sadismo” encontra-se descrito em termos médicos, de modo a caracterizar “uma forma aberrante de comportamento sexual na qual o gozo erótico só pode ocorrer à condição de se encontrarem associadas crueldade ativa, violência ativa e volúpia” (PEREIRA, 2009, p. 383).

Sade, autor de “Os 120 Dias de Sodoma” (1785) – que teve publicações proibidas e queimadas – adicionou a “crueldade aos prazeres sexuais”. Para ele, o verdadeiro prazer só poderia ser alcançado através da “completa e detalhada destruição, tanto moral quanto física do parceiro – ou vítima, como é comumente chamada nestes escritos” (LEITE JR, 2000, p. 8).

Ainda de acordo com o autor, com Freud e a psicanálise, a atenção dos estudos “saiu dos comportamentos individuais e fixou-se nas pulsões humanas, divididas em “Pulsão de Morte” – tendência psíquica à desagregação, dissolução – e “Pulsão de Vida” – tendência psíquica à união, criação”. Dessa forma, “sadismo” e “masoquismo” podem ser identificados como faces da pulsão de morte, quando, por exemplo, essa tendência de destruição une-se à libido e volta-se para um objeto externo (sadismo) ou quando permanece para o próprio sujeito (masoquismo).

Surge então a sigla “S&M”, que é alvo de controversas, significando em inglês “*Sadism*”/“*Masochism*” (Sadismo/Masoquismo) ou simplesmente “*Slave*”/“*Master*” (Escravo/Mestre). A sigla pode vir atribuída também ao BDSM, que pode significar *Bondage*¹⁵/Disciplina, Dominação/ Submissão ou Sadismo/Masoquismo (LEITE JR, 2000, p. 19).

Para Silva (2012, p. 21), de maneira geral, esses termos representam um conjunto de “padrões de comportamento sexual humano em que há troca de poder, no qual o dominador age “contra” o submisso, seja com amarrações, torturas físicas

¹⁵ Em português “escavidão”. No BDSM, significa amarração e/ou imobilização seja com algemas, cordas ou similares (SILVA, 2012, p. 15)

ou psicológicas”, além de outros fetiches que podem ser praticados em festas particulares voltadas para o público, ou no próprio lar.

Na década de 1980, surgiu o lema SSC (sã, seguro e consensual) para desvincular qualquer imaginário negativo relacionado ao termo “sadomasoquismo”, bem para uma conscientização coletiva de que as práticas deveriam ser realizadas de forma sadia, principalmente em relações individuais. (...) Há também a *safeword*, cujo surgimento data de meados dos anos 1980. O lema SSC significa praticar o sadomasoquismo em plena sanidade mental, o que geralmente inclui a não ingestão de bebidas alcoólicas e qualquer outro tipo de droga, proporcionando, assim, a garantia de segurança de ambas as partes, de quem domina e de quem se subjugava (...) a *safeword* ou palavra de segurança é utilizada por ambos os praticantes, no momento das práticas, para avisar quando a cena deve ser parada, no momento em que um dos praticantes chega a seu limite físico ou psíquico. As práticas devem então estar suspensas até que haja novas negociações: esses são meios pelos quais os adeptos se distanciam dos chamados criminosos, perversos (SILVA, 2012, p. 32).

Não é possível precisar quando e como surgiram as primeiras práticas S&M/BDSM, bem como suas manifestações como cultura de grupo. No entanto, na cena pública, o ano de 1918 é considerado como um marco por conta do lançamento da revista fetichista *London Life*.

Figura 7 – Bettie Page em ensaio fotográfico.



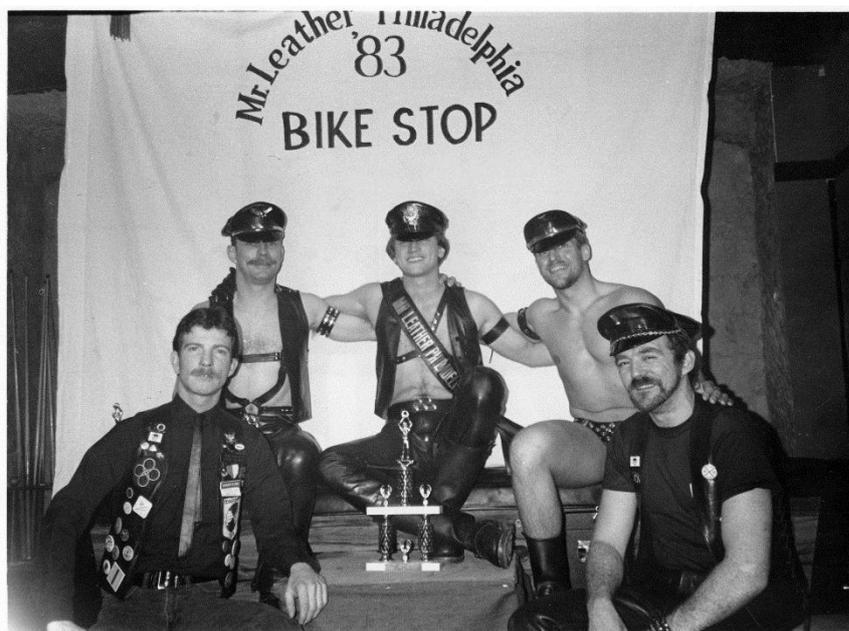
Fonte: <<https://bettiepagelingerie.com/pages/about-us>> Acesso em 13 de junho de 2018.

Na década de 1940, já era possível apontar outras revistas voltadas para o público, como a *Bizarre* (EUA), além do surgimento de estrelas como Bettie Page

(Figura 7), ícone das *Pin-ups*¹⁶ do mercado S&M (SILVA, 2012, p. 32). A atriz tinha como especialidade filmes de *strip-tease* e sadomasoquismo, onde “aparecia amarrada ou recebendo palmadas eróticas” (LEITE JR, 2000, p. 15-16), tornando-se referência do S&M até a atualidade.

De acordo com Brame et al. (1993, p. 20), a cena sadomasoquista americana organizada tem possivelmente duas origens: os quartéis da Segunda Guerra Mundial e os motoqueiros “fora da lei” das décadas de 1950 e 1960. Os *leathermen* (homens sadomasoquistas fetichistas por couro), no primeiro caso, derivam do “complexo autoritarista” vivenciado por militares, enquanto o segundo tem sua obsessão influenciada pela indumentária do “couro preto” associada aos clubes de motocicleta (Figura 8). Segundo William Brame; Gloria Brame; Jon Jacobs, “para os homens gays de tendências sadomasoquistas, o militarismo oferecia uma emoção adicional: poder e disciplina dentro de uma estrutura autoritária” (1993, p. 20, tradução da autora).

Figura 8 – Clube gay de motocicleta fetichista.



Fonte: <<https://thegayborhoodguru.wordpress.com/tag/leather/>> Acesso em 13 de junho de 2018.

Em 1951 foi fundado em Londres o *Shaws* – primeiro local direcionado para os adeptos do BDSM, seguido pelo aumento considerável desses espaços públicos

¹⁶ Modelos que estamparam pôsteres sensuais na década de 1940 e 1950.

nas décadas seguintes. Em 1963, por exemplo, foi organizada a primeira festa pública reunindo mais de cem pessoas na Alemanha (SOUZA, 2014, p. 25). Na década de 1980, os clubes sadomasoquistas multiplicaram-se, o que ajudou a “organizar” o universo S&M no “imaginário social” (LEITE JR, 2000, p. 17).

Ademais, a popularização da prática S&M teve o seu ápice nos anos 1990, com a distinção entre os praticantes de “*Bondage e Disciplina*” e de “*Dommage* (“dano”) e Submissão”, que até então eram tidos somente como “sadosoquistas”. A partir daí o termo “BDSM” passou a ser incorporado no vocabulário relacionado à prática (SOUZA, 2014, p. 25). E para que as diferenças entre o mundo BDSM e o mundo “de fora” fossem demarcadas, também foram cunhados os termos “baunilha” – para formas de sexo “convencionais” e “*kinky sex*” (sexo bizarro) – para “alternativas”, desviantes das “normais” (LEITE JR, 2000, p. 19).

Apesar de não haver regras e códigos universais dentro do BDSM, existem alguns elementos comuns criados para serem facilmente identificáveis entre os adeptos, principalmente no que diz respeito ao vestuário (LEITE JR, 2000, p. 20). Itens como calças de couro, coturnos, máscaras de borracha, dentre outros, tornaram-se “uniformes” para a cultura S&M, ou seja, o “*dress code*”¹⁷ – muitas vezes exigido pelas casas especializadas e festas típicas BDSM. Para os adeptos, “toda a roupa é erotizada”, a qual tem ainda um papel fundamental ao diferenciar o sexo “baunilha”, em que se despe para o ato, do *kinky sex*, no qual os participantes “vestem-se para fazê-lo” (LEITE JR, 2000, p. 33). Nesse caso, a “própria roupa está geralmente associada ao poder, e a nudez com a falta dele”, acrescenta Steele (1997, p. 179).

Há outros sinais mais específicos para o uso durante as “cenas”: nos bolsos, pode haver um lenço que, de acordo com sua cor, indicará uma preferência sexual. Por exemplo: preto para “jogos com dor, flagelação” ou vermelho para “penetração com punhos”. Isto é chamado de “*hanky code*” (literalmente “código de lenço”), que está geralmente submetido à posição em que o item se encontra: a esquerda, indica pessoa “sádica”; do lado direito, “masoquista” (LEITE JR, 2000, p. 21).

As masmorras medievais, as câmaras de tortura, conventos, mosteiros, o universo hospitalar (ênfase para a imagem das enfermeiras) e o meio militar são as principais referências para o vestuário e os cenários (Figura 9). O imaginário S&M é

¹⁷ Trajes recomendados previamente para uma festa.

estimulado por contextos que possuem “caráter de poder absoluto sobre uma pessoa também a princípio indefesa” (LEITE JR, 2000, p. 21), onde os corpos adquirem novas formas – através de várias transformações, como a tatuagem, as escarificações, os cortes de cabelo, o uso de espartilhos – e significados, ao assumirem “*scripts* sexuais” (BOZON, 2004), que “acabam criando e construindo perfis identitários” (SOUZA, 2014, p. 15), performando características que, muitas vezes, só se desenvolvem na cena S&M/BDSM.

Figura 9 – Espaço BDSM decorado como masmorra.



Fonte: <<https://www.houseofdenial.com/blogs/news/the-secret-dungeon-bdsm-hotel-review/>> Acesso em 13 de junho de 2018.

Além disso, uma das “vertentes” da cultura S&M é atração por corpos “fora do padrão”. Para Leite Jr (2000, p. 35), apesar da indumentária exercer papel fundamental para identificar os praticantes de S&M/BDSM, é preciso assumir uma postura política que preza pelo respeito das diversas manifestações do prazer:

Assim, um das “ramificações” do universo S&M é a atração sexual por pessoas muito gordas ou muito magras, deficientes físicos, idosos e tudo o mais que não faz parte do padrão estético predominante. Mas torna-se necessário algo mais. É preciso “atitude”. O corpo deve estar em harmonia e expressar as idéias e intenções da mente. Não basta apenas ter um visual, é necessária uma postura S&M, que muitas vezes atua no campo da política e dos direitos. O prazer deve ser respeitado e garantido em suas inúmeras manifestações. (LEITE JR, 2000, p. 35).

De maneira geral, dentro desse contexto que envolve “dor e prazer”, há fetiches por roupa de látex, couro ou vinil, chicotes, algemas etc. No entanto, a “construção e negociação de poder e de papéis a serem desenvolvidos pelos sujeitos”

pode ser subdivida em algumas categorias, cada uma com suas especificidades do vestuário (SILVA, 2012, p. 15)

De acordo com Silva (2012, p. 16), os adeptos podem se identificar como: dominadores/sádicos, submissos/escravos/masochistas ou *switchers*. Leite Jr (2000, p. 20) salienta também os termos “*Top*” e “*Bottom*”, para designar respectivamente o “agente e paciente”.

O “*top*” (Figura 10) – sinônimo para o dominador, *dominatrix* (feminino de dominador) ou sádico – geralmente se caracteriza com roupas “mais rígidas e maquiagens fortes”. O participante nessa posição “costuma utilizar chicotes e outros tipos de apetrechos para provocar tortura” (SOUZA, 2014, p. 23). Segundo o site especializado *Estilo BDSM*, tem como principal papel a direção e aplicação das “diversas técnicas usadas em BDSM para o prazer de cada um”¹⁸.

Figura 10 – O “*top*” no BDSM: Dominatrix e Dominador.



Fonte: Montagem feita pela autora. Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/474355773237268727/?lp=true>> e <<http://femdomcamshows.com/live-femdom-cam-shows/gay-master-bdsm-live/>> Acesso em 13 de junho de 2018.

Como se trata de uma relação que envolve poder, conscientemente ou não, a noção de hierarquia é valorizada dentro da cultura S&M/BDSM. Por exemplo: “Mesmo com o clima de descontração dos encontros e eventos, existe sempre uma

¹⁸ Disponível em <<https://estilobdsm.wordpress.com/dominacao-e-submissao/>> Acesso em 08 jun. 2018

“Rainha” ou um “Mestre” que preside tais momentos em, que, em última instância, determina os rumos a serem tomados” (LEITE JR, 2000, p. 21-22).

Figura 11 – Dominadoras praticando o “*FemDom*”.



Fonte: <<http://hyderbads.tumblr.com/post/173160135761>> Acesso em 15 de junho de 2018.

Para o autor, as mulheres têm “papel fundamental neste contexto”, uma vez que elas também “ocupam” os papéis sádicos dentro do “*FemDom*” (Figura 11), ou simplesmente “Dominação Feminina”:

A mulher tem um papel fundamental neste contexto. Excetuando talvez os grupos de homossexuais masculinos, em muitos grupos organizados elas ocupam uma grande parte dos papéis sádicos, o que é comumente conhecido como “*FemDom*”, o “dominação feminina”. Conhecidas como “*senhoras*”, “*rainhas*” ou “*dominatrix*”, colocam em cheque a visão clássica na qual o sadismo seria o exagero da agressividade natural masculina. Aqui o predomínio do “macho” não faz sentido. (LEITE JR, 2000, p. 36).

De acordo com Steele (1997, p. 177), itens como com “minivestidos justos de couro feito sob medida, jaquetas de couro com tachões e botas de salto alto” ajudam a compor a imagem da dominadora. Contudo, mesmo que a dominadora possa eventualmente “uma extensão de coxa ou busto nus”, é mais recorrente que ela esteja “quase completamente coberta por uma segunda pele”, ou seja, “da

máscara que cobre parcialmente ou completamente seu rosto até as suas botas de salto agulha”.

Segundo a autora, a explicação para o corpo coberto e “inacessível” da dominadora está, dentre outros motivos, no simbolismo de poder relacionado ao “falo”:

Seu corpo todo, em outras palavras, é transformado num falo encouraçado. Sapatos de salto alto, botas e luvas são símbolos fálicos óbvios, assim como o açoite e o chicote de hipismo que ela frequentemente carrega. Além disso, a dominadora frequentemente usa um espartilho, que também é um símbolo fálico, apesar de ser feito no formato do torso feminino, visto que sua estrutura faz com que seja duro e rígido. Uma pessoa de espartilho fica ereta. (STEELE, 1997, p. 177).

O “*bottom*” (Figura 12) – tido como o submisso, escravo ou masoquista – tende a vestir-se como seu mestre (dominador) determina. É comum, por exemplo, o uso de acessórios símbolos de dominação, como as coleiras (SOUZA, 2014, p. 23).

Figura 12 – O “*bottom*” no BDSM: Submissa e Submisso.



Fonte: Montagem feita pela autora. Disponível em <<https://www.pinterest.co.uk/pin/518547344575665573/>> e <<https://adultsmart.com.au/blog/become-a-hardcore-leather-jock-today/>> Acesso em 14 de junho de 2018.

Se, de um lado, a dominadora/dominador pode ficar quase completamente vestida/vestido, por outro, o escravo é “frequentemente (apesar de não ser inevitavelmente) desnudado ou limitado a usar roupas que exponham seios, nádegas, e/ou genitais” (STEELE, 1997 p. 179). Para a autora, a nudez também carrega essas

“conotações submissas”.

Sobre a questão do controle da indumentária do submisso pelo dominador, o *blog* “Masmorra de Dom Alexander” explica que o escravo ou escrava deve estar completamente subjugado ao seu dono, inclusive, fora do contexto sexual – se esse for o interesse de ambos: “Há algum tipo de roupa que você goste? [...] Se seu Dono não aprovar, pode ser que você se veja usando roupas e cores com as quais você jamais sonharia”¹⁹.

Apesar dessas características gerais do vestuário do *bottom*, ele também poderá usar itens também comuns de dominadores, como o espartilho, pois este trata-se de um item que está “frequentemente associado a rituais de amarração e submissão e a travestismo” (STEELE, 1997, p. 177). Diante dessa realidade, os simbolismos das indumentárias no universo BDSM apresentam-se, em alguns casos, flexíveis. Como acrescenta a autora: “não é uma questão de simbolismo estático (X igual a símbolo fálico), ou mesmo de simbolismos fálicos múltiplos, mas sim de um completo drama erótico”.

Já os *switchers* – aqueles que “assumem ambos os papéis, dependendo do tipo de cena ou do parceiro com quem estão jogando” (LEITE JR, 2000, p. 37) – possui um vestuário flexível, que se adequará de acordo com o contexto para que ele se caracterize como dominador ou dominado (SOUZA, 2014, p. 24).

Por fim, o “baunilha” – aquele que apenas visita e não tem interesse em participar ativamente das cenas sexuais – costuma se vestir com roupas comuns, no entanto, este deve estar atento às normas de vestuário estabelecidas pelos frequentadores dos espaços BDSM (SOUZA, 2014, p.24).

6.1. Principais elementos da indumentária BDSM

Como citado anteriormente, a cultura sadomasoquista também efetiva suas relações hierárquicas nos jogos sexuais através da indumentária. Nesta seção serão apresentadas as principais vestes e acessórios utilizados no BDSM, expondo suas simbologias e contextualizando-os nas práticas dos adeptos.

¹⁹ Disponível em: <<http://masmorradedomalexander.blogspot.com/2013/06/ser-escrava.html>> Acesso em 8 jun. 2018.

6.1.1 Corselet, Corset ou Espartilho

Símbolo máximo do *tight-lacing*²⁰, o espartilho (Figura 13) pode ser interpretado por muitos como um “instrumento de opressão física e de mercantilismo sexual” (STEELE, 1997, p. 63). No entanto, o seu significado dentro do contexto BDSM é complexo: “A dominadora com espartilho parece e se sente “impenetrável”. Em contraste, o espartilho para o escravo tanto significa quanto reforça um senso de disciplina e aprisionamento” (STEELE, 1997, p. 69).

Figura 13 – *Corselet, Corset ou Espartilho.*



Fonte: <<http://hard-corsets.tumblr.com/post/142399030758>> Acesso em 13 de junho de 2018.

Alguns sadomasoquistas acreditam que, por exemplo, os espartilhos de couro são exclusivos para dominadores e os de borracha apenas para submissos (STEELE, 1997, p. 69). Além do couro, do látex ou da borracha, os *corsets* também podem ser confeccionados com outros materiais menos rígidos e “mais confortáveis” como os cetins (SOUZA, 2014, p. 30).

²⁰ Explicado anteriormente.

6.1.2 Salto alto e Botas

Steele (1997, p. 105) aponta que altura dos sapatos, bem como seu tamanho, possui conotações de poder desde outras épocas: “O sapato mais impressionante da Renascença era o coturno veneziano, um sapato de plataforma enormemente alta que era associado particularmente a cortesãs”. No contexto fetichista, o salto alto (Figura 14) pode estar associado tanto ao submisso – ao inibir seus movimentos – quanto ao dominador, que o utiliza para aparentar “*status* elevado”.

Figura 14 – Modelos de salto alto: dominadora e submissa.



Fonte: Montagem feita pela autora. Disponível em <<https://www.pinterest.co.uk/pin/295267319292531441/>> e <<https://www.dhgate.com/store/bdsmextreme-high-heel.html>> Acesso em 13 de junho de 2018.

De acordo com Souza (2014, p. 32), na cultura BDSM, os sapatos de saltos altos são utilizados comumente para práticas fetichistas da *dominatrix*, como o *trampling* – prática ligada à podolatria²¹ que consiste em pisar, ou até mesmo caminhar, sobre o escravo ou a escrava – e o CBT (*Cock and Ball Torture*)²², na qual a dominadora tortura os genitais masculinos.

²¹ Fetiche por pés. O indivíduo se excita ao ver e/ou tocar os pés de outra pessoa. Disponível em: <<http://diariogauchoclicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2016/06/sentir-tesao-por-pes-e-normal-entenda-o-que-e-podolatria-5920904.html>> Acesso em 10 jun. 2018.

²² Em português “Tortura de Pênis e Bolas”.

Steele (1997, p. 118) acrescenta que os saltos altos estão “fortemente associados na nossa cultura a certos tipos de mulheres sexualmente sofisticadas” e que por isso costumam ser a escolha de “prostitutas e de homens que vestem roupas femininas”. Além disso, o uso do salto alto também está relacionado com relações de “causa-e-efeito” junto a outras partes do corpo:

Ao colocar a parte inferior do corpo num estado de tensão, o movimento dos quadris e das nádegas é enfatizado e as costas ficam arqueadas, impulsionando o busto para frente. Os saltos também mudam o contorno aparente das pernas, aumentando a curva da panturrilha e inclinando o tornozelo e o pé para frente, criando dessa forma, um *look* atraente de pernas longas. Visto de um certo ângulo, um sapato de salto alto também lembra o triângulo pubiano. (STEELE, 1997, p. 118).

Por outro lado, as “botas bizarras” (Figura 15) com “solas pesadas e saltos que cheiram a suor e couro são ultramasculinas”. Herdado principalmente dos clubes de motociclistas, o fetiche está associado ao “privilégio masculino” ou até mesmo, às figuras viris como a do soldado e do vaqueiro (STEELE, 1997, p. 111).

Figura 15 – Botas: masculina e feminina.



Fonte: Montagem feita pela autora. Disponível em <<https://www.pinterest.se/pin/453526624955264235/>> e <<http://thevaultdungeon.com/dominas/mz-lilly/>> Acesso em 13 de junho de 2018.

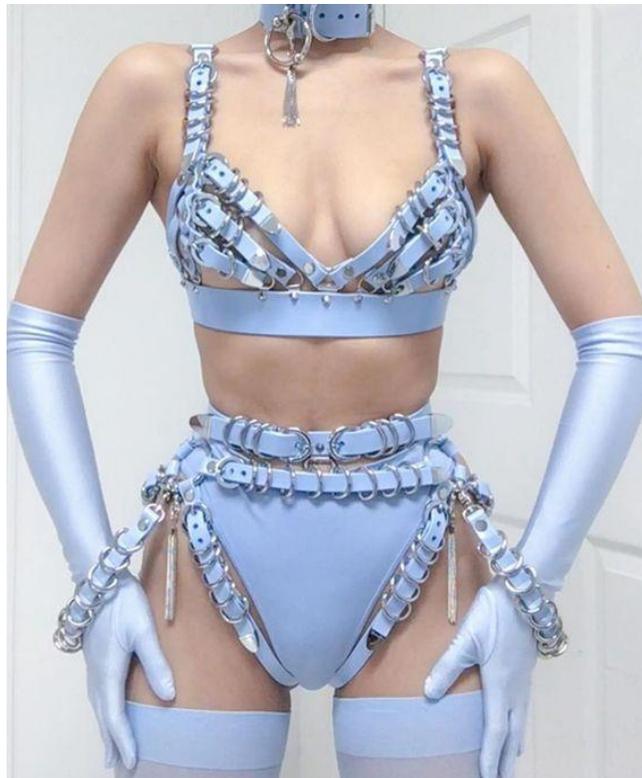
Porém, apesar de serem geralmente associadas à masculinidade, as botas também podem relacionar-se com a imagem da “feminilidade fálica poderosa”. Há, inclusive, uma conotação “curiosa” de gênero e sexualidade quando, no Brasil, por

exemplo, lésbicas “masculinas” são chamadas de “sapatão” enquanto as “femininas” podem ser apelidadas de “sapatilhas” (STEELE, 1997, p. 111).

6.1.3 Roupas íntimas

De acordo com Steele (1997, p. 124), a roupa íntima (Figura 16) ou *lingerie* surge como um intermediário entre o "nu e o vestido": uma pessoa com roupas íntimas está "simultaneamente vestida e despida".

Figura 16 – Roupa íntima.



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/712976184732444750/>> Acesso em 15 de junho de 2018.

Contudo, a origem da roupa íntima não teve o apelo erótico. Era fruto da necessidade por roupas de baixo distintas dos artigos principais do vestuário entre a nobreza, além de ter a função de protegê-los do "corpo suado e sujo". O seu uso desenvolveu-se na Idade Média, até que começou a concentrar o interesse sexual por volta do século XVIII (STEELE, 1997, p. 124 - 125).

No contexto fetichista, as *lingeries* acrescentaram um "*frisson*" adicional ao corpo nu. Ao escondê-lo "artisticamente", especialmente os genitais, a roupa íntima "aumenta a curiosidade sexual, mantendo em promessa a excitação da exposição".

Além disso, ela também "alude ao desnudamento como um prelúdio à intimidade sexual" (STEELE, 1997, p. 125).

6.1.4 Segunda pele ou catsuit

De acordo com a coluna fetichista de Fausto Fardano²³, os *catsuits* (Figura 17) – de preferência brilhantes com óleo – funcionam como uma segunda pele colada ao corpo. Aparecem popularmente sob a cor preta, mas também são confeccionados em variadas cores, inclusive simulando outras vestes fetichistas. “Seu toque é liso e rígido, como uma pele sobre-humana”.

Figura 17 – Segunda pele ou *catsuit*.



Fonte: <<https://www.fashionlady.in/10-most-bizarre-shoes-in-history-of-fashion/5277>> Acesso em 15 de junho de 2018.

O item faz parte da cultura *Rubber* (Borracha), que preza pela “estética asséptica”. Esse grupo se desenvolveu na Europa e nos EUA nas décadas de 1970 e

²³ Disponível em <<https://igay.ig.com.br/colunas/masmorra-do-fausto/2017-10-13/cultura-rubber-fetichismo-latex.html>> Acesso em 05 jun. 2018.

1980, relacionado inicialmente “às pessoas que tinham atração por capas de chuva, calças e acessórios de Látex e PVC (que no caso não era borracha)”, acrescenta Fardano. Hoje, já existem, inclusive, concursos internacionais para os adeptos desse visual fetichista, como o “*Mr. International Rubber*” (Mister Borracha Internacional) e o “*Mr. England Rubber*” (Mister Borracha Inglaterra)²⁴.

Para Steele (1997, p. 159), assim como os espartilhos, a “cultura da borracha” pode ser interpretada como elemento de um certo “fetiche constritivo”, que possui “fontes múltiplas de atração”: seu apelo erótico pode vir de características táteis, visuais e até olfativas²⁵. Além disso, existe a alusão aos próprios preservativos sexuais, que envolvem o pênis.

6.1.5 Bondage e Shibari

A *bondage* (Figura 18) está diretamente relacionada às restrições corporais. Leite Jr (2000, p. 19) a define como uma técnica “na qual um parceiro “ativo” imobiliza e restringe os movimentos e reações do outro, seja amarrando-o/prendendo-o através de cordas ou algemas, ou através da utilização de instrumentos médicos/cirúrgicos”.

Figura 18 – Bondage.



Fonte: <<http://escravasesubmissas.blogspot.com/>> Acesso em 15 de junho de 2018.

²⁴ Disponível em <<http://igay.ig.com.br/colunas/masmorra-do-fausto/2017-08-11/fetiche-latex-rubber.html>> Acesso em 04 jun. 2018.

²⁵ Steele (1997, p. 149).

Segundo o *website Rope Space*²⁶, a *bondage* (ocidental) tem um “objetivo final”, que consiste na imobilização que prepara o corpo para uma ação subsequente. “Ele é pragmático, direto. A pessoa pode ser presa em segundos com fitas ou algemas, por exemplo. Há pouca ou nenhuma comunicação no ato de imobilização”. Leite Jr (2000, p. 19) acrescenta que a *bondage* é considerada uma das práticas mais perigosas do sadomasoquismo, pois requer habilidade e cuidado para que não cause danos ao imobilizado.

Já o *shibari* (Figura 19), consiste em uma arte milenar nipônica de amarração – descendente da técnica da arte marcial denominada *Hojojutsu*²⁷ – na qual a “corda e seus diferentes nós fazem diferentes tipos de desenhos sob o corpo de uma pessoa, tendo função estritamente estética”.

Figura 19 – *Shibari*.



Fonte: <<https://www.pinterest.co.uk/pin/518547344575665905/>> Acesso em 15 de junho de 2018.

²⁶ Disponível em <<http://www.ropespace.com.br/blog/post/1/bondage-e-shibari>> Acesso em 04 jun. 2018.

²⁷ Trata-se da arte de prender e amarrar um prisioneiro, usando uma corda. Desenvolvida no Japão Feudal, era praticada por samurais. Disponível em <<http://www.bujinkan-sp.com.br/hojojutsu/>> Acesso em 10 jun. 2018.

Somente no século XX, com a expansão dos conceitos sadomasoquistas, a técnica ganhou conotação erótica, hoje conhecida como “*bondage japonês*”²⁸ A distinção do *bondage* ocidental consiste tanto na especificidade na escolha do material (apenas as cordas) quanto no “percurso” e “efeito” da prática: no *shibari*, o propósito está também na interação durante o processo de imobilização, ou seja, “há uma fluidez que não divide uma parte da outra do começo ao final de uma sessão”

Por fim, o ato de desamarrar na prática do *shibari* é tão importante quanto o de amarrar: “Na verdade, tudo faz parte de um processo só, idealmente”. No Japão, o processo de soltura é encarado até mesmo como um “processo de purificação”.

6.1.6 Meias e cintas-ligas

São peças utilizadas tanto por uma escrava quanto por uma *dominatrix*. Podem ser confeccionadas com materiais tradicionais como a seda ou com materiais “mais diferenciados” como o látex (SOUZA, 2014, p.35).

Figura 20 – Meias e cintas-ligas.



Fonte: <<https://hubbysubby14.tumblr.com/post/174449577914>> Acesso em 15 de junho de 2018.

²⁸ Disponível em <<https://freakmarket.com.br/revista/vida/shibari:-arte-alem-do-fetich>> Acesso em 04 jun. 2018.

Para Steele (1997, p. 140), as pernas são o caminho para a região genital. “Meias finas levam os olhos do observador perna acima, enquanto cintas-ligas emolduram os genitais”. De acordo com a autora, esses itens são responsáveis por criar um “efeito acentuado” na dinâmica da região inferior do corpo:

Para muitos homens, o efeito é o de setas apontando para a terra prometida, um efeito acentuado quando as meias têm costuras na parte de trás (...) Mas o topo das meias finas traçam uma linha cruzando a coxa, da mesma forma que um pistoleiro desenha uma linha na área indicando: Não vá adiante! Meias finas pretas, em particular, isolam graficamente parte da perna e param algumas polegadas abaixo dos genitais. (...) A carne da perna da mulher fica firme, uniforme e tensa com uma meia fina. (STEELE, 1997, p. 140).

Segundo a autora, há ainda uma série de simbolismos específicos relacionados às meias e cintas-ligas, principalmente no aspecto das cores: a meia preta, por exemplo, pode simbolizar “a mulher estigmatizada e pecadora”; já a meia branca, pode ser considerada um “símbolo de pureza”.

6.1.7 Luvas

Ao cobrir os “órgãos do toque”, as luvas (Figura 21) enfatizam insinuações sexuais. Em raros casos são escolhidas como objeto primordial do fetiche, no entanto, estão “frequentemente incorporadas a uma fantasia ou roupa fetichista” (STEELE, 1997, p. 141). Podem ser confeccionadas com materiais como pelica, cetim, couro, borracha etc, ou possuir detalhes, como o corte na ponta dos dedos.

Figura 21 – Luvas.



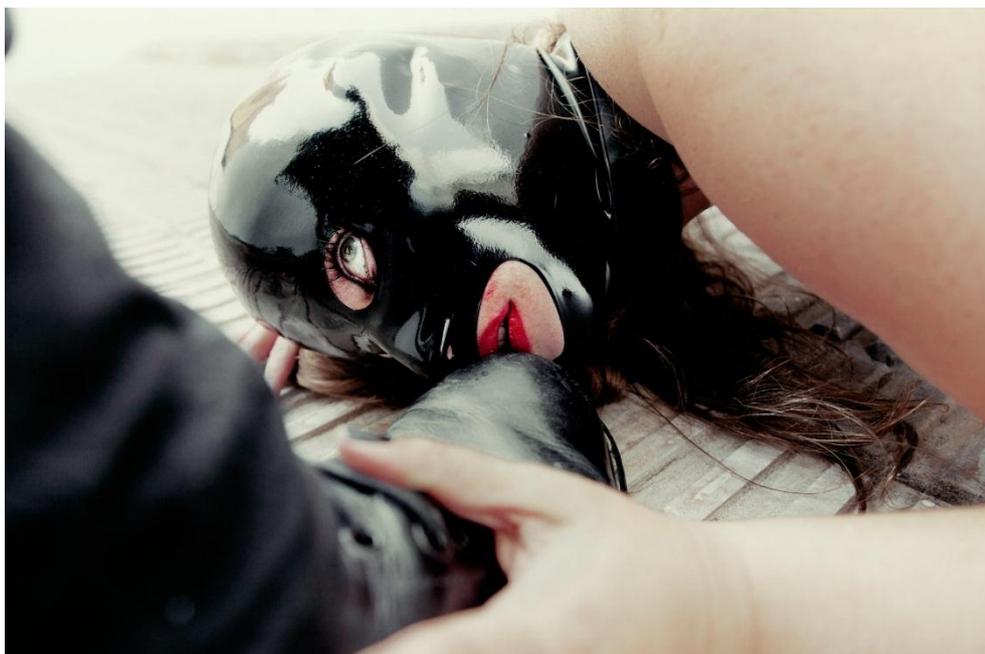
Segundo Steele (1997, p. 141), na Idade Média, por exemplo, as luvas perfumadas estariam relacionadas à evocação de genitais femininos. Além disso, luvas também eram trocadas entre amantes, da mesma forma que anéis de noivado na contemporaneidade.

Já no contexto BDSM, semelhante ao “pé com bota”, as luvas podem ser interpretadas como símbolo de poder do dominador/dominadora. Há ainda a crença de que as luvas que se estendem até o cotovelo ou axilas “tendem a ser tomadas como muito mais sensuais que as luvas curtas”. Esta última, vespertina e despojada, contrasta-se da luvas longas, formais e imponentes (STEELE, 1997, p. 141).

6.1.8 Máscaras

No BDSM, as máscaras (Figura 22) possuem diversas utilidades. Podem servir para preservar a identidade de um dominador ou submisso, mas também funcionam como utensílios de “humilhação ou até tortura”, privando sentidos e movimentos. Podem ser feitas com o látex, vinil, veludo, cetim e até mesmo o ferro (SOUZA, 2014, p. 34).

Figura 22 – Máscara de látex.



Fonte: <<https://xplastic.com.br/como-ser-submissa/>> Acesso em 15 de junho de 2018.

Segundo Steele (1997, p. 177) a máscara é um item fundamental para “materializar” desejos de uma dominadora. Se esta usa uma máscara, torna-se anônima e ameaçadora, assim como a figura dos “torturadores, carrascos e ladrões” da literatura pornográfica.

Figura 23 – Máscara de gás.



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/852447035690229274/>> Acesso em 16 de junho de 2018.

Há também o nicho dos “adoradores” de máscaras de gás (Figura 23). Com o propósito inicial de “proteção respiratória do usuário contra elementos tóxicos do ambiente”, este item pode estar associado tanto ao fetiche da “despersonificação” – em que “remove-se” uma identidade ou o aspecto humano – quanto o do “*breathplay*”²⁹ – quando a máscara torna-se um aparato de asfixia.

²⁹ Em português “Brincadeira de respiração”. Disponível em <<https://gasmask.wordpress.com/?s=breath+play>> Acesso em 03 jun. 2018.

6.1.9 Chicote

Trata-se de um acessório bastante utilizado pelos praticantes (dominadores) do BDSM. É considerado “um instrumento altamente perigoso, podendo, em seu uso incorreto, ocasionar sérias lesões”³⁰.

Figura 24 – Chicote.



Fonte: <<https://bdsmandart.tumblr.com/post/120951561011/>> Acesso em 16 de junho de 2018.

Na Idade Média, até o final do século XIX, os chicotes eram usados como punição para escravos, não cumpridores da lei etc. Já no BDSM, os seus danos devem ser reduzidos. Para isso, usa-se geralmente um chicote de nove tiras, “não sendo tão perigoso nem causador de danos tão graves quanto o chicote de tira única”³¹.

Steele (1997, p. 177) explica que a presença de um chicote “implica um desejo de que alguém deva ser espancado.” Essa fantasia da punição corporal semelhante àquela que pode ser sofrida na infância, costuma a ser associada, por psicanalistas, a um “pênis punitivo”. No entanto, a autora atenta para a “outra face” da

³⁰ Disponível em <<https://furlaocg.wordpress.com/2015/04/19/chicote-um-instrumento-que-cause-dor-e-prazer/>> Acesso em 03 jun. 2018.

³¹ Disponível em <<https://furlaocg.wordpress.com/2015/04/19/chicote-um-instrumento-que-cause-dor-e-prazer/>> Acesso em 03 jun. 2018.

prática: “Açoitar é também acariciar. No mínimo envolve prestar atenção na pessoa que está sendo espancada”.

6.1.10 Coleira

A coleira (Figura 25) está associada aos submissos ou escravos, representando um compromisso, ou seja, uma relação de propriedade entre *top* e *bottom*. “Assemelha-se ao conceito da aliança baunilha, com a diferença que somente a escrava³² usa a coleira, para mostrar a todos a quem pertence”³³.

Figura 25 – Coleira.



Fonte: <<https://estilobdsm.wordpress.com/dogplay/>> Acesso em 16 de junho de 2018.

Segundo o *blog* Estio Bdsm, a coleira usada nas “sessões” pode ser mais refinada ou ser semelhante a de cachorros. Contudo, devido ao preconceito social,

³² Também pode ser utilizada por “escravos”.

³³ Disponível em <<https://estilobdsm.wordpress.com/coleira/>> Acesso em 02 jun. 2018.

“não seria prudente alguém sair por aí com uma coleira de cachorro com o nome do Dono³⁴, então se criam coleiras sociais, que são mais discretas; podem ser apenas colares com pingentes ou símbolos que remetam à presença constante do Dono”.

6.1.11 Pet Play

De acordo com o *site* Meus Fetiches³⁵, o *pet play* (Figura 26) consiste num jogo erótico em que a submissa (ou submisso) “torna-se” um animal de estimação. O participante pode ser transformado em gato (*kit*), cachorro (*dog*), raposa (*fox*) ou outros animais, de acordo com o desejo do seu dominador.

Figura 26 – Encontro de adeptos do *pet play*.



Fonte: <<http://knuckledraggin.com/2015/09/san-franciscos-folsom-st-fair-today-be-there-or-be-square/>> Acesso em 16 de junho de 2018.

Durante a prática do *pet play*, o participante “assume o papel de um animal real ou imaginário, inclusive de seus comportamentos e aparências”. Já o dominador, encara a “persona” do dono ou adestrador.

³⁴ Na cultura BDSM, o nome dos “donos” sempre deve ser escrito com inicial maiúscula, enquanto o submisso sempre terá seu nome escrito com todas as letras minúsculas.

³⁵ Disponível em <<http://www.meusfetiches.com.br/voce-sabe-como-brincar-de-pet-play/20/06/2015/>> Acesso em 04 jun. 2018.

Os elementos mais comuns são a coleira, ideal para a restrição física, e o *plug tail*, um tipo de adereço introduzido no ânus, que possui uma cauda (geralmente de pele falsa) anexada ao final. Os *plugs* com cauda possuem uma variedade de cores, formas, tamanhos e texturas.

6.1.12 Sissy Slave

Sissy Slave (ou *Sissy Maid*)³⁶ consiste numa prática em que mulheres ou homens (mais comuns) se envolvem numa relação de submissão, assumindo a aparência e vestimenta de “empregada recatada” (STEELE, 1997, p. 180).

Figura 27 – *Sissy Slave*.



Fonte: <<https://www.pinterest.fr/pin/99782947975636583/>> Acesso em 12 de junho de 2018.

No entanto, a prática do *Sissy Slave* vai além do vestuário. É necessário não só incorporar a *persona* da empregada, como realizar de fato atividades

³⁶ No inglês, "*sissy*" é usado como gíria para "afeminado". Já "*slave*" significa "escravo" e "*maid*", "empregada".

domésticas (limpar o chão, lavar pratos, arrumar quartos etc.) na casa de seus “donos”, que além de delegarem tarefas “pesadas”, humilham a “escrava”³⁷.

6.1.13 Maquiagem

Na indumentária BDSM, a maquiagem também é um item que compõe as fantasias sexuais. De acordo com Sousa (2014, p. 37), a maquiagem da dominatrix costuma ser mais “carregada”, com batons escuros e olhos demarcados.

Figura 28 – Maquiagem da Dominatrix.



Fonte: <<https://www.independent.co.uk/life-style/love-sex/dominatrix-portraits-photos-bdsm-change-attitudes-submissives-bondage-sado-masochism-a7765551.html>> Acesso em 12 de junho de 2018.

Já as escravas e submissas devem “seguir o que seu mestre deseja”, que podem ser igualmente “pesadas” ou “com um toque mais meigo”. As dominadas podem até não usar nenhum tipo de maquiagem.

³⁷ Disponível em <<http://priscilasissy.tumblr.com/page/4>> Acesso em 06 jun. 2018.

7 ANÁLISE DE FIGURINO DO VIDEOCLÍPE “TO THE MOON AND BACK” (2017)

Neste capítulo serão analisados os figurinos utilizados por seis personagens do videoclipe “*To The Moon and Back*” (2017) de *Fever Ray*, com o intuito de compreender como o figurino se relaciona com a cultura BDSM e de que forma ele atua como ferramenta simbólica para a construção do arquétipo de cada personagem. O videoclipe em questão é um recorte de uma narrativa composta por outros sete vídeos lançados por *Fever Ray* durante a promoção do seu álbum intitulado *Plunge* (2017). A escolha se deve principalmente pelo destaque dado ao figurino nesse vídeo, além da variedade existente de personagens passíveis de análise. São eles: “A Mulher de Branco”, “Rebelde Submissa”, “Dama do Fogo”, “Alma Noturna”, “A vigilante” e “Rainha da Primavera”.

De acordo com as classificações do figurino elaboradas por Martin (1990, p. 76), o figurino analisado se destaca como essencialmente simbólico, ou seja, o objetivo aqui trata de traduzir as características desses personagens, suas hierarquias e “estados de alma”. No entanto, para realizar essa “tradução”, utiliza-se em diversos momentos figurinos para-realistas, de comum uso na vida prática (jaquetas, blusas, *shorts*), que são estilizados e incorporados aos mais característicos do BDSM, como luvas, *catsuits* e máscaras.

7.1 Ato 1 – “A Mulher de Branco”

A história se inicia com um ar de mistério. Temos apenas a visão de um estacionamento silencioso, iluminado somente por luzes pontuais e por um farol de carro que se aproxima. O carro para e alguém desce. É nesse momento que avistamos uma silhueta feminina, com andar de aspecto frio e “mecanizado”. A Mulher de Branco (Figura 29) segue em direção às escadas rolantes, que a levarão para dentro de um dos prédios. No final dela, em contraste ao lugar, há bastante claridade, além de uma névoa, que intensifica o tom misterioso e imprevisível dessa persona.

Figura 29 – "A Mulher de Branco".



Fonte: Montagem feita pela autora com imagens do videoclipe *To The Moon And Back* (2017).

Apesar dessa personagem só aparecer em apenas dois momentos da história (no início e no final), em ambos, há o foco em seu figurino – únicos elementos, inclusive, que traduzem sua personalidade. A Mulher de Branco é apresentada com um *catsuit* branco justo à pele - de material com aspecto elástico e levemente brilhoso (semelhante ao látex) -, que cobre a maior parte do seu corpo. Nas pernas, o *catsuit* envolve os pés e é coberto por um sapato tipo tamanco, de salto quadrado e tamanho mediano, também na cor branca. Na região do tronco, cordas rústicas do tipo sisal envolvem a silhueta. Nos pulsos, uma almega de couro com detalhes em metal. Já nas mãos, a “brancura” se estende: elas são pálidas com unhas grandes e pontiagudas. Em nenhum momento temos acesso à sua verdadeira face. Há uma peruca loira, quase branca, longa e de fios com aspecto tão sintético quanto sua forma de andar e agir.

Como observado, o seu figurino é monocromático, dominado pelo branco. Em seu estudo sobre psicologia das cores, Heller (2012, p. 275) aponta o branco como uma cor de múltiplos significados, que podem variar de acordo com culturas. Contudo, algumas simbologias tornam-se mais universais, pela sua pertinência.

A cor branca é o “início”, símbolo do surgimento da vida para os criacionistas: “Quando Deus criou o mundo seu primeiro comando foi: “Faça-se luz!”. Mas o “início do mundo também é o início do mal”, e para isso surge a noção da “remissão dos pecados”. Nesse caso, o branco é sinônimo da ressurreição, da pureza imaculada. Em outras palavras, “quando a sexualidade é o pecado, o branco é a cor da inocência” (HELLER, 2013, p. 276).

Além disso, a cor branca também pode ser símbolo de *status* e poder no vestuário: “Numa camisa branca podia-se reconhecer os de status mais elevado, aqueles que não precisavam se sujar para fazer o seu trabalho” (HELLER, 2013, p. 318). Seus efeitos psicológicos podem estar associados aos que cuidam dos doentes, pois esses precisam se vestir inteiramente de branco. A cor também está na mobília dos hospitais, integrando um contexto “onde a cor branca sugere associações negativas” (HELLER, 2013, p. 305).

No vestuário BDSM, há uma vertente específica que “brinca” com o medo e as relações de poder no contexto hospitalar. Trata-se do “*medical play*” (brincadeira de médico), que se refere aos fetiches sexuais envolvendo objetos, práticas e situações de um ambiente hospitalar ou clínicas. Os participantes assumem os papéis de médicos, cirurgiões, enfermeiras ou pacientes – que estarão sujeitos à procedimentos invasivos com alusão à medicina.³⁸ Nesse “*role play*”³⁹, há ênfase da cor branca no vestuário, sugerida pelos jalecos clássicos da medicina, além do uso de materiais como seringa, borracha e espéculo vaginal⁴⁰, por exemplo.

Há ainda referências à *bondage* – prática de restrição corporal comum no BDSM – tanto nas cordas que envolvem o *catsuit* quanto nas algemas no pulso. Em geral, a *bondage* consiste em um indivíduo (dominador) que imobiliza seu parceiro (submisso) com o finalidade de prepará-lo para uma seção de tortura ou somente humilhá-lo mantendo a amarração⁴¹. Contudo, no decorrer da trama, percebemos que A Mulher de Branco não se trata de uma submissa ou “escrava”. É perceptível que ela detém poderes sobre alguém. Na **figura 30**, por exemplo, a personagem se encontra numa espécie de câmara de gás – esse é, inclusive, um dos diversos cenários de

³⁸ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Medical_fetishism> Acesso em 13, jun. 2018.

³⁹ Em português “dramatização”.

⁴⁰ Instrumento utilizado para abrir a região cervical feminina antes de exames.

⁴¹ Disponível em: <<http://www.ropespace.com.br/blog/post/1/bondage-e-shibari>> Acesso em 15, jun. 2018.

tortura fetichizados pelo BDSM⁴² – checando tubos que estão conectados ao que seria o seu prisioneiro.

Figura 30 – Câmara de gás onde A Mulher de Branco mantém sua escrava.



Fonte: Videoclipe *To The Moon And Back* (2017).

Apesar de ser retratado como o indivíduo dominador/sadista, o uso dos itens relativos à submissão (cordas e algemas), em contrapartida, sugerem uma personagem de característica contraditória, que também se relaciona com os aspectos “frágeis” do submisso/masquista. A cor do seu *catsuit*, por exemplo, não se trata de um “branco absoluto”: há manchas de lama que “denunciam” o seu caráter. Como aponta Heller (2013, p. 278), “quanto mais puro o branco, mas perfeito ele é. Qualquer acréscimo só virá reduzir a perfeição”.

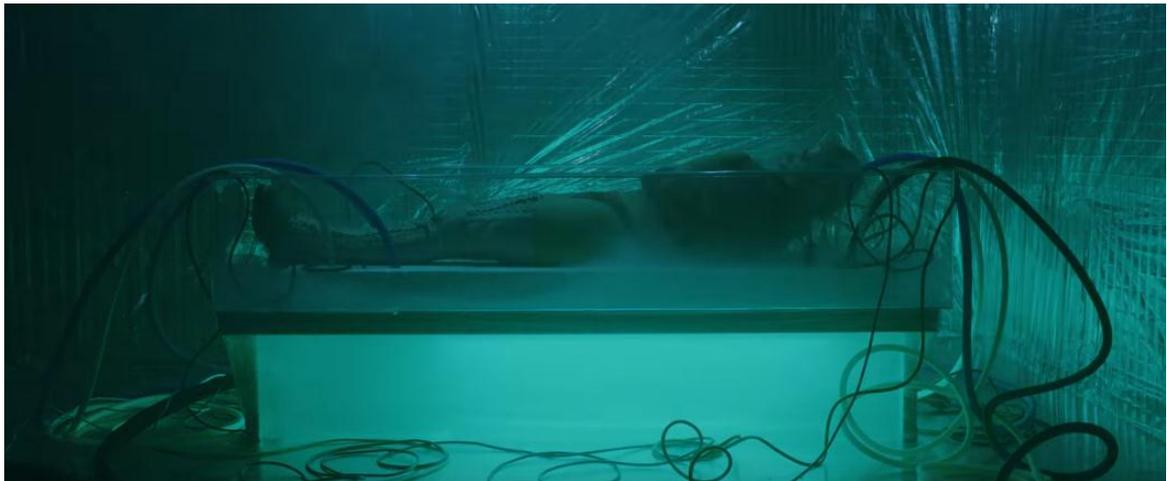
Já o seu cabelo (liso, longo e loiro) é considerado um dos símbolos máximos de uma feminilidade “condicionada” ao corpo da mulher, seja pelos discursos sociais ou veículos midiáticos, que tentam “vender” a tríade ocidental da “beleza-saúde-juventude”, consolidando um mercado crescente que envolve a indústria e linhas de produtos, as quais pressupõem um “apagamento” de sua singularidade (NUNES, 2008, p. 45). Por fim, sua soberania torna-se tão questionável quanto a sua peruca que tenta reproduzir fios e cores que não correspondem à realidade, são forjados.

⁴² Disponível em: <<https://gasmask.wordpress.com/2010/09/04/mais-um-pouco-sobre-breathplay/>> Acesso em: 15, jun. 2018.

7.2 Ato 2 – “A fuga da Rebelde Submissa”

Em um cenário claustrofóbico repleto de tubos é onde se encontra a segunda personagem da trama. A Rebelde Submissa (Figura 31) está deitada, praticamente imobilizada. Até o momento, ela é subjugada por sua dominadora.

Figura 31 – Câmara de gás onde a Rebelde Submissa está aprisionada.



Fonte: Videoclipe *To The Moon And Back* (2017).

Em contraste ao primeiro cenário, esse assume uma coloração verde “hostil” e “venenoso”. Segundo Heller (2013, p. 206), “o verde, a cor da vida, quando se combina com o preto, forma o acorde da aniquilação”. Associa-se com os venenos, retratados através de um verde luminoso, e com os imaginários culturais sobre monstros e dragões, comumente retratados com essa cor.

De acordo com a autora, essa relação se dá por essa se tratar da mais “anti-humana” das cores: “Qualquer coisa cuja pele seja verde não pode ser humana, não pode nem ser um mamífero, pois não existem mamíferos verdes. Pele verde nos remete a serpentes e lagartos, animais repulsivos para muitos”. Além disso, uma das associações negativas tradicionais do verde reside no fato de ser considerado uma cor “feminina”: como a serpente verde e com Eva, símbolo do pecado. “O verde é feminino quando ele é a cor da natureza profanada” (HELLER, 2013, p. 202).

Na sequência do videoclipe, a personagem desperta da cabine que a aprisiona e, num ato de rebeldia e desobediência à sua dominadora, levanta-se e segue em direção a um *hall* com dois elevadores. A Rebelde Submissa aperta o botão correspondente a um deles e, a partir daí, ela não só tem acesso a um ambiente longe da opressão, mas também a um “mundo novo” de experiências.

Nos próximos *takes*, a personagem se revela. Ainda trêmula e com aspecto frágil, a Rebelde Submissa (Figura 32) caminha por um saguão abandonado, onde há vestígios de lojas de conveniência, bares, enfim, estabelecimentos característicos dos meios urbanos e da “vida noturna”, onde bem poderiam estar “vagabundos” e prostitutas.

Figura 32 – “Rebelde Submissa”.



Fonte: Montagem feita pela autora com imagens do videoclipe *To The Moon And Back* (2017).

A Rebelde Submissa traja uma blusa de material transparente, de gola alta e mangas curtas, para que suas luvas de borracha sejam vistas. A blusa é combinada a uma calcinha de veludo, que sobrepõe um *bodysuit* que cobre maior parte corpo, funcionando como uma “segunda pele”. Nos pés, uma longa bota “estilo militar” com amarrações semelhantes às dos espartilhos. O solado da bota, em contraste à feminilidade do vestuário, é rígido e “pesado”. Já a maquiagem, concentra-se principalmente na região dos olhos e bocas. Ela está borrada, como se tivesse sido pintada “indelicadamente” por um batom vermelho.

Tanto o cenário quanto o figurino assumem predominantemente tons que variam entre o vermelho, violeta e rosa. Heller (2013, p. 121) define essa tríade cromática como o “acorde típico da sedução, da sensualidade”:

Ao amor pertence o delicado rosa, quanto mais fortemente o amor se associar à sexualidade, mais fortemente entra em jogo o violeta. O violeta se encontra, em termos morais, entre o bem e o mal; é a cor da ambivalência, pois ele oscila entre o vermelho e o azul. Violeta é também a cor da decadência, porque ele tende ao preto. O violeta ressalta o erotismo do vermelho como nenhuma outra cor. (HELLER, 2013, p. 121).

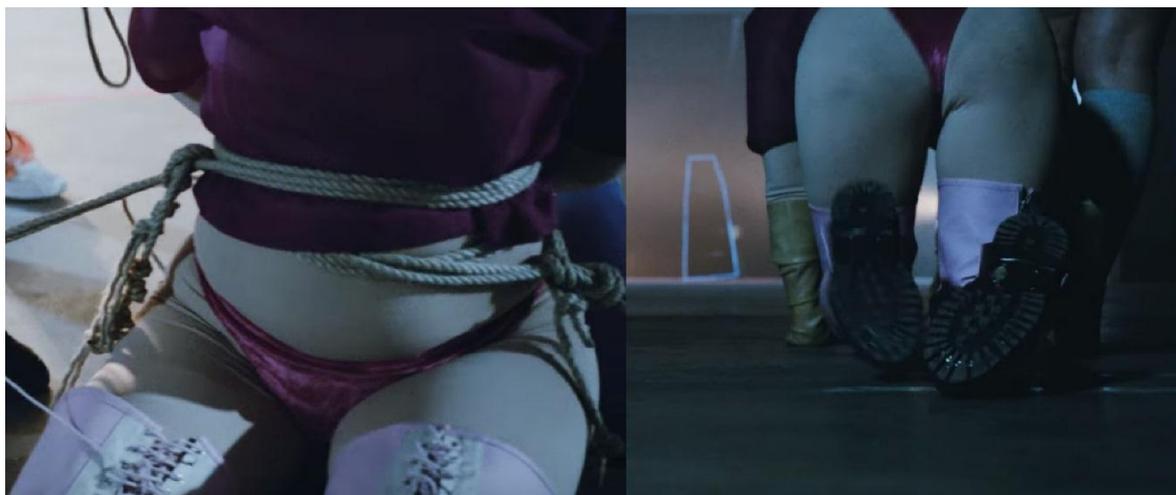
Quanto mais um preto “pecaminoso” e quanto mais um tom “decadente” de violeta forem combinados ao vermelho, mais será a impressão de imoralidade. Nas visões tradicionais, “o diabo veste vermelho e preto. O inferno é vermelho, e também “os inferninhos” – onde reluzem certas luzes vermelhas”. Ou seja, essas tonalidades, quando combinadas, se associam a noção de um “ambiente de pecado”, onde estão as “meretrizes” (HELLER, 2013, p. 122).

Já o violeta, isoladamente, pode ser considerado a “cor dos sentimentos ambivalentes”. Ele representa a união de opostos como o vermelho/azul, masculino/feminino, sensualidade/espiritualidade. A cor resguarda também o seu significado eclesiástico: está no traje dos sacerdotes, é símbolo da penitência. Significado esse que entra em contradição com o efeito do “violeta profano”: ele é a cor da vaidade. (HELLER, 2013, p. 371).

Nesse embate entre opostos, o violeta pode ser considerado, então, como a “cor da magia”, pois vincula a sensualidade à espiritualidade, sentimento e intelecto, amor e abstinência. No violeta, os opostos se fundem, marcando uma “fronteira visual” entre o visível e o invisível. Afinal, “antes de cair a noite, o violeta é a última cor que antecede a escuridão total” (HELLER, 2013, p. 372)

A ambivalência também um precedente da estética do personagem: a oposição entre a *lingerie* “suave” de veludo e as botas de solado “pesado”; a ausência do cabelo típico da “mulher feminina” em contraste à maquiagem evidente, que só a presença da feminilidade “permitira” o uso; a transparência da blusa e a opacidade do *bodysuit* que cobre quase toda a pele. São artifícios incorporados a uma persona que está no limiar entre masculinidade e feminilidade.

Figura 33 – Detalhes da *lingerie* e bota da Rebelde Submissa.



Fonte: Videoclipe *To The Moon And Back* (2017).

O seu figurino se associa não só com o BDSM, mas também com o vestuário fetichista em geral. A começar pelo uso das transparências: desde os tempos antigos são evocadas como elementos fundamentais no “jogo” de “mostrar e esconder o corpo”. Nas tumbas do Egito antigo, por exemplo, existem imagens de cenas e festas, em que mulheres dançarinas são pintadas usando “roupas coladas, transparentes ou apenas um cinturão de conchas”, retratando o erotismo associado às dançarinas pelos egípcios antigos (SILVA, 2012, p. 85)

Segundo Steele (1997, p. 182), a roupa da dançarina ou odalisca, nesse caso, também “evoca uma tipologia senhor-escravo” ao longo da história. Segundo a autora, a arte erótica do século XX “se concentrou com frequência na idéia de escravas brancas nas mãos de turcos lascivos”. O mesmo tema também tem sido enfatizado em filmes pornográficos, que retratam “fantasias no *harem*⁴³”.

Já a *lingerie* pode ser identificada como um elemento recorrente entre os fetichistas. De acordo com Steele (1997, p. 153), o veludo da calcinha se relaciona com o “fascínio” de algumas pessoas por materiais que “lembram pêlos de animais” ou ainda pelo seu efeito “efeito sensual”. Correspondentes da revista fetichista *London Life* chegavam a enviar cartas, mencionando o veludo como “um tecido ultrafeminino”, alegando que, nas dobras do tecido, ocorria uma espécie de “jogo excitado de luz e sombra”.

⁴³ Em algumas culturas, pode ser considerado como uma “Casa da Felicidade”, onde um homem tem o poder “divino” de satisfazer as suas necessidades sexuais livremente, possuindo várias odaliscas à sua disposição. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/harem/>> Acesso em 16 jun. 2018.

As luvas de borracha junto às botas de cano alto complementam o visual fetichista da personagem e, mais uma vez, há a revelação da dualidade dos papéis dessas figuras: a Rebelde Submissa é apresentada desde o início como a “escrava”, que está sob posse de uma “carrasca” e, até mesmo depois de sua fuga, ela não está isenta da sua “sina”. No decorrer da narrativa ela se depara com outros indivíduos - dentre eles uma nova “dona” que a captura e a introduz em um “ritual” de um grupo sadomasoquista.

Contudo, suas associações simbólicas, como o corpo “lacrado” e “inacessível” – típico do visual da dominadora (STEELE, 1997, p. 69) – e a rebeldia, que impulsiona a sua fuga para o “mundo dos prazeres” conferem um aspecto paradoxal comum na cultura sadomasoquista. Se a liberdade de sentimentos e desejos é tida como a “essência” do BDSM – “é deixar fluir o seu instinto mais íntimo, mais profundo”, como afirma uma adepta⁴⁴ –, no caso dos submissos, não seria diferente. Estes também possuem a sua própria “versão” da liberdade, uma vez que nas práticas a consensualidade é regra e o submisso decide até onde ir. Afinal, o dominador só “comanda” e “adestra” porque uma submissa ou submisso lhe dá esse “poder” (LEITE JR, 2000, p. 32).

7.3 Ato 3 – “O ritual”

A escolha da Rebelde Submissa em negar a opressão sofrida “nas mãos” da Mulher de Branco tem como consequência o início de uma nova jornada. Mesmo sem premeditar, ela “escolhe” fazer parte de um novo grupo, que se esconde no mundo *underground*. Dá-se início a um “rito de passagem”, que, em vez das antigas oferendas e sacrifícios ancestrais, incorpora práticas típicas sadomasoquistas: ela é amarrada, humilhada, forçada até a comer doces contra sua própria vontade. A personagem submissa está definitivamente sob a tutela de quatro novas personas ou “entidades”.

A primeira, que chamaremos de “Dama de Fogo” (Figura 34), tem um papel central no desenvolvimento da narrativa. Ela é a nova figura dominadora, que captura

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/pensamentos/4216435>> Acesso em 16 jun. 2018.

a Rebelde Submissa, sendo responsável também por comandar cena, certificando-se de que todos obedecem às suas ordens.

Figura 34 – "Dama de Fogo".



Fonte: Montagem feita pela autora com imagens do videoclipe *To The Moon And Back* (2017).

Seu figurino é caracterizado por um *bodysuit* laranja com enchimentos que simulam músculos e tornam seu corpo o mais avantajado e “presente” entre os demais. Sua imagem enquanto figura dominante é complementada por um *shorts* estilo *sportswear*⁴⁵, igualmente sobressaltado por enchimentos, além de uma cinta semelhante às usadas por competidores de halterofilismo⁴⁶. No rosto, estão pintadas chamas em vermelho e laranja, tão vibrantes quanto o restante do figurino.

O laranja, segundo Heller (2013, p. 339) tem uma ligação direta com a diversão, a sociabilidade e o lúdico. Ao contrário do vermelho e amarelo, que sozinhos “operam como opostos muito fortes para sinalizarem sociabilização recreativa”, o laranja é a harmonia. Sem ele, “não há lazer”.

⁴⁵ Roupas utilizadas para a prática de esportes ou outra atividades físicas.

⁴⁶ Esporte competitivo de levantamento de pesos.

Além disso, o conjunto formado por vermelho, laranja e amarelo está associado ao fogo, às chamas e da paixão, que, assim como fogo, “queima” e “consome” (HELLER, 2013, p. 107). O fogo, por sua vez, é o método de sacrifício aos deuses pelos primitivos. Na queima estava o “vínculo conector entre os reinos divinos e humanos” (SANTANA, 2005, p. 43). Dessa forma, o laranja representa a transformação, “como nenhuma outra cor” (HELLER, 2013, p. 121).

Não é só através das simbologias do fogo e seus ritos de passagem que essa personagem se manifesta. Após introduzir a nova “cria” ao grupo, a Dama de Fogo evoca outro momento de transformação, dessa vez através da urina. Então, como uma espécie de batismo, a Dama de Fogo retira sua cinta, abaixa o *shorts* e urina sobre a submissa, que, por sua vez, não encara a situação como um martírio. A Rebelde Submissa, assim como o restante do grupo, celebra o ato (Figura 35).

Figura 35 – Momento em que a Dama de Fogo urina na Rebelde Submissa.



Fonte: Videoclipe *To The Moon And Back* (2017).

A “*golden shower*” (chuva dourada), ou seja, o “banho de urina” é uma prática possível no contexto sadomasoquista, seja pelo fetiche da própria urina ou pelo “aspecto formal do jogo de dominação”. O BDSM, enquanto termo que “abrange tudo que é alternativo ou *kinky*⁴⁷ em matéria de sexo”, envolve essa prática – e tantas outras – sob qualquer significado subjetivo que elas possam ter, já que fazem parte, antes de tudo, de uma relação hierárquica entre dominados e submissos (LEITE JR, 2000, p. 20).

Ademais, sabe-se que urinar em pé é uma prática geralmente masculina, ação que é facilitada pela própria anatomia do pênis. E, de fato, a “chuva dourada” acontece porque estamos diante de uma “mulher fálica”, termo esse que, na

⁴⁷ Em português “pevertido” ou “bizarro”.

psicanálise, “sublinha a função simbólica desempenhada pelo pênis (falo) na dialética intra e intersubjetiva”, considerando-se que o “falo” não relaciona-se apenas com o órgão masculino, mas também com a idealização do poder relacionado a ele (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 166).

Diante desses aspectos, a Dama de Fogo pode ser identificada como uma figura de postura ativa/dominante, características que muitas vezes são atribuídas ao “masculino” pela psicologia das cores. Toda essa potência é externada simbolicamente através dos músculos, sinônimo da “masculinidade hegemônica”, padrão que corresponde, em geral, ao “homem branco, ocidental, de classe dominante, provedor, heterossexual, forte e viril” (GHILARDI-LUCENA, 2012, p. 94). A Dama de Fogo, enquanto mulher “viril” desconsidera o papel tradicional da mulher passiva/submissa.

Se, por um lado, a narrativa nos apresenta uma personagem essencialmente dominante, do outro, temos mais um integrante do “rito” sadomasoquista. Trata-se de uma figura enigmática, introspectiva e, por assim dizer, de caráter passivo. Esta foi nomeada de “Vigilante” (Figura 36).

Figura 36 – “Vigilante”.



Fonte: Montagem feita pela autora com imagens do videoclipe *To The Moon And Back* (2017).

Se sua áurea pudesse ser definida, ela seria “preto”. A máscara, a coleira, o *catsuit* do tipo *zentai*⁴⁸, as botas – tudo se resume a essa cor. As suas vestes comportam-se muito mais como um “plano de fundo” para o termo que está estampado na *t-shirt*: “FUN” (em português “diversão”).

Em oposição à mensagem inscrita no peito, a totalidade do preto sugere, no entanto, significados “sombrios”. Heller (2013, p. 235) aponta o preto como símbolo da negação: “O preto é o fim. Tudo termina em preto: a carne decomposta fica preta, assim como as plantas podres e os dentes cariados”. Ainda de acordo com a autora, a cor – ou a ausência dela⁴⁹ – é símbolo também da “ilegalidade e anarquia”, relacionando-se com o “proibido”, aquilo que “age contra a lei”. É a cor das organizações secretas. (HELLER, 2013, p. 258). Já na simbologia cromática cristã, assume um dos seus significados mais difundidos no ocidente: é o luto, “a tristeza pela morte terrena” (HELLER, 2013, p. 236).

Contudo, no contexto do videoclipe, a morte – nesse caso, tratando-se do encerramento de uma vida que não possui liberdade para expressar seus íntimos desejos da sexualidade – não é temida. Pelo contrário, a “conversão” da Rebelde Submissa como membro do grupo é celebrada entre torturas e carícias.

Outras relações com a cultura do BDSM também são estabelecidas: a sua veste principal consiste no clássico *catsuit*, item “adorado” pelos fetichistas, que foi adotado pela moda desde o século XX, com diversas referências no cinema ao longo do tempo, através de figuras femininas fortes e sensuais (STEELE, 1997, p. 41). É uma veste relacionada com certa busca pela “despersonalização” de quem o usa. Seu toque é “liso e rígido, como uma pele sobre-humana”, mas que “esconde e desumaniza”: o corpo que está debaixo dessa veste, é o que menos importa⁵⁰.

⁴⁸ Contração do termo japonês *Zenshin taitsu*, que numa tradução literal quer dizer “o corpo todo”. Consiste em uma manifestação artística - e sexual - que surgiu nos teatros do Japão. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Zentai>> Acesso em 15 jun. 2018.

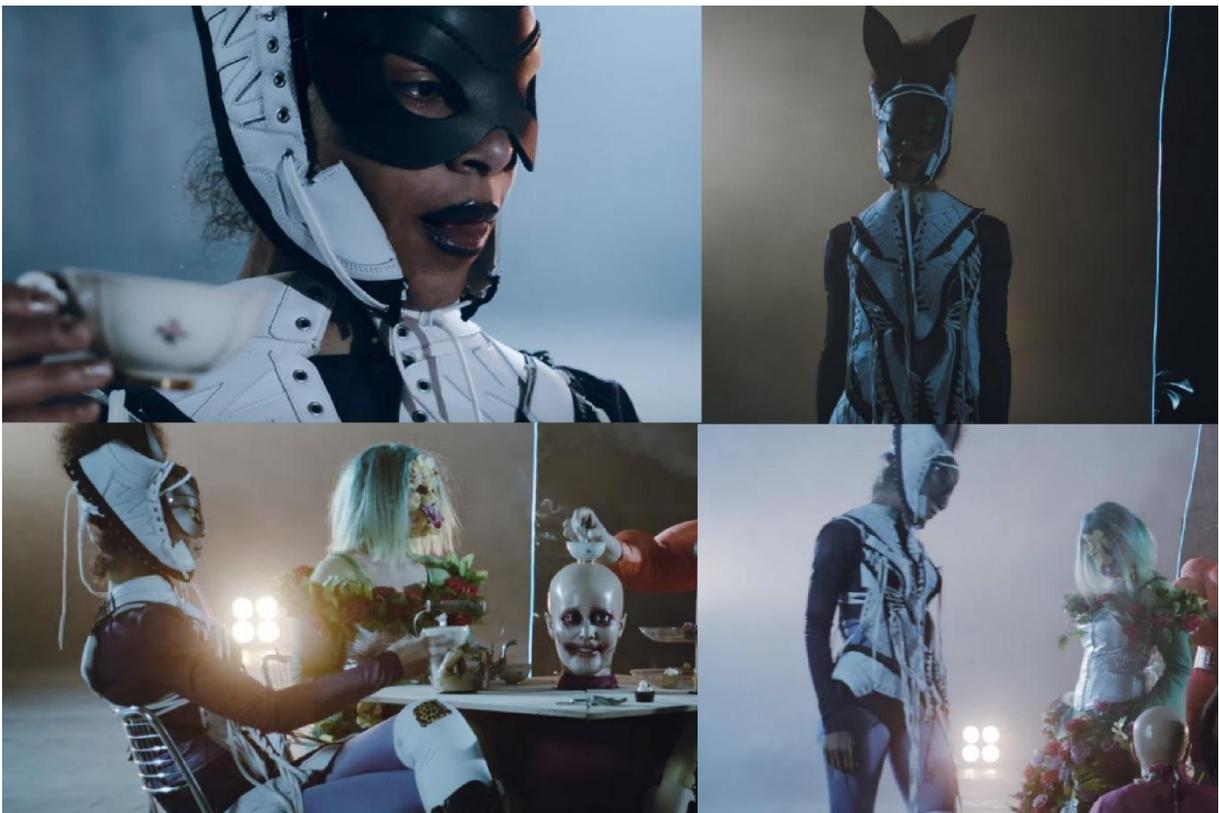
⁴⁹ Estudiosos afirmam que, assim como a soma de todas as cores do arco-íris resulta no branco, o preto seria a ausência de todas elas. Desse modo, o preto é declarado uma “não cor”, o que, no entanto, não impede que ele possua significados psicológicos quando percebidos pelos indivíduos (HELLER, 2013, p. 232).

⁵⁰ Disponível em: <<https://igay.ig.com.br/colunas/masmorra-do-fausto/2017-10-13/cultura-rubber-fetichel-latex.html>> Acesso em: 13, jun. 2018.

A Vigilante, dessa forma, atua como uma “voyeur⁵¹” que se “diverte” (como sugere a estampa da sua blusa) ao seu modo: reclusa e passiva – características ressaltadas pelo uso da máscara e da coleira, típicos da indumentária do submisso (SOUZA, 2014). Trata-se então de uma personagem que está presente para atestar o que acontece ali, e que, mais do que “testemunha”, é também a materialização do significado desse rito “profano”, que envolve a “morte” de tudo que é opressor e a “ressureição” da liberdade pela sexualidade.

Tão misteriosa quanto a última, a narrativa nos apresenta mais uma persona: “Alma Noturna” (Figura 37) se trata de uma criatura sedutora que estimula a submissa refém do ritual “dos prazeres”. Seu andar é compassado como de um gato, o seu olhar mira para o objeto de desejo como quem espreita a própria caça.

Figura 37 – “Alma Noturna”.



Fonte: Montagem feita pela autora com imagens do videoclipe *To The Moon And Back* (2017).

⁵¹ Aquele que pratica o voyeurismo, ou seja, o ato de olhar indivíduos, comumente estranhos, sem suspeitar que estejam sendo observados (MURIBECA, 2009, p. 32).

Seu figurino é composto por uma veste complexa de amarrações. O efeito visual associa-se com a estética do *tight-lacing*, mas, em vez de espartilhos, é formado por recortes de tênis esportivos em preto e branco, que moldam o seu rosto e tronco. Na cabeça, observamos orelhas e uma máscara, ambas em couro preto, assemelhando-se a o visual clássico da Mulher-Gato, personagem do cinema responsável por difundir a moda fetichista e, até hoje, inspiração para as indumentárias no BDSM (STEELE, 1997, p. 39). Por debaixo do “corset esportivo”, há um *bodysuit* preto de mangas compridas, que é complementado por meias (uma mais fina de cor lilás e outra, de fio grosso, esportiva, de cor branca). Por último, estão as botas pretas de couro e cano alto.

O preto e o branco são uma combinação predominante no visual da personagem. Heller (2013, p. 264) define essa mistura de cores como a mais “unívoca, inequívoca, relacionada inclusive à verdade”. No xadrez, assim como em outros jogos cujo resultado independe da sorte, por exemplo, utiliza-se o preto e o branco. Quando se estabelece essa “relação funcional” entre o preto e o branco – “como a que existe entre o papel branco e as letras pretas nele impressas” – o preto, adquire um valor positivo. Afinal, o que se tem atestado, “preto sobre o branco”, ou seja, por escrito, vale muito mais do que aquilo que foi “simplesmente dito”. Em suma, entende-se que “em um mundo colorido, o preto e o branco são as mais objetivas cores da realidade” (HELLER, 2013, p. 265).

Esse esquema cromático também possui sua relação com o *Ying/Yang*, símbolo da filosofia chinesa que explica “o destino do mundo” e do homem por meio de opostos complementares. *Yin* é considerado a força feminina, “o princípio passivo, receptivo” e *Yang*, a masculina, “o princípio ativo, criador”. De acordo com os chineses, um não poderia existir sem o outro. São forças que movem tudo que existe na vida – “os sentimentos, os elementos, os alimentos, os animais, os pontos cardinais, os órgãos do sentido e as cores” (HELLER, 2013, p. 172).

Já a figura do gato, arquétipo da personagem, consiste numa imagem frequentemente associada às mulheres e, por consequência à feminilidade e sensualidade⁵². Gatos são animais sensoriais, que “se esfregam, se roçam” e que “seduzem”. No português, mulheres bonitas são chamadas de “gatas”, já no inglês, o

⁵² Disponível em: <<http://www.xr.pro.br/ENSAIOS/Gatos.html>> Acesso em: 15 jun. 2018.

termo “*pussy*”, criado inicialmente para denominar pequenos gatos, hoje, possui caráter “pejorativo”, associado à genitália feminina⁵³.

A relação entre mulheres e gatos também é firmada pela história. Na Idade Média, foram animais perseguidos, pois estavam associados à feitiçaria e à adoração de deusas pagãs nórdicas, como *Freya*⁵⁴:

Houve época - especialmente na Idade Média - em que os gatos eram, na maioria das vezes, hostilizados, pois foram associados à feitiçaria e tidos como criaturas demoníacas. Ideia essa divulgada sobretudo pela Igreja Católica que para atrair os celtas pregava que os sacerdotes druidas eram bruxos e porque vivam isolados e cercados de gatos, logo esses felinos foram associados ao diabo, à bruxaria. Os gatos pretos, principalmente, eram perseguidos e queimados em fogueira. Isso acontecia também com os povos germânicos que eram adoradores da deusa *Freya* cujo culto era considerado uma heresia e associado à adoração de maus espíritos. Imagens da deusa foram destruídas, mulheres que tinham gatos foram queimadas, vítimas da acusação de terem parte com o Satanás - e os felinos foram enforcados. (QUEIROZ, 2010, p. 36).

Já no BDSM, o arquétipo do felino também integra jogos de poder e submissão como o “*pet play*”. Na prática, um dominador torna-se “dono ou adestrador” de um submisso que “encarna” o papel imaginário de um animal, encenando inclusive seu comportamento. Quando trata-se da representação de um gato, dá-se o nome de “*kitty play*”⁵⁵ (“brincar de gato”). O submisso então pode ter atitudes que vão desde a imitação vocal (miar) até a execução de comportamentos animais, como alimentar-se no chão. Enquanto isso, seu mestre ou “dono”, espera “só o amor incondicional e a obediência de seu animal”.

Diante da interpretação das metáforas presentes no figurino dessa personagem, percebemos que novamente há persistência de simbolismos de natureza oposta que coexistem e se complementam. Esses confrontos podem ser observados no uso de cores como o preto e o branco, contrastantes tanto no visual quanto em seus significados alusivos à masculinidade/feminilidade e atividade/passividade; ou ainda no paradigma entre “homem” e “animal” evocada pela prática do *kitty play*, que retoma a discussão do questionamento do que seria a

⁵³ Disponível em: <<https://www.inglesnapontadalingua.com.br/2017/03/o-que-significa-pussy.html>> Acesso em: 15 jun. 2018.

⁵⁴ Na mitologia nórdica, é considerada a deusa do sexo, da sensualidade, fertilidade, do amor, da luxúria e da atração. Costuma ser representada em uma carruagem puxada por gatos selvagens. Disponível em: <<https://dezmilnomes.wordpress.com/2011/04/25/freya/>> Acesso em: 15 jun. 2018.

⁵⁵ Disponível em: <<http://www.meusfetiches.com.br/voce-sabe-como-brincar-de-pet-play/20/06/2015/>> Acesso em: 15 jun. 2018.

sexualidade “normal” (de homens civilizados) ou “doentia” (animalesca), noções introduzidas pelos primeiros estudos do fetichismo (SALLES; CECCARELLI, 2010, p. 21).

Enfim, chegamos à última personagem do videoclipe. Seu comportamento é definido pelo mistério, com “ar” de soberania. Sua presença “exala” a feminilidade em seus diversos significados. Estamos diante da “Rainha da Primavera” (Figura 38).

Figura 38 – "Rainha da Primavera".



Fonte: Montagem feita pela autora com imagens do videoclipe *To The Moon And Back* (2017).

Ao contrário das demais apresentadas até agora, essa personagem possui um visual mais ornamentado. Um vestido de saia e mangas longas verde é base para um *corset* prateado, que com a incidência da luz, torna visível sua textura que assemelha a um tecido do tipo lamê⁵⁶. O cabelo também obedece à ordem cromática, com um degradê que vai do verde ao cinza. Além disso, flores, rosas e folhagens ornamentam o rosto, o colo, mangas e também a saia do vestido, que possui uma fenda central, abrindo-se desde a base do espartilho. A abertura revela seu “genital”: uma rosa desabrochada.

⁵⁶ Tipo de tecido adornado por finas lâminas que podem ser ou não prateadas.

O verde, predominante em seu vestido é, segundo Heller (2013, p. 195) é a cor simbólica da natureza, da vida em seu mais amplo sentido – “não só com relação à humanidade, mas a tudo que cresce”. É o oposto do murcho, do morto. “Germinar, brotar, verdejar”. O verde é a cor da esperança pelo florescer da primavera, que se relaciona com a “renovação após um tempo de escassez”, um sentimento de que “os tempos de privação estão ficando para trás” (HELLER, 2013, p. 200). Dessa forma, o verde integra o “acorde da felicidade” (HELLER, 2013, p. 428).

Para os romanos, o verde era a cor de Vênus, deusa dos jardins, das hortas e das vinhas. E entre os gregos, Afrodite, deusa da beleza e do amor (HELLER, 2013, p. 199). E, assim como as flores, os sentimentos também se desenvolvem, crescem. Na poesia dos trovadores, é considerada a “cor do amor que desabrocha” (HELLER, 2013, p. 180). Junto ao amarelo – luminoso, solar, símbolo da maturidade das flores e frutos – e aos tons de rosa – sinônimo de sensibilidade, erotismo e carinho, o verde pode ser considerado elemento de uma “paixão que está entre o bem e o mal” (HELLER, 2013, p. 201).

Figura 39 – A submissa entre em contato com a Rainha da Primavera.



Fonte: Videoclipe *To The Moon And Back* (2017).

“Paixão” e “carinho” são, inclusive, termos que podem descrever um dos momentos ritualísticos da narrativa, quando as práticas do grupo são interrompidas para a realização de um ato direto que unirá a Rebelde Submissa à Rainha da

Primavera, que apesar do seu *status* elevado, é amorosa e acolhedora. Nesse momento, a fenda de seu vestido é aberta, induzindo à submissa para que entre em contato com o elemento que se esconde ali, ou seja, o seu próprio genital, representado por uma rosa desabrochada (Figura 39).

Nesse momento, o figurino se consolida como um dos aspectos fundamentais na construção dessa narrativa, materializando em formas e cores simbólicas a genitália feminina, que é sinônimo da potência sexual da Rainha.

De acordo com Strey (2000, p. 150), esses aspectos simbólicos das roupas, principalmente no que diz respeito às tentativas de comunicar “capacidades” de uma mulher, sejam elas reprodutivas ou sexuais, também foram um artifício recorrente ao longo da história das indumentárias:

As roupas femininas durante a maior parte da história moderna era feita para sugerir capacidade para a maternidade. Elas sublinhavam contornos arredondados, insistiam em tecidos ricos e macios, e tendiam a centrar o interesse no busto e no estômago. Depois, o vestido feminino passou a levar uma noção de debilidade e fragilidade e, mais tarde, a uma noção de liberdade e liberação e assim por diante (STREY, 2000, p. 150).

Dessa forma, segundo a autora, o “vestir precede à comunicação verbal ao estabelecer uma identidade individual de gênero, assim como as expectativas para outros tipos de comportamentos”. A importância do vestir estar, portanto, numa capacidade de transmitir significados que precedem a comunicação verbal.

De acordo com Leite e Guerra (2004, p. 58), o figurino também assume essa característica, uma vez que ele é – e deve ser – capaz de respaldar uma história narrada como elemento que “comunica, ultrapassando o sentido apenas plástico e funcional, obtendo um estatuto de objeto animado”.

A partir da análise dos figurinos de *To The Moon and Back* percebemos, portanto, que a transformação da submissa (que independente do seu papel sexual, pois agora pode ser considerada “livre”) não se dá somente por uma sequência de acontecimentos. Muito do que se quer dizer é transmitido através dessas vestes, pois elas, além de simplesmente denotar características psicológicas das personagens, também são “sujeitos” dessa história.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com surgimento nas antigas encenações da Grécia, o berço da dramaturgia ocidental, o figurino não tinha um compromisso visual com a narrativa, muito menos tentava se aproximar da realidade da vida. É somente a partir do teatro naturalista (século XIX), que há a busca da adequação mais profunda ao personagem e aos contextos representados.

Na atualidade, o figurino pode ser considerado como uma categoria que evoluiu dos trajes, cujas manifestações se relacionam diretamente a uma ideia definida por um espetáculo, seja ele teatral, televisivo ou cinematográfico. Nesse diálogo entre vestes, cenários, iluminações e tantas outras nuances, o figurino se torna um meio visual de transmissão de códigos simbólicos do que não pode ser expresso verbalmente. Para isso, é indispensável o trabalho em conjunto do figurinista com outros profissionais, como diretores, fotógrafos, cenógrafos etc.

Já a sua manifestação no cinema, tem o ápice no sucesso dos filmes de Hollywood no início do século XX, que contavam com o *starsystem* ("sistema de estrelas"), que inspiravam os espectadores com seus figurinos, difundido não só a moda da época como também valores morais. A "fabricação de divas" belas, sensuais e inalcançáveis, fenômeno que perdura até a atualidade, é alvo da crítica feminista, que alega a construção do "*male gaze*", ou seja, a hipervalorização do olhar masculino no cinema, que retrata mulheres a partir de um arquétipo ideal de feminilidade.

A partir daí chegamos a um contexto contraditório que prevalece na sociedade: apesar das mulheres serem constantemente retratadas de maneira fetichizada pelos meios audiovisuais, a história nos mostra que discutir a sexualidade feminina ainda é um tabu.

Apresentamos um pouco desse contexto, em que os corpos, ao longo da história, estiveram sob o controle de regras morais difundidos pelos grupos religiosos ou, até mesmo, pela medicina. A sexualidade assume então diversas facetas, que vão desde ser considerada o "símbolo máximo" do pecado cometido por Eva até a noção de que, se praticada, deve restringir-se para a procriação.

Nota-se que a ênfase das proibições está principalmente destinada às mulheres, que estão inseridas em um contexto hierárquico, onde o homem é visto

como ativo/forte e a mulher, passiva/submissa. E é no cerne dessa questão que atuam as teorias sobre o gênero, que, por sua vez, consiste numa categoria analítica de conceituação complexa, em constante evolução.

Por outro lado, na história da moda do século XX, a sexualidade tem sido “alvo” de estilistas e capas de revistas. Com origem em subculturas como o *punk* ou os homens *gays* dos clubes de motocicleta, o couro, o emborrachado, os “sapatos cruéis”, as *lingeries* – e toda a parafernália fetichista – foram crescentemente incorporadas às principais correntes da moda.

Já na cultura BDSM esses símbolos são ainda mais presentes. O apelo vai além da indumentária: a roupa traduz significados de relações hierárquicas vividas por seus adeptos. Seus principais elementos visuais consistem em espartilhos, sapatos e botas de salto alto, meias e cintas-ligas, luvas, chicotes etc. Cada um retém simbologias próprias que permitem a melhor compreensão do grupo.

Ao analisarmos o figurino das seis personagens do videoclipe de “*To The Moon and Back*”, relacionando seus aspectos estilísticos ao perfis psicológicos, notamos a predominância de símbolos ambivalentes incorporados em personagens subversivas e “perversas”, que através de seus corpos (“viabilizados” pelo figurino inspirado na estética BDSM), atuam no espectro da transgressão das regras morais.

A Mulher de Branco, que, apesar de ser retratada como o indivíduo dominador/sadista, faz uso de itens relativos à submissão, sugerindo uma personagem de característica contraditória, que também se relaciona com os aspectos “frágeis” do masoquista.

A Rebelde Submissa com seu estilo andrógino, combina elementos como a *lingerie* “suave” de veludo às botas de solado “pesado”, representando um paradoxo entre liberdade e restrição, feminilidade e masculinidade.

A Dama de Fogo tem sua potência externada através das cores quentes e dos enchimentos que simulam um corpo masculino, musculoso. Trata-se de uma figura “viril” que desconsidera o papel tradicional da mulher passiva/submissa.

A Vigilante carrega o simbolismo do “preto” em suas vestes: o fim. De comportamento introspectivo e passivo, atua como uma observadora-participante do rito “profano”, que envolve a “morte” de tudo que é opressor e a “ressureição” da liberdade através da sexualidade.

Alma Noturna, por sua vez, enfatiza o uso dos elementos simbólicos de natureza oposta na construção dos figurinos. O preto e o branco, escuridão e

claridade, atividade e passividade, coexistem em suas vestes que complementam o arquétipo da felina, misteriosa e sensual.

Por fim, a Rainha da Primavera que, com seu visual inspirado pela própria natureza, é símbolo do florescer, daquilo que cresce e germina, do amor dócil e sensível. Ela é a própria sexualidade que desabrocha.

Ao longo desse trabalho, percebeu-se que os trajes, principalmente em relação às cores, apresentaram um caráter “mutável” de acordo com a iluminação. O efeito das cores foram intensificados ou atenuados pela luz predominante em uma cena ou ambiente. Dessa forma, para estudos futuros, considera-se a possibilidade explorar os efeitos visuais cinematográficos, a fim de compreender como eles podem interferir na percepção simbólica dos figurinos.

REFERÊNCIAS

- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Portugal; Edições 70, LDA, 2009.
- BAUER, Martin W. GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- BEARZOTI, Paulo. Sexualidade. Um conceito psicanalítico freudiano. *In: Rev Ar. Neuro-Psiquiatr*, v. 1, p. 113-7, 1994. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anp/v52n1/24>> Acesso em: 14 junho 2018.
- BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BROME, Gloria G.; BROME, William D.; JACOBS, Jon. **Different loving: The world of sexual dominance and submission**. Nova Iorque: Villard Books, 1996.
- CEBULSKI, Márcia Cristina. **Introdução à História do Teatro no Ocidente dos gregos aos nossos dias**. 2012. Disponível em: <<http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/bitstream/123456789/910/5/INTRODU%C3%87%C3%83O%20%C3%80%20HIST%C3%93RIA%20DO%20TEATRO%20NO%20OCIDENTE.pdf>> Acesso em: 13 junho 2018.
- CHAUÍ, M. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CORRÊA, Leci Maria Soriano Bobsin. As questões de gênero e a valorização do corpo na construção das identidades sociais. *In: Caos – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, v. 1, n. 18, p. 63-71, 2011. Disponível em: <http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/99_1042_dequegeneroestamosfalando.pdf> Acesso em: 10 maio 2018.
- COSTA, Francisco Araújo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Revista Eletrônica Sessões do Imaginário**, n. 8, FAMECOS/PUCRS. Porto Alegre, 2002. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/775/8973>>. Acesso em: 24 maio 2018.
- DOS ANJOS, Gabriele et al. Identidade sexual e identidade de gênero: subversões e permanências. *In: Sociologias*, v. 2, n. 4, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/soc/n4/socn4a11>> Acesso em: 10 maio 2018.
- FALCK, Martin. **PARTE III: Fever Ray - To The Moon And Back (Official Video)**. Intérpretes: Fever Ray. [s.i.]: Kattis Sundholm, 2017. (4.3 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fJjGZkPI9Tw>>. Acesso em: 19 out. 2017.
- FREUD, Sigmund. **Um caso de histeria, Três ensaios sobre sexualidade e outros**

Trabalhos. 1901-1905. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume VII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GHILARDI-LUCENA, Maria Inês. Gênero e representações sociais na mídia: o corpo masculino. *In: REDISCO*, v. 1, n. 1, p. 88-97, 2012.

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3090/0>> Acesso em: 14 jun. 2018.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

HEILBORN, Maria Luiza. De que gênero estamos falando. *In: Sexualidade, gênero e sociedade*, v. 1, n. 2, p. 1-8, 1994. Disponível em:

<http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/99_1042_dequegenero_estamosfalando.pdf> Acesso em: 10 maio 2018.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. **Figurino**: uma experiência na televisão. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LEITE JR, Jorge. **A cultura S&M**. 52p. Monografia (Graduação em Ciências Sociais)—PUC, São Paulo, 2000.

MARTIN, Marcel; GRANJA, Vasco; ANTÓNIO, Lauro. **A linguagem cinematográfica**. 1990.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus**: o figurino em cena. Rio de Janeiro: Senac: Rio, 2004.

PONTALIS, Jean-Baptiste; LAPLANCHE, J. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: MartinsFontes, 2001.

PRODANOV, Cleber Cristiano. FREITAS, Ernâni César de. **Metodologia do Trabalho Científico** [recurso eletrônico]: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. Disponível em: <<http://www.feevale.br/Comum/midias/8807f05a-14d0-4d5b-b1ad-1538f3aef538/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2018.

QUEIROZ, Nouraide Fernandes Rocha de. **Imagens mí (s) ticas do gato**. 2009. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. <<http://www.repositorio.ufrn.br:8080/jspui/bitstream/123456789/16288/1/NouraideFRQ DISSERT.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2018.

RESSEL, Lúcia Beatriz et al. A influência da família na vivência da sexualidade de mulheres adolescentes. *In: Escola Anna Nery Revista de Enfermagem*, v. 15, n. 2, p. 245-250, 2011. Disponível em: <http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1910_1260_ressellucia v15n2a05.pdf> Acesso em: 12 jun. 2018.

ROMANATO, Daniella. **A história da roupa e da moda estudada pelos figurinos cinematográficos**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. Disponível em:

<http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284539/1/Romanato_Daniella_M.pdf> Acesso em: 25 maio. 2018.

SALLES, Ana Cristina Teixeira da Costa; CECCARELLI, Paulo Roberto. A invenção da sexualidade. *In: Reverso*, v. 32, n. 60, p. 15-24, 2010. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/reverso/v32n60/v32n60a02.pdf>> Acesso em: 25 maio. 2018.

SILVA, M. J. **Linguagens, experiências e convenções de gênero e sexualidade no BDSM**. 2012. 107p. Monografia (Graduação em Ciências Sociais)-UFC, Fortaleza. <<http://www.cienciassociais.ufc.br/wp-content/uploads/2017/05/2012-marcelle-silva.pdf>> Acesso em: 15 maio 2018.

SOUZA, Keryn Hapuk Valle. **Uma proposta estética para o vestuário BDSM**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Disponível em: <http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/4925/1/AP_CODEM_2013_2_10.pdf> Acesso em: 12 jun. 2018.

STEELE, Valerie. **Fetiché: moda, sexo e poder**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

STREY, Marlene Neves. Mulheres e moda: a feminilidade comunicada através das roupas. *In: Revista Famecos*, v. 7, n. 13, p. 148-154, 2000. <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3090/0>> Acesso em: 15 jun. 2018.