

Pontifícia Universidade Católica De São Paulo

Clarissa Lorenz

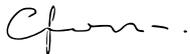
Corpo feminino em devir

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência para o título de MESTRE em Psicologia Clínica, Núcleo de Estudos da Subjetividade, sob a orientação da Profa. Dra. Suely Belinha Rolnik.

São Paulo

2024

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação de Mestrado por processos de fotocopiadoras ou meios eletrônicos.

Assinatura: 

Data: 11 de março de 2024

E-mail: satisfy5@proton.me

L869 Lorenz, Clarissa
Corpo feminino em devir. / Clarissa Lorenz. -- São Paulo:
[s.n.], 2024.
209p. il. ; cm.

Orientador: Suely Belinha Rolnik.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia:
Psicologia Clínica.

1. Psicanálise. 2. Estudos de Gênero. 3. Erotismo. 4.
Moda. I. Rolnik, Suely Belinha. II. Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em
Psicologia: Psicologia Clínica. III. Título.

CDD

Clarissa Lorenz

Corpo feminino em devir

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência para o título de MESTRE em Psicologia Clínica, Núcleo de Estudos da Subjetividade.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Suely Belinha Rolnik – PUC-SP

Prof. Dr. João Perci Schiavon – PUC-SP

Prof.^a Dra. Margareth Rago – UNICAMP-SP

esse trabalho é dedicado à aurora –
e seu exercício.

“eu vim para que tenham Vida — e a tenham em abundância.”

ao Dom maior.

O presente trabalho foi realizado com apoio da FUNDASP –
sem o qual não seria possível ser concretizado.

agradeço:

à puc e à fundasp, pelo apoio;

ao núcleo de estudos da subjetividade;

às mulheres que com seus corpos me mostraram infinitos devires;

às minhas companheiras de *corpus crisis*;

ao meu pai, que com amor sustenta;

ao meu avô, incontornável por qualquer predicado;

aos que chamo de amigos, principalmente aos que a vida, sábia, cuidou de manter;

aos que se fizeram família;

ao tríduo 14, 15 e 16 de janeiro de 2022: bendita equação de coragem, sim e fruição;

a quem me mostrou que o amor é uma força ativa — se chama aurora — e me provoca a viver nela e por ela;

à loveire;

à essa escrita, enquanto verbo ativo: encontrei aqui um aleitamento de devires;

à vida, que não cessa;

à 2023, ano que tudo me tirou para tanto me dar;

às auroras que brilharam, às que brilham e às tantas que não brilharam ainda — e a quem me ensina que vivê-las requer o exercício de um cuidado próprio;

aos *psich-angelicus*, os verdadeiros doutores e professores da natureza — e aos seus magos: meu agradecimento é imenso.

e agradeço mais um pouco:

à minha mãe, mulher que me aninhou em seu ventre enquanto corria com os lobos. colocou “*a psicanálise dos contos de fada*” no meu colo na infância, e abriu assim um portal de infinitude dos sensíveis e possíveis; me ensinou a me ouvir, me povoar e despovoar e a decidir — insistindo conosco que a vida é artesanal. lembro com precisão deste dia e jamais esquecerei (*eu tinha doze ou treze anos, mãe. muito obrigada. minha vida se pauta por isso*). meu amor e minha gratidão são desde o outro mundo — e são do vindouro.

aos meus irmãos: o que me fez irmã, estava lá desde sempre e me ensinou a importância de cuidar; e aos dois que vieram para mostrar que a vida *sempre* e ainda pode ser muito mais graciosa.

aos queridos distantes fisicamente, que me são caros e me ensinaram a interagir com suas presenças espectrais — e me familiarizar a essa força, que de ausência nada tem.

aos que fizeram esse texto possível: de fluir, de acontecer, ajudando a curar, amolar — e o cobriram com finas demãos de contribuições, intervenções, comentários; essa beleza preciosa que felizmente eu, interlocutora, pude desfrutar e posso, a cada releitura lembrar.

ao joão perci schiavon, pelas salutares intervenções, nesse texto e na vida.

à karlla giroto, pela leitura, mas mais ainda pelos afetos feiticeiros (cuidaremos que a vida nos garanta seu feitiço e façamos seu exercício).

à suely rolnik, que (e me) abriu as portas e mantém sempre fecundo o “núcleo”.

aos pensadores que não cito propriamente, mas que percorrem texto e vida comigo: colegas do núcleo de estudos da subjetividade, queridos professores suely rolnik, joão perci schiavon, denise bernuzzi de sant’anna e peter pál pelbart, e josy panão: meu agradecimento é imenso.

a toda e cada troca com colegas amigas do núcleo de estudos de subjetividade, nome tão extenso e ainda assim não cabe nada — essa experiência *transtornadora*. uma frase trocada ou horas de fala fluida — só posso imensamente agradecer.

aos pensadores que compõem as referências, espíritos vivos, ainda produzindo, ou infelizmente já enterrados: o meu agradecimento é imenso.

PRIMAVERA NOS DENTES

Letra e Música:
JOÃO RICARDO &
JOÃO APOLINÁRIO

Musical score for the song "Primavera nos Dentes". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of five staves of music with lyrics underneath. Chord symbols (Em, A, F, C, G) are placed above the staff lines. The lyrics are: "Quem tem consci - ên-cia pa-ra ter co-ra gem Quem tem a for-ça de sa-ber que e- xis te e no cen- tro da pró- pria en - gre- na gem In- ven ta con-tra- mo - la que re- siste Quem não vas - ci- la mes- mo der- ro ta do Quem já per - di- do nun- ca de- ses- pe - ra E en - vol- to em tem- pes - ta - de de- ce- pa- do En- tre os den- tes se - gu - ra a pri - ma- ve - ra".

Quem tem consci - ên-cia pa-ra ter co-ra gem Quem tem a for-ça de sa-ber que e- xis

te e no cen- tro da pró- pria en - gre- na gem In- ven

ta con-tra- mo - la que re- siste Quem não vas - ci- la mes- mo der- ro ta do

Quem já per - di- do nun- ca de- ses- pe - ra E en - vol- to em tem- pes - ta -

de de- ce- pa- do En- tre os den- tes se - gu - ra a pri - ma- ve - ra

Quem tem consciência para ter coragem · Quem tem a força de saber que existe · E no centro da própria engrenagem · Inventa contra a mola que resiste · Quem não vacila mesmo derrotado · Quem já perdido nunca desespera · E envolto em tempestade, decepado · Entre os dentes segura a primavera.

PRIMAVERA NOS DENTES. Intérprete: Secos e Molhados. Composição: João Apolinário e João Ricardo. Warner Music. 1973. Transcrito por Fábio Pelegatti. 1 partitura. (1 p.). Piano.

Não entendo. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um dom. Não entender, mas não como um simples de espírito. O bom é ser inteligente e não entender. É uma benção estranha, como ter loucura sem ser doida. É um desinteresse manso, é uma doçura de burrice.

Só que de vez em quando vem a inquietação: quero entender um pouco.

Não demais: mas pelo menos entender que não entendo.

(LISPECTOR. A Descoberta do Mundo)

LORENZ, Clarissa F. Corpo feminino em devir. 209 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2024. Orientadora: Profa. Dra. Suely Belinha Rolnik.

RESUMO

Aliada, no transcorrer da história, ao imperativo de gênero, a lingerie atua como um artifício que denuncia o esquema machista, colonizador, patriarcal e catequista, projeto deste Estado e desta subjetividade dominante, retirando o corpo feminino da sua potência e constringendo-o a uma experiência reduzida do erotismo e de si — justamente contrária ao que se propõe. Esse corpo (que não se sabe o que pode) é capturado e sujeitado em benefício da manutenção das categorias homem e mulher, cerceando a experiência erótica ao campo das imagens, da demanda, da falta e do consumo. Construir uma cartografia da lingerie é des-cobrir o corpo e as forças que o capturam, linhas de fuga que podem ser acessadas para ativar outros saberes e a partir daí, experimentar o mundo e o erótico escapando à égide de gênero e sua performance — rumo ao que ainda não se conhece. Como e em que contextos outras experiências de corpo podem ser experimentadas?

Palavras-chave: Lingerie, Gênero, Corpo, Devir, Feminino, Shibari, Erotismo.

LORENZ, Clarissa F. Female body in becoming. 209 p. Dissertation (Master's Psychology) – Postgraduate Studies in Clinical Psychology, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2024. Advisor: Profa Suely Belinha Rolnik, Ph.D.

ABSTRACT

In the course of history, lingerie has been allied with the gender imperative, serving as an artifice that denounces the sexist, colonizing, patriarchal, and catechist scheme, a project of the State and of the dominant subjectivity, constraining the female body to a restricted experience of eroticism and self — directly opposing its intended purpose. This body (that does not know what it is capable of) is captured and subjugated for the maintenance of the male and female categories, limiting the erotic experience to the realm of images, demand, absence, and consumption. To map lingerie is to “un-veil” the body and the forces that ensnare it, revealing lines of flight that allow access to alternative forms of knowledge. From there, one can explore the world and the erotic, breaking free from the constraints of gender and its performance — moving towards the yet unknown. How can other body experiences be experienced and in which contexts?

Keywords: Lingerie, Gender, Body, Becoming, Feminine, Shibari, Eroticism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 A LINGERIE	19
2.1 A anatomia da lingerie	23
2.2 A lingerie enquanto máquina de cunhagem	28
2.2.1 A anquinha	28
2.2.2 O <i>corset</i>	29
2.2.3 O sutiã	30
2.3 A lingerie enquanto dispositivo	32
3 O SUJEITO MULHER, SUJEITA AO ESTADO: A PERFORMANCE MULHER (PARA ALÉM DO GÊNERO) E A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE	37
4 (MULHERES E) LINHAS DE FUGA	43
5 KINBAKU E SHIBARI: A ARTE DE LIBERAR A LINHA E O GOZO DA SUBMISSÃO — ACORDE, A CORDA, ACORDO	55
5.1 O <i>Kinbaku</i>	56
5.2 A aranha	64
5.3 O ovo e o casulo	67
5.4 O gozo da submissão ou teias de fuga	71
5.5 Acordo, as cordas e matérias de expressão	72
5.6 Dominação e repetição	74
(EX)CONCLUSÃO OU CONTRA-CONCLUSÃO	77
REFERÊNCIAS	83
ANEXOS	91

1 INTRODUÇÃO

É que agora sinto necessidade de palavras.

(LISPECTOR, 1973)

Esse trabalho é feito por intersecções. Não é bem um trabalho: é um experimento. O experimento de habitar um corpo enquanto existência política, passível de ser afetado, mas também capaz de ser produzido. Digo logo: não tenho muito compromisso com o rigor¹. Eu tenho compromisso com a dança, com a composição.

Minha área de interesse e atuação é diálogo com o corpo: trabalho com design de lingerie. O corpo aqui é entendido como um organismo vivo que compreende o corpo físico em si, o corpo subjetivo, o político, o social, o econômico — ou seja, o corpo em suas infinitas dimensões e variações. Especula-se que a palavra *lingerie* é oriunda inicialmente do latim, *linum*, linho; e a posteriori do francês, *linge*, ou laváveis; de *faire le linge* (*do the laundry*, fazer a lavanderia), e de *lin*, linho, linho lavável. As roupas íntimas eram feitas de linho, antes da introdução do algodão do Egito e da Índia. A lingerie primitiva era pensada para conter menstruação e auxiliar na prática esportiva. Apenas.

Ao longo de anos desenhando coleções e amplificando minha pesquisa e repertório sobre o assunto, comecei a perceber que na lingerie, *forças*² (para além da forma) operam na construção do desejo de um corpo (vestido por estas mulheres) idealizado, que coloca em crise não só a relação da mulher com seu próprio corpo, mas com sua feminilidade e sexualidade. Não só: também me pareceu intrínseco que, ao vestir lingerie, implica-se uma relação com o outro. Um outro, cujo “poder objetivante”, pontua Sartre (1997), me “ensina quem eu sou”. Todo *ser* é simbólico, está *sendo* no outro, como nos lembra Alenka Zupančič (2023a).

O desejo é convocado a mimetizar e idealizar um corpo feminino sujeitado e a serviço de um projeto de mundo patriarcal, machista, racializante, colonizador, branco..., e, portanto, estigmatizante. A lingerie serve de dispositivo de mediação desta sujeição entre corpo e mundo. O corpo é dócil e a docilidade, aliás, é uma das políticas possíveis do desejo. É esse corpo dócil que é requerido para corroborar com o projeto capitalista vigente, onde papéis são desenhados

¹ O rigor não garante nada, é antes um estado de conservação do mesmo.

² O uso do itálico compreenderá especialmente destaques, palavras estrangeiras, equívocos de um mesmo vocábulo (amor, por exemplo), bem como conceitos de minha autoria.

e distribuídos, impondo a cada um deles supostos modelos universais que chamamos de *gêneros*³ — ou conjunto de signos fantásticos incorporados à sexualidade, e que participa como mediador de forças na sociedade — aos quais todos os corpos devem confinar-se se quiserem participar harmonicamente do convívio social.

Quais são os impulsos presentes na escolha e compra de uma peça íntima? À mulher, a quem interessa (e muito) replicar em si a fantasia masculina (que por sua vez se perpetua no corpo do homem, igualmente efígie deste confinamento), produzindo em seu desejo um impasse, um paradoxo: desejar forjar para si um corpo para poder ser desejada pelo outro. Um corpo objeto-de-desejo / objeto-do-desejo / objeto. Essa subjetividade do confinamento encontrará seus meios de emergir e estar à tona: ela precisa ser reproduzida na materialidade do corpo para que a experiência seja contundente e visível, mas não só; seguindo a lógica capitalística, o corpo precisa adquirir uma espécie de valoração e então participar da economia da falta (uma vez que é o outro que deseja, e não o sujeito desejante) e para tal é oportuno, enquanto materialidade, um dispositivo:

disse que o dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, que se trata de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados. (FOUCAULT, 2001, p. 299-300).

Insistirá Agamben, repensando Foucault:

O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os

³ Para uma definição clara, sucinta e de acordo com o que proponho enquanto conceito de gênero, cito: “Conforme já vimos, o gênero corresponde ao aparato de poder que, por meio de discursos, normas e práticas reguladoras, constrói a percepção dos sexos feminino e masculino como naturais, estáveis e opostos, porém complementares. Tal ficção reguladora do binarismo sexual é fundamental para o funcionamento da heteronormatividade compulsória. Entretanto, feminilidades e masculinidades não são atributos próprios do corpo, mas sim noções construídas cultural e historicamente. Ou seja, ser “mulher” ou “homem” não decorre de características ontológicas. Trata-se, isso sim, de efeitos dos dispositivos de gênero. Nesse registro, vão se estabelecendo alguns padrões que são considerados pela expectativa social como adequados para “mulheres” e “homens” em termos de.” (SANTOS, 2016).

dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem *produzir o seu sujeito*. (AGAMBEN, 2009, p. 38, grifo meu).

E ainda:

(...) dir-se-ia que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo. (AGAMBEN, 2009, p. 43).

Agamben atualiza o conceito de dispositivo, tornando mais clara a intersecção que eu pretendo engendrar aqui. Ainda que essa articulação date de 2005⁴, o uso da lingerie enquanto artefato capturado para exercer forças nada abstratas se fez evidente na passagem dela pela história, através da transformação desses modelos e de suas formas de uso — desde os primórdios da indumentária.

Vestir lingerie já significou desmaiar em público sufocada por espartilhos, condicionar os movimentos à dependência, quando carregando no corpo os desproporcionais *paniers*⁵, fazer-se frágil, vestindo por baixo das pesadas roupas anquinhas que impediam as mulheres de sentar: essas são imagens frequentes na complexa relação da lingerie com o corpo, ou melhor, da formação de um corpo. Desmaiar, aliás, era tão comum que durante a era Vitoriana, período entre 1837 a 1901, havia um cômodo para tal evento, os chamados *fainting rooms* — salas com sofás e poltronas, onde visitas ou anfitriãs repousavam após desmaio causado pela pressão do espartilho na caixa torácica. Nestas salas, os espartilhos eram desamarrados e afrouxados para que a usuária pudesse respirar livremente por alguns minutos.

Cabe ressaltar que o uso de artefatos internos rígidos (comumente ou historicamente feitos de madeira, junco, marfim, ossos de baleia, junco, aço ou plástico, para nomear alguns) é recorrente e sua função não é outra senão a formação de um corpo produto de uma certa

⁴ Artigo oriundo da exposição de Agamben durante conferência na Universidade Federal de Santa Catarina, em 2005, logo transformado no livro citado.

⁵ Quanto ao *pannier*, a nova silhueta era uma saia com ancas largas, porém plana na frente e nas costas. Essa forma não poderia ser alcançada com a saia em arco e uma nova roupa de baixo foi introduzida: consistia em duas cestas de osso de baleia ou de bastão penduradas em cada quadril. Eram chamados de *paniers* em homenagem às cestas penduradas ao lado carregadas por burros, uma semelhança que não passou despercebida pelos satíricos contemporâneos.

subjetividade coletiva e característica àquele período, domesticando-o para a sedução segundo conceitos machocêntricos temporais, projetados na figura da mulher frágil e dócil — à qual temos que nos adequar para, supostamente, bem “viver”.

Como uma moeda de valor no mercado, o corpo aceita ser forjado para receber, em troca, a recompensa de ser objeto de desejo do outro. E a lingerie, para além da função higiênica originária, se torna uma espécie de ferramenta de cunho⁶, capaz de moldar, formar e se adequar ao olhar do outro, como em um modelo de encaixe. Aliás, cabe também notar que grande parte das patentes e invenções de novos modelos de lingerie no decorrer da história foram desenhados e projetados por homens. Engenheiros, desenhistas e projetistas, ou só aventureiros, é deles a maioria das invenções das roupas de baixo femininas.

Além do mais, sabe-se que, em épocas onde a mulher carecia de sobrenome para ser reconhecida na sociedade, casar-se era trunfo político, ou seja, o único meio para existir e ser minimamente percebida socialmente. O casamento valida(va) a mulher⁷; como tantos eram arranjados por famílias e em rápidos encontros era vantagem ser dotada de um corpo moldado que reproduziria os desejos temporais, marcando ancas, cintura e/ou seios. O corpo formado busca ser reflexo daquele que o deseja; logo, precisa se tornar atrativo — o corpo é valorável e capitalizável.

As características vestíveis cujo delineio expressam fragilidade, fertilidade, boas maneiras, bons costumes e boa família são as desejadas pela sociedade europeia patriarcal. Para esta configuração sobrevir, a lingerie será fundamental neste processo de imprimir um corpo cuja imagem de frágil e fértil seja a primeira e, de preferência, a única a ser notada. O tamanho e volume exagerado das sobressaias, *paniers*, anquinhas ou anáguas externalizavam a influência, os poderes e capitais aquisitivos e sociais de determinada família. Em poucas palavras, quanto maior a estrutura, maior o capital.

⁶ Na tradição numismática, para que uma exata porção de metal bruto adquira um valor estipulado de mercado (e essa porção equivalesse a um, dois, três ou dez dinheiros), a moeda-por-vir passa pelo processo de cunho (cunhagem). A quantidade amorfa de metal é despejada sobre uma fôrma e com calor e pressão uma imagem pré-moldada é transferida e impressa, conferindo, pela forma adquirida, graduação de valor.

⁷ Ver FOCAULT (2021a, p. 136).

2 A LINGERIE

A lingerie é a primeira peça de roupa a ser vestida e a que terá contato direto e total com o corpo e a pele. Enquanto *designer*, cuja premissa dessa atividade é a entrega do produto mais adequado a uma demanda, me deparei com a seguinte questão: em que complexa paisagem se encontra a mulher para ela optar, muitas vezes, por peças íntimas que, sob o ônus do desconforto, modelam e formam seu corpo? Que corpo pretendido é este? Quem o idealizou? Que forças estão em jogo? E, mais importante ainda, o que faz a mulher adequar-se a este modelo como único meio de forjar sua imagem, para si e para o outro?

Apertando costelas, exagerando ancas ou fabricando bustos emoldurados por decotes, a lingerie forma o corpo dito feminino porque ele é capturável, capitalizável e colonizável? Pode a lingerie, sob o pretexto de função ou sedução, tornar-se o dispositivo a serviço de — e que — expõe um sistema de opressão, de captura, de formação e de colonização do corpo?

Contribuir para uma sociedade cuja equidade seja premissa requer implodir sistemas estruturais nos quais estamos alicerçados e que sugerem um padrão viciado para a mulher e sua relação com o meio e sociedade. Muitas estruturas são invisíveis e demandam uma inquieta e minuciosa investigação, exigindo mapear não só as formas sobressalentes de machismo, explícitas e diretas, mas rastrear as camufladas, implícitas e indiretas — sobretudo as que orientam as ações do nosso próprio desejo. Por esta última razão é que também convém pôr em xeque toda a estrutura que sustenta essa lógica, a começar pela noção de “gênero” — essa falácia que cerceia nosso desejo e nos impede de estar à altura da vida, que pede passagem; a única que, em seu pleno vigor e exercício, tem a força e pungência para fazer vibrar o desconhecido em nosso corpo e transcender a experiência de ser. Porém, esse fluxo, quando engasgado, implica em transfigurações e dispêndios incessantes que tentarão recobrar o ritmo vital, que quer e deve pulsar com força. A vida interdita no corpo produzirá seus sintomas, evidência manifestante de uma subjetividade coagida. São os sintomas de uma vida interdita pelo discurso de gênero que chamaram a atenção de Freud no final do século XIX: são os casos de histeria.

A partir daí proponho investigar as possibilidades de um devir de corpo feminino — aqui faço um parêntese: lê-se *corpo feminino* como o corpo anatomicamente dotado de vagina, clitóris, lábios, vulva, mamas, etc, e sua capacidade (fisiológica — mas não necessariamente do desejo) de gerar — não colonizado, bem como de suas linhas de fuga possíveis (e o acesso

a elas), sempre em consonância com forças que sejam ativas, desterritorializantes, aninhadas no desejo e produtora de vida e resistência. É preciso despertar essas forças de sua hibernação propositada para podermos produzir impulsos vitais, para que — e a partir deles — estes corpos viabilizem e produzam devires. Em Bataille, vemos o erotismo, enquanto a arte da transcendência e da experiência-limite, como antídoto para corpos (e linhas) anestesiados. Tratarei o erotismo mais adiante, porém, com uma diferença pontual: não como lugar secundário, um platô a ser acessado “depois” de um certo despertar (o erotismo enquanto transcendência ou transgressão), mas enquanto originário, libidinal, onde resiste, vivo, para manter em exercício a pulsão.

Pergunto: o que está camuflado na relação da mulher com seu corpo e imagem? Quais são os interesses que permeiam o cunho e valores atribuídos à forma? Este corpo é descolonizável? Se sim, como acredito, como descolonizar o corpo feminino e abri-lo, radicalmente, à sua potência? E que devires e linhas de fuga estão em jogo a cada vez? Que subjetividade é esta que, docilmente, se entrega à fôrma? Quem determina o uso da lingerie e que forças se apropriam das linhas de prazer e dos seus meios (materiais e físicos) de vibrar?

Na confluência entre a prática do design de lingerie e tais perguntas, como pude desenhar (a lingerie e, conseqüentemente, o corpo que a veste) sem me debruçar ante as denúncias que uma peça da indumentária é capaz de apontar? Há uma pergunta que de modo geral talvez esteja latente, mas a mim foi exigente e propulsora desse trabalho: é possível contribuir para a criação de respostas nessa direção no próprio fazer deste ofício?

A lingerie está sob escrutínio, o que não significa fazer oposição ao seu uso — mas pensar outros usos possíveis. Quais usos atualmente se fazem, que forças a capturam e a serviço do quê e de quem essas forças a captam, requisitando-a como uma ferramenta de cunho?

Sou apaixonada por lingerie, especialmente porque, abscôndita, ela tem uma função notória na construção do jogo de sedução e na interação dos parceiros: ela é capaz de criar sensações, despertar percepções e se aproveitar da curiosidade que produz quando esconde ou vela parte do corpo para criar tempos, texturas e linguagens no sexo. É a partir do corpo que é possível experimentar o erotismo em sua profusão, que compreende potência, multiplicidade, pluralidade, excesso, limite, quase-morte. O exercício erótico eleva o corpo físico para o corpo espectral: o corpo invisível, foco de poderosas forças de contágio, imperceptível mas produtora de efeito (GIL, 2004). Só este corpo, espectral e dos afetos, pode se exaurir ao passo que é preenchido, sublimado: é a experiência de *petit mort*.

Que encadeamentos são necessários para torcer as distorções de uma experiência dessa ordem? Como experimentar, no erotismo, um corpo feminino em devir(es) — ou seja, o corpo que não se submete ao seu cerceamento e confinamento, mas experimenta a vida sensível alinhado ao desejo? Existe um corpo, feminino, não forjado e não colonizado, por vir... e a lingerie pode se deslocar da sua agenda de confinamento e contenção para agenciar linhas vitais sensíveis que são eloquentes, desterritorializantes e capazes de produzir na carne a experiência do prazer.

Desterritorializante aqui, aliás, é um verbete central: adoto a terminologia de Deleuze e Guattari por sua importância e eficácia, demarcando-a com o conceito que os próprios se referem, e considero completo para tratar das investidas do corpo nesta dissertação:

(...) construímos um conceito de que gosto muito, o da desterritorialização. (...) precisamos às vezes inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que *não há território sem um vetor de saída do território*, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. (Itálico meu. DELEUZE apud HAESBAERT, 2009, p. 99)

*Territorium*⁸, em latim, é derivado do vocábulo *terra*, utilizada pelo sistema jurídico romano dentro do chamado *jus terrendi*, para designar “pedaço de terra apropriado, dentro dos limites de uma determinada jurisdição político-administrativa”⁹.

Para melhor entender a abrangência deste termo e seu avesso para tratar de uma condição *sine qua non* de um devir, me proponho a falar de território do corpo, corpo territorializado. Insistir no termo *desterritorialização*, enquanto para a experimentação de devires possíveis, será útil para contemplar apropriadamente o processo que intuo.

Assim, com tais recursos, passo a entender minha experiência anterior não enquanto profissão cujo fim encerra-se em si mesma, mas como matéria de expressão para investigar que territorializações experimentais foram feitas sobre o corpo, a fim de extrair dele mais energia, produtividade, atratividade, sensualidade, etc, — arquétipos de interesse do Estado, que fomenta a sede humana pelo biopoder. E o que me interessa é: quais experimentos desterritorializantes foram produzidos ao longo da história para que o corpo pudesse instaurar

⁸ Faço uso do mesmo termo, agora deslocada da noção deleuze-guattariana, para expressar a também importante noção de posse.

⁹ É desconcertante, mas possível, aproximar a compreensão do significado original de *territorium* a outro sentido do termo, etimologicamente vizinho: de *terra-territorium* para *terreo-terror* (aterrorizar aquele que aterroriza). (HAESBAERT, 2009, p. 43).

e usufruir de outras composições, se livrando de seus embustes? Bem exercer seu poder de afetar, ser afetado, se compor, se decompor?

Do que aqui procuro afirmar, apenas tateio. Tatear, porém, me permite trabalhar com a intuição, fazendo intersecções, abarcando afetos, aforando-os entre as conceituações teóricas.

Por fim, afirmo como Clarice: “Do que sei sou ignorante. Do que sinto não ignoro. (...) Não me entendo e ajo como se me entendesse.” (LISPECTOR, 1984, p. 745).

2.1 A anatomia da lingerie

Quem determina o uso da lingerie – ou, que forças se apropriam das linhas de prazer e dos seus meios, materiais e físicos?

Para melhor pensar a lingerie, uma breve cartografia me parece importante para despertar o des-entendimento do que chamo *dispositivo vestível* problematizado aqui e por quê ele é fundamental nas imbricações entre corpo, subjetividade e sociedade.

A lingerie pode ser pensada como, a priori, funcional.

Há mosaicos datados do século 4 A.C.¹⁰ que representam faixas de tecido de cor clara enroladas no quadril (denominada *tunica*) e no torso (*strophium*) de mulheres que, com pesos e bolas em mãos, praticam esportes. Desta imagem adiante, tantíssimo evoluiu esse artefato, originalmente utilitário, ganhando na passagem de sua história aspectos éticos, estéticos e morais.

Há, até o momento em que esse capítulo é escrito, um hiato: existe pouca ou nenhuma representação ou achado arqueológico das roupas de baixo durante um imenso período histórico. Quando voltamos a ter registros consistentes, já não são mais faixas, mas peças complexas que vão cobrindo pernas, torso, busto, ventre. Já estamos na Alta Idade Média europeia e quase nada se soube sobre lingerie do *strophium* até aqui. Henri de Mondeville, que foi cirurgião na corte francesa de Filipe IV, o Belo, tem um dos primeiros escritos de um corpo, especialmente o seio, enquanto participante de um conjunto de apreciações. Ele registrou em *Cirurgia* (1312–20, tradução minha): “Algumas mulheres (...) colocam dois sacos em seus vestidos, ajustados aos seios, bem justos, e os colocam [os seios] neles [os sacos] todas as manhãs e os amarram, quando possível, com uma faixa combinando.”¹¹ Parece uma espécie de lingerie — mas o assunto aqui é que o que o incomodava eram mulheres com seios grandes. Mondeville considerava seios volumosos uma desgraça — que precisavam ser ensacados e apertados. Cem anos depois, Konrad Stolle¹² menciona estas “camisas com sacos”, depreciando-as como hábito de mulheres vulgares. Tais frases, espremidas dentro de livros de

¹⁰ Tal obra, intitulada *The Coronation of the Winner*, foi encontrada na região de Piazza Armerina, na Sicília.

¹¹ Do original: “Some women... insert two bags in their dresses, adjusted to the breasts, fitting tight, and they put them [the breasts] into them [the bags] every morning and fasten them when possible, with a matching band.”

¹² “...shirts with bags in which they put their breasts... all indecent”— Thuringia and Erfurt, Konrad Stolle, 1480.

anatomia e medicina, pouco interessariam se não pudermos reparar, como Marilyn Yalom (1998) pontua em seu trabalho preciso, *A History of the Breast*: no Ocidente, o peito e a sexualidade feminina não são assuntos particulares à mulher em si, mas interesse de um outro, especialmente um outro do gênero masculino. Sua pesquisa é um tratado minucioso que desvela os diversos interesses em legislar sobre os seios, a partir de assuntos supostos do interesse comum, como a amamentação, o cobrir/despir, o pudor e o autocuidado; sem esquecer o caráter social que o mesmo adquire, como a contratação do peito nutriz de uma outra mulher enquanto ostentação social. Yalom comprova que a atenção com o seio e seus desígnios escapa à autonomia de quem o possui. Complemento que o seio feminino não está sozinho enquanto área de interesse comum, seja das instituições, da sociedade ou do homem que o almeja — especialmente porque quando não coberto é, na sociedade atual, vetado: é indecente uma mulher, ainda hoje, não cobrir seu seio, sua forma e seu mamilo — com um sutiã. Cabe ressaltar que o seio não visto não tem imperfeição, não tem disformia, desemparelhamento ou assimetria. Não tem cicatriz, tampouco marcas. Não conta história. Ao invés de particular e único, torna-se massificado e produto — pouco serve ao prazer real, mas serve ao corpo-capital.

Deste hiato até o próximo registro de lingerie e retornaremos à Idade Média: lá, a imagem da mulher aparece dura e rígida e já usando *corset*. Especula-se que este é o início oficial da disseminação do uso dos *corsets*. Trata-se de uma peça inteiriça, usada ora por cima do vestido, para proteger o tecido externo do atrito diário, próprio de quem trabalha, ora por baixo, apenas para marcar a cintura do vestido justo — denotando as diferenciações de classe e posição social. Muito distantes das faixas de tecido romanas que permitiam movimento ao corpo, estas diferenciações disparam o alerta para recortarmos a lingerie das demais vestes e acompanhar a formação de um artefato que, da utilidade, passa ao aparato e do aparato, ao dispositivo — conceito que tratarei logo a frente. O que mais tarde será chamado lingerie aparece precocemente (e convenientemente) como um signo visível e tácito daquilo que é importante comunicar à sociedade (no corpo da mulher): status social¹³.

¹³ “Se é verdade que a “sexualidade” é o conjunto dos efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos, nas relações sociais, por um certo dispositivo pertencente a uma tecnologia política complexa deve-se reconhecer que esse dispositivo não funciona simetricamente lá e cá, e não produz, portanto, os mesmos efeitos. Logo, é preciso voltar a formulações há muito tempo desacreditadas: deve-se dizer que existe uma sexualidade burguesa, que existem sexualidades de classe. Ou, antes, que a sexualidade é originária e historicamente burguesa e que induz, em seus deslocamentos sucessivos e em suas transposições, efeitos de classe específicos.” (FOUCAULT, 2021a, p. 139).

É notável como o corpo feminino adquirirá formas e curvas a partir da lingerie que veste. Ela tornar-se-á cada vez mais engenhosa¹⁴, com armações, fitas e roldanas, e tentacular, propondo outras silhuetas, contornos e volumes arquitetados por um jogo entre tração, pressão e força. A silhueta, porém, não é fixa ou estática na história, e conjuntamente com os desejos e anseios produzidos por uma sociedade, sofre mudanças significativas e adaptativas, parecendo, como dito, que o corpo da mulher é sobretudo interesse do outro.

Me limitarei a jogar luz sobre três artefatos que permaneceram perenes na história do vestir do corpo feminino, alternando entre si o protagonismo — como na dança: ora toma o palco a bailarina principal com seu corpo de baile, ora ela surge como solista, mas não menos eloquente ou com decréscimo de importância. As três peças que trato aqui, anquinha, *corset* e sutiã¹⁵, comparecem em um período massivo da indumentária feminina ocidental, o que por si já chama atenção. Um olhar minucioso e perceber-se-á que, onde estas peças estão, ali está o corpo estandardizado de uma mulher. Mais do que peças de roupa para usar por baixo, estas eram e são construídas com estruturas rígidas, comumente de metal, cujo design e posição são conducentes ao cunho de uma outra silhueta do corpo. Descartaremos, todavia, peças menores, complementares ou efêmeras, ainda que muito dizem sobre a imagem estereotipada da mulher: cinta-liga, ligas, meias, presilhas, *bodys*, cinturetes, *pastries*, *girdles*, *harness*, *g-strings*, *shapewear*, anáguas e combinações, para citar alguns, serão deixados à parte¹⁶.

A lingerie, enquanto *artefato*, poderia servir como disparo para diversificar a experiência erótica: com ela é possível esconder-revelar-comprimir-espremer e, sobretudo, *desenhar* o corpo, servindo de intermédio entre o corpo biológico, com sua capacidade sensível, e o corpo dos afetos, que percebe e compõe com o(s) outro(s). Ou seja, é uma chave de acesso em potencial para a dimensão intensiva do corpo — onde não há finitude e as experiências sensoriais possíveis são múltiplas e infinitas.

Esse caráter lúdico pode ser quase mágico — não à toa, à palavra *fetich* empresta-se, etimologicamente, duplo significado: “objeto admirável por seus poderes misteriosos, na qual se supõe que a força esteja concentrada” e “representante de uma divindade que pode ser adorada por meio dele” (1610). É correlato com amuleto, talismã, feitiço, fascínio e, finalmente,

¹⁴ Sobre esta consideração, recomendo consulta ao material póstumo da exposição “*La mécanique des dessous: Une histoire indiscrète de la silhouette*”, que aconteceu em Paris, 2013, no museu Les Arts Decoratifs. Há registro, em vídeo, de algumas articulações dessas estruturas. Disponível em: <https://youtu.be/IvWYRbU7V1E>, <https://youtu.be/GsqlXmdry2M> e <https://madparis.fr/la-mecanique-des-dessous-une>. Acesso em: 18 jan. 2021

¹⁵ Os modelos que introduzo brevemente serão tratados com maior minúcia e descrição no capítulo seguinte.

¹⁶ Para os mais interessados, cf: HILL (2014), BENSON, ESTEN (1996) e BRUNA (2015).

erotismo. A lingerie, tal qual a entendo, poderia ser talismã do devir erótico feminino, mas é antes (comentário que não posso fazer sem pesar) uma antiga aliada à sociedade de controle e ao discurso (ou: monólogo) *euro macho pater caucasi* dominante. Pouco faz além de empinar um par de peitos com artimanhas metálicas. De longe, a última coisa que essa massa mamária erógena, que serve tanto ao bebê quanto à mulher, precisa para ser mais sensual é ser empinado às custas de forças vetoriais exercidas por um par de alças elásticas sustentadas pelos ombros. Quem nunca usou um sutiã não pode sequer intuir o tamanho desse desconforto.

Nesta esteira, insisto que a lingerie, tal qual a conhecemos — e que reclamo este espaço para problematizar — não só é uma ferramenta de cunho, mas uma ferramenta de cunho a serviço de uma sociedade branca, européia, e, portanto, machista, colonizadora, catequizadora e patriarcal, contentora de valores morais e éticos próprios e que os imprime dissimuladamente onde alcança. Uma afirmação assim pode ser contingente e hipotética. Explico usando a própria lingerie como figura demonstrativa desta asserção. Hoje, o modelo europeu de lingerie é amplamente disseminado e serve de custódio para os mais variados corpos, não fazendo distinção de cultura, classe social, regime político, movimento partidário ou minoritário — válido para quase todos os continentes e hemisférios. Aparentemente, quase todas as mulheres que estão de alguma forma inseridas nas graduações da égide de gênero utilizado pelo regime dominante, independente do seu grau de argúcia para questionar suas escolhas de consumo e uso, de sua militância, crenças e lutas, vestem seus corpos com peças muito similares a que outras mulheres usarão em outro hemisfério, classe social ou militância política. Ainda que hoje só o sutiã permaneça vigente entre as peças que trato neste texto, vale sublinhar que as outras duas peças (o *corset* e a anquinha, mencionadas acima), me fizeram empreender a construção desta topografia. Com certo pesar, me esquivo de tratar de minúcias, particularidades históricas e até curiosidades, como essas peças mereceriam, visto que obras já mencionadas são capazes de fazê-lo com melhor rigor e atenção. Faço breve resumo *en passant* pelos fatos relevantes de cada modelo no capítulo seguinte, a fim de introduzir ao leitor seus desenvolvimentos históricos e marcar o ponto de partida para as investigações e hipóteses ulteriores. Apesar da síntese, essa abreviação da história da lingerie me parece suficiente para avaliar com alguma crítica o surgimento de uma peça de indumentária ante determinado período, cujo contexto sociocultural decide seus atributos.

Quando a lingerie perdeu seu caráter primordial funcional e entrou no jogo da sedução é uma pergunta que não encontra resposta precisa. É possível conjecturar que foi na corte francesa, entre períodos Barroco e Rococó, que *corsets*, *paniers* e crinolinas começaram a se

transformar em objeto-fetice. Sabe-se que existiam quartos próprios (os *boudoirs*) onde as mulheres da corte passavam seu tempo fazendo, caprichosamente, sua *toilette*: se vestindo, maquiando, perfumando e conversando; quartos equipados com banheiras, sofás, *chaises*, espelhos e cadeiras — eram ambientes íntimos para estar com amigas e propício para receber amantes. Talvez a existência de um cômodo particular para despir-se ou, vestir, no máximo, “só” a roupa de baixo (uma vez que esta era composta por não uma, mas muitas camadas), outorgou à lingerie um protagonismo e fincou seu lugar no imaginário das brincadeiras eróticas e da sedução.

2.2 A lingerie enquanto máquina de cunhagem

It's not the bullet that kills you, it's the hole. (ANDERSON, 1977)

São três os artefatos que incidem na história da lingerie e do corpo feminino e destacarei o papel daqueles na formação deste corpo. Como dito, diversos modelos e acessórios periféricos ficaram em voga em determinados períodos, mas os que apresento abaixo tomaram um lugar de destaque, pela popularidade ou regularidade histórica.

2.2.1 A anquinha

Estrutura para usar por baixo, logo depois da calçola, semelhante a uma saia com formato de ampla gaiola, pesada e volumosa, confeccionada com uma estrutura rígida e comumente metálica. Usadas por baixo de vestidos ou saias, as anquinhas surgiram em meados do século XV. Sabe-se que as maiores anquinhas mediram em torno de cinco metros de diâmetro (!) e eram símbolo de poder aquisitivo e social, especialmente durante o período Rococó e a Renascença: os tecidos para fazer roupas, brocados e *jacquards*, eram fiados e tecidos manual e mecanicamente, portanto caríssimos. Quanto maior a anquinha, mais tecido era necessário para cobri-la, logo, mais próspera era a família ou o marido da mulher que a carrega¹⁷.

Além do mais, uma peça como essa necessitava de todo tipo de ajuda. Quanto maior, mais amas eram empregadas para incorporá-la ao dia a dia: vestir, despir, caminhar e até passar pelas portas, sentar-se, cuidar dos filhos — todas as tarefas exigiam atenção e maneiras para conciliar com a indumentária. Pelo peso, tornavam a mobilidade de quem a veste reduzida — e a discrição, impossível. O seu mover-se era fácil de ser notado: as idas e vindas (com tal volume e lentidão) só poderiam ser públicas e indiscretas.

¹⁷ Deixo este verbo, na terceira pessoa do singular, no presente, como um lapso. Ainda que o parágrafo deveria sugerir que as mulheres do século XV ao XVIII *carregavam* anquinhas, parece uma escapadela do discurso reconhecer que tal ação, carregar para ostentar, é atual e presente.

Além do peso atado ao corpo, as anquinhas poderiam ser inflamáveis e, porque amarradas, difíceis de se livrar¹⁸. Com algumas ocasionais desapareições, as anquinhas permaneceram parte da indumentária feminina até o início do século XX.

Obtiveram, graças às suas diferentes formas, materiais e dimensões, muitos nomes e variações: crinolina, anquinha, *panier*, *hoop skirts*, *farthingale*, *petticoat* — para citar alguns modelos mais famosos. Desapareceram não sem antes alcançarem um certo status de engenhoca — as mais recentes, especialmente do século XIX em diante, possuíam dobradiças, roldanas e outros sistemas mecânicos que se adaptavam ao ato de levantar e sentar e tornaram a mobilidade ligeiramente menos absurda.

2.2.2 O *corset*

O *corset* é uma peça ajustável ao corpo, normalmente confeccionada sob medida e construída com camadas de tecidos colados ou costurados. O formato do tórax é simulado por varas rígidas ou semirrígidas. Essa figura de caixa torácica artificial forma outra silhueta, mais esguia, delgada e com cintura mais fina, forçando uma outra composição entre costelas e órgãos internos a partir da equação vetorial entre varas verticais, diagonais e pressão dos cadarços que cingem a peça ao redor do corpo.

Talvez a peça mais controversa na história da indumentária feminina, o *corset* foi originalmente utilizado por cima das roupas, como última camada, para proteger o vestido do atrito e realçar a silhueta. Com amarração frontal para que as trabalhadoras e empregadas pudessem amarrar os próprios *corsets* ou com amarração nas costas para mulheres que possuíam uma ama para vesti-las e amarrá-las, bem apertado, o *corset* era signo de distinção, pela localização do laço e fechamento, entre damas e criadas. Falamos do século XVI. Gradualmente o *corset* migra para baixo da roupa — especialmente para as mulheres da burguesia e nobreza, que não só contavam com ajuda para ajustá-los; lhes importava mais agudizar a cintura fina e delgada que o resguardo do tecido.

A garantia da força compressora está nestas varas, costuradas ou bem presas ao tecido por meio de túneis. Este aviamento é conhecido por “barbatanas” ou “*bones*” — não é mero apelido ilustrativo: é literal. Originalmente confeccionadas com barbatanas de baleia, depois tiras achatadas de madeira, vime, marfim ou metal, dispostas matematicamente ao redor da

¹⁸ Em períodos anteriores à energia elétrica e com tal volume para administrar, não raro a mulher tropeçava na vela ou candeeiro e a roupa volumosa se transformava em uma tocha pírca.

estrutura do *corset* para comprimir o ventre, afinar o torso e apertar cintura e ancas. Estes cadarços são reguláveis e seu ajuste firme comprime mais ou menos o tórax. Tanto mais comprimido, mais incapaz tornar-se-á a mulher de fazer qualquer coisa sozinha. Relembro aqui os *fainting rooms*.

Estas peças estiveram em voga, variando altura, material, quantidade de barbatanas, tipos de amarrações, “funções” e regularidade de uso por mais de quatro séculos. Além de tecido, há registros e achados de peças feitas inteiramente de ferro — verdadeiras armaduras — especula-se que com pretensão objetivo ortopédico de alinhar a coluna vertebral e corrigir eventuais “falhas” ou curvaturas no tronco. Vale ressaltar que como todo modismo houve exageros: o desejo por uma silhueta muito marcada, em que cinturas assaz finas eram requeridas aos extremos, custando não apenas desconforto, mas desmaios, costelas quebradas e até perfurações de pulmão com consequente óbito.

2.2.3 O sutiã

Não existe uma data exata ou precisa para apontar o nascimento do sutiã¹⁹. Sabe-se que teve diferentes formatos. A melhor hipótese é que ele principiou como uma espécie de camiseta curta, feita de linho ou algodão com ou sem mangas, fechado frontalmente por botões. Assemelhava-se a uma camisa branca que descia à altura da cintura e era usada por baixo do *corset* e do vestido e normalmente ficava à mostra. Estamos no século XVIII, quando as primeiras imagens destas peças começam a aparecer. Estas camisas curtas poderiam ser peças minimalistas sem qualquer adorno agregado ou ornamentadas com nervuras, rendas, laços e bordados. Antes destas peças o que sabemos é que haviam finas camisas ou camisolas longas, brancas e de fibras naturais, normalmente enfeitadas, usadas por baixo do *corset* e compondo com este.

Em 1912, Mary Phelps Jacob, uma artista, editora e escritora *avant garde*, estava em casa incomodada com a estrutura do *corset* que precisava vestir para ir a uma festa e decidiu costurar dois guardanapos triangulares para vestir o seio²⁰. Criou o que mais se parece com o

¹⁹ Apelido brasileiro, oriundo do francês *soutien*, abreviatura de *soutien-gorge* (tradução literal: que suporta a garganta). A língua inglesa também se serviu do francês para a mesma peça: em inglês, sutiã é *bra*, forma encurtada de *brassiere*, outro vocábulo originariamente francófono.

²⁰ “Soon after, dressing for another dance, 21-year-old Caresse looked at her dress whose effect had been sabotaged the last time she’d worn it by the ‘boxlike armour of whalebone and pink cordage’ protruding above its neck. Inspired, she summoned her personal maid and told her she refused to wear the underwear again. ‘Bring me two of my pocket handkerchiefs,’ Caresse recalled saying, ‘and some pink ribbon... And bring the

sutiã de hoje. Este primeiro modelo, delicado e com renda, confeccionado em cores claras, experimentou algumas variações: foi do triângulo à faixa de cetim, típica da década seguinte. De seda, linho ou algodão, bordadas e rendadas, eram peças leves, delicadas e menores que a do período anterior, com certo lirismo que refletia o romantismo da época.

Depois de tantos séculos de aviamentos pesados que constituíam peças igualmente desconfortáveis, o novo sutiã de Phelps e seus derivados eram quase lúdicos, oníricos. Duraram pouco, porém. O sutiã ganhou seu primeiro aparato metálico no início dos anos 30: um arco contínuo que circunda a base dos seios, de ponta a ponta, a partir das axilas. Circunscreve o formato do busto em um padrão, já que o arco não era mais feito sob medida. É notável que, desde a criação, seu desenho já se propunha a formar um colo, elevando os seios, uma vez que os mesmos são unidos indiretamente às alças, ou seja, um vetor vertical de força, apontada para o alto.

Com bojos cônicos, artificiais, modeladores, com bolsas internas de ar, de óleo, de espuma, com arcos desenhados para tracionar os seios para cima e para o centro, os sutiãs se despediram de vez da forma livre e natural de vestir os seios proposta por Phelps. Hoje o sutiã mais popular é feito com bojo de espuma pré-moldada. Uma máquina pneumática com um mecanismo móvel em forma de uma grande bala de revólver, de diferentes larguras, que quando acionada conforma uma lâmina de espuma, formando bojos, todos iguais, para vestirem os mais diferentes formatos de seio, deixando-os, por cima da roupa, idênticos — apagando suas diferenças. Com a falsa pretensão de sustentar, os sutiãs estruturados servem de modelador para o colo, dispostos de tal modo a formar um *cleavage* (outra imagem de corpo feminino que será desejada), emoldurado por decotes.

needle and thread and some pins'. Never one to shun adulation, Cresse was mobbed after the dance by girlfriends who wanted to know how she'd moved so freely. A year later, she secured a patent for a purpose-built version of her design, 'the backless brassiere.'" (LYLE, 2009).

2.3 A lingerie enquanto dispositivo

Em outras palavras, sexo é um constructo ideal forçosamente materializado ao longo do tempo. (...) os corpos nunca estão suficientemente completos, os corpos nunca cumprem plenamente as normas pelas quais se impõe sua materialização. (BUTLER, 2021, p. 16).

Sempre começo minhas aulas²¹ perguntando a quem me ouve: que corpos vocês desejam ser responsáveis por construir? A partir de que forças, desejos e compreensões virão estas formas propostas? Que intuitos se materializariam para propor esses corpos?

É no desenrolar do século XVI para o século XVII que o gênero feminino, carregado por interditos, deveres, proibições e sob interesse do Estado, incorpora-se na mulher, que sentirá que seu corpo deve algo à sociedade para ser público. Esse corpo público precisa de trato: manipulação, formação e contenção; a lingerie, enquanto peça mais próxima do corpo, é sua principal ferramenta. É justamente nesse feixe histórico-erótico que os *corsets* se popularizam, contendo movimento, respiração, autonomia e liberdade. Em uma hipótese aventurosa, é interessante observar que o termo *constranger*²², de modo geral, é posto em uso no século anterior (final do século XV). Poder-se-ia pensar que *constranger* e *corset*, verbo e substantivo da indumentária, estivessem funcionando juntos, produtos do mesmo ditame?

A lingerie é um artefato ou, ainda, um dispositivo, segundo Agamben²³; um artifício: capaz de moldar um corpo, moldando a subjetividade que o corpo apreende. A lingerie é, portanto, um objeto disponível para *constranger*. É a extensão do corpo fora do corpo, mas de um corpo contido e generificado por vir: é a promessa da performance. É a materialização do poder dominante que decidirá sobre aquele corpo seus direitos de movimento, liberdade, desenvoltura, comportamento. Uma vez que é através do corpo que o indivíduo se apresenta

²¹ Me aventuro a dar aulas para futuros designers de lingerie.

²² Etimologicamente, *constranger*: do latim *constringere*, “atar, ligar, apertar fortemente”, de COM-, “junto”, mais STRINGERE, “apertar”. — restrição (n.) — final do século 14c., *constreinte*, “angústia, opressão”, um sentido agora obsoleto, do francês antigo *constreinte*: “vinculação, restrição, compulsão” — (francês moderno *contrainte*), fem. substantivo de *constreint*, particípio passado de *constrindre*, do latim vulgar **constrictus*, do latim *constrictus*, particípio passado de *constringere* “ligar, amarrar firmemente, acorrentar, algemar, acorrentar”, da forma assimilada de com “com, junto” (ver con-) + stringere “apertar” (ver strain (v.)). Significando “coerção, compulsão, força irresistível ou seu efeito para restringir ou obrigar”, expressão de 1530. Especialmente “repressão da emoção ou da expressão de pensamentos ou sentimentos” (1706).

²³ “(...) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (AGAMBEN, 2009, p. 40)

enquanto ser social, especialmente na sociedade europeia e euro descendente (onde todas suas características transmitem alguma informação, quer diga do cuidado do corpo, quer informe a condição pecuniária), é o corpo com sua forma e a performance de gênero que constituirão o *script* corpo-performatividade que se apresentará, finalmente, como num dueto.

Muito antes do sujeito nascer, ainda no ventre, no antes do mundo, seu corpo é escrutinado: parece interessar a todos o sexo do bebê. Tão logo é visível qual aparelho reprodutivo o bebê traz consigo, o indivíduo-por-vir recebe o nome de menino ou menina, e junto com essa distinção virá todo o código léxico próprio. Mas não para no domínio das palavras e da linguagem: para cada sexo há uma cartela de cores, roupas, brinquedos próprios... O menino, que veste azul e brinca de carro e construção, ficará para sempre com sua cueca. No máximo, migrará das *slippers* para as *boxers*. A menina, que veste rosa e brinca de mãe, usará calcinha. Começa com aquela que é popularmente nomeada de “bunda rica”: uma calcinha infantil amplamente ornamentada por rendas, frufus e babados, bem cheia, feita para a criança vestir por cima da fralda, para fazer graça com a menina que, brincando, mostra a bunda, e então aparece essa peça romântica e lúdica, ao invés da fralda. Quando a bunda rica fica para trás, a calcinha tradicional é por algum tempo a única *underwear* que a menina vai usar. Tão logo entra na puberdade, ela ganha o primeiro sutiã.

O “primeiro sutiã”, como ficou conhecida a peça de lingerie para os seios número zero um, é um produto-conceito oriundo das agências de marketing e estratégia de mercado, contratadas pelas marcas de lingerie para conquistar e fidelizar, via narrativas lúdicas e nostálgicas, a futura consumidora dos sutiãs subsequentes. Mas não só: ele marca o início da relação com um outro masculino; a entrada no jogo enquanto ser desejável, e não desejante. É um objeto de curiosidade por um lado e de vergonha por outro: vestir o sutiã pela primeira vez.

Primeiro precisamos passar pelo olhar do patriarca e nos conhecer, meio que às pressas, sexual diante do pai e do irmão, ainda dentro de casa. No início do desenvolvimento das mamas (ao contrário do dito popular) o sutiã não exerce qualquer efeito além de amenizar os primeiros volumes e dar a eles um contorno comercial, padrão, de mercado. Então o que eu tenho aqui embaixo pelo menos é igual ao de todo mundo. Ou: pode ficar igual ao de todo mundo. Alívio! Lembro bem que não perguntaram se eu queria usar uma peça dessas: eu apenas ganhei de aniversário; ficou estabelecido nas entrelinhas que, doravante, era parte da minha indumentária. E esse presente é um evento, na vida da menina e da família, que costuma se comover quase como quando chega a menstruação. É muito importante todos notarem, se orgulharem,

comentarem: a menina adentra a idade reprodutiva. Às vezes se faz até festa. Estamos em 2024 e essa pequena história é factual.

O primeiro sutiã serve, mais do que tudo, para esconder. Esconder o sexo que chega, o peito que desponta e cujo primeiro sentimento é o de vergonha. *Vergonha exatamente do quê?*²⁴ Nesta idade, as camisetas são largas e soltas para se afastar da silhueta e dissimular o contorno do corpo. A roupa se adequa ao sentimento, o corpo carrega uma sentença: será público ou não será. Os anos avançam devagar nesse período em que o corpo biologicamente amadurece. Ainda muito jovens, da vergonha de ter passamos à vergonha de não ter: “ai de mim” não ser notada. Então, buscando aliados, a menina logo descobre que a lingerie está a seu favor e vai atuar como sua cúmplice. O sutiã, que antes escondia, agora avoluma: aumenta o peito e dá a forma que se deseja naquele momento. Passamos das faixas de cetim bordadas com renda do início do século passado para os pontudos peitos das mães dos *baby boomers* até os peitos redondos, empinados e siliconados que marcaram a virada para o século XXI. E o corpo da menina segue público e se formando através destes aparatos. São artifícios que produzem novas artificialidades, corroborando para atender uma expectativa masculina, mas não só. Que espécie de artigo é este que sem qualquer questionamento ajuda a validar um corpo, impulsionando para ser um corpo visado, desejado, com valor na economia das atrações?

Ou seja, o corpo já se apresenta e experimenta o mundo a partir de uma série de normas (poderíamos pensar que tanto da menina quanto do menino, mas muito mais é exigido da menina). E é partindo desse conjunto de normas que se alcança o outro. O gênero é também um intermédio, um meio de campo. Ou seja, as forças de construção social do gênero e a expectativa de sua performance atuam no corpo e na subjetividade do indivíduo antes mesmo de seu nascimento; é, então, delineado por estas forças que o indivíduo experimentará o mundo com seu corpo. É em seu próprio corpo que ele vai experimentar a fixidez destes discursos. Vale notar que essa fixidez não é um parágrafo de um mesmo texto, mas diferentes textos sobrepostos, arrançados de forma que sua plural intersecção produza um corpo que interessa à sociedade e ao Estado, até porque é mais simples controlar um indivíduo cujo corpo é pré-designado a desempenhar tais funções. Controlar, mas também animar a consumir. Quanto mais holografias e espectros o capital pode criar para um corpo, mais produtos poderão ser comercializados para atingi-lo.

²⁴ A vergonha é “vergonha de si, reconhecimento de que sou este objeto que o outro olha e julga.” (SARTRE, 1997, p. 336).

Alenka Zupančič propõe pensar que a particularidade anatômica, de ordem mais binária — mas jamais exclusivamente: é próprio à natureza quebras à regra e ao dito “universal”, para manter a cadência e nos lembrar de que tipo de ordem sem ordem é a vida —, não deveria supor uma diferença igualmente binária de gênero, com seus signos e performances. Há uma atitude própria para lidar subjetivamente com a anatomia que é pega pela sociedade pelo rabo. Do corte de cabelo que adota o sujeito dito masculino/homem ou feminino/mulher, mas ainda o tipo de risco a que o corpo de cada gênero se expõe. Sem a circunscrição de gênero, seja qual for, a anatomia sexual é um dado (e, lembrando, sequer binária é) como o é a cor do olho. Tantos modos de vida e experiências de corpo poderiam potencialmente serem criados... (ZUPANČIČ, 2023a).

Quando a menina troca sua calcinha de algodão rosinha para passar pela puberdade, descobrirá que do outro lado existe um universo inteiro de produtos capaz de reformar seu corpo para valorá-lo — uma espécie de ferramenta para a economia do corpo, cujo objetivo é agregar valor de mercado. Aliado aos sutiãs que empinam o busto, aumentam o volume dos seios, às calcinhas que farão do seu quadril atrativo, além de itens como *corsets*, cintas-ligas e meias 7/8, o corpo se reduz, pouco a pouco, a uma experiência imagética supostamente erótica. Será tácito que o corpo da mulher se molda — *o menino homem ainda está com sua boxer* — fazendo-o mais atrativo, e desta relação, ambos se beneficiam. O homem se interessa, fica seduzido, é conquistado. A mulher é escolhida e nomeada. E o corpo vira reduto dessa conquista.

Não só: é requerido manter-se conquistando e a lingerie permanecerá aliada. São diversos modelos, cores, detalhes: laços, frufus, modelos menores, maiores, transparências, texturas. A lingerie, antes apenas funcional, vai até a cama e, como uma fantasia, será frequentemente parte importante no sexo — uma espécie de terceiro elemento. Talvez esse excesso de ornamento, desenho, recorte, transparência e provocação sirvam para diferenciar-se do corpo-mãe, descolando-se do peito familiar e abrir o apetite para tornar possível uma relação da ordem sexual?

O sucesso da conquista é uma satisfação. A lingerie atua diretamente na autoestima da mulher. Lanço mão da minha experiência para afirmar quão frequentes são os relatos que relacionam segurança diante do parceiro com uma lingerie nova, bonita, cara até. Melhor ainda se a imagem adquirida com essas peças se aproximar do corpo do pornô: lingeries minúsculas farão a bunda e o busto parecerem maiores e sutiãs com enchimentos e almofadas internas subirão o peito até o colo. Por isso arrisco a ideia de aliada.

Enfatizo: não é uma crítica à lingerie. Tampouco uma crítica ao uso da lingerie. O terceiro elemento na relação sexual de dois indivíduos pode ser um estímulo lúdico, divertido, que favorece ou intensifica a relação. É antes a problematização do efeito desse terceiro elemento no corpo e subjetividade da mulher, a quem ele serve, a que forças ele está a serviço e o que ele denuncia sobre a performance de gênero. É a absoluta redução da experiência potente do corpo à uma imagem xerocada.

Por crer na potência do corpo e não desistir do objeto de minha paixão indago quais são os possíveis formatos desse terceiro elemento e como ele pode compor com o corpo feminino para que ele desperte, facilite e intensifique a experiência erótica e sensual.

Pode a lingerie se desconectar do trinômio forma-constrangimento-estímulo para o parceiro e se tornar uma outra coisa? Para o antropólogo Daniel Miller, a cultura material faz de nós o que somos ou, pelo menos, o que pensamos ser. É certo que são as pessoas que fazem os artefatos. Mas os artefatos, uma vez integrados às práticas cotidianas, em alguma medida também *fazem* as pessoas. Na concepção do autor, a construção das nossas identidades também diz respeito à materialidade do “ambiente exterior que nos habita e incita” (MILLER, 2013, p. 79).

Poderia a lingerie ser desenhada para um uso símile, deixando para trás, porém, a contenção e formação do corpo para proporcionar uma outra experiência, muito distinta da corrente, de erotismo?

Fica a pergunta posta.

3 O SUJEITO MULHER, SUJEITA AO ESTADO: A performance mulher (para além do gênero) e a construção da subjetividade

It is not our differences that divide us. It is our inability to recognize, accept, and celebrate those differences. (LORDE)²⁵

Descobrimos que as hierarquias sexuais quase sempre estão a serviço de um projeto de dominação que só pode se sustentar por meio da divisão, constantemente renovada, daqueles a quem se procura governar. (FEDERICI, 2017, p. 18)

A lingerie funciona como contenção do corpo que vaza.

Não é mais do que um pensamento: é melhor vestir calcinha pois se está menstruada. Não vazar sangue é não vazar a promessa velada da *vida que continua* naquela que gere e pare (também chamada de fertilidade): só é possível a vida porque essa se compõe — ainda que queiramos nos afastar dessa ideia — em unísono, com a morte; é cíclica enquanto vida-morte-vida (dar lugar a uma nova gestação significa morrer um pouco mais). Não é bom que o sangue vaze e relembre a finitude cíclica da vida: o que pode tornar-se Dom é também seu próprio negativo, não apenas *não gera*, mas sangra, expulsa e expele a parede que se preparara para reter vida. Corresponsabiliza também: se não fecundou, melhor esconder. O sangue aparente comunica o *não comparecimento* do indivíduo masculino — que nessa sociedade (saturada pelo discurso de gênero), só pode ser viril; tabu esse tão grande que tal coisa (a responsabilidade compartilhada pela vida que não se fez), é impensável e indizível, e a menstruação fica exclusivamente *coisa de mulheres*: se fala *dos dias, das regras*, tudo exclusivo da mulher, como se ela pudesse se fecundar sozinha.

O projeto mais bem sucedido do Estado é colonizar. Corpo e subjetividade. É uma constatação conhecida foucaultiana²⁶. Nos deixamos colonizar, porque partimos do princípio que o Estado garantirá nosso contorno enquanto sujeito e indivíduo, ordenando e cuidando dos nossos desejos e necessidades. Esse conceito, que se avizinha à utopia, é interessante ao indivíduo que está anestesiado, que se conforma até o fim e garante sua parte, agindo de acordo. O Estado se apropria da sociedade como o fungo da aranha, com seu projeto focado no acúmulo

²⁵ Essa citação é atribuída a Audre Lorde, a fonte é desconhecida.

²⁶ “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado.” (FOUCAULT, 2014, p. 134).

de capital (seja ele da ordem que for) que produz o cansaço. A promessa de uma vida que pode ser facilmente preenchida através do consumo, pressupondo e mantendo a produção da falta no desejo, é tentadora. Porém, a captura produz indivíduos esfarelados, surdos às linhas da vida, e o desejo é arranhado em troca da sensação de pertencimento. Foucault afirma que tais sistemas são de cerceamento, já que “nessas condições, a subjetivação se efetua, no essencial, de uma forma quase jurídica” (FOUCAULT, 2021b, p. 37).

O Estado encontrou uma forma de se instaurar na matriz da subjetividade, de forma tal a apreender o desejo e capitanear suas linhas vibráteis em direção a uma pseudo-saciedade (sociedade). O que pode ser saciado possivelmente pode ser comercializado: essa é a lógica da sociedade em que estamos inseridos.

Uma vez submetido ao sistema instaurado, o sujeito é incapaz de pensar. A submissão é conveniente para a manutenção da forma. É um mecanismo que além de dividir e classificar a sociedade, interessa ao capital e ao consumo atravessar suas denominações sociais com a mesma potência: quer seja raça, cor, etariedade, sexualidade, classe social. A experiência de ser, então, limita-se à performatividade dos produtos desses fatores, somados ao gênero; logo, a experiência de mundo a partir de *um corpo* é cercada, vigiada e prevista. Para dizer o mínimo, a *branquitude* produz um corpo que não dança; o *européu* um corpo centrado em hegemonia e dominação; o *capitalismo* fará do corpo mercante, ou seja, uma moeda com valor de mercado, e colaborativo, interessado em consumir; o *colonizador* desconsidera, atropela e aniquila subjetividades em prol de si; *etnocêntrico*, que despreza discursos e linguagens diversas, múltiplas e não reconhecidas; *patriarcal*, que forma um corpo ereto, unívoco, corretivo e feudal, fazendo de todo o sujeito propriedade passível de negócio. O substrato desse composto é o corpo que interessa ao Estado formar: o corpo produtivo.

Este corpo produtivo é necessariamente masculino, baseado na performance da força, sustentando a preterição do outro e reproduz

uma moral viril em que as mulheres só aparecem a título de objetos ou no máximo como parceiras às quais convém formar, educar e vigiar, quando as tem sob seu poder, e das quais, ao contrário, é preciso abster-se quando estão sob o poder de um outro (pai, marido, tutor). Aí está, sem dúvida, um dos pontos mais notáveis dessa reflexão moral: ela não tenta definir um campo de conduta e um domínio de regras válidas — segundo as modulações necessárias — para os dois sexos; ela é uma elaboração de conduta masculina feita do ponto de vista dos homens e para dar forma à sua conduta (FOUCAULT, 2021b, págs. 29 – 30)

Um corpo escravizado e capturado (como do homem) só pode produzir outro corpo escravizado²⁷. Como esse corpo é mais forte, é mais fácil para a mulher escolhê-lo não como par, em nome de uma aliança ou composição de forças — mas ao forte, a submissão.

A personagem feminina é protagonista do machismo tanto quanto o homem — essa estrutura e esse lugar da mulher, da frequência da vibração feminina é historicamente construído, lá no século XVI, (...) o regime [de inconsciente] está plasmado em um modo de existência, criado por um modelo de inconsciente. Intervir nesse modo de inconsciente é político. Desfazer pra criar outro e não voltar para o mesmo lugar. (...) não basta dizer eu prefiro não — como eu abro para o outro um deslocamento na performance dele? (ROLNIK apud SANCHES, 2021)

A articulação que Suely Rolnik faz fica ainda mais potente com a de Silvia Federici, que elucida o processo citado:

A partir desta derrota, surgiu um novo modelo de feminilidade: a mulher e esposa ideal — passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas. Esta mudança começou no final do século XVII, depois de as mulheres terem sido submetidas a mais de dois séculos de terrorismo de Estado. Uma vez que foram derrotadas, a imagem da feminilidade construída na “transição” foi descartada como uma ferramenta desnecessária, e uma nova, domesticada, ocupou seu lugar. (...) Agora, as mulheres eram tratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens, capazes de exercer uma influência positiva sobre eles. Até mesmo sua irracionalidade podia ser valorizada (...). (FEDERICI, 2017, p. 205)

E que papel desempenha a mulher diante de um assunto como esse?

A mulher, objetificada pelo olhar do homem, não conhecendo seu próprio desejo, ou às voltas com um desejo difuso, transmutado, camaleonado no outro, incorpora o esquema do Estado. Dirá Bataille (2021, p. 166): “Antes a morte do desejo que a nossa morte!”.

Sem muitos questionamentos, a mulher aceita o papel que lhe coube de ser desejada, e não desejanete. Diz Sanches (2021): “É tanta dedicação para alocar um lugar para o outro que

²⁷ Faço uso da imagem que Paul Preciado traz, em trecho do seu discurso para os psicanalistas, em 2019: “Uma vez capturados, os macacos (dizem que não havia outra opção) mas que, ou bem morriam em uma jaula, ou bem viviam passando à jaula da subjetividade humana (...)” Disponível em: <https://lacanempdf.blogspot.com/2019/12/paul-b-preciado-intervencao-na-49.html>. Acesso em: 12 ago. 2021

esquece de alocar um lugar desejante para si”. O olhar do outro é desejado, convocado sob qualquer condição.

Atuando no circuito da falta, a mulher reproduz na sua carne o desejo de ser objeto de desejo. Quanto mais mundos para si (dentro da lógica de se manter desejada) ela produz, maior o dispêndio de suas forças vitais. Desvitalizada, melhor ela se acomodará no lugar requerido, o da paralisia. Paralisada para não perder o lugar de desejada.

O enunciado se fixa no sujeito. E o corpo (que se dispôs) está para jogo: é ele que será usado em performance. É preciso histericizar-se para se libertar de discursos como esses: aumentamos os peitos, nos tornamos compulsoriamente magras (ou obesas), bulímicas também, fazem-nos bipolar, deprimimos... Como única forma de existir e pertencer. Produzimos o sintoma e devolvemos o corpo sintomático para a sociedade que o captura.

Que subjetividade faz (fez e fará) com que a mulher ofereça docilmente seu corpo para ser moeda de troca, formado por dispositivos?

Dirá Alenka Zupančič (2023a): sexo poderia ser o nome da incompletude, no sentido da multiplicidade, não fechada, de gêneros disponíveis. Mais do que nomear gêneros para validá-los, não será gênero o desejo de nomear e circunscrever o sujeito? Como forma de resolver um problema? Forçar a ideia de gênero é impor o simbólico na sexualidade. É o sexo a multiplicidade de significantes ou o impasse de contradições de significados? É algo que nem deveria ser, poderia ser possível afirmar que há tantas identidades sexuais quanto há pessoas; identidade deveria ser correlato a uma singularidade irreduzível. Aí estaria em jogo uma invenção e criação para além de limites. A exclusão sempre vem de uma ideia de gênero. Se o sujeito se identifica com o aparelho sexual, isso por si já é uma identidade. O patriarcado, porém, para se sustentar, precisa do gênero mulher bem como da sua performance.

A mulher se propõe, diz Bataille (2021), como objeto passivo ao desejo do homem. O homem tem em si o direito ao lugar do discurso, da regra e da lei. Será que ela, então, se veste para ele — com essas lingerie-aparatos — para alcançar, através dele, um (ainda que ínfimo) lugar? Como forma de participar, com o masculino e através do olhar aprovador e, portanto, incluído, deste, no protagonismo hegemônico? Por isso, mulheres desempenham tranquilamente o papel de rivais — a disputa é acirrada pelo espaço no *status quo*. Que lugar é esse, claramente, nem ela sabe. Por isso, é praxe a mulher do gênero feminino tentar com todos os recursos, da ordem da indumentária com roupas e lingerie, estéticos, com todos os artifícios em voga, em uma corrida desenfreada para maquiagem a falta de reconhecimento do outro,

performada pelo gênero maquinalmente construído. É especialmente difícil sair desse circuito porque, em algum grau, a captura dá acesso ao discurso.

Ela, então, apreende a ferramenta de sedução que tem em mãos na troca entre captura e desejo de ser capturada, como forma de *participar*, ao passo que se transforma em sujeito ativo na cristalização do gênero masculino enquanto provedor, até mesmo da sua própria imagem, demandando aquilo que cabe ao contexto sociocultural ostentar. *A mulher produzirá em si esse corpo a partir das forças do próprio desejo, sabendo que será recompensada.*

E quando a mulher escapa? É possível se fazer atraente para o outro sem pôr em risco seus contornos, saberes e desejos? Somos julgadas o tempo inteiro pelo que queremos. Ora, se há juízes, há julgamento; e se há julgamento, poderíamos começar, então, pelo nosso direito — e seu exercício. E fazer alianças é uma das formas possíveis de exercitá-lo, ou seja, é preciso fabricar um novo modo de existir, não só para si, mas que atraia e arraste o outro, visando implodir e romper com os modos de captura em voga. É preciso descolonizar-se: especialmente ouvido, olho, cabeça e pau — espaços alugados por baixíssimo custo em troca de prazer efêmero e promessa de preencher a falta. Porque não é a noção de sociedade, simplesmente, que está doente. É a noção de corpo. De gênero. De performance. De liberdade. Descolonizar aqui é descatequizar e descapitalizar, a um só termo, a noção do feminino.

4 (MULHERES E) LINHAS DE FUGA

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto — que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (SEUPHOR apud LISPECTOR, 1973).

Linhas de fuga são linhas de ruptura, verdadeiros rompimentos que promovem mudanças bruscas muitas vezes imperceptíveis, não sendo sobrecodificadas nem pelas linhas duras e nem pelas maleáveis. São rupturas que desfazem o eu com suas relações estabelecidas, entregando-o à pura experimentação do devir, ao menos momentaneamente. São linhas muito ativas, imprevisíveis, que em grande parte das vezes precisam ser inventadas, sem modelo de orientação. (CASSIANO; FURLAN, 2013, p. 374).

Já não olho nos olhos da mulher que tenho nos meus braços, atravesso-os a nado, cabeça, braços e pernas inteiros, e vejo que por detrás das órbitas destes olhos se estende um mundo inexplorado, mundo de coisas futuras, onde toda e qualquer lógica está ausente...²⁸. (MILLER, 1952, p. 177).

Me propus a pensar se existe um corpo livre da dependência da figura midiática, desejada e desejante dentro da perspectiva capitalista, machista, branca, colonial, patriarcal e logocêntrica. Esse corpo é possível? Que ética de vida o traz à tona? O que o desperta e como ativar esse despertar? É apenas consciência? É um repertório de sentir?

Quais as linhas de fuga, as possibilidades de narrativa e construção / desconstrução de corpos em devir?

A era do capitalismo pós revolução industrial inaugura modos de comercialização de bens e serviços que precisarão se auto sustentar. A máquina está montada e parece impecável: a massificação dos produtos e a eficiência nos processos é a fórmula ideal para a transferência de capital e acumulação de poder, com menor custo e menos esforço. O tamanho dessa engrenagem é monstruoso: cadeias produtivas inteiras, privatização de territórios, poder político e econômico, acúmulo e extrativismo das mais variadas espécies. Tudo é em vão se

²⁸ Livre tradução do original: “*Je ne regarde plus dans les yeux de la femme que je tiens dans mes bras, mais je les traverse à la nage, tête, bras et jambe en entier, et je vois que derrière les orbites de ces yeux s’étend un monde inexploré, monde des choses futures, et de ce monde toute logique est absente...*”.

essa máquina não ativar o mecanismo que a manterá ligada: fisgar para si a atenção (e intenção) dos seus possíveis consumidores — e, preferencialmente, não de uns, de todos. Essa linha, uma vez fisgada, captura o desejo e nos faz títeres da engrenagem e se alimenta da sensação deste um que se sentirá conectado à máquina, impelindo a ser parte de seu sistema, cuja recompensa, falaciosa, é a sensação de orgulho de ter sido escolhido (e validado) por ela. Então, em troca de sua própria vida, singular, o indivíduo alimenta essa mecânica pela via do consumo, espécie de combustível e lubrificante de suas partes e processos.

Olhando de perto, o que a máquina demanda é mais do que consumo, mas é este elevado à potência de uma voracidade neurótica, vetor essencial para o crescimento e robustecimento desta máquina, que garante: tudo pode ser consumido, adquirido e incorporado. Seja material ou sensível. Isso pois nos fazem acreditar que, consumindo produtos, consumimos lifestyle, e um lifestyle *melhor* de acordo com a máquina. Não só o indivíduo sente que pode *ter*, mas que seu desejo, esmagado por esse sistema, pode ser atendido, portanto, sente que não precisa mais ser excluído. A máquina simula não funcionar só para alguns, mas para “todos”. *Todos podem*: viajar (comprando um carro), ter uma casa de ponta (comprando móveis e eletrodomésticos), ter visibilidade (comprando roupas), ter prestígio (comprando seu lugar na empresa e pagando com sua vida), ter juventude (comprando artificios estéticos) etc.

Toneladas de imagens (hoje trazidas à tona pelas telas), que funcionam como invólucros destas pseudo-promessas, são despejadas pelos meios de comunicação, participando como possibilidade factível para a tal segurança que o indivíduo anestesiado, mencionado no capítulo anterior, deseja. O contágio com imagens (cujo discurso, em alguma graduação, é imperativo) é finamente arquitetado, se apresentando como atalhos de acesso a *lifestyles*. Esse contato com o indivíduo sedento de pertencer ao sistema inaugurará um processo, no sujeito moderno, de fagocitose; assim, consumimos determinados produtos ou serviços e incorporamos hologramas fantasmáticos com as promessas e mundos ocultos que as imagens comportam. Logo, as imagens servem como tensores para o meio, cuja carga elétrica descarrega-se nos corpos carentes de inscrição de uma subjetividade, na economia do pertencimento e do acesso ao meio pelo outro. A força de atração desta tensão lembra o canto irresistível de Iara, que com encantamento e astúcia fisga seus seduzidos para o fundo do mar; ou ainda a besta Ipupiara, conhecido por matar pescadores (cuja linha — de pesca — é lançada): abraçando-os, beijando-os e apertando-os até sufocar, enquanto lhes devora olhos, narizes, ponta dos dedos e genitálias.

Estamos no império destas formas moldantes. Essa forma-imagem, porém, nunca é pura, ela sempre traz consigo borras de outras imagens precedentes. Cada imagem que se apresenta contém um enunciado. Por sua vez, também cada enunciado carrega enunciados anteriores, e assim por diante; todo enunciado, em certa medida, supõe (algo) ao passo que impõe. A imagem, portanto, tem função ativa e não passiva: ela se presta a ser simulacro para uma subjetividade sedenta de aprovação, identificação e pertencimento. Por isso, a imagem é capaz de estabelecer o padrão a ser perseguido a qualquer custo. Toda imagem contém uma fórmula oculta em suas partes de como vestir, morar, pensar, relacionar, consumir, desejar, conviver, decidir, produzir e gerar histórias podem resultar em sucesso (aceitação e pertencimento) ou fracasso (exclusão, morte).

Em comum, os modelos *fast* ou *ready* materializam um arquétipo de sucesso: o apagamento da singularidade e da individuação em prol da massificação. Esses modelos garantem a compra da nossa subjetividade em parcelas que cabem no esquema de vida ao qual nos conformamos. A constante oposição de modos de vida veiculados pelos meios, ora como signos de felicidade, segurança, sucesso, ..., ora signos de privação, violência e exclusão, nos levam a acreditar que ambas as realidades são frutos unicamente das nossas escolhas, em um campo imediato. Não só: a própria imagem é quem deve antecipar (ou apontar) pelo quê, e como, devemos decidir.

A repetição das narrativas de fracasso, cruas e explícitas, veiculados nas *mass medias*, instaura o terrorismo de nos vermos excluídos, rejeitados, esquecidos (ou pior: invisíveis, ignorados), se não seguirmos suas indicações, que se apresentam como atalhos. Desejantes de algum prestígio e reconhecimento, penhoramos nossos recursos de criação e produção de singularidade de uma vida para nos submetemos ao processo de perversa simbiose com o todo. Viramos fotocópia de uma subjetividade artificial e plágiamos modos de vida sintéticos, contribuindo levianamente para a uniformização do todo ao passo que diminuimos as possibilidades e existências de diferença e potências de vida. Paramos de pulsar e vibrar para podermos ser gravados; como a uma tela que, quanto mais em branco, melhor. Nossas forças ficam ocupadas em espremer tímidas vibrações tentando resistir ao contágio e conformação a essa narrativa, que, em sua natureza, é obsoleta: toda imagem é, de alguma forma, discurso passado. Imagens são produzidas a partir de imagens anteriores — qualquer designer de moda saberá propriamente disto. Obsolescência não as faz menos eloquentes:

Se, de fato, a imagem é eficaz, é porque ela é a existência de uma forma enquanto capaz de existir [*e de causar afecção — comentário meu*] fora do próprio sujeito, ou seja, de vir a ser *apropriada e alienada*. (...) e o efeito de toda imagem é a sua reprodução, a eficácia das imagens coincide com sua própria natureza (...). (COCCIA, 2018, p. 72, grifo meu).

Tal sistema opera na altura da economia atual: para que continue em pleno funcionamento e capaz de se apropriar de classes, raça, gênero e capital, são necessárias certas condições no sujeito em que ela atravessa. Condições essas de docilidade e disciplinamento, de modelos de pseudo segurança hierárquicas e da gestão da *roda de hamster* trabalho-falta-consumo.

Como numa máquina de amassar subjetividades, condensa-se sujeito, objeto (imagem) e desejo, amalgamando os três em uma forma administrável e previsível. Essa máquina, ao mesmo tempo que produz, é retroalimentada pelo sujeito que, capturado pela arapuca, a mantém ativa e a todo vapor. O desejo entra em um redemoinho frenético, orbitando em torno da máquina e seus enunciados.

Essa excitada negociação entre sujeito e modos processados de vida começa na primeira infância, nos primeiros acessos à experiência social. O sujeito se vê desde sempre seduzido e negociando com imagens (uma vez que nascemos entre as tais, assim como de outras linguagens e consequentes discursos) e rapidamente se embaralha a elas arquitetando a vida à volta de seus discursos. Em outras palavras, somos domesticados por elas.

Gírias e neologismos são inventados para dar conta de novidades produzidas no comportamento. Na nossa linguagem corrente, talvez a gíria seja signo do desejo de uma diferença (não só desejo por ela, mas por instaurá-la). Embucham-se vocábulos na linguagem como escapadelas ao discurso. São novas manifestações de demanda para serem nomeadas e que dizem respeito ao sujeito e seu modo de vida, mas que não promovem, de fato, uma cisão no discurso dominante.

Assim como a língua deste discurso, também as modas e os modos de consumo são constantemente atualizados — sem produzir, no entanto, uma ruptura na subjetividade conformada, ao contrário: sem produzir coisa alguma que não novas facetas de um mesmo

discurso. Ao passo que estas novas demandas neuróticas são criadas, o mecanismo da falta se perpetua. É a *punheta* invisível do mercado²⁹ em operação (ZUPANČIČ, 2023b).

É o *ready-to-wear* elevado à sua potência: o que a mídia oferece agora é o *muito mais* sedutor *urge-to-be*³⁰.

A desorientação no desejo consiste no fato de que meu próprio desejo nunca é total ou exclusivamente meu, mas que estou implicada na sociabilidade, senão na universalidade potencial de meu desejo nos próprios atos pelos quais procuro preservar e fortalecer meu ser. (BUTLER, 2021, p. 120).

Se postulo que o corpo é mercantil e capital, em certo sentido a via para alcançar qualquer status, de sucesso ou fracasso, é a imagem que o materializa no mundo. E a mulher, enquanto no lugar performático da mascarada, é seu principal alvo. E para ela, o corpo carece de subscrição. Permitir apropriarem-se do corpo para, em troca, *ser*. É o desejo de ser desejada.

O modelo atual de feminilidade é marcado por uma supervalorização do corpo como objeto narcísico de gozo: mulher sensual, erótica, bela e sujeita a uma imagem de seu corpo – a sociedade deve gozar a todo custo. E o corpo feminino se torna o depositário dessas experiências. (LIMA; BATISTA; LARA JUNIOR, 2013, p. 54).

A experiência de ser mulher, então, gira em torno de reproduzir em si *o que poderia ser* a sua imagem, “num grande projeto para um corpo feminino perfeito, sem faltas; em prol de uma perfeita feminilidade” (SOUZA, 2022, p. 69), seja ela feminilidade de sedutora, atraente e doce, ou forte, exitosa, sensual e sexy. A expressão “sem faltas”, além de apontar para o cerne neurótico da performance, sutilmente nos lembra que qualquer mulher saberia descrever qual o corpo, ainda que em termos de volumetria física, é objeto de desejo contemporâneo.

E quando não conseguimos reproduzir em nosso corpo, apesar dos esforços, a forma que é dita ideal³¹? O corpo padecerá de vergonha, essa sensação pesarosa que ensopa o gênero

²⁹ A notória frase de Adam Smith, “*The invisible hand of the market*”, parece deixar margem a esse chiste. *Hand*, a mão (do mercado), conjura-se com o afixo *job*, transformando-se em *handjob*: punheta.

³⁰ Expressão minha para designar o modo atual de ser e consumir, que me parece apropriada: *urge-to-be*, em livre tradução, pode significar tanto *desejo-de-ser* quanto *urgência-de-ser*.

³¹ Vale sublinhar que ao excluir ou enfraquecer um corpo, exclui-se aquela que o carrega. Nos lembrará ZUPANČIČ que “(...) o mito da identidade feminina é precisamente o que tornou essa exclusão possível e o que

feminino funcionando como agente imobilizador, distrator e, em última instância, domesticador. A vergonha nos coloca tanto abaixo do olhar do outro como *sub judice* do mesmo. Nos sujeitamos, levemente, ao império das imagens formantes, drenando a potência de gozo do corpo e da vida.

Isso significa que a forma como representamos os outros para nós mesmos ou os meios pelos quais somos representados para nós mesmos pelos outros ou por meio deles constituem ações expressivas pelas quais a própria vida é aumentada ou diminuída. (BUTLER, 2021, p. 100)

Ao fazê-lo conformar-se com o significante, obriga-se o sexo a conformar-se aos ditames sociais e a assumir um conteúdo social. Sendo assim, a potência de experimentação se restringe e, portanto, diminui. Que difícil fica apresentar a si mesma um corpo feminino (e erótico) nestas condições, divergente dos ensejos discursivos da máquina capital e seus modismos!

A própria lógica atual da lingerie participa nesta equação de dreno da imagem de si enquanto singular, e, portanto, belo e potente.

Tomemos o sutiã, por exemplo. Um artefato pensado, projetado, desenvolvido e produzido para sustentar os seios, dando-lhes prestígio. Porém, sua base de sustentação no corpo é a partir de uma banda elástica que circunferencia, exercendo pressão, o tórax. O bojo do sutiã, de espuma, é feito em uma fôrma padrão, com variações predeterminadas (e predeterminantes) de formato e tamanho. O desenho do corpo é comprimido de uma maneira artificial, desconfortável e indesejada, formando um corpo postiço. O sutiã deverá conformar os seios — únicos — ao bojo, como puder. O corpo é agora saliente: obviamente ele não se conforma ao sutiã numerado comprado pronto no esquema *ready-to-wear*; e, portanto, é dito fora do padrão. Formas e volumes do corpo feminino apertadas por tecido, elástico, arco de metal e placa de espuma atuam interditando formas naturais, harmônicas em si e que não precisam de narrativas quaisquer além das criadas no platô erótico-erógeno. Pergunto o que os

a sustenta. O tema da “identidade feminina” sustenta a diferença e a exclusão no nível pré-político (...). (ZUPANČIČ, 2023b, p. 63).

empecilhos, interditos e discursos fazem se não delimitar os limites do corpo erótico e das suas experimentações, e a quem interessa esses limites?

É paradoxal que o corpo considerado “fora do padrão” fique diminuído perante os demais, pois justamente esse corpo está mais próximo de escapar da sedução de assemelhar-se à imagem ideal. Poderia intuir que é possível experimentar a partir do que não está dado; uma vez que a experiência de um corpo que pode não se reduzir ao formal nem à forma.

Portanto, é preciso resistir, dar-se conta que ser mulher não implica estar à disposição do outro, não só enquanto matéria a ser circunscrita, mas enquanto subjetividade a ser cerceada, e reconhecer em si as marcas que a sociedade do consumo imprimiu, para então estranhá-las e desfazer-se delas.

Assim, resistir é criar possibilidades de existir fora das estratégias de poder combinadas com práticas de saber que normatizam a vida, controla os corpos dos seres viventes e atribuem identidades fixas aos sujeitos sexuados. (JUNIOR, 2021, p. 74).

Resistir como dito acima é uma primeira conquista a ser exercida na direção de produção de vida fora dos ditames da subjetividade dominante³².

Urge inventar para si modos de passagem e existência para o desejo, da ordem do vivo, pura antítese dos *readys-to-x* e *fast-x*³³. Quanto mais experimentamos, propomos, redefinimos, criamos, tantas mais controvérsias (dessa ordem, das experimentações) articulamos. Mais vasto se torna, então, nosso mundo. É preciso “articular-se para produzir progressivamente um corpo” (LATOURETTE, 2004, p. 6). Não só articular-se para produzir — mas, no que concerne a estilística de uma existência, a consequência da constância nessa prática é (além da paulatina desconformação) a aquisição de um corpo, um “empreendimento progressivo que produz

³² Há ainda outra forma de pensar tal palavra, que tratarei no capítulo seguinte: *re-existência*. Mas aqui falo de um primeiro plano de resistência.

³³ “Criar a partir do mergulho no caos para dar corpo de imagens, palavras ou gestos e sensações que pedem passagem, participa da tomada de consistência de uma cartografia de si e do mundo que traz as marcas da alteridade. Um processo complexo e sutil que requer um longo trabalho.”. (ROLNIK, 2010, p. 18).

simultaneamente um meio sensorial e um mundo sensível.”³⁴ (LATOURE, 2004, p. 3). Gil define tal processo de maneira semelhante:

A consciência do corpo comporta assim dois regimes, um que resulta da transformação da consciência vigil intencional, e outro que decorre da mutação do corpo que se torna uma espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo. (GIL, 2004, p. 3).

Dirá ainda Deleuze que se sente a partir de um repertório (DELEUZE, 2011, p. 84), indicando que é preciso *produzir e praticar* para criar ferramentas de acesso ao desconhecido. É na experiência, no contágio e na sensação que a composição não aumenta nem melhora: se intensifica. “A sensação tem somente dados intensivos, cuja variação é alotrópica – ao invés de qualitativa e qualificada.” (DELEUZE, 2011, p. 94).

Para José Gil, um corpo que experimenta pode ser assim sensível e aberto, e é de tal outra ordem além do império das imagens e sua conformação que ele o chamará *corpo espectral*:

Chamemos a esta presença corpo espectral (que surge como uma variante do corpo virtual). Não é o corpo físico que suportava o discurso antes da sedução, é um outro corpo invisível, mas presente, que, de certo modo, vem tomar o lugar do corpo físico, empírico, agora elidido. Este corpo espectral torna-se um foco de forças poderosas de contágio. Imperceptível mas produzindo efeitos, inconsciente mas conectando-se com, e agindo imediatamente sobre o inconsciente do auditor. (GIL, 2004, p. 6).

Ele continua sua definição agora mais de perto, corroborando ao afirmar que “o corpo espectral não tem figura” e o que o povoa “não são formas, mas formas de forças” (GIL 2004, p. 7). As forças do corpo espectral são ativas, vivas e criativas.

E prossegue:

O corpo transforma-se num único órgão perceptivo, como dissemos; não à maneira de um órgão sensorial, mas como corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas. Corpo

³⁴ Do original: “*Acquiring a body is thus a progressive enterprise that produces at once a sensory medium and a sensitive world.*”.

particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos. (GIL, 2004, p. 9).

É possível vislumbrar o corpo não como matéria designada a se conformar ao desenho de um discurso, mas como um aparelho sensível para experimentar, apreender e fruir deste mundo, e ainda um portal para as potências, para os invisíveis, para os estranhos e, sobretudo, para os desconhecidos. A consciência é experimentada através do corpo e o corpo através da consciência, mais potente será essa relação se ambos operarem construindo seu repertório de desconhecidos e sensíveis.

Tal empreendimento, que durará uma vida, não poderá ser descrito de maneira adequada, uma vez que ele se dá pela via da experimentação singular, do sujeito — e, portanto, poderia sua equação ser previamente conhecida, quiçá descrita por outrem? “*São linhas muito ativas, imprevisíveis, que em grande parte das vezes precisam ser inventadas, sem modelo de orientação.*” (CASSIANO; FURLAN. 2013, p. 374).

Como garantir a instauração daquilo que ainda está por vir, que desconhecemos, e que precisa reivindicar espaço ante as forças de captura e diminuição? Que dispositivos podemos criar para nos sensibilizarmos à detecção dessas entidades do devir que se avizinham, orientadas ao aumento das potências de vida? Quais linhas precisamos liberar e desimpedir, a cada vez, para lhes dar voz, deixar que escapem do controle e instaurem um modo de existência que foge à captura? Por onde começar?

Talvez, a partir da mesma força que levou Francis Bacon a decidir pintar cabeças e não rostos, preferindo expressar intensivos à expressões normalmente herdadas, e cristalizadas, e que fez Beckett (1977) exclamar, em *Fizzle 4*:

Eu *renunciei* antes de nascer,
não é possível de outro modo,
era preciso contudo que isto nascesse, foi ele,
eu estava dentro,
é assim que vejo a coisa,
foi ele quem gritou, foi ele quem viu o dia,
eu não gritei,
eu não vi o dia,
é impossível eu ter voz,
impossível eu ter pensamentos, e eu falo e penso,

eu faço o impossível (...) ³⁵.

Abrir mão de si mesmo e do exercício do próprio desejo faz um *si* que é projeção burlesca do desejo do outro. Foi *ele* quem gritou, eu não gritei... Que à base do grito o corpo deixe se escapar às formas, matérias e imagens para dar lugar ao plano de intensidades, maiores ou menores, criativas e producentes. Um corpo que escapa vai em direção ao corpo da resistência, produzindo intensidades. Corpo espectral, apaixonado pela novidade que (o) produz. Um corpo assim só pode ser erótico. Portanto, me pergunto como o erotismo pode funcionar como esse espaço de produção de resistência (e *re-existência*, enquanto *afirmação* de existência). A importância dessa questão é dada pela direção da sua resposta: será esse corpo, potência de experimentação, via para a instauração do corpo feminino em devir?

É essencial compreender quão aquém um gênero configurante de sujeito está do próprio. É preciso pensar que o corpo, cujo aparelho sexual é tão exclusivo e identitário de si próprio (e somente) e do uso que se faz — assim como o é a cor dos seus cabelos, olhos, etc — ou seja, simplesmente anatômico. Como dirá Judith Butler,

Pode-se até dizer que, neste sentido, a singularidade é aquilo que produz o horizonte radicalmente aberto, a possibilidade do próprio futuro. Além disso, se o corpo é aquilo que assegura a singularidade, aquilo que não pode ser sintetizado em uma coletividade, mas que estabelece seus limites e sua futuridade, e nem o corpo, em seu desejo, é aquilo que mantém o futuro aberto. (BUTLER, 2021, p. 118).

A performance de seus códigos, materiais ou subjetivas, podem ser infinitas, pois diz respeito a um sujeito único e sempre singular. Retomo a ideia da estilística de uma existência:

Nestes termos, a produção da diferença começa em corpos não normatizados cujos circuitos intensivos são produzidos no vetor das experimentações. Assim, o direito ao corpo como produção de diferença deve atender a uma economia libidinal dos prazeres que não esteja ligada aos dispositivos normativos da sexualidade. (...) A eficiência em questão consiste em uma produção de um corpo ativo (...). Aqui, o trabalho deve consistir, conjuntamente, na desconstrução graduada de toda uma verdade de poder pela

³⁵ Em livre tradução, cujo original é: “*I gave up before birth, it is not possible otherwise, but birth there had to be, it was he, I was inside, that's how I see it, it was he who wailed, he who saw the light, I didn't wail, I didn't see the light, it's impossible I should have a voice, impossible I should have thoughts, and I speak and think, I do the impossible (...).*”

construção subjetiva de um poder da verdade que sustente, nesta dobra formal, um modo de vida de um sujeito diferente, trabalhado na esfera de uma verdade que lhe seja adequada. Depois, produzir as suas próprias verdades e viver nelas (e que a ética apreendida nessa conexão deve ser definida como uma estilística da existência.) (JUNIOR, 2021, p. 76).

Um modo de produção de vida assim tornaria infinitas as possibilidades de existir no mundo e inventar um para si. O erotismo de si, ou o auto erotismo, é produtor de mundo e libido e é também resistência, *re-existência*.

Mas falávamos no início desse capítulo sobre o encontro com um outro. Há uma diferença importante aqui sobre o conceito de *o outro*, especialmente no que concerne ao produto do contágio: um *outro* é o sistema capitalista e patriarcal que pleiteia hegemonia através de seus diversos títeres e seduz com seu canto de sereia. Há ainda um outro *outro* aquele que, se abandonada nossa projeção narcísica que força circunscrever um ideal auto-referente (como se o outro fosse uma tela à minha espera), traz consigo suas forças e potências e as dispõe para compor. O encontro de alteridades preservadas provoca “encontros extensivos e intensivos, encontros que se misturam nessa variação contínua” (ORLANDI, 2010, p. 60). Em suma, o primeiro nos adoce, o segundo produz vitalidade. Um encontro assim (com o outro que produz vitalidade, onde o espaço erótico e libidinal é preservado) é sempre desconhecido: está em jogo o desconhecido do outro, o que isso produz no contágio para conosco também é oculto. É possível intuir, porém, que é capaz de resultar em um novo corpo sensível em comum, da ordem da composição. A multiplicidade desta alotropia, típica dessa natureza de encontro, é uma espécie de reserva de invivíveis.

5 KINBAKU E SHIBARI: A ARTE DE LIBERAR A LINHA E O GOZO DA SUBMISSÃO — ACORDE, A CORDA, ACORDO.

O corpo vivido ainda é pouco em comparação com uma potência mais profunda e quase invivível. (DELEUZE, 2011, p. 93).

São perguntas: como o erotismo, enquanto prática em consonância com o desejo e a produção de diferença, pode instaurar a [resistência em ato (*re*-existência)] à dominação, do corpo e do desejo, e também pode sofrer seu avesso para se alimentar da sujeição para a experiência do gozo? Como o erotismo pode se aliar à sujeição, em suas diferentes graduações e assim já se serve, enquanto joga com a autonomia dos parceiros?

Explico logo que resistência não é no sentido de resistir a um discurso, produzindo outro, mas de *re*-existir³⁶, enquanto auto erotismo e *re*-produção erótica de si; também, garantir (*re*-)existência³⁷, no sentido de afirmação do exercício da libido (enquanto: *re* é prefixo de repetição ou ação repetida / e existência pode ser compreendida como a existência maior: existência da pulsão (em ato) — a cada instante). Esta *resistência* produzida no território do erotismo, pode, na primeira instância, ser resistência em seu sentido mais ordinário, mas se assim o for, não exclui que esta contenha em si o devir da outra, ainda que em germe. O próprio mecanismo que cuida de a resistência virar *re*-existência é o que afirma a sua *força*, ao passo que a desimpede.

³⁶ Farei no decorrer deste capítulo uma distinção entre o uso do afixo *re*, como em repetir [re·petir] e [*re*-petir], [resistência] e [*re*-existência]. Da seguinte maneira: quando o afixo *re* tratar de afirmação do vocábulo que o sucede enquanto produtor de uma diferença, o *re* estará grafado como “re-”, com o hífen, indicando quebra, lapso, escapadela, fuga e em itálico. Quando uso o sinal “.”, refiro a repetição do mesmo.

³⁷ Do latim, *existere/exsistere*: “stand forth, come out, emerge; appear, be visible, come to light; arise, be produced; turn into”. Disponível em: https://www.etymonline.com/word/exist#etymonline_v_29832. Acesso em: 12 dez. 2023

5.1 O *Kinbaku*

Estamos em um *dōjō*. A sala é ampla, minimalista e a luz é fraca — mas só a luz: tudo o mais é intenso. Quase não há objetos e tampouco móveis: se vê vigas suspensas distribuídas pela sala, pilares de madeira clara e no chão, o tatame³⁸, igualmente pálido. A textura crespa da trama de junco e palha de arroz, em contato com os pés, sempre descalços, convoca a um despertar sensorial do corpo — o tempo todo. *Dōjō* significa literalmente “lugar do caminho” em japonês. É uma sala, ou salão, dedicada ao aprendizado ou meditação.

No *dōjō* que me encontro³⁹, a luz baixa que toma a sala, áurea e quase untuosa, intensifica a sensação etérea do espaço e parece fazer o tempo passar como por entre veludos, em um atrito sensual. No centro da sala, uma mulher de cabelo comprido e solto pende no ar. Ela está suspensa — e com ela, o ar; levitando e balançando, içada por cordas. A luz difusa sublinha seu contorno, nu, preso a cordas e nós — muitos nós. O cabelo cai livremente e solto enquanto o corpo está estático, em uma pose de inesperada torção. A assimetria da postura contribui para produzir uma imagem que parece encantada. Os braços estão atados ao tronco que flutua, cabeça e pescoço soltos tombam no vazio e as pernas, suspensas, flexionadas, estão paralelas ao solo, em alturas e angulações diferentes. É um outro campo de forças que opera na sala, e o tempo se torce com elas. No mesmo estado de suspensão, *chronos* perde o sentido e a passagem do tempo serpenteia entre relevo e textura.

Há um afino preciso entre os pares força e estética, submissão e gozo, que produzem uma tensão refinada. O corpo que balança no ar faz com que nem o ar se pareça consigo, ele agora é um véu de verniz erótico. Tudo é cenário. Algum tempo passa (a intensidade situacional desorienta o relógio biológico, acostumado às linearidades) e a mulher, no centro, ainda levita; corpo agora mais contorcido pela força dos nós e das cordas. É uma cena, ou play, de *Tsuri Kinbaku*. *Tsuri* significa suspensão.

Play tem sentido duplo de jogar e brincar, mas também de *participar, tomar parte em*. É como geralmente os praticantes se referem à prática que assisto. Cena também é uma designação usual, especialmente em inglês: *scene, rope scene* ou *bondage scene*. Um *play*, ou jogo, dentro da dinâmica erótica, pode ser sensual, sexual, romântico, de entrosamento, sádico

³⁸ O tatame era considerado item de luxo na antiga sociedade japonesa — usado para sentar, deitar ou simplesmente marcar o lugar de assento da alta aristocracia.

³⁹ Em Milão, uma saleta discreta no subsolo de um prédio comercial (cujo acesso parece secreto: uma porta com senha camuflada dentro de uma garagem) abriga estudantes, entusiastas e praticantes da prática que trato aqui.

ou outra combinação, no plural ou singular, e pode ou não incluir trânsito de papéis, gêneros e poderes.

Kinbaku é uma performance, ritual ou um ritual-performático erótico, construído a partir de cordas e nós, cujos pilares envolvem imobilização, entrega, confiança, conhecimento anatômico, habilidade, repertório, troca, comunicação, submissão e dominação, tensão e amarração. *Kinbaku* significa, em livre tradução, *amarração apertada / forte*; também se usa *Kinbaku-bi*; *bi* designa *beleza*: a *beleza* da amarração apertada. É da tradição japonesa o apreço pelo ato de embrulhar, enrolar, amarrar, embalar; igualmente o apreço pela arte de construir nós e produzir imagens com uma estética figurativa própria.

A atividade de atar a um outro no Japão é antiga⁴⁰ e remonta ao domínio de técnicas de guerra. Fisgada pela experimentação erótica e pelo pornô, o *Kinbaku* tornou-se a arte de fazê-la em um parceiro sexual, valendo-se da pressão dos nós para pressionar pontos erógenos, formando posições (*katas*) que agenciam submissão, consentimento, estética (condição *sine qua non* para a prática) e, claro, erotismo. Cada nó garante, individualmente, pressão em diferentes pontos do corpo. A interlocução entre a localização dos nós e a pressão, graduada pela tensão das cordas, causará maior ou menor prazer e/ou dor. O conhecimento anatômico previamente adquirido habilita escolher qual nervo sensível pretende-se estimular⁴¹.

Os nós servem para construir uma figura, ou *kata*⁴², ao passo que pressionam determinados pontos, causando determinadas sensações. Esses nós são os *encadeamentos*⁴³ das cordas, que, ao longo da prática e de acordo com uma figura virtual, dominarão pernas, braços, tronco, tórax e pescoço, formando, junto com a psique que se entrega à obra, uma teia condutora

⁴⁰ A habilidade de conter, amarrar e imobilizar prisioneiros de guerra com cordas e nós tem registros a partir de 1.400 no Japão. Chama-se *Hojōjutsu*. A apropriação da técnica para a experiência erótica data do período Edo, que compreende os anos 1603 a 1867. Tal arte, já flexionada, popularizou-se (especialmente no Ocidente) no início do século XX. Pelo caráter *underground*, detalhes precisos sobre origem, aperfeiçoamentos e apropriação cultural ocidental são difusas e especulativas. O *Kinbaku* popularizou-se especialmente na década de 1920, especialmente pelas mãos do artista japonês Seiyu Itoh, que aprendera *Hojōjutsu* com um praticante idoso, e experimentou a técnica em modelos. Estudante também do teatro clássico japonês, amarrrou sua esposa e amantes com base nas suas pesquisas para representá-las com pinturas e fotografias. Três décadas depois, Irving Klaw fotografava mulheres com *bondage* em seu estúdio, nos Estados Unidos (incluindo a artista pin up Bettie Page), e no Japão a revista erótica *Kitan Club* dedicava páginas para imagens de *Shibari*, artigos e tutoriais. De lá para cá, a prática ganha força no oriente e no ocidente e é veiculada por revistas, fotografias, histórias em quadrinhos e vídeos.

⁴¹ Para mais detalhes, consultar: <https://ropestudy.com/courses/101/lessons/reducing-risk/topic/nerves>. Acesso em 3 jan. 2023.

⁴² Glossário: <https://harukumo.com/en/enzyklopaedie/kategorie/shibari-patterns/>. Acesso em 23 jan. 2023.

⁴³ Do dicionário, encadeamentos: “Tornar ou ficar ligado por gratidão ou afecto.” Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/encadeamentos>. Acesso em 10 out. 2022.

de sensações — e aumentando pouco a pouco a intensidade do todo. É um sistema próprio, que pressupõe o entendimento do corpo para além das zonas normalmente exploradas (as ditas zonas erógenas) — mas do corpo como permeado de ramificações sensíveis e rizomáticas, possível de experimentar pelo toque, desejo e pressão, tanto prazer quanto dor. O corpo no *Kinbaku* é um mapa de sensíveis, que considerados solitários ou em conjunto são capazes de despertar e induzir outros efeitos, sentidos e estados. Por isso, a anatomia deve ser estudada pelos praticantes: conhecer o sistema nervoso e o sistema circulatório para saber o que cada nó, pressão ou amarração pode estimular, e seus efeitos, é imperativo para a experiência que o *Kinbaku* pressupõe.

Quando coxas, braços, ombros, peito, tórax, quadril, pés e/ou pulsos e tornozelos são atados, nervos e circulação sanguínea são comprimidos, a pele, nua, amplifica a sua sensibilidade exteroceptiva, através de sensações de dormência, formigamento e/ou agulhadas. A permanência nesses estados tende a causar fraqueza muscular. Todos ali estão cientes que restringir nervos e circulação sanguínea são atos que se irrefletidos estão propensos a causar um dano maior, até irreversível, afetando definitivamente a sensibilidade de algum membro. Está no manual do *Kinbaku* observar os efeitos de cada amarração e conhecer os sinais de excesso — e para isso, se necessário, há sempre uma tesoura à mão⁴⁴.

Voltando ao *dōjō*: agora entendo que os varões de madeira, pendentes em diversos pontos da sala e suspensos por cordas, estão à espera do *katas* que envolvem *tsuri*. Nem todas as figuras do *Kinbaku* evoluem para o hasteamento — o *shibari*, denominação mais abrangente para a prática⁴⁵, também pode ser construído para o tatame.

Logo à direita da mulher içada, um casal que sentado assistia, levanta-se e ambos se posicionam abaixo do outro varão: ela tira a roupa enquanto ele tira da bolsa as cordas: outra cena inicia. Os casais são entusiastas ou praticantes que usam o espaço para treino e observação, com certo *voyeurismo* envolvido. As cordas se movimentam rapidamente nas mãos de quem a controla, apertando, comprimindo, imobilizando — a cada pouco, um novo nó, e a cada nó um murmúrio —, soltando, desfazendo, puxando, içando e arriando. O processo de construção do

⁴⁴ “Haverá sempre algum tipo de risco ao brincar com cordas”, observa Marika Leila Roux, “mas fazer com conhecimento e haver comunicação clara entre os parceiros deverão mitigar os riscos e criar uma experiência divertida e enriquecedora.” [livre tradução]. Disponível em: <https://mashable.com/article/what-is-shibari-kinbaku-bdsm>. Acesso em 6 jan. 2023.

⁴⁵ *Shibari* significa apenas *amarração*. Essa expressão ficou mais popular que *Kinbaku* no ocidente, mas, enquanto *Kinbaku* é mais preciso e completo, darei alguma preferência a este termo.

kata e a eventual transição de um a outro é fluido e rítmico, como se houvesse um ensaio, mas não houve.

Comumente, no *Kinbaku*, quem é amarrado e se entrega à prática de ser dominado é a mulher. No circuito BDSM⁴⁶, ela é apelidada de *bunny*, *coelhinha* em tradução literal. *Bunny* é o termo que designa quem tem prazer em estar na posição de ser amarrada. Uma *bunny* não é necessariamente submissa (nem necessariamente mulher), mas regularmente interessada em ter o papel de *bottom*, ou seja, a pessoa que naquela cena terá uma participação mais passiva, contrapondo ao *top*, que terá a função mais ativa.

Já o homem, que normalmente amarra, é chamado, em japonês, *bakushi* ou *nawashi* — o segundo termo acresce proficiência na arte do *Kinbaku*. Em inglês, *rigger*⁴⁷ é o nome dado para quem está exercendo função diametralmente oposta à *bunny*: é o que tem prazer em amarrar e conter. Como é comum na cena *kink*, as classificações e os papéis não são fixos e podem inverter-se.

Apesar de muitas vezes se apresentar em contextos sadomasoquistas e ser relacionado ao BDSM, o *Kinbaku* não tem o objetivo único de alcançar prazer através da dor, queira infligindo ou recebendo. A dor é inerente à prática. Ela é proveniente do stress muscular, fruto da compressão dos membros e da excitação dos nervos sensitivos pelas amarrações, pressões e nós — mantido assim por um período, cujos efeitos são exponenciais à permanência nesses estados. Para os interessados na dor, a fluidez de cada etapa pode margeá-la ou causá-la diretamente. O *Kinbaku* poderia, inclusive, ser a ferramenta para brincar com dor, uma vez que tudo estaria lá para tal..., mas a experimentação é ainda outra: a dor induz o sistema nervoso central a liberar um analgésico natural: a endorfina, um *high*. Por isso, é comum que seus praticantes a utilizem como constituinte de um platô de acesso a um estado de transe⁴⁸. Por exemplo: acredita-se que a pressão das cordas ao redor de todo torso produz a sensação de um

⁴⁶ BDSM é a sigla para *Bondage* e disciplina, Dominação e submissão, Sadismo e Masoquismo — mas abarca todas as práticas *kinky*; em português corrente, “fetichistas”.

⁴⁷ *Rigger* é um termo emprestado da construção civil: diz-se *rigger* o profissional apto a trabalhar com cordas na função de aparelhar ou montar cargas, especialmente para içamento.

⁴⁸ No *shibari*, afeta-se e é afetado nesse lócus liminar que chamo estado de transe, estado fronteiro. O antropólogo Victor Turner usará o termo liminaridade para definir o “momento de margem dos ritos de passagem: fase ritual na qual os sujeitos apresentam-se indeterminados, em uma espécie de processo transitório de “morte” social, para, em seguida, “renascerem-se” e reintegrarem-se à estrutura social.”. E: “(...) condição transitória na qual os sujeitos encontram-se destituídos de suas posições sociais anteriores, ocupando um entre-lugar indefinido no qual não é possível categorizá-los plenamente.”. É esse estar no entre-lugar e dele provar o erotismo que o *Kinbaku* proporcionará a seus praticantes e pode ser entendido, de acordo com Turner, como um rito, um ritual, ou seja, mais do que uma encenação (NOLETO; ALVES. 2015).

abraço firme, promovendo liberação de endorfina e, conseqüentemente, sensação de relaxamento. “Os nós provocam sensações inesperadas; assim como deixar de ter controle para entregar-se ao outro — a ponto de levitar no sentido estrito da palavra.”⁴⁹.

Marika Leila Roux é co-fundadora e diretora do portal Shibari Study, espécie de biblioteca virtual com o bê-a-bá da prática. Em suas palavras: “*Shibari* é uma forma de se comunicar através das cordas e isso o torna mágico. Não se trata apenas de memorizar padrões (os *katas*) ou nós; em vez disso, o shibari permite que você se utilize destas coisas, como: a maneira como você lida com a corda, maneiras de usar a velocidade, tensão e ritmo para criarem diferentes sensações e até emoções para o seu parceiro (ou para você mesmo).”⁵⁰

Para os praticantes de *Kinbaku*, amarrar é comunicar e sentir, pois há um entendimento que as cordas (normalmente ásperas) são extensão do corpo: corpo fora do corpo ou para além dos limites do corpo. Aquele a quem é dado amarrar se comunica eroticamente com seu parceiro através desses ligamentos sensíveis. É um entendimento corrente que “(...) as cordas são um meio por onde deve fluir a emoção entre o que ata e o que é atado”⁵¹. Feita com fibras de cânhamo, algodão ou juta, as cordas podem ser mais ou menos rústicas, de acordo com a graduação sadomasoquista dos praticantes.

A relação vizinha entre dor e prazer no exercício erótico leva a crer que a realização do gozo está na dor e em seu *ressentimento*. Essa crença encontra forte objeção na concepção deleuziana do masoquismo enquanto processo: através de sua prática, o desejo é separado da lei (extrínseca) do prazer.

É fato: uma experiência assim potente é capaz de desvinculá-los, assinalando que o desejo não existe unicamente para o prazer. É um experimento de gozo não pela dor enquanto fim ou dor enquanto ponto máximo do encontro, mas do uso da dor para ir além da dor e ainda mais além: da dor e do prazer — uma curva, para então chegar ao gozo. A experiência do *Kinbaku* está no plano de uma experiência erótica, estética, energética, de gozo e mística até —

⁴⁹ <https://www.yorokobu.es/Shibari-no-es-bondage/>. Acesso em 18 jan. 2023.

⁵⁰ Do original: “*Shibari is a way of communicating through rope and that makes it magical. It’s not just about memorising certain patterns or knots; instead, shibari allows you to use things like how you handle your rope and different ways of using speed, tension and tempo to create different sensations and even emotions for your partner (or yourself).*” Disponível em: <https://mashable.com/article/what-is-shibari-kinbaku-bdsm>. Acesso em 16 jan. 2023.

⁵¹ Livre tradução do original: “ya que las cuerdas son un medio por el que debe fluir la emoción entre el que ata y el que es atado.” Disponível em: <https://repositorio.unitec.edu.co/bitstream/handle/20.500.12962/1503/Shibari%20e1%20arte%20a%20traves%20de%20las%20cuerdas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 16 jan. 2023.

atributos que são, por excelência, do plano do desejo — mas não necessariamente do prazer. Shibarita (2017), também praticante e autor (são poucos os que se arriscam a escrever sobre), reforça sobre o *Kinbaku*: “[a prática] denota uma dimensão estética, espiritual e energética, que provoca reações emocionais potentes”⁵². Ainda segundo Shibarita, na sua experiência enquanto quem amarra, as pessoas imobilizadas descrevem sensações de “paz, relaxamento, estado de leveza, de transe, de confiança e, ainda que pareça estranho, de liberdade.”⁵³

Sumariamente, o *Kinbaku* é um ritual consensual, feito a cada vez. É um sistema aberto, que não segue fórmulas, preceitos ou rigor de etapas. Há um trânsito requerido de poder e experimentação que se dá em um acordo prévio. Os limites e permissões sobre quanta dor pode ser infligida, que pontos do corpo podem ou não serem tocados, quanta nudez é permitida etc, são acordados verbalmente em etapa anterior, e inclui *palavras de segurança* (apelidos dados para parar ou diminuir a intensidade do estímulo) e indícios não verbais sobre desconforto ou indicação de interromper a prática⁵⁴. Esses limites normalmente são estabelecidos pela figura de baixo, o *bottom*.

Então, uma vez na cena, entre o *rigger*, que amarra, e a *bunny*, que é amarrada, os papéis de dominação e submissão ficarão borrados. Ainda que ser amarrado no *Kinbaku* é uma experiência mais do feminino e para o corpo da mulher⁵⁵, será o feminino que estabelece limites, contorcendo a relação existente entre os parceiros. Ou seja: mesmo que a mulher seja submetida à constrição e a contorção, é ela quem dirá o que é permitido ou proibido, exercendo um poder sobre a prática. Esse exercício, que é contratado, provoca um estiramento da tensão de ambas as forças, a masculina e a feminina, que no ato produz uma espécie de trânsito entre os gêneros, deslocando o casal para uma experimentação conjunta e assentida. Ainda que se exerça o domínio, este domínio é acordado, consensual; logo, deixa de ser domínio no sentido primeiro do termo. Goza-se com o (e do) consentimento.

⁵² Livre tradução do original: “*como lo plantea Antonio Shibarita (2017) el shibari se considera como una técnica erótica y de atar que denota una dimensión estética, espiritual y energética, que provoca reacciones emocionales potentes.*” Disponível em:

<https://repositorio.unitec.edu.co/bitstream/handle/20.500.12962/1503/Shibari%20el%20arte%20a%20traves%20de%20las%20cuerdas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 20 dez. 2021

⁵³ Disponível em: <https://www.yorokobu.es/Shibari-no-es-bondage/>. Acesso em 20 dez. 2021

⁵⁴ Um ótimo guia sobre consentimento e negociação pode ser encontrado no Shibari Study: <https://shibaristudy.com/pages/consent-negotiations> e no La Quarta Corda: <https://www.laquartacorda.it/en/consent/>. Acesso em 20 dez. 2021

⁵⁵ A imensa maioria dos praticantes que recebe as cordas no corpo é mulher, por isso, simplificarei partindo desse princípio. Considero que quando é o homem que é amarrado, é o feminino no homem, ou o homem-feminino que o é.

Confesso que sempre imaginei o *shibari* (graças ao repertório de imagens que coleciono) uma prática fria, estática, dura e hierárquica: fotografias fixas de uma mulher submissa, atada, no chão ou pendurada — tão imóveis e frágeis que lembram estátuas de porcelana. Assistir a prática me fez saber que há uma relação viva, ativa, atenta, conectada, interessada, intensa e fluida, visível pela comunicação corporal, verbal ou glossolálica que se dá a cada pouco. Nada tem de estático nem de, em certo sentido, hierárquico. A comunicação erótica é intensa e constante e parece em uma língua que escapa à corrente. A glossolalia é regular e exprime diretamente o teor de intensidade atual ao passo que manifesta (geralmente) aprovação e o desejo de prosseguir.

Em média, a cena pode durar entre um e quatro minutos, para construir uma figura complexa ou mais de uma simples, a quarenta minutos, quando diversas figuras complexas são construídas. Alcança-se um ápice de tempo ou de saturação física e psíquica, e então o *play* se encaminhará para o final: nó a nó são desfeitos, as cordas desatadas e o corpo, pouco a pouco, membro a membro, é liberto. No chão, com as cordas ao lado a agora ex *bunny*, desvencilhada, repousa e se encolhe. É a hora de seguir para a última etapa, o *aftercare*, parte fundamental da troca⁵⁶ e praxe entre os praticantes: o *rigger* acolhe a *bunny*, que se comprime esmagando-se em seus braços (que, de longe, parecem mesmo enormes), recebendo carinho e afeto. Ambos estão agora no chão, no mesmo lugar onde performaram, no canto. Ele levanta e a alimenta com alguma bebida quente, doces e chocolates, providos por uma copa que tem estes itens à disposição (agora entendo que à espera deste momento), logo na entrada. Ali, o casal ficará por quase tanto tempo quanto na cena, abraçados, juntos, tão retraídos que parecem desejar formar para si um casulo próprio, e instaurar um véu que os faça ocultos aos que assistem — *eu inclusa*. O corpo pode finalmente relaxar enquanto recebe calor e cuidado. A ideia dos doces é estimular o sistema dopaminérgico. Foi a primeira vez que tive contato com o *aftercare* enquanto experiência e não enquanto leitura.

Midori é sexóloga e trabalha ativamente com *shibari* há 30 anos. É dela o livro “Seductive art of japanese bondage”, considerado referência no assunto. Parte do seu trabalho

⁵⁶ Midori dá o seguinte conselho sobre a importância do *aftercare*: “Preplan each of your aftercare needs. After shibari fun, whether the playtime went fantastic or not, people often need their own time to transition. Give plenty of time for aftercare. This period of the afterglow is necessary for converting a good time into a fantastic memory”. Disponível em: <https://www.mindbodygreen.com/articles/shibari-rope-bondage>. Acesso em 16 jan. 2023. A sexóloga Gigi Engle alonga em texto sobre práticas recomendadas, disponível em https://www.mindbodygreen.com/articles/why-you-should-practice-aftercare-every-time-you-have-sex_. Acesso em 22 jan. 2023.

é desmistificar o lugar de *top* como do homem, e o *bottom*, da mulher⁵⁷. Ela lembra que a pele descoberta e super estimulada percebe mais sutilmente não só a tensão das cordas, mas todo o entorno: a respiração modulada, o calor da cena, o contato físico: “O segredo delicioso sobre o *shibari* (...) é que ele requer proximidade, [proporciona] uma tonelada de sensações gostosas na pele, das mais leves à mais profundas, e uma comunicação *sexy* constante.”⁵⁸.

Chocolate metabolizado, as escoriações e o rubor deixados pelas cordas permanecem. Aliás, existe uma predileção⁵⁹ para que fique assim: quase todas as mulheres chegaram no evento de saia curta. De início não havia me chamado atenção. Quando o evento encerrou (tinha hora para terminar!) e as roupas estavam novamente nos corpos, percebi destarte que elas vestiam a saia não ao modo sensual ocidental, *vanilla*⁶⁰ — mas ali a saia servia ao corpo de outro modo: curta, a saia emoldura o desenho entalhado da lesão, especialmente nas coxas e nas pernas, à mostra.

⁵⁷ “Midori actively works to avoid this romanticized narrative in her teaching and rid shibari of the stereotype that straight white guys have to be in control and that bondage requires a dominant man and subordinate woman.” Disponível em: <https://honeysuckle.com/midori-shibari-kink-inclusive/>. Acesso em 16 jan. 2023.

⁵⁸ “The delicious secret about rope bondage and shibari fun that most people don't talk about is that it requires close contact, lots of good skin sensation from light to deep, and ongoing sexy communication.” [tradução livre]. Disponível em: <https://www.mindbodygreen.com/articles/shibari-rope-bondage>. Acesso em 22 jan. 2023.

⁵⁹ As marcas deixadas pelas cordas são uma espécie de bandeira que será ostentada com orgulho — a maioria das mulheres usa roupas curtas para mostrar ou deixar aparecer as impressões causadas na prática mesmo depois de deixar o *dōjō*.

⁶⁰ Diz-se, entre os praticantes *kink* ou de BDSM, que um relacionamento (ou um casal) *vanilla* é aquele com valores tradicionais, seja da ordem do vínculo, de compromisso e fidelidade, seja da ordem sexual, como a ausência de práticas sexuais não usuais ou fetichistas.

5.2 A aranha

Durante a prática, cabe ao *bakushi* captar as vibrações do desejo e estender suas linhas invisíveis com cordas, formando geometrias a partir de um corpo que erotiza-se — talvez seja aí que resida a beleza do *Kinbaku*.

O *bakushi* parece fazer das suas mãos fiandeiras e se avizinhar da aranha. Ele fia sua própria teia sensível, suporte de comunicação, ao mesmo tempo em que envolve, paralisando sua dupla. Ligeiras, ligando pontos e traçando linhas, desenhando no ar o erotismo ao mesmo tempo que o propõe, as mãos materializam tanto tensão quanto ritual, “como num diagrama cujas linhas unissem somente sensações” (DELEUZE, 2011, p. 124). São cordas-teias que conectam ambos, produzindo afetos e lhes dando corpo e passagem no traçado da performance.

Não é à toa que escolho relacionar o *shibari* com o fazer aracnídeo⁶¹. A aranha percebe sua presa com altíssima sensibilidade graças aos múltiplos órgãos sensoriais espalhados por sua pele: em cada centímetro quadrado a aranha possui quarenta mil cerdas conectadas a receptores — enquanto nós temos, na mesma área, sessenta. Sua sensibilidade é extraordinária, capaz de captar com precisão qualquer sutileza no entorno. Os pelos funcionam como antenas ultrasensíveis de deslocamento e percepção dos afetos: tudo é sentido e percebido. Em contrapartida, sua visão é muito ruim⁶² — mas graças à sua sensibilidade, capaz de traduzir vibrações, ela pode saber tudo que interessa sobre, por exemplo, sua presa. A experiência de enxergar está na pele: no plano da superfície de contato. A aranha é pura sensibilidade e sensação. É um corpo que verdadeiramente sente, percebe vibrações, traduz e age: “os aparelhos sensoriais são aparelhos para agir — e não para fazer representações.”⁶³ (RUYER, 1959, p. 171).

Fisiologicamente, a aranha possui sistema circular aberto⁶⁴, bem diferente do nosso, que é fechado. O corpo da aranha é inundado por hemolinfa⁶⁵, uma substância líquida similar ao

⁶¹ Para outro desdobramento sobre a aranha e a sensibilidade de captação vibrátil, em diálogo com esse texto, ver o ensaio de Suely Rolnik (ROLNIK, 2022).

⁶² De acordo com o Instituto Butantan, muitas espécies só entendem a mudança da luz, o claro e o escuro.

⁶³ Tradução não publicada de Thiago Leite, do original: “*Les appareils sensoriels sont, comme tout le reste du corps, appareils à agir, non à faire naître des représentations.*”

⁶⁴ “Isto significa que as artérias carregam a hemolinfa até um certo ponto, mas depois disso esse “sangue” fica livre nos espaços entre os órgãos antes de ser recolhido de volta para o coração (nesse sistema há poucas veias e não existem veias capilares)”. Disponível em: <http://www.vevet.com.br/2013/06/o-sistema-cardiovascular-das-aranhas.html>. Acesso em 26 jan. 2023.

⁶⁵ Diferente dos mamíferos, “não há veias e artérias: o corpo da aranha é inundado com a substância hemolinfa (equivalente ao sangue), que carrega nutrientes e oxigênio — é o chamado sistema circular aberto. O coração é

sangue, que carrega nutrientes e os transporta livremente pelo corpo e extremidades. Seu coração é um tubo também aberto envolto por um músculo, que uma vez cheio da hemolinfa, contrai e envia a substância de volta à circulação. O coração da aranha⁶⁶ tem um sistema nervoso próprio, o que significa que ele pulsa sem depender do cérebro. É um corpo sensível e fluido, comandado pelo coração e seu ritmo. Um corpo assim, como o da aranha, lhe dá, em alguma medida, maior capacidade de experimentar o corpo sem órgãos, que é o corpo em ato, em experimentação.

Paradoxalmente, o mesmo cérebro que complexifica as possibilidades de criação e experimentação — o nosso — deixa-nos vulneráveis, reduzidos à nossa forma atual, desconectando-nos justamente do corpo em ato, do corpo sem órgãos. Essa desconexão, efeito predileto da neurose, borra e subtrai nossa capacidade sensível. Deixamos de ter acesso ao corpo sem órgãos e de garanti-lo como potência de experimentação. E esse mesmo cérebro é capaz de nos manter trancafiados numa espécie de gaiola neurótica ocupados com nossas próprias penas, anestesiando e ensurdecendo, a um só tempo, nossos pelos sensíveis. Tais pelos são originalmente pelos-aparelhos para agir e capazes de orientar, atentos às sutilezas do *invidio*; capazes de perceber e se conectar, sensivelmente, com os cintilos⁶⁷ e lampejos de vida e produção de vitalidade daquele cosmos em particular.

Fieira é o nome do órgão produtor de seda, conectado às glândulas sericígenas, que fornecem a matéria prima proteica ao fio. As fieiras, ou fiandeiras, não são características exclusivas da aranha: também a lagarta possui fieiras, e é com este saber que ela irá construir seu casulo, pré-metamorfose.

Voltando às aranhas: as fieiras são empregadas para construir teia, mas não só; algumas espécies utilizam essa capacidade para revestir túneis escavados no solo, enquanto outras se

um longo tubo com válvulas nas pontas para bombear o líquido, enquanto os pulmões são ligados a uma abertura no corpo. O ar entra e passa à hemolinfa via difusão”. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-e-a-anatomia-de-uma-aranha/>. Acesso em 28 jan. 2023.

⁶⁶ “O coração é um tubo aberto com valvas. Em volta desse coração há um músculo (parecido com o pericárdio dos mamíferos) que aumenta o diâmetro do coração. Quando o coração está cheio de hemolinfa o músculo contrai e o “sangue” é mandado para a circulação — o coração tem seu próprio sistema nervoso, o que permite que ele bata sem depender do cérebro.”. Disponível em: <http://www.vevet.com.br/2013/06/o-sistema-cardiovascular-das-aranhas.html>. Acesso em 16 jan. 2023.

⁶⁷ Do dicionário, “Cintilo”: “1. Manifestar o fenômeno de cintilação. 2. Brilhar com uma espécie de trepidação constante. 3. [Figurado] Brilhar; resplandecer; faiscar; coriscar.” “Cintilo”: 1. Ato ou efeito de cintilar. 2. Espécie de agitação que se nota nas estrelas fixas, acompanhada em algumas de mudança de cor. 3. [Figurado] Brilho que produz deslumbramento no espírito. “Cintilação”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2023, disponível em: <https://dicionario.priberam.org/cintila%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 23 dez. 2023.

escondem em funis feitos com seda dentro de orifícios e frestas. Para cada uma destas finalidades, a seda difere em composição e cada fio sensível é fabricado de acordo com sua especificidade.

5.3 O ovo e o casulo

Mas falávamos do *Kinbaku*.

A prática termina com a seguinte cena, com variações: o corpo que foi *bottom* — normalmente da mulher —, senta no chão, se recolhe e encolhe, coberta pelos braços do ex *rigger*. Ela, que estava toda distendida no ar agora se retrai, rendida à necessidade de calor e afeto. Seu corpo está todo vincado. Às vezes ao abraço soma-se um cobertor. Ficam ali os dois, encharutados em pele, calor e poliéster. Por um tempo. Naquele preciso momento me pareceu que o corpo se recolhia e fazia para si um pequeno envoltório de descanso, relaxamento, um lugar seguro para receber afeto. Essa imagem me fez formar outras duas:

ovo,

casulo.

Como disse, foi a primeira vez que testemunhei *aftercare*.

É óbvio dizer que o ovo guarda o corpo antes dos órgãos e da organização⁶⁸? Ele não nasceu para fora, mas está vivíssimo por dentro e a vida o espera: são infinitas suas possibilidades e ele anseia por elas. Quando quebrar a casca, bem diferente de como é dentro do ovo, seus limites estarão a perder de vista, distantes como o horizonte — desconhecidos. Que anseio! É o corpo originário, o corpo “em branco” antes de ser circunscrito, a promessa do primeiro amor a cada instante — devo dizer *amor*, aqui, no sentido da atração entre corpos pela diferença de que são portadores, diferença tal que permite o gozo de criar um campo de experimentação para ambos, do corpo sem órgãos, de onde surgirá um novo corpo (em ambos e distintos entre si: é o encontro de alteridades preservadas mencionado no capítulo anterior).

Por isso, *é sempre um primeiro amor uma experimentação original nova a cada vez e um novo corpo que vem à existência. O amor, aqui, é, pois, amor pela vida*, que requer que se ative e exercite a potência de experimentação transfiguradora do corpo, única condição para perseverar; pouco tem a ver com o amor romântico que, ao contrário, *reforça o reconhecimento*

⁶⁸ Para mais sobre o ovo e sua potencialidade, ver o belíssimo texto de Ruyer: *Bergson et le sphex ammophile*. Citarei pequena estrofe: “Mas no ovo ou no embrião jovem, não acontece o mesmo; a unidade depende de uma equipotencialidade primária, como se o organismo em formação fosse análogo a um campo de consciência, à uma sensação visual obtida, onde os detalhes são ao mesmo tempo distintos e, no entanto, formam uma unidade consciente imediata, sem precisar serem vistos por um olho interno”— tradução não publicada de Thiago Leite, do original: “*Mais dans l'oeuf ou l'embryon jeune, il n'en est pas de même; l'unité dépend d'une équipotentialité primaire, comme si l'organisme en formation était analogue à un champ de conscience, à une sensation visuelle obtenue, où les détails sont à la fois distincts et cependant forment une unité consciente immédiate, sans avoir besoin d'être encore vus par un oeil interne.*” (RUYER, 1959, p. 172).

da forma atual do corpo, físico ou sensível (o outro é apenas espelho de si, que promove *reconhecimento*, e não *diferença*), interrompendo mais uma vez, e de novo, o impulso e o saber para a necessária criação. Experimentar e produzir esse amor, enquanto experiência ativa, não será, precisamente, a direção da análise? E da vida? O amor à *vida* guarda em si a potência de todas as alianças, de suas multiplicidades, das multidões que podem povoá-las. O amor à vida, no sentido que entendo, é ativo e místico; está sempre por vir porque há, a cada vez, um novo platô a ser alcançado orientado por esta direção, um platô que na medida em que a vida vai sendo *ativamente* desimpedida, pode ser conquistado e precisa, no entanto, ser garantido. Decidir na direção do *amor*, é desimpedir, exercitar, conhecer e garantir e garante-se sempre a partir de um novo estado, com forças ativas ainda mais vitalizadas — e vitalizantes. Do amor, requer-se decidir por ele — que se dá e se manifesta pelo seu exercício. Neste exercer, tal força, criativa e criadora por definição, encharca o espírito que o corpo porta, e orienta a vida para uma direção salutar, hígida. O auto amor em pleno exercício só pode produzir amor a cada instante. Erotiza-se enquanto se é erótico. Tais forças, quanto mais coerentes e afinadas entre si em direção ao amor, tanto mais se assemelharão à ordem da mística, posto que é preciso acessá-las (e exercê-las) com firmeza, humildade e propósito. O acesso a elas por si só já dá, em certo grau, a capacidade para garanti-las: sabemos delas e sabemos que podemos mais ao passo que sabemos que não sabemos, pois costumamos “saber” a partir do que é rapidamente perceptível e apreensível. O auto amor, enquanto amor à vida, é o estado sublime de se encontrar *ativamente* vivo e poder se povoar de intensidades, apreender texturas, sensações, impressões e ocupar a si próprio com elas. Retornar ao corpo original, pela via do amor, é retornar ao casulo: o único lugar possível de produzir para si asas.

Por que casulo? Recentemente aprendi que as larvas de lagarta já têm a borboleta dentro de si: o gérmen de asa está lá à espera da metamorfose. São asas em devir que criarão as condições para o voo coreográfico de ainda outros devires.

Durante a embriogênese, uma estrutura peculiar é formada na lagarta, conhecida como *disco imaginal*. Estes discos são grupos altamente organizados de células, e cada disco é particularmente responsável por um membro do corpo adulto por vir: há um disco para as antenas, olhos, asas, patas, órgãos reprodutores etc. As células que compõem os discos imaginais (as *células imaginais*) não são diferenciadas entre si, ou seja, são uma espécie de *célula em branco* que poderão vir a se tornar qualquer outro tipo de célula. Há espécies em que os discos imaginais permanecem inativos durante toda a vida de lagarta. Há outras, porém, em

que os discos imaginais começam a assumir a forma de partes do corpo adulto antes mesmo da lagarta fazer o casulo.

É um processo único e sábio, o processo de metamorfosear. No percurso de sua existência, a larva se desenvolve e se transforma em lagarta, que crescerá até atingir seu tamanho máximo. Então o corpo fica pequeno. Ser lagarta fica pequeno. Como dar conta disso? Algo na sua consciência cósmica, instintiva e intuitiva (e relacionado àquele auto amor) dispara o mecanismo⁶⁹ que sabiamente fará ela parar de se alimentar — em outras palavras, de enviar energia para as células do corpo-de-lagarta. A lagarta então prontamente ativa suas fiandeiras e começa a produzir seu casulo. Ela logo se enreda nos fios que ela mesma tece, a partir de si própria, para deixar para trás seu estado lagarta. As células desenergizadas, agora de ponta-cabeça dentro da larva que já se prepara para o que está por vir, colapsam para uma espécie de autodigestão. Esse processo orquestral chama apoptose⁷⁰, ou morte celular programada. É a *autopoiesis*⁷¹. A lagarta envolta em seu casulo passará ao estágio de pupa: um estado quase líquido, uma *sopa*, resultado da apoptose e que conservará consigo apenas alguns órgãos.

A maioria das células larvais morre, mas os discos imaginais sabiamente sobrevivem ao processo digestivo. Esses discos usam a sopa proteica em que estão mergulhados para alimentar a divisão celular que formará o indivíduo adulto. Ou seja, as células imaginais se alimentam da sopa proteica, potência da lagarta, em busca de energia para criar o novo corpo. Porém, diferentemente do que popularmente acredita-se, esse não é um processo onde o indivíduo lagarta se liquefaz para tornar-se o indivíduo borboleta. A lagarta dissolve partes de si para tornar-se borboleta. Alguns órgãos permanecem intactos. Outros, como os músculos, se decompõem em aglomerados de células que poderão ser reaproveitadas, como um jogo de bloquinhos: pode-se rearranjar de outra forma, formando outras composições. Não é simples poder mecânico, da ordem do automático: mas sim uma competência, uma intuição, um poder da ordem do virtual, uma potencialidade e uma força (amorosa) da lagarta *se saber* borboleta. E uma *força ativa se fazer* borboleta.

⁶⁹ O mesmo mecanismo que ativa os cílios. Ou que percebe os cílios.

⁷⁰ A apoptose descreve o colapso de uma célula caracterizado por formação de bolhas na membrana, encolhimento celular, condensação da cromatina e fragmentação do DNA seguido de rápida absorção do cadáver celular pelas células vizinhas.

⁷¹ Conceito criado por Humberto Maturana e Francisco Varela e referente à capacidade de um sistema reproduzir e manter sua estabilidade por si mesmo; o ser vivo é um sistema que se cria continuamente, modificando-se e fazendo os reparos necessários. Isso é autopoiesis. Derivada de duas palavras gregas: auto (que se refere a “si mesmo”) e poiesis (traduzida como “criação”).

Não para aí a inteligência da metamorfose: não são só as células imaginais que a lagarta conserva. Estudos comprovam que, em algumas espécies, o que ela, enquanto lagarta, aprendeu (especialmente no que concerne à sua preservação) manterá consigo. Ela não se esqueceu dos perigos nem de como se proteger de emboscadas⁷²; os estímulos que recebeu e o que aprendeu com eles transicionam junto com ela para essa nova fase de si. Há uma espécie de lagarta que é capaz de carregar toxinas que adquiriu na sua dieta anterior à pupa, atravessando a metamorfose, até a idade adulta. São toxinas que servirão de proteção contra predadores — especialmente na fase da pupa, onde o casulo está mais vulnerável⁷³. O bicho pupa se *re*-produz, e nada é mais erótico e libidinal que se *re*-produzir enquanto *re-produção* de si mesmo, em direção à vida, ao amor e ao desejo. O prefixo *re*, aqui, é grifado em sinal de repetição de diferença, o hífen utilizado como símbolo desta distinção — e não repetição do mesmo. Bem ao modo da lagarta que se fará borboleta. Tal *re*-produção também pode ser pensada como uma produção autoerótica: produzir a si mesmo pautado na diferença é possível quando há uma alta carga de erotismo, desimpedido, vibrando.

⁷² Lagartas que foram treinadas a evitar determinados estímulos permanecerão evitando-os enquanto borboleta. (BLACKINSTON; CASEY; WEISS, 2008).

⁷³ (CONNER, 2009).

5.4 O gozo da submissão ou teias de fuga

Assisti a pelo menos vinte casais se amarrando. Agora estou em uma grande sala redonda, no último andar de um prédio, não mais em Milão —, onde varões pendem no teto, equidistantes. No chão há tapetes espalhados por todo lado. Embaixo de cada varão há um casal entretido em seu *play*: cerca de oito, simultaneamente.

Os casais parecem afinados — um ou outro não estão. Os que estão parecem estar sob condução de uma regência e partitura próprias, os nós das cordas fixados nas linhas da pauta como notas na partitura. É um ritual eufônico⁷⁴ e expressivo. Outros tantos assistem ou aguardam a sua vez.

Nesta noite, vi todos os tipos de construção de forças erguendo-se como arquétipos entre dois corpos. Testemunhei o que cada nó despertou na carne, das tímidas reações incontidas até as mais variadas expressões de gozo. Do primeiro nó ao *aftercare*, tudo é compartilhado.

E eu testemunho: no minguar do ângulo, a corda enlaça a perna, o rigger a puxa para si, sabendo que pelo seu movimento ela corre raspando com aspereza a superfície intumescida da coxa — um cordão de finos espetos fricciona a pele enquanto começa a prensar nervos —, subindo pouco a pouco, mas com precisão, até roçar a virilha; trazendo a perna para perto desta, agudizando o ângulo mais e mais, com cada vez mais tensão. A perna começou a arquear. Flexionando o joelho, em um movimento só, bem executado e ligeiro, a distância entre os pontos se afasta e o pé vem pra junto da virilha, como se ambos fossem imantados: a panturrilha cola na coxa, espremendo-a, o pé se aconchega ao côncavo e pressiona, a perna dilatada pela corda entalha um remoinho sulcado e espiralado. A pele: lisa, esticada até o brilho está ruborizada — claramente latejando.

⁷⁴ 1. Som agradável ou harmonioso. 2. [Gramática] Qualidade acústica na articulação dos fonemas que produz uma sucessão de sons agradáveis. “eufonia”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/eufonia>. Acesso em 16 dez. 2023.

5. 5 Acordo, as cordas e matérias de expressão

É poético pensar que no início da prática existe uma figura virtual à espera de ser materializada pelos dois, formada pelo conjunto de cordas, acordos, consentimento e desejo em prol do gozo. O que materializa a virtualidade, tanto quanto intermedia a relação, é tangível e visível a olho nu: as cordas. Elas são o meio de conexão entre *top* e *bottom*, intermediárias da composição erótica ao passo que também são meios de acesso a ela. É um artefato que viabiliza o trânsito dos acordos e estímulos. De certa forma, uma *lingerie-que-está-por-se-fazer*. Há uma pré-cena virtual onde o poético é um sopro anímico, que delineará e comporá territórios do ritual que o trará à vida. Ao entrar nela, pelo sensível e sutil, adentra-se o estado liminar que viabiliza a experimentação. Mesmo que a prática do *Kinbaku* se dê em outro corpo de existência, as cordas são materiais e produzem — ao passo que é o produto de — uma experiência; há algo de *simpático*⁷⁵, intuitivo, uma vez que “o instinto é um conhecimento à distância”. Afinal (ainda do mesmo autor), “a distância entre a sexualidade e o parasitismo ou a predação é menor do que parece.”.

A materialidade daquele encontro é fabricada no ato e pela dupla. Ela é materialidade da composição de desejos. Agora é a experiência erótica que constrói o dispositivo — ou: o dispositivo constrói o artefato. Há um abismo entre o artefato construído *a partir* da experiência erótica e a lingerie que é construída *para* a experiência erótica. No fazer desta produção, de passagem de afetos no *Kinbaku*, o corpo enquanto silhueta é dispensado de mimetizar o corpo enquanto ideal e desobrigado a tentar conformá-lo a figuras produzidas pela mídia que nada sabe, nem ao largo, sobre erotismo. Presenciei todos os formatos de corpos disponíveis e despreocupados por se exporem, sem se constranger com a lonjura em relação ao padrão. O que significa para uma mulher fechar os olhos e se apresentar nua, corpo como é, na frente de tantos outros, sem se inibir ou embaraçar com seus próprios contornos, com a textura de sua pele, marcas e unicidades? Querendo apenas sentir? Gozar?

As cordas proporcionam, de fato, o acesso a outro platô de experiência. Elas funcionam como essa espécie de terceiro elemento que cito previamente, capaz de convocar o corpo à experimentação. Importa a prática, o estado de transe, os acordos e o que é feito das cordas, elemento material imprescindível para alcançar outros estados. O corpo dilatado em suas partes pela contração forma um contorno único, difícil de reproduzir e impossível de se assemelhar

⁷⁵ (RUYER, 1959). Complementando, quando este autor descreve a “confrontação entre o Sphex e a Lagarta” dirá que estes são, segundo o conceito de *simpatia* em Bergson, “considerados não mais como dois organismos, mas como duas atividades.”

com os aspectos que vulgarmente denotam o que é *sexy* ou não — aliás, o *sexyness* aqui é provido por outro elemento: a submissão *nela mesma*⁷⁶. Acorda-se o quê, quanto e onde aperta-estimula-ativa. Não tem a designação de deixar o corpo assim ou assado; estão lá para servir ao desejo, ao gozo e ao lúdico ao invés de existir como simulacro de outra imagem já propagada. As cordas são tanto intermediadoras quanto aliadas da composição. Exerce-se um magnetismo entre ambos e elementos, exatamente como as teias da aranha⁷⁷.

A arquitetura dos cabos no ar é um objeto, ainda que provisório, que materializa tensões, afetos, excitações, memórias e registros da troca — e que são linhas de acesso para um estado conjunto de transe — portanto, um artefato de transcendência. É também uma espécie de lingerie no sentido como eu acredito que ela deva ser: construída a dois, para excitar, enquanto excita a ambos. Uma lingerie que prioriza a ativação da sensibilidade exteroceptiva e proprioceptiva ao invés de servir de ferramenta de cunho. Uma lingerie feita de linhas, sensíveis, que considera o corpo nu por inteiro erógeno. Que não conforma ao padrão: o que envolve sensualmente o corpo não o faz para reproduzir imagneticamente o corpo ideal, mas para trazer à pele o exercício erótico, e mais: proporcionar uma *re-configuração* de si proporcionada pela interação com o outro. Às silhuetas onduladas do *Kinbaku* (pele esticada, nervos comprimidos, corpo formigando), pouco importa o corpo seco das modelos. Tal artefato pode, provocantemente, ser uma lingerie que se desvencilha da fixidez do dispositivo para ser um dispositivo autopoietico, capaz de criar a partir de si, esfacelando o corpo mimetizado à cultura dominante. Essa lingerie cria-se e desmancha-se toda vez, representando de fato o *ato* — um destes casos onde a forma é meio de acesso, e incomumente, mais efêmera que a experiência.

Ainda que o *shibari* tenha me interessado enquanto possibilidade de uma lingerie que é a expressão material de uma autopoietica, dois elementos me chamaram a atenção: a *busca pela dominação* e a *repetição*. É intrigante perceber que a espécie de *lingerie* que se produziu (fruto da interação erótica praticada no *Kinbaku*), amuleto, artefato mágico e intermediante, é do tipo ferramental de dominação. O dispositivo, então, se torna a captura em si.

⁷⁶ Faço um contraponto da submissão verbalmente contratada à submissão mimetizada no corpo pela lingerie tradicional.

⁷⁷ A aranha *sabe* que o inseto voador fricciona suas asas no ar, gerando carga elétrica positiva. A aranha, usufruindo da precisão caprichosa e elegância própria à natureza (que não conhece desperdício, especialmente quando se trata de manutenção e perpetuação da vida), magnetiza sua teia com carga negativa, para que esta puxe para si a presa — também quando esta estiver em queda livre, paralela a rede fiada, ou seja, morta. Há um estudo recente sobre essa descoberta, cujas imagens em câmera lenta são lição de sua intuição e potência de agir.

5.6 Dominação e repetição

O *Kinbaku* é um dispositivo que resente o corpo que precisa ser constricto. A cada nova cena se produz um novo repertório sensível: sensorial, estético e erótico. Mas o corpo que inscreve não sobrevém — ao contrário, repete. Há um afeto produzindo um sufocamento, confinando o corpo da larva, que ficou paralisado e parou de crescer. O corpo que está ali, na cena, percebe com mais sutileza e sensibilidade, mobilizando a pele e sua inervação rizomática, mas se afasta da capacidade de captar própria ao percepto. Exatamente como algumas larvas de lagarta cujo germe se antecipa e produz pequenas asas, identificadas apenas pelo microscópio (há lagartas que andam por aí com nano asas presas dentro do corpo — embora não poderíamos dizê-lo apenas observando-as a olho nu). Algo entope nossa potência de agir, trancafiando nossas asas, e nos ambientamos à lagarta. Talvez estes virtuais que Lapoujade nomeia “dança das lembranças macabras”:

Os virtuais são como a dança macabra das lembranças no inconsciente. Elas esperam serem atraídas por um corpo que se assemelha a elas e responda às suas aspirações; elas inclinam-se então para ele, deixam-se cair e passam para a existência. É como um vampirismo próprio das lembranças. Assim como a alma procura um corpo, a lembrança procura uma sensação que se assemelha a ela para voltar a vida. (LAPOUJADE, 2017, p. 74).

Os virtuais descem ao corpo e se penduram às linhas sensíveis, muitas vezes do erotismo, para convocar o *ressentimento* do gozo pela dominação e sujeição — ainda que se trate, como falei, de um trânsito de consentimentos entre os parceiros. Estou chamando de *ressentimento* no sentido de *re-sentir*⁷⁸, ou sentir de novo, mas não produzindo uma diferença, uma atualização, mas sim *re-petição do mesmo*, e ainda, *repetição do primeiro*. No dicionário, *ressentimento* é uma “lembrança dolorosa de palavra ou ato ofensivo”. O *ressentimento* é também uma diminuição da potência de gozar.

O corpo que coloca sua nudez à disposição de uma prática que se registra no desejo de experimentar e no aparente anseio de escapar aos adventos tradicionais capturados de um fazer erótico, através de uma prática *kink* que, por si, foge ao *mainstream*, não escapa, porém, à

⁷⁸ Lembro que quando o afixo *re* tratar do auto erotismo, ou seja, *repetindo* ou *re-produzindo* porém produtor também de uma diferença, estarão grafados como “re-”, hífen e em itálico.

repetição da submissão. O *shibari* configura uma saída, mas ela é saída sem escapatória. Como fazer para se associar à potência, que dá sinais que o corpo está pequeno e sufocante? Como se conectar ao casulo e de lá fazer *sopa proteica* do corpo constricto, do gozo constricto, esfarelado o que em seu registro de vida o conforma a um esquema de dominação e o leva à re-petição? A menos que não se queira, o que é sempre um (não) risco. E aí corre-se o perigo de, sem querer, se manter submissa ao esquema da sociedade machista, capitalista, cis, performativa, heteronormativa, discursiva, etc, cujo enredo narrativo dominante, que naturaliza a noção supostamente universal de gêneros binários e seus exercícios, produz, de novo, a paralisia e a imobilização, ou seja, a desprodução da potência de vida. Ainda que desejando-se erótico, é um estado de paralisia e imobilização que se constrói na prática, repetindo fidedignamente a cena de dependência a uma subjetividade dominante e o desejo de ser dominada, em uma tentativa estética e ritualística de elaboração desse desejo:

A submissão pode ser feita por imitação, participação, condicionamento, pouco importa. O importante é que aquilo que foi fundamentado receba do fundamento uma legitimidade e uma forma que *ele não tem sem o outro*. (LAPOUJADE, 2017, p. 88, grifo meu).

O outro da contrição, cujas cordas são, mais precisamente, cordéis — e que nos fazem títeres. E tal ditame da submissão ao outro configura, neste caso, o *modus operandi*.

(EX)CONCLUSÃO OU CONTRA-CONCLUSÃO

Se defendo, durante o desenrolar desse trabalho, a experimentação, esta só pode ser não conclusiva. Portanto um trabalho com uma pretensão como essa só pode ser, igualmente, inconclusivo; ou se trataria de um sofismo.

Não seria o caso de introduzir gradações intensivas no interior da própria existência e de fazer com que os existentes passem de uma perfeição mínima para uma perfeição maior? (LAPOUJADE, 2017, p. 28)

Devir-se-á lagarta e aranha. Uma vida, ainda que cumprindo outra fase (que chamamos *morte*⁷⁹, etapa ainda mais simpática à economia da natureza), quando é atraída pela teia (pela aranha), essa, sensível ao seu aparelho-patas-de-sentir-e-agir, produzirá, no cerne do instinto e da intuição, a ação. Tantos outros devires podem ser incluídos às linhas de desenho, e essas, se bem orientadas, podem servir como linha de fuga, em direção a devires outros, não só para si, mas também para quem fará uso. Toda linha sensível é também linha de força.

O *Kinbaku*, com todo seu *-bi*, sua força, melodia, poética, encantamento e fascínio, é ainda o arquétipo da subjetividade dominante, que não pretende perder seus privilégios. Em uma outra camada, ele é como um pêndulo entre ser, de um lado, um artefato para manter-se sob domínio (e comandado pelo *eu*) e, de outro, experimentar para além do limite que fixa o corpo e o mantém cativo, apontando para o corpo sem órgãos (comandado pela *pulsão*). Dirá Bataille (2021, p. 41) do corpo nu, que este “revela uma busca por uma possível continuidade de ser além dos limites do eu”.

O corpo que carrego hoje é uma configuração da decisão de quais forças eu permito que causem afecção; portanto, o corpo traumatizado pode ser, à custa do trabalho de uma vida, desfeito. Todo afeto pode ser traumático e todo trauma pode separar nosso pensamento da afirmação e ação, a vida da sua potência e o corpo do que ele pode. Sufocar as possíveis linhas

⁷⁹ Era preciso que houvesse outro termo. Do dicionário etimológico, morte: “Old English | *deap* | “total cessation of life, act or fact of dying, state of being dead; cause of death”. O estado em que o espírito deixa a matéria não é, de modo algum, cessão total de vida; a matéria ainda será nutriz, e, portanto, geradora de vida, para outrem. Talvez o menos pejorativo *Thanatos* se aplique — ao modo grego, e não ao freudiano. Ou ainda melhor, do hebraico, מָן *man*, *maná*.

de fuga com paralisia e doma é o mesmo que se conformar ao corpo do trauma. No *Kinbaku*, parece tratar-se de um corpo conformado a um determinado afeto que precisa do elemento “ser dominada *por um outro*” para gozar. Um corpo que não goza de si e consigo não sabe, a princípio, o que pode.

Como atualizar os afetos em prol da vida e da liberdade? E estar em constante devir casulo? Linhas de vida sufocadas, o corpo paralisado, então, não devém? Na repetição (ou, pelo menos, nesta re·petição) não há devir. Devém-se o mesmo? Isso não existe; logo, não se devém coisa alguma. Perdemos a oportunidade de conhecer, perceber, exercer o pensamento ativo que instaura algo novo porque decidimos repetir o conhecido, buscando pequenas novidades que, como illustrei anteriormente, são como gírias ou corruptelas no discurso corrente. Pequenas rupturas desejantes de neologismos, mas que não rompem de fato com o discurso dominante, que ficou pequeno a ponto de constranger.

Ficamos com o corpo do trauma, com a repetição, com o conhecido: levamos nossas dores muito à sério, nos fazemos responsáveis por elas, cuidamos de deixá-las retomar a vida: oferecemos o nosso pescoço ao vampirismo das lembranças e suas danças macabras. Nos entregamos “de bandeja a um devir reativo, que busca simplesmente a conservação de si e que põe a questão criativa como secundária”. Perdemos de vista a vida, a eternidade, a multiplicidade e, sobretudo, o primeiro amor. Homenageamos e perpetuamos a dor, que, por sua vez, extrai força de doer (e permanecer) de algum lugar, subtraindo força da *força*, em uma equação viciada — ao invés de fazer a vida, aquela do *amor*, perseverar. Em síntese, resumirá Fuganti (2007, p. 73), “nossa vida fica entre a memória e o projeto, mas nunca no devir”. É urgente desvencilhar o erotismo da captura e reinstalá-lo como ética de uma resistência. Reconquistar as potências do corpo e abri-lo ao que pode.

Chego até aqui com a pergunta: como colocar a *autopoiesis* em prática sem que o homem, figura hegemônica, enquanto aquele *outro*, a determine? Pode-se libertar o corpo sem abandonar a lingerie — o amuleto erótico, artefato de transcendência, terceiro elemento mediador de afetos —, mas abandonando *de vez* a submissão?

Nos casos de histeria, que convocaram a emersão⁸⁰ da psicanálise, há uma força manifesta à qual se padece, pedindo passagem: a mesma força que se pode exercer⁸¹. Uma força

⁸⁰ Do dicionário, emersão: 1. Ato de sair de dentro da água ou de outro líquido. 2. [Astronomia] Reaparição de um astro que se eclipsara. “Emersão”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2023, Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/emers%C3%A3o>. Acesso em: 26 set. 2023

⁸¹ SCHIAVON, 2019, p. 140.

que denuncia um sufocamento pelo discurso fálico e se apresenta enquanto figura, performance e, em última instância, sintoma. Ainda que assim sejam expressões da força que se manifestam, ou melhor, são trazidas à existência, nas condições em que isso é possível. Mas essa força, que quer escapar, encontra seu invólucro no registro do mesmo, e emerge dentro de uma forma, de um molde (como os *katas*), que em sua unidade forma-molde é naturalmente condenado a repetir. Por isso calha o encontro com sistemas que também se constituem como moldes e molduras, um modo onde pode-se re·existir na forma amarrada, como o é o *Kinbaku*: o pensar e o sentir é pensado e sentido a partir de um determinado saber, saber do outro. O *Kinbaku* não existe sem o outro. O outro que me diz quem sou e para quem sou.

Trata-se de um indício? Aquilo que não consegue ser resolvido ou expresso pela linguagem escapa pelo corpo, como sintoma. O discurso, nesse caso, fica condenado também a só se expressar por si mesmo (eis o neurótico). O corpo histeriza-se mostrando que algo escapa ao discurso, que nem tudo pode ser dito ou está sendo dito.

Como a ponta da espada que virtualmente conhece a localização do seu alvo, *sabe* que é preciso furar o tempo para atingi-lo, e sua precisão intuitiva é confirmada com o triunfo da ação. Assim, com a espada afiada (afiando no exercício da decisão pela perseverança da vida), é preciso fazer um rasgo para dar passagem ao desejo sem que ele caia na arapuca da repetição. E é certamente no campo da experimentação que esse corte é feito.

É inegável que no *Kinbaku* há uma força pedindo passagem. É uma força que aponta para uma direção crível, porque ela intui que é pelo caminho da experimentação, e experimentação do corpo no campo do erotismo. Porém, a força, poderíamos pensar, se encolhe para se circunscrever na re·petição. A direção oposta à repetição não é simplesmente “não repetir”: é o infinito.

Por isso a expressão da força, ainda que nas condições em que é possível se manifestar, é também *re-existência*. E enquanto força de resistência no sentido ativo, ela pode ser o cintilo vital, o toque do piano (a nota que, esta sim, furou o tempo), reconectando com a vitalidade que desperta do ensurdecimento ao passo que ressensibiliza o amortecido.

Faço ecoar a pergunta de David Lapoujade: “Como apreender o modo de existência do fenômeno independentemente da consciência que o percebe?” (LAPOUJADE, 2017, p. 28).

Ainda que o trecho abaixo deixe latente o pensamento de Bataille, que concerniria ao erotismo enquanto dissolução do ser, ao invés de potência original de *re*-afirmação (como acredito), cito:

Onde então se inscreve a potência do erotismo, que abre e dissolve? Tome o esgrimista em plena ação, veja a direção volúvel de seus movimentos, o devir que carrega seus gestos. Quando ele vê chegar a si a ponta [da espada] de seu adversário, ele bem sabe que foi o movimento da ponta que carregou a espada, a espada que puxou com ela o braço, o braço que esticou o corpo, este alongando-se a si mesmo: não dividimos como seria preciso, e não se sabe executar um afundo senão quando se sente assim as coisas. (...) Contam que o barão de Jarnac preparou-se para o duelo contratando os serviços de um mestre italiano de esgrima; mas o essencial do golpe ensinado consistia em localizar o momento propício. (...) [Cabe ao] esgrimista inventar, no fogo da ação, uma nova esquiva, uma nova maneira de tocar (...). (DURING, 2008, p. 408).

Basta olhar para a teia da aranha que o tempo todo cria um novo campo. Todo ecossistema cria o novo o tempo todo. Precisamos aprender com a aranha a se lançar no desconhecido para fixar o próximo ponto da teia sensível. Se parece existir no *Kinbaku* um devir aranha, é necessário a força *ativa* para transformá-la em uma prática. A *força* é a favor desta liberdade, que aparece em forma de *amor*. A singularidade do encontro erótico do casal e a potência de abertura do sistema fechado que cada um é são vetores intensivos que, em seu pleno exercício são capazes de levar, a cada vez, os afetos a uma perfeição maior (a mística costuma ser também essa via, não esquecendo que o erotismo lhe é próprio). É preciso fazer para si, a cada instante, esse corpo capaz de fazer perseverar a vida em sua potência⁸².

A lagarta não faz a metamorfose, nem se submete a ela no sentido passivo: ela se faz ao passo que sabe fazer a metamorfose. A metamorfose, assim como a mística, a firmeza, a decisão, é *ativa*, feita nela e através dela. Retornar ao corpo original é retornar ao casulo: o único lugar possível de produzir para si asas.

É a ponta da espada de esgrima. O erotismo é a força que movimenta a ponta que carrega a espada e mobiliza consigo a memória, ainda que em forma de promessa originária de um gozo, a partir do corpo da mulher, cujo erotismo atua em consonância com o desejo, que desimpedido é produtor e garantia de territórios, platôs de resistência e transcendência e depósito de incontáveis invivíveis, só possíveis de serem produzidos pela libido. Não será esse, finalmente, um corpo feminino em devir?

⁸² É preciso acessar os discos imaginais: as células de potência; as imaginais, agenciadas nos discos do mesmo nome e que podem ser do tipo que nos couber criar — preferencialmente células não-neuróticas.

Um corpo capaz de decidir, ao modo do ovo e do casulo, pelo “infinito de fora e não pelo ínfimo de dentro”⁸³.

⁸³ “Infinito de fora ao invés do ínfimo de dentro” — João Perci Schiavon, em seu seminário semanal, fazendo referência à fala de Antonin Artaud: “*Deux routes s’offraient à lui: celle de l’infini dehors, celle de l’infime dedans*” (ARTAUD, 1947).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? e outros ensaios. Traduzido por Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARTAUD, Antonin. Pour en finir avec le jugement de Dieu. Gravação radiofônica. Versão integral: Studios de la Radio Française. 1947. Disponível em: <https://www.ubu.com/sound/artaud.html> . Acesso em: 12 jan. 2024. Transcrição disponível em: https://ebooks-bnr.com/ebooks/html/artaud_finir_jugement_dieu.htm. Acesso em: 12 jan. 2024.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BECKETT, Samuel. Fizzles. New York: Grove Press. 1977.

BENSON, Elaine; ESTEN, John. Unmentionables: A Brief History of Underwear. New York: Simon & Schuster, 1996.

BLACKINSTON, Douglas J.; CASEY, Elena Silva; WEISS, Martha R. “Retention of memory through metamorphosis: can a moth remember what it learned as a caterpillar?”. PLoS ONE. 3 (3): e1736. 2008. Doi:10.1371/journal.pone.0001736. PMC 2248710. Disponível em: <https://www.sciencedaily.com/releases/2008/03/080304200858.htm>. Acesso em: 12 dez. 2023.

BRUNA, Denis. Fashioning the Body: An Intimate History of the Silhouette. New York: Yale University Press, 2015.

BUTLER, Judith. Corpos que importam. São Paulo: n-1, 2020.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Os sentidos do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CASSIANO, Marcella e FURLAN, Reinaldo. O processo de subjetivação segundo a esquizoanálise. Psicologia & Sociedade. 2013, v. 25, n. 2, pp. 373-378. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/dgLDtXKSwwqS85RSQJpRrZP/abstract/?lang=pt>. Epub 20 Ago 2013. ISSN 1807-0310. Acesso em: 18 abr. 2022.

COCCIA, Emanuele. A vida sensível. Florianópolis: Cultura e barbárie editora, 2018.

CONNER, W.E. Tiger Moths and Woolly Bears - behaviour, ecology, and evolution of the Arctiidae. 2009. New York: Oxford University Press. pp. 1–10.

DELEUZE, Gilles. Espinosa – Filosofia prática. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: a lógica da sensação. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Tradução: Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- DURING, Elie. “Trois lettres ‘inédites’ de Henri Bergson à Gilles Deleuze.”. In: Critique, no. 732, 2008, pp. 398-409.
- FEDERICI, Silvia. O calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FOUCAULT, Michel. A história da sexualidade I – A vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021a.
- FOUCAULT, Michel. A história da sexualidade II – O uso dos prazeres. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021b.
- FOUCAULT, Michel. Dits et Écrits II: 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001.
- FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- FUGANTI, Luiz. Corpo em devir. Sala Preta, 7, 67-76. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p67-76>. Acesso em: 18 out. 2023
- GALINDO, Luisa Fernanda Castro. Shibari, el arte através de las cuerdas. Trabalho de conclusão de curso. Escuela de Artes y Ciencias de la Comunicación. Bogotá, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unitec.edu.co/bitstream/handle/20.500.12962/1503/Shibari%20el%20arte%20a%20traves%20de%20las%20cuerdas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 out. 2022.
- GIL, José. Abrir o corpo. In: Tania Mara Galli Fonseca; Selda Engelman. (Org.). Corpo, arte e clínica. Porto Alegre: UFRGS, 2004
- GIROTTO, Karlla Barreto. O avesso de tudo o que é humano e a orquestra feiticeira. 2023. Tese (Doutorado em Psicologia: Psicologia Clínica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia: Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.
- HAESBAERT, Rogério. O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- HILL, Colleen. Exposed: A History of Lingerie. New York: Yale University Press, 2014.
- JUNIOR, Auterives Maciel. Do dispositivo da sexualidade ao direito à diferença. Estudos da Língua. Vitória da Conquista v. 19, n. 1 p. 61-78. Julho de 2021. Disponível em: <http://doi.org/10.22481/el.v19i1.9151>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- LAPOUJADE, David. As existências mínimas. Tradução: Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1, 2017.

- LATOURE, Bruno. How to talk about the body? The normative dimension of science studies. *Body & Society*, 2004, 10 (2-3), p. 205-229. Disponível em: <https://sciencespo.hal.science/hal-01019910/document>. Acesso em: 6 jan. 2023.
- LIMA, A. F. DE.; BATISTA, K. DE A.; LARA JUNIOR, N.. A ideologia do corpo feminino perfeito: questões com o real. *Psicologia em Estudo*, v. 18, n. 1, p. 49–59, jan. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/dj8qFH9Dk5SBKtLNhnYDY4q/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 6 jan. 2023.
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Artenova para Círculo do Livro, 1973.
- LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- LYLE, Peter. “The Crosbys: literature's most scandalous couple”. London, UK: Telegraph Media Group Limited. Archived from the original on March 28, 2010. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/5549090/The-Crosbys-literatures-most-scandalous-couple.html>. Acesso em: 19 set. 2023.
- MIDORI. *Seductive Art of Japanese Bondage*. Oakland, Califórnia: Greenery Press, 2001.
- MILLER, Henry. *Tropique du Capricorne*. Paris: Editions du Chêne, 1952.
- NOLETO, Rafael da Silva & ALVES, Yara de Cássia. 2015. “Liminaridade e *communitas* - Victor Turner”. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner> . Acesso em: 25 ago. 2022.
- ORLANDI, Luiz B. L.. *Cadernos da Subjetividade*. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo, n. 10, 2010, p. 62-67.
- PRIMAVERA NOS DENTES. Intérprete: Secos e Molhados. Composição: João Apolinário e João Ricardo. Warner Music. 1973. Transcrito por Fábio Pelegatti. 1 partitura. (1 p.). Piano.
- PRIMAVERA NOS DENTES. Intérprete: Secos e Molhados. Composição: João Apolinário e João Ricardo. Warner Music. 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wirks0kQ7x8> . Acesso em: 12 dez. 2023.
- ROLNIK, Suely. *As Aranhas, os Guarani e os Guattari. Por que importa ativar a força micropolítica do trabalho com o inconsciente?* In: *Psicanálise e Esquizoanálise: diferença e composição*. Anderson Santos (org.). Pp. 269-332. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- ROLNIK, Suely. *Políticas da hibridação: Evitando falsos problemas*. *Cadernos da Subjetividade*. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo, n. 10, 2010, p. 16-17.

RUYER, Raymond. Bergson Et Le Sphex Ammophile. *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 64, no. 2, 1959, pp. 163–179. JSTOR. Disponível em: www.jstor.org/stable/40900328. Acesso em: 23 jan. 2023.

SANCHES, Daniele. Um percurso pelas feministas, com Maria Leticia Reis. In: Instituto Vox. São Paulo. 19 de novembro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dL7YD6akcVo>. Acesso em: 31 mar. 2022.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Gênero e cultura material: a dimensão política dos artefatos cotidianos. *Revista Estudos Feministas* [online]. 2018, v. 26, n. 1. Acesso em: 7 Outubro 2022, e37361. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2018v26n137361>. Acesso em: 31 mar. 2022.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHIAVON, João Perci. *Pragmatismo pulsional: clínica psicanalítica*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SOUZA, Karina Carvalho Veras De. O feminino na estética do corpo: uma leitura psicanalítica. *Revista Polêm!ca* [online]. V. 9, n. 3, p. 65 – 71, julho/setembro 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/polemica/article/download/2793/1907/0>. Acesso em: 28 dez. 2022.

YALOM, Marilyn. *A history of the breast*. New York: Ballantine Books, 1998.

ZUPANČIČ, Alenka. Alenka Zupančič on Sex and Gender — Dave and Cadell interview for What IS Sex? course. [Entrevista cedida a] David McKerracher e Cadell Last. *Theory Underground*. 2023a. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=ET37G_91d5k. Acesso em: 23 out. 2023.

ZUPANČIČ, Alenka. *O que é sexo?* Tradução: Rafael Bozzola. Belo Horizonte: Autêntica, 2023b.

- ANEXO A: A carga magnética
- ANEXO B: A teia magnética
- ANEXO C: Calcinha infantil “bunda rica”
- ANEXO D: *Strophium*
- ANEXO E: Vestido da corte
- ANEXO F: *Panniers*
- ANEXO G: Retrato de Joséphine-Éléomore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Béarn, princesa de Broglie
- ANEXO H: Retrato de uma dama
- ANEXO I: Por baixo da dama
- ANEXO J: Crinolina
- ANEXO K: Crinolina
- ANEXO L: *Thomson cage*
- ANEXO M: Anquinha mecânica
- ANEXO N: *Bustle*
- ANEXO O: Anquinha
- ANEXO P: Vestido
- ANEXO Q: Crinolina
- ANEXO R: Vestido para jantar
- ANEXO S: Outro modelo de anquinha
- ANEXO T: *Corsets* coloridos
- ANEXO U: Variedade de barbatanas
- ANEXO V: Corset de ferro
- ANEXO X: Corset de ferro
- ANEXO Y: Três modelos de barbatana de metal.
- ANEXO Z: Detalhe da barbatana feito para Anne-Marie-Louise d’Orléans
- ANEXO AA: Corset com barbatanas
- ANEXO AB: *An interior scene with a maid sewing a lady into a corset*
- ANEXO AC: *Kitchen scene*
- ANEXO AD: Barbatanas de junco
- ANEXO AE: Barbatana de marfim
- ANEXO AF: *Corset*
- ANEXO AG: *Whalebone*
- ANEXO AH: *Corset*
- ANEXO AI: O desmaio era simplesmente um método
- ANEXO AJ: *The fainting bride*
- ANEXO AK: *Corset* com barbatanas de metal
- ANEXO AL: *Fainting room*
- ANEXO AM: O desmaio, o *fainting couch*, o *lady reviver*

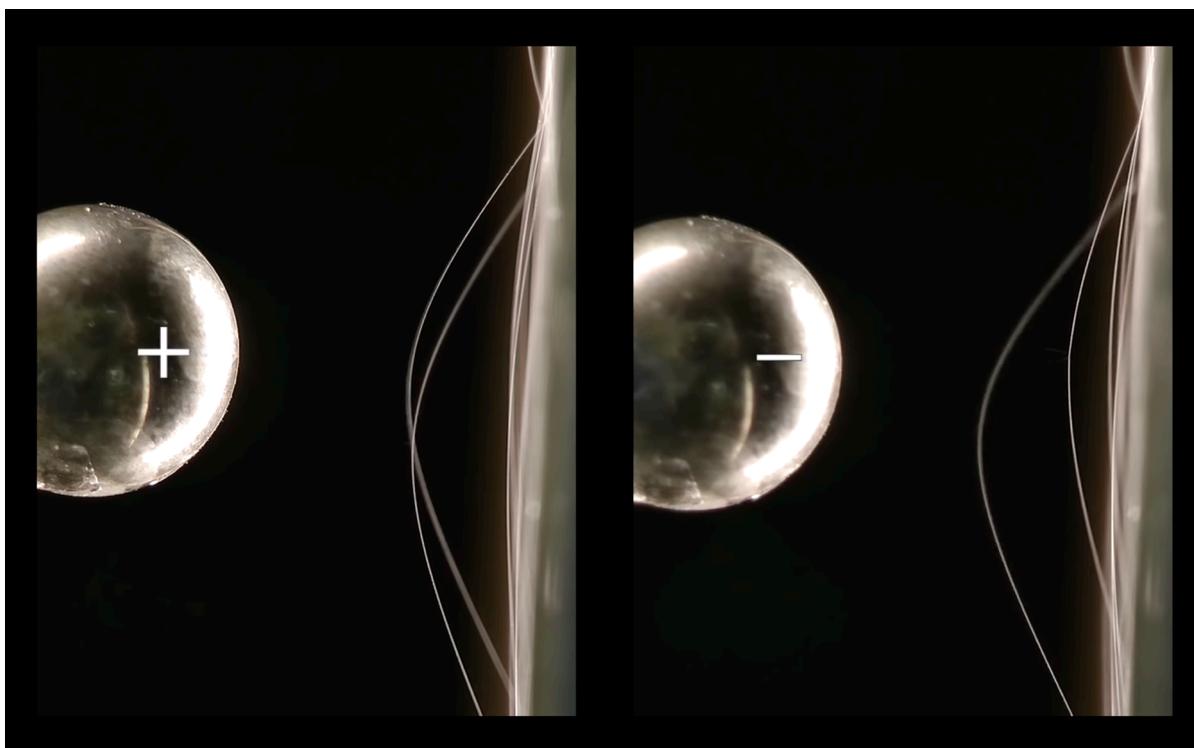
ANEXO AN:	<i>Lady reviver</i>
ANEXO AO:	Mary Phelps e seu sutiã costurado a partir de um par de guardanapos
ANEXO AP:	O modelo livre de metal
ANEXO AQ:	Fotografia de Jayne Mansfield
ANEXO AR:	Sutiã: <i>bullet bra</i>
ANEXO AS:	<i>The Wonderbra</i>
ANEXO AT:	<i>The Wonderbra</i> : campanha
ANEXO AU:	Produção de bojo pré moldado
ANEXO AV:	Arcos de sutiã
ANEXO AX:	Formas para encaixe em prensas que fazem sutiã de bojo pré-moldado.
ANEXO AY:	Desenho técnico de uma nova tecnologia: sutiã cujo bojo é inteiramente fusionado à quente
ANEXO AZ:	Exemplo de placas molde para sutiãs de bojo pré-moldado
ANEXO AAA:	Modelos de arco
ANEXO AAB:	Marca comum de sutiã
ANEXO AAC:	Sutiã com arco de metal e bojo de espuma pré-moldada (corte para a espessura)
ANEXO AAD:	Barbatanas de madeira e osso de baleia
ANEXO AAE:	Barbatana de madeira, no verso lê-se
ANEXO AAF:	<i>Dōjō</i>
ANEXO AAG:	“A habilidade de conter, amarrar e imobilizar prisioneiros de guerra com cordas e nós tem registros a partir de 1.400 no Japão. Chama-se Hojōjutsu
ANEXO AAH:	Estudo de nervos e circulação
ANEXO AAI:	Estudo de nervos e circulação
ANEXO AAJ:	Estudo de nervos e circulação
ANEXO AAK:	Estudo de nervos e circulação
ANEXO AAL:	Tatuagem
ANEXO AAM:	Modelo
ANEXO AAN:	Modelo
ANEXO AAO:	Modelo
ANEXO AAP:	<i>Kindai hanzai kagaku senshū</i>
ANEXO AAQ:	Modelo
ANEXO AAR:	“ <i>Kinbaku no bī</i> ”
ANEXO AAS:	“ <i>Kinbaku no bī</i> ”
ANEXO AAT:	“ <i>Kinbaku no bī</i> ”
ANEXO AAU:	Modelo
ANEXO AAV:	<i>Mad old man a 76th birthday</i>
ANEXO AAX:	<i>Sans titre, série bondage</i>

ANEXO AAY:	Modelo
ANEXO AAZ:	Modelo
ANEXO AAAA:	Modelo
ANEXO AAAB:	Modelo
ANEXO AAAC:	Modelo
ANEXO AAAD:	Modelo
ANEXO AAAE:	Modelo
ANEXO AAAF:	Modelo
ANEXO AAAG:	Modelo
ANEXO AAAH:	Modelo
ANEXO AAAI:	Modelo

ANEXOS

(para o arquivo digital, recomendo modo de leitura em tela cheia)

ANEXO A — Imagens que demonstram a teia de aranha respondendo a uma carga elétrica.
Fonte: UC Berkley.



ANEXO B — A teia magnética: imagens de um inseto margeando a teia.

Fonte: UC Berkley.

É possível ver os fios, magnetizados, e sua ação de atração em relação ao inseto.



ANEXO C — Calcinha infantil “bunda rica”. 2023.

Confeccionada para cobrir a fralda da criança. Em 2024, todas a publicidade correlata a essa peça veiculam somente imagens de meninas, fazendo entender que essa peça é *para meninas*. Não foi encontrado este produto, cujo objetivo é cobrir fralda e bumbum, em uma versão “masculina”.

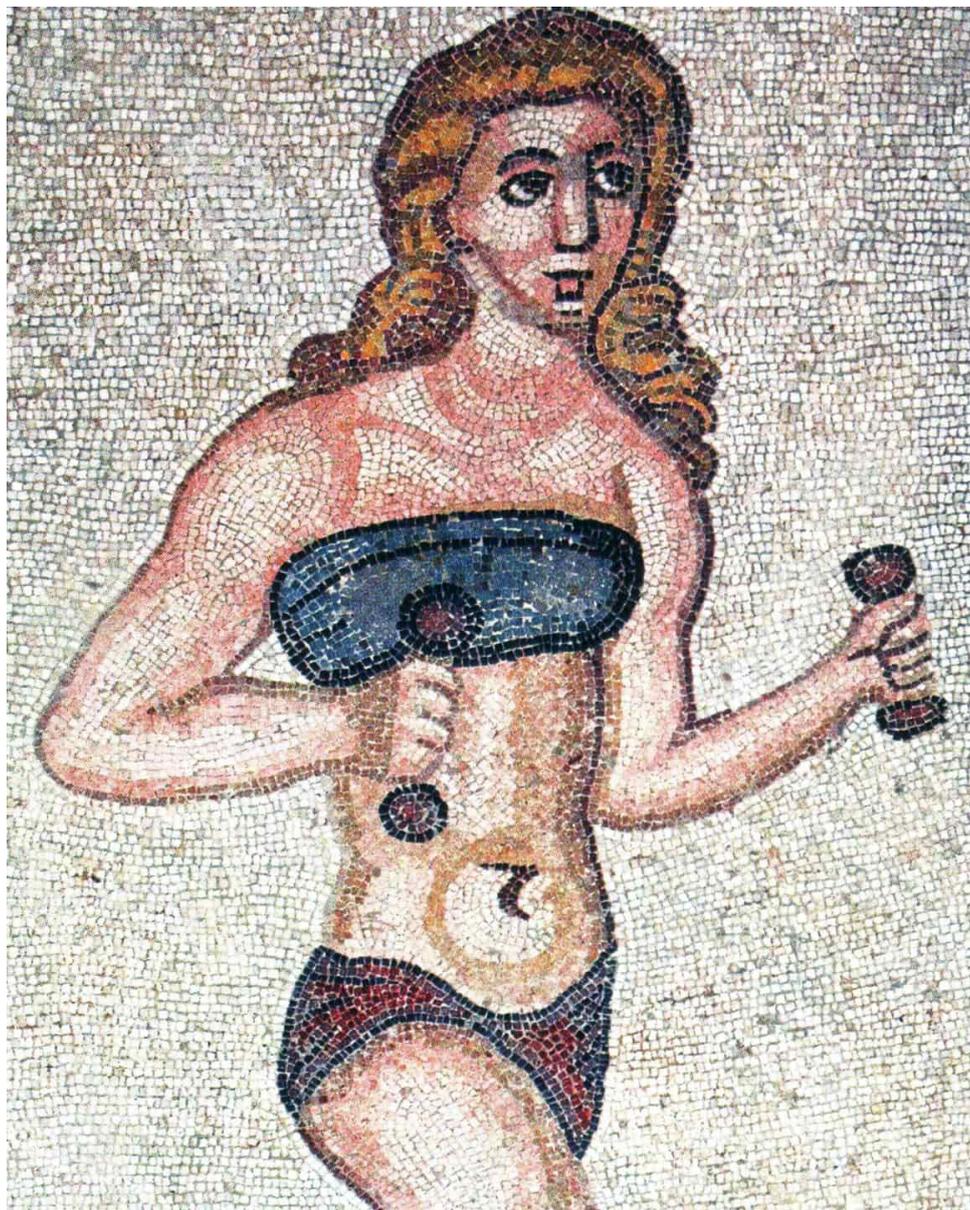
Fonte: arquivo pessoal.



ANEXO D — *Strophium*, ou *fascia pectoralis*, utilizado por uma esportistas gregas e romanas. Figura retratada em um mosaico na Villa Romana del Casale. 286–305 AD.

Fonte: arquivo pessoal.

Mamillare, *fascia mamilla* e *mitra* são outros nomes para esta peça na Roma Antiga. Os gregos usam também os termos *tainia*, *tainidion*, *apodesmos*, *stethodesmos*, *mastodesmos* e *mastodeton* para se referir a uma peça com a mesma função e esteticamente similar a essa.



ANEXO E — Vestido da corte. 1750.

Fonte: Acervo The Costume Institute at the MET Museum.

No século XVIII, o traje formal estava tão intimamente associado a Versailles e a corte francesa que era nomeado como robe à la française.

Nem sempre as portas eram largas o suficiente, portanto, era comum virar-se de lado para passar de um cômodo ao outro.



ANEXO F — *Panniers*. 1760.

Fonte: arquivo pessoal.

Dentre os muitos formatos de anquinhas ao longo da história, este ganhou tal nome pois se assemelhavam a cestas de vime, que carregavam pães ou frutas, presos nas laterais do corpo — como era comum atar em animais.



ANEXO G — Retrato de Joséphine-Éléonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Béarn, Princesa de Broglie (1851-53). Autor: Jean Auguste Dominique Ingres. Fonte: Acervo The Met Museum.



ANEXO H — Retrato de uma dama (provavelmente Elizabeth Southwell). Autor desconhecido. Circa 1595 - 1605. Sobre o corset, “Trata-se de uma peça inteiriça, usada ora por cima do vestido (...), ora por baixo, apenas para marcar a cintura do vestido justo”, retirado deste texto, p. 24).
Fonte: arquivo pessoal.

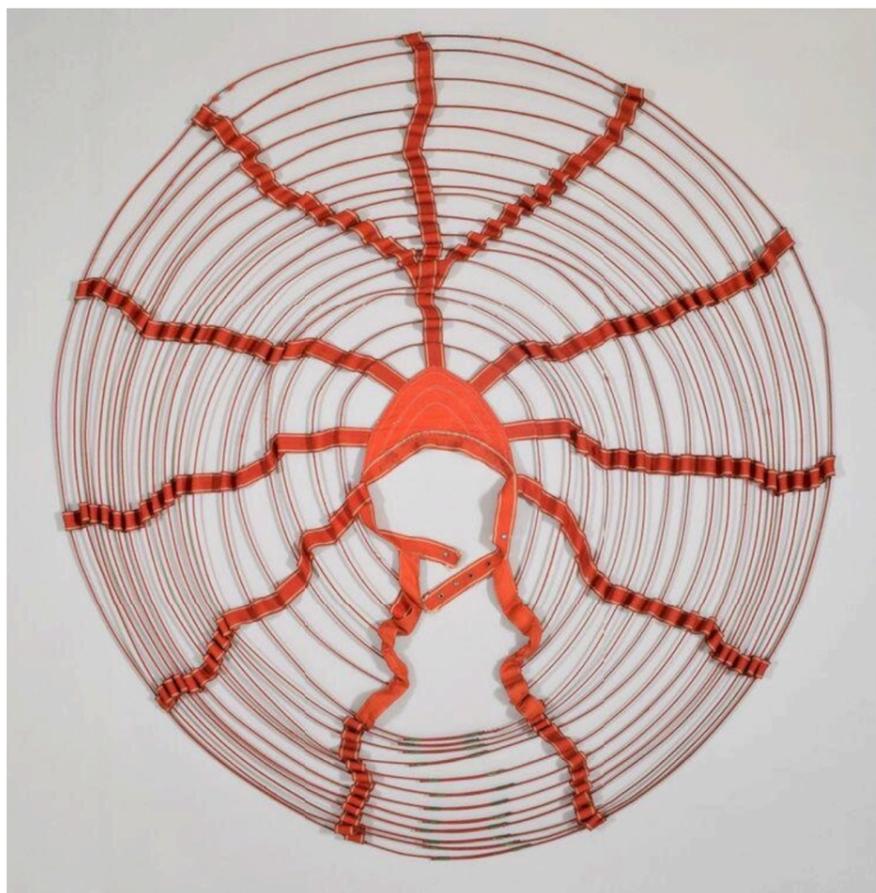


ANEXO I — Por baixo da dama, indumentária *underwear* do século XVII, pannier e corset, circa 1750-80.

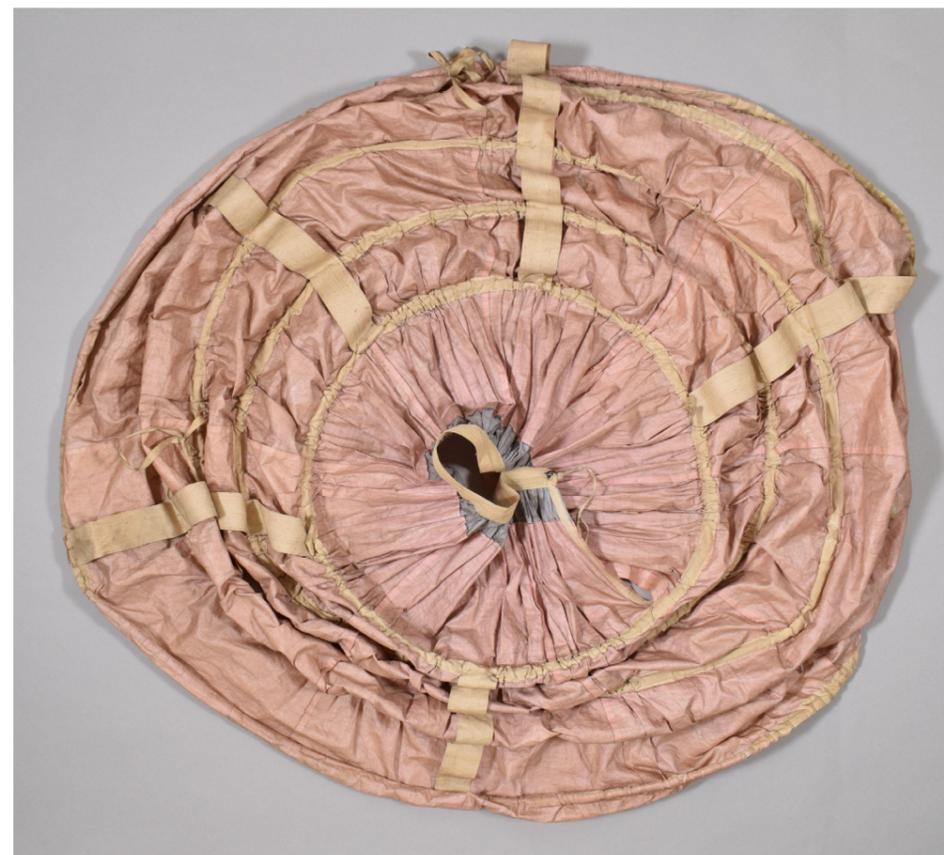
Fonte: arquivo pessoal.

A espera de pesados vestidos, silhueta tipicamente vista na Espanha, na França, na Alemanha e na Inglaterra.





ANEXO J — Crinolina, nomenclatura para as anquinhas cujo contorno é circular, normalmente com volume mais saliente na parte das costas. Feita como uma espécie de mola de metal suspensa por cós de tecido e ilhós. 1860.
Fonte: Acervo V&A Museum

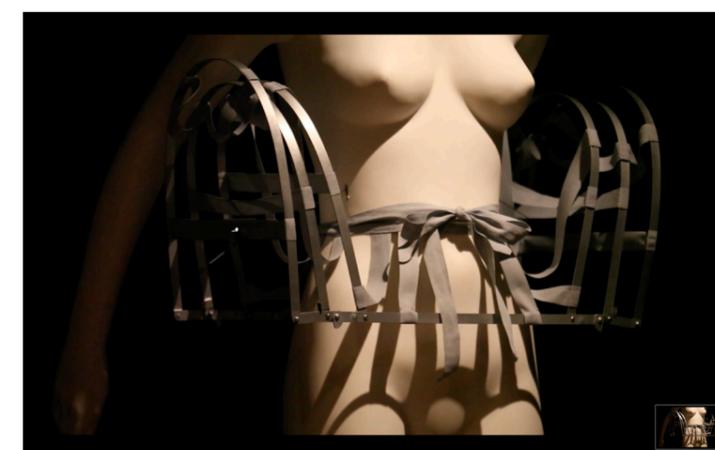
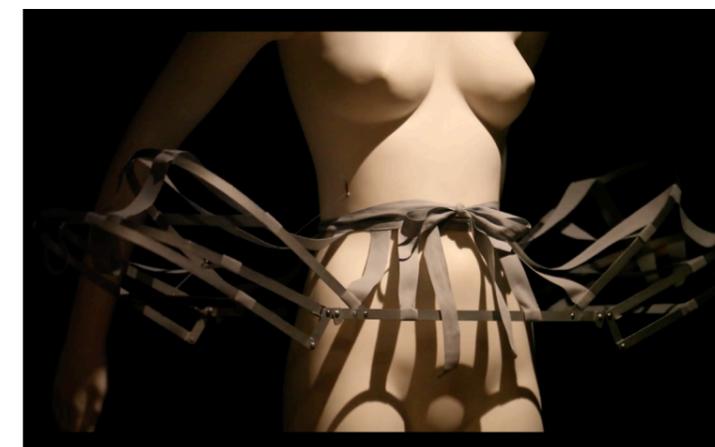
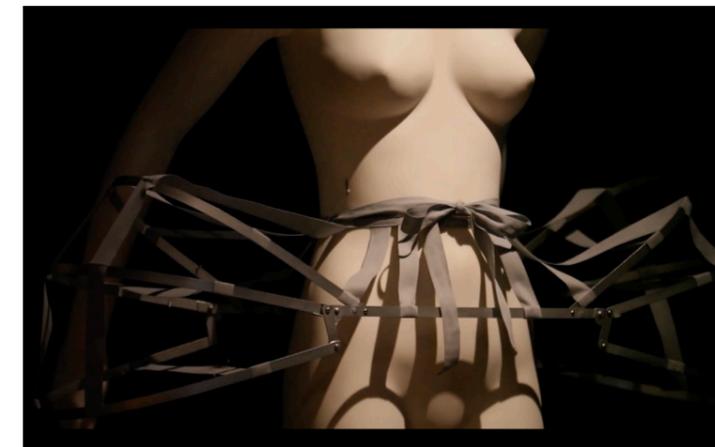


ANEXO K — Crinolina (*hoop petticoat*). 1860. Peso: 1.98kg
Fonte: Acervo V&A Museum

ANEXO L — *Thomson Cage*, outro modelo de crinolina. Cerca 1850.
Fonte: arquivo pessoal.



ANEXO M — Anquinha mecânica com dobradiças em ação.. Extraído do vídeo para a exposição “*La Mécanique des dessous*”, em 2013. O movimento completo desta engenharia está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kDHfIGo8VP0>. Acesso em: 12 dez. 2023.
Fonte: Museu Les Arts Décoratifs.



ANEXO N — Anquinha (*bustle*): “*The New Phantom bustle*”. 1887. Reino Unido.
Fonte: Acervo V&A Museum.



ANEXO O — Anquinha. 1850.
Acervo: MET Museum.



ANEXO P — Vestido. 1862. Inglaterra.

Fonte: Acervo V&A Museum.

De acordo com a neta da doadora, a avó usou esse vestido na International Exhibition de 1862, em Londres.

Tal cor, porém, não era considerada de bom tom. Hippolyte Taine, em sua visita a Inglaterra na década de 60 do século em questão, escreveu que esses “azuis celestes são particularmente ofensivos aos olhos”.



ANEXO Q — Crinolina.

Fonte: Acervo V&A Museum.

Nota-se meios-aros aumentando a saliência na região do quadril.

Circa 1860-1865, Inglaterra.



ANEXO R — Vestido para jantar. 1885.
Fonte: Acervo MET Museum



ANEXO S — Outro modelo ainda de anquinha, popular no final do séc. XIX.
Fonte: Acervo MET Museum





ANEXO U — Variedade de barbatanas: ossos de baleia e aço. Séc. XIX e XX.

A demanda por barbatanas levou ao abate excessivo de baleias no final do século XIX, levando à escassez do material. À medida que as barbatanas ficaram mais caras, os fabricantes de espartilhos começaram a usar outros substitutos mais baratos, incluindo aço espiral e plano, junco e cordão.

Fonte: Underpinnings Museum



ANEXO V — Corset de ferro. Circa 1750.

Fonte: Acervo V&A Museum.

Não há consenso sobre a utilidade destes itens (corsets de ferro). Acredita-se que poderiam ser uma espécie de corset de caráter ortopédico, mas até o momento prevalece a dúvida.



ANEXO X — Corset de ferro. Séc. XVII.

Fonte: Acervo York Castle Museum.

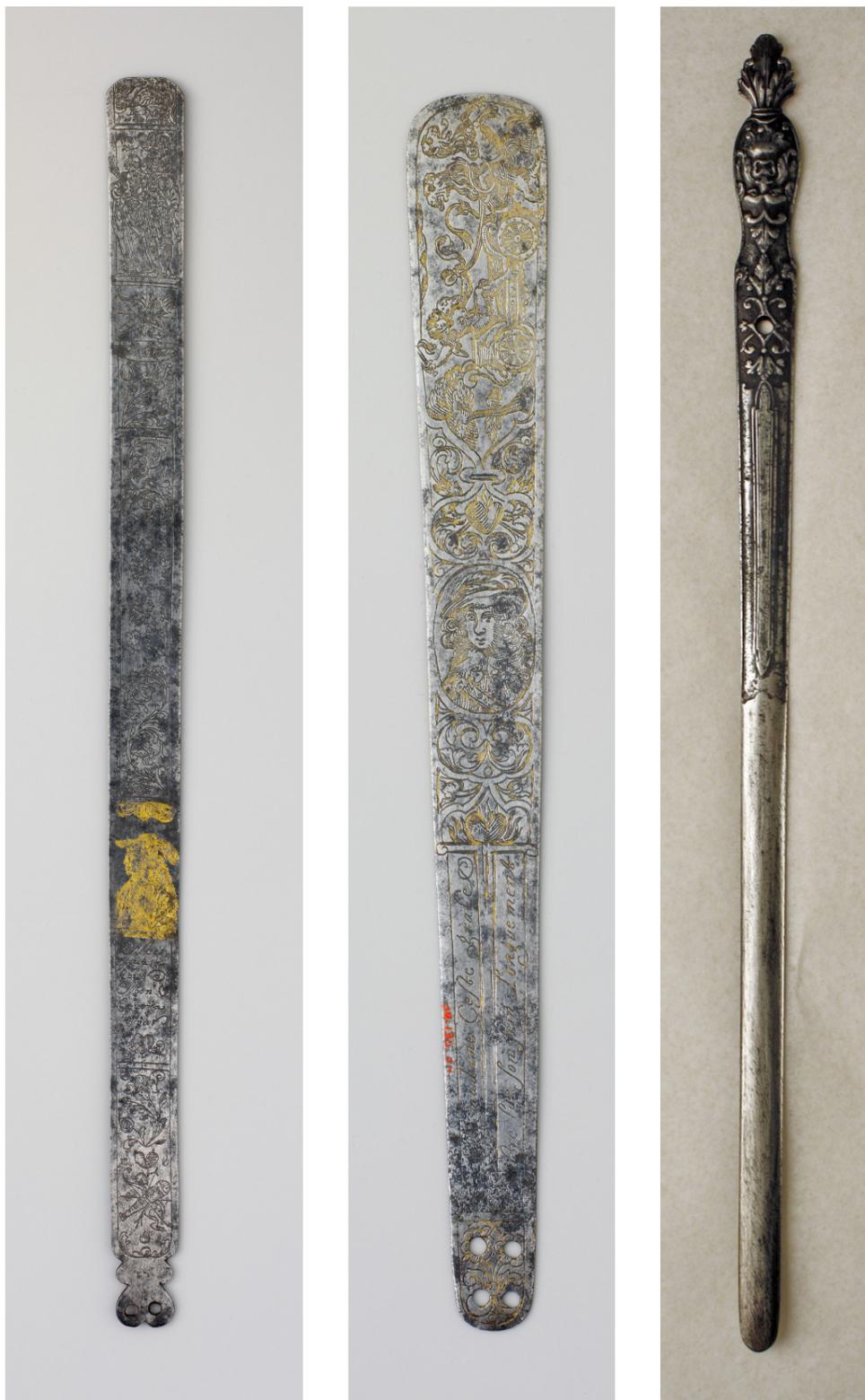
Pelas medidas, acredita-se que essa peça foi produzida para uma adolescente. Corsets de ferro eram onerosos: feitos sob medida, peça a peça, tais itens eram adquiridos por, ou para, mulheres nobres.



ANEXO Y — Três modelos de barbatana de metal. França. Século XVII.

Na peça central, lê-se: “Recebi da Senhora este favor de permanecer em seu seio por muito tempo. De onde ouço suspirar um amante que cobiça meu lugar.”

Fonte: V&A Museum.



ANEXO Z — Detalhe da barbatana feito para Anne-Marie-Louise d'Orléans (1627-93), Duquesa de Montpensier, filha de Gaston d'Orléans. Na frente, os braços da Duquesa d'Orléans com flor-de-lis e coroa são acompanhados do texto: “Como invejo a felicidade que é sua, descansando suavemente em seu peito branco marfim. Dividamos entre nós, por favor, esta glória. Você estará lá durante o dia e eu estarei lá durante a noite”. Na cabeça do retrato de uma mulher, o texto diz: “Quer eu viva ou morra, quero que meu coração seja seu”. No verso, o texto que acompanha as mãos postas diz: “A fidelidade está acima de tudo”. Na figura de um homem, o texto diz: “Meus olhos para todos; meu coração para você”.

Fonte: V&A Museum.



ANEXO AA — Corset com barbatanas. Circa 1780.
Fonte: Acervo V&A Museum.



ANEXO AB— *An interior scene with a maid sewing a lady into a corset.* Circa 1841. Autor: Constantinus Fidelio Coene. “Trata-se de uma peça inteiriça, usada ora por cima do vestido, para proteger o tecido externo do atrito diário, próprio de quem trabalha” — retirado desta dissertação, p. 24.
Fonte: arquivo pessoal.



ANEXO AC — *Kitchen scene with the parable of the rich man and poor Lazarus*. Autor: Pieter Cornelisz van Rijck. Circa 1610.
Fonte: arquivo pessoal.



ANEXO AD — *Barbatanas de junco*. Séc. XIX.
Acervo: V&A Museum.



ANEXO AE — Barbatana de marfim, gravada manualmente. França, circa séc. XVII.
No olho choroso lê-se: “até que eu te veja novamente”. O sol brilhando em um coração atesta: “meu amor é puro”. Na vinheta de dois corações sobre uma casa está escrito: “o amor se junta a eles”. Era frequente confeccionar corsets com declarações de amor eterno cravadas nas barbatanas. Quis a sorte que um corset possuía muitas barbatanas.
Fonte: MET Museum



ANEXO AG— *Whalebone*, ou espécie de costelas de queratina da mandíbula superior da baleia, eram preparados fervendo por 12 horas, até ficar macio o suficiente para ser cortado em vários comprimentos e dimensões. Cada costela de barbatana era examinada pelo operário e classificada de acordo com o comprimento e a qualidade. Ela endurece quando resfriada. Este rolo de barbatana era produzido cortando, emendando e colando a barbatana fervida em um comprimento contínuo, para ser recortado conforme necessário, para utilização em espartilhos e chapelaria.

Quando em uso, o osso de baleia torna-se, supostamente, macio e flexível graças ao calor do corpo, e o espartilho se moldaria mais confortavelmente ao torso, tornando os corsets de osso de baleia um artigo “confortável”, de luxo. Em 1955, a Comissão Baleeira Internacional proibiu a caça de baleias azuis no Atlântico Norte. A proibição foi estendida ao resto do mundo onze anos depois. A estimativa é que 236.000 baleias foram mortas apenas no século XIX. No corset ao lado, cada tira saliente possui uma barbatana no seu interior.

Fonte: Royal Ontario Museum.



ANEXO AH — Corset. 1900.
Fonte: Acervo V&A Museum



ANEXO AI — O desmaio era simplesmente um método de uma mulher mostrar sua natureza delicada na forma de uma reação emocional extrema a um evento específico.
Fonte: arquivo pessoal.





ANEXO AK — Corset com barbatanas de metal. Séc. XX.

Fonte: arquivo pessoal.



ANEXO AL — O *fainting room*.

Fonte: arquivo pessoal.

Cômodo com mobília própria para ocasiões de desmaio. Esse tipo de *chaise longue* também era conhecido como *fainting couch*.



ANEXO AM — O desmaio, o *fainting couch* e o *lady reviver*.

A fotografia ilustra uma mulher que poderia ser considerada “delicada como uma flor”.

Fotografia de autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal.



ANEXO AN — *Lady reviver*: reativador de damas.

Fonte: arquivo pessoal.

Tal item continha “sais aromáticos” em embalagens portáteis, comuns na época vitoriana para reanimar mulheres que desmaiavam sob corsets.

Como era possível que uma mulher estivesse fora de casa, ou seja, longe de um cômodo preparado para tal, policiais também carregavam estes frascos para reaviver uma dama que desfalecesse em plena rua.

Seu princípio ativo, no entanto, é pouco aromático: o carbonato de amônio, um composto sólido que quando misturado à água libera gás amônia. O gás irrita a mucosa do nariz e a traqueia, despertando-a imediatamente e colocando-a novamente em vigília.



ANEXO O — Mary Phelps e seu sutiã costurado a partir de um par de guardanapos.
Fonte: arquivo pessoal.



ANEXO AP — Abaixo, modelo similar desenvolvido pela Kestos. Um modelo assim, livre de metal, porém, durou pouco mais de uma década.
Fonte: arquivo pessoal.



ANEXO AQ — Fotografia de Jayne Mansfield com sua mãe.
Fonte: arquivo pessoal.



ANEXO AR — Sutiã. 1950.
Fonte: Acervo Kent Museum.

O design do bojo, cônico, popularizou-se. Em diversos modelos e cores, os sutiãs adotaram esse estilo, que ficou conhecido como *bullet*.



ANEXO AS — *The Wonderbra*. 1994.

Fonte: Acervo: The Museum at FIT.

O Wonderbra é um sutiã “*push-up*”: projetado para empurrar os seios para cima e para o centro, realçando a amplitude aparente do decote de quem o veste. Lançado pela primeira vez na década de 1960, só obteve ampla aceitação na década de 1990, quando a empresa o redesenhou e relançou juntamente com uma nova campanha de marketing. O estilo tornou-se então tão popular nos Estados Unidos que a procura rapidamente excedeu a oferta. O efeito *up* é alcançado especialmente pela espuma, com mais espessura, na região abaixo e lateral do seio, comprimindo-os. Pela compressão os seios são aproximados e empurrados para cima (o *up*).



ANEXO AT — The Wonderbra: campanha. Circa 1996.

Fonte: arquivo pessoal.

Campanha veiculada em revista, como forma de rebranding da marca.



LOOK ME
IN THE EYES.
AND TELL
ME THAT YOU
LOVE ME.

THE ONE AND ONLY
Wonderbra

THE ORIGINAL PUSH-UP PLUNGE BRA. AVAILABLE IN SIZES 32-38ABC.

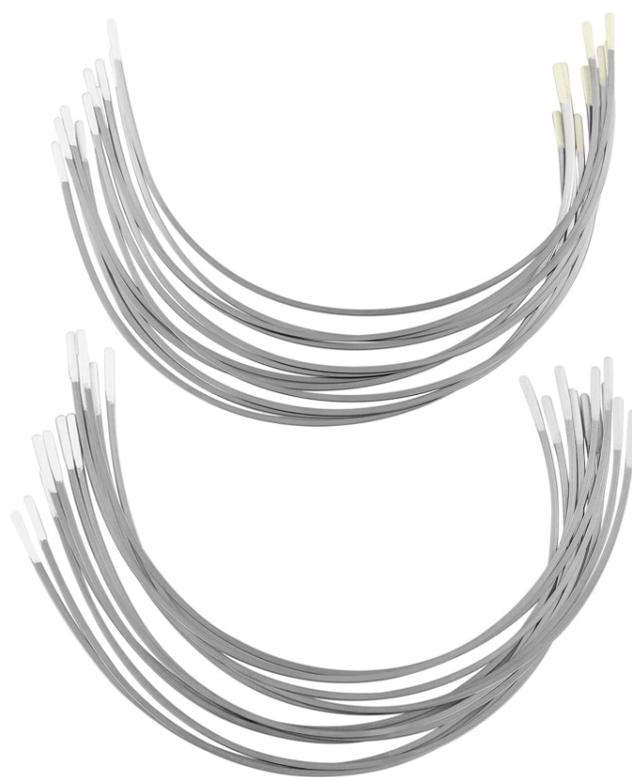
ANEXO AU — Produção de bojo pré-moldado. Fotografia de autor desconhecido. “Uma máquina pneumática com um mecanismo móvel em forma de uma grande bala de revólver, de diferentes larguras, que quando acionada conforma uma lâmina de espuma, formando bojos, todos iguais, para vestirem os mais diferentes formatos de seio, deixando-os, por cima da roupa, idênticos — apagando suas diferenças” (p. 31). Popular desde o final dos anos 90, essa prensa funciona a partir de fôrmas, que, sob efeito de calor e pressão, moldam a placa de espuma. A espuma pode ter diferentes espessuras, de acordo com a quantidade de “up” pretendida. Essa placa será recortada e os bojos vendidos em pares para os fabricantes de lingerie. Fonte: arquivo pessoal.



ANEXO AV — Arcos de sutiã. 2022.

Fonte: arquivo pessoal.

Os arcos de metal foram desenvolvidos para garantir efeito *lifting*, ou seja, levantar os seios, tracionados pela alça. Esse artefato começa a circular comercialmente, dentro dos sutiãs e localizado abaixo das mamas, em canaleta própria, no início dos anos 30, no século XX, logo após o declínio dos corsets.



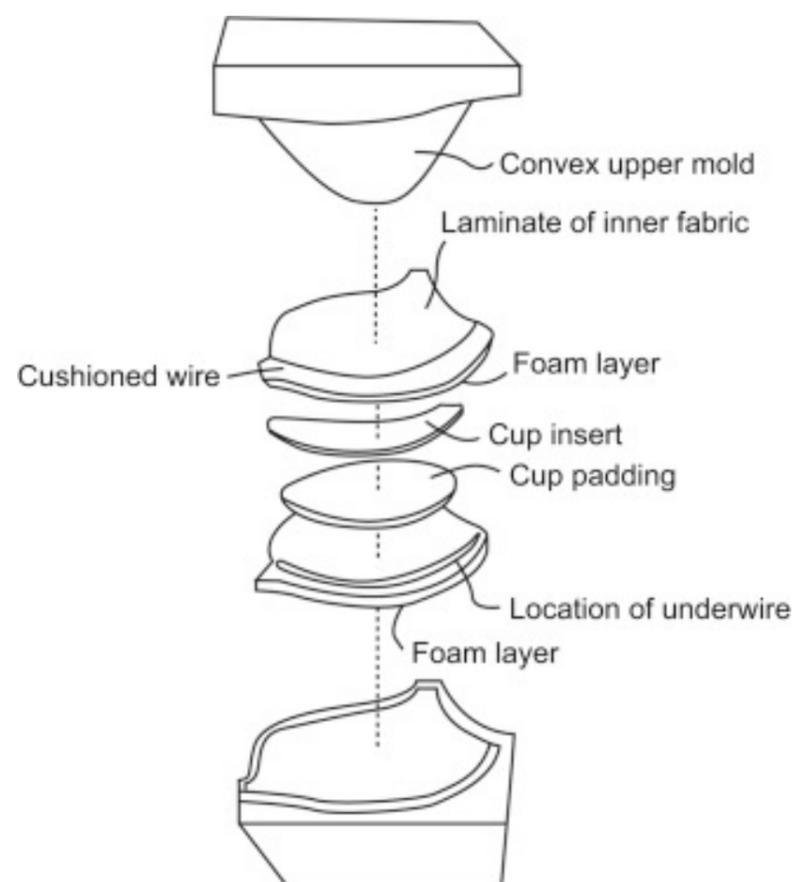
ANEXO AX — Formas para encaixe em prensas que fazem sutiã de bojo pré-moldado. 2010.

Fonte: arquivo pessoal.



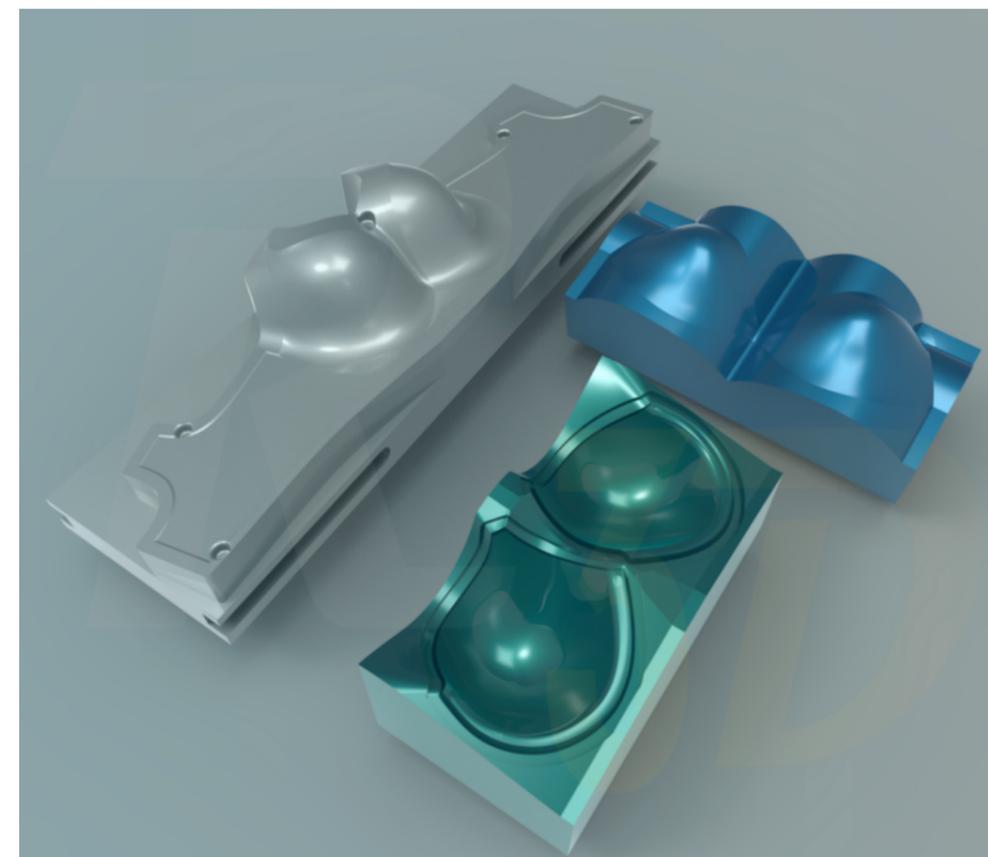
ANEXO AY — Desenho técnico de uma nova tecnologia: sutiã cujo bojo é inteiramente fusio-
nado à quente. Fôrma, espuma, arco de metal e molde são prensados em uma máquina de calor.
2023. Acredita-se que os seios podem, universalmente, se conformar a desenhos técnicos como o
abaixo.

Fonte: arquivo pessoal.



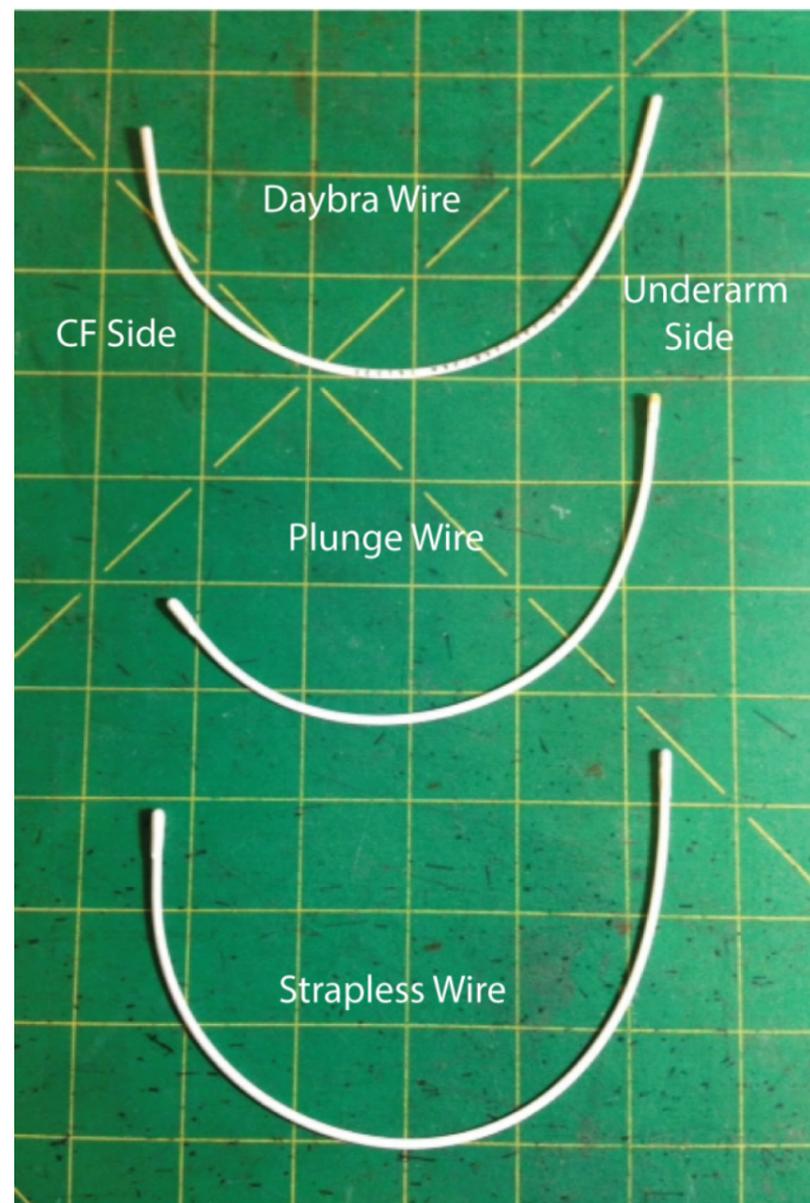
ANEXO AZ — Exemplo de placas molde para sutiãs de bojo pré-moldado.
2023.

Fonte: arquivo pessoal.



ANEXO AAA — Modelos de arco. O primeiro é para o “dia a dia”, o segundo para efeito “up” ou decote e o terceiro para modelo sem alça — conhecido no Brasil com o nome “tomara que caia”.

Fonte: arquivo pessoal.



ANEXO AAB — Marca impressa pelo sutiã. Vê-se o formato do arco marcado na pele, bem como dos elásticos que recebem tração. Esse tipo de marca é comum. Com o uso frequente, as marcas podem se tornar sulcos permanentes.

Fonte: arquivo pessoal.





ANEXO AAC — Sutiã com arco de metal e bojo de espuma pré-moldada. Cerca 2010.

Fonte: arquivo pessoal.

O corte em um dos bojos demonstra a espessura da espuma. Sob a blusa, o efeito é especialmente dramático.

ANEXO AAD — Barbatanas de madeira (esquerda) e osso de baleia (direita).
Séc. XIX.

Fonte: Bidsquare Leilões



ANEXO AAE — Barbatana de madeira, no verso lê-se:

‘WONC A QVSHON I WAS ASKED WHICH MAD ME RETVRN THESE ANSVRS THAT / ISAAC LOVFED RABEKAH HIS WIFE AND WHY MAY NOT I LOVE FRANSYS’ e ‘GEN- SIS XXIII VERS 67 (1675)’ (Gênesis 24, versículo 67: “E Isaque a trouxe para a tenda de sua mãe Sara, e tomou Rebeca, e ela se tornou sua esposa; e ele a amou: e Isaque foi consolado após a morte de sua mãe .”

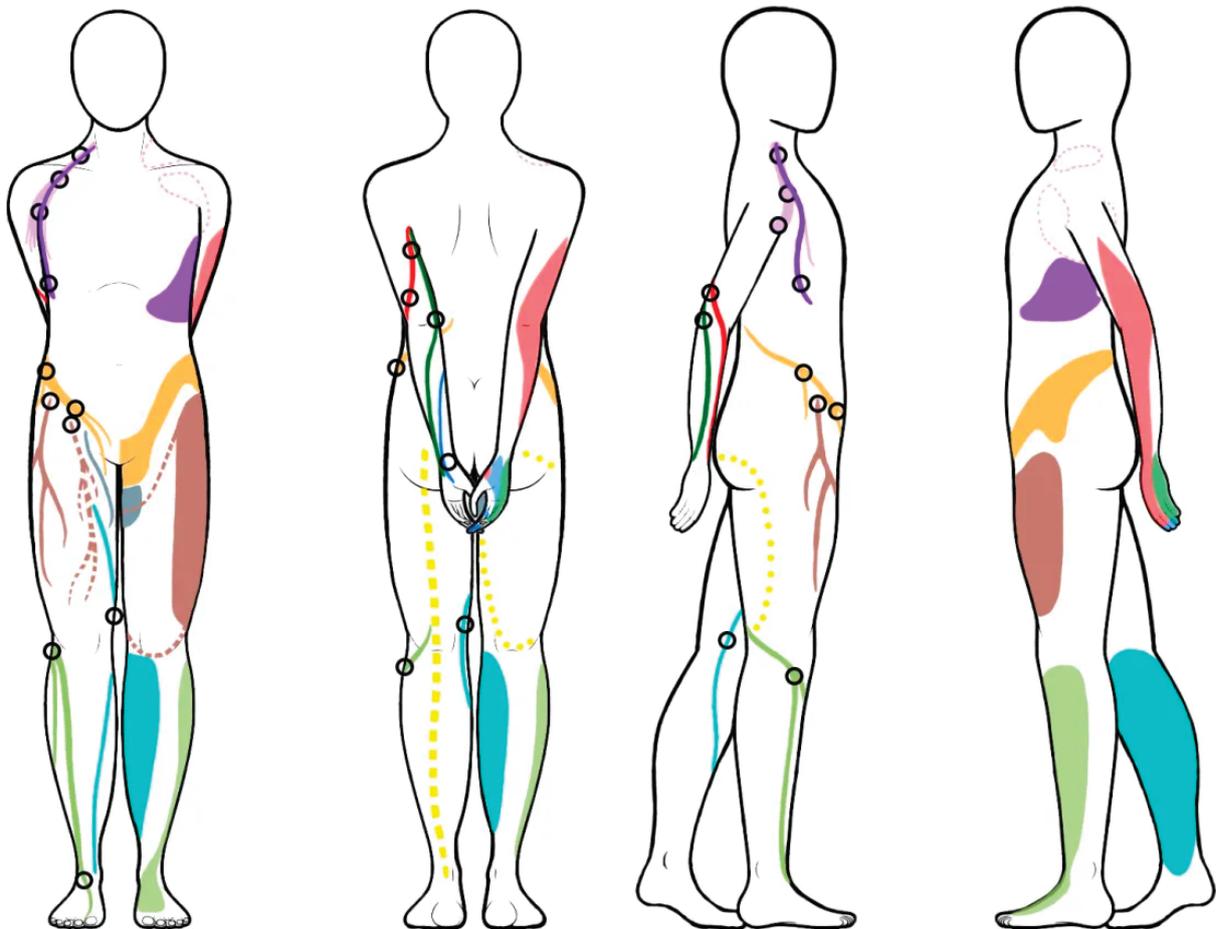
Fonte: V&A Museum.





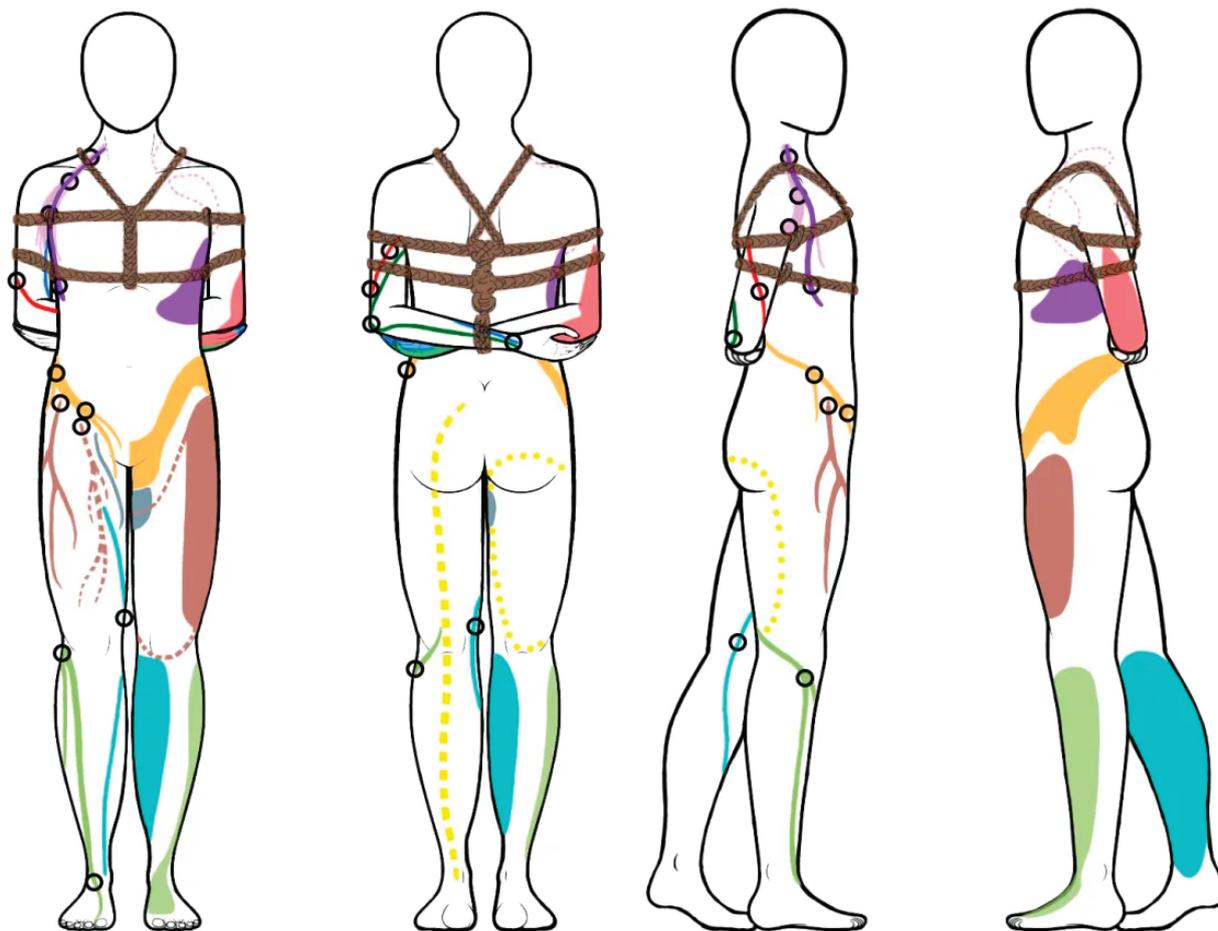
ANEXO AAG — “A habilidade de conter, amarrar e imobilizar prisioneiros de guerra com cordas e nós tem registros a partir de 1.400 no Japão. Chama-se *Hojōjutsu*.” (p. 57).
Fonte: arquivo pessoal.





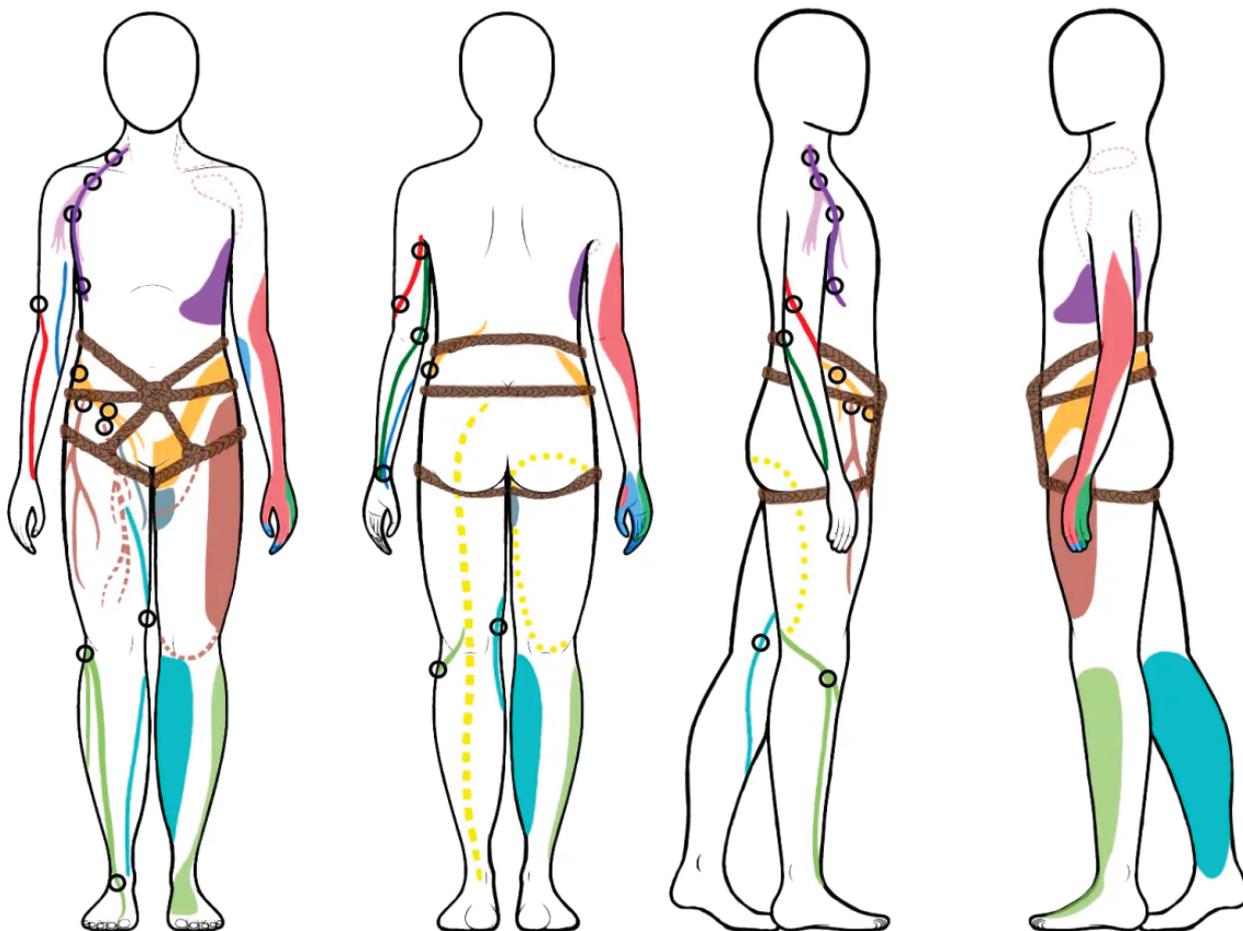
Key: Nerve Paths (left) & Sensory Innervation (right) - ropestudy.com/nerves (Version 5; July 2021)

- | | | | |
|--|---|--|---|
| ■ radial | ■ brachial plexus | ■ lateral / anterior femoral | ■ peroneal |
| ■ ulnar | ■ long thoracic | ■ ilioinguinal / iliohypogastric | ■ saphenous |
| ■ median | ■ obturator | ■ sciatic | ● vulnerable locations |



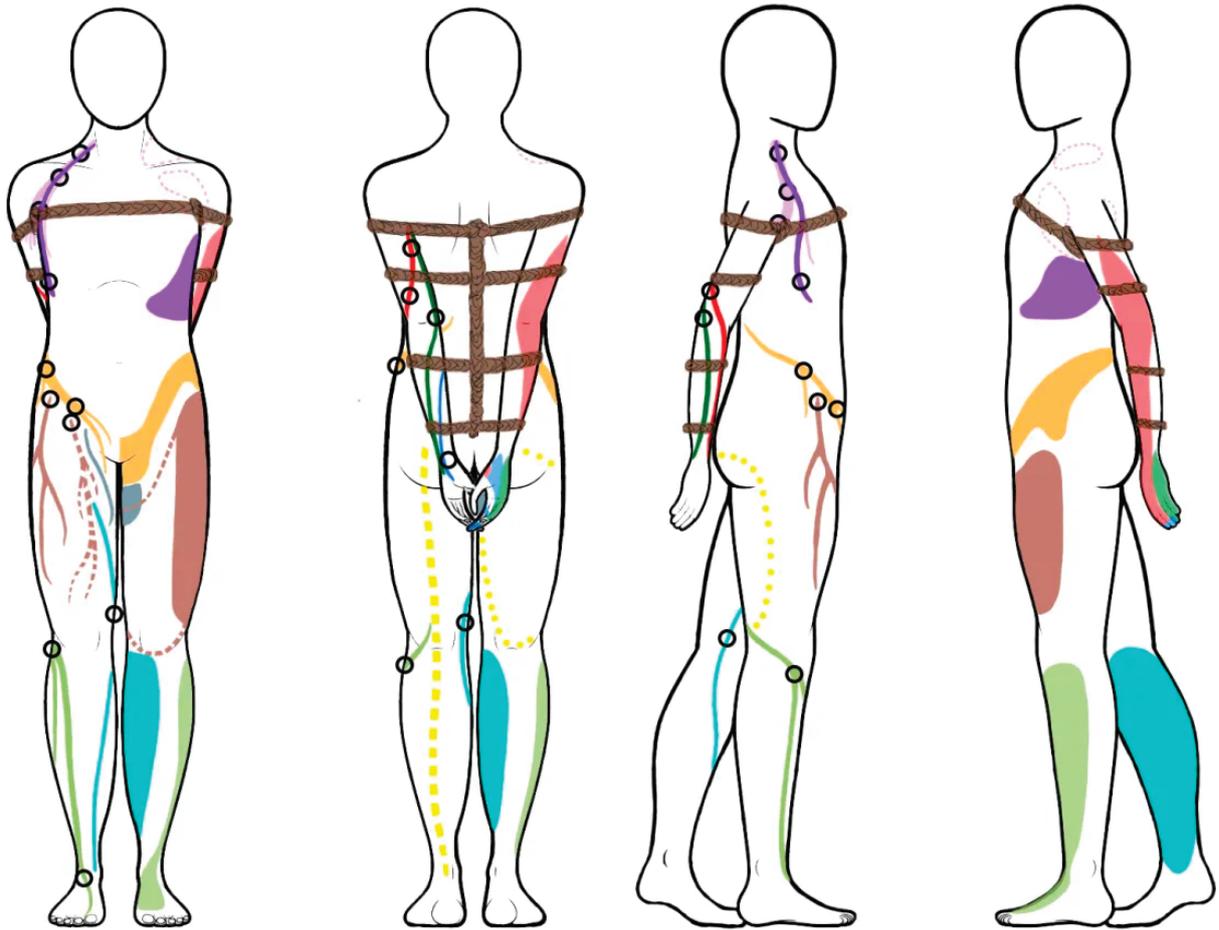
Key: Nerve Paths (left) & Sensory Innervation (right) - ropestudy.com/nerves (Version 5; July 2021)

- | | | | |
|--|---|--|--|
| ■ radial | ■ brachial plexus | ■ lateral / anterior femoral | ■ peroneal |
| ■ ulnar | ■ long thoracic | ■ ilioinguinal / iliohypogastric | ■ saphenous |
| ■ median | ■ obturator | ■ sciatic | ○ vulnerable locations |



Key: Nerve Paths (left) & Sensory Innervation (right) - ropestudy.com/nerves (Version 5; July 2021)

- | | | | |
|--|---|--|---|
| ■ radial | ■ brachial plexus | ■ lateral / anterior femoral | ■ peroneal |
| ■ ulnar | ■ long thoracic | ■ ilioinguinal / iliohypogastric | ■ saphenous |
| ■ median | ■ obturator | ■ sciatic | ● vulnerable locations |



Key: Nerve Paths (left) & Sensory Innervation (right) - ropestudy.com/nerves (Version 5; July 2021)

- | | | | |
|--|---|--|---|
| ■ radial | ■ brachial plexus | ■ lateral / anterior femoral | ■ peroneal |
| ■ ulnar | ■ long thoracic | ■ ilioinguinal / iliohypogastric | ■ saphenous |
| ■ median | ■ obturator | ■ sciatic | ● vulnerable locations |

ANEXO AAL — Tatuagem. Tatuá a pele com um coelho atado em cordas é uma forma de se identificar como *bunny*, como um código útil na cena *kink*.
Fonte: Jamie Renee Tattoo.





ANEXO AAN — Modelo.
Fonte: La Quarta Corda.



ANEXO AAO — Modelo.
Fonte: La Quarta Corda.





責めに狂う畜化の女



度暇をみつけて
子（これが奥さ
お待ちしていま

手紙だった。

く似合うA氏夫
さま縛れる期待
までの道のりも
た。

みの時期でもあ
もりで京都に遊
って心が決った。
すると、いま直
いうことなので
ツグと撮影機械
下げてふらりと
ったのだった。
くれましたね。
てねえ……忙し
いへんだったで

迎えてくれた。

岡崎というところ



見てはいやと悶えまくる芳子夫人の痴態

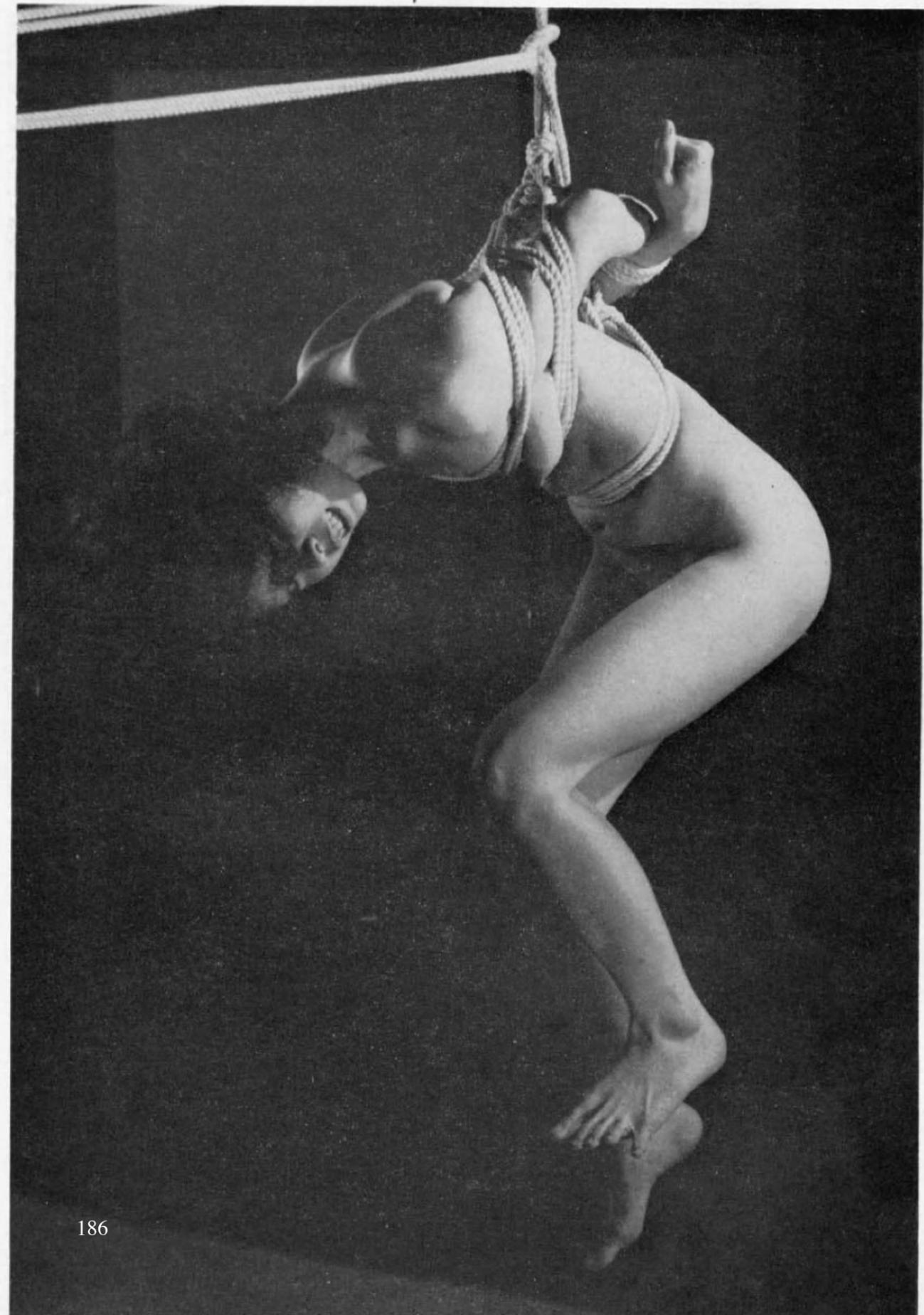
ろに「あぶさやせと私に「え入院かり私といるあをすので「：たとながおね私った「そしい

S 研の友と吊り責め

ANEXO AAS — “Kinbaku no bi”.

Fonte: Revista Kitan Club, 1952.

塚本鉄三・撮影



緊縛の美

ANEXO AAT — “Kinbaku no bi”.

Fonte: Revista Kitan Club, 1952.

後手縛り吊りの苦悶



縛られた女の写真

△前田真知子▽



奇

譚

ク

ラ

ブ

ANEXO AAV — “*Mad Old Man A 76th Birthday*”. Fotografia de Nobuyoshi Araki (2016).
Fonte: bakunen.com



ANEXO AAX — “*Sans titre, série bondage*”. Fotografia: Nobuyoshi Araki (1998).

Fonte: mutualart.com



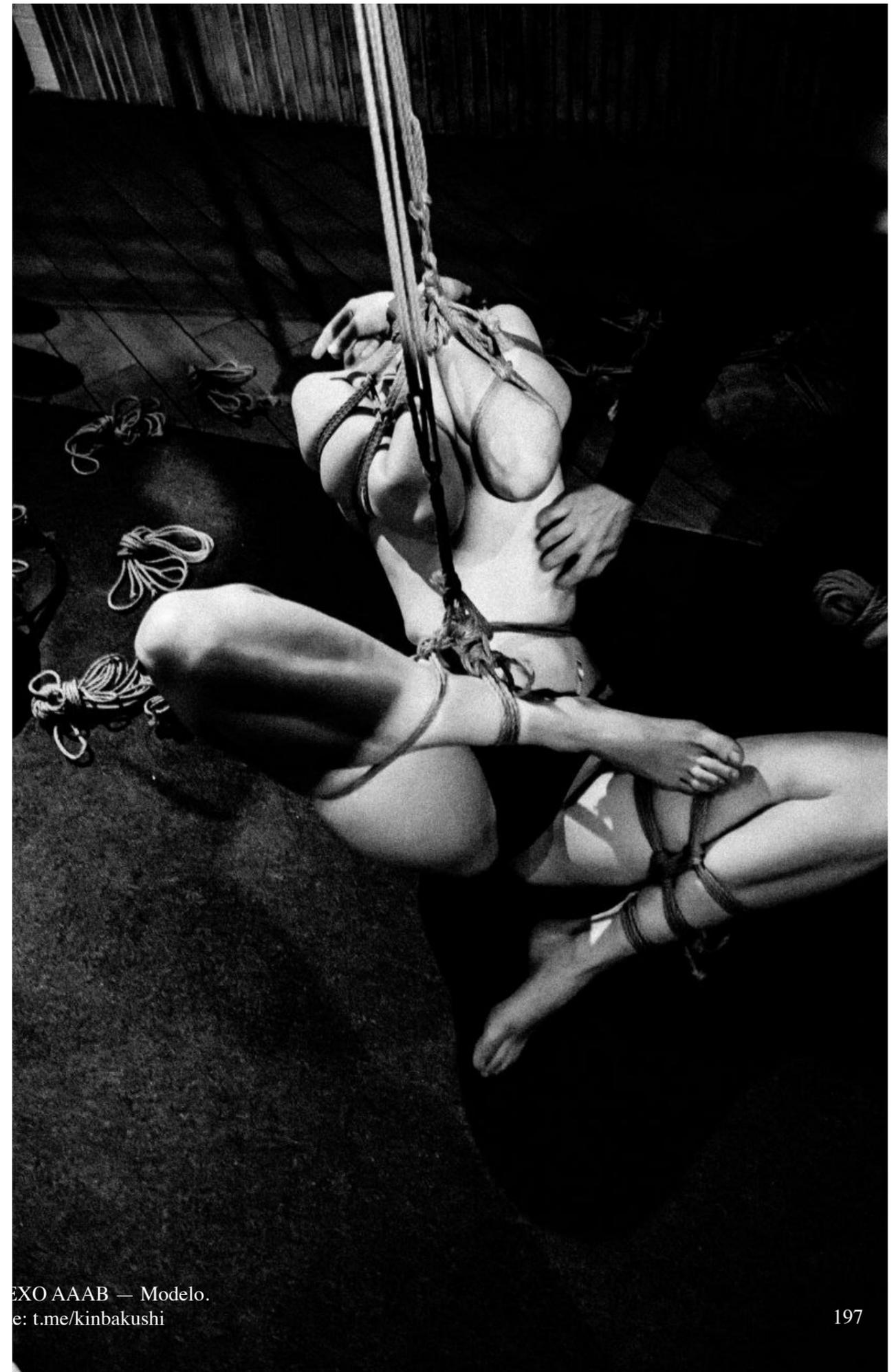
ANEXO AAY — Modelo. Fotografia: Ronin de Goede.
Fonte: sabukaru.online



ANEXO AAZ — Modelo.
Fonte: t.me/kinbakushi



ANEXO AAAA — Modelo.
Fonte: t.me/kinbakushi



ANEXO AAAB — Modelo.
Fonte: t.me/kinbakushi

ANEXO AAAC — Modelo.
Fonte: t.me/kinbakushi





ANEXO AAAE — Modelo.
Fonte: naked.titis.org





ANEXO AAAG — Modelo.
Fonte: t.me/kinbakushi



ANEXO AAAH — Modelo.
Fonte: t.me/kinbakushi



