

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DESIGN DE MODA

Yasmin Gonçalves de Oliveira e Castro

DO SANGUE AO SÊMEN
UM ESTUDO SOBRE AS RELAÇÕES DE PODER E O VESTUÁRIO FETICHISTA EM
FILMES DE TERROR

Belo Horizonte
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DESIGN DE MODA

Yasmin Gonçalves de Oliveira e Castro

DO SANGUE AO SÊMEN
UM ESTUDO SOBRE AS RELAÇÕES DE PODER E O VESTUÁRIO FETICHISTA EM
FILMES DE TERROR

Monografia apresentada ao curso de
Design de Moda da Escola de Belas Artes
da Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito parcial à obtenção do
título de bacharel em Design de Moda

Orientador: Tarcisio D’Almeida

Belo Horizonte
2025

AGRADECIMENTOS

Para Isabela, Rafael e Julia.

Tem um pouquinho de vocês sangrando em cada entrelinha desse projeto.

“Eu sempre serei a virgem-prostituta, o anjo perverso, a mulher sinistra duas-caras e santa.”

Anaïs Nin

RESUMO

Este trabalho investiga as relações entre fetichismo, poder e violência nos filmes de terror dos subgêneros *slasher* e *gore*, com foco na forma como o figurino fetichista opera como signo visual de dominação, submissão e desumanização. A partir de referenciais teóricos como Gayle Rubin, Valerie Steele, Michel Foucault e Laura Mulvey, a pesquisa discute como práticas eróticas consensuais do BDSM são frequentemente deturpadas quando transpostas para narrativas de horror, onde o consentimento é substituído pela imposição e o corpo, especialmente o feminino, é convertido em objeto simbólico e narrativo. A análise de filmes como *The Human Centipede* (2009), *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) e *Hellraiser* (1987/2022) evidencia a apropriação estética de elementos do vestuário fetichista (couro, látex, máscaras, ganchos e amarras), utilizados para reforçar a violência, o controle e a perda de identidade das vítimas. Paralelamente, o estudo apresenta um processo criativo prático que envolve o desenvolvimento de três peças de vestuário inspiradas na simbologia fetichista e nos mecanismos de objetificação presentes no horror, explorando materiais, modelagens e dispositivos de contenção. O conjunto teórico e prático demonstra como o terror mobiliza códigos visuais do BDSM para construir narrativas de medo, erotização da violência e consumo do corpo, revelando tensões entre desejo, poder e desumanização no imaginário contemporâneo.

Palavras-chave: BDSM; Fetichismo; Figurino; Desumanização; Terror Slasher.

ABSTRACT

This work investigates the relationships between fetishism, power, and violence in slasher horror films, focusing on how fetishistic costuming operates as a visual sign of domination, submission, and dehumanization. Drawing on theoretical references such as Gayle Rubin, Valerie Steele, Michel Foucault, and Laura Mulvey, the research discusses how consensual erotic BDSM practices are often distorted when transposed into horror narratives, where consent is replaced by imposition and the body — especially the female body — is converted into a symbolic and narrative object. The analysis of films such as *The Human Centipede* (2009), *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), and *Hellraiser* (1987/2022) highlights the aesthetic appropriation of fetishwear elements (leather, latex, masks, hooks, and restraints), used to reinforce violence, control, and the loss of identity of the victims. Alongside this, the study presents a practical creative process involving the development of three garments inspired by fetishistic symbolism and the mechanisms of objectification present in horror, exploring materials, patternmaking, and restraint devices. Together, the theoretical and practical components demonstrate how horror mobilizes the visual codes of BDSM to construct narratives of fear, eroticized violence, and the consumption of the body, revealing tensions between desire, power, and dehumanization within the contemporary imaginary.

Keywords: BDSM; Fetishism; Costume design; Dehumanization; Slasher Horror.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1.....	9
FIGURA 2.....	10
FIGURA 3.....	10
FIGURA 4.....	13
FIGURA 5.....	14
FIGURA 6.....	15
FIGURA 7.....	16
FIGURA 8.....	16
FIGURA 9.....	17
FIGURA 10.....	18
FIGURA 11.....	18
FIGURA 12.....	19
FIGURA 13.....	19
FIGURA 14.....	21
FIGURA 15.....	22
FIGURA 16.....	23
FIGURA 17.....	24
FIGURA 18.....	25
FIGURA 19.....	29
FIGURA 20.....	30
FIGURA 21.....	32
FIGURA 22.....	33
FIGURA 23.....	36
FIGURA 24.....	36
FIGURA 25.....	36

FIGURA 26.....	38
FIGURA 27.....	39
FIGURA 28.....	40
FIGURA 29.....	41
FIGURA 30.....	42
FIGURA 31.....	44
FIGURA 32.....	45
FIGURA 33.....	46
FIGURA 34.....	47
FIGURA 35.....	50
FIGURA 36.....	50
FIGURA 37.....	51
FIGURA 38.....	51
FIGURA 39.....	52
FIGURA 40.....	52
FIGURA 41.....	53
FIGURA 42.....	53
FIGURA 43.....	54
FIGURA 44.....	54
FIGURA 45.....	55
FIGURA 46.....	56
FIGURA 47.....	56
FIGURA 48.....	57
FIGURA 49.....	58
FIGURA 50.....	59
FIGURA 51.....	60
FIGURA 52.....	61

FIGURA 53.....	61
FIGURA 54.....	62
FIGURA 55.....	63
FIGURA 56.....	64

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. BONDAGE, DISCIPLINA, SUBMISSÃO E DOMINAÇÃO.....	14
2.1 O BDSM e o vestuário fetichista como indicadores de poder.....	14
2.2 Relações de poder em papéis de gênero.....	22
2.3 BDSM como tabu.....	29
3. CINEMA DE TERROR E BDSM.....	36
3.1 A simbologia fetichista em filmes de terror.....	36
3.2 Desumanização e consumo do corpo como objeto.....	45
4. PROJETO SOBRE FETICHE, DESUMANIZAÇÃO E CONTROLE.....	50
4.1 Conceito.....	50
4.2 Metodologia.....	51
4.2.1 Concepção Inicial e Objetivos da Peça.....	57
4.2.2 Estrutura Funcional: Bondage	59
4.2.3 Seleção de Materiais.....	60
4.2.4 Modelagem e Confecção.....	62
4.2.5 Construção do sistema de conexão.....	63
4.2.6 Alterações Entre o Croqui e a Peça Final.....	65
4.2.7 Dificuldades técnicas.....	66
5. CONCLUSÃO.....	68
REFERÊNCIAS.....	71

1. INTRODUÇÃO

Valerie Steele (1997, p. 13) aponta que “Fetichismo não fala somente ‘sobre’ sexualidade; refere-se também demasiadamente sobre poder e percepção.”

A palavra fetiche¹, vinha a adotar originalmente cunho religioso e antropológico, significando um objeto material considerado com admiração como tendo poderes misteriosos ou sendo o representante de uma divindade que pode ser adorada por meio dele, se referindo principalmente às pessoas que cultuavam ídolos de madeira e barro, de religiões de matriz africana. No início do século XIX, o termo fetiche tinha se estendido para se referir a qualquer coisa que fosse irracionalmente adorada:

Qualquer imagem material de uma ideia religiosa é um ídolo; um objeto material em que se supõe que a força está concentrada é um Fetiche; um objeto material, ou uma classe de objetos materiais, plantas ou animais, que é considerado pelo homem com respeito supersticioso, e entre quem e o homem se supõe que existe uma força invisível, mas eficaz, é um Totem. (J. Fitzgerald Lee, 1903)

O fetiche, para além de adoração e dinâmicas de poder, é bastante visual. No cinema de terror, a moda não é simplesmente um elemento estético; ela desempenha um papel essencial na construção de significados simbólicos, ampliando a narrativa e a representação de dinâmicas de poder e erotismo. O figurino que remete ao universo fetichista, como espartilhos, couro, látex, botas de salto alto e outros elementos característicos, é utilizado justamente para dialogar diretamente com os temas de dominação e submissão, reforçando o contraste entre a vulnerabilidade das vítimas e o poder, muitas vezes desumanizador, dos agressores.

Os subgêneros de terror *slasher*² e *gore*³ muitas vezes se baseiam em relações de poder entre um dominador, um submisso e uma grande erotização da violência. De decapitações e enforcamentos em praças públicas até vídeos de esquartejamentos e execuções postados e

¹ Objeto, parte do corpo ou tipo de comportamento que provoca excitação sexual.

² Subgênero de filmes de terror caracterizado por um assassino (geralmente mascarado ou desfigurado) que persegue e mata um grupo de pessoas.

³ Subgênero com presença de violência gráfica e extrema, caracterizada por imagens explícitas de ferimentos, sangue, mutilação e cenas grotescas, buscando provocar repulsa e choque no espectador.

compartilhados *online*, pode-se assumir que o homem anseia por violência como forma de entretenimento. Desde as mais brandas até as mais brutais, é inegável que não apenas há uma alta exposição a diferentes níveis de violência no nosso dia a dia mas como também a mesma é praticada e consumida com trivialidade e sedução.

Esses subgêneros, conhecidos por explorar a violência gráfica e temas de transgressão, frequentemente utilizam desse figurino fetichista para criar um imaginário que intensifica o impacto emocional das cenas. A escolha de certos figurinos não é aleatória: ela busca evocar desejos, medos e até mesmo clichês culturais associados à sexualidade e à violência. Por exemplo, os antagonistas nesses filmes muitas vezes vestem roupas que remetem ao fetiche e ao sadomasoquismo⁴, não apenas como um recurso visual, mas também como uma forma de manifestar simbolicamente sua relação de controle sobre suas vítimas. Michael Myers, Ghostface e Jason⁵ são apenas alguns exemplos de vilões que utilizam de um figurino com bases fetichistas, trajando roupas que cobrem todo o corpo, lembrando a ideia de um assassino que não é humano. A máscara, acessório muito popular na comunidade fetichista, acentua esse ideal de um assassino sem rosto, uma força tão monstruosa e violenta que o público sequer pode imaginar ou dar forma além daquela que o próprio assassino escolheu dar a si. É um exemplo perfeito de dominação, que acaba por tornar a violência dessa criatura tão grotesca e repulsiva em um sadismo atraente e sensual que obriga o outro a estar e aceitar o papel de submissão.

FIGURA 1 – CENA DO FILME HALLOWEEN, COM O PERSONAGEM MICHAEL MYERS



FONTE: HALLOWEEN (JOHN CARPENTER, 1978)

⁴ Ato de dar ou receber prazer através de atos que envolvem o recebimento e/ou a aplicação de dor física e moral.

⁵ Vilões das franquias Halloween (John Carpenter, 1978), Scream (Wes Craven, 1996) e Friday the 13th Part 2 (Steve Miner, 1982), respectivamente.

FIGURA 2 – CENA DO FILME SCREAM, COM O PERSONAGEM GHOSTFACE



FONTE: SCREAM (WES CRAVEN, 1996)

FIGURA 3 – IMAGEM PROMOCIONAL DE FRIDAY THE 13TH (MARCUS NISPEL, 2009) DO PERSONAGEM JASON VORHEES



FONTE: PARAMOUNT PICTURES

Gabriela Larocca (2014, p. 13) pontua sobre a transformação da mulher em um objeto consumido de forma brutal ser tão satisfatório ao público:

Sendo assim, a figura feminina é objeto a ser olhado e consumido pelo espectador masculino.[...] A mulher aparece como objeto erótico dentro da tela e como objeto erótico para o espectador na sala de projeção, exemplificando que a magia do cinema está equipada com uma manipulação do prazer visual satisfatório, codificando o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante [...] Na sua grande maioria, personagens masculinos – e aqui podemos incluir os slashers – devolvem ao espectador do mesmo sexo seu ego mais perfeito espelhado, com uma sensação de controle que reforça a impotência do feminino.

De forma complementar, George Stade (1991, p. 233) questiona, “Será que os humanos ainda se importariam com sexo se devessem retirar dele suas fantasias de degradação e vingança?”.

A receita para um filme *slasher* ou um filme *gore* normalmente envolve uma grande quantidade de tortura feminina, mesmo quando as essas se tornam *final girls*⁶ e escapam vitoriosas de seus assassinos. Em *Terrifier* (Damien Leone, 2016), antes da heroína Tara Heyes vencer o palhaço assassino Art, sua melhor amiga é capturada, torturada, pendurada pelos pés e serrada da vagina até a cabeça de forma completamente explícita. Em *Blood Feast* (Herschel Gordon Lewis, 1963) para que a protagonista Suzette consiga descobrir e escapar dos planos homicidas e ritualísticos de Fuad Ramses, sua amiga é sequestrada e seu corpo é aberto com seus órgãos expostos como oferenda para uma deusa egípcia. Em *The Human Centipede: First Sequence* (Tom Six, 2009) as duas amigas Lindsay e Jenny se perdem em uma cidade desconhecida e acabam como parte de um experimento anatômico do Dr. Heiter de unir três pessoas pelo trato digestivo. Estes são alguns exemplos de quando as personagens sequer tem nomes: em *Srpski film* (A Serbian Film, Srđan Spasojevic, 2010) as personagens femininas são usadas como muleta e trampolim para tentar criar uma narrativa de simpatia com o protagonista que estupra, mata e esquarteja essas mesmas mulheres ao decorrer do filme.

Esta pesquisa tem caráter teórico-prático e busca não apenas identificar esses elementos estéticos, mas também analisar como eles contribuem para o desenvolvimento das dinâmicas de poder nos filmes de terror. A moda fetichista, com sua forte carga simbólica, opera como uma ferramenta narrativa que transcende o visual e alcança o psicológico, tanto para os personagens quanto para o público, criando um ambiente em que erotismo, medo e poder se entrelaçam de forma complexa. Através de uma análise filmográfica ligando a indumentária⁷ comum no BDSM⁸ e o figurino utilizado em personagens interpretados como figuras submissas em filmes de terror dos subgêneros *slasher* e *gore*, busca-se entender como a cultura BDSM age e influência na construção de relações sociais com base em figurinos e objetos do vestuário fetichista, juntamente com um projeto prático que intende se fazer um

6 Tropo do cinema de terror que descreve a última personagem feminina a sobreviver e enfrentar o assassino, quebrando assim o ciclo de mortes. O termo foi cunhado pela acadêmica Carol J. Clover em 1992.

7 Definida como a arte e a história do vestuário.

8 Sigla para Bondage, Disciplina, Sadismo, Masoquismo, que denomina um conjunto de práticas de estimulação sexual consensuais, envolvendo bondage (amarração e/ou restrição), disciplina, dominação, submissão, sadomasoquismo e outros tipos de comportamento sexual humano relacionados a essa subcultura.

ensaio fotográfico que ilustre a ideia de dominação e submissão, juntamente ao conceito de objetificação humana.

No segundo capítulo se define o que é fetiche e erotismo, e como certas peças, materiais e acessórios podem ser utilizados para definir visualmente locais de poder dentro de uma relação. Dentro disso, o terceiro capítulo, busca entender como essa definição visual é traduzida para figurino em diferentes filmes dos subgêneros *slasher* e *gore* e como ela ajuda a criar e identificar as relações de poder entre os personagens. E como, por meio da simbologia utilizada dentro da cultura fetichista, se é criada uma desumanização e uma objetificação erótica e sedutora de personagens vitimizados.

No quarto capítulo se inicia a conceituação do projeto em si, construindo uma peça que trabalhe na desumanização erótica de algo que já deixou de ser uma pessoa para se tornar um artigo de dominação, uma imagem de desumanização e objetificação das vítimas interpretadas nesses gêneros. Se é explicado o processo por detrás e o próprio conceito do projeto experimental e seus objetivos como obra, utilizando como referência principal o filme *The Human Centipede: First Sequence* (2006). Ainda no terceiro capítulo, se apresentam relatos sobre o processo de criação e execução da coleção, a partir das pesquisas precedentes. Esse subcapítulo é subdividido de acordo com as etapas do processo: concepção e objetivos, estruturação, seleção de materiais, modelagem e confecção, construção, alterações e dificuldades.

2. BONDAGE, DISCIPLINA, SUBMISSÃO E DOMINAÇÃO

2.1 O BDSM e o vestuário fetichista como indicadores de poder

O BDSM é uma prática erótica que envolve o uso consciente, consensual e frequentemente simbólico de relações de poder, restrições físicas, dor e prazer. Mais do que um conjunto de atos sexuais, ele constitui um campo de experiências corporais e subjetivas que desafiam os modelos normativos de sexualidade.

Na prática, dominação e submissão não significam necessariamente opressão ou passividade, mas sim dinâmicas performativas e negociadas que têm a mesma importância (STELLE, 1997) nas quais as partes envolvidas assumem papéis, como dominador ou submisso, por desejo mútuo. Essas posições podem ser estáveis ou flutuantes, e são sustentadas por acordos prévios e códigos éticos que garantem o respeito aos limites e à integridade física e emocional dos envolvidos. Assim, o BDSM erótico também opera como uma linguagem simbólica, onde objetos (como algemas, chicotes, coleiras), gestos e principalmente o vestuário (como couro, latex, lingerie fetichista, uniformes) carregam significados estéticos, sensoriais e políticos. A encenação de poder e vulnerabilidade transforma o corpo em território de desejo e transgressão.

FIGURA 4 – O APELO SEXUAL DA MERCADORIA. CATÁLOGO DE ARTE ERÓTICA ILUSTRADO POR CARLOS, CA. 1930 – 1940 (KINSEY INSTITUTE)



FONTE: FETICHE: MODA, SEXO & PODER (VALERIE STEELE, 1997, P. 58)

Contrariando visões patologizantes do que se define como desejo desviante⁹, o BDSM é compreendido dentro de uma ética do consentimento, da autonomia e da experimentação sexual. Autores como Gayle Rubin (2017) defendem que essas práticas podem funcionar

⁹ Na psicologia refere-se a padrões de interesse ou comportamento sexual que se desviam das normas sociais ou culturais.

como formas de libertação erótica e política, abrindo espaço para a expressão de fantasias que fogem das normatividades impostas.

No contexto BDSM, o vestuário fetichista não é apenas uma estética, e sim um instrumento simbólico e prático de comunicação de poder, papéis e dinâmicas dentro de uma cena ou relação. A roupa, ou a ausência dela, marca posições hierárquicas e reforça a tensão erótica entre dominação e submissão. Roupas como couro, vinil, látex, *corsets* estruturados, botas de cano alto, máscaras e uniformes militares são comumente associadas à figura do dominante nas práticas BDSM, funcionando como símbolos visuais de autoridade, rigidez e controle. Esses elementos de vestuário evocam força e provocam um deslocamento da imagem cotidiana para um imaginário erótico e disciplinador.

FIGURA 5 – “GAROTA FETICHE” EM LÁTEX (ERIC KROLL, 1994)



FONTE: FETICHE: MODA, SEXO & PODER (VALERIE STEELE, 1997)

Por outro lado, a vestimenta do submisso costuma ser marcada por maior exposição corporal e por sinais de vulnerabilidade ou obediência. Peças como coleiras, lingerie delicada, nudez parcial ou completa, *body*s apertados, mordças e outros acessórios restritivos não apenas acentuam a submissão visualmente, como também reforçam a entrega do corpo à vontade do outro. Esse contraste entre vestuário impositivo e roupas que sugerem fragilidade ou disponibilidade é central na comunicação simbólica das dinâmicas de poder que caracterizam o BDSM.

FIGURA 6 – AMARRAÇÃO EXÓTICA (CENTURIAN/SPARTACUS)



FONTE: FETICHE: MODA, SEXO & PODER (VALERIE STEELE, 1997)

Mesmo fora do universo BDSM, principalmente em representações cinematográficas, a construção visual dessas posições hierárquicas se faz por meio de figurinos estruturados dentro desses símbolos fetichistas.

Em *The Devil Wears Prada* (David Frankel, 2006), a antagonista Miranda Priestly representa o poder sobre a protagonista e os demais personagens com casacos estruturados, ombreiras, tons sóbrios, tecidos nobres e postura rígida. Uma dominatrix simbólica, que

exerce seu papel de dominação sem sequer precisar se comunicar verbalmente. Na franquia Star Wars (Diversos diretores, 1977 - 2019) personagens vilanescos como Darth Vader e Kylo Ren utilizam uniformes escuros, couro, capas, botas pesadas. Em Halloween (John Carpenter, 1978), o vilão Michael Myers é representado por uma figura denominada masculina, trajando um macacão de uniforme em cores sóbrias e uma máscara que cobre completamente seu rosto, que exerce seu papel de dominação sem sequer precisar se comunicar verbalmente.

FIGURA 7 – CENA DO FILME THE DEVIL WEARS PRADA, COM A PERSONAGEM MIRANDA PRIESTLY



FONTE: THE DEVIL WEARS PRADA (DAVID FRANKEL, 2006)

FIGURA 8 – CENA DO FILME STAR WARS IV – A NEW HOPE, COM PERSONAGENS DO IMPÉRIO



FONTE: STAR WARS IV – A NEW HOPE (GEORGE LUCAS, 1977)

FIGURA 9 – IMAGEM PROMOCIONAL DE MICHAEL MYERS PARA O FILME HALLOWEEN (2018)



FONTE: UNIVERSAL PICTURES

Em contrapartida, em filmes como *Carrie* (Brian De Palma, 1976) a protagonista Carrie White com o vestido rosa claro no baile cria uma aparência recatada e frágil. O figurino acentua sua vulnerabilidade antes do colapso de poder. Em *Suspiria* (Dario Argento, 1977 e Luca Guadagnino, 2018), alunas da academia de dança utilizam de roupas etéreas, leves, femininas, contrastando com o ambiente rígido e controlado pela direção da escola. Em *El Laberinto Del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006) a protagonista Ofelia é representada por vestidos leves e aparência de boneca, sempre em contraste com os soldados de uniforme rígido e presença violenta. Steele (1997, p. 76) aponta que histórias pornográficas são normalmente construídas em cenários institucionais ou corporativos, como escolas e escritórios, “porque eles fornecem uma estrutura envolvendo uniformes, hierarquia e punição.” Esses contrastes visuais não precisam estar sexualizados para serem fetichistas ou simbolizar dominação/submissão. Muitas vezes, é o contexto narrativo que cria essa tensão.

FIGURA 10 – CENA DO FILME CARRIE, COM A PERSONAGEM CARRIE WHITE



FONTE: CARRIE (BRIAN DE PALMA, 1976)

FIGURA 11 – IMAGEM PROMOCIONAL DE SUSPIRIA (LUCA GUADAGNINO, 2018)



FONTE: AMAZON STUDIOS

FIGURA 12 E 13 – CENAS DO FILME EL LABERINTO DEL FAUNO, COM OS PERSONAGENS OFELIA E CAPITÃO VIDAL, RESPECTIVAMENTE



FONTE: EL LABERINTO DEL FAUNO (GUILHERMO DEL TORO, 2006)

Muitas roupas fetichistas impõem limitações ao corpo: *corsets* que moldam a postura, cintos de castidade, luvas, saltos altíssimos. Isso reforça a ideia de que o corpo está disciplinado ou controlado, seja como forma de dominação ou entrega. No BDSM, esses itens ajudam a construir o cenário erótico, não apenas como algo bonito, mas como emblemas de

desejo e poder, além de permitir que os indivíduos assumam papéis que talvez não adotem em outros contextos sociais, assim marcando a passagem do ordinário para o ritualístico, do cotidiano para o espaço simbólico e codificado do BDSM.

Dessa forma, o BDSM, enquanto prática erótica e simbólica, usa o campo do prazer e se estabelece como uma linguagem visual e performática que questiona normas sociais e de gênero. O vestuário fetichista, ao mesmo tempo que materializa o poder e a vulnerabilidade, revela como o corpo pode ser simultaneamente objeto e sujeito de desejo. Nas representações cinematográficas, essa estética traduz tensões entre controle e entrega e erotismo e violência, reafirmando que, para além do que simples ornamento, o figurino é um dispositivo de poder e narrativa, capaz de condensar visualmente as dinâmicas que regem o desejo, o medo e a identidade no imaginário.

2.2 Relações de poder em papéis de gênero

Steele (1997, p. 65) cita: “Se você quer que uma garota cresça gentil e feminina nos seus modos e sentimentos, aperte-a bastante” se referindo a indústria da moda que vinha a produzir roupas cada vez mais apertadas, tendo como alvo de propaganda maridos que desejavam controlar e submeter cada vez mais suas mulheres.

Richard von Krafft-Ebing, sexólogo do século XIX, definiu o fetichismo como uma associação de desejo ardente com a idéia de certas partes da pessoa feminina ou certos artigos do vestuário feminino. Robert Stoller¹⁰, após estudar fantasias eróticas, concluiu que fetichizar é a norma para homens, e não para mulheres. Não significando que mulheres não podem ser fetichistas ou se interessarem por partes do corpo ou peças de roupa sensuais, mas que “não parecem ‘desejá-las ardentemente’ da mesma forma que os homens o fazem.”

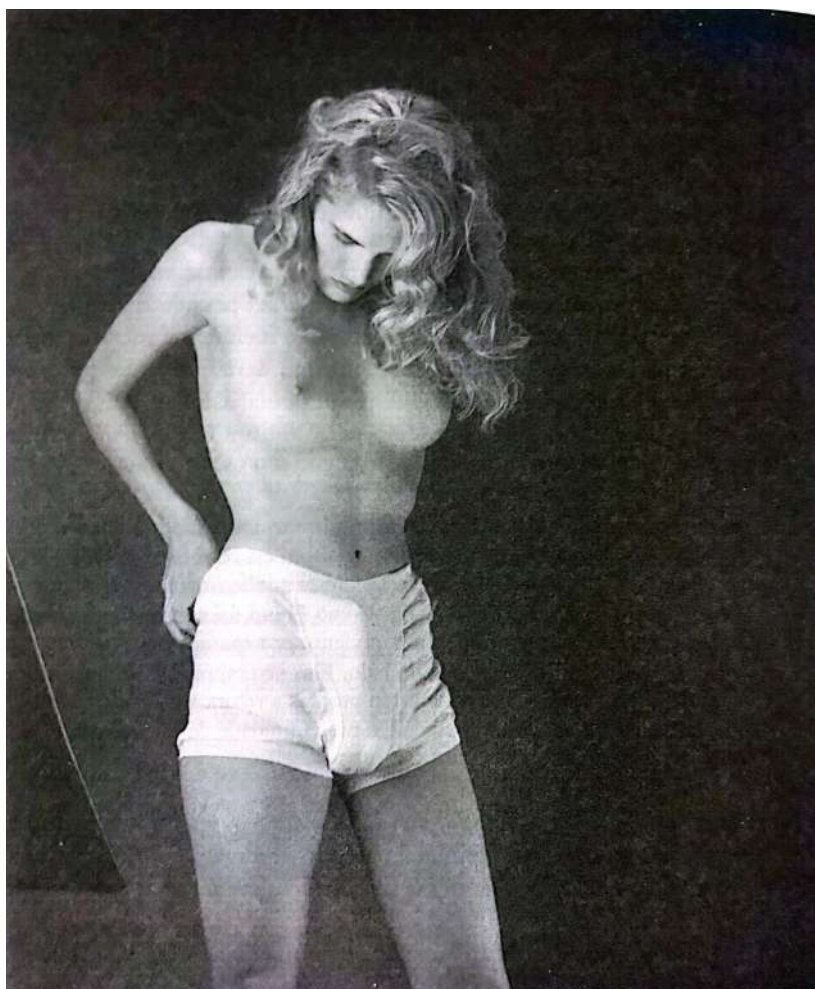
Freud (1928, p. 17-24) argumenta que o fetiche nasce do “medo da castração”, que se desabrocha quando a criança percebe a ausência do falo¹¹ em sua mãe. Assim, para lidar com

¹⁰ Professor e pesquisador norte-americano, conhecido por suas teorias sobre o desenvolvimento da identidade de gênero e sobre a dinâmica da excitação sexual.

¹¹ Imagem do órgão reprodutor masculino, para simbolizar o poder gerador da natureza e símbolo de fertilidade.

o medo da própria castração e a frustração da falta do falo em uma figura de poder, a criança associa o simbolismo do pênis a um objeto ou a uma característica feminina estereotipada de forma a se sentir mais segura. Essa associação, porém, traz a ambiguidade de aceitar que existe um “pênis” presente ao mesmo tempo que nega a existência do falo real, que dota o fetiche de uma complexidade e intensidade além do carnal. Assim, a única forma de que o feticista quando adulto possa superar sua aversão aos reais genitais femininos, seria adotar mulheres de características que as transformem em objetos sexuais toleráveis (Steele, 1997, p. 23). Steele (1997, p. 157) cita um estudo clínico sobre um feticista por impermeáveis¹² que cita: “A diferença entre um impermeável e uma mulher é essa: o impermeável não tem poder algum sobre mim e não pode revidar. Sendo inanimado, não pode retirar sua afeição.”

FIGURA 14 – A MULHER FÁLICA (ERIC KROLL, 1994)



FONTE: FETICHE: MODA, SEXO & PODER (VALERIE STEELE, 1997)

¹²Refere-se à atração ou excitação sexual por roupas e acessórios feitos de materiais que não absorvem água, como látex, borracha e PVC.

FIGURA 15 - POSTERS PROMOCIONAIS DE THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE 4 – NEW GENERATIONS (KIM HENKEL, 1995)



FONTE: COLUMBIA TRISTAR PICTURES

FIGURA 16 - POSTERS PROMOCIONAIS DE THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE 4 – NEW GENERATIONS (KIM HENKEL, 1995)



FONTE: COLUMBIA TRISTAR PICTURES

Apesar de parecer um conceito absurdo e invulgar, existe uma realidade psíquica por trás do simbolismo de que um salto ou uma peça de roupa possam representar um pênis, da mesma forma de que uma arma ou um *status quo*¹³ também possam representar um. Steele (1997, p. 25) cita o psicanalista Jacques Lacan quando aponta:

[...] falo não é o mesmo que pênis, apesar de termos a tendência de usar as duas palavras de forma intercambiável. Enquanto o pênis é uma parte do corpo masculino que pode ou não ser especialmente impressionante, o falo é o imponente símbolo de poder e potência eternamente ereto. "Se o pênis fosse um símbolo fálico, os homens não precisariam de gravatas ou medalhas." Nem homens nem mulheres "possuem" o falo, mas ambos querem o que ele significa.

Foucault pontuou sobre o filme *Ai no Korīda* (O Império dos Sentidos, Nagisa Oshima, 1975) na entrevista *Sei to seiji wo Kataru*¹⁴ (1978):

Para os franceses, o sexo do homem é literalmente o atributo to do homem; os homens se identificam com seu sexo, e mantêm relações absolutamente privilegiadas com ele. Este é um fato incontestável. Assim, as mulheres se beneficiam do sexo masculino unicamente no caso em que esse direito lhes é concedido pelos homens, seja porque eles o emprestam ou porque o impõem a elas; daí a idéia de que o gozo masculino está em primeiro plano e de que ele é essencial.

FIGURA 17 - CENA DO FILME AI NO KORIDA (O IMPÉRIO DOS SENTIDOS)



FONTE: AI NO KORIDA (O IMPÉRIO DOS SENTIDOS, NAGISA OSHIMA, 1975)

¹³Refere-se à manutenção das condições ou estado atual das coisas em um determinado momento.

¹⁴ Tradução para "Falando sobre sexo e política", entrevista com C. Nemoto e M. Watanabe no Japão .

FIGURA 18 - CENA DO FILME AI NO KORIDA (O IMPÉRIO DOS SENTIDOS)



FONTE: AI NO KORIDA (O IMPÉRIO DOS SENTIDOS, NAGISA OSHIMA, 1975)

Sendo assim, a mulher pode receber o falo, como em uma relação sexual ou como um bebê, mas apenas como presente ofertado por um outro homem, não tendo o falo de modo a oferecê-lo. Na primeira infância então, ao perceber essa castração, a menina conclui que o falo (tornando o órgão em metáfora mas nunca abandonando o significado dele como órgão) é indispensável para que ela possua a mãe assim como o pai possui, em forma de figura autoritária. Assim, ao perceber sua inferioridade em relação ao pai, a menina assume uma postura mais submissa - feminina - dentro dessa primeira relação na primeira infância.

Rubin (2017, p. 48 - 49) cita:

Para a teoria psicanalítica da feminilidade, o desenvolvimento feminino é amplamente baseado na dor e na humilhação, e é necessário um esforço considerável para explicar o motivo pelo qual alguém ficaria feliz por ser mulher. É nesse ponto das discussões clássicas que a biologia faz um retorno triunfal. O esforço em questão consiste em argumentar que encontrar prazer na dor é algo que se molda ao papel das mulheres na reprodução, visto que a defloração e o parto são “dolorosos.”

Dentro dos modos de produção propriamente, Marx e Engels¹⁵ defendiam que as relações entre homens e mulheres não seriam “naturais”, mas históricas e determinadas pelas

¹⁵ Pensadores e teóricos alemães que fundaram o socialismo científico. Eles são conhecidos por suas colaborações em obras como o Manifesto Comunista e por desenvolverem o materialismo histórico-dialético.

formas de produção. Ou seja, conforme a sociedade muda seus modos de produzir, as relações de gênero também se transformam. Engels situava a subordinação das mulheres como parte integrante de um desenvolvimento desses modos de produção, e Gayle Rubin (2017, p. 23 - 34) pontua adicionalmente que a mulher é mais um objeto ou veículo de trocas do que uma parceira nelas, do ponto de vista de que no sistema, é preferível que a sexualidade feminina corresponda ao desejo dos outros, e não que deseje e busque ser correspondida ativamente.

Em um estudo sobre os povos Arapesh, situados na ilha de Nova Guiné, Margaret Mead mostrou que o comportamento e os papéis de gênero não são inatos, mas sim culturalmente condicionados. Em sua pesquisa, Mead (1935, p. 100) aponta sobre o crescimento e o noivado de uma menina Arapesh:

Sua própria mãe, sua própria irmã, seus próprios porcos, seus próprios inhames que você juntou, você não pode comer. A mãe dos outros, a irmã dos outros, os porcos dos outros, os inhames dos outros que eles juntaram, você pode comer.

Mead (1935, p. 101) também descreve o diálogo:

O quê, você gostaria de se casar com sua irmã? O que é que há com você? Você não quer um cunhado? Não percebe que, se se casar com a irmã de outro homem e outro homem casar-se com sua irmã, você terá pelo menos dois cunhados, e ao passo que, se se casar com sua irmã, não terá nenhum? Com quem você irá caçar, com quem irá cultivar, a quem irá visitar?

Na teoria da reciprocidade primitiva, Lévi-Strauss¹⁶ acrescenta a ideia de que os casamentos são uma forma absolutamente fundamental da troca de presentes, na qual as mulheres são o presente mais precioso. Rubin (2017) aponta que “para se tornar parceiro em uma troca de presentes, é preciso ter algo a oferecer. Se as mulheres estão à disposição dos homens nesse sentido, não estão em condições de oferecer a si mesmas.”

Engels (1884) argumenta que a subordinação da mulher surge com o advento da propriedade privada, quando os homens passam a controlar os meios de produção e, com isso, o trabalho e a reprodução feminina. A mulher, antes produtiva dentro da economia doméstica coletiva, passa a ser confinada ao espaço privado e subordinada à autoridade masculina. No capitalismo, segundo Marx e Engels, o corpo e o trabalho das mulheres são mercantilizados: a

¹⁶ Antropólogo, professor, filósofo e sociólogo francês. Precursor da chamada Antropologia Estrutural.

mulher torna-se tanto força de trabalho explorada quanto símbolo de consumo. Assim, o sistema capitalista reforça e reconfigura as desigualdades de gênero para servir à lógica da produção e do lucro. A divisão dos sexos como sendo unicamente eficientes dentro da sua própria performance tem como objetivo suprimir certas características de personalidade, igualando e confinando mulheres a performance de feminilidade, e os homens a de masculinidade.

A misoginia está extremamente atrelada aos papéis de poder designados aos papéis de gênero. Se espera obediência e uma pureza maior a aquilo que se considera feminino enquanto se é naturalizado esperar dominação e violência daquilo que se considera masculino. Entende-se então que, na mesma medida que se espera da mulher uma baixa atividade e um baixo desejo sexual, principalmente em antro fetichista, também se espera que ela se torne e aceite se tornar o objeto de desejo aos olhos masculinos. O comportamento esperado de uma figura feminina perante a sociedade é que esta se dispa de suas próprias vontades e necessidades para que se submeta a se tornar a figura simbólica do falo especificamente para o agrado do sexo oposto e assim ser validada e adorada dentro de uma sociedade patriarcal. Mencionando o perfil da rede “X” @vvvorvvvtorvitor em 2025, “O sofrimento feminino é fálico, uma mulher aos gritos manuseada violentamente é um erotismo extragenital, maduro.”

A sociedade patriarcal instiga na masculinidade o pavor pela feminilidade, principalmente quando esta está no poder. Ao mesmo tempo que o homem teme que a mulher tenha o falo como símbolo de poder sobre ele, ele necessita dar a ela o falo para torná-la um objeto sexual tolerável. A erotização da violência contra a mulher é confundida com a sensualidade da submissão consentida, colocando a mulher como um objeto a se dominar e não a consentir.

2.3 BDSM como tabu

O BDSM, apesar de amplamente praticado e culturalmente representado contemporaneamente, ainda é envolto por uma camada espessa de tabu. A associação com dor, dominação e humilhação, elementos tradicionalmente vistos como incompatíveis com o

prazer e a afetividade, reforça a imagem do BDSM como algo desviante, violento e até mesmo perigoso.

Esse tabu é intensificado por fatores morais, religiosos e culturais que determinam o que é ou não um “sexo aceitável”. No imaginário social hegemônico ocidental, o sexo idealizado é aquele que se dá entre casais heterossexuais, monogâmicos, com papéis de gênero estáveis e que privilegia o amor romântico. Foucault (1981), aponta que “A monogamia, a fidelidade e a procriação figuram entre as principais, e talvez as únicas justificativas do ato sexual: um ato que, mesmo nessas condições, permanece intrinsecamente impuro”, não necessariamente pela influência da ação da igreja católica como é comumente assumido, mas sim datado em muitas outras culturas e suas literaturas, como na latina e helenística. Esses fundamentos de ética sexual estão relacionados paralelamente a questões de transformações sociais e ascensões de classes sociais dentro do Estado, tornando que “não é possível dissociar relações sexuais das relações sociais” (Foucault, 1981).

A visão sobre arte erótica no Ocidente e no Oriente se desenvolveu a partir de paradigmas distintos sobre o corpo, o prazer e o controle moral. Enquanto no Oriente, especialmente em tradições como o taoísmo chinês¹⁷ e o tantrismo indiano¹⁸, a sexualidade foi historicamente compreendida como uma força vital integrada à espiritualidade, algo a ser cultivado, estudado e representado artisticamente como via de autoconhecimento e harmonia cósmica, já o Ocidente percorreu um caminho de repressão e disciplinamento dos corpos, e transformou o sexo em objeto de saber e controle: o discurso científico e médico substituiu o religioso, mas manteve a lógica de vigilância e classificação dos comportamentos sexuais. Surge assim, a ciência sexual¹⁹, que transforma o desejo em algo a ser estudado, diagnosticado e normalizado.

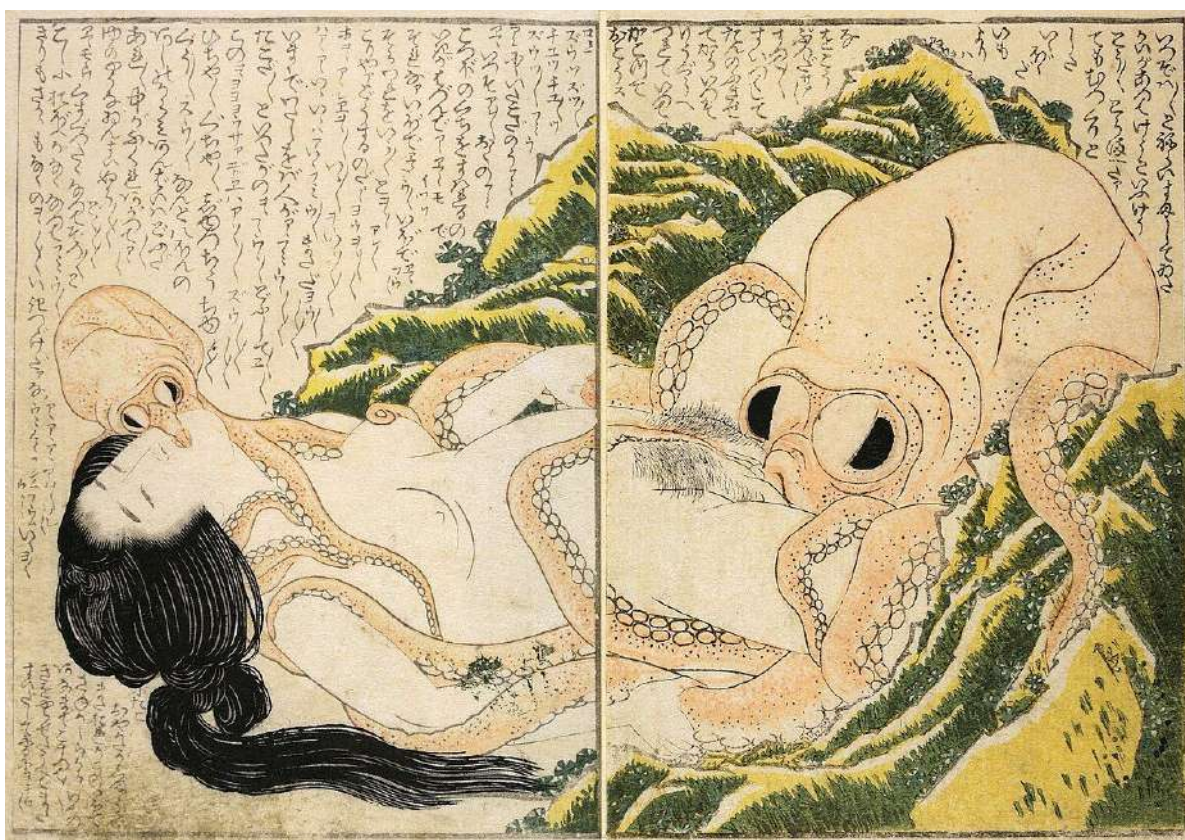
17 Filosofia e religião de origem chinesa que busca a harmonia com o Tao "o Caminho", força que rege o universo.

18 Conjunto de filosofias e rituais que se originou no hinduísmo e budismo, focado no desenvolvimento integral do ser através de técnicas para o autoconhecimento, como meditação e rituais.

19 Campo interdisciplinar conhecido como sexologia, que estuda a sexualidade humana, abrangendo aspectos biológicos, psicológicos, sociais e culturais.

Já no Oriente, a arte erótica, como os shungas japoneses²⁰, não se propunha a moralizar o corpo, mas a celebrá-lo. Nessas representações, o prazer é visto como expressão estética e espiritual, enquanto no Ocidente a arte erótica, desde o Renascimento até o século XIX, foi marcada pela censura e pelo voyeurismo²¹, frequentemente tensionada entre o sublime e o obsceno.

FIGURA 19 – SHUNGA ‘O SONHO DA ESPOSA DO PESCADOR’ POR KATSUSHIKA HOKUSA (1814)



FONTE: OBELISK ART HISTORY PROJECT

20 “Pintura de primavera”, forma de arte erótica tradicional do Japão, que se manifesta em pinturas, gravuras e manuscritos.

21 Prática que consiste em um indivíduo obter prazer sexual através da observação de pessoas praticando sexo ou nuas.

FIGURA 20 – SHUNGA DA SERIE SHIKI NO SUGATAMI (VIEWING FORMS IN THE FOUR SEASONS) POR KUNISADA (1840 – 1842)



FONTE: MIE GALLERY

Retomando a entrevista de Foucault *Sei to seiji wo Kataru* de 1978, a sexualidade, e por consequência a arte erótica, sempre foi atravessada por uma estrutura de poder e saber. A arte erótica ocidental é mediada pela confissão, pela culpa e pela medicalização do desejo. Desde antes do cristianismo, mas principalmente nele, o prazer foi submetido a discursos morais, médicos e jurídicos; o erotismo tornou-se uma forma de “dizer a verdade” sobre si, e portanto um território de vigilância e de controle. A estética do erótico, nesse contexto, tende ao dualismo entre pureza e pecado, entre o permitido e o proibido, transformando o erotismo em espetáculo e tabu ao mesmo tempo.

No Oriente, Foucault observa que o erotismo é mais próximo de uma prática estética e espiritual, e menos de um discurso moralizante. Nas tradições orientais, como já citado o taoísmo chinês ou o budismo japonês²², o prazer pode ser pensado como experiência de harmonia, disciplina e conhecimento do corpo. A arte erótica, nesse sentido, não busca

²² Religião indiana baseada nos ensinamentos de Sidarta Gautama, conhecido como o Buda, adaptada por influências de movimentos locais do Japão.

confessar o desejo, mas refina-lo: ela é uma forma de treinamento estético e filosófico em que o corpo é meio de sabedoria.

Enquanto Foucault distingue o erotismo ocidental como um campo de controle e discurso, Georges Bataille o define como uma experiência de transgressão. Para Bataille (1957), o erotismo é o ponto em que o humano ultrapassa seus próprios limites, o lugar do sagrado e do proibido coexistindo. No Ocidente, essa concepção se manifesta em uma arte erótica que mistura fascínio e culpa: o corpo é revelado ao mesmo tempo em que é interditado. O prazer é sempre acompanhado da consciência da violação, e essa tensão é o que dá à arte erótica ocidental seu caráter ambíguo, oscilando entre o estético e desprezível.

Entretanto no Oriente, essa relação se estrutura de forma diversa. Junichiro Tanizaki, em *O Elogio da Sombra* (1933), descreve uma sensibilidade erótica fundada na penumbra e na contenção, onde o prazer não se mostra, mas se sugere. A estética oriental privilegia o não-dito, o gesto contido, a sugestão como forma de erotismo. Aqui, o corpo não é instrumento de culpa ou transgressão, mas um meio de harmonia e de refinamento sensorial.

Assim, enquanto a arte erótica ocidental nasce do choque entre moral e desejo, a oriental floresce no equilíbrio entre prazer e espiritualidade. Foucault sugere que essa diferença revela modos distintos de pensar o corpo e o poder: no Ocidente o prazer é disciplinado e no Oriente é cultivado como experiência estética e filosófica. O BDSM, por sua vez, desafia esses pilares ocidentais ao propor experiências que envolvem a inversão de poder, o prazer na dor e a teatralização de papéis, rompendo com a lógica binária entre ativo/passivo, amor/desejo, dominação/liberdade.

Ainda sim a representação midiática do BDSM frequentemente reforça estereótipos negativos, retratando-o como um território sombrio, violento ou abusivo, o que alimenta o preconceito e o desconhecimento sobre os princípios fundamentais que sustentam a prática: consentimento, negociação e segurança.

Filmes como a trilogia de *50 Shades of Grey* (Sam Taylor-Johnson, 2015 e James Foley, 2017 - 2018) e *365 Days* (Tomasz Mandes e Barbara Bialowas, 2020 - 2022) são

exemplos de representação estereotipada, errônea e pobremente diagramada da prática BDSM, romantizando relações de controle e abuso emocional disfarçadas de erotismo. Nos dois casos, os protagonistas masculinos exercem controle sobre as personagens femininas em contextos onde o consentimento é ambíguo, manipulado ou ausente, além de exercerem poder através de riqueza ou ameaça. Christian Grey, protagonista na trilogia 50 Shades of Grey, por exemplo, impõe cláusulas contratuais sem que sua parceira Anastasia tenha real compreensão ou autonomia para negociar. Já Massimo, personagem em 365 Days, sequestra a protagonista Laura e promete que ela “se apaixonará por ele em um ano”, o que é uma violação clara de qualquer ética BDSM e dos direitos humanos básicos.

FIGURA 21 – QUARTO CINEMATOGRAFICO DO FILME 50 SHADES OF GREY (SA, TAYLOR-JOHNSON, 2015) “O QUARTO VERMELHO DA DOR”



FONTE: UNIVERSAL PICTURES

FIGURA 22 – CENA DO FILME 365 DAYS COM O PERSONAGEM MASSIMO E A PROTAGONISTA LAURA



FONTE: 365 DAYS (TOMASZ MANDES E BARBARA BIALOWAS, 2020)

No figurino, ambos os filmes usam do visual fetichista (trajes de couro, algemas, ambientes escuros e luxuosos) como elemento de espetáculo, sem entender o simbolismo, o contexto e a profundidade das práticas. O BDSM vira uma estética perigosa e sexy, mas esvaziada de significado e responsabilidade.

Juntamente a essa representatividade noçiva, pelas lentes feministas o BDSM erótico pode se tornar um assunto controverso. O debate entre BDSM e feminismo se situa em uma zona de tensão entre a crítica e a emancipação. Enquanto correntes feministas radicais, como a de Andrea Dworkin (1981), interpretam as práticas de dominação e submissão como reproduções simbólicas da opressão patriarcal e da objetificação feminina, autoras vinculadas ao feminismo pró-sexo, como Gayle Rubin (2017), defendem que o BDSM constitui uma arena de experimentação erótica e política, onde o poder é negociado, teatralizado e conscientemente subvertido.

Nessa perspectiva, o prazer feminino deixa de ser um território de repressão e se torna uma prática ativa de construção identitária e libertação corporal. Valerie Steele (1997) complementa ao demonstrar que a estética fetichista, com couro, vinil, espartilhos e amarras, não apenas remete à sexualidade, mas à performance de poder e percepção social. Judith Butler (2003), ao propor o gênero como performance, reforça essa noção ao indicar que tanto o feminino quanto o masculino podem ser encenados e questionados por meio dessas práticas.

Assim, o BDSM, longe de ser apenas um campo de prazer marginalizado, revela-se um espaço de articulação simbólica entre erotismo, identidade e resistência, tensionando fronteiras entre opressão e autonomia.

3. CINEMA DE TERROR E BDSM

3.1 A simbologia fetichista em filmes de terror

Carol J. Clover (1992) conceitua *final girl* ou *survival girl* como um gênero de personagens dentro dos filmes de terror que refere-se a última mulher viva de um grupo geralmente de jovens que enfrenta o assassino e sobrevive para contar a história. Essa sobrevivência sobre os outros personagens se dá normalmente baseada em uma superioridade moral implícita, como ser virgem, recusar drogas e bebidas e ir contra os comportamentos “selvagens” de seus colegas de grupo. A música “Final Girl” (2019) do musicista GraveyardGuy (Dustin Nickle) com participação da cantora Slayyyer (Catherine Grace Slater) ironiza a *final girl* com base nos estereótipos tirados dos filmes de terror:

Hot blonde, big tits/School girl, lipstick/Virgin whore, innocent/The cheerleader who babysits/At home, I'm alone/Stranger calls me on the phone/Lights go out, you cut the line/I'm the perfect sacrifice (Gostosa, peitos grandes/Estudante, batom/Put a virgem, inocente/A líder de torcida que é babá/Em casa, estou sozinha/Estranho me liga no celular/As luzes se apagam, você corta a linha/Eu sou o sacrifício perfeito) (GRAVEYARDGUY; SLAYYYTER, 2019).

O conceito de *final girl* evoluiu junto ao gênero de filmes, indo de moças frágeis em apuros que são salvas por personagens masculinos para mulheres que precisam superar essa fragilidade e garantir por si mesmas sua sobrevivência perante um assassino, normalmente também masculino. Toda a questão de protagonismo feminino em filmes do gênero *slasher* se resolve em volta de um homem com poder suficiente para decidir o destino de vida ou morte de uma mulher, seja ele o vilão ou um personagem deixado de lado que vai aparecer no último minuto para salvá-la.

Em Halloween (1978) é explícita uma certa propaganda tradicionalista de bons costumes direcionada a mulheres. Michael Myers se apresenta como um assassino sem

propósitos ou *flashbacks*²³ que justifiquem seu comportamento, Gabriela Larocca (2016) pontua que o mesmo “atua como o representante do mal encarnado e primitivo, não havendo nenhuma explicação acerca de seu comportamento, de forma que muitas vezes é creditado apenas como *The Shade*²⁴”. Assim, Michael Myers pode ser visto como apenas um assassino sem objetivos, porém a produção emprega o personagem como um ato de punição contra personagens femininas.

Na cena de abertura do filme, o espectador vê o *point of view*²⁵ de uma pessoa do lado de fora de uma casa, que logo é identificada como o Michael Myers quando criança, observando um casal trocando carícias no sofá. Após o casal decidir subir para o quarto no andar de cima, a câmera, que ainda acompanha o jovem Michael, agora vestindo uma máscara de palhaço e se consagrando como *The Shade*, entra no quarto e se depara com uma jovem nua em frente ao espelho que, junto as roupas jogadas no chão, indica uma relação sexual que pode ter ocorrido. Após se ver a cena, o pequeno Michael esfaqueia repetidamente a personagem que vem ser revelada como sua irmã Judith, que cai sem vida no chão de seu quarto. Assim, Michael age como um tipo de justiceiro que pune sua própria irmã pelo pecado sexual, que, em vez de estar o vigiando como uma “boa irmã mais velha”, estava dando atenção a outro homem em sua própria casa. O interessante dessa cena é que Michael aguarda o namorado de Judith se retirar do local para assim subir ao quarto dela e assassiná-la, permitindo que ele saia ileso do ataque como alguém que Michael vê como “inocente” na situação. A *final girl* do filme, Laurie Strode, sobrevive justamente por ser considerada pura, estudiosa e recatada, o que Carol J. Clover aponta como um padrão.

23 Técnica narrativa em que um evento passado é inserido na história, quanto um fenômeno psicológico de reviver uma memória vividamente.

24 Apelido para o assassino Michael Myers da franquia de terror Halloween. O nome se refere à sua aparência inexpressiva e constante.

25 Do inglês, “ponto de vista”.

FIGURA 23 – CENA DO FILME HALLOWEEN, ONDE MICHAEL MYERS QUANDO CRIANÇA OBSERVA SUA IRMÃ TROCANDO CARÍCIAS COM O NAMORADO



FONTE: HALLOWEEN (JOHN CARPENTER, 1978)

FIGURA 24 – CENA DO FILME HALLOWEEN, ONDE MICHAEL MYERS QUANDO CRIANÇA ENCONTRA AS ROUPAS JOGADAS NO CHÃO E VESTE SUA MÁSCARA DE PALHAÇO



FONTE: HALLOWEEN (JOHN CARPENTER, 1978)

FIGURA 25 – CENA DO FILME HALLOWEEN, ONDE MICHAEL MYERS QUANDO CRIANÇA ENCONTRA AS ROUPAS JOGADAS NO CHÃO E VESTE SUA MÁSCARA DE PALHAÇO



FONTE: HALLOWEEN (JOHN CARPENTER, 1978)

A narrativa não é exclusiva apenas em *Halloween* (1978), sendo utilizada em diversos outros filmes do gênero, como *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980), onde os monitores que são mortos estavam bebendo, fumando e fazendo sexo. A primeira motivação do assassino, que no filme é Pamela Voorhees, mãe do Jason, vem da negligência dos monitores que deixaram seu filho morrer enquanto faziam sexo, ou seja, a punição começa por pecados sexuais. A estrutura narrativa desses filmes costuma reforçar uma divisão entre a figura masculina dominante e a feminina vulnerável, embora essa lógica possa ser subvertida em personagens como a *final girl*.

Esse contraste estético se liga a uma dinâmica de dominação/submissão simbólica: a mulher é o corpo exposto, a ser olhado, controlado ou punido, enquanto o homem é o corpo oculto, o agente da ação violenta ou da disciplina. Isso remete diretamente às práticas e estéticas do BDSM, onde o poder se manifesta também na escolha e função do figurino. O personagem masculino e vilão porta uma raiva facilmente identificável pelo público masculino sobre mulheres que transgridem de um padrão moral, principalmente sexual. Apesar do BDSM constituir relações consentidas dentro dessas práticas violentas, o que erotiza a violência contra a mulher nesses filmes é justamente a falta desse consentimento, de punir a mulher que vai contra os desejos masculinos, tornando o sofrimento feminino no falo necessário para a aprovação masculina. Steele (1997, p. 32) aponta:

Pode-se especular que tais artigos do vestuário [...] tais como meias pretas, roupas íntimas sensuais, couro ou uniformes de enfermeira por exemplo [...] agem (pelo menos para alguns homens), na prática, como características sexuais secundárias que servem de indicadores de que a fêmea é sexualmente desejável e disponível.

Contudo, a figura da *final girl* tenciona esse binarismo dependendo da sua situação. Essa personagem, embora inicialmente colocada na posição de vulnerável, assume uma postura ativa, desafiadora, sobrevivente, muitas vezes se masculinizando simbolicamente (na arma, na linguagem, no controle da cena). Seu figurino também costuma mudar: de roupas frágeis para algo mais utilitário, mais "masculino" ou neutro. Assim, os papéis de gênero nos filmes de terror não apenas reproduzem estereótipos, mas também os teatraliza e fetichiza, estabelecendo uma relação de poder masculina e submissão feminina constante, independente de quem a porta.

Dentro disso, a simbologia fetichista no cinema de terror se manifesta principalmente por meio do figurino, dos materiais e dos enquadramentos que evocam desejo, controle e submissão. O fetiche, como aponta Valerie Steele (1997, p.13), está intimamente ligado ao poder e à percepção: ele não fala apenas sobre sexualidade, mas sobre quem domina o olhar e quem é dominado por ele. No terror, especialmente nos subgêneros tratados nesse trabalho, essa simbologia aparece de forma explícita na construção visual de corpos e violências erotizadas.

O figurino fetichista, como couro, vinil, látex, espartilhos, cintos e máscaras, não é usado apenas como adorno, mas como um dispositivo simbólico de poder. Esses materiais, historicamente associados ao erotismo e ao controle corporal, são traduzidos na linguagem do terror como elementos que marcam o humano e o monstro, o prazer e a dor, o sujeito e o objeto. Assim o corpo vestido torna-se uma extensão da dominação: o assassino mascarado, coberto por roupas justas e impermeáveis, representa o controle absoluto, enquanto o corpo feminino sem defesa simboliza vulnerabilidade e desejo reprimido.

FIGURA 26 – FOTO DOS BASTIDORES DO FILME HELLRAISER (CLIVE BARKER, 1987) COM OS PERSONAGENS CENOBITAS E O DIRETOR CLIVE BARKER



FONTE: ACERVO PESSOAL/FOTOGRAFO DESCONHECIDO

Filmes como *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hopper, 1974), *Hellraiser* (Clive Barker, 1987 e David Bruckner, 2022) e *The Human Centipede: First Sequence* (2009) exploram esses códigos visuais fetichistas de forma quase ritualística. O figurino funciona como um signo que conecta erotismo e repulsa e o espectador é atraído e repellido simultaneamente. Essa ambiguidade é central ao fetiche e à experiência do terror.

Em *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), o uso da máscara feita de pele humana e o avental de couro de Leatherface, o assassino principal, são símbolos diretos da desumanização e da brutalidade. O figurino não é apenas um disfarce, mas um instrumento de fetichização da violência: o couro, material que remete tanto ao ofício do açougueiro quanto ao imaginário BDSM, torna-se um emblema de dominação física e psicológica. A máscara, por sua vez, suprime o rosto e o “eu”, reforçando o anonimato do agressor e a perda de identidade da vítima, uma inversão do fetiche sexual, em que o poder está na ocultação e na posse do corpo alheio.

FIGURA 27 – PERSONAGEM LEATHERFACE, VILÃO DO FILME THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (TOBE HOPPER, 1974)



FONTE: BRYANSTON PICTURES

Em *Hellraiser* (1987), o fetichismo atinge uma dimensão quase religiosa. Os Cenobitas, figuras centrais da narrativa introduzidos como criaturas de outra dimensão, são representações visuais do desejo levado ao extremo: corpos mutilados, atravessados por ganchos e ornamentos metálicos que evocam tanto o sofrimento quanto o êxtase. O figurino, composto de couro preto, cintos, piercings e cortes cirúrgicos abertos, remete diretamente à estética BDSM, mas também à ritualização do prazer e à fusão entre corpo e dor. Segundo Valerie Steele (1997), a indumentária fetichista opera como uma armadura erótica, onde o poder e a vulnerabilidade coexistem. Em *Hellraiser* (1987), essa lógica é literal: os Cenobitas vestem a dor como ornamento, transformando o sofrimento físico em uma forma de transcendência estética e espiritual. Pinhead, o líder dos Cenobitas, é a síntese desse conceito em um corpo disciplinado, modificado e uniformizado, que encarna o desejo de ultrapassar os limites do humano por meio da submissão à dor.

FIGURA 28 – POSTER PROMOCIONAL DE FILME HELLRAISER (CLIVE BARKER, 1987)



FONTE: NEW WORLD PICTURES

A relação entre o prazer e a dor nos Cenobitas retoma a noção de Foucault de que o corpo é o principal campo de exercício do poder. Em *História da Sexualidade* (1976), Foucault argumenta que o desejo é moldado por discursos de controle e prazer, e que o erotismo nasce do interdito. *Hellraiser* (2022) traduz visualmente esse conceito ao transformar a punição em gozo, o castigo em libertação, e o corpo em um altar de poder. O figurino fetichista, portanto, não apenas expressa o sadomasoquismo, ele o sacraliza, elevando o BDSM a uma linguagem abstrata sobre os limites do desejo.

FIGURA 29 – IMAGEM PROMOCIONAL DO FILME HELLRAISER (CLIVE BARKER, 1987)



FONTE: NEW WORLD PICTURES

Já em *The Human Centipede: First Sequence* (2009), o fetiche se desloca do vestuário para o corpo como objeto moldável. O Dr. Heiter, vilão do filme, veste-se de branco, com roupas clínicas e luvas cirúrgicas que evocam pureza e assepsia, mas o contraste com o conteúdo do filme revela uma perversão desse simbolismo: o figurino médico representa o controle absoluto sobre a carne. O corpo das vítimas é literalmente costurado em sequência, transformado em um objeto, um ato de dominação que leva ao extremo a objetificação e o desejo de posse, aproximando-se do ideal fetichista descrito por George Bataille (1957): a destruição do corpo como forma última de erotismo.

FIGURA 30 – CENA DO FILME THE HUMAN CENTIPEDE: FIRST SEQUENCE

FONTE: THE HUMAN CENTIPEDE: FIRST SEQUENCE (TOM SIX, 2009)

De acordo com Linda Williams (1991), tanto o horror quanto o erotismo trabalham com a exposição do corpo em excesso, e o figurino fetichista atua justamente para tensionar esse limite entre o que é mostrado e o que é sugerido. Já Susan Sontag (1964), em *Notes on "Camp"*, destaca como o exagero e o artifício da moda fetichista se tornam um espetáculo visual que questiona normas de gênero e poder, algo que o cinema de terror potencializa através da violência e da performance do medo.

Ao observar filmes como *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), *Hellraiser* (1987, 2022) e *The Human Centipede: First Sequence* (2009), nota-se que o figurino fetichista atua como uma extensão simbólica da própria narrativa, e é nele que o horror encontra o erotismo. Os materiais, as texturas e o uso do corpo como superfície expressiva tornam-se metáforas de poder e submissão. O látex, o couro e as máscaras não são apenas adereços visuais, mas códigos que articulam o prazer de dominar e o prazer de ser dominado, um espelho das dinâmicas sociais de controle e repressão do desejo.

Esses elementos também revelam o papel do figurino como mediador entre o humano e o monstruoso. O assassino mascarado, o médico obcecado e os Cenobitas compartilham a mesma estrutura simbólica, substituindo a individualidade pela função. A máscara, o couro e o

sangue se unem como símbolos de despersonalização, transformando o corpo em objeto, o desejo em espetáculo e a violência em arte.

Como propõe Laura Mulvey (1999), o cinema constrói seus prazeres sobre o olhar, e no terror fetichista, esse olhar é invertido e corrompido. O espectador é convidado a contemplar a dor como estética, o corpo como território de poder e o figurino como linguagem de dominação. Assim, o vestuário fetichista no cinema de horror não apenas veste personagens: ele revela o próprio desejo de quem assiste, um desejo contraditório, ambíguo e inevitavelmente humano. Assim, o vestuário fetichista nos filmes de terror não é mero artifício estético, mas um código visual de dominação, que traduz a relação entre erotismo, violência e poder em imagens. Ele transforma o medo em desejo e o corpo em território de controle, um reflexo da própria sociedade que consome esses símbolos com fascínio e repulsa.

3.2 Desumanização e consumo do corpo como objeto

A articulação entre fetiche, poder e violência encontra um ponto sensível quando o corpo, especialmente o corpo feminino, passa a ser consumido como objeto não apenas sexual, mas simbólico e narrativo. No contexto dos filmes de terror, a figura do corpo vulnerabilizado é frequentemente estetizada e transformada em fetiche através do figurino, de enquadramentos e da dramaturgia. Assim o terror se torna um espaço onde práticas de dominação e fantasias de controle sobre o outro deixam a esfera privada, como ocorre no BDSM consensual, e migram para um campo ficcional de violência real e não consentida.

No cinema de horror extremo, a desumanização se torna instrumento narrativo para tensionar os limites do corpo e do sujeito, frequentemente mobilizando símbolos tradicionalmente associados ao universo fetichista, como submissão, transformação corporal e corpos como objetos de poder. *The Human Centipede: First Sequence* (2009), Tom Six exemplifica essa dinâmica ao apresentar um processo de desumanização radical, no qual as vítimas têm suas bocas costuradas aos ânus umas das outras, anulando a autonomia. Nessa configuração, o corpo deixa de atuar como veículo de desejo para se tornar objeto funcional, submetido ao comando absoluto do dominador. A lógica do domínio total subverte a estética

fetichista e a aproxima do horror corporal, deslocando o fetiche do campo erótico para o terreno da violência disciplinadora.

FIGURA 31 – CENA DO FILME THE HUMAN CENTIPEDE: FIRST SEQUENCE



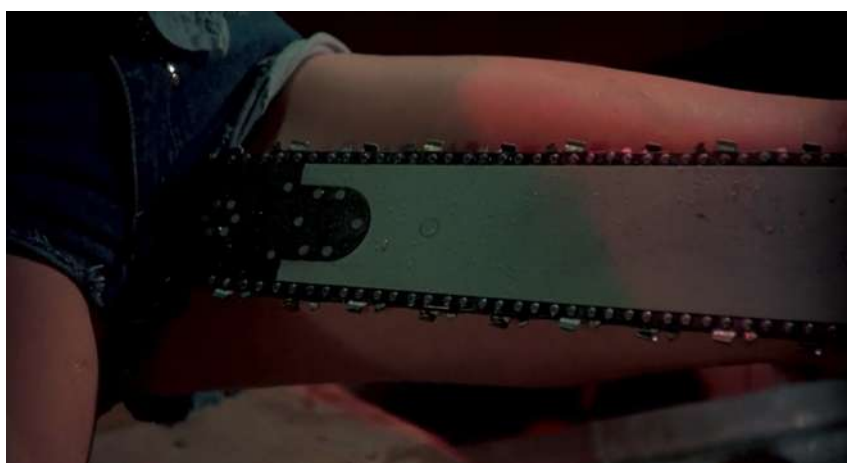
FONTE: THE HUMAN CENTIPEDE: FIRST SEQUENCE (TOM SIX, 2009)

Valerie Steele (1997) discute como o fetiche é tanto uma prática erótica quanto um sistema cultural de significação, mediado pela moda e pelo visual. No cinema de terror essa lógica se intensifica: materiais como couro, máscaras, látex e instrumentos de contenção, originalmente associados ao prazer consensual e ao jogo simbólico de poder, são reconfigurados como marcadores de desumanização, transformando personagens em objetos passíveis de posse, manipulação e destruição. O que no BDSM se estrutura pelo consentimento, a negociação de papéis, limites e desejos, no terror se converte em imposição unilateral e violência irreversível.

A objetificação aqui funciona como mecanismo narrativo. A personagem não é apenas ferida: ela é esvaziada de agência, convertida em superfície para projeções do agressor e do público. Laura Mulvey (1975) já apontava o olhar cinematográfico masculino como dispositivo que erotiza o corpo feminino ao mesmo tempo em que o fixa em posição de passividade. No terror fetichista esse olhar se intensifica ao cruzar erotismo e brutalidade, transformando a violência em espetáculo e o corpo, muitas vezes fragmentado, amarrado, silenciado ou mascarado, em um “objeto de uso”, um corpo disponível para violação simbólica ou física. Esse consumo do corpo como objeto desumanizado se alinha também à

lógica capitalista discutida por Marx e Engels, em que o ser humano pode ser reduzido à função e utilidade dentro de uma relação de poder e exploração. No terror, tal redução é levada ao extremo: o corpo é mercadoria narrativa, um recurso a ser torturado, manipulado e descartado.

FIGURA 32 – CENA DO FILME THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE PART 2



FONTE: THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE PART 2 (TOBE HOPPER, 1986)

Enquanto o BDSM real opera na lógica da ética, do cuidado e da afirmação do corpo como sujeito de desejo, o terror fetichista subverte essa estrutura ao negar humanidade e transformar o corpo em espetáculo, um produto visual destinado ao consumo do medo, do choque e, por vezes, de um erotismo macabro.

Esse deslocamento simbólico reforça o argumento de Steele (1997) de que o fetiche não é apenas sexual, mas também político e estético; quando inserido no horror, o fetichismo revela medos sociais profundos sobre vulnerabilidade e perda de controle. Ao instrumentalizar corpos femininos e feminilizados, *The Human Centipede: First Sequence* (2009), assim como obras como *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) e *Hellraiser* (2022), expõe a dimensão voyeurística do sofrimento, produzindo uma visualidade onde erotismo, violência e dominação se confundem, e o corpo torna-se palco de terror e punição.

Em *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) o corpo humano é apresentado como objeto de consumo literal e simbólico, sendo reduzido à condição de carne. A cena do jantar em família, assim como a imagem da vítima pendurada em um gancho, expõe a brutalidade do

olhar masculino e capitalista sobre o corpo feminino, transformando-o em produto dentro de uma lógica de abate e domesticação. Essa estetização da violência aproxima-se do fetichismo, no sentido marxista, em que o valor de uso é substituído pelo valor simbólico do corpo como mercadoria. Ao mesmo tempo, o figurino improvisado de couro, as máscaras feitas de pele humana e os gestos ritualísticos da família canibal evocam uma estética fetichista grotesca, na qual o erotismo e o horror se confundem. O corpo feminino é convertido em superfície de desejo e repulsa, um “objeto de horror” que reafirma a relação de poder entre dominação e consumo.

FIGURA 33 – CENA DO FILME THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE



FONTE: THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (TOBE HOPPER, 1974)

Já em *Hellraiser* (2022) o fetiche se torna literal através da figura dos Cenobitas, entidades cuja aparência combina elementos do vestuário BDSM: couro, látex, correntes e ganchos, com a estética da tortura e da mutilação. A dor e o prazer são fundidos num ritual sadomasoquista que, embora inspirado em práticas eróticas, subverte completamente o princípio do consentimento, transformando o desejo em condenação. O figurino aqui funciona como extensão simbólica do poder e da punição, onde o prazer é possível apenas na transcendência do sofrimento. Bruckner, assim, converte a estética fetichista em metáfora da própria repressão sexual ocidental, retomando o que Foucault discute sobre a relação entre o poder e o corpo disciplinado. O resultado é uma visualidade que erotiza a dor e estetiza a

dominação, traduzindo o fetiche em um signo de terror e transcendência, a carne como prisão e espetáculo.

FIGURA 34 – CENA DO FILME HELLRAISER



FONTE: HELLRAISER (DAVID BRUCKENER, 2022)

Dessa forma, ao observar a maneira como filmes como *The Human Centipede* (2009) , *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) e *Hellraiser* (2022) reorganizam elementos associados ao fetichismo e ao BDSM, torna-se evidente que o terror trabalha sobre uma lógica de deslocamento: práticas eróticas baseadas em consentimento e negociação tornam-se, na ficção, instrumentos de dominação absoluta, violência unilateral e desumanização radical. O corpo, especialmente o corpo feminino e feminilizado, deixa de ser sujeito desejante para se converter em matéria narrativa, superfície simbólica e mercadoria visual, onde se projetam ansiedades culturais sobre sexualidade, vulnerabilidade e poder. Assim, o fetichismo no horror não opera como estética do prazer, mas como dispositivo político e punitivo que evidencia medos sociais quanto à perda de controle e à disciplinarização dos corpos. Ao transformar signos fetichistas em marcadores de violência, esses filmes revelam como o imaginário do terror explora a tensão entre desejo e destruição, reafirmando que, no gênero, o corpo é simultaneamente objeto de espetáculo e campo de disputa simbólica.

4. PROJETO SOBRE FETICHE, DESUMANIZAÇÃO E CONTROLE

4.1 Conceito

O projeto apresentado tem finalidade teórico-prática. De forma teórica, pretende apresentar uma monografia clara e coesa que interligue os tópicos apresentados acerca de feminismo, BDSM e filmes dos subgêneros de terror slasher e gore. No projeto prático, entende-se fazer um ensaio fotográfico baseado no filme *The Human Centipede: First Sequence*, que ilustra a ideia de dominação e submissão, juntamente ao conceito de objetificação humana com peças propostas: três *catsuits*²⁶ de material vinílico que operem a prática do *bondage* entre si e em si mesmos que imitam a primeira idéia da centopéia.

The Human Centipede: First Sequence (2009) é uma das obras contemporâneas que mais explicitam o limite entre corpo, controle e degradação, tornando-se um exemplo extremado do fetiche deslocado para o terror. Aqui, a lógica do BDSM é corrompida ao máximo: não existe desejo, negociação ou consentimento, apenas dominação absoluta, redução corporal e violação da subjetividade.

O antagonista encarna o papel do dominador que, ao invés de construir prazer mútuo, exerce poder total sobre seus “objetos humanos”. A costura das bocas aos ânus das vítimas simboliza a dissolução completa da individualidade: a boca, órgão do discurso e da identidade, é transformada em mero canal biológico. A função corporal suplantando o sujeito ecoa teorias marxistas sobre alienação e coisificação: o corpo deixa de ser humano e passa a ser função, engrenagem, utilidade extrema e degradante. Em *Fetiche: Moda, Sexo & Poder* (1997), Valerie Steele fala do fetiche como estética e construção cultural; aqui, o filme subverte essa lógica, estetizando o grotesco, criando uma moda que usa o corpo como traje e punição.

O fetiche pela submissão, na obra, é amputado de erotismo e transformado em horror fisiológico, o corpo não é excitado, é silenciado, humilhado e instrumentalizado. A submissão é absoluta, irreversível e não consensual, revelando como o terror pode inverter simbolismos

²⁶ Macacão justo, peça que cobre o corpo, as pernas e frequentemente os braços.

BDSM para expor medos sociais sobre perda de autonomia, sujeição e desumanização extrema. No filme, a submissão não nasce do desejo ou da negociação, elementos fundamentais das práticas BDSM, mas de uma violência autoritária que transforma o corpo em extensão do desejo unilateral do perpetrador. A estética da degradação proposta por Tom Six, portanto, ilustra uma fusão entre erotismo pervertido, disciplina e espetáculo da dor.

O projeto prático tem como objetivo mesclar de forma visual a objetificação não consensual do experimento do Dr Heiter com a objetificação consensual dentro da prática do BDSM erótico. Transformar o homem em objeto utilizando a indumentária do BDSM: um *catsuit* vinílico que cubra o corpo todo e funcione como uma prisão a si mesmo e aos outros homens objetos, os inibindo de enxergar ou ter qualquer controle sobre si e sobre a situação. O conceito surge de um interesse já existente no BDSM e na moda fetichista durante a graduação, que já foram objeto de pesquisa de trabalhos anteriores colaborando na carga teórica e prática deste projeto, e do interesse pelo cinema de terror. Após cursar a matéria Autores e Estilos Cinematográficos do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais na UFMG, esse interesse se tornou pesquisa, análise e crítica, que resultou na iniciativa de entender como os dois assuntos estão interligados e trabalham de forma comunicativa.

4.2 Metodologia

Dentro do conceito decidido, com base teórica e ideia prática, se fez necessário pensar em como a peça funcionaria nos modelos e na prática do *bondage* entre si e em si mesmos. Foram-se criados croquis artísticos para ilustrar a ideia inicial, idealizando um tecido brilhante e estruturado que lembrasse o látex, e o *bondage* feito meio de fitas de tecido e fivelas aderidas ao corpo de um *catsuit* de forma que se permitisse prender o modelo em diferentes posições. O projeto prático não apresenta nenhuma intenção técnica na construção das peças, envolvendo as etapas de modelagem e costura. O trabalho visa exclusivamente traduzir de forma visual, por meio de um ensaio fotográfico de moda, o conceito teórico aqui apresentado. Dessa forma, o processo prático é entendido como extensão da pesquisa conceitual, na qual cada escolha responde a uma intenção estética e discursiva.

FIGURA 35 – ENSAIO FOTOGRÁFICO

FONTE: ACERVO PESSOAL/FOTOGRAFIA: JULIA ANTUNES

FIGURA 36 – ENSAIO FOTOGRÁFICO

FONTE: ACERVO PESSOAL/FOTOGRAFIA: JULIA ANTUNES

FIGURA 37 – ENSAIO FOTOGRÁFICO

FONTE: ACERVO PESSOAL/FOTOGRAFIA: JULIA ANTUNES

FIGURA 38 – ENSAIO FOTOGRÁFICO

FONTE: ACERVO PESSOAL/FOTOGRAFIA: JULIA ANTUNES

FIGURA 39 – ENSAIO FOTOGRÁFICO



FONTE: ACERVO PESSOAL/FOTOGRAFIA: JULIA ANTUNES

FIGURA 40 – ENSAIO FOTOGRÁFICO



FONTE: ACERVO PESSOAL/FOTOGRAFIA: JULIA ANTUNES

FIGURA 41 – ENSAIO FOTOGRÁFICO

FONTE: ACERVO PESSOAL/FOTOGRAFIA: JULIA ANTUNES

FIGURA 42 – ENSAIO FOTOGRÁFICO

FONTE: ACERVO PESSOAL/FOTOGRAFIA: JULIA ANTUNES

FIGURA 43 – ENSAIO FOTOGRÁFICO



FONTE: ACERVO PESSOAL/FOTOGRAFIA: JULIA ANTUNES

FIGURA 44 – ENSAIO FOTOGRÁFICO



FONTE: ACERVO PESSOAL/FOTOGRAFIA: JULIA ANTUNES

FIGURA 45 – ENSAIO FOTOGRÁFICO

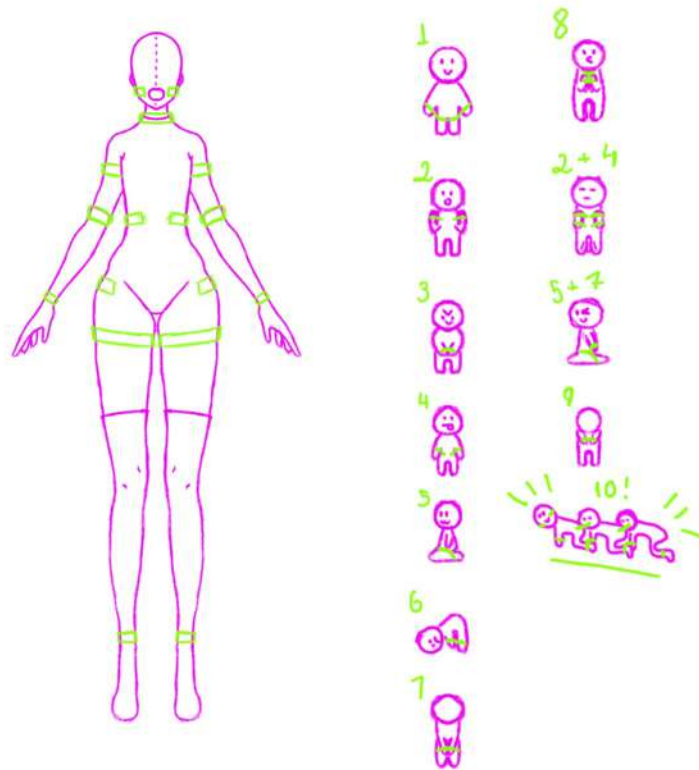


FONTE: ACERVO PESSOAL/FOTOGRAFIA: JULIA ANTUNES

4.2.1 Concepção Inicial e Objetivos da Peça

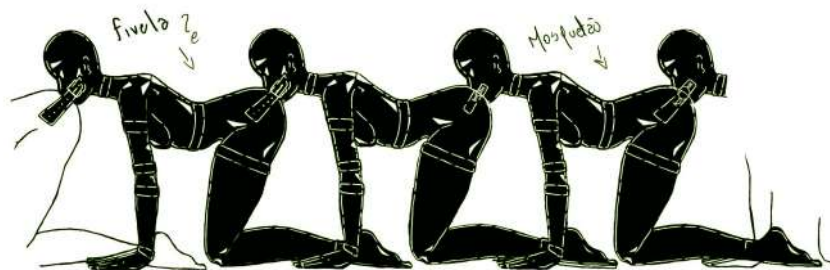
A etapa inicial consistiu em definir como cada peça deveria funcionar dentro da dinâmica simbólica proposta. Desde o início se foi estabelecido que a funcionalidade das peças deveria dialogar com ideias de contenção, limitação de movimento e vínculo corporal, reproduzindo princípios de *bondage* e de manipulações físicas presentes no BDSM. Mais do que vestir, a roupa deveria agir sobre o corpo e entre corpos: enlaçar, conectar, restringir, adaptar-se e tensionar. Assim, o projeto se orientou por uma dupla intenção, estética e performativa, que guiou todas as fases subsequentes.

FIGURA 46 – CROQUIS INICIAIS



FONTE: ACERVO PESSOAL

FIGURA 47 – CROQUIS INICIAIS



FONTE: ACERVO PESSOAL

4.2.2 Estrutura Funcional: Bondage

Pensando primeiro no sistema de bondage, o projeto inicial foi pensado por fivelas, por permitir tanto autonomia quanto vínculo. As tiras ajustáveis permitiriam que a vestimenta se conectasse à própria pessoa, apertando, modelando ou restringindo, ou que se prenda ao corpo de outra pessoa, criando ligações que evocam relações de poder, dependência e controle, porém foi descartada pela falta de praticidade na construção da peça em si. O segundo sistema pensado envolvia essas mesmas tiras mas, ao invés de fivelas, mosquetões. A peça apresentaria mosquetões atrelados ao corpo por tiras de tecido e seria conectado, agora, por argolas. Essa solução não apenas atende à funcionalidade desejada, como também traduz simbolicamente o caráter relacional do fetichismo: o corpo só existe plenamente na dinâmica com o outro, e a roupa atua como mediadora dessa relação. A escolha dos mosquetões e argolas, portanto, articula estética, funcionalidade e discurso.

FIGURA 48 – TESTE DA ESTRUTURA DO BONDAGE



FONTES: ACERVO PESSOAL

FIGURA 49 – TESTE DA ESTRUTURA DO BONDAGE



FONTES: ACERVO PESSOAL

4.2.3 Seleção de Materiais

A escolha do material principal exigiu uma série de testes, iniciando com a escolha de materiais. A malha de vinil se mostrou mais apropriada para o projeto tanto pelo custo quanto pelo benefício. Por ser malha, estica e se adequa bem ao modelo justo do catsuit no corpo do modelo, e recebe um acabamento vinílico brilhante mantendo um forro de tecido e se tornando confortável e prático para a criação e para o uso.

No primeiro teste se foi utilizado uma malha de vinil mais grossa, pouco tensionáveis e pouco maleável, porém com bastante reflexo na parte do vinil. Com ela se foi feita a primeira peça, que viria a se tornar o primeiro teste e peça piloto do projeto. Durante a compra de materiais, essa primeira malha de vinil acabou por não ser mais comercializada pelas principais lojas de tecido utilizadas no projeto. Pela dificuldade de encontrar esse material específico, foi feita a compra de uma segunda malha de vinil, mais fina e maleável. Dentro disso, o primeiro material, por ser mais rígido, dificultava a movimentação do modelo quanto trajando o *catsuit*, o que viria a atrapalhar o projeto fotográfico final e geraria desconforto a quem estivesse utilizando. Assim foi decidido prosseguir o projeto com malha de vinil mais

fina, apesar de que um pouco menos brilhante no reflexo. Após as experimentações, essa malha se mostrou mais confortável e mais fácil de trabalhar, levando ela a ser escolhida oficialmente.

FIGURA 50 – TESTE DE MATERIAL



FONTES: ACERVO PESSOAL

FIGURA 51 – TESTE DE MATERIAL



FONTES: ACERVO PESSOAL

4.2.4 Modelagem e Confeção

A confecção para a base do catsuit se dividiu em 6 partes, se iniciando com a escolha dos três modelos para que se pudesse tirar as medidas e iniciar a modelagem das peças. Em seguida, a modelagem escolhida foi a plana, consistindo em: Uma base superior do corpo, uma base de calça reta que viria a ser ajustada para que ficasse mais justa no corpo do modelo, uma máscara que cobrisse a totalidade do rosto do modelo, luvas e meias. A seguir, passar o molde para o tecido e recortar todas as partes, para que assim pudesse ser finalizado na costura reta na máquina doméstica. O vinil, por conter uma camada de poliuretano na sua estrutura, não desfia facilmente, não requerendo acabamentos mais específicos. Após finalizada a primeira base da peça, se realizava a experimentação com o modelo para ajustes no corpo, majoritariamente ajustes que deixassem a peça mais justa.

O fechamento da peça foi decidido ser feito com ilhós de corda de cetim, reproduzindo o fechamento comum de corsets, ao invés de usar zíper comum ou invisível, para que a peça

pudesse se adequar melhor ao corpo do modelo. Como medida de segurança, foi feito um forro aderido à peça, para que nenhuma parte do corpo do modelo ficasse exposta na parte de trás, onde se encontra o fechamento.

FIGURA 52 – PROCESSOS



FONTES: ACERVO PESSOAL

FIGURA 53 - PROCESSOS



FONTES: ACERVO PESSOAL

4.2.5 Construção do sistema de conexão

Após descartada a ideia das tiras de vinil atreladas por fivelas, seria necessário pensar como seria feita com mosquetões. Os primeiros testes envolviam cortar uma tira grossa de vinil do tamanho desejado e uma tira fina do mesmo tamanho que seguraria o mosquetão na tira mais grossa, ficando entre elas. As tiras eram coladas uma na outra com cola de contato, material decidido para um acabamento mais limpo, e o mosquetão se encaixava na altura desejada. Houve a adição de ilhóses ao longo da tira de teste por razões estéticas, porém foi descartado por também outras razões estéticas, visando manter a peça com o mínimo de detalhes visíveis.

Feitos os testes, a construção dessas tiras agora se baseava no tamanho e do local que elas ficariam no *catsuit* para melhor conectar o modelo nele mesmo e nos outros.

FIGURA 54 – PROCESSOS



FONTE: ACERVO PESSOAL

FIGURA 55 – PROCESSOS

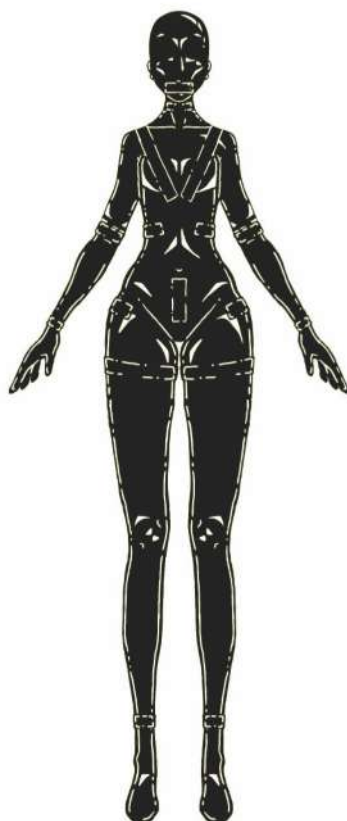


FONTE: ACERVO PESSOAL

4.2.6 Alterações Entre o Croqui e a Peça Final

Durante o processo, diversas alterações foram incorporadas em relação ao croqui inicial. Mudanças estruturais foram feitas para adequar o projeto às limitações do material, ao comportamento do vinil no corpo e à necessidade de tornar a peça funcional enquanto ainda preservava seu potencial simbólico. Elementos decorativos se tornaram estruturais e vice-versa, e ajustes no desenho final refletiram tanto questões técnicas quanto conceituais.

FIGURA 56 – PROJETO FINAL



FONTE: ACERVO PESOAL

4.2.7 Dificuldades técnicas

Houve desafios específicos decorrentes da modelagem plana do vinil, que não se comporta como tecidos tradicionais. A costura reta exigiu adaptação de técnicas e ajustes foram necessários, sobretudo em máscara, mangas, pernas, corpo, luvas e pés, áreas que demandam curvatura e flexibilidade.

O projeto não seguiu uma linha de planejamento pensada, mas sim, após chegar a conclusão do que seria feito e com qual material principal, se foram fazendo uma série de testes e vendo até onde eles levavam. A construção das peças foi completamente experimental se baseando no projeto teórico e conhecimentos básicos de costura e modelagem para que se alcançasse o resultado desejado. Ainda sim, grande parte do projeto foi feito com primeiras experiências: A

costura desse tipo de vinil na máquina doméstica, a modelagem do *catsuit*, a utilização da cola de contato no material e a criação do sistema de conexões.

O primeiro teste da peça, apesar de não ter dado certo com o tecido escolhido inicialmente, serviu de ensinamento para como melhor projetar as peças futuras. Testes com o fechamento da peça, que foram refeitos cerca de 3 vezes, desafios com a modelagem e a costura, dificuldades de juntar os detalhes e acabamentos com a escolhida cola de contato para uma mulher finalização, corrida contra o tempo. Tudo isso serviu de base para que o trabalho teórico pudesse ser traduzido para projeto prático.

Também, por se tratar de peças pensadas para diferentes modelos, foi necessário realizar ajustes personalizados para cada corpo. Diferentes proporções corporais exigiram modificações específicas na modelagem, como reposicionamento de mosquetões, aumento ou redução de tiras, ajustes no comprimento e adequações ergonômicas. Esse processo reafirmou a premissa de que o fetichismo e o vestuário fetichista não operam de forma universal: cada corpo veste, responde e performa de modo único, e a peça precisa dialogar com essas particularidades.

5. CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, buscou-se compreender como o vestuário fetichista opera como signo de poder, desejo, violência e subjetividade, articulando práticas do BDSM, teorias feministas, estudos culturais e análises cinematográficas, demonstrando que o fetichismo não se limita a uma estética sexual, mas constitui um sistema simbólico que atravessa relações sociais, estruturas de poder e a própria construção do corpo no imaginário contemporâneo. Assim, moda, sexualidade e violência não são esferas isoladas: elas se interpenetram e se reforçam mutuamente, produzindo significados que excedem o campo do erótico e adentram espaços como o cinema, a cultura visual e a prática artística.

Nos capítulos que exploraram o BDSM, argumentou-se que as dinâmicas de dominação e submissão, quando consensuais, funcionam como práticas negociadas, reguladas por códigos éticos e que reafirmam o corpo como território de desejo e autonomia. Entretanto, ao serem apropriadas pela ficção, especialmente pelo cinema de terror, essas dinâmicas sofrem deslocamentos simbólicos profundos. Obras como *The Human Centipede: First Sequence* (2009), *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) e *Hellraiser* (2022) mostram como elementos visuais associados ao fetichismo, como couro, látex, máscaras, contenção e dor, são transformados em dispositivos de desumanização e espetáculo, retirando o consentimento e intensificando a violência. O corpo, sobretudo o corpo feminino, passa a ser consumido como objeto narrativo, como mercadoria de horror, como superfície onde o poder se inscreve de forma brutal. Esses deslocamentos revelam os limites sociais entre erotismo e violência, entre desejo e punição, evidenciando como o fetiche pode ser estetizado para reforçar medos coletivos relacionados à vulnerabilidade, ao controle e à perda de autonomia.

A investigação aqui desenvolvida buscou articular teoria e prática para compreender como o vestuário fetichista, especialmente no contexto dos filmes de terror, opera como extensão simbólica das dinâmicas de poder, violência, desejo e desumanização. A análise dos filmes, personagens e iconografias permitiu reconhecer como o figurino atua não apenas como elemento estético, mas como linguagem que negocia limites entre corpo, objeto e narrativa. A etapa prática, por sua vez, aprofundou essas reflexões ao traduzir tais conceitos em experimentação material, explorando modelagens, ajustes, vinis, ferragens e dispositivos

de amarração. Assim, o processo criativo tornou-se também processo crítico: refletir sobre o fetiche, a forma e a função revelou contradições, potências e sentidos que escapam ao discurso puramente teórico. Desse modo, o trabalho se encerra reafirmando que vestir e fabricar é igualmente pensar; e que o terror, o fetichismo e o corpo, quando estudados em conjunto, oferecem um campo fértil para investigar as bordas entre prazer, medo, poder e controle.

REFERÊNCIAS

A CENTOPEIA Humana. Direção de Tom Six. Países Baixos: Six Entertainment, 2009. Filme, 91 min. The Human Centipede (First Sequence).

AHOUAGI, Bárbara de Oliveira. 2021. 284f. **O contraerótico: violência contra a mulher na arte brasileira.** Tese (Doutorado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

AMORIM, Fabiana Brandão Silva. 2002. 118 f. **Desejo e emancipação feminina: a inscrição do erotismo na poesia de Hilda Hilst e de Teresa Calderón.** Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

A SERBIAN Film - Terror sem Limites. Direção de Srđan Spasojević. Sérvia: Contra Film, 2010. Filme, 104 min. Srpski Film.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

BLOOD Feast. Direção de Herschell Gordon Lewis. EUA: Friedman-Lewis Productions, 1963. 67 min. Blood Feast.

BRUCKNER, David. Hellraiser: Renascido do Inferno. EUA: Phantom Four, Spyglass Media Group, 2022. Filme, 121 min.

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

CARRIE, a Estranha. Direção de Brian De Palma. Produção de Paul Monash. EUA: Red Bank Films; United Artists, 1976. Filme, 98 min. Carrie.

CINQUENTA tons de cinza. Direção de Sam Taylor-Johnson. EUA: Universal Pictures, Focus Features, 2015. Filme, 125 min. Fifty Shades of Grey.

CLOVER, Carol J. Men, Women and Chain Saws. Nova Jersey: Princeton University Press, 1992.

DA COSTA, Alexandre Rodrigues; BARCELLOS, Thiago Dias Pinto. **ENTRE O GIALLO E O SLASHER [...].** v.10, n.3, p.43-66, 2023. Disponível em: <https://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/603>. Acesso em: 09 nov. 2024.

DWORKIN, Andrea. **Pornography: men possessing women.** New York: G.P. Putnam's Sons, 1981.

FIGUEIREDO, Carolina. **O que o cinema de terror nos diz sobre a mulher em sociedade.** 2022. Disponível em: <https://interruptor.pt/artigos/o-que-o-cinema-de-terror-nos-diz-sobre-a-mulher-em-sociedade>. Acesso em: 29 jul. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos** - Vol. V - Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

FREUD, Sigmund. **Fetichismo**. In: FREUD, S. Obras Completas v.17. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014. p.17-24.

GINGOLD, Michael. **Review: A Serbian Film**. 2019. Disponível em: <https://www.fangoria.com/review-a-serbian-film/>. Acesso em: 29 jul. 2024.

GRAVEYARDGUY; SLAYYYTER. Final Girl. 2019. 3 min. Disponível em: Spotify. Acesso em 13 nov. 2025.

HALLOWEEN - A Noite do Terror. Direção de John Carpenter. EUA: Compass International Pictures, 1978. 91 min. Halloween.

HELLRAISER – Nascido do Inferno. Direção de Clive Barker. EUA: New World Pictures, 1987. 94 min. Hellraiser.

LAROCCA, Gabriela. **Corpo e indumentária: o fetichismo e a moda como instrumento de poder**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2014.

LAROCCA, Gabriela. O Corpo Feminino no Cinema de Horror. 2014.
MONTES, Raphael. **O Fetiche da Violência**. 2015.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

O MASSACRE da Serra Elétrica. Direção de Tobe Hooper. EUA: Vortex, 1974. The Texas Chain Saw Massacre.

PÂNICO. Dir. Wes Craven. EUA: Dimension Films, 1996. Scream.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SEXTA-FEIRA 13 Parte 2. Dir. Steve Miner. EUA: Georgetown Productions Inc., 1981. 86 min.

SILVA, André Campos. **O processo comunicacional do clichê cinematográfico em filmes de terror slasher**. Tese (Doutorado). Unisinos, 2014.

SLAUGHTERED Vomit Dolls. Dir. Lucifer Valentine. 2006. 71 min.

STADE, George. **Perversions and Near-Perversions in Clinical Practice**. Yale University Press, 1991.

STADE, George. **The Body in Pain and Pleasure**. The Hudson Review, v.44, n.2, 1991.

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

TANIZAKI, Junichiro. **O elogio da sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TERRIFIER. Dir. Damian Leone. EUA: Dark Age Cinema, 2016. 85 min.

THORNHAM, Sue. “Um ódio tão intenso...” **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, v.3, n.1, 2015.

VAGINA Dentada. Dir. Mitchell Lichtenstein. EUA: Teeth, Pierpoline Films, 2007.

VANCE, Carole S. (ed.). **Pleasure and danger**: exploring female sexuality. Boston: Routledge, 1984.