

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ**

**ROBERTA CRISTINA GOBBI BACCARIM**

**O seio explantado e disfórico: deslocamentos e rupturas imagéticas e  
narrativas no *Instagram***

**CURITIBA  
2024**

ROBERTA CRISTINA GOBBI BACCARIM

O seio explantado e disfórico: deslocamentos e rupturas imagéticas e  
narrativas no *Instagram*

Tese aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens na área de concentração Processos Comunicacionais e linha de pesquisa Processos Mediáticos e Práticas Comunicacionais, da Universidade Tuiuti do Paraná, para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Linguagens.

Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Kati Caetano

CURITIBA  
2024

Dados Internacionais de Catalogação na fonte  
Biblioteca "Sidnei Antonio Rangel Santos"  
Universidade Tuiuti do Paraná

B116 Baccarim, Roberta Cristina Gobbi.

O seio explantado e disfórico: deslocamentos e rupturas  
imagéticas e narrativas no Instagram/ Roberta Cristina Gobbi  
Baccarim; orientadora Prof.<sup>a</sup> Dra. Kati Caetano.

148f.

Tese (Doutorado) – Universidade Tuiuti do Paraná,  
Curitiba, 2024

1. Explante. 2. Imagem. 3. Instagram. 4. Seio. 5. Cartografia.  
I. Tese (Doutorado) Programa de Pós- Graduação em  
Comunicação Linguagens/ Doutorado em Comunicação e  
Linguagens. II. Título

CDD – 302.3

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

*Para Celina e Fernando.*

*Para as mulheres da minha casa.*

*“A ciência transforma suas linguagens,  
a poesia inventa suas línguas”*  
Glissant (2021, p. 113)

## **AGRADECIMENTOS**

À Angie Biondi, pela generosidade, acolhida e delicadeza em sua dedicação às orientações e pelo afeto que construímos, mesmo virtualmente. *A Karina Bidaseca, que me abrazó y me acogió como a su hija en sus actividades y vida en Buenos Aires.* À Kati Caetano, por acreditar no meu percurso e pelas trocas tão valiosas nesta reta final de escrita.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná e à Universidad Nacional de San Martín. À CAPES, que me proporcionou uma imersão na pesquisa imprescindível para o resultado desta tese.

À minha inestimável banca de qualificação e defesa - que tessitura potente e sensível! Em especial à Grazielle Tagliamento que me acompanha desde o mestrado, por sua disponibilidade, generosidade e amizade. E aos colegas do programa, em destaque Júlio Rigoni e Igor Ries, pela ajuda neste último semestre.

Às amizades, que por sorte sempre me são abundantes e grandiosas, seja em Curitiba, Buenos Aires ou pelo mundo. Em especial, Fernanda, Eduardo, Carol, Mari, Marcele, Gil, Claudia, Fernandinho, Iggy, Heitor, Fran, Betania, Michelly, Luna e María Isabel, que me acolheram nos dias mais difíceis. Ao círculo de amizades do grupo de sexólogas(os) e às maravilhosas parceiras de vida e trabalho do Prazer em Saber – Fer, Adri, Lu, Cami e Bruna – por serem acolhimento e suporte incondicionais.

À minha família, por acreditar e sempre incentivar meu caminho. Sem vocês, nada seria. Em especial às minhas mulheres, Marcelina, Antonia e Marcele, pelo cuidado e por me verem com olhos tão amáveis e carinhosos.

Ao Fernando, com quem entendi o que é amor e compromisso. A pessoa mais generosa e doce que tive a sorte de (re)encontrar e amar. Como te disse lá no começo, Fer: você e o sol me fazem bem. Finalmente, à nossa Celina, que durante a finalização da tese e bancas, já crescia e se transformava na minha pessoa predileta no mundo. Você é, sem dúvidas, o que fiz melhor na vida. Obrigada pelos largos sorrisos banguela que tanto alegram meus dias. Eu amo vocês.

**E como diria Vó Marcelina: Obrigada, obrigada e obrigada!**

BACCARIM, Roberta Cristina Gobbi. (2024). **O seio explantado e disfórico: deslocamentos e rupturas imagéticas e narrativas no Instagram**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens. Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba.

## RESUMO

Esta tese versa sobre a narrativa visual de mulheres que realizaram o explante de próteses mamárias de silicone em suas postagens divulgadas publicamente no *Instagram*. Pelo princípio da cartografia (Deleuze, Guattari, 1995), pôde-se territorializar um rizoma para as imagens na construção deste mapa de significados e discursos sobre o explante. A cicatriz nos seios foi identificada como guia na seleção de imagens para o *corpus* analítico da tese e conduziram ao objeto desta tese, que são os aparecimentos de imagens dos seios de mulheres explantadas que exibem as cicatrizes e publicam suas narrativas sobre o tema em postagens no *Instagram*. Os textos das postagens foram compreendidos como narrativas ou escritas de si, ao passo que anunciam uma transformação pessoal e/ou faziam denúncias às tecnologias de subjetivação farmacopornográficas de gênero. Assim, buscou-se cartografar o aparecimento das cicatrizes deixadas pela cirurgia de explante e seu potencial narrativo através da seleção de imagens, articulando as visualidades e narrativas como denúncias ao adoecimento e potencial tóxico do material utilizado nas próteses. Foi possível julgar as imagens e narrativas como convocadoras de uma história individual de subjetivação e como críticas ao desenvolvimento das tecnologias petrosexorracias (Preciado, 2022) e tecnocientíficas de subjetivação do corpo-fêmea. A pesquisa privilegiou reunir o aparecimento da cicatriz no *Instagram* e discuti-lo como uma possível fissura na produção de visualidades e saberes hegemônicos sobre o seio, assim como analisar o seio explantado como possível elemento disfórico de disputa estético-política no aparecimento e circulação das imagens no espaço digital. Neste território do explante, revelou-se que as narrativas, potencializadas pela performatividade das imagens e pelo aparecimento do seio disfórico, convocam espaço para o seu aparecimento e compartilhamento de vivências, sofrimentos, vulnerabilidades, transformações pessoais e de relação com o corpo e com a saúde. O seio cicatrizado é, deste modo, enunciação narrativa, poética e estético-política, e ressoa, criando novos possíveis no arquivo público de imagens e escrituras sobre o seio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Explante; Imagem; Instagram; Seio; Cartografia

BACCARIM, Roberta Cristina Gobbi. **The explanted and dysphoric breast: image and narrative displacements and ruptures on Instagram.** Thesis. Postgraduate Program in Communication and Languages. Tuiuti University of Paraná. Curitiba, 2024.

## ABSTRACT

This thesis is about the visual narratives of women who have had explanted their silicone breast implants in their public posts on Instagram. Using the principle of cartography (Deleuze, Guattari, 1995), it was possible to territorialize a rhizome for the images in the construction of this map of meanings and discourses about the explant. The breast scar was identified as a guide in the selection of images for the analytical corpus of the thesis and led to the subject of this thesis, which is the appearance of images of the breasts of women who have been explanted, who show the scars and publish their narratives on the subject in posts on Instagram. The texts of the posts were understood as narratives or writings of the self, as they announced a personal transformation and/or denounced the technologies of subjectivation that are pharmacopornographic of gender. The aim was to map the appearance of the scars left by the explantation surgery and their narrative potential through the selection of images, articulating the visualities and narratives as denunciations of the illness and toxic potential of the material used in the prostheses. It was possible to judge the images and narratives as summoners of an individual history of subjectivation and as critiques of the development of petrosexracial (Preciado, 2022) and technoscientific technologies of subjectivation of the female body. The research focused on gathering the appearance of the scar on Instagram and discussing it as a possible fissure in the production of hegemonic visualities and knowledge about the breast, as well as analyzing the explanted breast as a possible dysphoric element of aesthetic-political dispute in the appearance and circulation of images in the digital space. In this territory of the explant, it was revealed that the narratives, enhanced by the performativity of the images and the appearance of the dysphoric breast, call for space for its appearance and sharing of experiences, sufferings, vulnerabilities, personal transformations and relationships with the body and with health. The scarred breast is thus a narrative, poetic and aesthetic-political enunciation, and it resonates, creating new possibilities in the public archive of images and writings about the breast.

**KEYWORDS:** Explant; Image; Instagram; Breast; Cartography

BACCARIM, Roberta Cristina Gobbi. **El seno explantado y disfórico: desplazamientos y rupturas de imágenes y narrativas en Instagram.** Tesis. Programa de Posgrado en Comunicación y Lenguajes. Universidad Tuiuti de Paraná. Curitiba, 2024.

## RESUMEN

Esta tesis trata sobre la narrativa visual de las mujeres que se han sometido a implantes mamarios de silicona en sus publicaciones públicas de *Instagram*. Utilizando el principio de la cartografía (Deleuze y Guattari, 1995), fue posible territorializar un rizoma para las imágenes en la construcción de este mapa de significados y discursos sobre el explante. La cicatriz en la mama fue identificada como guía en la selección de imágenes para el corpus analítico de la tesis y condujo al tema de esta tesis, que es la aparición de imágenes de las mamas de mujeres que han sido explantadas, que muestran las cicatrices y publican sus narrativas sobre el tema en posts en *Instagram*. Los textos de los posts se entendieron como narrativas o escrituras del yo, ya que anuncianaban una transformación personal y/o denunciaban las tecnologías de subjetivación farmacopornográficas de género. El objetivo fue mapear el aspecto de las cicatrices dejadas por la cirugía de explantación y su potencial narrativo a través de la selección de imágenes, articulando las visualidades y narrativas como denuncias de la enfermedad y del potencial tóxico del material utilizado en las prótesis. Fue posible juzgar las imágenes y narrativas como convocantes de una historia individual de subjetivación y como críticas al desarrollo de tecnologías petrosexorales (Preciado, 2022) y tecnocientíficas de subjetivación del cuerpo femenino. La investigación se centró en acercar la aparición de la cicatriz en *Instagram* y discutirla como posible fisura en la producción de visualidades y saberes hegemónicos sobre los senos, así como analizar la mama explantada como posible elemento disfórico en la disputa estético-política por la aparición y circulación de imágenes en el espacio digital. En este territorio del explante, se reveló que las narrativas, potenciadas por la performatividad de las imágenes y la aparición de la mama disfórica, reclaman espacio para su aparición y para compartir experiencias, sufrimientos, vulnerabilidades, transformaciones personales y relaciones con el cuerpo y con la salud. La mama cicatrizada es, así, una enunciación narrativa, poética y estético-política, y resuena, creando nuevas posibilidades en el archivo público de imágenes y escritos sobre la mama.

**PALABRAS CLAVE:** Explante; Imagen; Instagram; Senos; Cartografía

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Álbum cartográfico .....	41
Figura 2- Estripador de seios .....	44
Figura 3- El martirio de Santa Águeda, Sebastiano Del Piombo, 1520 .....	45
Figura 4- Santa Ágata, Francisco de Zurbarán, 1633.....	45
Figura 5- Modelagem em gesso de Saartjie, feita em 1815 / Desenho duplo de 1825.....	59
Figura 6- Lynn Randolph, Vénus, 1992 .....	60
Figura 7- Marcha das Vadias em Brasília .....	71
Figura 8- Inspection de Négresses Nouvellement Debarquées de L'afrique.....	72
Figura 9- Topless em 2013: “estudante afirmou ter ficado com medo da reação de homens presentes” .....	74
Figura 10- Topless em 2013: “com a prótese de silicone desnuda e purpurinada, Ana Paula Nogueira, de 34 anos, disse esperar que aos poucos o topless se torne mais natural” .....	74
Figura 11- Toplessaço 2015: “a maioria homens e adolescentes, assistiram e tiraram fotos. Muitos fizeram comentários machistas, que foram ignorados” .....	75
Figura 12- VALIE EXPORT, tapp und tastkino (tap and touch cinema), 1968.....	76
Figura 13- La réincarnation de sainte-orlan ou images nouvelles-images / 4ème opération-chirurgicale-performance dite opération réussie, 1991 .....	78
Figura 14- Recorte por la línea, 2005. Fotografia por Alejandra Herrera .....	78
Figura 15- Luísa Andrade @luandrade .....	83
Figura 16- Carol Oliveira @Umaempreendedoraaa .....	84
Figura 17- Luísa Andrade @luandrade .....	86
Figura 18- Vênus Lactans censuradas.....	89
Figura 19- Juliana Vollstedt @juleka .....	90
Figura 20- Maíra Parrilha @Mairaparrilha .....	91
Figura 21- Amanda Djehdian @amandadjehdian postado por @explantedesilicone .....	93
Figura 22- Néiah Lima @neiahlima .....	96
Figura 23- Cindy Leach @beautifulbeyondbald repostado por @perigos.do.silicone.....	98
Figura 24- Fotografia de José Alfredo para O Cruzeiro.....	99
Figura 25- Sofia Fidalgo @art_willsaveyou postado por @silicone.free .....	101
Figura 26- Sofia Fidalgo @art_willsaveyou postado por @silicone.free .....	102
Figura 27- Shay @Shay_Flows postado por @Silicone.Free .....	103
Figura 28- Larissa de Almeida @ lalaidealmeida .....	104
Figura 29- Carolina Almeida @caarolinaalmeida.....	106
Figura 30- Tamie Cascardo @antesedepoisdoexplante.....	109
Figura 31- Larissa Rodrigues @larirood .....	111
Figura 32- Tatuagem da autora .....	112
Figura 33- Flávia Faria @silicone.free .....	114
Figura 34- Roberta Lapertosa @roberta_lapertosa Postado por @perigos.do.silicone.....	115
Figura 35- Patricia Gomes @patriciagomes.fyow .....	117
Figura 36- Patricia Gomes @patriciagomes.fyow .....	119
Figura 37- Vladja Torno @dravladjatorno.....	120
Figura 38- Fabiane Bevílaqua @fabianebevílaqua Postado por @explantedesilicone .....	123
Figura 39- Flávia Faria @silicone.free .....	125
Figura 40- Amanda Djehdian @amandadjehdian .....	127
Figura 41- Retrato da autora .....	133

Figura 42- O nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli ..... 135

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	10
<b>1 A PELE .....</b>	17
1.1 CARTOGRAFIA TRAUMATIZADA .....	17
<b>1.1.1 Trauma: um passo cartográfico.....</b>	25
<b>1.1.2 Narrativas de si: (des)territorialização rizomática .....</b>	31
<b>1.1.3 O álbum cartográfico.....</b>	39
<b>2 O CORTE .....</b>	43
2.1 TECNOLOGIAS DE SUBJETIVAÇÃO DE GÊNEROS E SEXUALIDADES .....	43
<b>2.1.1 Disforias imagéticas .....</b>	51
2.2 É SILICONE? PARECE NATURAL .....	56
2.3 VOCÊ VAI FICAR HORROROSA.....	70
<b>3 A COSTURA .....</b>	82
3.1 DO ADOECIMENTO À ESCRITURA.....	82
3.2 DA RUPTURA NA PELE AO SEIO DISFÓRICO .....	107
<b>4 A CICATRIZ .....</b>	129
<b>POSFÁCIO .....</b>	133
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	137

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Toda pele tem buraco, fissura, marca, rasgadura. Toda pele tem história, calafrio, hematoma, arrepião. Toda pele estica, enruga, descasca. Um mesmo elemento, que muitas vezes separa e outras, agrupa. Quem pode contar a história da pele? Da cicatriz?

Esta é uma investigação que se propõe a discutir marcas, histórias, escapes, das peles. Da minha também. E com o percurso de escrita, tornou-se para mim, claro como um dia ensolarado nas salinas, que é a pele o órgão mais narrativo, mais poético, político, artístico, cultural, vivo, de qualquer corpo. Ainda que a atenção se volte mais ao coração.

É uma tese que se inaugura na experiência individual, tanto que o momento introdutório revela uma escrita bastante pessoal, conforme se distancia desta centralidade, para assumir uma pele coletiva, coletando e costurando às minhas, fábulas e imagens alheias. Somos muitas ao passo que somos cada uma. E para narrar qualquer percurso, precisamos de um peregrino. Esta função, com certo incômodo, a assumo eu.

A minha pele, branca, tatuada, que inicia seu processo de “enrugamento”, já foi cortada e costurada duas vezes. A costura inicial se deu no ano de 2004, quando me submeti à cirurgia de implantes de silicone aos 21 recém-inaugurados anos de idade. Fogem-me detalhes do porquê me surgiu o desejo. Fato que sempre que contamos uma história, a pessoa que decidiu àquela altura já não está presente. E esta Roberta-já-não-presente escolheu de maneira pouco reflexiva apostar em um novo visual, turbinado<sup>2</sup>. Há um pormenor que não me desaparece da memória, como rastro de trilha antiga no mato: a sensação de arrependimento. Assim que despertei no leito pós-cirúrgico senti uma dor forte, uma desidentificação com aquele novo busto e pensamentos insistentes e atormentadores me perguntavam: por que você fez isso, Roberta?

Este registro me marcou de maneira tão intensa que, ainda antes de escrever um projeto, esta tese foi pensada para ser uma análise de entrevistas com mulheres que, em algum momento de suas vidas, haviam também se arrependido de optarem pelas próteses de silicone<sup>3</sup>. Mas após muito conversar com inúmeras mulheres que passaram por um

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”/”This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

<sup>2</sup> Uso comum para designar as mulheres com próteses de silicone nos seios.

<sup>3</sup> As entrevistas seriam um processo coletivo através de rodas de conversa facilitadas em um processo de residência artística para a criação de um bloco de carnaval que chamaríamos de “Bloco das explantadas”. Com direito a marchinhas, adaptações musicais e figurino, o produto seria, para além da tese e mais importante, a saída do bloco às ruas.

grupo de acolhimento sobre sofrimento pelo uso de silicone no ano de 2020, percebi que o arrependimento era uma questão somente para mim. A maior parte delas não relatou a experiência que tiveram dessa maneira. Elas estavam em sofrimento, sim, mas principalmente por estarem adoecidas pelo uso das próteses de silicone. Todas desejavam interromper o adoecimento, livrando-se do material através da cirurgia de explante. Sentiam-se incompreendidas e silenciadas, tanto por suas pessoas próximas quanto por profissionais da medicina.

Percebi a complexidade e pluralidade de histórias por trás das peles de distintos tons, das cicatrizes de tamanho e espessura dessemelhantes, e do silicone, esta bola fofinha e pesada que agora vive do meu “lado de fora”. Porque a pele também é borda, fronteira.

Elas contavam sobre dores, silenciamentos, violências contra seus corpos e saúde psicológica, com um ponto de intersecção, a prótese de silicone. A cirurgia de explante era então não só uma consequência, uma necessidade, mas muitas vezes uma urgência.

No *Instagram*, o conteúdo não circulava de maneira diferenciada do grupo de acolhimento que oferecíamos. Muitos canais sobre o assunto tornaram-se uma rede de abrigo, informação e afeto para estas mulheres.

Eu estava escrevendo a dissertação de mestrado em Psicologia quando decidi que a minha trajetória com as próteses deveria ter um fim, era o ano de 2017. Meu anseio tinha agora um horizonte e desejei transbordar, expulsá-las,vê-las e tê-las deste outro lado, de fora da minha borda, que é, por fim, tudo que sou. Considero interessante pontuar que especificamente neste momento, principalmente pelo tema da pesquisa de mestrado, cruzei com mulheres que desejavam muito as próteses<sup>4</sup>, inclusive várias que recorriam à aplicação de silicone industrial. E eu odiava as minhas.

A cirurgia de explante só ocorreu em meados de 2019. Não por esquecimento ou silenciamento do incômodo, mas por questões financeiras e pela dificuldade de encontrar um profissional que compreendesse minha busca. Sim, hoje é mais comum falar sobre o explante, mas àquela época não. A primeira cirurgia plástica que consultei me disse: “Nossa você é a primeira mulher que me pede para remover! Nunca me aconteceu antes”. Ela era ótima e eu simpatizei muito com sua postura profissional, mas quando vi o preço que ela me cobraria pela cirurgia, entendi que não poderia pagar nem metade daquele valor.

---

<sup>4</sup> A pesquisa de mestrado foi sobre o atendimento a pessoas trans e travestis no Sistema Único de Saúde (SUS) na cidade de Curitiba/PR.

Agendei então com o profissional que as inseriu aos meus 21 anos. Este examinou meu corpo, apalpou meus seios, disse que as próteses estavam saudáveis e que de maneira alguma ele as removeria do meu corpo. Argumentei que já havia levado minhas preocupações para a terapia, decidido com ponderação, e nada do que eu dizia ressoava. Fui generosa, explanei que respeitava a sua opinião como médico, perguntei se ele achava que ficaria uma cicatriz “feia”, eis que escuto: “Feia? **Você vai ficar horrorosa!**”. Em choque, disfarcei as lágrimas e disse algo sobre ele estar violando a autonomia sobre o meu corpo. Chorei (muito e com raiva) ao sair.

Fui a um terceiro profissional, que não se sentia confortável em fazer a operação de explante pois eu provavelmente ficaria sem um “volume satisfatório de seios”. O quarto, indicado por uma amiga que havia feito a sua própria peregrinação com o silicone, foi quem acolheu e respeitou meu pedido. Ofereceu-me opções e avisou dos possíveis resultados. Demorei ainda um ano para realizar a cirurgia, mas não houve mais um rastro de arrependimento após aquele julho de 2019. Foi com a cicatriz do explante que nasceu esta pele, a pele da tese.

Já com a pesquisa, passei a pensar o seio não mais de uma perspectiva tão limitada à minha vivência ou mesmo aos seios somente. A trajetória individual foi se esfumaçando. Aqui, o seio passou a se configurar enquanto elemento estético-político disfórico de disputa em uma ordem social de aparição do seio, assim como um componente catalisador de experiências narrativas autobiográficas que contam histórias de peles e seu potencial subversivo e de transformação pessoal e social. Tais histórias serão apreciadas como registros dos corpos-arquivos e suas vocalizações.

Mas o que é o seio disfórico? A tensão que expõe o seio a um agente disfórico é especialmente evidente nas dimensões, tanto visuais como plásticas, da performatividade. Ou seja, à expressão visual das imagens, sua composição estética, as maneiras pelas quais este seio e suas cicatrizes são apresentados, suas formas, cores, texturas e composições. Estas imagens que formam um novo arquivo visual sobre o seio, conferem uma espécie de desvio do material predominante amplamente difundido, criando atrito no cenário discursivo em disputa. Entendo, assim, que as imagens dos seios explantados divulgados em plataformas de mídias sociais causa fissuras com a imaterialidade semiótica da imagem do seio culturalmente e tecnologicamente esculpido, belo e livre de marcas.

Este embasamento vem de ideias propostas pelo filósofo Paul B. Preciado que, em seu livro *Dysphoria mundi* (2022), sugere o uso da palavra disforia para entender a própria condição planetária contemporânea, onde corpos e corpas resistem a subalternização a

um regime de conhecimento e de exercício de poder, através de práticas de resistências. A disforia está nestes corpos em atos, que exprimem o peso de uma carga não mais suportável, como lembra o autor:

La palabra *dysphoria* surge de la hibridación del prefijo griego *dys*, que retira, niega o indica dificultad, y el adjetivo *phoros*, derivado del verbo *pherein*, llevar, acarrear, soportar, trasladar -encontramos el mismo verbo en la palabra *metáfora*-, Pero mientras que la metáfora transporta algo (la signification, el sentido, una imagen) de un lugar a otro, a la disforia le cuesta transportar: lo lleva mal (Preciado, 2022, p. 23).

A seu ver, vivemos um processo de mutação política e epistemológica protagonizado por estes ‘corpos exaustos’ do regime atual, suas formas de controle e subjetivação alienante e mercadológica.

Facilmente podemos pensar em exemplos de imagens e discursos sobre os seios que obedeçam a uma ordem estética do aparecimento. Elas circulam em nossos televisores, celulares, *notebooks*, e são parte de um complexo cis-tema<sup>5</sup> de doutrinamento de corpos, principalmente os corpos-fêmeas. São silhuetas magras em perfeita sintonia com seios empinados, tanto volumosos quanto pequenos, que circunscrevem o corpo no território da visibilidade, da audiência e da comercialização. Especificamente para os seios, as técnicas e tecnologias de produção corporal tiveram impulsionamento no século XIX com um estreitamento das normas de beleza para as mulheres:

Desde o séc. XIX, as exigências em relação ao seio multiplicaram-se à velocidade de tudo o resto na era industrial e pós-industrial. Os interesses comerciais soterraram as mulheres de todos os tipos com peças para apoiar, dar forma e aumentar os seios: espartilhos, *soutiens*, cremes, loções, implantes de silicone, programas de emagrecimento e máquinas para esculpir o corpo (Yalom, 1998, p. 17).

Isto é, muitas são as formas de controle e erotização do seio e das imagens destes e, o uso destas tecnologias de gênero de maneira subversiva, deslocando seu sentido, proporcionando novos espaços de produção de subjetividades ou ainda de autoanálise pessoal, é o que considero como práticas disfóricas. Mas como usar estas tecnologias de modo a causar esta perturbação? Veremos que a própria divulgação do seio fora deste padrão estético, liso e empinado já pode ser uma afronta à norma, assim como o uso, por

---

<sup>5</sup> o termo cis-tema tem sido utilizado especificamente para criticar a norma cisgênera que indexa e limita as possibilidades de identificação de gênero ao dualismo homem-mulher, macho-fêmea.

exemplo, das próteses de silicone nas imagens como uma via de questionamento de sua validade para a experiência com o gênero e com a satisfação com o corpo. Mas esta é uma tarefa a ser cumprida no capítulo de análise do *corpus*.

Início com **A Pele** da tese, ou seja, as explicações metodológicas, em vias de construir este importante espaço de assimilação do porquê e como foi identificada esta rede de interpretações. Neste primeiro capítulo abordarei o caminho cartográfico e a construção do que chamei de álbum cartográfico – seleção de imagens de mulheres explantadas -, e também as preciosas contribuições teóricas de diversas áreas do conhecimento para a compreensão dos eixos conceituais do trauma, da escrita de si e narrativas autobiográficas, como pontes fundamentais na análise e compreensão do transcurso da pesquisa.

O presente álbum cartográfico, entendi com Santos (2020), seria engendrado a partir dos encontros traumáticos de minha história pessoal com as imagens feitas por mulheres que carregam em seus corpos e exibem nas imagens as cicatrizes do explante. Elas aparecem como rastros de subjetivações e sofrimentos que as impeliram a criar outras narrativas para suas histórias da marca da costura na pele dos seios. Que mostram o corte, a abertura, fissura, e depois o remendo, reboco.

Explicando. Este elemento, cicatriz, foi o que identifiquei como guia do meu olhar na seleção de imagens para o *corpus* analítico da tese. A exposição do orgânico fatiado pelo aparato médico tecnológico e o seu retrato, poético e narrativo, em reconfigurações estético-políticas destes corpos e subjetividades. Elas conduzem ao objeto desta tese, que são os aparições de imagens dos seios de mulheres explantadas que exibem as cicatrizes e publicam suas narrativas sobre o tema em postagens no *Instagram*.

Estas imagens direcionam o objetivo geral da pesquisa, que é cartografar o aparecimento de imagens das cicatrizes deixadas pela cirurgia de explante das próteses de silicone e seu potencial narrativo no *Instagram*. Já os objetivos específicos foram: (1) selecionar imagens do aparecimento das cicatrizes do explante de próteses mamárias de silicone no *Instagram*; (2) articular as imagens e narrativas das postagens como denúncias ao adoecimento e potencial tóxico do material utilizado em próteses mamárias; (3) julgar as imagens e narrativas como convocadoras de uma história individual de subjetivação e como críticas ao desenvolvimento das tecnologias petrosexorras (Preciado, 2022) e tecnocientíficas de subjetivação do corpo-fêmea; (4) reunir o aparecimento da cicatriz no *Instagram* e discuti-lo como uma possível fissura na produção de visualidades e saberes

hegemônicos sobre o seio, e; (5) analisar o seio explantado como elemento disfórico de disputa estético-política no aparecimento e circulação das imagens no espaço digital.

Com este caminho de pesquisa definido, seguimos para o capítulo **O Corte**, que se dedica a explorar o referencial teórico sobre as tecnologias de subjetivação de gêneros e do estudo das imagens, e também a informar sobre: a intervenção plástica nos seios e o desenvolvimento das próteses de silicone; os números atuais referentes às cirurgias; e o aparecimento do seio disfórico em levantes sociais. Considero este capítulo importante para situar esta tese socio-historicamente e culturalmente, além de revelar números escandalosos dos procedimentos estéticos nos seios no continente americano.

O terceiro capítulo **Costura** as imagens selecionadas cartograficamente em uma análise sensível que busca articular não somente os elementos visuais como as narrativas das postagens e como estas podem assumir um potencial disfórico e subversivo dos conteúdos que circulam abertamente nas plataformas de mídias sociais, no caso, o *Instagram*. Aqui será confrontado não somente a imagem cicatrizada e cicatrizante com o *mainstream* deste território, mas da imagem com as narrativas autobiográficas nas postagens, e como estas representam e agregam elementos para a análise das imagens. Este capítulo aborda o uso do *Instagram*, das narrativas e das imagens como vias de compartilhamento de experiências dolorosas, de adoecimento físico e psicológico e de uma transformação pessoal.

No capítulo **Cicatriz** faço as considerações finais sobre a pesquisa em busca de esclarecer como a produção de imagens e narrativas cicatrizantes sobre o explante tem buscado mobilizar sentidos e emoções em aparecimentos disfóricos no *Instagram*. Este capítulo retoma a minha interpretação sobre estes aparecimentos e convocações da pele dos seios. Por tal motivo, esta construção textual será feita em primeira pessoa, pois não caberia separação do *corpus* desta pesquisa da subjetividade e história do corpo próprio que a escreve e que, se identifica, numa rede de linguagem e significação, que está em pleno devir (Fontanille, 2016).

Eterno devir de histórias que nunca acabam e mobilizam outras em um sem-fim rizomático, de peles, fantásticas, que são capazes de produzir outra(s) pele(s). Não só na sua renovação celular diária, mas na gestação, outro arrebatamento que me tomou no caminho final de autoescrita. Enquanto reescrevo minha própria pele produzindo tese, teoria, meu corpo produz pele-tecido. Uma pele-de-menina, que ainda virá para escolher quem quer ser e como. Mas uma coisa é certa, que sua pele será marcada durante toda a sua vida. E já no nascimento, com o primeiro corte, entre nós duas. Assim, iniciamos com

as experiências que me carregaram ao tema e fechamos no mesmo tom, em um movimento de ruptura, exposição, costura e cicatrização de uma cartografia íntima.

## 1 A PELE

### 1.1 CARTOGRAFIA TRAUMATIZADA

*O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago.*  
(Rolnik, 2011)

*Aquele que se diz cartógrafo está emaranhado na sua cartografia, sem saber efetivamente a priori quais são os efeitos. Seu itinerário é gerado pelas forças do fora, em que aquilo que se pode chamar de “pesquisa cartográfica” é dobrada e habitada entre as zonas vitais, os territórios são móveis, pois não objetiva representar, visto que não há verificação, resolução, fidelidade, levantamento e interpretação de dados, nem mesmo há uma verdade para ser representada no ou pelo dado, tudo sendo maquinações. Não há um liame que separa pensamento, realidade e verdade...*

(Brito; Chaves, 2017)

Afinal, como se faz uma cartografia? Não testemunhei outra forma de aproximação à cartografia sem caos<sup>6</sup> e muita confusão. Não por ser um método extremamente duro ou intelectualmente difícil de ser assimilado. E sim pelo oposto. Por sua maleabilidade, permissividade à posição de pesquisador atuante, e por perceber que todos seus pares estão, assim como você, confusos(as) em como construir este caminho metodológico. Mas em algum momento desta imersão, acontece aquele precioso *insight* sobre qual será o trajeto, o enviesamento, a costura desta construção afeto-cognitiva na relação com o objeto da pesquisa. Viés que depois também se complexifica com o surgimento de outros possíveis caminhos de interpretação, foco e análise.

Ries (2023) aponta que a proposta da cartografia, por Deleuze e Guattari (1995), surge como um modelo de aproximação entre sujeito e objeto de investigação, através do interesse e tolerância em percorrer um “caminho errante”, como uma via de investigação atenta aos processos subjetivos e de subjetivação que afetam o autor, o objeto e o contexto, com o passar do tempo e das interações humanas e tecnológicas/não-humanas.

---

<sup>6</sup> Gosto muito de pensar o caos como potência criadora, possível somente através de uma prévia destruição. É a este caos que me refiro.

A cartografia se interessa a conduzir pesquisas nos processos de produção destas, e não em enclausuramentos teóricos causados por uma ilusória ideia de possibilidade de representação das coisas e fenômenos. Ou seja, se mostra como uma proposta metodológica qualitativa orientada para conduzir um processo de investigação que é afetado pela realidade social, pelo objeto e pelos sujeitos.

A proposta cartográfica evidenciou-se como pertinente ao tema desta pesquisa visto que, como enfatizado na apresentação, a aproximação com o objeto é também um movimento auto exploratório, que passa a ser uma parte das conexões que elaboram novos sentidos, configurações e novos mundos, já que, como enfatiza Rolnik (2011), a cartografia é como um desenho que se faz ao passo que acompanha um trajeto, a transformação da paisagem que se propõe a ilustrar. Desta forma, ela testemunha e participa do desmanchar de certos mundos e da configuração de novos, em “mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornam-se obsoletos” (Rolnik, 2011, p. 23). Assim, quando pensamos na cartografia, estamos implicados em uma construção afetiva de sentidos e conhecimentos.

A cartografia surge como um dos princípios destacados por Deleuze e Guattari (1995) para a compreensão de sua teoria sobre os rizomas. Para os autores, o rizoma é uma metáfora usada para descrever uma estrutura não hierárquica, não linear e sem um centro definido. Ao contrário da concepção tradicional em que o conhecimento, ou a percepção sobre a realidade, estrutura-se verticalmente, como árvores ou raízes, a perspectiva do rizoma representa uma rede de conexões e relações horizontais, onde a informação e as ideias podem se espalhar e se conectar de várias maneiras, sem uma hierarquia fixa. Entender o rizoma é admitir que não há realidade, conteúdo, fenômeno, objeto, que seja dado ou cristalizável, universalizável, em algum estado. A realidade é, também, o próprio processo de produção dela, em um sem-fim. O conceito de rizoma, central na obra *Mil Platôs* (Deleuze; Guattari, 1995; 1996; 1997) representa uma abordagem na organização do conhecimento e das relações.

O rizoma é, então, esta estrutura não-linear e descentralizada, de organização e percepção da realidade, produzida nas relações dessemelhantes entre si e sem uma hierarquia, mas em conexão (Deleuze; Guattari, 1995). A não linearidade ou hierarquia das conexões estabelece no rizoma relações múltiplas e singulares, que não conduzem ao Uno ou à multiplicidade, e sua composição não é a de unidades, mas de “direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e

transborda” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 32). O rizoma é sempre acontecimento. Assim, o fazer rizomático nunca foca em um ponto de partida.

Como ignorar o “meio” da própria pesquisa que aqui se desenvolve? Há um corpo próprio, outro coletivo, tecnologias da medicina, o saber médico, as plataformas de mídias sociais, a própria internet, o registro visual, o autobiográfico, entre muitos outros possíveis “pontos de partida” para a realidade que será explorada. Estamos sempre no meio. No algo que acontece neste momento de percepção das linhas de fuga que se constroem no enquanto. Recomendam os autores:

faça rizoma e não raiz, nunca plante! Não semeie, pique! Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades! Faça a linha e nunca o ponto! A velocidade transforma o ponto em linha! Seja rápido, mesmo parado! Linha de chance, jogo de cintura, linha de fuga. Nunca suscite um General em você! Nunca idéias justas, justo uma idéia (Godard). (Deleuze; Guattari, 1995, p. 36-37).

Deleuze e Guattari (1995) apresentam algumas características do rizoma, sendo elas: “1º e 2º - Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (p. 14); “3º - Princípio de multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo” (p. 15); “4º - Princípio de ruptura a-significante: contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas” (p. 17); “5º e 6º - Princípio de cartografia e de decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda.” (p. 20).

Nos princípios 1º e 2º, Deleuze e Guattari reforçam o potencial interativo entre os diferentes pontos de um rizoma, atuando como “*Agenciamentos coletivos de enunciação*” (1995, p.14) que atuam nas subjetividades, sem que se possa realizar um corte linguístico ou de significado que determine sua origem. O rizoma conecta cadeias plurais, semióticas, das relações de poder, de campos específicos, como as artes, ciências, movimentos sociais, através dos discursos presentes nos agenciamentos coletivos. Assim, a perspectiva rizomática busca “a máquina abstrata que opera a conexão de uma língua com os conteúdos semânticos e pragmáticos de enunciados, com agenciamentos coletivos de

enunciação, com toda uma micropolítica do campo social.” (Deleuze; Guattari, 1995, p.14).

Para Ries (2023, p. 63), “Os links na internet, as publicações, as marcações ou interações nas redes sociais digitais são exemplos de conexão e heterogeneidade.” Nesta pesquisa, os princípios de conexão e heterogeneidade previnem generalizações, universalizações ou mesmo particularizações na interpretação dos discursos (e imagens), assim como apontam a função coletiva de enunciação que não necessitam um ordenamento ou similaridade para a conectividade dos pontos entre si, mas que complexificam a rede de relações entre eles. Para os autores, “um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência.” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 15).

O princípio da multiplicidade (4º) desafia a visão tradicional de identidade e unidade, propondo uma compreensão do mundo como composto por multiplicidades, ou seja, uma diversidade de elementos que não podem ser reduzidos ao Uno. Para eles, “A noção de unidade aparece unicamente quando se produz numa multiplicidade uma tomada de poder pelo significante ou um processo correspondente de subjetivação” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 16). Ou seja, só há um uno possível, o que constata o múltiplo.

Por exemplo, em vez de ver um objeto ou conceito como uma entidade única e isolada, Deleuze e Guattari (1995) propõem analisá-lo em termos de suas múltiplas dimensões, conexões e potencialidades. Isso permite uma compreensão mais rica e fluida da realidade, que reconhece a diversidade e a complexidade do mundo.

O princípio da multiplicidade será nesta pesquisa muito útil não somente para a constatação da profusão de discursos que apontam uma trama de linhas de fuga, mas para reconhecer também a variedade de atores discursivos, que interagem nesta trama. Os autores usam uma analogia da marionete neste ponto que considero bastante elucidativo:

Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. "Os fios ou as hastes que movem as marionetes — chamemo-los a trama. Poder-se-ia objetar que sua multiplicidade reside na pessoa do ator que a projeta no texto. Seja, mas suas fibras nervosas formam por sua vez uma trama. E eles mergulham através de uma massa cinza, a grade, até o indiferenciado (...) Um agenciamento é precisamente este

crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 15-16).

Com este princípio, o ator não é uno, é relação, e o agenciamento só é possível com o aumento desta cadeia mutante de relações. No caso dos discursos sobre o corpo, não há ‘uno’ corpo, ‘una’ saúde, mas um emaranhado de discursos que ao mesmo tempo que embaraçam, revelam estas conexões.

No 4º princípio, da ruptura a-significante, Deleuze e Guattari (1995) explicam que um rizoma nunca pode ser rompido sem que forme outras linhas e conexões, da mesma maneira, por exemplo, que “É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir” (p. 17). Observamos estas reconfigurações nesta pesquisa através de aparecimentos, replicações e até desaparecimentos de certas postagens da plataforma de mídias sociais que foram pré-selecionadas para o *corpus* de análise. Segundo os autores, este movimento é próprio da configuração do território, que está em constante desterritorialização e reterritorialização, em eterno devir e potencialização do processo.

Se pensamos nas postagens das mulheres explantadas no *Instagram*, este princípio indica, por exemplo, um movimento de desterritorialização do aparecimento, que faz relação com outras postagens de mulheres explantadas, reterritorializando-se em outros discursos e *hashtags*<sup>7</sup>. Esta relação pode se dar de maneira direta, através da interação entre os perfis, pode ser mediada por outro perfil que faz uma replicação do conteúdo, colocando usuárias em contato, ou ainda indireta, pela busca de palavras-chaves nesta rede que agrupe uma seleção de postagens com certa similaridade,

É a mesma coisa quanto ao livro e ao mundo: o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode). (Deleuze; Guattari, 1995, p. 15-19).

---

<sup>7</sup> O uso de *hashtags* (#) é bastante comum no *Instagram* e outras plataformas de mídias sociais para o agrupamento de postagens com conteúdos ou tópicos similares, de maneira a auxiliar a busca por outros usuários e também a própria inteligência algorítmica da rede.

Os princípios 5º e 6º, de cartografia e decalcomania, esclarecem que o cartografiar não é decalcar. O decalque seria uma representação por imitação, distinto do rizoma, que é mapa. Para os autores,

Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas (...) Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre "ao mesmo". Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida "competência". (Deleuze; Guattari, 1995, p. 21).

A advertência está em admitir que o decalque é impossível frente a uma realidade sempre em interação, onde cada uma gera novos mapas, que ativam conexões anteriores e abrem outras novas. Somente a cartografia pode propor-se a mapear estas novas e inéditas rede de conexões, não o decalque, e quando se mapeiam as linhas de fuga, as conexões, não há mais sentido buscar uma “verdade” cartesiana sobre a realidade dos processos, “A única pergunta que caberia é se os afetos estão ou não podendo passar/ e como” (Rolnik, 2011, p. 36).

Deste modo, Deleuze e Guattari (1995) sugerem e optam por mapear as múltiplas conexões imprevisíveis dos rizomas abdicando da categorização e organização do conteúdo que se propõe conhecer. Os conteúdos que aparecem no mapa, ou melhor, na cartografia, estão conectados horizontalmente em uma rede de relações em que não há um ponto central ou hierarquia. As relações entre estes pontos são constantes, múltiplas, diversas, heterogêneas, nômades.

Por exemplo, se digo que ‘o seio é um elemento político’, não podemos, segundo os princípios do rizoma, generalizar e concordar que todos os seios o são, ou mesmo que são a todo momento. Nada é cristalizável, são momentos, relações que podem, como no exemplo, configurar um aparecimento do seio como tal. Uma cartografia do seio político, neste caso, poderia colecionar estes aparecimentos, propor relações, à medida que um

território passa a se compor para a organização dos afetos que são revisitados ou visitados pela primeira vez, característica deste método de exploração de um conteúdo (Rolnik, 2011).

O princípio da cartografia apresenta-se como o modo de investigação do mapa de conexões que o rizoma estabelece com outras entradas, saídas e linhas de fuga. Segundo Ries (2023, p. 64):

cada encontro, cada arranjo produz um mapa singular. Assim, a realidade não é algo acabado justamente porque o mundo não está acabado, ou seja, a qualquer momento devem surgir fatos e conexões que poderão ativar novos e vários arranjos, promovendo diferentes acontecimentos, mundos, outra realidade. Daí provém a noção de se mapear as conexões inéditas desse novo mundo.

Ou seja, o método cartográfico concentra as seguintes características e potencialidades: a abordagem rizomática pode ser útil para analisar a dinâmica e a organização em muitos níveis diferentes, desde o nível social até o nível pessoal; é do mesmo modo uma perspectiva que ajuda a desafiar estruturas rígidas de pensamento e organização, permitindo uma compreensão mais aberta e dinâmica dos fenômenos sociais, do poder e das relações interpessoais; a cartografia inicia-se muito antes do processo de pesquisa e caracteriza-se pelo envolvimento entre pesquisador e objeto; ela não fornece um tutorial rígido de aplicabilidade, ao contrário, permite que o pesquisador identifique as perguntas potentes a serem aprofundadas sobre um determinado tema, ao passo que observa, reúne e organiza o material coletado; não só possibilita como insere a subjetividade do pesquisador neste processo de construção de significados e tensionamentos acerca do objeto.

Isso posto, é tarefa do cartógrafo a narrativa subjetiva do trajeto, ou do “caminhar errante”, condutor no processo afetivo-cognitivo de construção do mapa elaborado na observação do rizoma. Não cabe o afastamento academicista entre pesquisador e objeto da pesquisa neste método que convoca a disposição constante ao atravessamento entre autor, caminho e *corpus* empírico e teórico, de modo que vão permitindo-se serem construídos concomitante às suas dissertações, teses e investigações teóricas.

Sem ponto de partida, vigora uma confusão inicial em como empreender este percurso metodológico. O tema de pesquisa aqui apresentado está tanto em meu corpo quanto no *corpus* empírico da tese. E o meu momento de entendimento de como a cartografia poderia, de fato, fornecer a linha de costura, a trama para este mapeamento do

corpo-*corpus*, aconteceu através da leitura do caminho traçado por outro cartógrafo em sua pesquisa de mestrado, Thiago Henrique Ribeiro dos Santos (2020). Conhecendo outros trajetos, tomei que a subjetividade do autor não está em segundo plano. Ela é parte vital para a criação do rizoma.

Entrei em contato com a sua sugestão cartográfica através de um texto publicado nos anais da 31<sup>a</sup> Compós, enquanto elaborava eu mesma um artigo para o 32º encontro do mesmo evento. Nele, Santos (2022) propõe, pelo relato de seu caminho cartográfico durante a pesquisa de mestrado, possíveis vias de encontro com as potentes perguntas capazes de conduzir a pesquisa no campo da Comunicação e dos estudos das imagens. Soube ali, que a cartografia havia começado muito antes da minha trajetória para a docência<sup>8</sup>.

Para seguir este caminho, o pesquisador dedicado à utilização do método cartográfico deve compreender que o método pode parecer, *a priori*, de difícil aplicação prática por não dispor de indicações rígidas sobre o procedimento metodológico a ser executado pelo pesquisador, mas sim, de pistas para a orientação ao trabalho do cartógrafo (Passos; Kastrup; Escóssia, 2015). Para estes autores, há um revés próprio do caminho cartográfico, onde as demarcações da investigação são conquistas do próprio caminhar do pesquisador, que aparecem *a posteriori*, consequentes do processo afetivo e cognitivo de coleta e emaranhamento ao problema de pesquisa.

Tal característica não rebaixa o método cartográfico à desordem, ou falta de rigor científico, pois é o próprio caminhar do *flâneur*, a esmo, mas com intencionalidade, que permite a fabulação, a ativação do olhar e a abertura à afetação do objeto no pesquisador. É também uma queda ao detalhe, ao subjetivo e, às vezes, particular, bem como coletivo. Por estas, o cartografar é uma maneira de olhar não só o campo de investigação e o ato de pesquisar, mas o próprio choque constante entre pesquisador e objeto (Santos, 2022).

Santos (2022) explora que um dos pontos chave para o mapeamento de seu *corpus* teórico foi a constatação de que a seleção de audiovisualidades que fariam parte do material de análise se daria a partir do que nomeou de ‘encontros traumáticos’. O encontro traumático que Santos mencionava já me ocorria com as imagens que havia selecionado para as primeiras elaborações teóricas sobre o tema do explante. Acontece que ainda não

---

<sup>8</sup> Tais detalhes do caminho cartográfico e pessoal serão revelados durante o virar - ou rolar, para os(as) que estejam acessando este texto em sua versão digital - das páginas, de modo que não se construa como uma tese autobiográfica, mas também longe de deixar pontos soltos, importantes para a elucidação completa desta cartografia íntima, à qual se dispõem a ler.

havia identificado o que guiava este olhar que jocava entre uma imagem e outra, que fazia de um encontro tão significativo e outro banal, anestesiado. Era o trauma, e era óbvio.

Elemento constitutivo do sujeito, o trauma da pesquisadora foi então identificado como um dos passos cartográficos. É ele, sobre o qual falaremos a seguir, que me implica afetivamente, como sugere Rolnik (2011), e ativa as conexões rizomáticas das imagens selecionadas produzidas por mulheres explantadas e postadas no *Instagram*. É nesta aproximação e localização ativa do sujeito pesquisador no percurso metodológico que se pode testemunhar a potência do rizoma não somente como orientação teórica, mas como o direcionamento que conduz e orienta toda a pesquisa. Iniciemos o caminho rizomático.

### **1.1.1 Trauma: um passo cartográfico**

O trauma<sup>9</sup> é um conceito advindo da medicina que “refere-se a uma lesão corporal séria ou crítica, advinda de um ferimento ou choque, usado, muitas vezes, como sinônimo de ruptura” (Marcos; D’Alessandro, 2013, p. 36), ou seja, de entrada de um objeto ou corpo estranho que é capaz de induzir uma patologia. Mas as teorias sobre o trauma são diversas e apresentam caminhos importantes para sua definição e, para a psicanálise, foi um ponto fundamental no seu desenvolvimento.

Freud inicia com a descoberta do trauma sexual a partir do estudo e trabalho com as pacientes histéricas. Mas é

desde 1893, no texto “Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos”, o trauma aparece como ponto central para Freud: “Nas neuroses traumáticas, a causa atuante da doença não é o dano físico insignificante, mas o afeto do susto – o trauma psíquico” (Freud, 1893, p.43). (Marcos; D’Alessandro, 2013, p. 37)

O choque, impacto, encontro, foi uma unidade fundamental a ser considerada como elemento da constituição do trauma. Para a teoria psicanalítica, segundo Walter Benjamin (1989), uma importante função do consciente seria a de proteção contra estímulos inesperados, sendo esta tão importante ou ainda mais do que, de fato, a própria recepção destes. A constante ameaça proporcionada por estímulos externos ao indivíduo

---

<sup>9</sup> Cabe aqui uma explicação de que a literatura sobre o conceito de trauma renderia mais de uma tese, visto os inúmeros desdobramentos possíveis. Nesta, utilizarei um recorte específico, em vias de atender ao propósito de compreender como o trauma pode ser um elemento a ser considerado na subjetividade desta pesquisadora que vos escreve e como isto reflete no *corpus* da tese.

são sentidas como “choques”, e a repetição de registros destes choques no consciente diminuem seu potencial efeito traumático. Segundo o autor:

o consciente como tal não registraria absolutamente nenhum traço mnemônico. Teria, isto sim, outra função importante, a de agir como proteção contra estímulos. "Para o organismo vivo, proteger-se contra os estímulos é uma função quase mais importante do que recebê-los; o organismo está dotado de reservas de energia próprias e, acima de tudo, deve estar empenhado em preservar as formas específicas de conversão de energia nele operantes contra a influência uniformizante e, por conseguinte, destrutiva das imensas energias ativas no exterior." A ameaça destas energias se faz sentir através de choques. Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático (Benjamin, 1989, p. 109).

O que a teoria psicanalítica busca é compreender a natureza do choque traumático, investigando a ruptura da defesa contra o estímulo. Porém, Freud, no desenvolvimento de sua teoria, percebe que o trauma, esta experiência impactante e de alguma forma embarcadora, não se dá somente neste momento de choque com o estímulo inesperado, mas que esta é uma experiência constitutiva do sujeito e que se desenvolve em dois momentos. O primeiro, da marca do acontecimento, este choque com a experiência, é fundamentalmente ausente de sentido ou significação, resguarda um não-sentido, ou seja, um evento anterior a este. Tal primeiro momento é importante para notarmos como, na psicanálise, a linguagem adquire um papel crucial na constituição do trauma. Entender, então, que o primeiro momento é o de uma experiência que, *a priori*, não tem um registro mnêmico de significado, interpretação. Após este primeiro tempo, existe um espaço, um período de latência até um segundo encontro com algo da vida, que pode ser ordinário, mas que causa um reencontro com o primeiro, e que neste reaparecimento, se mostra como traumático (Freud, 2010, 2016).

Deste modo, Freud identifica que há um outro elemento para além da causalidade do trauma que é ligado à temporalidade e o chama de *Nachträglichkeit* (Silva Junior; Gaspard, 2024). Esta seria a forma retroativa, de retorno, em que tais eventos traumáticos aparecem na vida de uma pessoa. A *Nachträglichkeit* descreve a noção de que o significado de um evento pode emergir com base em eventos posteriores e na maneira como esses eventos são reinterpretados pela mente. Em outras palavras, a compreensão de uma experiência pode ser alterada ou ganhar significado retrospectivamente com base em eventos futuros ou em novos *insights* psíquicos. Assim, um acontecimento traumático,

só o é por se conectar, de alguma maneira, a um evento anterior que até aquele momento, permanecia desconhecido, não nomeado.

Nesta empreitada de escrita da tese, muito trocamos com nossos pares a fim de “ventilar” algumas ideias, desbravar conexões rizomáticas, apontar caminhos errantes. Eis que em uma destas potentes trocas com uma amiga psicanalista, Sandra Mosello, tento explicar a minha dificuldade teórica em assimilar e posicionar o trauma na minha experiência com o silicone, e em como posicionar seu reaparecimento nas imagens e na tese. Eu dizia: ‘que trauma é este? Não é como se eu revivesse um susto ou sofrimento sempre que encontro uma imagem, é diferente... Mas se não me gera pavor, ansiedade, é mesmo um trauma?’<sup>10</sup>. Ela me pede para que eu conte a história da minha cirurgia e não das imagens que havia selecionado para o *corpus* empírico. Discorro que a conversa sobre a cirurgia surgiu descontraidamente, como uma brincadeira, com minha mãe e irmã. A mãe, que havia feito uma cirurgia bariátrica por um desconforto com a balança, comenta que agora não precisávamos mais de nenhuma cirurgia na família, pois o incômodo dela, com o peso, e de minha irmã, com os seios, já haviam sido reparados. Sou invadida pelo impulso de querer algo também, de estar sendo excluída, afastada delas, e me sai um: “- Ah, mas eu também quero uma!”.

Elas me olham, muito jovem<sup>11</sup>, parecia tudo certo com aquela aparência, julgam. E me perguntam o que seria possível que eu desejasse? E eu respondo sem refletir que queria implantes de silicone. Aíuento para Sandra que **topei** a cirurgia, que afinal se arquitetou muito rapidamente, em questão de poucos meses pois assim poderia aproveitar as férias do meio de ano na faculdade. E que me arrependi no momento em que acordei, com o objeto ali, me esticando toda a pele. Sandra me interrompe e me conduz, afetivamente, a um retorno ao acontecimento não como inaugural de uma história que se inicia com a cirurgia, mas como sintoma de um afeto não dito ali, incomprendido. Percebo que, naquela conversa e seus desdobramentos, o que eu buscava era ‘ser parte’ com ela, minha mãe, de uma maneira torta, obviamente. Relembro a história que minha mãe não amamentou muito tempo, mas entendo que não é sobre o objeto seio, e sim sobre o vínculo materno. O seio-leite foi sim substituído pela mamadeira-leite, mas o seio-relação que não encontrou enxerto à época e se manifestou nesta prótese que carreguei

---

<sup>10</sup> Ansiosa, pensando que estivesse indo pelo caminho errado, mas como vimos, na cartografia não há caminho errado, só caminhos errantes que vão encontrando-se com outros elementos que passam a compor a rede de significados, formando rizomas.

<sup>11</sup> 20 anos à época.

por 16 anos. E, nestes minutos um pouco desatentos para garantir que a consciência não barrasse o conteúdo, a linguagem se fez para um não dito bastante remoto da minha história.

#### *Nachträglichkeit!*

A atemporalidade do trauma estava ali, naquele reaparecimento. Enquanto por anos tento entender o que, nestas imagens, nestas cicatrizes, narram e despertam da minha própria história, é resumido neste potente *insight*. De que estes elementos todos estão interligados com uma falha do tempo, na tese, no desconhecimento do trauma, e no seu reaparecimento de forma primeiro mascarada e sendo exposto então, conforme caminho com a cartografia e me aproprio da linguagem da minha própria experiência.

O trauma resumido na compreensão de que o silicone foi a fantasia não para o alimento-leite do seio-ausente especificamente, mas para uma conexão materna, e sua falta. O desejo de ser em parte igual à mãe, reconhecida por esta (e provavelmente o dela, em me suprir e se conectar com a filha, mas desta vez oferecendo o silicone, o substituto). Faço uma dilatação aqui para explicar que, por mais que esta tenha sido a minha experiência traumática, a psicanálise é, por vezes, taxada neste lugar de “culpa da mãe” e injustamente. E nem aqui se faz uma culpa, mas a leitura desatenta e mal-informada pode conduzir a tal erro de interpretação. Ou seja, não houve abandono, mas uma sensação de separação impactante para mim, um choque, e que ficou registrado sem sentido, até o momento de retorno, pela linguagem, narração.

Enquanto narro esta história do meu trauma, da minha cicatriz, podemos identificar e evidenciar que a experiência traumática é resultado de uma reinterpretação e significado, ou seja, é uma narrativa sobre um evento passado, conferindo sentido para uma ocorrência inicial insuportável. Conforme elabora a teoria das pulsões em Além do Princípio do Prazer, Freud aproxima o funcionamento do trauma ao das pulsões. Ele entende que o trauma não opera somente através da narração, no seu aparecimento e ruptura por e através desta, mas é impossibilitado de deixar de existir. O trauma, como as pulsões, tem então um caráter estrutural da psiquê, tornando-se parte constitutiva do sujeito (Silva Junior; Gaspard, 2024), e nem sempre um trauma é gerado na infância ou no seio familiar, como aponta Kilomba (2019). Em sua análise sobre as vivências de mulheres que sofrem racismo, a psicanalista e artista explica que o trauma pode advir de relações sociais e culturais do violento encontro recorrente com a ideologia branca. O trauma pode, deste modo, estar na repetição da violência e desenvolver-se tardivamente, em experiências de subjugação, de humilhação.

Na teoria freudiana, a estrutura narrativa posiciona o sujeito não apenas como uma vítima passiva do acontecido, mas como um participante ativo e historiador do evento traumático. Ou seja, é dentro da narrativa que se desvenda o sentido intolerável no passado. O próprio trauma é, então, um evento **da e na** narração. Ele depende dela para acontecer e é dentro dela que causa uma fissura com a fantasia anterior, se sobrepondo, causando um rompimento da própria narração (Silva Junior; Gaspard, 2024).

Marcos e D'Alessandro (2013) explicam que para Lacan, um objeto natural pode ser substituído por outro, mecânico, um enxerto, como o seio pela mamadeira, ou, penso eu, o silicone. Mas o enxerto gera estranheza, angústia, pois houve, a princípio, a separação do objeto real e por isso, é uma reinvenção fantasiosa, ficcional, que opera como desejo do próprio sujeito, mas que não supera a separação. Assim dizendo, “é pela fantasia que se instaura a possibilidade de reconstrução. O trauma abre uma fenda que empurra o sujeito para além, ele pode ficar parado um tempo, mas, para fechar a ferida, deverá contorná-la, mesmo que reste uma cicatriz” (Marcos; D'Alessandro, 2013, p. 52). O objeto enxerto é, desta forma, uma alternativa de gozo para o sujeito, mas não o desejo real, inalcançável. Por isso os encontros traumáticos com as imagens se dão nas que causam, em mim, como cartógrafa deste rizoma, certo desconforto por exibirem a cicatriz.

A cicatriz nos seios exposta nas imagens de mulheres explantadas é a protagonizadora dos encontros traumáticos desta pesquisadora com o objeto empírico. É ela quem convoca o trauma pessoal, para revisitar afetos que serão organizados no território construído para acomodá-los. Ressalto que o trauma como passo cartográfico está no comprometimento com a identificação de como a subjetividade da pesquisadora é também afetada pelo método cartográfico.

Como esclarecem Brito e Chaves (2017, p. 170):

O suposto “cartógrafo”, não sendo um etnógrafo, não se coloca como um observador, mas está no meio do processo mobilizado por entre forças e afetos que o atravessam no emaranhado das linhas vitais, retirando de si a ideia de um sujeito conhecedor e detentor do conhecimento; não há um “eu” como um centro, uma subjetividade fixa, unificada, monolítica, capaz de dizer ou interpretar um suposto objeto fora de si, posto que não há o objeto e nem mesmo o sujeito do conhecimento. O que está em questão é como se entra em relação com o desconhecido, o que se faz com aquilo que nos atravessa como signo.

A leitura equivocada deste subcapítulo pode confundir o/a leitor(a) com a falsa impressão de que proponho, de maneira generalista, que mulheres explantadas são

traumatizadas, ou ainda de que o índice de mulheres com próteses de silicone corresponde ao de mulheres com algum trauma semelhante ao narrado anteriormente de forma bastante íntima. Estas e tantas outras possíveis interpretações que não a especificada seriam um fatal desacerto para a compreensão de como o trauma se insere aqui tão e somente como elemento da subjetividade cartográfica essencial para o encontro da pesquisadora com as imagens.

Quero tomar umas linhas aqui para pensar que a cicatriz necessária para fechar a ferida do trauma é a mesma que narra a presença do enxerto (ou já sua ausência com rastro, no caso do explante), a fantasia de reconstrução. A cicatriz desta tese é narrativa da mesma forma. Por certo, há uma infinidade de narrativas para cada cicatriz que será exposta aqui. Mas ao mesmo tempo que a ferida fecha, que recebe cicatriz e significado, que é narrada, ela nunca retorna a um estado anterior ao da fissura. A pele, especificamente, não pode deixar de ser história.

A cicatriz desta forma incita uma ideia de fechamento, clausura, mas nesta cartografia, a cicatriz representa, principalmente, uma linha de fuga, em marca, na pele do seio. Elas potencializam também o princípio da multiplicidade. Toda linha é saída e também entrada. A cicatriz como a presença do “inimaginável”, como na canção que carrega este nome: “Um dia eu vou me perder, eu vou entrar fundo (...) Eu vou fazer turismo dentro do próprio organismo / Eu vou me aventurar no meu centro / Não posso fugir de mim se só tenho saídas pra dentro”<sup>12</sup>

Ela é a abertura, acesso, que encontrei para a investigação e para seguir o rizoma das narrativas de mulheres que realizaram o explante, e que usam o *Instagram* como forma de publicar-se e de arquivar-se. Ela quem dá passagem aos afetos em discursos, registrados nos textos e imagens. Ela que quando ‘foge de si’, ‘volta para dentro’. Seja no movimento de deslocar para relocalizar e reterritorializar a própria subjetividade, seja no encontro com outras narrativas, onde ressoa e muta-se, pela própria dimensão relacional. A partir das narrativas e imagens destas mulheres, ‘eu vou me aventurar no meu centro’, tecendo a trama deste rizoma, fazendo arquivo sobre nossos corpos.

A linha de fuga da cartografia é distinta das outras conexões, ela

passa como se algo estivesse sendo levado para uma espécie de destino desconhecido, não pré-calculado. Ela parece ser a mais complexa e complicada de todas, sendo chamada de linha de fuga, em que qualquer

---

<sup>12</sup> Música de Troy Rossillo e Luiz Felipe Leprevost, “Inimaginável”. Para mais, ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=IiiHg-GqGHY>

declive é possível uma queda irremediável. Ela arranja alguma coisa forte da ordem do mistério, como se fosse apenas um trajeto de uma alma, uma passagem, um salto de um bailarino, um sorriso de uma criança, o grito de um desesperado, o traço da pintura triunfante dos girassóis de Van Gogh, um choro de uma mãe de alegria ou de tristeza, uma morte... Essa linha parece sugerir a separação das outras, porque talvez existam indivíduos que nunca a sintam ou vivam ou que só sintam as outras em seus corpos, algumas mais duras, ou mais flexíveis. (Brito; Chaves, 2017, p. 169)

Conforme os autores, uma cartografia é construída para abranger as tramas das linhas do rizoma, a partir da subjetividade do próprio cartógrafo. Na que se tece nesta tese, elas buscam potencializar a conexão, heterogeneidade e multiplicidade entre narrativas sobre as vivências de mulheres explantadas que encontramos ao adentrarmos no território cartográfico. Ou seja, seguir este rizoma significa aprofundar e amplificar quais as produções narrativas de mulheres explantadas que atuam como produções de verdade. Assim, outros passos cartográficos vão despontando no empirismo da pesquisa. E se, como vimos, na teoria psicanalítica a narração e a linguagem são o tecido do trauma, a escrita autobiográfica pode ser entendida como narrativa de experiência, escrita de si e atribuição de significado que operam e dão vida às tramas desta cartografia.

### **1.1.2 Narrativas de si: (des)territorialização rizomática**

*Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo.*

*Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar ascentelhas, nem mordaças abafar suas vozes.*

*Ponham suas tripas no papel.*  
(Anzaldúa, 2000)

A escrita de si, uma das ‘técnicas de si’ presente nos hábitos de sociedades gregas e romanas estudada por Michel Foucault (1984), era, segundo afirma, não só uma prática de construção da subjetividade, como um princípio ético e relacional. A prática, tida como autoexame da consciência e autotransformação, era, diferente do que a sociedade moderna promove com a cultura do narcisismo (Rago, 2013), uma prática de liberdade. A escrita de si era uma prática reflexiva e analítica em que os indivíduos escrevem sobre si e exploram suas próprias experiências, pensamentos, emoções e desejos, e para Rago

(2013, p. 49), conhecer os distintos e históricos modos de formação do indivíduo, tanto em sua relação consigo, como com os outros e com as normas morais “permite problematizar e desnaturalizar as práticas modernas de produção de si, evidenciando sua dimensão normativa, despotencializadora e sedentarizante”.

Autoras feministas já pontuaram a importância da autoescrita como uma ferramenta potente para a problematização individual e coletiva sobre as rígidas normas sociais de gêneros. Anzaldúa adverte: “Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla” (2000, p. 234). Para Grada Kilomba, escrever-se e publicar-se é uma passagem radical da posição de objeto a sujeito, na oposição às colonialidades, às subjetivações, normalizações, categorizações etc., pois, “ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada.” (Kilomba, 2019, p. 28).

Mas historicamente a autobiografia foi um gênero reservado aos homens, “Afinal, tendo sido educadas para a maternidade, para serem missionárias, enfermeiras ou professoras, as mulheres foram tacitamente convidadas a se esquecerem de si mesmas, a renunciar ao exame da própria existência” (Rago, 2013, p.64).

As autoras enfatizam que cabe às mulheres atuais que escrevam:

Eu dizia às amigas: é a nossa vez de rir. Nossa vez de escrever. Escrever? Sim. É a maneira mais íntima de investigar, a mais potente, a mais econômica, o suplemento mais mágico, o mais democrático. Papel, imaginação e decolar! (Cixous, 2022, p. 30)

Todavia, como observado por Foucault, a prática da escrita de si resguarda uma essência autobiográfica que se diferencia dos discursos puramente confessionais (Rago, 2013). Ela deflagra uma construção subjetiva de ser, um devir outro, que busca escapar às formas de subjetivação biopolíticas. O eu torna-se a continuidade do próprio contexto em busca pela tomada de controle da sua história passada e presente onde o “Escrever-se é, portanto, um modo de transformar o vivido em experiência, marcando sua própria temporalidade e afirmindo sua diferença na atualidade” (Rago, 2013, p.56). Assim, a prática da escrita de si como uma forma de reflexão de um passado, abre também a possibilidade de contextualizar as experiências pessoais em sua esfera coletiva, vivenciada por outras pessoas.

Ler bell hooks<sup>13</sup> (2020) é entender que esse processo de narrar-se está completamente implicado na coletividade, de maneira que reflete o social e, de alguma forma, nele atua. É um movimento que não finda uma vivência de sofrimentos experienciados e compartilhados através da linguagem, mas que busca sua exposição, um modo de os tornar públicos. Da mesma maneira, não previne experiências futuras, mas atua como um anseio público que convoca o acolhimento e a formação de novos significados sociais e subjetivos. Se aprendemos com a psicanálise que é pela narrativa que o trauma se constitui e nela é capaz de produção de sentido, aludimos que é também na narrativa que um trauma pode ser constantemente elaborado, fragmentado, esmiuçado, e, principalmente, ressignificado.

Mas tal escrita de si, distingue-se de um simples “desenrolar o filme da vida” (Rago, 2013), pois afirma a urgência de rupturas, de instauração de outras narrativas para a própria vida. No caso de muitas mulheres, estas rupturas, simbólicas ou não, são direcionadas ao sistema machista, racista, cisheteropatriarcal e suas tecnologias de subjetivação de gêneros e sexualidades. Em Foucault, a escrita de si nas sociedades gregas e romanas era uma prática de resistência, mas na atualidade, principalmente pelo advento da tecnologia na auto publicação, nem toda narrativa de si – ou imagem de si – é um confronto com as normas sociais, ideologias, subjugações.

Ou seja, as escritas e narrativas de si<sup>14</sup> têm sido também influenciadas pelas formas de comunicação, registro e disseminação de cada época. Assim, neste tempo de virtualidades e visualidades, podem dar-se por diferentes meios, e guardar, por vezes, um viés político vital, pois não só abrem campos de apropriação e autonomia do eu, como o inscrevem pública e socialmente, agregando potencial material através da sua associação com o uso da imagem (Rago, 2013).

O confronto com as normas sociais por meio das narrativas de si, quando acontece, é um ato político. Isto porque esta revelação autobiográfica não se dá passivamente, mas às custas de um mal-estar gerado pelo choque da narrativa com um enredo do comum já aceito, propagado e perpetuado socialmente, causando um dissenso. Esta ideia está fundamentada nas contribuições do filósofo francês Jacques Rancière que norteiam o que

<sup>13</sup> Grafia em letras minúsculas por solicitação da autora em seus textos.

<sup>14</sup> Faço aqui um esclarecimento importante para guiar a compreensão de que quando escrevo ‘escrita de si’ me refiro ao conceito de Foucault sobre os modos de resistência às formas de sujeição e subjetivação. Que diferencio quando escrevo narrativas de si, como o movimento de autoescrita que não necessariamente se encaixa no que, para Foucault seria uma escrita de si, conforme explicado anteriormente neste capítulo.

será entendido como o potencial político nas escritas de si de mulheres explantadas, que compõem o território do rizoma.

Segundo Marques e Prado (2018, p. 8):

Michel Foucault e Jacques Rancière configuraram, cada um a seu modo e a partir de uma complexa trajetória de pesquisas em arquivos, uma filosofia atenta às vidas e experiências ordinárias, indagando, respectivamente, pelas suas dimensões de liberdade e resistência; emancipação e subjetivação política. Ambos valorizam um pensamento da "desordem", da resistência política e de uma rejeição da atribuição de identidades sociais predestinadas, incitando novas posições teórico-metodológicas na compreensão de experiências até então relegadas ao plano das interpretações hierárquicas do conhecimento científico.

A afinidade entre as teorias dos dois autores nos aponta um caminho fértil para a acomodaçāo dos discursos deste *corpus* empírico. Segundo Marques e Prado (2018), ao passo que seus métodos investigativos, de Rancière e Foucault, aproximam-se pelo uso que fazem de arquivos e registros feitos por cidadãos "ordinários" na construção de um saber, são discordantes em "relação à construção de uma abordagem das possibilidades de resistência ao poder e ao controle" (p. 9).

Rancière entende que os enunciados literários, assim como os históricos, fazem efeitos em uma pedagogia do real, definindo novos regimes sensíveis, palavras de ação, traçando outras cartografias para os modos de ser, de fazer e de dizer possíveis. Ele acredita que "O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação "natural" pelo poder das palavras" (Rancière, 2009, p. 59-60). E este homem de Rancière é literal pela própria circulação da literalidade. A ideia é que a literalidade, "Uma das manifestações mais evidentes da poética do conhecimento" (Marques; Prado, 2018, p. 24) não se refere apenas à interpretação literal de um texto, mas também à capacidade de se apropriar ativamente, questionar, interpretar e criar significado por conta dos enunciados (Rancière, 2009).

Como vê o autor, o homem é capaz de desviar corpos individuais através da introdução de linhas de fratura nos corpos coletivos pelo uso da literalidade. Assim,

A circulação destes quase-corpos determina modificações na percepção sensível do comum, da relação entre o comum da língua e a distribuição sensível dos espaços e ocupações. Desenham, assim, comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das

linguagens – em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível (Rancière, 2009, p. 60).

Percebe-se que ele está preocupado em como essas produções podem redistribuir e causar danos na distribuição dos corpos, o que chama de método da igualdade. Mas, ressaltam Marques e Prado (2018), que a literalidade não se dá somente na potente recombinação de signos e enunciados, capazes

de desestabilizar as evidências dos registros discursivos dominantes: ela é o exercício mesmo do trabalho com a linguagem, da bricolagem e justaposição com signos e enunciados heterogêneos, proporcionando outras formas de apreender o visível e sua significação” (p. 25).

Esta elucidação de Rancière nos é bastante válida para compreender como as narrativas de si de mulheres explantadas podem reverberar e ganhar sentido através de sua repercussão em perfis individuais e comunidades de mulheres com silicone ou explantadas, e para além destes. Suas narrativas causam fissuras na percepção sensível sobre, por exemplo, o uso das próteses e a saúde da mulher, também ameaçam um comum legitimado sobre uma inofensividade dos dispositivos médicos, entre outros novos possíveis sentidos, configurações, afetos. Isto significa, são narrativas de si que ecoam, e que, por promovem novas ou outras percepções destoantes do discurso hegemônico sobre o seio, o corpo, a beleza, as entendo como políticas.

Rancière (2009) entende que a política não é exclusividade do domínio institucional ou do Estado, como outras teorias políticas clássicas propõem. Em vez disso, defende a ideia de que a política é uma atividade que emerge nas rupturas das ordens estabelecidas, nas interrupções das hierarquias existentes e na reivindicação de igualdade, de espaço, de linguagem própria. Argumenta que a política surge quando aqueles que foram excluídos do sistema político formal pleiteiam seus direitos de participação e reconhecimento digno.

Assim, quando falo da narrativa de si do corpo explantado ser política, é nesta perspectiva, de que estes elementos são capazes de causar danos nos acordos de literalidade, visualidade e cognoscibilidade do que é permitido circular. E que, conforme o autor propõe, encontram corpos destinatários dos quais se apropriam e delineiam novas enunciações, significados.

O método de abordagem dos discursos proposto por Foucault e também por Rancière nos aponta uma horizontalidade nas narrativas que é capaz de criar conexões

que independem de mediação ou de uma estrutura de saber que as valide e que as conecte. Esta perspectiva se insere perfeitamente na compreensão de como se forma o território rizomático das narrativas das mulheres explantadas nesta tese. A narrativa de si é, então, um movimento de desterritorialização e reterritorialização do mapa cartográfico, como vimos no 4º princípio, da ruptura a-significante do rizoma, em Deleuze e Guattari (1995). E, aprofundando um pouco mais na perspectiva do método de trabalho com as imagens, arquivos, depoimentos e narrativas de Rancière, podemos, de mesmo modo, dilatar a maneira como o *corpus* empírico será manipulado neta cartografia.

Marques e Prado (2018) delimitam pontos importantes do método desenvolvido pelo autor e que se encaixam nesta cartografia, que são: há sempre uma forma poética nas narrativas; que estas narrativas buscam retraduzir uma experiência pessoal; que esta tradução se apropria de uma carne da experiência para construir uma cena; que esta cena causa certa polêmica ou estremecimento no sensível; que escrever sobre estas narrativas não é uma oportunidade para representá-las, silenciando-as, mas o contrário, é não explorar qualquer universo de saber oculto nestas narrativas; que a ideia da narrativa como possibilidade emancipatória não está voltada para a compreensão foucaultiana de libertar-se de um opressor, mas de oferecer uma outra perspectiva da vida e dos acontecimentos. Todos estes pontos estão alinhados a como serão compreendidas as narrativas destas mulheres no território cartográfico.

Para isso, ele sugere abdicar de buscar as causas do que está disposto nos arquivos, viabilizando uma topografia horizontal, ou seja, Rancière lê os enunciados buscando quais recursos proporcionam que esses sejam transformadores da realidade e de como vivemos, sentimos o mundo, pela ficcionalidade (Marques; Prado, 2018). Deste modo, os enunciados nos textos das postagens e as imagens não serão utilizados a fim de buscar qualquer investigação sobre a causalidade ou mesmo uma fissura antes/depois da e na narrativa.

Para Rancière, há uma experiência estética nestes arquivos que

(...) Nem é o enquadramento de um corpo coletivo. É uma multiplicação de conexões e desconexões que reformulam a relação entre os corpos, o mundo em que vivem e o modo como são "equipados" para ajustá-lo. É uma multiplicidade de dobras e lacunas no tecido da experiência comum que altera a cartografia do perceptível, do pensável e do viável. Como tal, permite novos modos de construção política de objetos comuns e novas possibilidades de enunciação coletiva. Agora, esse efeito político opera sob a condição de [...] a suspensão de qualquer relação direta de causa e efeito. O efeito estético primeiro é um efeito

de desidentificação. A comunidade estética é uma comunidade de pessoas não identificadas. Como tal, é política, já que uma subjetivação política passa por um processo de desidentificação. (Rancière, 2008, p. 11 apud Marques; Prado, 2018, p. 16-17)

Mas por mais que use a expressão ‘comunidades’, Rancière (2009) explica que não está se referindo à formação de comunidades que se dediquem a uma atuação política específica. Esta abordagem encontraremos em Preciado (2022), que destaca a possibilidade de atuações coletivas quando define que as novas ações políticas são marcadas pela passagem de uma narrativa do sujeito individual ao que ele chama de ‘agente em simbiose’. Na proposta de Preciado (2022), há um potencial *antimainstream* e dissidente das narrativas sobre o corpo quando rompemos com a ideia de sujeito político que, segundo ele, é uma criação da modernidade patriarcal, colonial, sexista, homofóbica e racista, para criar formas simbiontes de atuação. Poderemos refletir sobre como circulam as imagens e narrativas de mulheres explantadas no *Instagram* a partir destas duas perspectivas.

O simbionte político de Preciado (2022) transcende à corporalidade em sua materialidade para ser o que chamou de ‘somateca’, onde é menos uma propriedade privada do indivíduo que um arquivo político vivo onde atuam as formas de poder e soberania culturais e históricas. É neste rompimento com o sujeito que o simbionte protagoniza ações de dissidência, através do uso do seu corpo-arquivo político, somateca, seja em imagens, performances, e, por que não, nas narrativas de si. Notem que este conceito de Preciado, de ação para romper com uma lógica opressora se aproxima mais da proposta de Michel Foucault, que de Rancière.

Bidaseca (2019; 2020), autora que escreve sobre a politização e disposição dos corpos, alerta que consultar as pegadas, escritas, rastros de histórias pessoais, é uma forma de apreensão das transformações do campo social através das emergências disruptivas e tão preservadas, vivas, nestes materiais. O corpo-arquivo e arquivo-corpo é político, atemporal e vivo, capaz de romper a espacialidade, posto que é mais que corpo-matéria, “é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados” (Preciado, 2014, p. 26).

Com estes autores(as), entendo que tanto o arquivo em si quanto o próprio corpo, apontam o devir de uma história e passados que não são estáticos, “mas encontra nele o

traço de um evento que contém outras lutas” (Bidaseca, 2019, p. 239), e que permitem, também, desenhar cartografias de possíveis práticas de emancipação (Preciado, 2022). Ou seja, de práticas que apontem para outros possíveis, outras formas de partilha do sensível, de aparecimento do que é visível, dizível, compartilhável.

É a linguagem do corpo não só a voz que narra, mas suas imagens e escrituras. Suas pegadas, rastros. Por acreditar nesta potência e processo, aa narrativas de mulheres explantadas, através da imagem de seus corpos, será analisada a fim de buscar compreender suas vocalizações de gênero e, quem sabe, como sugere Anzaldúa, sua capacidade de chocar o comum e/ou causar dissensos, como percebe Rancière. Estas imagens buscam espaço, foram antes marcadas pelo não direito de existir e fazem de seus corpos arquivos públicos da sua relação com o mundo e com a própria subjetividade. São corpos que forçam sua exibição, sua existência, sua literalidade, sua história, e tensionam uma torção primária, um dano ao comum.

Para tal, as narrativas das mulheres explantadas e suas imagens são o território desta tese, que, como sugere Deleuze e Guattari (1995), abdicará de exercer qualquer categorização final do material a fim de privilegiar o aparecimento desierarquizado do rizoma, suas múltiplas, complexas e, por que não, complicadas, conexões. Esta apresentação do material também se alinha ao método da igualdade ranceriano que privilegia “uma posição política: de redesenhar as ordenações e os dispositivos da aparição das vozes dos subalternos” (Marques; Prado, 2018, p. 10).

Assim, esse autor reconfigura uma posição subjetiva, intencionando através dessa exposição dispor os elementos da rede de significação de forma a criar temporalidades e espacialidades nas quais os sujeitos que até então não apareciam na cena, possam ter vozes, lugares e posições. (p. 29).

Chamo a organização do corpus empírico de álbum cartográfico não por associação metodológica, mas por identificar que, para a cartografia das imagens, a disposição destas em um arquivo me remetia à construção de um álbum de fotografias. Imagens que reservam um (re)encontro com a história da autora da foto à minha e de outras mulheres que compõem o álbum. Por menor que seja a intenção de atribuir interpretações às imagens ou aos enunciados, como recomenda Rancière, não me esquivo de formular algumas hipóteses acerca de quais elementos anunciam e reivindicam estas mulheres.

No álbum, o texto de cada postagem está presente e é também considerado como elemento importante de conectividade destas vivências. O que anunciam estas imagens e suas narrativas? Como elas se conectam? Quais vocalizações reiteram? Estas imagens coletadas pelo encontro traumático com cicatrizes alhures habitam agora o território do rizoma em um álbum, que é meu e delas, costurando nossas histórias e vozes.

### **1.1.3 O álbum cartográfico**

Neste caminho cartográfico, a construção do álbum levou tempo. Foi constituindo-se com o próprio caminhar da pesquisadora *flaneur*. Sua organização foi caótica. No início, ainda sem a compreensão do elemento traumático como guia do olhar, a seleção de imagens deu-se de maneira muito embaralhada. Construí uma planilha que serviria como banco de imagens e links para matérias, audiovisualidades, e outros materiais, a qual alimentei muito pouco. Parecia-me simplesmente impossível e fora de foco alcançar todas e quaisquer imagens sobre explante que já haviam sido postadas ou publicadas. Precisava de tempo com as imagens e com a reflexão teórica para compreender o elemento divisor.

O maior organizador das imagens salvas em meu perfil pessoal do *Instagram* – visto que a maioria das publicações circulavam ali – foi o próprio processo de escrita das publicações e apresentações em congressos, eventos e revistas, tanto nacionais como internacionais. Nestes momentos de afunilamento das imagens mais significativas, repetiam-se, em alguns casos, os encontros traumáticos, e estas imagens que serviam como ‘para-choque’ ao encontro acabavam estampando as páginas dos slides ou documentos de *Word*. Ainda que não compreendesse claramente por que as escolhia, as julgava mais relevantes.

Já a tempo de organização do texto da tese, foi então o momento de rever estas imagens selecionadas. Fiz outras buscas no *Instagram* utilizando as #explante e #explantedesilicone no *Instagram* e selecionei mais imagens onde a cicatriz estivesse visível. Agora sabendo deste reencontro marcado com o traumático, elaborei um documento somente de imagens e suas referências, que poderia depois ser organizado em galerias, ou diminuído.

As imagens foram selecionadas e cotejadas considerando o que Santos (2022, p.10) nomeia “olhar do cartógrafo digital”, um olhar atento às imagens luminosas, que se deixa afetar e traumatizar na compreensão de que é por estas vias que somos separados

do torpor causado pela saturação de imagens hegemônicas e que, por viabilizarem um encontro traumático, como indica o autor, tornam-se relevantes para um outro *corpus*, o analítico. Com esta orientação em mente, e conforme explicado na sessão sobre o trauma, estes encontros traumáticos com as imagens dos seios explantados se dava pela exibição das cicatrizes cirúrgicas. Assim, o álbum geral foi montado com todas as imagens de cicatrizes de explantes que me atravessaram.

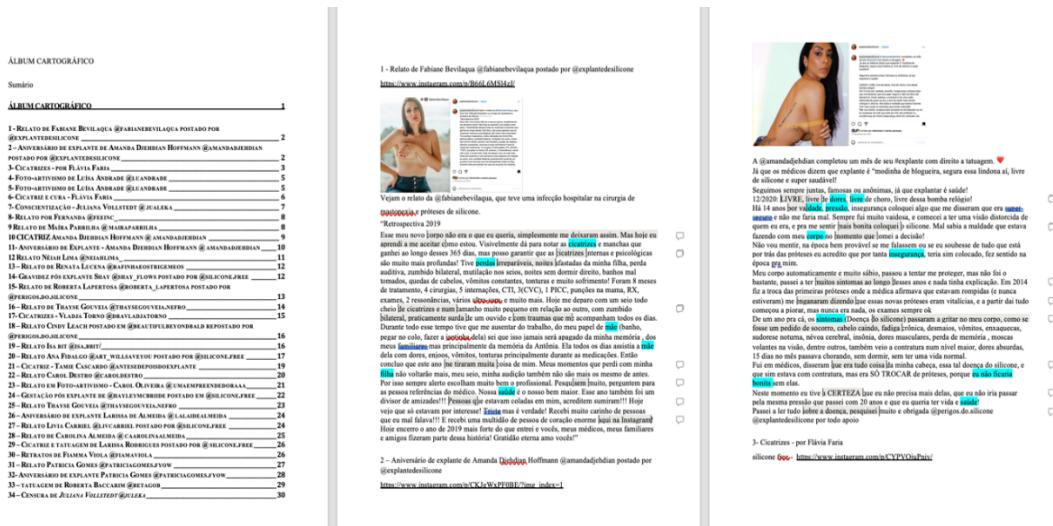
Delimitei o uso da plataforma *Instagram* para a busca de imagens por perceber que esta se consolidou atualmente não só como meio de difusão de diferentes informações e serviços, mas também como espaço de exposição e partilha das experiências que antes pertenciam à esfera privada (Sibilia, 2016; Bruno, 2013), sendo uma das principais mídias sociais de compartilhamento de imagens e vídeos pessoais<sup>15</sup>. Considerei também que o ambiente digital desta plataforma se “apresenta como um espaço razoavelmente democrático que possibilita a publicação de discursos não-hegemônicos e, por consequência, uma maior pluralidade de formações discursivas” (Bonoto; Silva, 2022, p. 86) em comparação à outras visualidades produzidas por matérias divulgadas por grandes portais de comunicação.

Um total de 34 imagens compôs o álbum cartográfico, finalizado em fevereiro de 2024 e que organizei em um documento de Word, com sumário, descrição de cada imagem, print de tela e texto da postagem conforme Figura 1.

---

<sup>15</sup> Também percebi que as imagens que apareciam em matérias de revistas e jornais e disponibilizadas online eram, em maior parte, reproduções de imagens já compartilhadas no *Instagram*. Seja pela pessoa que a estampa ou pela própria empresa de informação.

Figura 1- Álbum cartográfico



Fonte: Elaboração própria, 2023

Frente aos textos das postagens, percebi a repetição de alguns temas, relacionados a sofrimentos psicológicos causados pelos implantes, às cicatrizes, à importância da saúde e relatos sobre o adoecimento, e sobre um renascimento, uma sensação de liberdade e leveza. Separei estes temas em comentários no arquivo por considerar que a sua constante repetição é relevante não só na intersecção entre as imagens, mas por considerar que algumas narrativas se tornam, pelo uso da plataforma digital, práticas contrárias às reiterações das normas regulatórias de gênero que engendram verdades naturalizadas.

Estas práticas disfóricas estão em relação com o entorno e a produção de subjetividades, pois o sujeito em relação a si, e presente nos discursos está, sempre, vinculado às práticas sociais que objetivam outros sujeitos (Tagliamento, 2012). Tendo em mente que a cisheteronormatividade é uma categoria operativa de orientação sexual e de identidade de gênero dentro da lógica binária das normas regulatórias de gênero, ela também pode ser considerada para a observação das narrativas, principalmente quando as mulheres se referem a comportamentos que avaliam como uma maneira de encaixar-se melhor no que se “espera” socialmente de uma aparência feminina (cisgênera), reiterando as tecnologias de gênero. Assim, a maneira pela qual as normas de gênero e a cisheteronormatividade aparecem nessas performances, assim como quais normas estão sendo reiteradas, são considerados materiais importantes de análise.

Visando o aparecimento desierarquizado do rizoma, e, principalmente, privilegiar o aparecimento das vozes de mulheres explantadas através de suas postagens no

*Instagram*, a apresentação do *corpus* empírico se dará explorando estas conexões entre aproximações visuais das imagens e das narrativas. E assim como acontece o rizoma e o leve caminhar do *flaneur*, exploraremos uma galeria de imagens não categorizada ou estruturada por tópicos específicos, mas que se esforce em fazer com que estas narrativas ‘conversem’ entre si, como aconteceria em um compartilhamento de experiências protagonizado por nós, as explantadas<sup>16</sup>.

O ponto de entrada neste rizoma foi o de uma temática que se repetiu em quase todas as postagens destas mulheres, o relato sobre o adoecimento físico com as próteses de silicone. A partir dele pude costurar aproximações plásticas e narrativas entre as imagens. Elas levaram a um outro tema que é o da experiência com as cicatrizes do explante no corpo, o sentido e afeto atribuídos a ela. Assim, a análise das imagens e narrativas se propôs a: relacionar as vivências destas mulheres compartilhadas no *Instagram*; compreender aspectos sócio-históricos e identificar as performatividade de gênero presentes não só nas imagens, mas nos relatos e nas narrativas de si. Lembro que todas as análises são enviesadas por minha perspectiva de quem carrega também a marca, a cicatriz. Tal análise não pode traduzir as histórias, intencionalidades, sofrimentos das mulheres, mas quiçá provoque novos sentidos, disfóricos, outros olhares, afetos e convocações, através de uma forma artivista de escrever academicamente.

---

<sup>16</sup> Esta proposta de análise é a que considero mais coerente com as perspectivas sobre manipulação de material empírico abordadas anteriormente. Mas acrescento que em muitos momentos cobicei a categorização de diferentes maneiras. Ou pelo uso da Análise do discurso e dos enunciados nas narrativas, ou na identificação de temas recorrentes e organizando subcategorias a partir destas. Ou seja, percebo que a categorização é um passo que acalma o pesquisador quanto ao choque com a análise do material empírico, mas que não necessariamente estabelece a qualidade da exposição e exploração do *corpus*.

## 2 O CORTE

*Si es certo que los cambios necesarios son estructurales (...) y que, en último término, demandan un cambio de paradigma, ninguno de estos cambios podrá ser operado si no es a través de prácticas concretas de transformación micropolítica. No hay cambio abstracto. No hay futuro. La revolución siempre es un proceso. Ahora. Aquí. Está sucediendo. La revolución o la muerte. Ya ha empezado.*  
 (Preciado, 2022)

### 2.1 TECNOLOGIAS DE SUBJETIVAÇÃO DE GÊNEROS E SEXUALIDADES

Nos livros *História da Sexualidade*, Foucault (1984; 1988; 2014) explica a relação complexa entre cuidado de si, exercício de poder e subjugação, também sobre a produção de conhecimento sobre o corpo, mente, práticas humanas e sexualidade. Ele desenvolve uma linha de pensamento que se opõe às tradicionais teorias sobre a repressão sexual, argumentando que, em vez de uma sociedade repressora, vivemos em uma sociedade que investe maciçamente na produção de discursos e conhecimentos sobre as sexualidades e os corpos.

Analizando as práticas e estratégias que moldam as identidades sexuais, Foucault (1984; 1988; 2014) define que o discurso sobre a sexualidade é utilizado para exercer controle e influência sobre as pessoas, e a partir destes discursos, a sociedade se relaciona com os corpos através do exercício do biopoder – modo como as sociedades modernas exercem poder sobre a vida em suas diversas formas.

O biopoder concentra-se nas populações como um todo, visando regular e controlar aspectos da vida coletiva, como saúde, natalidade, mortalidade, reprodução e, claro, a sexualidade. Deste modo, argumenta que o biopoder é uma característica central das sociedades contemporâneas e tem implicações profundas na forma como entendemos e experimentamos nossa existência social, cultural e biológica (Foucault, 1988).

Especificamente sobre as práticas individuais de controle e subjetivação, foi também neste momento, após a era industrial, que vivenciamos uma transição no modo de exercício e cristalização das relações de poder. Foucault considera que os modos de exercício de poder migram de um sistema corpóreo-punitivista imposto pela força física

da Idade Média para um regime disciplinar, que constatou-se ser mais eficaz no controle dos corpos e subjetividades (Foucault, 1999a).

Relembro aqui, como exemplo do modo punitivo, os castigos e punições sofridos por mulheres antes ou durante a Idade Média. Santa Ágata teve seus seios cortados por ter recusado as investidas sexuais de um governante no séc. III, na Sicília. Em algumas pinturas, traz em uma bandeja seus dois seios, em outras, está amarrada em local público e despida até a cintura enquanto tem seus seios mutilados pelo estripador de seios (*breast ripper* – Figura 2 e Santa Ágata, Figuras 3 e 4) (Yalom, 1998).

Figura 2- Estripador de seios



Fonte: Revista Galileu<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Para mais, ver em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2014/10/10-tecnicas-de-tortura-mais-assustadoras-da-idade-media.html>

Figura 3- El martirio de Santa Águeda, Sebastiano Del Piombo, 1520



Fonte: Imagem de domínio público

Figura 4- Santa Ágata, Francisco de Zurbarán, 1633



Fonte: Imagem de domínio público

Este instrumento de tortura, importante para as punições da Idade Média e principalmente na Caça às Bruxas, era operado por homens e pretendia não só a remoção

grotesca dos seios das mulheres, mas também, ser um símbolo ameaçador do poder da justiça dos homens e da religião. Para Braga, “Durante a Idade Média teologizada, o feminino representará os perigos contra os quais deveria lutar o homem. O corpo da mulher assumia o corpo do demônio, lugar do pecado” (2013, p. 59).

Mais que uma punição, constituíam-se como mutilações que carregavam um recado para todas as mulheres. Outro exemplo é o caso de Anna Pappenheimer, que foi torturada e mutilada publicamente pela Inquisição, e, após removidos brutalmente, teve seus seios esfregados em sua boca e de seus dois filhos (YALOM, 1998). Tais punições davam-se pelo corte à pele e eram motivadas por certa desobediência a um código moral.

Já o regime disciplinar opera individualmente, focando em cada pessoa como um sujeito isolado, e parte de uma lógica da normatização e normalização dos corpos e práticas. A ameaça à punição do que escapa à norma acontece pela vigília constante dos comportamentos individuais. Assim, a sociedade, a fim de orientar os comportamentos individuais, estabelece rígidos padrões de normalidade, e certas instituições disciplinares aplicam essas normas, muitas vezes por meio de técnicas específicas, como avaliações, exames, hierarquias, entre muitas outras. Foucault (1999a) utiliza exemplos como o da escola e da igreja para explicar as tecnologias de controle instituídas por este biopoder.

Com Foucault, podemos compreender que os códigos que normalizam comportamentos dentro deste regime disciplinar são as tecnologias de subjetivação, que produzem comportamentos específicos. Em seus livros, aborda ostensivamente as tecnologias de subjetivação das sexualidades, onde o foco está em compreender a normalização das práticas heterossexuais e as vias de proibição e punição dos comportamentos e relacionamentos não heterossexuais.

A normalização e normatização permeiam também a noção de gênero, que, a partir do final do século XVIII, com o Iluminismo, tornou-se vinculada aos traços biológicos e genéticos individuais (Laqueur, 2001). Conforme apontado por Lauretis (1987), a associação de um ‘sexo’<sup>18</sup> ao gênero socialmente identificado - homem/masculino; mulher/feminino - constitui o que pesquisadoras feministas denominaram como “sistema de sexo-gênero”, o qual relaciona os conteúdos culturais de valores e hierarquias atribuídos a cada gênero. A autora ressalta que, apesar das variações entre as culturas,

---

<sup>18</sup> uso a palavra ‘sexo’ entre aspas para posicionar este termo como um conceito desenvolvido e fortalecido pelo discurso médico que impõe normas binárias na correspondência aos gêneros masculino e feminino e reforçar que, tanto o conceito de sexo como de gênero são construções sociais.

“qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade.” (Lauretis, 1987, p. 211).

Frente à esta naturalização do gênero nas ciências e sua explicação através de características biológicas, o movimento feminista das décadas de 1960 e 1970 – conhecido como segunda onda – fortemente influenciado pela obra de Simone de Beauvoir, se posicionou em relação a uma suposta "diferença sexual", tanto entre homens e mulheres quanto entre o feminino e o masculino, como fundamento para a ação nos campos epistemológicos e das ciências sociais e humanas (Lauretis, 1987). No entanto, segundo a autora, a criação de espaços feministas nesse período para discutir a diferença sexual “e seus conceitos derivados – a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc. – acabaram por se tornar uma limitação, como que uma deficiência do feminismo” (Lauretis, 1987, p. 206) por (re)afirmarem a diferença da mulher em relação ao homem, tendendo a uma universalização da mulher, assim como por não explorarem as diferenças entre o próprio gênero feminino, fortalecendo um pensamento patriarcal dominante.

Nesse momento do movimento feminista, reconhecido historicamente por sua busca em refletir sobre a subordinação e subjugação das mulheres, e sendo um dos mais influentes no desenvolvimento das teorias de gênero, a ênfase na universalização da categoria "mulher" estava diretamente ligada à sua visibilidade e à construção de uma identidade coletiva. Isso visava promover uma luta unificada que assegurasse conquistas nos espaços públicos (Bento, 2006).

A década de 1980 e a teórica Gayle Rubin marcaram a terceira onda do feminismo, que apresentava algumas críticas internas ao próprio movimento e à sua tendência de adotar uma concepção universal da mulher (Bento, 2006). A partir desse ponto, as teóricas feministas começaram a abordar a sexualidade e o gênero como categorias independentes, produzindo novas teorias que promoviam "contradiscursos" que questionavam as normas sociais heterossexuais e a autoridade dos campos médico e psicológico, ao passo que destacavam outras variáveis sociológicas na formação das identidades e expressões de gênero, como raça, classe social, orientação sexual e religião (Bento, 2006).

Os atuais estudos nas ciências sociais e humanas acerca dos gêneros tendem a retomar e discutir a real autenticidade dos conceitos de sexo e gênero, como, por exemplo, na teoria *queer*, que teve seu início com as publicações de Judith Butler, a partir de 1999 (Almeida; Murta, 2013). A perspectiva *queer* resgata os princípios da teoria feminista ao criticar o heterossexismo generalizado e questionar os desafios enfrentados pelas pessoas

que desafiam as normas de gênero para afirmar sua própria humanidade (Bento, 2006). Para tanto, “a ideia do múltiplo, da desnaturalização, da legitimidade das sexualidades divergentes e das histórias das tecnologias para a produção dos ‘sexos verdadeiros’ adquire um status teórico.” (Bento, 2006, p. 80).

De acordo com Bento (2004, p. 144), o gênero se manifesta na prática, através de repetições, onde os conteúdos são interpretações do masculino e feminino, em um jogo muitas vezes “contraditório e escorregadio”, estabelecido em relação às normas de gênero, que operam como uma forma específica de regulação que não apenas molda os corpos, mas também influencia a produção de subjetividades (Butler, 2003). Portanto, o gênero não é apenas um processo social identitário nem uma expressão de uma essência interna, ele surge das repetições que constroem e reforçam as hierarquias entre o masculino e o feminino (Arán; Peixoto Jr., 2007).

Uma tecnologia importante de controle e subjetivação das sexualidades e dos gêneros, para Foucault (1984; 1988; 2014), foi o desenvolvimento da medicina como um discurso do saber, ou ainda, da verdade sobre os corpos. É a partir dela e do discurso religioso que se legitimam, ou não, as práticas, comportamentos, desejos, vivências. A medicina passa a desempenhar um papel crucial na transformação da vida cotidiana. Cada vez mais, aspectos da vida que antes não eram considerados como pertencentes à esfera médica (como comportamento, emoções, sexualidade) são medicalizados e passíveis de controle e intervenção (Foucault, 1984; 1988; 2014). Esta proposta de Foucault vai ser retomada por Preciado (2014) com o nome de farmacopornografia.

A farmacopornografia é o próprio sistema de controle dos corpos através da medicalização da vida, do gênero e da sexualidade que faz parte de um sistema de controle social que busca padronizar e normalizar as identidades de gênero e as expressões sexuais. Preciado reconhece com este conceito o uso específico do que Foucault identifica como medicalização da vida orientada agora em intervenções e interdições de gêneros e sexualidades. Ele sugere que as substâncias farmacológicas, como contraceptivos hormonais, medicamentos para disfunção erétil e outros produtos relacionados à sexualidade, não apenas tratam condições médicas, mas também moldam as experiências e as identidades sexuais e de gênero. Neste ponto, Preciado faz uma aproximação não só do campo do saber e práticas médicas nas instituições de saúde com as tecnologias de subjetivação, mas dos próprios dispositivos médicos e farmacêuticos, como é o caso que discorrerei neste texto, considerando as **próteses de silicone como tecnologias farmacopornográficas de subjetivação de gênero**.

Tais tecnologias, segundo o autor estão inseridas e funcionam para a manutenção do capitalismo petrosexoracial. Este, advém da estruturação social e de tecnologias de governo e de representação que surgem a partir do século XVI na esteira da expansão do sistema econômico e da colonização de povos e de suas epistemologias, para o fortalecimento de ideais raciais e sexuais europeus. Sua organização petrosexoracial faz com que dependamos de um modo de produção altamente tóxico ao planeta e sejamos classificados por categorias da ciência legitimadoras da dominação de espécie, sexo, raça e sexualidade, ou seja, dos discursos de saber destas áreas (Preciado, 2022).

O modo de vida do capitalismo petrosexoracial é distinto por se apropriar dos corpos não só pela via do biopoder apontada Foucault, mas também pela via de um prazer e desejo de apoderação e destruição. A lógica deste sistema patriarcal e colonial não ficou em um passado, mas é ainda legitimada e operada nas epistemologias, estruturas cognitivas, regimes de representação, técnicas do corpo e de poder, discursos, narrativas, imagens, que mantém uma estética petrosexoracial solidamente embasada em um prazer à destruição e à toxicidade, assim como à saturação sensorial e cognitiva, à captura do tempo e dos modos de ocupar o espaço, a uma instauração e plastificação do mundo, da ostentação do consumo e de um ódio e exotização dos corpos colonizados (Preciado, 2022).

A estética petrosexoracial é a própria articulação dos modos de vida, sua regulação política, como socialmente se estrutura, é percebida e coletivamente compartilhada. Ela é, não só o modo de partilha do sensível, que legitima as tecnologias de subjetivação, mas também uma tecnologia capaz de produzir novas formas de conhecimento e consciência humana e não humana que esquadram o mundo sensorial. A estética petrosexoracial desenha e regula os corpos e suas práticas sociais, os materializa.

Judith Butler (2020), por meio de sua busca em responder qual a materialidade dos corpos, é quem vai nos permitir compreender como se dá a repetição e fortalecimento das normas de gêneros e sexualidades na produção dos corpos. Ela explica que a materialidade do corpo não é uma condição estática ou pré-definida, mas um **processo** em que atuam as normas regulatórias que materializam uma categoria sexual e de gêneros, e que, a partir das reiterações individuais de tais normas, esta própria é reforçada. Mas ela complementa:

que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização nunca está completa, de que os corpos nunca estão suficientemente completos, de que os corpos nunca cumprem completamente as normas pelas quais se impõe sua materialização. De fato, são as instabilidades, as possibilidades para rematerialização abertas por esse processo, que marcam um domínio em que a força da lei regulatória pode voltar-se contra si própria, gerando rearticulações que ponham em causa sua força hegemônica (Butler, 2020, p. 16).

Isto é, a própria reiteração das normas regulatórias de gênero proporciona brechas para o questionamento destas, para certa indisciplina. Para ela, então, é na performatividade do gênero, que não são atos singulares, mas práticas reiterativas, que o discurso produz efeitos sobre o que nomeia. Se o que nomeia são as categorias sexuais, as normas regulatórias do “sexo” operam performativamente na materialidade dos corpos, através da sua reiteração (Butler, 2020).

Podemos assim pensar que as imagens performam um discurso sobre o corpo e que a performatividade das imagens implica que elas não apenas representam algo que já existe, mas também têm o poder de criar e moldar significados, identidades e relações sociais através de suas representações e circulação dentro de contextos culturais específicos. Perguntas que surgem para a análise das imagens, com base nestes preceitos são: Como se interpreta esta materialidade a partir de uma cartografia das imagens? O que performam as imagens do álbum cartográfico? Como estas imagens performativas constituem-se como elaborações performáticas e narrativas de enunciação de si através das visualidades?

Ainda com Preciado (2022), o corpo contemporâneo não é somente a materialidade onde as normas e o poder incidem, mas especialmente, e principalmente neste contexto que chama de *dysphoria mundi*, o espaço que pode resistir às tecnologias farmacopornográficas de governo petrosexoracial e causar mutações, deslocamentos e rupturas no capitalismo global em vias de uma transição para um novo regime de produção da vida menos assujeitada às tecnologia de subjetivação de gêneros e sexualidades.

Para o autor, a *dysphoria mundi* é o estado atual, onde alguns destes corpos, por já não poderem suportar o regime normativo e por serem críticos às tecnologias de subjetivação de gênero, têm buscado instaurar uma nova ordem político-visual, estético-política, e um novo regime de saber que sejam capazes de repensar e reinterpretar as condições de vida neste momento de transição planetária. Afirma que um novo regime,

cocriado sistêmica e horizontalmente, implementado por disfóricos<sup>19</sup> da modernidade e do capitalismo petrosexoracial, mostra um potencial de germinação através da arte, do ativismo e da filosofia através do uso dissidente da *internet* (Preciado, 2022).

Este uso da internet pode, muitas vezes, inaugurar territórios para tensionar o que Preciado (2022) aponta como uma petromasculinidade, desenhada pelo modo de vida petrosexoracial e que incide sobre o corpo e subjetividade masculina e está fundada no (ab)uso da violência e acumulação de combustíveis fósseis, feita de automóveis e armas de fogo como suas próteses centrais. Desse modo, proponho que a ideia de uma petromasculinidade de Preciado possa, da mesma forma, ser pensada em sua versão binariamente oposta, a petrofeminilidade.

Partindo desta mirada, considero como imagens disfóricas as que conflitam com esta estética petrosexoracial, tecnologia farmacopornográfica e reguladora dos corpos e subjetividades, que reproduz e divulga uma petrofeminilidade que, implicada esteticamente no regime petrosexoracial, faz do silicone utilizado em próteses e aplicado massivamente na indústria da beleza, uma efetiva tecnologia de construção de gênero. Ou seja, buscaremos analisar se as imagens e narrativas de mulheres explantadas publicadas tem potencial disfórico ou se são reafirmadoras da estética petrosexoracial e das normas de gênero.

### **2.1.1 Disforias imagéticas**

As imagens, os espaços de divulgação e aparecimento, sua recepção e como acionam dispositivos de visibilidade são de grande importância para a área de estudos da Comunicação, visto que “As imagens não se reduzem ao visível, elas são dispositivos que criam um certo senso de realidade. Da mesma forma, elas também têm a capacidade de interromper os fluxos mediáticos, seu caráter é disruptivo”<sup>20</sup> (Calderón, 2020, p. 14. Tradução livre).

Aponta a autora que analisar as imagens no contexto digital é, portanto, considerar que estas podem influenciar na percepção da realidade de usuários assim como causar

<sup>19</sup> Tensionando a etimologia da palavra disforia e seu uso pelas ciências da saúde em seu novo livro, Paul Preciado sugere que a conjuntura epistêmico-política atual se caracteriza por apresentar um quadro de disforia generalizada, um estado qualificado pela dificuldade de suportar algo. A proposta de Preciado rompe com o tradicional uso da palavra disforia nos contextos atuais de psiquiatrização da vida, dos quais a medicina e seus manuais detêm o monopólio. A noção de *dysphoria mundi* busca captar as condições disfóricas de formas de vida que instauram uma nova ordem político-visual e um regime de saber capazes de repensar e reinterpretar as condições de vida em um momento de transição, iniciado com a pandemia.

<sup>20</sup> Do original, “las imágenes no se reducen a lo visible, son dispositivos que crean cierto sentido de realidad. Por lo mismo, también tienen la capacidad de interrumpir los flujos mediáticos, su carácter es disruptivo”.

certos aparecimentos inéditos nos canais midiáticos (Calderón, 2020). E, por estas qualidades, Rosa (2019) comprehende que podemos considerar que as imagens são materiais e imateriais. É da materialidade a característica que concerne ao âmbito das representações físicas, como uma fotografia ou um vídeo. É da ordem imaterial “aquele que acionamos de olhos fechados, que envolve a nossa capacidade imaginativa e o repertório iconográfico individual” (Rosa, 2019, p. 156), ou seja, o que funciona no âmbito do desinvestimento da representação de um sentido visual.

Segundo Rosa (2019), o trânsito entre materialidade e imaterialidade no espaço das plataformas de mídias sociais<sup>21</sup> faz com que as imagens sejam não só produzidas, mas compartilhadas e postas para interagir mobilizando sentidos que podem ou não consolidar distintos registros ou imaginários sociais. Ela se refere aqui ao potencial disruptivo das imagens nestes espaços. Entendo que, pela perspectiva do campo comunicacional, Rosa faz, nestes conceitos, uma alusão ao potencial subversivo das imagens como tecnologias sociais de estremecimento na partilha do sensível, principalmente quando reforça sua imaterialidade e circulação, por exemplo, em plataformas de mídias sociais.

As imagens midiatizadas são aquelas que reforçam uma atribuição de valor ao visível e que dilatam seu tempo de exposição pela circulação nos meios intra ou intermediáticos. Assim, ao durarem um tempo maior que o acontecimento ao qual se referem, as imagens tornam-se parte do próprio acontecimento, estendendo-o, convocando-o novamente (Rosa, 2019). Desse modo, imagens compartilhadas por vítimas de violências, por exemplo, ao serem replicadas através de um conjunto midiático, indicam sua capacidade de sobrepor o caráter de registro, adquirindo outro estatuto, o de tradução do mundo e suas relações.

A imagem fotográfica não é mera reprodução de reflexos de luz, ela é discurso, constituída por vários tipos de linguagens e o que se permite ser interpretado, sentido e visto em um universo sensível compartilhado em uma relação dialógica. E por circularem, as imagens testemunham e revelam, em um tempo sem limites, os sofrimentos e males sociais atuando politicamente, pois ao serem compartilhadas as imagens “intoleráveis”, o

---

<sup>21</sup> A concepção de mídia social está associada à participação coletiva na utilização e na adaptação do ambiente digital pelos usuários, horizontalizando os processos de comunicação e modificando os padrões de circulação e visibilidade de conteúdos resultantes das interações. Utilizamos também o conceito de plataforma por considerar que estas não são meras intermediárias em um processo de socialização, mas que operam também para além desta dimensão relacional, enquanto empresas que possuem e sustentam distintas políticas financeiras, de uso e armazenamento, e de posicionamentos institucionais que estão incutidos nos algoritmos da plataforma (D'Andréa, 2020).

espaço da violência é transportado do seu local físico para o da própria circulação, onde “as condições de visibilidade e de afetação são maiores” (Rosa, 2019, p.164).

Para Rancière (2012), o ponto de visibilidade é central. Ele explica que “Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem” (p. 96). Assim, a questão está em identificar que tipo de atenção cada dispositivo desperta. Por isso, para ele, não existe imagem que seja, *per se*, intolerável, mas devemos sim pensar no intolerável em cada imagem, a partir do que ela ativa, e que é manipulável em sua concepção.

Este tratamento do intolerável, sua distribuição, é uma problemática que se relaciona aos dispositivos de visibilidade, visto que a própria imagem é tão somente

um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum. Um “senso comum” é, acima de tudo uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos (Rancière, 2012, p. 99).

Esta abordagem rancieriana é, de certa forma, uma proposta ‘na contramão’ das tradicionais concepções no estudo das políticas das imagens. Estas, costumam identificar um destino entre a imagem considerada insuportável e uma certa “consciência da realidade” no espectador, seguido por uma incitação de um desejo de atuação do sujeito para uma mudança de dada realidade. Porém, como argumento desta não linearidade estímulo-receptor, Rancière cita que uma imagem ‘intolerável’ de uma cena de guerra pode, muitas vezes, não gerar no espectador um movimento ou interesse de atuação para frenar tal realidade. O que ele considera estranho pois as imagens de guerra são violentas e, seguindo um senso comum ou as teorias tradicionais, deveriam ser insuportáveis a todos. Por tal, Rancière não concorda com este determinismo nas e das imagens sobre o indivíduo.

Na mesma linha de raciocínio de Rancière, os anos de atuação em movimentos por direitos sociais e em defesa dos direitos humanos, inclusive na docência, me mostraram que a mudança de perspectiva, ponto inicial para uma mudança de atitude, não acontece por esta lógica determinista através de uma exposição à certa “realidade” até então “desconhecida”. Teorias da psicologia social nos ajudam a compreender que esta mudança de atitude está relacionada não só a uma dimensão comportamental, mas também cognitiva e afetiva. Ou seja, uma mudança comportamental só será observada a

partir de uma transformação nas crenças individuais e na sensibilidade de cada um sobre um determinado tema (Rodrigues, 2012). Segundo esta compreensão podemos relacionar que se há um intolerável nas imagens é porque ela ativa, de certo modo, ao menos uma destas três dimensões - cognitiva, comportamental ou afetiva - trazendo certa visibilidade à esta ativação, este estranhamento.

Assim, por gerarem este conflito, as imagens “Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (Rancière, 2012, pg. 100). Este viés é importante considerando que nesta tese sobre imagens e sua discursividade, trataremos do potencial disfórico destas, isto significa, sua potência em causar estremecimentos no senso comum, ou, na partilha do sensível, citado por Rancière.

No caso das imagens de seios explantados produzidas por usuárias da plataforma *Instagram*, ao circularem, transportam uma experiência individual vivida para um vivível compartilhado, fazendo com que o aparecimento das cicatrizes e narrativas percorram um caminho sensível inverso daquele que privilegia o seio mais comumente exposto, “perfeitinho”, que ostenta um forçoso padrão hegemônico. O seio explantado é sempre a imagem performativa de um percurso de um corpo “*creep*”, que ousa escapar às visíveis e invisíveis tecnologias de subjetivação de gênero que, insistente e minuciosamente, suavizam, atenuam ou apagam a geografia corporal da mulher. De tal modo, a imagem, que não é mera representação, resguarda não só este potencial disfórico, subversivo, mas constitui-se também como um ato que podemos considerar como enunciativo e simultaneamente performativo do sujeito, pois ao passo que se anuncia, performa a autenticidade do que declara.

Estas observações ativam a percepção de que as imagens podem ser, para além de subversivas ou ainda disfóricas, heterotópicas, se pensarmos no conceito proposto por Foucault (2013). Segundo ele, as imagens heterotópicas são capazes de romper com uma temporalidade e criar espaços com normas específicas discordantes da moral sociocultural do seu momento e local de produção. Estes espaços heterotópicos reservam um não-estar, um lugar inexistente, como é, por exemplo, um espelho. São espaços de alteridade e que podem unir outros espaços e tempos históricos que são, *per se*, incompatíveis ou diferentes.

Por mais que o autor trabalhe com este conceito para pensar em espaços físicos, ele se refere também às heterotopias de ilusão, que incluem os livros, filmes de ficção, os citados espelhos, e gostaria de incluir nestes espaços de ilusão, as imagens postadas no

*Instagram*. Pois qualquer imagem é um espaço inabitável. Blanco (2020, p.122) explica que:

Uma imagem heterotópica seria aquela que nos leva para um espaço-tempo impossível que seja possível em nosso mundo atual, como uma reconfiguração da partilha do sensível. Tanto para Didi-Huberman, quanto para Rancière, não existe um futuro no qual se realizaria um projeto concebido no presente, não existe um outro lugar ou outro tempo no qual as luzes dos projetores e a razão policial desapareceriam, não existe a utopia. Temos, apenas, para viver, o tempo e o espaço que nos circundam e, se algo pode neles ser modificado, é como uma falha ou um desvio que faz surgir, como pequenos pontos de luz, imagens heterotópicas. O que nos restaria, assim, seria a persistência do olhar, o gesto de olhar novamente para os mesmos espaços, de exercer a percepção para que as imagens heterotópicas surjam.

Ou seja, as imagens heterotópicas não projetam um futuro ou tempo, utópico, principalmente um em que as ordens de conhecimento e visibilidade são outras ou inexistem. Elas podem ser pequenas falhas nestes dispositivos de poder com potencial para causar certas mutações na ordem presente. Preciado (2020), seguindo o trabalho de Foucault sobre a heterotopologia tensiona este conceito para pensar no desenvolvimento das pornotopias, que define como os espaços que mantêm uma “capacidade de estabelecer relações singulares entre espaço, sexualidade, prazer e tecnologia (audiovisual, bioquímica etc.), alterando as convenções sexuais ou de gênero e produzindo a subjetividade sexual como um derivado de suas operações espaciais” (Preciado, 2020, p.126).

Assim, as pornotopias seriam os espaços heterotópicos onde as fronteiras entre os gêneros são fluidas, as identidades sexuais são múltiplas e as práticas sexuais escapam das normas socialmente estabelecidas, de modo a desafiar e subverter as categorias tradicionais. Entre outras possibilidades de pornotopias explicitadas pelo autor, quero ressaltar o que ele chamou de pornotopias de resistência e que associa às práticas urbanas de visibilidade de subjetividades sexuais marginalizadas para pensar as imagens e narrativas de mulheres explantadas.

Gostaria de propor a dilatação do conceito de pornotopias de resistência proposto por Preciado (2020) de duas maneiras. A primeira seria a de alargar esta compreensão de um espaço urbano físico que englobe também as plataformas de mídias sociais, por se constituírem como territórios dialógicos e de subjetivação. E a segunda de enquadrar nestas pornotopias não só as intervenções sexuais, sugeridas pelo autor, como as de

gênero (feministas e *queer*) pois, por mais que a pornificação sexual da mirada esteja sempre presente, isto é, o dispositivo pornográfico no visível, há aparições pornotópicas de resistência que provocam mais diretamente os dispositivos de gênero, denunciando esta pornificação, compondo estas “brechas na topografia sexual da cidade (e do campo das mídias sociais – inclusão minha), alterações nos modos normativos de codificar o gênero e a sexualidade, as práticas do corpo e os rituais de produção de prazer” (Preciado, 2020, p.127). Assim, as imagens de seios explantados no espaço coletivo podem vir a ser não só heterotópicas e pornotopias de resistência, como antifarmacopornográficas, conforme já explicado anteriormente, pela denúncia da apropriação e escravização do corpo aos princípios mercadológicos de aperfeiçoamento estético.

As cicatrizes de um explante, particularmente, não são como cicatrizes de um parto, nem mesmo de uma cirurgia estética de redução de seios ou de um rejuvenescimento facial. As cicatrizes do explante são rastros de um consentimento e apelo ao uso de um objeto inorgânico, plástico, laboratorial e industrialmente desenvolvido para a adaptação de um orgânico considerado esteticamente imperfeito. São fissuras e costuras que inscrevem as próteses de silicone como tecnologia de subjetivação desejada onde o corpo siliconado passa a ser um “pós-orgânico” (SIBILIA, 2011). Este novo e pós-orgânico corpo é mais valorizado que o corpo explantado justamente por estar mais próximo à norma estética, mais parecido com o gozo vendido pelo capitalismo petrosexoracial, para citar uma vez mais as ideias de Preciado (2022) que tanto contribuem para este texto.

## 2.2 É SILICONE? PARECE NATURAL

*Nem toda feiticeira é corcunda  
Nem toda brasileira é bunda  
Meu peito não é de silicone  
(Rita Lee e Zélia Duncan)*

Por mais que cantem Rita Lee e Zélia Duncan que o corpo da mulher não é um produto estereotipado, a grande realidade brasileira e mundial se opõe à esta afirmação sobre os peitinhos ou peitões livres de silicone ou de intervenções estéticas. Os números de cirurgias de seios e de faturamento deste mercado, principalmente nos Estados Unidos

e Brasil<sup>22</sup>, são imensos. O mercado de dispositivos médicos de fato desenvolveu próteses com menor possibilidade de vazamentos ou outros problemas associados, e conta com o furor marketeiro causado por mulheres lindas representantes dos *big boobs* para sua comercialização. Elas estão, desde sempre, nas capas de revistas, nos cinemas, nos espetáculos, nos *talk ou reality shows*, representam a fama, o sucesso financeiro, amoroso e o orgasmo em sua máxima potência.

No filme *Singles*, de 1992, dirigido por Cameron Crowe, a personagem Janet, interpretada pela atriz Bridget Fonda, está vivendo uma paixão pouco correspondida por Cliff (Matt Dillon). Ela, que tem seios pequenos e naturais, suspeita que ele se atraí por mulheres com seios grandes. Sem hesitar, Janet decide que quer colocar próteses de silicone e procura um cirurgião para executar seu “sonho”. Na consulta, ela e o médico discordam, visto que primeiro este tenta dissuadi-la a escolher um tamanho menor de prótese, e depois a desistir da cirurgia, afirmando que seu corpo é belo naturalmente.

Esta aparição do silicone nas telas é bastante diferenciada de outros muitos exemplos como em *Dr. Hollywood*, no original, *Dr. 90210*, programa de TV iniciado em 2004 e que ostentava o *life style* luxuoso do cirurgião plástico Robert Rey<sup>23</sup> e sua rotina de trabalho retocando corpos em *Beverly Hills*. Com o avanço em novas técnicas de cirurgias estéticas, um mercado que se abriu foi o da venda de uma silhueta magra às pessoas com obesidade, e a mídia televisionada se muniu de um catálogo diverso de séries que acompanham estes casos dramáticos de pessoas em sofrimento real com seus corpos, mostrando como tudo pode ser solucionado com o toque doloroso de um bisturi.

Como aponta Paula Sibilia (2006, p. 40):

o corpo humano não parece ter se libertado das dolorosas amarras que ao longo dos tempos o confinaram. Ao contrário, novas e mais poderosas forças sócio-culturais emergem dispostas a escravizá-lo, apesar da diversidade e da riqueza das experiências subjetivas, e de todas as estratégias individuais ou coletivas que sempre desafiam tais tendências.

Ou seja, o corpo segue sendo o grande alvo das interdições, intervenções e manipulações. Em séculos passados o corpo foi amaldiçoado e punido pelos comportamentos considerados à época como amorais e antirreligiosos, ou ainda, adorados

<sup>22</sup> Existem cirurgiões no Brasil que chegam a cobrar R\$100 mil reais por cirurgia, o equivalente a 70 salários-mínimos brasileiros que, em fevereiro de 2024 está em R\$1.412,00.

<sup>23</sup> Naturalmente Roberto Miguel e nascido em São Paulo

por sua sacralidade e conexão com a natureza. Para a autora, parece que a versão contemporânea da repulsa ao corpo está na norma das aparências e que um pavor da carne real se instituiu de modo extremamente eficaz e indissociável à produção e consumo (Sibilia, 2006).

As atuais e tão procuradas cirurgias de aumento dos seios vieram depois de muitas outras tecnologias já dedicadas ao aprimoramento destes. Cremes e loções caseiras ou industrializadas, *soutiens*, espartilhos, até simpatias. O atual mercado de beleza voltado para mulheres é resultado de um processo histórico de controle da aparência e só tem aumentado seu poder de enriquecimento pós era industrial (Yalom, 1998).

Mas, se foi o século XVIII que proporcionou a dilatação deste mercado e do regime de disciplinarização dos corpos e subjetividades, não foi ele que inaugurou o conceito e as normas de beleza. Culturalmente, as representações deste código estavam nas imagens, esculturas e pinturas das Vênus. Nos registros pré-históricos, as Vênus evocavam a fertilidade, com seios, quadril e abdômen grandes e proeminentes, como a famosa Vênus de Willendorf,

E expressam a preocupação com a fecundidade, em detrimento de um enfoque estritamente estético. A perpetuação da espécie, nesse momento, oferece à mulher o lugar de deusa-mãe: divindade a ser cultuada pelo seu poder superior de vida e de morte (Braga, 2013, p. 57).

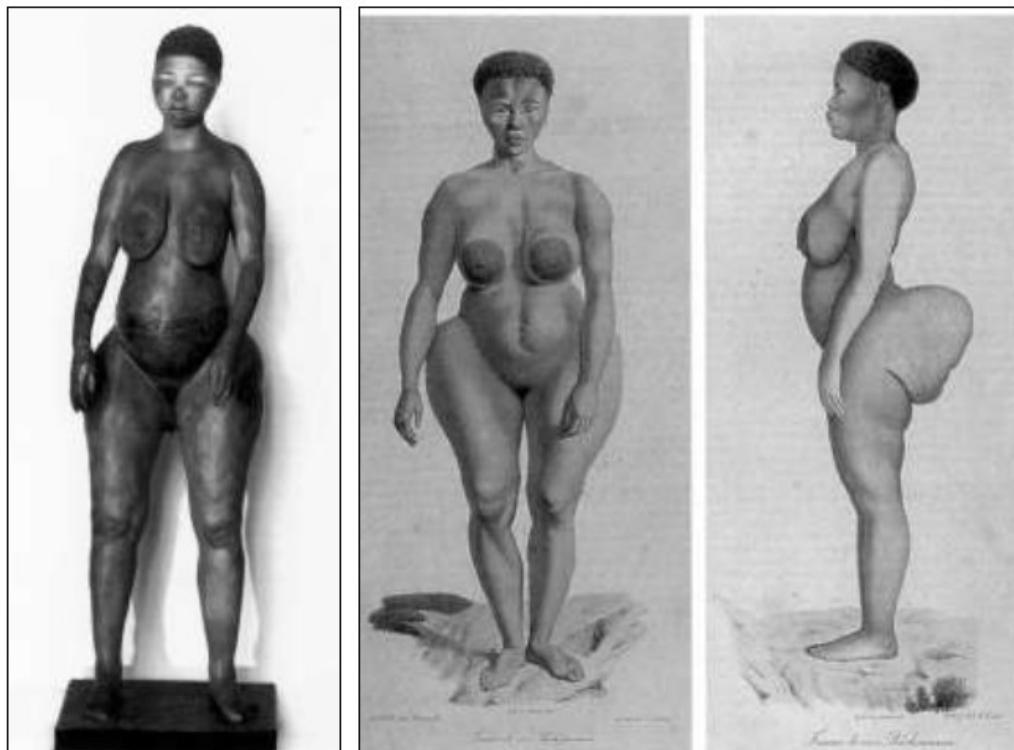
É na Antiguidade Clássica que as Vênus passam a orientar um ideal estético, mas que não era superior à beleza masculina (Braga, 2013). Em muitas estátuas deste período, inclusive, o corpo todo da mulher é bastante musculoso, como o corpo admirado do homem àquela época, com abdômen definido e ombros fortes e largos, deixando a diferenciação de ambos pela presença dos seios, agora menores, firmes e empinados, diferente das Vênus pré-históricas, com seios fartos e pendentes. Já na Idade Moderna,

Na passagem para o século XVI, a exaltação renascentista em torno da Vênus sofre uma mudança de foco: um toque de sensualidade e um certo apelo carnal são acrescentados às representações clássicas da Vênus. A beleza feminina ganha uma estética luxuosa, animada por composições que ressaltam o lirismo e a volúpia numa atmosfera de sensualidade e prazer (Braga, 2013, p. 62).

A passagem do séc. XV ao XVI marca o aparecimento de uma beleza feminina luxuriosa, o que teria sido rejeitado moralmente pelas sociedades anteriores e que é bastante valorizado atualmente.

Faço um recorte para mencionar outra Vênus que não teve tal atenção, senão por ser o exemplo do que uma mulher não deveria ser. A *Vénus Noire* (Figura 5) na França do século XIX reafirma o discurso normativo da Vênus como ideal de beleza **branca**. Esta, também conhecida como Vênus Hotentote ou Vênus Negra, foi Saartjie Baartman, mulher africana nascida em 1789 e levada para Londres com fins comerciais. Suas características físicas eram expostas em apresentações teatrais que associavam a presença daquela mulher à anormalidade, feiura e a uma sexualização ameaçadora (Braga, 2013).

Figura 5- Modelagem em gesso de Saartjie, feita em 1815 / Desenho duplo de 1825



Fonte: Braga, 2013, p.68.

As características corporais de Saartjie foram utilizadas pela ciência e pelo racismo presentes em todas as classes europeias, como legitimadoras de uma soberania racial branca frente à suposta animalidade, monstruosidade e uma irracionalidade negra. Os seus seios, abdômen protuberante e quadris avantajados, já não foram

associados à fertilidade como divindade, como foram as Vênus pré-históricas. Não só o seu corpo foi depreciado, como sua sexualidade e humanidade.

O colonialismo foi extremamente perverso com os corpos de homens e mulheres não brancos(as), e “As marcas de uma *Vénus noire* à brasileira estão espalhadas pelos arquivos do período escravocrata: pinturas, depoimentos de viajantes, anúncios de jornal, relatos históricos” (Braga, 2013, p.72). A associação da hiper sexualidade ao corpo não branco prevalece e se transformou, para os estrangeiros, em uma marca do povo brasileiro.

Outra Vênus, agora contemporânea, que podemos apreciar na imagem 3, de Lynn Randolph, é analisada por Donna Haraway (2004). Esta Vênus é percebida por Haraway como uma forma de crítica feminista que é mais direta e se dirige às normas regulatórias e suas tecnologias de gênero. A artista problematiza arte e pornografia através da imagem de uma mulher que, segundo Haraway (2004), não é uma deusa convencional, mas sim uma mulher sem normas, que cria um espetáculo de si mesma. É subversiva, dispara leite e transborda. Esta mulher requer a representação do próprio corpo fora dos limites estreitos exercidos pelos tradicionais poderes religiosos, médicos, legais e de Estado.

Figura 6- Lynn Randolph, Vênus, 1992



Fonte: Haraway (2004)

Na análise de Haraway (2004), seu transbordamento de leite é um intencional reclamo da autoridade sobre seu corpo e todas as secreções deste, pois não se sabe pela pintura se ela é mãe, se existe um bebê ou não, este leite é dela, uma mulher nua e descabelada, que exibe traços faciais marcantes e feição apática ao retrato. Mas os traços da imagem, como a linha que se destaca da parte interna dos olhos e da parte superior da sobrancelha, a boca cerrada e o olhar convocador evidenciam uma feição confrontadora. A concha, que na Vênus renascentista é o que a sustenta e que significa a virtude e a fertilidade, está invertida, incitando seu oposto, junto ao leite que a ninguém nutre, em uma ode à “imperfeição”<sup>24</sup> (Haraway, 2004), algo inaceitável para a medicina estética, pois “o ideal de beleza cria um desejo de perfeição, introjetado e imperativo. Ansiedade, inadequação e baixa auto-estima são os primeiros efeitos colaterais desse mecanismo” (MORENO, 2008, p. 13). Para estes sintomas, a cirurgia plástica tornou-se uma forma de apaziguamento. Pelo menos era o que se pensava, a princípio, quando a cirurgia estética tinha como objetivo manter e realçar as características naturais originais (Sant’anna, 2014) e evitar a “feiura”.

Referindo-se às propagandas de cirurgias à década de 30 do século passado, quando a alegria e um bem-estar iniciavam um protagonismo neste campo, Sant’Anna (2014, p. 87) conta que

Charlatanismo ou não, as cirurgias aconselhadas por Pires incluíam um poderoso e sedutor argumento: os sofrimentos resultantes da falta de beleza não tinham mais razão de existir. Afinal, por que sofrer? Assim como era comum aos médicos recomendar a todos que evitassem perder energia, agora, aconselhava-se, principalmente à mulher, a não perder a oportunidade de embelezar-se, mesmo que fosse por meio de cirurgias.

Na história das cirurgias estéticas no Brasil houve uma radical mudança em sua aceitabilidade e acessibilidade pela população. Quando esta ainda era restrita a uma camada extremamente privilegiada da sociedade, não era comum que as pessoas falassem abertamente sobre os procedimentos que estavam em vias de realizar, ou que já haviam feito. Estas mulheres ostentavam um corpo retocado, mas sem o assumir como tal. Nos primórdios das cirurgias, estas eram má vistas, como práticas indecentes e não puritanas.

Este pensamento foi sendo alterado muito por interferência da mídia, segundo Sant’Anna (2014) e já nos anos 80, por influência desta, o padrão pequeno de seios

---

<sup>24</sup> Entre aspas, como uma crítica à perfeição imposta, à obrigação tanto da função reprodutiva da mulher, de aleitamento, do bom comportamento e da beleza.

almejados pelas mulheres levou muitas a buscarem a cirurgia de mamoplastia para redução e/ou reconstrução da mama. Mais do que para o aumento de volume. Para Yalom (1998), havia um rastro racista e classista nestas cirurgias de redução de mama no Brasil, pois estavam associadas a um distanciamento do padrão de corpo negro, com seios volumosos, e podia ser realizada apenas por famílias ricas ou em ascensão social devido ao seu alto custo.

Porém, houve um giro estético em relação ao tamanho dos seios considerados atraentes a partir dos anos 90 no Brasil. Esta imagem do corpo ideal, da mulher com seios pequenos, sofreu uma drástica alteração com a invasão do mercado e modo de vida neoliberal americano e o desenvolvimento da massiva indústria cultural midiatisada, mutando para o padrão da mulher magérrima e turbinada. O estilo Pamela Anderson<sup>25</sup> assume o *must have* em termos de beleza. Uma vez mais, este padrão de beleza cai como uma luva de veludo em uma sociedade que digeriu e internalizou tão bem os preceitos racistas impostos pela colonização e, assim, “Dentro do contexto brasileiro, o ato de modificar o corpo através da cirurgia plástica é também um modo de esculpir classe e poder econômico no corpo” (Borges, 2011, p. 331).

As até então sigilosas operações das mamas passaram por um processo social de “glamourização” onde não mais se escondia a intenção em submeter-se a um ou vários destes procedimentos estéticos, e sim o oposto. Foi aí que mulheres, cis ou não<sup>26</sup>, incluem na pauta de conversas informais o tema e não só como uma prática confessional da qual obtinham certo gozo, mas demonstrando a apropriação de um conhecimento técnico e minucioso sobre os métodos, dicas e o catálogo de profissionais especialistas em cada microterritório desta geografia epitelial, adiposa e muscular (Borges, 2011). Neste novo contexto, a cirurgia plástica passa então a ser o bate papo ‘das ricas’, ou, na realidade brasileira, das ricas em crediário, ricas em insatisfações, ricas de pavores da carne que é sempre ou muito ou pouco “carnuda”, mas nunca ideal.

A categoria **estética** a qual se alocam tais intervenções gera certa miopia na compreensão dos riscos que envolvem qualquer procedimento cirúrgico:

---

<sup>25</sup> Protagonista da série americana Baywatch (1989-1999), que corria em seu maiô vermelho e seios enormes sacolejantes.

<sup>26</sup> Quando a questão da cisgeneridez é apresentada neste texto não é para generalizar, aproximar ou universalizar as experiências e vivências cis, trans e travestis com os procedimentos estéticos, mas tão e somente para evitar um apagamento das mulheres trans e travestis na busca pela materialização de um corpo idealizado.

“Eu adoro uma faca” ou “eu vou cair na faca” são expressões comumente usadas para indicar que uma pessoa não tem medo de se submeter a uma operação cirúrgica. A ironia destas expressões é cortante: a única faca apreciada pela classe média brasileira é o bisturi do cirurgião plástico (Borges, 2011, p. 327).

O desenvolvimento dos anestésicos não só do corpo, mas da consciência, que estimulam a expectativa falseada de que é possível passar por estas intervenções sem os efeitos pós-operatórios, são, sem dúvida, importantes para considerar o sucesso das cirurgias plásticas no Brasil (Sant’anna, 2014). Mas ainda é necessário considerar outros aspectos como: a cultura do culto ao corpo; a associação da beleza com a melhoria de vida pela ‘aquisição de sucesso’ através dela; a crença da cirurgia como uma reparadora de injustiças da aparência e como prova de autoestima, onde a pessoa se aprecia tanto a ponto de ‘dar-se’ esta recompensa; uma visão da cirurgia plástica como empoderadora de uma autonomia sobre um corpo que, a partir dela, torna-se mais funcional; a banalização de imagens com resultados antes/depois em perfis de médicos e clínicas; o sucesso das ferramentas digitais de retoque do corpo, como o *Photoshop* (Sant’anna, 2014). E acrescenta, de maneira congruente ao exposto por Borges:

Resta que o sucesso da cirurgia plástica é correlato ao espetacular desenvolvimento da “medicina estética” (...) O tema “medicina da beleza” foi capa da *Veja* em 1981 e, desde então, marcou presença assídua na imprensa brasileira. Hoje, vários procedimentos cirúrgicos são percebidos como tratamentos estéticos, o que ameniza significativamente o impacto da ideia de “entrar na faca” (Sant’anna, 2014, p. 173).

Mas a história das intervenções cirúrgicas nos seios é desastrosa. Segundo Williams (2012, p. 75), “No século XIX, os materiais usados como implantes incluíam bolas de vidro, marfim, lascas de madeira, óleo de amendoim, mel, leite de cabra e cartilagem de boi”<sup>27</sup> (Tradução livre). Por volta de 1920, com o uso da parafina em vários procedimentos médicos de forma experimental os seios não passaram ilesos desta intervenção malsucedida. O material derretia ao sol e causava adoecimento e o aparecimento de nódulos e tumores, entre outros problemas como “supuración, durezas, coloración azul de la piel y reumatismo febril” (Williams, 2012, p. 75).

---

<sup>27</sup> Do original, “En el siglo XIX, los materiales que se usaban como implante incluían bolas de vidrio, marfil, astillas de madera, aceite de maní, miel, leche de cabra y cartílago de buey”.

Até a chegada das próteses de silicone passamos também por outras operações testes nesta revolução plástica, onde se utilizaram materiais como o teflon, nylon, acrílico (plexiglas) e até uma esponja de polivinílico e polietileno. O silicone, considerado um sucesso por ser uma versão entre o plástico e o vidro, resistente, forte, flexível e suave, foi utilizado inicialmente na Segunda Guerra e, com seu fim, buscou conquistar diferentes usos em um mercado civil (Williams, 2012).

Mas o debate sobre a materialidade dos corpos e as tecnologias de subjetivações não é uma questão que afeta somente as mulheres cisgêneras, principalmente pela lógica farmacopornográfica se instituir indissociavelmente à norma cisheteropatriarcal e de submissão ao olhar masculino. De tal forma, o aumento das mamas para as mulheres transexuais e travestis busca a materialização tecnológica da experiência de gênero, de maneira distinta às das mulheres cis. O silicone industrial, desenvolvido para “lubrificação de máquinas, a lustração de painéis e de rodas de veículos, e a vedação na construção civil” (Rego, 2018, p. 9), começou a ser utilizado no corpo pelas trabalhadoras do sexo no Japão para satisfazer o critério estético de soldados americanos e a prática se popularizou da Ásia aos Estados Unidos (Williams, 2012).

Foi em Paris, nas décadas de 70/80 que as travestis e transexuais brasileiras conheceram o silicone industrial (Simpson, 2015) e importaram a técnica inaugurando o mercado das “bombadeiras”, mulheres responsáveis pela aplicação do produto em outras trans/travestis. Nos Estados Unidos a substância já havia sido classificada como uma droga e proibida a sua comercialização para médicos e esteticistas<sup>28</sup> pela *Food and Drug Administration* (FDA) em 1965, ativando a comercialização ilegal da substância (Williams, 2012). No corpo, o produto é aplicado com o uso de uma grande seringa, moldado e depois selado com o uso de cola *super bonder*. Para que não se espalhe de imediato, a “paciente” deve permanecer deitada por muitas horas ou dias.

Sim, o uso do silicone industrial pode causar graves adoecimentos para estas mulheres, como explica Rego (2018, p. 9):<sup>29</sup>

Inúmeras complicações são descritas referentes ao uso do silicone industrial e variam desde processos inflamatórios localizados (abscessos, fistulas, granulomas), formação de siliconomas e migração do material, a inflamações sistêmicas graves, associadas ou não a infecções.

---

<sup>28</sup> Segundo Florence Williams(2012) somente oito médicos tinham acesso controlado ao comércio de silicone industrial após a decisão da FDA, e este uso deveria ser limitado para estudos científicos.

<sup>29</sup> Sobre o uso do silicone industrial, ler Rego (2018).

A ideia de uma prótese de silicone nasceu do cirurgião Thomas Cronin, de Houston, em 1959, quando este segurava uma bolsa feita de silicone para armazenamento de sangue e teve a agradável sensação de que aquele produto se assemelhava a um seio (Williams, 2012). Cronin e seu residente chefe, Frank Gerow, em parceria com a empresa Dow Corning, desenharam um implante composto por uma goma de silicone preenchida com um gel da mesma substância e com adesivos de fibra de poliéster na parte posterior das próteses, para que fossem fixadas na caixa torácica. Sobre os testes feitos para aprovação do modelo, Williams (2012, p. 79) comenta que:

Os relatos de como eles testaram o implante variam. Alguns autores dizem que eles testaram o implante em seis cães, mas o Dr. Tom Biggs, outro residente do Cronin na época, me disse que eles testaram o implante em um único cão de rua retirado de um canil, chamado Esmeralda, como ele se lembra. Como Esmeralda sobreviveu à operação, os médicos deram aos implantes um atestado de boa saúde, mas Esmeralda não gostou do que aconteceu: ela os mastigou logo em seguida (Tradução livre)<sup>30</sup>.

A primeira mulher que se submeteu aos implantes de silicone ainda em fase de testes em 1962, Timmie Jean Linsey, havia passado por 6 gestações. Timmie foi convencida por Frank Gerow a aceitar as próteses em troca de uma cirurgia estética auricular que almejava desde pequena. Ela indicou também outras duas mulheres para a cirurgia e todas tiveram, com o passar do tempo, problemas de saúde como endurecimento, dor, rupturas, reumatismo e outros sintomas autoimunes que associam ao uso das próteses (Williams, 2012).

As próteses que são hoje aprovadas para comercialização pelo FDA apresentaram resultados controversos já nos primeiros anos após a sua aprovação em 2006 (Williams, 2012) e em 2022 este mesmo órgão publicou um comunicado de que todas as próteses, sejam de solução salina ou silicone, texturizadas ou lisas, podem estar relacionadas com o desenvolvimento de diferentes tipos de câncer. Entre os sintomas que as mulheres vêm apresentando e que se relaciona com o uso das próteses estão: cansaço, fadiga, depressão, inflamações nas articulações, cãibras, dor, alergias na região dos seios ou em outras áreas

---

<sup>30</sup> Do original, “Los relatos sobre el modo en que probaron el implante varían. Algunos autores dicen que los probaron en seis perros, pero el doctor Tom Biggs, otro residente de Cronin en aquella época, me contó que probaron el implante en una sola perita callejera que sacaron de una perrera y que, según recuerda, se llamaba Esmeralda. Como Esmeralda sobrevivió a la operación, los médicos dieron los implantes por buenos, aunque a Esmeralda no le gustó lo que había pasado: al poco tiempo se los arrancó a mordiscos”.

do corpo e sem causa específica, perda de cabelo, ressecamento da pele, boca e olhos, problemas com cicatrização, zumbido nos ouvidos, baixa na libido, insônia, desenvolvimento de enfermidades autoimunes, entre **muitos** outros. Portanto, o adoecimento causado pelas próteses pode afetar os sistemas metabólico, neurológico, endócrino, imunológico, digestivo e gastrointestinais.

Segundo o relatório de cirurgias e procedimentos estéticos publicado anualmente pelo International Society of Aesthetic Plastic Surgery (ISAPS), o Brasil ocupa atualmente (relatório de 2022 e publicado em 2024) o primeiro lugar em número de cirurgias estéticas no mundo, em segundo, os Estados Unidos. A Tabela 1 mostra, em números de cirurgias e nos últimos 4 relatórios, o ranking de cirurgias entre os países do continente americano.

Tabela 1- Total de cirurgias estéticas por país no continente americano

País	Total de cirurgias 2019	Total de cirurgias 2020	Total de cirurgias 2021	Total de cirurgias 2022
<b>Estados Unidos</b>	1.351.917	1.485.116	1.992.296	1.645.435
<b>Brasil</b>	1.493.673	1.306.962	1.634.220	2.049.257
<b>México</b>	580.659	456.489	672.683	938.096
<b>Argentina</b>	193.237	284.320	398.980	461.589
<b>Colômbia</b>	267.641	208.416	374.076	466.453

Nota: Em destaque amarelo o país que ocupou a primeira posição no total de cirurgias daquele ano.

Fonte: Elaboração própria.

Por estes números, pode-se perceber que somente nos Estados Unidos e Argentina não houve um decréscimo na quantidade de cirurgias estéticas realizadas por ano comparando-se os anos de 2019 e 2020. O Brasil, que havia sido o país a mais realizar cirurgias estéticas do mundo em 2019 apontou uma redução de quase 200 mil cirurgias em 2020 e baixou sua para segunda posição no *ranking* neste ano. É provável que no caso do Brasil, México e Colômbia, a pandemia de Covid tenha influenciado na disponibilidade das clínicas e hospitais para a realização de cirurgias que não são consideradas como urgência, que é o caso das estéticas. O caso dos números de 2020 na Argentina é bastante curioso, visto que foi um país que impôs regras de isolamento bastante rígidas quando comparadas com as brasileiras ou norte americanas durante a

pandemia. E mesmo neste contexto, os números das cirurgias aumentaram aproximadamente 47,16% de 2019 para 2020 (ISAPS, 2024; 2023; 2022; 2021).

Do ano de 2020 para 2021, e deste para 2022, todos os países, exceto os Estados Unidos em 2022, apresentaram aumento no número de cirurgias plásticas. Em 2022, o Brasil teve um aumento de cerca de 20% no número total de cirurgias, que o fez conquistar de volta o primeiro lugar do *ranking*. Devemos considerar que estes países todos também são procurados por estrangeiras/os residentes em outros países para um turismo estético, seja por razões financeiras ou mesmo de um suposto *know how* em cirurgias. Dos listados, o México desponta, no ano de 2022 com uma média de 33% de pacientes de outros países (Estados Unidos, Canadá e Colômbia, mais comumente), seguido pela Colômbia (Estados Unidos, Espanha e Panamá), com 30.9%, a Argentina com 10,3% (Estados Unidos, Espanha e Chile), os Estados Unidos com 9.9% (Canadá, México e Reino Unido), e o Brasil com 6.9% (Estados Unidos, Reino Unido e Itália) (ISAPS, 2024, 2023, 2022, 2021). Podemos pensar que as/os norte americanas/os ainda são as que mais buscam procedimentos estéticos, visto que o país caiu para o segundo lugar, mas são pessoas que decidem também fazer os procedimentos em outros países do continente americano.

Especificamente na região dos seios, as Tabelas 2 e 3 nos mostram a progressão destes números nos últimos 3 anos. Por esta Tabela 2 podemos verificar que Estados Unidos e Brasil vem mantendo suas posições em 1º e 2º lugar em cirurgias de seios, por ano, respectivamente (ISAPS, 2024; 2023; 2022; 2021).

Tabela 2- Ranking em cirurgias de seios

País	Total De Cirurgias 2019	Ranking 2019	Total De Cirurgias 2020	Ranking 2020	Total De Cirurgias 2021	Ranking 2021	Total De Cirurgias 2022	Ranking 2022
<b>Estados Unidos</b>	541.167	1	596.896	1	728.711	1	555.522	1
<b>Brasil</b>	464.771	2	401.531	2	398.100	2	542.970	2
<b>México</b>	143.795	3	107.179	5	151.638	3	211.043	3
<b>Argentina</b>			93.020	6	112.520	6	142.908	5
<b>Colômbia</b>					111.516	7	136.399	6

Fonte: Elaboração própria

Tabela 3- Ranking em cirurgias de aumento de seios

País	Total de cirurgias 2019	Ranking 2019	Total de cirurgias 2020	Ranking 2020	Total de cirurgias 2021	Ranking 2021	Total de cirurgias 2022	Ranking 2022
<b>Estados Unidos</b>	269.514	1	371.997	1	378.700	1	255.200	1
<b>Brasil</b>	211.287	2	172.485	2	177.960	2	243.923	2
<b>México</b>	74.637	3	58.312	5	77.700	3	103.524	3
<b>Argentina</b>			56.640	6	67.480	4	77.710	4
<b>Colômbia</b>	39.720	10	32.724	10	43.716	7	63.204	6

Fonte: Elaboração própria

Pela Tabela 3, é também possível constatar que Estados Unidos e Brasil mantiveram, nos 4 relatórios as posições de 1º e 2º lugar no ranking mundial. É notável o decréscimo no total de cirurgias de aumento de seios nos Estados Unidos neste ano e o

aumento em todos os outros países latino-americanos, podendo indicar um aumento no turismo de norte-americanas com esta finalidade. Em 2022 foram realizadas 320.765 cirurgias de remoção de próteses de silicone, um aumento de quase 21% em comparação à 2021, que teve 253.594 procedimentos. Em 2020 este número correspondia a 206.826 e em 2017 a 169.553, mostrando um aumento, de 2017 a 2022 de 47% na procura pela remoção ou troca de próteses de silicone no mundo. Nos Estados Unidos, em 2022, foram realizadas 65.076 destas cirurgias, enquanto no Brasil foram 29.417, no México 17.592, na Colômbia 13.606 e na Argentina 10.408 (ISAPS, 2024; 2023; 2022; 2021).

O aumento do número de remoção (ou troca) de implantes mamários é porque nunca se pôde ter uma comprovação de que as próteses eram seguras e não causavam reações adversas e/ou adoecimentos dos corpos. Mas há também um aumento neste número de cirurgias pela inequivocável realidade de que existem hoje milhões de pessoas carregando próteses de silicone, assim, é bastante provável que em algum momento tenham que trocar ou removê-las.

Embora seja um tema ainda pouco discutido no Brasil, alguns veículos de imprensa e outros meios midiáticos já dedicaram espaços para informar sobre uma nova doença, associada ao uso de próteses de silicone, conhecida como Síndrome Autoimune Induzida por Adjuvante, mais famosa por BII e Síndrome ASIA. De acordo com a literatura médica, o processo de adoecimento físico pode iniciar pouco tempo após o implante das próteses de silicone e inclui complicações relacionadas ao uso deste material, tais como dor nas articulações, queda de cabelo, alteração do funcionamento intestinal, cansaço excessivo, além de insônia, ansiedade e outros transtornos (Quadro 1).

**Quadro 1- Sintomas mais comuns da Síndrome ASIA**

Mialgia, miosite, fraqueza muscular	Distúrbios do sono	Alteração do humor
Altralgia ou artrite	Vertigem	Intolerância alimentar
Fadiga crônica	Sensibilidade à luz e som	Sintomas de fibromialgia
Manifestações neurológicas	Dificuldade para engolir	Intestino irritável
Alterações cognitivas, perda de memória	Perda de cabelo	Falta de ar
Febre	Pele e cabelo secos	Transpiração noturna
Boca e olhos secos	Dor de cabeça	Infecção genital
Ansiedade	Depressão	Lesões na pele

Fonte: Miranda, 2024, p. 8

No entanto, a doença, embora cada vez mais diagnosticada, ainda é bem pouco conhecida do público em geral e menos ainda divulgada nos meios de comunicação do país. Deste modo, muitas mulheres que explantaram as próteses mamárias porque desenvolveram a síndrome têm buscado outros espaços para dar visibilidade às suas experiências.

Nesta pesquisa foi possível notar diversos casos de mulheres que relataram suas experiências com a doença e o explante através de páginas pessoais na *internet*. Buscar espaços de expressão para expor os diversos relatos pessoais sobre todo o processo de adoecimento e explante figura como recurso expressivo, subjetivo e político dessas mulheres. Nos relatos postados nas plataformas de mídias sociais, como veremos, as mulheres ora enfatizam o adoecimento e a toxicidade do silicone, ora questionam o consumo acrítico dos padrões de beleza que objetifica e aliena, entre outras expressões autobiográficas. Segundo elas, aderir ao ideal do corpo acabou por encerrar suas subjetividades em modelos impossíveis causando prejuízos na aceitação e valorização de si mesmas. Daí a necessidade daquelas que passaram pelo adoecimento e cirurgia de explante decidirem expor seus corpos marcados, como forma de elaboração de outra escrita de si, fazendo do próprio corpo um elemento importante a reivindicar outra política de visibilidade do corpo feminino.

### 2.3 VOCÊ VAI FICAR HORROROSA

O seio, sua cor, textura, seus pelos, volume, função, exposição ou inibição. O seio, este corpo-território, feito de pele e gordura, é, por vezes, tomado como campo de apropriação, batalha, reivindicação. Foi a partir da década de 70 do século passado que o desnudamento dos seios em levantes políticos proporcionou um alargamento nos debates não só sobre os direitos civis, mas também das interdições e autonomia do corpo da mulher.

No Brasil, exemplos como a Marcha das Vadias (Figura 7) situaram já no início deste século os seios nas ruas, sejam expostos ou em *soutiens*, para a reivindicação de políticas para mulheres e incitaram outros importantes movimentos como o “meu corpo, minhas regras”.

Figura 7- Marcha das Vadias em Brasília



Fonte: Global voices, 2012<sup>31</sup>

Acontece que os seios “vendem” desde o Brasil escravocrata. Mulheres foram compradas e escravizadas conforme sua aptidão física não só para o trabalho exaustivo, mas também para a reprodução<sup>32</sup>, para o favorecimento sexual do patrão e seus filhos e para a amamentação dos filhos dos ricos.

A relação de uso, abuso e violência naturalizada e cristalizada nesta sociedade era tamanha que muitos foram os retratos feitos por artistas europeus sobre o comércio e punições de pessoas no século XIX. Por exemplo a aquarela do dinamarquês Paul Harro-Harring de 1840 intitulada *Inspection de négresses nouvellement débarquées de l'Afrique* (Figura 8), acervo do Instituto Moreira Salles.

<sup>31</sup> Para mais, ver em: <https://pt.globalvoices.org/2012/05/28/brasil-marcha-das-vadias-slutwalk-2012/>

<sup>32</sup> os filhos não reconhecidos de estupros ou das relações estabelecidas ali seriam igualmente escravizados

Figura 8- Inspection de Négresses Nouvellement Debarquées de L'afrique



Fonte: Brasília Iconografia Art<sup>33</sup>

Nesta imagem as três mulheres negras sofrem agressões das pessoas brancas na cena. Uma está sendo empurrada pelo que parece ser o comerciante, outra tem seu quadril cutucado com um guarda-chuva por uma senhora que está analisando a compra, e outra tem seu seio apalpado por um senhor que evita seu olhar suplicante. Todas as mulheres negras da imagem estão com seus seios à mostra, e

Notadamente, a inspeção inscrita na imagem não diz respeito à força física da escrava ou à sua capacidade de trabalho, ela faz parte de um processo de compra e venda de escravas destinadas, exclusivamente, ao trabalho na casa-grande e aos desejos patriarcais (Braga, 2013, p.88).

Há também a célebre pintura precursora do movimento antropofágico de Tarsila do Amaral intitulada *A Negra* e datada de 1923 que se encontra atualmente no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. A obra retrata uma mulher negra e nua com um grande seio que pende à frente de seu corpo e o outro escondido por um braço. Nesta tela, o seio produz uma forte simbologia ao uso dos corpos negros escravizados (mesmo após promulgada a Lei Áurea) para o aleitamento de crianças brancas. Explica Silvia Meira (2018, p. 948) que “A composição da tela “mulher nua com um seio pendente” se alinha à representação da mãe preta, a mãe de criação, sugerindo o

<sup>33</sup> Para mais, ver em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20202/paul-harro-harring-um-viajante-abolicionista>

interesse e a indagação da artista sobre a tradição do aleitamento pelas amas de leite”. Ou seja, da apropriação sobre o seio e a mulher.

O aparecimento destes retratos do seio escravizado e do seio que busca emancipação, como no caso das manifestantes da Marcha das Vadias, não é possível sem a lembrança de Soujourner Truth – conhecida também por seu discurso “E não sou uma mulher?”. Esta, ativista dos direitos das mulheres negras e abolicionista que, em um episódio em 1858 no estado de Indiana, se dirige a um público majoritariamente branco e masculino e, mostrando os seios, argumenta que para além de seus próprios filhos, havia amamentado muitos bebês brancos, já homens crescidos, e lhes provoca com a pergunta se os presentes também queriam mamar em seus seios (Yalom, 1998).

Os seios são então, dispositivos de visibilidade, na disputa política pelo direito ao aparecimento em um sensível partilhado. Mas as visibilidades atuam tanto para a afirmação e fortalecimento das tecnologias de gênero já legitimadas e cristalizadas, como para a sua apropriação e subversão de tais normas de uso e aparecimento. Esta última proposta é a que se insere em um campo político ranciano, como foi abordado anteriormente.

Cito outros dois momentos de aparecimento dos seios. O primeiro ocorrido no ano de 2013 em episódio coletivo de *topless* na praia de Ipanema, Rio de Janeiro. O evento foi organizado por duas participantes de um protesto da Marcha das Vadias que percebendo a hostilidade com a qual os corpos das mulheres transitavam pela cidade, decidiram convidar voluntárias para uma aparição pública que foi coordenada através do *Facebook* e que, em dois dias, já tinha mais de 1.500 confirmações de presença. O ato em si não contou com o aparecimento de tantas mulheres, mas chama a atenção a presença massiva de profissionais da mídia e curiosos. (Figuras 9 e 10)

Figura 9- Topless em 2013: “estudante afirmou ter ficado com medo da reação de homens presentes”



Fonte: R7 (Rio de Janeiro)<sup>34</sup>

Figura 10- Topless em 2013: “com a prótese de silicone desnuda e purpurinada, Ana Paula Nogueira, de 34 anos, disse esperar que aos poucos o topless se torne mais natural”



Fonte: R7 (Rio de Janeiro)<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Para mais, ver em: <https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/toplessaco-atrai-mais-curiosos-do-que-adeptas-no-rio-21122013>

<sup>35</sup> Para mais, ver em: <https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/toplessaco-atrai-mais-curiosos-do-que-adeptas-no-rio-21122013>

Neste evento as organizadoras propunham uma interação de mulheres em *topless* e o ambiente público da praia como uma forma de atuação política, como afirmaram para matéria do canal G1:

As organizadoras não querem usar megafones para pedir que as pessoas tirem a parte de cima do biquíni. Eles propõem um ato descentralizado. "É uma coisa de micropolítica. No primeiro dia, as pessoas vão achar estranho, mas a ideia é ir naturalizando" (Marinho, 2013, n.p).

O evento inspirou outro que sucedeu no ano de 2015, também no Rio de Janeiro. A segunda edição do ‘Toplessaço’ que tinha o pouquíssimo criativo *slogan* “faça *topless*, não guerra” e que conforme a organizadora, pretendia expor o machismo e a falta de liberdade de mulheres. Informa o site UOL notícias<sup>36</sup> que o evento contou com a participação de musas, onde sete estavam sem a parte superior do biquini e oito apoiaram vestindo uma camiseta estampada com seios grandes e claramente siliconados desnudos, com a palavra *FREE* escrita entre os mamilos. As imagens deste evento organizado pela *internet* não deixam de ser um pouco constrangedoras seja pela padronização siliconada dos seios comparecentes ou pela espetacularização que gerou. (Figura 11)

Figura 11- Toplessaço 2015: “a maioria homens e adolescentes, assistiram e tiraram fotos. Muitos fizeram comentários machistas, que foram ignorados”



Fonte: R7 (Rio de Janeiro)<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Sem autoria identificada. Ver em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2015/01/20/para-protestar-contra-machismo-ativistas-fazem-topless-em-ipanema.htm?cmpid=copiaecola>

<sup>37</sup> Para mais, ver em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2015/01/20/para-protestar-contra-machismo-ativistas-fazem-topless-em-ipanema.htm?cmpid=copiaecola>

Os seios foram, então, e continuam sendo uma forma de chamar a atenção para diferentes temas. Alguns buscam a problematização das interdições políticas e estéticas sobre o seio e outras somente um espaço de exibição do *shape* turbinado. De qualquer forma, o seio disfórico se desnuda e atrai cliques.

Mas nem tudo o que se pode ver pode ser tocado. A medicina, engenheira-mor de gêneros e sexualidades, tem o aval para o exame visual e táctil, mas para alhures, sobra a permissão visual filtrada das telas. Tensionando esta reificação do corpo feminino, sua disseminação espetacularizada e uma sociedade de consumo exacerbado, a artista VALIE EXPORT, em 1968, vestiu uma caixa que buscava reproduzir um palco de teatro com as cortinas fechadas na altura do torso enquanto um colega convidava, com o uso de um megafone, pedestres para tocarem seus seios nus. (Figura 12)

Figura 12- VALIE EXPORT, tapp und tastkino (tap and touch cinema), 1968



Fonte: Moma Collection Works<sup>38</sup>

A artista provocou nesta performance uma confrontação dos passantes com o real, com a carne, com o seu olhar, enquanto uma mulher sendo tocada, e não somente observada. A performance de VALIE EXPORT elimina a tela e questiona a invasão da

---

<sup>38</sup> Para mais, ver em: <https://www.moma.org/collection/works/159727>

observação visual, assim como a pessoalidade no toque, da pele em encontro com outra pele.

E se é a medicina que tem o alvará para (re)tocar a pele alheia, artistas como ORLAN e Regina José Galindo, de maneira bastante distintas, porém contundentes, apresentam em sua trajetória performances que trazem à mesa a temática da intervenção estética corporal. ORLAN constrói uma sólida e polêmica imagem retratando suas próprias intervenções cirúrgicas como performances *glamourizadas* que chamou de “*La Réincarnation de Sainte-ORLAN ou images nouvelles-images*”. Nelas, a artista é fotografada enquanto é operada, e cada uma das 9 performances foi inspirada em uma obra literária, da filosofia ou psicanálise. Seu objetivo era o de questionar a tecnologia empregada em favor de padrões de beleza que são impostos às mulheres. Segundo o website da artista:

ORLAN criou essa série para desviar a cirurgia de seu hábito de melhorar e rejuvenescer, e para realizar operações cirúrgicas que não deveriam trazer beleza, mas feiura, monstruosidade e indesejabilidade. A ideia central por trás dessas operações cirúrgicas era combater estereótipos e modelos. ORLAN não é contra a cirurgia cosmética, mas contra o que fazemos com ela (Tradução livre).<sup>39</sup>

Pela descrição da obra, pode-se perceber o uso da arte como um dispositivo disfórico da maneira como Preciado (2022) nos adverte para o potencial uso das virtualidades para fins subversivos e dissidentes. Ela não é contrária à tecnologia plástica, mas ao seu uso como disciplinador da beleza. Na Figura 13 vemos a artista sendo submetida a uma cirurgia enquanto faz uma leitura de psicanálise.

---

<sup>39</sup> Do original, “ORLAN crée cette série pour dérégler la chirurgie de ses habitudes d’amélioration et de rajeunissement et pour faire des opérations chirurgicales qui n’étaient pas censées apporter de la beauté mais de la laideur, de la monstruosité, de l’indésirabilité. L’idée centrale de ces opérations chirurgicales était de lutter contre les stéréotypes, contre les modèles. ORLAN n’est pas contre la chirurgie esthétique mais contre ce que l’on en fait”. Ver em: <https://www.orlan.eu/es/performance-2>

Figura 13- La réincarnation de sainte-orlan ou images nouvelles-images / 4ème opération-chirurgicale-performance dite opération réussie, 1991



Fonte: Orlan<sup>40</sup>

Figura 14- Recorte por la línea, 2005. Fotografia por Alejandra Herrera



Fonte: Regina José Galindo<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Para mais, ver em: <https://www.orlan.eu/es/performance-2>

<sup>41</sup> Para mais, ver em: <https://www.reginajosegalindo.com/>

Regina José Galindo ocupou o espaço público em 2005 com a performance Recorte por la línea (Figura 12), da qual participou um famoso cirurgião plástico da Venezuela “el cual marcó sobre mi cuerpo todas las áreas que deberían ser intervenidas para llegar a tener el cuerpo perfecto, según los códigos estéticos manejados por nuestra sociedad”<sup>42</sup>.

Nesta performance ainda no início da carreira da artista, sua passividade à ação externa é também um elemento que compõe a obra. Esta posição da artista, plácida, imóvel, nua e de pé aparece em outras obras suas e, como aponta Biondi (2021) sobre a performance *Tierra*, realizada em 2013, “A posição e a permanência daquele corpo magro, pálido, desproporcional – e, de pé, no espaço da ação destruidora da máquina estabelecem um paradoxo de resistência e vulnerabilidade. Ela espera, ela resiste” (p. 7). Nesta ela resistia em um pedaço de terra enquanto uma máquina fazia escavações à sua volta. Aqui, para além das marcas em sua pele, inseridas pela caneta, marca-se a norma de uma beleza padronizada, da medicina farmacopornográfica como salvação da beleza. E ela sobrevive às normas sobre seu corpo. O corpo-norma, ali, se reproduz discursivamente, é gerado em ato, constante. E a impassividade da artista é a de todas nós. Ela não está brava, ao máximo resiste, como aponta Biondi, mas sem oferecer resistência. Ela permanece, pouco intacta.

Penso que estes seios disfóricos são seios que denunciam outras marcas. As marcas são não só as cicatrizes dos implantes e explantes de silicones que as imagens do álbum cartográfico exibem, mas também as marcas invisíveis em todas estas mulheres. Marcas e cicatrizes operadas pelas normas de gêneros, pelas tecnologias de subjetivação, impulsionadas por pegadas farmacopornográficas. O seio é a potência discursiva destas marcas, principalmente em performances, imagens, escrituras de si. Elas indicam que não há como retomar a um estado anterior ao que registram, mas que as narrativas sobre a história, a pele, o seio, o ser mulher, pode ser reinventada, em novos discursos. Se esta nova discursividade e visibilidade do seio já se fez presente nas ruas e nas artes, o mesmo pode se passar na *internet*.

Preciado (2022) considera a internet uma tecnologia social e política de assujeitamento porosa, com confrontos e a atuações dissidentes e revolucionárias:

---

<sup>42</sup> Ver em: <https://www.reginajosegalindo.com/>

La revolución (y la contrarrevolución) en curso, tanto cuando se trata de la difusión de imágenes de violencia policial, de declaraciones de Me Too o Me Too Gay, Me Too Incest, etc., como cuando se trata de las teorías conspiracionistas o del asalto al Capitolio, confronta dos tecnologías de gobierno: de un lado, la cámara de video del teléfono móvil, y del otro, la policía nacional; de un lado, Facebook e Instagram, y del otro, el Parlamento y los procedimientos «democráticos» de votación, representación y recuento proporcional; de un lado, Twitter, y del otro, los juzgados. De un lado, internet, y del otro, las instituciones tradicionales disciplinarias. No se trata de que una de ellas sea más verdadera que otra: son dos tecnologías sociales y políticas completas con sus formas específicas de enunciación, de subjetivación y de verificación. Por el momento se trata de tecnologías antagonistas, pero no creo hacer ciencia ficción si afirmo que en el futuro ambas tecnologías están llamadas a hibridarse hasta producir un parlamento digital. Pronto un Estado-nación será una red social, y un Parlamento, una aplicación compartida por un conjunto de «usuarios» que serán considerados (o no) como «ciudadanos» y «soldados» digitales. Es en el seno de esta transición donde se juega la revolución transfeminista, antirracista y ecologista contemporánea, pero también el proyecto de reforma petrosexoracial (Preciado, 2022, p. 445).

Ele considera a *internet* como a nova ferramenta política mundial de ação e ativação de todas as antigas formas já cristalizadas de exploração e dominação, mas também como a engenharia fundamental para as novas práticas de dissidência e subversão, visto que, em um regime de verdade “en que las redes Sociales se han erigido em técnicas de fabricación de saber, la destitución no puede ser sino digital” (Preciado, 2022, p. 444).

Para o autor, a *internet* é um espaço intensamente marcado pela sexualização, genderização e racialização que seguem padrões e algoritmos normativos, mesmo que estes estejam sempre em mutação. E uma ruptura epistêmica destas normas, que segundo ele já está em desenvolvimento, se afirmaria pelos usos das artes, do mercado, da *internet*, das plataformas de mídias sociais, da inteligência artificial, e dos algoritmos, como ferramentas de verificação de um novo regime de verdade.

Porém, como provoca Audre Lorde (2019, p. 136): “O que significa quando as ferramentas de um patriarcado racista são usadas para examinar os frutos do mesmo patriarcado? Significa que apenas os perímetros mais estreitos de mudança são possíveis e admissíveis”. Ou seja, entender a *internet* como o *update* mais eficaz das tecnologias de subjetivação e atacar a ela própria não seria desconsiderar estas ponderações de Lorde de que as fissuras precisam ser germinadas em espaços outros que não no próprio terreno envenenado? Este desafio é lugar comum para muitos feminismos. Principalmente aqueles atentos às vivências plurais. E complementa Lorde (2019, p. 137) que,

as ferramentas do mestre não irão desmantelar a casa do mestre. Elas podem nos permitir temporariamente a ganhar dele em seu jogo, mas elas nunca vão nos possibilitar a causar mudança genuína. E este fato é somente ameaçador àquelas mulheres que ainda definem a casa do mestre como a única fonte de apoio delas.

Sem dúvidas Preciado concorda com Audre Lorde e a aproximação feita nem de longe aniquila qualquer uma das considerações. Mas contribui para a futura a análise das imagens que sim estão inseridas neste contexto da internet e, especificamente, das plataformas de mídias sociais, se este é mesmo o território mais propício para ações que possam ir além da visibilidade, em vias de destruírem normalizados padrões.

Parto de uma visão amalgamante destes(as) pensadores(as) para imaginar que as imagens guardam um potencial subversivo, disfórico, de rascunhar novos possíveis, estéticos e ético-políticos, através de sua composição. Que brincam com dispositivos de saber sobre os corpos que constituem espaços heterotópicos e pornotópicos de resistência antifarmacopornográfica. Que este potencial é ampliado na possibilidade de replicação das imagens tanto em sua materialidade como na imaterialidade, causando novos regimes do que é visível, dizível e pensável dentro de uma política do sensível.

A cicatriz do meu próprio materializa um corpo-arquivo, assujeitado, que encontra o *corpus* desta tese que, a meu ver, é a pele-cicatriz, cicatrizada e cicatrizante, dos seios, sua potência narrativa e disfórica. É ter um corpo marcado por tecnologias farmacopornográficas de gênero e sexualidade. São nestas imagens que encontro a mim e às construções narrativas e poéticas de cada mulher explantada que se publica. Ao que interessa, passo para a análise do álbum cartográfico em vias de buscar costurar estas perspectivas teóricas às imagens selecionadas e cicatrizar as peles em exposição que performam, visualmente, a atemporalidade do corpo, sua (i)materialidade e historicidade de cada corpo-arquivo.

### 3 A COSTURA

*Em francês, os etimologistas afirmam que a palavra écorce [“casca”] representa a extensão medieval do latim imperial scorteia, que significa “casaco de pele”. Como se para tornar evidente que uma imagem, se fizermos a experiência de pensá-la como uma casca, é ao mesmo tempo um casaco – um adorno, um véu – e uma pele, isto é, uma superfície de aparição dotada de vida, reagindo à dor e fadada à morte*  
 (Didi-Huberman, 2019)

#### 3.1 DO ADOECIMENTO À ESCRITURA

Frente às imagens e narrativas de mulheres explantadas conectadas de maneiras tão diversas, como escolher por qual linha de fuga iniciar a territorialização deste rizoma? Lembro que, em verdade, não importa muito por onde será o ponto de entrada, pois como adverte Deleuze e Guattari (1995), estamos sempre ‘no meio’ do rizoma. De igual maneira, percebo com as imagens os princípios rizomáticos da ruptura a-significante, e de conexão e heterogeneidade, onde um rizoma não faz cortes sem que surjam novas conexões heterogêneas e desierarquizadas, conforme exploraremos.

Constatо que as narrativas de muitas destas mulheres, independentemente da performatividade nas imagens divulgadas por elas, vocalizam seus processos de adoecimento pelo uso das próteses e, assim, comprehendo que o tema ‘saúde e adoecimento’ se apresenta como uma linha de fuga importante de acesso ao rizoma. Assim, a primeira imagem que escolho retrata um corpo fracionado, que me remete ao modo como os corpos são estudados e manipulados pelas especialidades médicas. Nelas, os procedimentos fracionam, dividem, redistribuem as carnes, órgãos, tecidos, gorduras, para alcançar o que, no dia a dia dos consultórios, é comum ouvir do cirurgião plástico que tal procedimento: “vai combinar com o seu corpo”; “vai te deixar mais proporcional”; “vai preencher o busto e combinar mais com a estrutura torácica”, além de, obviamente, “vai melhorar sua autoestima”, “combina coma sua personalidade”.

Esta força do discurso médico sobre a tomada de decisão e a subjetividade da mulher, inclusive, é uma das denúncias que faz Luísa Andrade (@luandrade) na sessão de fotos publicadas antes em um website chamado ‘Relato em carne crua’<sup>43</sup>, onde

---

<sup>43</sup> Website indisponível, mas as fotos podem ser vistas no portfólio do Fotógrafo, em: [https://www.behance.net/gallery/85294135/Relato-em-Carne-Crua?locale=pt\\_BR](https://www.behance.net/gallery/85294135/Relato-em-Carne-Crua?locale=pt_BR)

publicou um ensaio fotográfico realizado por Rafael Mudo e textos seus, nos quais relata como a medicina tem o poder de fragmentar e calar mulheres em sofrimento pelo uso das próteses. Na Figura 15, Luísa publica, em seu perfil do *Instagram*, a imagem que exibe a cicatriz que parece estar ainda em processo de cicatrização. O texto de Luísa que acompanha a imagem narra o sofrimento psicológico, a sensação de medo e arrependimentos que a acompanham: “Como permiti que violentassem meu corpo dessa forma? Sou uma bomba-relógio, sou tudo o que desprezo e tenho medo” (Luísa Andrade). Ela critica o mercado da beleza e a medicina como tecnologias de gênero e os responsabiliza pela falta ou distorção das informações que mulheres tem acesso sobre o que escolhem para seus corpos e suas vidas.

Figura 15- Luísa Andrade @luandrade



Fonte: [https://www.instagram.com/p/CFXgvhHD\\_T0/?img\\_index=2](https://www.instagram.com/p/CFXgvhHD_T0/?img_index=2)

Como observa Biondi (2013, p. 101) “O predomínio do primeiro plano e do close up favorecem a ênfase colocada nestes detalhes-corpo” e são, neste caso, estratégias para o aparecimento das cicatrizes. O fundo preto da imagem de Luísa lembra o uso da técnica chiaroscuro, “termo técnico italiano para designar o jogo de luz e sombra” (Gombrecht, 2015, p. 37). Famosos por sua utilização em pinturas, como Caravaggio ou Rembrandt, não o empregavam “pelo mero amor ao efeito. Serviam sempre para adensar o

dramatismo da cena” (p. 37), como podemos perceber na cena da imagem da cicatriz de Luísa.

A pele sem aparente retoque de cor ou suavidade deflagram certa crueza nesta exposição potencializada pelo fundo preto que acentua o tom dramático e a vermelhidão do processo de cicatrização da pele. Por mais que a imagem promova a aparição e o protagonismo da cicatriz, a marca aqui aparece como rastro de um duelo entre saúde, beleza e o saber médico. Outros seios se conectam à narrativa da postagem de Luísa. São os de Carol Oliveira (@umaempreendedoraaa, Figura 16), onde as cicatrizes não estão evidentes, mas Carol marca seus seios com impressões de mãos pintadas de vermelho. Conforme acompanhamos o texto da postagem, entende-se que as mãos em seus seios não são as suas, mas a denúncia do poder da medicina sobre seu corpo e sua possibilidade de decisão sobre ele.

Figura 16- Carol Oliveira @Umaempreendedoraaa



Fonte:

[https://www.instagram.com/p/CMQnUV3Hxdc/?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CMQnUV3Hxdc/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==)

Carol relata ter experienciado a sensação de ser tratada como “um pedaço de carne” na sua busca por auxílio médico, onde os profissionais desacreditavam seus

sintomas e os estudos já publicados sobre o adoecimento pelo uso de próteses de silicone, causando grande sofrimento a ela. Escreve que:

Todas as consultas os médicos e residentes da cirurgia plástica, colocando a estética em primeiro lugar!!! Todas as consultas eu tive que ouvir: Você sabe que vamos retirar a prótese e seus peitos ficarão caídos né? Você tem certeza que quer isso???? Você sabe que não vamos colocar outra prótese (mesmo eu sendo bem clara todas as vezes, que eu NAO quero colocar outra), e você sabe que não vamos fazer nem mastopexia??? Tem certeza que quer isso??! (Carol Oliveira).

Elá então mostra na imagem os seios explantados, os que ficariam ‘horrorosos’ sem a mastopexia<sup>44</sup> ou as próteses de silicone, segundo os médicos. Carol anuncia com a sua narrativa que não permitirá mais que a medicina se apodere dos seus seios, regulando sua saúde e sua vida. Em seu ombro direito tatuou a palavra “liberté”, liberdade na língua francesa. De que Carol, deseja se libertar? Seriam das tecnologias de subjetivação de gêneros, como anunciou Luísa? Em seu texto ela escreve que não quer mais passar por algumas situações simplesmente por ser mulher. Mais do que libertar-se das próteses enquanto tecnologias farmacopornográficas, Carol deseja romper com a norma, sua enunciação é disfórica.

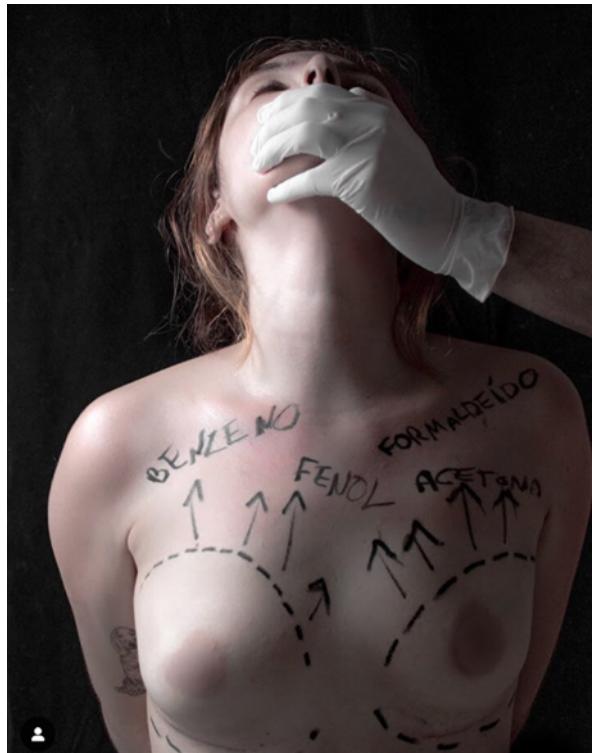
Estas narrativas de Carol e Luísa se conectam em muitos pontos. Seja no tom de injúria, na denúncia do sofrimento causado pelo saber médico e suas práticas autoritárias dentro de espaços que deveriam se configurar como espaços de acolhimento, seja na utilização da imagem do ‘corpo-pedaço-de-carne’, em *close-up*, estas mulheres se apropriam de suas narrativas e do aparecimento público de seus corpos como formas de enunciação de si. Entendo que o teor não somente descriptivo do processo individual nas narrativas e o endereçamento de seus martírios a estruturas de regulação dos corpos e das subjetividades, sem deixar de assumir certa responsabilidade pela decisão primária para a cirurgia de implantação das próteses, conferem a estas práticas autobiográficas a condição de escritas de si, como a proposta de Foucault.

Podemos costurar a narrativa de Carol a outra postagem de Luísa Andrade, do mesmo ensaio fotográfico (Figura 17). Nela, Luísa marca em seu corpo os nomes das propriedades tóxicas ao organismo e presentes nas próteses de silicone e desenha círculos em volta dos seios, como forma de mostrar o formato que estes deveriam ter para obedecer ao rigor estético da norma operada pelos bisturis.

---

<sup>44</sup> Cirurgia realizada para o levantamento de mamas consideradas caídas, por diferentes fatores.

Figura 17- Luísa Andrade @luandrade



Fonte: <https://www.instagram.com/p/B2Uj7VdHwqU/>

A imagem lembra a performance de Regina José Galindo abordada anteriormente, mas aqui, o espaço público é o *Instagram*. Na performance, Regina está passiva, quase concordante com a ação do cirurgião, já na imagem de Luísa podemos perceber uma resistência contra uma mão que selo sua boca. O pescoço esticado e a mão que empurra esta cabeça para trás sugere a violência nesta ação. Não vemos as mãos de Luísa que provavelmente performa que elas estariam amarradas atrás das costas. A mão enluvada representando a medicina e seu poder de silenciar as mulheres com sintomas de adoecimentos causados pelas próteses denota uma primeira camada de censura. A segunda está nos seios de Luísa, ofuscados por tratamento digital da imagem, onde a cor natural e aparência dos mamilos foi suavizada, quase como se houvesse um véu sobre eles, dificultando a aparência das cicatrizes ali presentes. Esta atenuação dos traços naturais demonstra uma apropriação subversiva que a autora faz das ferramentas de edição utilizadas para a adequação da aparência corporal às normas de beleza ou ainda às de compartilhamento de imagens do *Instagram*.

Para Sibilia (2015) uma nova onda ardilosa de censura se forma, dirigida às imagens corporais contemporâneas e que se infiltra em um código moral vigente. Uma

censura apoiada no pavor da carne, na indecência das estriás, da flacidez, da imperfeição, agora apagáveis facilmente, ou escondidas com as ferramentas disponíveis nos nossos aparatos tecnológicos. Em artigo sobre a pornificação da nudez, a autora aborda especificamente a censura dos seios na *internet* causada pela postagem de mulheres amamentando, compreendidas como conteúdo sexualmente explícito e acarretando o banimento de perfis pessoais da plataforma *Facebook* (Sibilia, 2015). Segundo a autora, além de apresentarem uma política confusa sobre o que está permitido compartilhar no que tange a exposição do corpo feminino, as imagens publicadas nos perfis são controladas através de denúncias que podem e devem ser feitas por outros usuários, tarefa à qual são estimulados. O mesmo também pode ser feito no *Instagram*.

Com isso, esta rapidamente mutante *internet* não é um terreno livre como muitos acreditam ser. Percebemos o esforço destas plataformas para acompanhar as tendências, comportamentos sociais, insatisfações grupais, de um mundo velozmente conectado. E como aponta Sibilia (2015, p.49), o que está sempre em transformação são os “modos de mirar”, que se transmutam com as vigentes políticas de visualidade. Acontece que esta política, ou regime de visualidade entra em confronto com uma tirania da visibilidade que vivenciamos atualmente.

Aubert e Haroche (2013, p. 28-29) entendem que esta tirania da visibilidade que vivemos é extremamente ambígua, e é, ao mesmo tempo, desejada e aviltada, onde

o problema não seria tanto a visibilidade em si, e sim sua midiatização, sua amplificação pelos meios de comunicação, que fazem dela um fenômeno efêmero, não igualitário, sem mérito algum e, em certos casos, voyeurístico e vulgar. A injunção da visibilidade na era contemporânea constitui, assim, tanto uma condição para existir socialmente, já que o que não é visível não pode ser reconhecido (...), quanto uma violência exercida contra cada um, como salienta Jan Spurk, para se entregar ao olhar e ao julgamento do outro. Nesse sentido, ela fragiliza o indivíduo e lhe impõe uma alienação crescente que ele não consegue evitar nem controlar.

Isto é, que existe uma tirania da visibilidade nesta época de conectividades não podemos negar, mas me pergunto se não pode soar um tanto moralista a generalização de que todas as formas de revelação e aparecimento estão à mercê desta lógica. Ao passo que concordo que a supervalorização da visibilidade e sua inexorabilidade à vida e manutenção de relações sociais de cada um pode ser alienante e um obstáculo à criatividade e interioridade.

O conflito entre o regime de visualidade e a tirania da visibilidade está em podermos questionar poderosamente: o que podemos de fato mirar? Há uma ordem do aparecimento na injunção da visibilidade que obedece a este regime de visualidade e o potencializa. Quais são as margens, as bordas, do que é permitido transitar nas plataformas de mídias sociais? Se há uma linha que busca fazer esta separação, e sim, há, ela não é contínua, e sim pontilhada. Pois as imagens primeiro acessam as redes e são divulgadas e somente depois de denunciadas, banidas. Muitas vezes não só as imagens, mas também suas autoras<sup>45</sup>. E assim como a *internet* se especializa em banir, seus usuários em burlar, como no exemplo do efeito ofuscado nos seios de Luísa.

Mas o corpo e sua exibição, especialmente quando total ou parcialmente nu, são essenciais para a metamorfose contínua da política de visualidade (Sibilia, 2015). A autora considera que a obscenidade dos seios está relacionada à modernização de uma moral mais burguesa que cristã e ao monopólio da produção discursiva e social dos seios pela medicina e pela indústria pornográfica.

Fue a mediados del siglo XV cuando la desnudez empezó a volverse oficialmente ‘in decente’, en un largo y complejo recorrido que culminaría expulsándola del arte religioso. El Concilio de Trento propulsó ese movimiento, actuando al mismo tiempo como causa y efecto de los procesos de secularización –y, con ellos, de erotización o pornificación– que empezaban a sacudir al mundo en vías de modernización. (SIBILIA, 2015, p.50)

Esta pornificação da mirada afetou até as imagens das Virgens (*Vênus lactans*) dispostas em hospitais, que passaram a ser consideradas indecorosas. Seios em telas foram cobertos com véus ou tecidos, como aponta Sibilia (Figura 18).

---

<sup>45</sup> Impossível não traçar um paralelo com as bruxas queimadas na Inquisição, visto que operava por um modelo muito parecido de denúncia popular seguida por um “julgamento” sempre injusto e desmoderadamente cruel, até a imposição de uma pena que era o banimento (neste caso irreversível) da acusada. A praça pública utilizada como o tecido social que não só receberia o sangue vertido, as cinzas de carne, gordura e pele, o aroma de cabelo queimado, mas que alastraria o medo da punição.

Figura 18- Vênus Lactans censuradas



Figura 21. Anónimo, siglo XVIII (atribuido a Juan Pedro López). Fuente: Colección particular, Caracas, Venezuela (Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial).



Figura 22. Anónimo, siglo XVII. Fuente: Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia

Fonte: Sibilia, 2015

Não temos como saber se Luísa tinha, optando por cobrir os mamilos, a intenção de fazer uma referência a esta censura de pinturas dos seios em outras épocas, se buscava driblar a censura do *Instagram*, ou ainda se buscou preservar o aspecto visual do seu seio sem esta ferramenta. No texto desta postagem, Luísa fala sobre os sintomas que passou a apresentar com o uso das próteses, seu adoecimento físico e sofrimento psicológico. Na imagem de Juliana Vollstedt (@juleka, Figura 19), uma faixa adesiva envolve seus seios na região dos mamilos, em referência aos curativos pós-operatórios e como estratégia de fuga às políticas de censura.

Figura 19- Juliana Vollstedt @juleka



Fonte: [https://www.instagram.com/p/CooJiW0NZ06/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CooJiW0NZ06/?img_index=1)

Em vez de transcrever em seu corpo os nomes das substâncias tóxicas do silicone, Juliana escreve as palavras: doença; dor; cobaias; tóxico; veneno; padrão; mentiras e censura. Nas imagens que acompanham este carrossel, estão fotos de seus olhos vermelhos e rosto completamente inchados, um vídeo da prótese removida de seu corpo com bolhas de ar dentro e outras com as próteses já fora de seu corpo, inclusive uma brincando com elas. No texto, narra:

Às vezes eu olho para trás e ainda não acredito que sobrevivi (...) Eu renasci, eu contei com a ajuda de tanta gente que eu nunca nem vi, no momento da minha doença e da minha dor muita gente aqui foi colo mesmo de longe, foi minha voz, foi a mão estendida, sou tão grata a Deus por ter tido uma nova chance de ter minha saúde restaurada e de ser feliz. Eu renasci no dia que tirei isso do meu corpo! (Juliana Vollstedt)

Sua narrativa e a performance de seu corpo nesta imagem são, também como faz Luísa e Carol, uma afronta ao discurso de profissionais da medicina que por muito tempo deslegitimaram o relato de sintomas destas mulheres adoecidas. O corpo delas, nestes aparecimentos, não clamam um reconhecimento de luta ou reivindicam visibilidade, evocando, por exemplo, a categoria de mulher, ou mesmo a de mulher explantada. São

práticas que buscam um projeto de liberdade e não de produção identitária, são narrativas de si, de apropriação do eu.

Figura 20- Maíra Parrilha @Mairaparrilha



Fonte: <https://www.instagram.com/p/Cclyc-hObDp/>

Maíra Parrilha (@mairaparrilha, Figura 20), brasileira que vive nos Estados Unidos, escreve em seu corpo: *fatigue* (fadiga); *toxic* (tóxico); *migraines* (enxaquecas); *allerges* (alergias); *anxiety* (ansiedade). No canto superior direito da imagem, a palavra liberte-se legenda não uma intenção pessoal, visto que Maíra já se sente livre destes sintomas, mas uma convocação para outras mulheres em sofrimento pelo uso de implantes. Sua narrativa autobiográfica também revela uma leitora a quem se dirige, quando escreve:

11 meses da minha libertação 🙏 tanto sofrimento para fazer parte de um padrão de beleza imposto pela sociedade, Meu Deus quantas mulheres sofrendo com este objeto estranho dentro do corpo. Desde o dia 21 de abril de 2018 foi só sofrimento por conta de um capricho para “ficar bem!” Tive minha pele rompida 6 vezes e algumas suturas em Consultório, fiz a troca da prótese direita em 2019 um mês antes de me mudar para os Estados Unidos, pois a prótese estava com ruptura intracapsular. Muitas mulheres com o mesmo problema, fiquem atentas, não vale o sofrimento. (Maíra Parrilha)

Para Maíra, o que não vale a pena é trocar a saúde por um “capricho” estético que busca atender a expectativas sociais e pessoais de embelezamento do corpo. Maíra conversa com estas mulheres como se estivesse aconselhando a si própria, do passado, em um movimento de entendimento, acolhimento e elaboração.

Na profusão de perfis do *Instagram*, algumas páginas, criadas e alimentadas por mulheres explantadas busca trazer destaque ao tema do explante e do adoecimento pelo uso das próteses. Nestas, as imagens se dedicam a mostrar o avesso dos discursos hegemônicos sobre o seio que ora o projeta como uma idealização romantizada de fonte de amor e nutrição herdada da tradição artística de valores europeus, e ora o normaliza investindo-o de sensualidade e beleza em um padrão reiterado pela indústria cosmética farmacopornográfica do capitalismo petrosexoracial de publicização em todos os modos de comunicação na sociedade, para além do epicentro da publicidade.

As páginas investem na divulgação de informações importante sobre os sintomas do adoecimento, indicação de profissionais, divulgação de notícias sobre a garantia do direito à cirurgia de explante pelo SUS ou por cobertura de plano de saúde, fazem *lives* com profissionais e entre mulheres explantadas com temas específicos e atualizados sobre o procedimento e a vivência da mulher implantada com sintomas. Ademais deste propósito de disseminação de informação, alguns destes perfis também se ocupam em identificar postagens de mulheres explantadas, solicitar autorização e repostar as imagens e textos destas, fazendo circular narrativas sobre as vivências acerca do explante, transportando-as a um vivível compartilhado por outras mulheres, seguidoras do perfil. Elas acompanham imagens deste corpo-arquivo, convocando a historicidade de um processo de subjetivação e de consentimento e até desejo de adaptação de um corpo à estética plástica. São narrativas e imagens que estão, a todo momento, relatando fissuras e costuras, seja de procedimentos estéticos ou de auto elaboração do próprio desejo.

A figura 21, foto de Amanda Djehdian Hoffmann (@amandadjehdian) foi repostada por uma destas páginas, a @explantedesilicone, que tem atualmente mais de 178 mil seguidoras/es. Na postagem original, assim como na sua replicação, Amanda também faz o uso da plataforma e da escrita biográfica para falar do seu adoecimento com as próteses de silicone e revisitar as decisões tomadas por ela em outro momento, em que priorizava a conquista de um corpo idealizado.

Se entendo que a autoescrita e a auto publicação dilatam o tempo do acontecimento do próprio corpo e subjetividade, as replicações de imagens e narrativas de si potencializam ainda mais o aparecimento e valorização destas no dispositivo de

visibilidade da partilha do sensível. E, do ponto de vista epistemológico, adotar o próprio corpo como uma ferramenta de (auto) análise, especialmente a partir de uma perspectiva enraizada no Sul Global, permite uma visão mais clara das influências da modernidade colonial na construção do conhecimento e regulação sobre o corpo (Bidaseca, 2019, p. 238). Regulação esta que é enfatizada por Amanda em sua postagem:

Figura 21- Amanda Djehdian @amandadjehdian postado por @explantedesilicone



Fonte:

[https://www.instagram.com/p/CKJgWxPF0BE/?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CKJgWxPF0BE/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==)

LIVRE, livre de dores, livre de choro, livre dessa bomba relógio! Há 14 anos por vaidade, pressão, insegurança coloquei algo que me disseram que era super seguro e não me faria mal. Sempre fui muito vaidosa, e comecei a ter uma visão distorcida de quem eu era, e pra me sentir mais bonita coloquei o silicone. Mal sabia a maldade que estava fazendo com meu corpo no momento que tomei a decisão! Não vou mentir, na época bem provável se me falassem ou se eu soubesse de tudo que está por trás das próteses eu acreditava que por tanta insegurança, teria sim colocado, fez sentido na época pra mim.(...) De um ano pra cá, os sintomas (Doença do silicone) passaram a gritar no meu corpo, como se fosse um pedido de socorro, cabelo caindo, fadiga crônica, desmaios, vômitos, enxaquecas, sudorese noturna, névoa cerebral, insônia, dores musculares, perda de memória , moscas volantes na visão, dentre outros, também veio a contratura num nível maior, dores absurdas, 15 dias no mês passava chorando, sem dormir, sem ter uma vida normal. Fui em médicos, disseram que era tudo coisa da minha cabeça, essa tal doença do silicone, e que sim estava com contratura, mas era SÓ TROCAR de próteses,

porque eu não ficaria bonita sem elas. Neste momento eu tive a CERTEZA que eu não precisa mais delas, que eu não iria passar pela mesma pressão que passei com 20 anos e que eu queria ter vida e saúde! (Amanda Djehdian Hoffmann).

O uso de uma linguagem epistolar, como quem escreve uma carta a um destinatário, endereça sua escrita a quem? Não podemos saber se ela está se dirigindo aos profissionais de medicina, que desacreditaram seus sintomas, à outras mulheres, com ou sem silicone, ou a si mesma. Mas a sua narrativa é autorreflexiva. Esmiúça um “estado anterior” ao de agora, onde se sente feliz, livre, bonita e saudável.

Na imagem, sua expressão facial é de seriedade e Amanda olha diretamente para a câmera. Um risco em outra coloração na altura dos mamilos, que estão escondidos pelos braços e pelo posicionamento do corpo, pode ser uma afronta à censura do *Instagram*, caso a autora desejasse exibi-los. O rosto potencializa o compartilhamento de sua narrativa urgente, de alguém que agora se percebe livre de algo e não mede euforia no seu relato disfórico.

Mas porque disfórico? Entendo como uma narrativa disfórica aquela que não só se reinscreve, se autobiografa, mas que, como sugere Preciado (2022), enfrenta e afronta um *status quo*. Estas narrativas performam e atribuem um mal-estar não só às suas próprias decisões, mas a algo do social, de uma cultura da beleza e da intervenção estética e cirúrgica que é, segundo elas, cruel e causa adoecimentos graves aos corpos e subjetividades. Este não sustentar mais a ordem vigente é o sentimento que Preciado entende como potencial disfórico e o qual identifico aqui em imagens e narrativas. O autor ainda sugere que seja levado a cabo uma espécie de ritual “tecnoxamânico” que possa frear o capitalismo petrosexoracial e criar epistemologias para uma transformação mundial e que, para tal, é necessário recuperar os corpos da captura tecnomercantil (religião, ciência, psicanálise, farmacologia, fascismo, masculinismo, feminismo naturalizante etc.). As narrativas e imagens disfóricas do regime farmacopornográfico contemporâneo nos ensinam a importância da descodificação e intervenção nas tecnologias necrobiopolíticas que nos constroem e constituem, de negar a posição neoliberal de produto e consumidor e assumir-se como simbionte relacional, de participar de práticas dissidentes que permitem o surgimento de outras epistemologias.

O aparecimento destas narrativas e imagens explantadas, no *Instagram*, denuncia também, de certa forma, uma saturação da representação dos seios padronizados e plásticos que inundam a *internet* e as mídias, em geral. Elas irrompem e circulam como

imagens de um seio real que antes só podiam ser imaginadas, por não terem espaço nesta distribuição de imagens sobre o seio, operando por uma via de diferenciação e que, conforme circulam, aumentam a materialidade de imagens sobre o seio explantado, assim como sua imaterialidade, criando outras e novas imagens possíveis dos seios.

Nesta lógica da diferenciação, as narrativas e imagens de si operam seu potencial político pela apropriação subversiva que fazem da escrita e da criação plástica para redistribuir e causar danos na distribuição dos corpos, sugerir novas linguagens e regimes sensíveis, que buscam estabelecer territórios autênticos e inovadores para os modos de ser, de fazer e de dizer possíveis, segundo a teoria de Rancière (2009). Mas não são somente os aparecimentos que causam este dano no sensível, mas sim a própria ação criativa sobre esta visibilidade, como ressaltam Marque e Prado (2018).

Como vimos, as criações analisadas no *corpus* desta pesquisa podem ressoar, criar novos sentidos por meio da repercussão que adquirem, seja nos perfis pessoais destas mulheres ou nos perfis sobre o tema, causando rupturas essenciais na percepção sensível e sua mutação. Aqui, percebo que elas buscam produzir outras percepções sobre o potencial tóxico e de adoecimento causado pelo silicone, ou ainda, de como mudaram suas crenças sobre a beleza a partir do padecimento do corpo.

Entre os anos 2016 e 2019, busquei muitas imagens de seios explantados na *internet* para que pudesse construir uma imagem mental do que esperar da cirurgia que eu desejava fazer no meu corpo para remover as próteses. E eu não encontrava as imagens. Nas consultas com os médicos eu também não conseguia que me mostrassem imagens destes seios. Entendi desde então o quanto estas cicatrizes deveriam ser “escondidas”, negando o direito de circulação e visualização. A ordem do que transita não é transparente. E o compartilhamento desobediente destas imagens e histórias ampliam territórios não só de aparecimento, mas da relação entre estas histórias de vida.

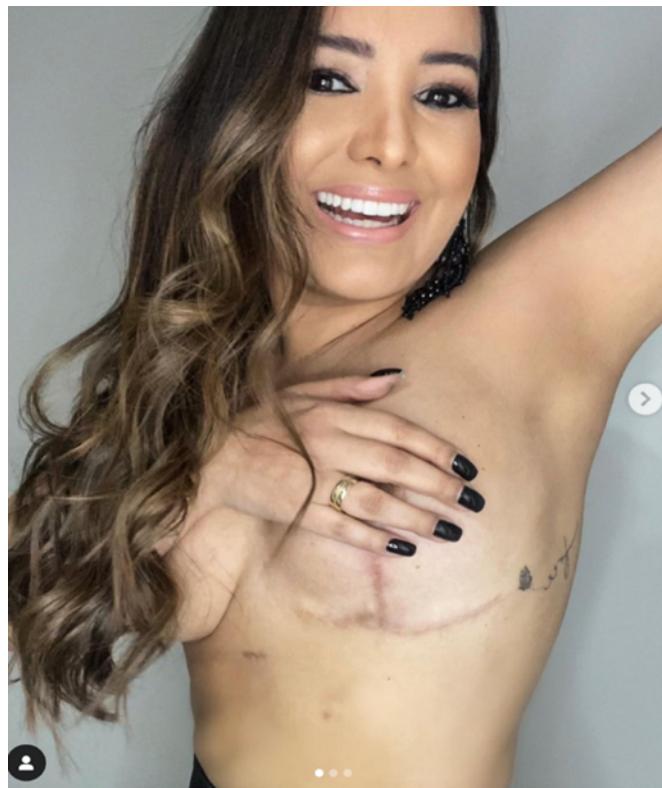
Na postagem de Neiah Lima (@neiahlima\_, Figura 22), ela relata a dificuldade que teve para compreender melhor os sintomas que já sentia em seu corpo e que foi através do perfil de Amanda e do @perigos.do.silicone que conseguiu acessar informações que lhe eram até então inacessíveis:

Alívio é a palavra certa para descrever o que estou sentindo! Sinceramente fazer o explante não estava nos meus planos eu não queria ficar sem peito, reta, igual era antes e pior com uma cicatriz. Quando vi a @amandaladjehdian relatando todo sofrimento comecei refletir e observar. Comecei acompanhar a página @perigos.do.silicone a seguir

médicos a ler artigos sobre a doença do silicone e mesmo assim eu relutei. Até que no Natal de 2022 eu quase morri de dor na mama esquerda, queimava por dentro e eu chorava, dia 26 de dezembro fui hospitalizada e tomei até morfina pois a dor era insuportável.

Segundo Neiah, pela auto publicação de Amanda e pelas replicações de conteúdo de páginas destinadas ao explante que ela pode rever todo o conhecimento que tinha sobre as próteses de silicone e seu próprio corpo. Na continuação do relato, Neiah conta que era representante comercial de uma empresa que comercializava as próteses e que, portanto, acreditava possuir um altíssimo conhecimento sobre a tecnologia delas, sua segurança e durabilidade. Inclusive comenta que teve uma rápida melhora financeira de vida com este trabalho. E que, por isso, assumir o adoecimento foi algo bastante penoso para ela.

Figura 22- Néiah Lima @neiahlima



Fonte:

[www.instagram.com/p/CwBoPEEuE3h/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==](https://www.instagram.com/p/CwBoPEEuE3h/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==)

Sua narrativa termina no mesmo tom de início, alívio. Ela utiliza a interjeição “ufa” e uma figurinha *emoticon* como forma de manifestação deste sentimento que foi

antes acompanhado de extremo cansaço e preocupação. Enfim, diz-se livre do adoecimento e com algumas cicatrizes que não são motivo algum de infelicidade.

Na imagem, o rosto com um largo e aberto sorriso, o cabelo arrumado e maquiagem cuidadosa denotam uma preparação para o retrato, que parece ter sido feito com iluminação e fundo de estúdio fotográfico. Ela esconde um seio com o braço, e o outro mamilo, do seio com a cicatriz em evidência, com a mão. É uma imagem que, diferente de muitas outras que aparecem aqui, mas em consonância com o texto que a acompanha, revela o corpo com uma performance que articula uma sensação de liberdade e orgulho, de sua história e cicatrizes, mas também de outras qualidades.

Estas conexões entre as narrativas de si e imagens de mulheres explantadas demonstram os princípios do rizoma apontados por Deleuze e Guattari (1995), mas também que o próprio rizoma existe em uma poética da Relação, segundo Glissant (2021), que se institui através de narrativas entre o transmitido, o relativo e o relatado. Para o autor,

A Relação, que conduz e aviva as humanidades, precisa da palavra para se editar, para se continuar. Mas, como seu relatado na verdade não provém de um absoluto, ela se revela como a totalidade dos relativos postos em relação e ditos (Glissant, 2021, p. 52).

O território do rizoma é então investido de uma poética que só é possível na Relação estabelecida entre as narrativas e o encontro entre elas. Ou seja, trago este ponto para pensar que a história de um adoecimento é não só um relato sobre sintomas de um corpo e sua evolução no tempo, mas as maneiras como cada relato de um adoecimento, ou de uma relação pessoal com o corpo ou com as marcas nele, se põem em Relação com outros relatos e narrativas, construindo um campo que somente pode ser imaginado poeticamente. Poética que, para o autor, vai além da criação artística em produção de textos literários ou obras de arte, abrangendo também uma visão mais ampla da relação entre as interações, englobando uma perspectiva mais abrangente da atividade e criatividade humana e da diversidade cultural.

O exercício de imaginação poética desta cartografia se dá não só em como se põem em interação as narrativas e imagens de mulheres explantadas, mas incluem a construção deste próprio texto que é confeccionado pela autora que tem a sua parte neste campo relacional. Para tal, é preciso fortalecer que

O pensamento poético preserva nela o particular, visto que é a totalidade dos particulares realmente seguros que garante, sozinha, a energia do Diverso. Mas trata-se de um particular que a cada vez se coloca em Relação de uma forma completamente intransitiva, ou seja, com a totalidade finalmente realizada dos particulares possíveis (Glissant, 2021, p. 57).

Assim, uma narrativa ativa também as outras deste rizoma, colocando todas em Relação, representando uma totalidade nunca alcançada, feita de particulares possíveis, compondo conjuntos que são espécies de interpretações, leituras de mundo.

Segundo Butler (2015, p. 160) “A reflexividade do si-mesmo é incitada por um outro, de modo que o discurso de uma pessoa leva a outra à reflexão de si. O si-mesmo não começa simplesmente a se examinar pelas formas de racionalidade à mão”. De tal modo, cada particular possível, ou reflexividade do si-mesmo, de uma mulher explantada, representa e revela a si, ao mesmo tempo que edifica e imortaliza a língua do explante.

Figura 23- Cindy Leach @beautifulbeyondbald repostado por @perigos.do.silicone

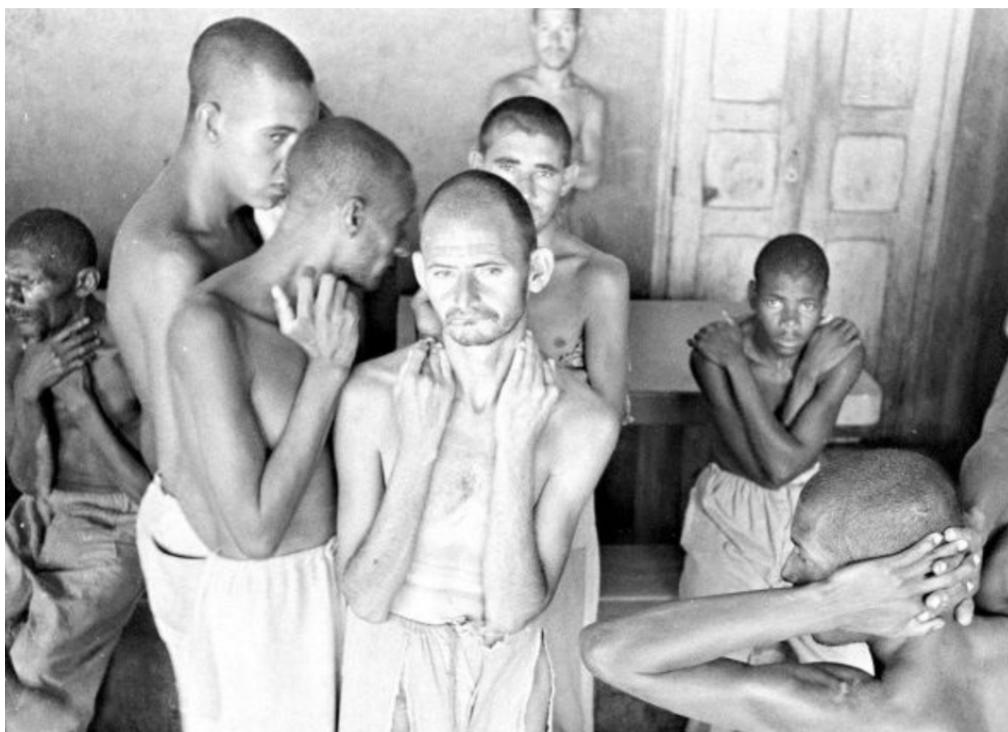


Fonte: <https://www.instagram.com/p/Cfw-XMXPKzsU6ehGLUNqnqhTAmhMJA1LUqvKWs0/>

Em muitos relatos e imagens, este idioma assume um caráter de urgência, de insuportabilidade, como na Figura 23. Na imagem de Cindy Leach (@beautifulbeyondbald) repostada pelo perfil @perigos.do.silicone, nota-se a ausência de cores, o fundo escuro como na imagem de Luisa acentuando a dramaticidade da

performance, as mãos que cobrem suavemente os seios, mas revelam as cicatrizes. A cabeça se direciona para baixo, com os olhos fechados, pesarosa. Cindy não encara as cicatrizes, ela sabe de sua presença. Ela, mesmo sem olhar para o espectador, direciona seu olhar para as cicatrizes do explante. Sua boca é firme e fechada, como alguém que, neste momento, percebe que o gesto do corpo é capaz de traduzir suas palavras. Os cabelos raspados, a magreza de Cindy e a nudez do torso remetem a imagens de prisioneiros da Segunda Guerra Mundial, ou ainda a registros feitos de pessoas internadas no Hospital Colônia<sup>46</sup>, como na Figura 24.

Figura 24- Fotografia de José Alfredo para O Cruzeiro



Fonte: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/hospicio-no-brasil-igualado-a-campo-de-concentracao-nazista-teve-60-mil-mortes/>

O ato de raspar a cabeça intencionalmente pode muitas vezes estar associado a uma ideia de novo início, de renascimento, ou ainda, de cura, diferentemente de quando este é feito compulsoriamente, como em admissões a instituições como o presídio, os antigos manicômios, escolas militares, ou ainda como o foi imposto aos prisioneiros dos

---

<sup>46</sup> O Hospital Colônia foi uma instituição psiquiátrica de internação localizado na cidade de Barbacena-MG e que, entre os anos 1930 e 1980 recebeu muitos milhares de pacientes e contabilizou mais de 60 mil mortes. O Hospital era um depósito de pessoas não desejadas por seus familiares ou pelo Estado e sua história foi duramente retratada no livro Holocausto Brasileiro, de Daniela Arbex, que recebeu sua versão em documentário no ano de 2016.

campos de concentração. Assim, no primeiro caso, seja em um contexto religioso, artístico, supersticioso, ou ainda médico, é um comportamento, principalmente para muitas mulheres, não ordinário que pode se associar a um ritual.

A Figura 24, realizada por um fotógrafo para a revista *O Cruzeiro* (1928-1975), captura a vulnerabilidade e põe os sujeitos, espectador e da imagem em si, em Relação, independentemente que estes mirem a lente. Segundo Biondi (2013, p. 199):

O sofrimento nos corpos trazidos pelo fotojornalismo, antes de uma programação de efeitos, inscreve a vulnerabilidade, não como um recurso político e sim como abertura na proximidade. Portanto, é uma questão sensível e, ao mesmo tempo, ética. Nesta perspectiva, as fotografias não permanecem objetos cristalizados de um saber pré-concebido, passíveis de apropriação, mas estariam remetidas a um campo constitutivo de seu próprio aparecer, para onde convergem inúmeras vivências e saberes, afirmando sua natureza complexa e aberta, sempre em atualização. “A imagem fotográfica é essencialmente (mas não exclusivamente) um signo de recepção” (Schaeffer, 1996, 10). Recepção não como receptáculo, logo, não é portadora de um sentido pré-definido, lugar de uma codificação enclausurada aos elementos visuais, antes, se efetiva na recepção entendida como encontro e interação.

Deste modo, em uma imagem posada, Cindy expõe e performa sua vulnerabilidade principal, as cicatrizes em seus seios. Nas duas imagens há um limite à exposição quando expõem o corpo, mas encobrem os mamilos.

O relato de Cindy é sobre o adoecimento com as próteses de silicone. Ela inicia em terceira pessoa, contando que esta imagem é de uma mulher que “sobrevive diariamente aos numerosos sintomas da doença do silicone... uma mulher que acorda com dor da cabeça aos pés frequentemente”, que perdeu pedaços de si, que aprende diariamente sobre o que é a beleza. E então termina sua narrativa assumindo o protagonismo da imagem: “uma mulher que está aprendendo que todas as suas cicatrizes são marcas de uma guerreira e vencedora. Essa mulher sou EU”. Cindy narra a imagem como outrem, diz o que vê neste corpo-arquivo, e altera a heterotopia da imagem, como se a removesse de sua frente e a substituisse por outra heterotopia, o espelho, para que então possa encarar a si mesma, a pessoa na imagem.

Na Figura 25, de Sofia Fidalgo (@art\_willsaveyou), a imagem em preto e branco acontece em uma banheira branca, que tanto pode simbolizar um momento de relaxamento ou de sufocamento ou afogamento intencional ou causado. Ela submerge na água, elemento que pode representar vida, renascimento, bênção ou morte. A perspectiva do espectador da foto, que a mira de um ângulo mais alto, como quem olha para baixo,

como fazia Cindy, e observa esta mulher nua, suas cicatrizes, os braços que censuram qualquer eroticidade dos seios ou de sua nudez e levam suas mãos a boca, como faz uma pessoa em desespero ou medo.

Figura 25- Sofia Fidalgo @art\_willsaveyou postado por @silicone.free



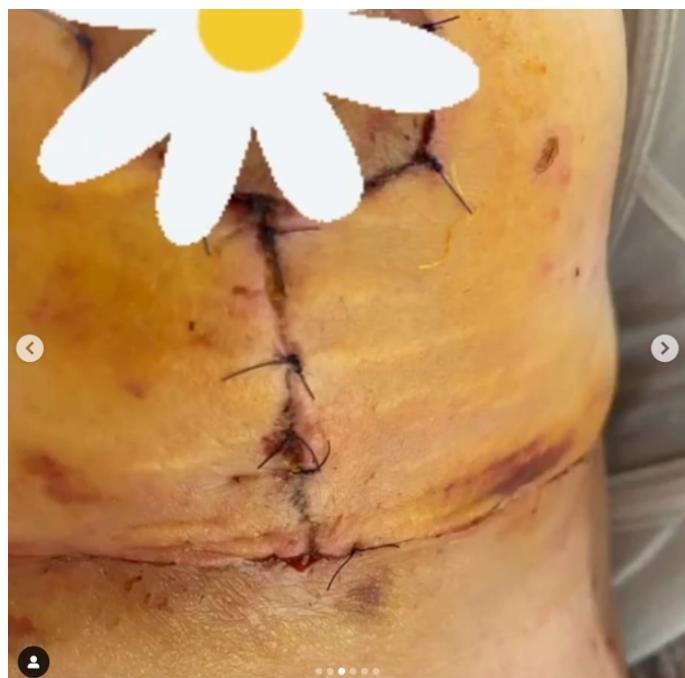
Fonte: [https://www.instagram.com/p/CExcOZjDCPx/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CExcOZjDCPx/?utm_source=ig_web_copy_link)

A imagem e relato, repostados por @silicone.free, é composta por uma série de fotos onde Sofia revela as cicatrizes do explante. No texto fala sobre o adoecimento pela Doença do Silicone, segundo ela, um adoecer em silêncio. A doença, explica,

É a manifestação do organismo às diversas substâncias químicas que compõem os implantes, toxinas que microscopicamente vazam (fenômeno chamado de “gel bleed”) e se depositam em diversos órgãos e tecidos do corpo, condição que apresenta sintomas como dor no peito, cansaço, calafrios, perda de cabelo, dor crônica, fotossensibilidade e distúrbios do sono, fadiga intensa e algumas doenças como gastrite aguda, enxaqueca, alergia de pele e condromalacia patelar (degeneração da cartilagem do joelho). Em cerca de 50% dos casos, a melhora – temporária ou permanente – acontece somente após a remoção da prótese de silicone. Eu apresentava sintomas, e apesar de tudo isto, não ser ainda completamente reconhecido pela comunidade médica, a cura é real! (Sofia Fidalgo)

Ela primeiramente conta do seu processo de cura para então associá-lo a uma transformação interna. Sofia percebe que “Carregava no peito um peso há 13 anos, o peso que a sociedade impõe à mulher desde o nascimento. O peso dos padrões, o peso da perfeição, o peso de ser aceite o peso do sofrimento”. Sua mudança de perspectiva sobre si, seu corpo, seu gênero, denunciam os processos de subjetivação e controle dos corpos que nos advertia Foucault. As imagens e sua narrativa autobiográfica registram que ela cortou os cabelos, deixou de se vestir como a sociedade impõe a uma mulher, ou seja, afrontas antifarmacopornográfica ao regime em vigor, e, em outra imagem do mesmo carrossel, um *close up* do corte cirúrgico (Figura 26).

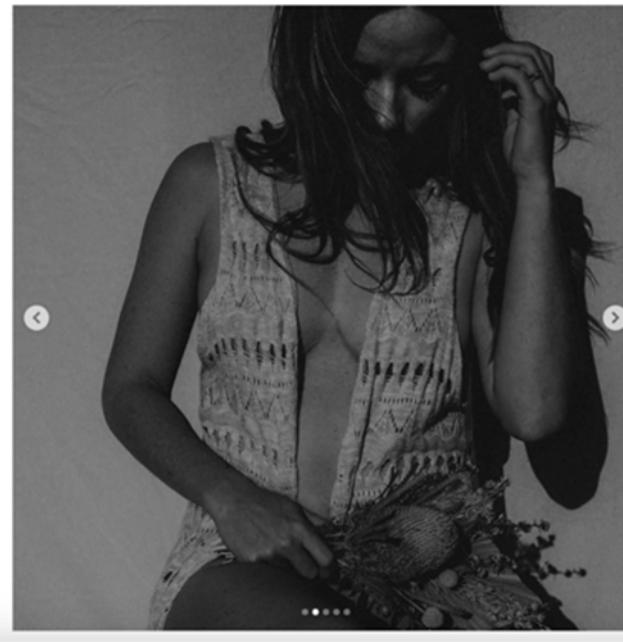
Figura 26- Sofia Fidalgo @art\_willsaveyou postado por @silicone.free



Fonte: [https://www.instagram.com/p/CExcOZjDCPx/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CExcOZjDCPx/?utm_source=ig_web_copy_link)

Sofia esconde o mamilo com uma imagem de flor, mas revela parte da costura na areola. Os hematomas pós cirúrgicos, a linha que remenda a pele, o produto de higienização e preparação para a cirurgia, a cor ainda bastante arroxeadas da cicatriz em formação. Com esta imagem, Sofia consegue registrar o nascimento da cicatriz, como uma mãe, que fotografa orgulhosa seu bebê. Este momento, do nascimento de um filho, é bastante esperado não só por mim no exato momento em que escrevo esta tese e sinto os soluços de Celina na minha barriga, mas também por Shay (@shay\_flows).

Figura 27- Shay @Shay\_Flows postado por @Silicone.Free



Fonte: [https://www.instagram.com/p/CFCwBAkDDGE/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CFCwBAkDDGE/?utm_source=ig_web_copy_link)

A imagem, repostada por @silicone.free, também em preto e branco com uma mulher sentada, segurando com a mão direita flores sobre suas pernas cruzadas e a esquerda toca seus cabelos que estão em movimento talvez por ação do vento. Diferentemente das outras imagens, aqui o fundo é claro, Shay veste um colete que está aberto e revela um pedaço de suas cicatrizes abaixo dos seios.

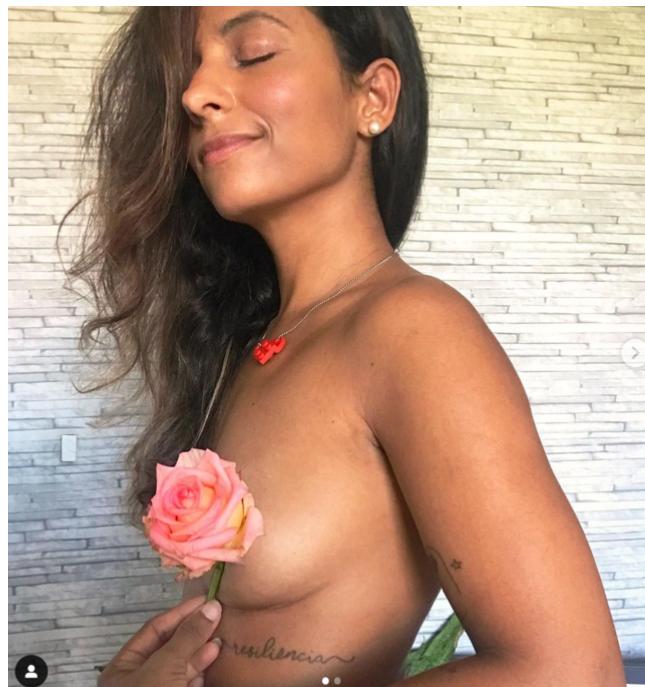
Ela olha para baixo e os cabelos encobrem parte do seu rosto de maneira que não se pode perceber se ela encara os seios, as flores, ou se está de olhos fechados. A imagem de Shay performa uma delicadeza, diferente das outras preto e branco que vimos anteriormente. É possível que ela esteja olhando para os seios, visto que em seu texto, Shay relata sobre a preocupação com a amamentação do filho que está gestando:

Outro dia, fui inundada com perguntas relacionadas ao meu explante e o que faria desta vez em relação à amamentação. Honestamente, é um jogo de espera para ver se meus dutos não foram danificados durante a cirurgia, mas não tenho nenhuma expectativa e me rendo ao que quer que meu corpo decida. Estou muito grata por estar grávida sem qualquer intervenção. Tentamos conceber por 2 anos na última gestação e essa jornada foi uma montanha-russa de emoções, por isso, eu nunca quis me esforçar para tentar o terceiro filho. Eu acredito 100% que a nossa infertilidade foi devido aos implantes tóxicos que infligiam problemas de saúde em meu corpo. Um dos principais hormônios que os implantes podem afetar é a progesterona, que continuou a me prejudicar em várias rodadas de intervenção na fertilidade. (Shay)

Seu texto informa os malefícios que acredita terem sido causados pelo silicone ao seu corpo e como se sente atualmente conectada e feliz com a sua decisão de ter feito o explante. No carrossel de postagens, outras fotos deste ensaio em preto e branco e ao final, um registro feito por ela mesma do corpo se recuperando da cirurgia. Seu corpo enfaixado e uma mão que segura um dreno com sangue.

Shay está celebrando, assim como a imagem de Larissa de Almeida (Figura 28, @lalaidealmeida). Ela também utiliza uma flor, como Sofia, para encobrir sua aréola. Larissa está com o torso nu em frente a uma parede de pedras brancas, olhos fechados e um sorriso de boca fechada. A sua cicatriz do explante, na parte baixa de seus seios é quase imperceptível. Com o processo de cicatrização, adquiriram uma tonalidade muito similar à da pele no entorno e espessura fina. Seu corpo está virado de lado e podemos ver uma tatuagem nas costelas, abaixo do seio esquerdo, escrito resiliência.

Figura 28- Larissa de Almeida @ lalaidealmeida



Fonte:

[https://www.instagram.com/p/CKzhEjChokp/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRlODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CKzhEjChokp/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFIZA==)

O conceito de resiliência é bastante utilizado para fazer menção à capacidade de sobreviver a eventos traumáticos, ou mesmo de se adaptar em situações adversas. Larissa é a fundadora e administradora do perfil @explantedesilicone e se dedica a pesquisar e

difundir informações sobre o explante, e também a divulgar fotos e relatos de outras mulheres explantadas.

O texto da postagem é uma comemoração de 2 anos da cirurgia de explante. Ela revisita a si mesma, refletindo o porquê quis tanto as próteses em seu corpo e conta que

O explante me permitiu reconhecer a minha beleza natural, livre de sintomas como fadiga crônica, dores articulares, olhos secos, perda de memória, falta de concentração e foco, dores nas mamas, hipersensibilidade ao frio, enxaquecas, diminuição da capacidade respiratória, queda de cabelo, entre outros que pareciam indicar que eu estava envelhecendo. Ora, estou envelhecendo sim, só que recuperei plenamente minha saúde após o explante de silicone nas mamas. (Larissa de Almeida)

Larissa afirma que depois de sua experiência com o adoecimento e com o explante entendeu que deveria ser uma fonte de informação e acolhimento para outras mulheres em sofrimento que, de igual maneira, sentem-se silenciadas por médicos e pela medicina. Ela explica que a flor significa a passagem das mulheres em sua vida:

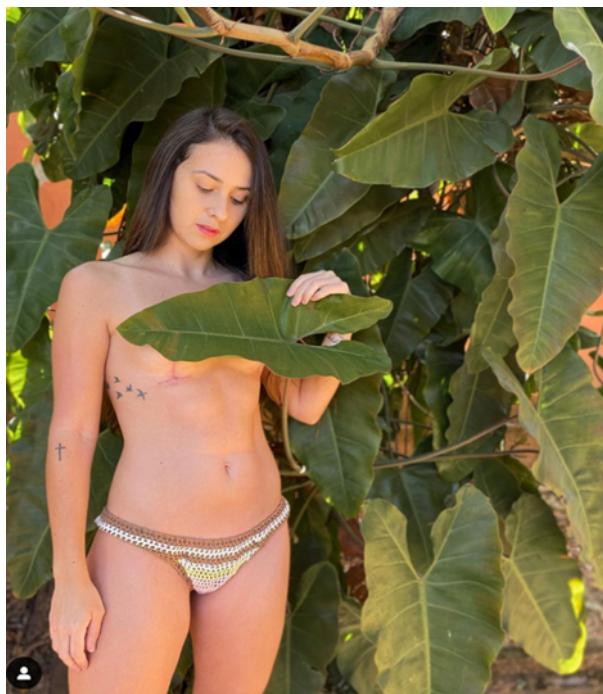
Trago flores no peito para demonstrar o quanto me sinto agradecida por cada mulher que veio antes de mim e pôde me mostrar a realidade. Trago flores para agradecer a cada uma de vocês que investem seu tempo em alertar e conscientizar outras mulheres. Trago flores para levar a esperança; para que a conexão com nossa essência seja retomada e que possamos escutar mais a nossa voz interior. (Larissa de Almeida)

De fato, Larissa conseguiu um amplo reconhecimento com o perfil @explantedesilicone e em muitos relatos as mulheres agradecem a solicitude de Larissa para conversar sobre seus sintomas e acolhê-las, assim como a disposição de informação de qualidade no perfil do *Instagram* que puderam ajudá-las na decisão pelo explante. Um estudo conduzido por cirurgiões plásticos brasileiros com mulheres que realizaram o explante (VALENTE et al., 2022) mostrou que 87,2% de uma amostra total de 156 participantes, afirmou que as redes de apoio e perfis em plataformas de mídias sociais foram importantes para a tomada de decisão de remoção das próteses, enquanto outras fontes de informação como notícias em jornais, revistas ou websites ajudaram em 46,5% dos casos. Estes números indicam a importância das plataformas como *Facebook* e *Instagram* não somente como espaço de interação socioafetiva, mas também, como

território de disseminação de informações, pesquisas, relatos pessoais, denúncias e formação de rede de apoio e acolhimento.

Na Figura 29, de CarolinaAlmeida (@caarolinaalmeida), uma folha de philodendron encobre seus seios de modo a deixar aparente somente as cicatrizes do explante. No fundo, uma parede da mesma folhagem e à frente somente Carolina, vestindo a calcinha de um biquíni de crochê marrom e bege, segura a folha com a mão esquerda e olha para ela. Do lado direito de seu corpo, à altura das costelas e próximo da cicatriz, uma tatuagem de 5 gaivotas voando que podem simbolizar um sentimento de liberdade.

Figura 29- Carolina Almeida @caarolinaalmeida



Fonte:

[https://www.instagram.com/p/CEt9H\\_6g8jG/?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CEt9H_6g8jG/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==)

Em seu texto, Carolina reafirma o caráter silencioso do adoecimento pelo uso das próteses que sentiram Sofia e Larissa e celebra: “6 semanas que tirei o que estava roubando minha alegria de viver sem que eu me desse conta”. Mas ela afirma que a cura é um processo longo, que não acontece imediatamente.

Os sintomas de fadiga, depressão e queda de cabelo já melhoraram logo após o explante. Mas esses foram os meus sintomas mais “recentes”. Meus piores sintomas, que já tinha há bastante tempo e que são: dor

muscular, dor nas articulações e sensação de queimação no corpo, ainda estão aqui. Tem dias que quase não sinto, que me sinto ótima e penso: “Agora vai”. E tem dias que voltam com tudo e eu penso em desistir. Mas aí eu entro nos grupos de apoio do facebook e minhas esperanças se renovam (Carolina Almeida).

Carolina avalia que precisa ter paciência para que seus sintomas mais graves tenham uma melhora, enfatizando a importância dos grupos e dos relatos de outras mulheres neste processo. E fala sobre as cicatrizes, que sabe que um dia vão clarear.

Percebo com estas postagens que as imagens do explante, em diferentes composições, se encontram e potencializam as narrativas autobiográficas sobre suas vivências com os implantes de silicone. Para além de relatarem seu processo de adoecimento, não o fazem de maneira puramente descritiva. Elas se revisitam, questionam, refletem sobre suas decisões, assim como articulam as barreiras que encontraram para sentirem-se ouvidas e validadas, acolhidas e respeitadas. São narrativas muitas vezes disfóricas, que enfrentam uma estética petrosexoracial que vende com apelo sedutor seus aparatos farmacopornográficos de gêneros.

Tudo isto fica registrado na imagem, publicada e arquivada na *internet*, mas também no corpo, pela atemporalidade da cicatriz. Pois uma postagem pode se removida, um perfil excluído, mas uma cicatriz não é apagada, ela é arquivo não só da experiência pessoal, mas social.

### 3.2 DA RUPTURA NA PELE AO SEIO DISFÓRICO

Em toda cicatriz, física ou psicológica, habita uma narrativa que só o corpo que a sustenta pode contar. Por mais que as cicatrizes apareçam em todas as imagens do *corpus*, considerei importante explorar este ponto de fuga, das narrativas e imagens onde ela é a protagonista.

Em algumas imagens, como vimos, a ordem do aparecimento do seio e o dispositivo de visibilidade é confrontado. A pele não é lisa, sem marcas. Algumas imagens são ‘anônimas’, sem rosto, é a marca da costura quem narra. Trago este elemento por perceber neste trajeto a importância que tem a cicatriz no corpo da mulher. Narram desejos, um evento trágico, um adoecimento, o nascimento de um amor. Mas sempre narram histórias que podem fazer rir ou compadecer e emocionar.

A cicatriz é não só deste corpo impresso na imagem, mas um agenciamento coletivo que convida subjetividades outras, provocando práticas de atenção às narrativas

autobiográficas como possíveis rupturas sensíveis do perceptível e de construção de sentido. Uma cicatriz nunca será “só uma cicatriz”, unitária, autônoma. Ela é sempre convocadora, assim como complexa.

Nestas imagens observamos que as cicatrizes não aparecem como mero resultado de um procedimento cirúrgico. Elas dilatam o tempo do acontecimento com sua presença. Não só do corte pela lâmina, mas do processo anterior, de uma pele intacta para um corpo com próteses, que se choça com adversidades e segue seu caminho em busca de um retorno, livre de próteses. Mas não há retorno. Pelo menos não um que apague a marca, que refaça a história. É história em cima de história, página pós página de vida. São corpos-arquivos, ou ainda, cicatrizes-vestígios de cada história pessoal com o uso dos implantes. Mas não há marca que exista somente no corpo, sem ter passado pela consciência e tornar-se parte constituinte da subjetividade. Mesmo quando já nascemos com uma marca, física ou social, em algum momento este (re)conhecimento se dá, em um movimento de aproximação cognitiva, atribuição de afeto e identificação ou desidentificação.

Analisando as postagens de mulheres explantadas, a cicatriz, em diversas nuances performáticas e narrativas, relacionais e poéticas, aparece como elemento fundamental nesta comunicação e criação autobiográfica. Olhar para estas imagens e narrativas nos possibilita pensar: o que está em jogo com a exposição das cicatrizes? São elas molduras para um discurso? São performances corpóreo-visuais de um corpo-arquivo que se enuncia na postagem?

Para Anzaldúa (2021, p. 58)

El proceso creativo es un agenciamiento de la transformación. Usar el proceso creativo o reestructurar las imágenes/historias que moldean la conciencia de una persona es la forma más efectiva de curar. Cuando permitís que las imágenes te hablen a través de la primera persona en lugar de restringirlas a la terceira persona (cosas de las que hablás), se da un diálogo – em vez de um monólogo.

Fotografar as cicatrizes e publicá-las para um público que só pode ser imaginado seria então uma forma de cura? Ou ainda, representam, visualmente, como uma forma de testemunho, a própria reflexividade sobre si que o texto que acompanha a imagem detalha? São as cicatrizes produtoras de verdades sobre estes corpos? Marcas que promovem certa credibilidade à narrativa de si?

Acontece que, para Butler (2015, p. 167),

Dizer a verdade sobre nós é algo que nos envolve em querelas sobre a formação do si-mesmo e a condição social da verdade. Nossas narrativas enfrentam um impasse quando as condições de possibilidade para dizer a verdade não podem ser tematizadas, quando o que falamos se baseia numa história formativa, uma sociabilidade e uma corporeidade que não podem facilmente ser reconstruídas na narrativa, se é que podem.

Acredito que, para as mulheres explantadas acercadas a este impasse de (re)construir suas histórias em narrativas que possam sustentar complexos e complicados processos subjetivos, a exposição da cicatriz ressoa e pode viabilizar um certo choque e atratividade para o texto. É a materialização do relato no corpo. Mas sigo o conselho de Anzaldúa e deixo que as imagens sobre as cicatrizes falem em primeira pessoa.

Figura 30- Tamie Cascardo @antesedepoisdoexplante



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CSau4oEMzPn>

Na Imagem 30, de Tamie Cascardo, vemos um retrato da parte baixa dos seios que coloca a cicatriz em evidência. A cor da cicatriz não parece ter sido alterada em edição para a postagem, e a perspectiva da foto *contra-plongée*<sup>47</sup> traz em primeiro plano a cicatriz, encobrindo aréola, mamilo e toda a parte superior dos seios e do corpo. Este

<sup>47</sup> Termo técnico para a perspectiva visual com a lente está abaixo do nível dos olhos e voltada para cima.

posicionamento da perspectiva tem valor dêitico, ou seja, é indicador de algo que está aí e que se está apontando para um enunciatário. O enunciatário, na imagem, é a cicatriz. O relato de Tamie revisita o medo que tinha das cicatrizes antes da operação de explante e, reforça com a imagem, que hoje sente-se tranquila psicologicamente com elas, 60 dias após o explante:

A temida cicatriz. Confesso que pra mim, depois do medo da dor da cirurgia, era o meu maior desespero. O tamanho dos seios nem tiravam tanto o meu sono, já essas benditas... Não tive cicatriz nem pra ter filhos, então era uma coisa que definitivamente eu não queria no meu corpo e mto me preocupava qto ao tamanho e aparência delas. Sempre que eu via fotos de explantes de outras mulheres, era sempre isso que eu não digeria mto bem. Mas, aí está ela e por incrível que pareça estou levando de boa. Eu esperava que fosse ficar pior, ficou tão fininha e perfeitinha que nem ligo. Pela minha evolução, tenho certeza que aos poucos vai clarear, ficar branquinha e quase imperceptível. Me surpreendeu mto! (Tamie Cascardo)

Tamie conta que seu medo era causado por não ter enfrentado a preocupação com cicatrizes “nem para ter filhos”, ignorando por um momento em seu depoimento que a cirurgia de implantes de silicone deixou sim cicatrizes em seu corpo. Porque estas não parecem ter “tirado seu sono” como as do explante? Sim, são processos cirúrgicos diferentes e as pegadas que o explante deixa na pele costumam ser maiores, salvo casos em que houve uma cirurgia de reconstrução de mamas e implante das próteses de silicone. Mas rastros em seu relato anunciam que a decisão por viver com as primeiras eram mais negociáveis que as segundas cicatrizes.

Figura 31- Larissa Rodrigues @larirood



Fonte: <https://www.instagram.com/p/Co291iTvJo8>

Nesta imagem de Larissa Rodrigues (@larirood, Figura 31), a cicatriz recebe uma tatuagem onde se lê “Ama-te a ti mesmo”. A tatuagem, desenhada abaixo da cicatriz, está posicionada como um *outdoor* para que seja lida por outras pessoas, e não como um lembrete para si. Aqui a marca do explante já está mais cicatrizada, o que é perceptível pela coloração e aparência mais homogênea com a pele do entorno.

As cicatrizes podem variar em cada corpo, mas apresentam uma tendência a clarear com o tempo. Algumas formam queloides, onde o tecido cicatricial cresce para além do limite da ferida original e podem manter uma coloração mais escura pelo resto da vida. O tecido epitelial da cicatriz também é sensível a queimaduras de sol e pode, a qualquer momento, apresentar alterações na sua coloração e aparência. Ou seja, a cicatriz é tão viva quanto o corpo que a produziu. A cicatriz é presença. É tudo o que o corpo é e não pode deixar de ser.

Podemos entender a cicatriz como o rastro, a marca deste retorno utópico com a pele inicial. Argumenta Foucault (2021) que o corpo físico é materialidade, concretude, e para ele, as utopias nascem do próprio corpo para então retornarem em um investimento contra este ao qual estamos condenados, pois a utopia é:

um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo *sem corpo*, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável do coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporal (Foucault, 2021, p. 8).

Ou seja, para ser utopia, basta ser-corpo. Grande ator, o corpo performa utopias também quando se utiliza de máscaras, maquiagens e tatuagens, pois estes não são investimentos de embelezamento ou adorno, mas sim fazem o corpo se comunicar, ser linguagem enigmática, uma vez que “De todo modo, a máscara, tatuagem, a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro” (Foucault, 2021, p. 12).

Figura 32- Tatuagem da autora



Fonte: <https://www.instagram.com/p/C4fwQv7spmO>

Outras imagens de tatuagens sobre o explante estampam os corpos de explantadas, e até o meu corpo. Em algumas, frases como a de Larissa (Figura 24), ou a palavra “livre”

e “free”. Na minha (Figura 32)<sup>48</sup>, a representação da cicatriz em meus seios, e o texto que acompanha a postagem conta que este é um corpo que se faz história em tinta, e pergunta: “que histórias sua pele conta?”.

A tatuagem, nesta perspectiva de linguagem, narra e anuncia a história de um corpo-fragmento. A história de um pedaço deste corpo complexo e utópico que, ao momento que narra, confessa e desenha um lugar inexistente, uma utopia (Foucault, 2013), que deseja habitar como corpo, por exemplo, um território de liberdade, do amor-próprio ou da memória. A narrativa produz o próprio corpo, que não existe sem estar em relação com estes corpos utópicos. Talvez por isso a tatuagem seja feita para que o outro leia, pois ela é pensada também, para ser vista pelo espelho. No caso da Imagem de Larissa, seu posicionamento é uma legenda para a cicatriz. E não seria, a própria cicatriz, uma forma de tatuagem? Ou a tatuagem uma cicatriz?

A *scarification*, ou escarificação, é uma forma de modificação corporal permanente que consiste em criar cicatrizes propositalmente na pele do corpo e rosto, como forma de autoexpressão, adorno ou como prática ritualística. Os cortes precisos visam produzir, em cicatrizes, padrões geométricos ou desenhos. Em culturas indígenas, a escarificação pode simbolizar ritos de passagem, buscar preparar crianças para a vida adulta, para aumentar a força e melhorar o desenvolvimento físico e intelectual, como símbolo de dignidade e status social, entre outros, inclusive para o tratamento de doenças (Raminelli, 2004; Sissons, 2022). A cicatriz, desta forma, é sim, quando feita de maneira intencional, um híbrido de linguagem e adornamento pelo corpo. Nestas imagens estas formas de expressão pelo corpo potencializam-se nas narrativas de si.

Pensando com Foucault, podemos então indagar que o corpo performa uma utopia perversa e misógina que é reinvestida contra si. Pois nesta utopia, o que é reiterado é o corpo que não o próprio. Os espelhos e reflexos desenham um não estar, um não lugar, um ódio e não uma ode ao corpo. Ao mesmo tempo, é o espelho que me ensina que tenho um corpo, sua cor, forma, aparência.

O espelho, em tese, não é percebido como inimigo do corpo. Ao contrário, concordamos com o espelho e punimos a nós, corpo, por sermos displicentes na imagem heterotópica que o espelho performa visualmente (Foucault, 2013). Para Ernst Bloch (2005) o espelho pode ser o escravizador de um desejo já cooptado pela norma da visibilidade, da aparência e do eu-mercadoria.

---

<sup>48</sup> Esta imagem, também disponível no Instagram, é a única do álbum que não revela a cicatriz, mas sua representação.

Figura 33- Flávia Faria @silicone.free



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CD7JzGoDF-8/>

A Figura 33, de Flávia Faria, chama a atenção pelo uso do filtro<sup>49</sup> de *Instagram* que emoldura as cicatrizes em um espelho. Nesta imagem, o espelho, este lugar heterotópico muitas vezes de ódio ao corpo é ressignificado na imagem como dispositivo de visibilização do que é, socialmente, solicitado para ser encoberto, a pele-vestígio, “imperfeita”. A imagem incita uma atitude de apreciação de Flávia às suas cicatrizes, o que é confirmado no texto da postagem, que anuncia: “mostro minhas cicatrizes para que outras também possam se curar”.

Para Flávia, a sua cicatriz é capaz de narrar a curar e pode estimular outras mulheres neste processo, endossando a perspectiva de Anzaldúa sobre como a atuação criativa de reestruturação das imagens e narrativas das mulheres pode ser uma via para a cura. Não sabemos, pelo texto, se Flávia se remete a uma cura física pelo adoecimento com o uso do silicone ou de cura para um estado mental de sofrimento, ou de ambos. Mas sem dúvidas estas cicatrizes, distinta de outras, adquiriram um significado potente de

---

<sup>49</sup> Os filtros de *Instagram* são como máscaras ou fundos de tela, animações, que são aplicadas à câmera para embelezamento ou estilização da fotografia ou vídeo.

superação de um estado anterior, onde Flavia não estava bem, sendo investidas de um afeto diferenciado. Entendo então que o espelho, lugar heterotópico, onde o corpo não está em sua materialidade, pode também ser um espaço de investimento a favor do corpo real.

O espelho adquire uma representação de autoconhecimento, de exposição da cicatriz não só ao outro, mas ao enunciatário também. Lembro que, de maneira semelhante, o espelho era utilizado por feministas para (re)conhecerem suas vulvas como uma tomada do discurso sobre si, sobre seu corpo, em uma crítica feita ao poder da medicina de controlar o destino das vulvas e de tudo que entra, se relaciona, ou sai deste território (Haraway, 2004). Por isso, entendo que Flávia se apodera desta tecnologia de gênero, visto que o espelho é muitas vezes associado à uma vaidade feminina, de maneira disfórica e subversiva nesta imagem. O seu espelho reflete o que a norma de gênero não aceita, sem pudores ou criticismo, e performa a valorização desta historicidade marcada no corpo.

Figura 34- Roberta Lapertosa @roberta\_lapertosa Postado por @perigos.do.silicone



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CFiRXffAmtLzDfbS0VriR-E2UgqAM2wTFLkeew0/>

Roberta Lapertosa (Figura 34, @roberta\_lapertosa) também escolhe o espelho para registrar suas cicatrizes. Na imagem em preto e branco, ela veste uma calcinha na cor preta e se olha no espelho, segurando um tecido na altura dos mamilos de forma a encobri-los para a câmera enquanto seus olhos encaram as cicatrizes. No espelho é possível ler algumas palavras que estão escritas em tinta preta de pincel marcador: eu te amo; sinto muito!; me perdoe!; obrigada!.

No texto da postagem, Roberta critica a indústria da moda como uma grande mutante que faz com que estejamos sempre buscando as tendências do momento, e que segui-la não é uma expressão da identidade. E continua:

Me agredi por uma expectativa de fora pra dentro e hoje retorno aos registros dos quais me identifico. Continuo modificando o meu corpo. Tinta preta pra todo lado e piercing no nariz. Isso não é melhor ou pior que plástica. Ambos são apenas registros de uma identidade. Se expressar a partir do corpo faz parte do ser humano. (O homem preservado mais antigo tinha um monte de tatuagens). Diante disso, acho que a reflexão que devemos sempre fazer é:

- Eu me identifico com a minha imagem?
- Me olho no espelho e reconheço a minha essência?
- Ou estou sempre em sofrimento achando que tenho que mudar uma coisinha aqui e outra ali?

O nosso corpo é marcador de tempo, cada registro é parte da nossa história. Se dê esse presente: Se coloque diante de um espelho e perceba este corpo como o seu templo sagrado. (Roberta Lapertosa)

Estas narrativas se encontram na representação do espelho como um lugar possível para a valorização do corpo, da história pessoal e da própria identidade. Roberta e Flávia usam o espelho como uma projeção de apreciação do corpo e de si. Elas contestam a ambivalência que existe entre o belo e o horrível de uma estética do liso, onde para ser belo, deve ser liso, sem marcas, imperfeições (Han, 2019).

Os pedidos de desculpas que Roberta escreve no espelho para si mesma, enquanto mira suas cicatrizes, vem seguidos de um agradecimento. Roberta parece não se esquivar das decisões tomadas no passado, mas arrepende-se da maneira como impôs ao seu corpo uma busca por equivalência à indústria da moda e da beleza. Ela fala a um(a) leitor(a), em texto epistolar, que não repita seus erros. Que avalie seu corpo no espelho e perceba o quanto se sente confortável nele, e por quê.

Outro elemento que muito entra em cena na composição de imagens de mulheres explantadas e em contextos diversos são as próprias próteses de silicone, como na Figura 35, de Patrícia Gomes. Vezes utilizada para driblar a censura da plataforma encobrindo a

aréola, outras ostentadas como um troféu, ou brincando com elas. Algumas registram o ato de romper a prótese, mostrar seu interior, sua viscosidade, bolhas, mofos, vazamentos.

Figura 35- Patricia Gomes @patriciagomes.fyow



Fonte: [https://www.instagram.com/p/Ca6wiMduG\\_a/](https://www.instagram.com/p/Ca6wiMduG_a/)

Assim como acontece com o espelho, as mulheres esquadrinham novas relações com as próteses, agora do lado de fora do corpo. Estas adquirem outro(s) significado(s) tanto no afeto quanto na narrativa. Eu, quando recebi a minha no centro pós cirúrgico, pensei: “UAU, era você então que estava ali!”. Em meu caso não houve adoecimento físico, mas para muitas mulheres a recepção destas próteses tem este caráter, de olhar para o seu patógeno. E pela imagem elas desconstroem, reorganizam estes afetos.

Na imagem também em preto e branco, Patricia está com o dorso nu, os cabelos cobrem o colo do peito, e as próteses, seguradas por ela, os mamilos. Em seu ombro vê-se a tatuagem de uma flor de lótus, que, para a filosofia budista representa a pureza do corpo e mente, também o renascimento. Sua cabeça está voltada para baixo e os cabelos encobrem parcialmente seu rosto de maneira que não podemos ver se ela mira as próteses, os seios, ou se mantém os olhos fechados.

Em sua narrativa, Patrícia fala sobre seu processo de autoconhecimento como uma via para sentir-se confortável na própria pele e da importância das cicatrizes como marcas desta transformação inestimável:

As decisões que tomei, até hoje, nem sempre foram as mais legais para mim mesma, mas.... Fazem parte daquele rol de aprendizados, como costumo brincar. Não me culpabilizo mais pelas cicatrizes que meu corpo carrega, mesmo porque, minha alma também tem suas marcas e nem sempre foram por escolhas única e exclusivamente minha. O barato da vida, pelo que estou conseguindo entender , é levar a vida com leveza, sem tantas cobranças e culpas... (Patricia Gomes)

Patrícia escreve de modo a refletir sobre suas decisões do passado e de como tem se sentido mais leve nesta nova pele, com cicatrizes nos seios. Neste texto ela não está diretamente se comunicando com um(a) leitor(a), seu movimento é de autoanálise. Considero a revelação das próteses nas imagens como uma forma de identificação e denúncia deste dispositivo farmacopornográfico como uma tecnologia de gênero construída para a doutrinação de corpos obedientes às normas estéticas.

As próteses que aparecem em fotos de explantadas são desta forma investidas, subversivamente, de um capital disfórico quando comparadas às que aparecem em anúncios de profissionais em cirurgia plástica estética, presentes aos montes no *Instagram*. O mesmo objeto, mas com significados completamente diferenciados. Compreendo assim o aparecimento da prótese, do mesmo modo que as cicatrizes, como um enunciatário, que convoca a historicidade do corpo das explantadas, e uma relação em (des)construção. Desta maneira, observar os elementos visuais das imagens destas mulheres nos permite cartografar intimamente a performatividade do corpo, a fim de identificar a operação das normas de gênero e as linhas de poder operativas na produção de imagens sobre a estética do corpo.

Em outra postagem de Patricia (Figura 36) podemos ver seu rosto. Ela estampa um sorriso e olha para cima, com a cabeça um pouco voltada para o lado. Não encara a câmera, é como se vislumbrasse algo que a toca, positivamente. Com os braços levantados, que suavemente se cruzam sobre a nuca, Patricia exibe as cicatrizes do explante que escapam à altura de sua camiseta curta.

Figura 36- Patricia Gomes @patriciagomes.fyow



Fonte:

[https://www.instagram.com/p/CXyJQDQrZfS/?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CXyJQDQrZfS/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==)

Ela escreve aqui sobre sua transformação pessoal:

Ontem um amigo me olhou e disse que eu estou diferente, com um brilho no olhar, me emocionei, pq não tem sido tarefa fácil desconstruir tudo que eu achava que sabia sobre a vida e entender que todas as repostas estavam aqui dentro de mim o tempo todo (...) Essa foto me fala sobre o quanto é libertador mostrar minhas cicatrizes sem medo do que as pessoas irão dizer ou pensar, estou mais leve sem as próteses, e a partir dessa cirurgia eu comecei um caminho de autoconhecimento que só tenho a agradecer à todas as pessoas que estão caminhando ao meu lado e me ensinando até aqui... (Patrícia Gomes)

Patrícia enfrenta sua vulnerabilidade no texto que reconhece como um caminho, e não um ponto de chegada. As cicatrizes são adereços desta transformação e por isso ela as exibe com felicidade. A sua narrativa é de um retorno a si, e não um endereçamento de mal-estares causados pelas tecnologias de gênero, como vimos em outras. Ela convive com as decisões que tomou e ostenta as mais recentes como um processo de

transformação pessoal importante. Não é uma narrativa de afronta com o campo social, mas de conciliação pessoal. Nestes casos a sensação de leveza é comumente relatada. Ou seja, Patrícia não faz um relato disfórico de sua experiência com as próteses de silicone.

Já na imagem de Vladja Torno (Figura 37, @dravladjatorno) as cicatrizes são imperceptíveis, ela cobre os mamilos com um braço e a mão, seu rosto e cabelo, preso em um rabo de cavalo alto, em movimento. No rosto, os olhos fechados e um sorriso. O fundo da imagem é uma parede cinza que combina com o tom de suas tatuagens nos braços.

Figura 37- Vladja Torno @dravladjatorno



Fonte: [https://www.instagram.com/p/Cera\\_c-1KCg/?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet&igsh=MzRlODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/Cera_c-1KCg/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRlODBiNWFIZA==)

Considero uma imagem dos seios como disfórica não pela expressão facial, movimento do corpo, posicionamento, cor da imagem (colorido ou preto e branco), mas em como este seio cicatrizando ou cicatrizado é posto à vista. A foto de Vladja não exibe um seio disfórico, visto que mal podemos associar a imagem a uma intenção em publicar-se ou ainda fazer circular uma imagem que afronta as normas estéticas do capitalismo petrosexoracial como proposto por Preciado (2022). Para além do não comparecimento

do seio disfórico na imagem, seu corpo e expressão performam mais uma ideia de uma feminilidade suave, sem marcas, que uma crítica à petrofeminilidade, como indiquei anteriormente.

Em seu texto, Vladja relata ter sido uma decisão difícil, a do explante, que depois de tomada ainda foi potencializada com o medo das cicatrizes em seus seios. Conta o quanto sua saúde melhorou após o explante e enfatiza que a sua postagem é para ajudar outras mulheres a terem coragem de fazer o explante. Por isso, escreve a outrem:

Por isso estou aqui! Para dar meu relato ! Mas ajudar tanta mulheres que estão doentes e tem medo! Não tenham medo! Existe vida sim após o silicone ! E posso garantir que é uma vida mais incrível , mais livre , mais leve e MARAVILHOSA de ser vivida ! Não tenham medo de não seguir padrões... esse episódio me fez repensar sobre o que significa beleza: beleza é se sentir feliz em sua própria pele! Sem julgamentos e massacres que fazemos em prol de atingir a “ beleza” rotulada pela sociedade! Cada ser é único ! E não existe nada mais incrível que isso! Vamos aproveitar nossa viagem aqui nesse planetinha azul de uma forma mais consciente, plena e fazendo boas escolhas. E as cicatrizes: parafraseando Caio Fernando de Abreu “Uma cicatriz significa: EU SOBREVIVI.” (Vladja Torno)

Os relatos pessoais compartilhados publicamente e acompanhados de imagens reiteram tanto uma dimensão visível do sujeito quanto delineiam uma subjetividade que é constantemente construída para/pelo olhar do(s) outro(s) (Sibilia, 2018). Surgem então, nas plataformas de mídias sociais, um crescente número de relatos de mulheres que apresentam suas vivências com as próteses de silicone, com o ideal de beleza e suas marcas, que imprimem no corpo o reverso da experiência corporal anterior, siliconada. Percebe-se, com estas aparições, ser imprescindível manter a exposição de si, do seu corpo, como imagem principal, como registro (Baccarim; Biondi, 2021).

A imagem do corpo de Vladja reforça visualmente o conteúdo final de seu relato, onde afirma sentir-se livre, bela e feliz depois do explante. Para ela, tanto o implante quanto o explante são escolhas particulares de cada mulher, que não devem ter medo de não seguir padrões de beleza impostos pela sociedade, por isso sua narrativa é direcionada a um destinatário humano, e não a uma ordem social, por mais que a critique. Ao final, a citação do escritor Caio Fernando de Abreu que ressoa como um mantra para mulheres cicatrizadas, de que aquela marca é a materialização corporal da sobrevivência a um estado anterior, adoecido.

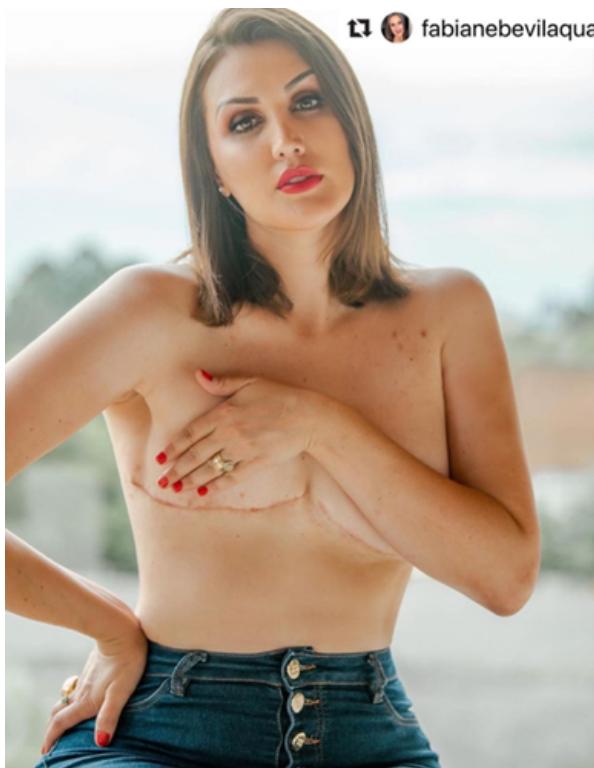
Os temas cicatriz, corpo e medo apareceram repetidamente nos textos das postagens. Complementarmente às imagens, estas narrativas convocam: 1) a relevância da cicatriz no corpo; 2) o uso do texto para narrar a imagem sobre seu corpo, de maneira a traduzir a cicatriz estampada na foto; 3) a relação de ressignificação da cicatriz, antes de sua existência no corpo investida de uma sensação de medo em relação à sua aparência e, posterior à sua presença, a um abrandamento deste afeto e migração para outro, mais positivo.

Outros temas repetidos nestas narrativas foram: violência; indústria da beleza; medicina; cura; desespero; aparência; arrependimento; fortalecer; dor; amor-próprio; marcas; decisões; aprendizado; leveza; culpa; pele. Eles agregam conteúdo para a compreensão de que as imagens das cicatrizes, vezes sem a revelação do rosto, censuradas pela ausência da aréola, com ou sem outros elementos na composição da imagem, convocam uma linguagem que não é neutra. Adquirem aqui formas de denúncias, de compartilhamentos de estados psicológicos e de saúde fragilizados, de resiliência e ressignificação.

Mas, se com a imagem de Vladja não observamos o seio disfórico, como identificá-lo em imagens de seios que driblam a censura do *Instagram* e circulam nesta plataforma, performando o mal-estar com as tecnologias farmacopornográficas de gêneros do capitalismo petrosexorracial?

A Figura 31, outro exemplo de uma postagem que foi republicada, pode conduzir melhor esta reflexão. A imagem de Fabiane Bevílaqua (@fabianebevílaqua) enfatiza as cicatrizes. Seu batom e esmalte de unha em cor avermelhada semelhante à dos seios em processo de cicatrização, o fundo fora de foco, sua expressão facial passiva e apática, que encara a lente e, consequentemente, a pessoa que mira a imagem, a deixando sem recursos para interpretar esta feição. No olhar de Fabiane há um espécie de convite íntimo para o que ela busca mostrar segurando um seio, suas cicatrizes.

Figura 38- Fabiane Bevilaqua @fabianebevilaqua Postado por @explantedesilicone



Fonte:

[https://www.instagram.com/p/B66L6MSl4zJ/?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/B66L6MSl4zJ/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==)

A imagem do seio disfórico e suas narrativas convocam o espectador como cúmplice ou testemunha do que exibe, de modo que, como observa Ries (2023, p. 22), “a comunicação se apresenta como um processo vivenciado, em movimento, visto que um post sobre uma situação ou vivência abre caminho para tantos outros relatos. Nele, é o próprio indivíduo que carrega a condição de produzir novos significados”, neste caso, sobre o implante e o explante, não somente replicar conteúdos e interpretações já existentes. Estes novos significados ecoam as vozes do explante e costuram novos possíveis aos seios cicatrizados e cicatrizantes de um processo de transformação pessoal.

O texto de Fabiane é em tom de desabafo sobre o ano de 2019 e tudo que vivenciou nele:

Esse meu novo corpo não era o que eu queria, simplesmente me deixaram assim. Mas hoje eu aprendi a me aceitar como estou. Visivelmente dá para notar as cicatrizes e manchas que ganhei ao longo desses 365 dias, mas posso garantir que as cicatrizes internas e psicológicas são muito mais profundas! Tive perdas irreparáveis, noites afastadas da minha filha, perda auditiva, zumbido bilateral, mutilação nos seios, noites sem dormir direito, banhos mal tomados, quedas de cabelos, vômitos constantes,

tontras e muito sofrimento! Foram 8 meses de tratamento, 4 cirurgias, 5 internações, CTI, 3(CVC), 1 PICC, punções na mama, RX, exames, 2 ressonâncias, vários ultra-som, e muito mais. Hoje me deparo com um seio todo cheio de cicatrizes e num tamanho muito pequeno em relação ao outro, com zumbido bilateral, praticamente surda de um ouvido e com traumas que me acompanham todos os dias. Durante todo esse tempo tive que me ausentar do trabalho, do meu papel de mãe (banho, pegar no colo, fazer a jantinha dela) sei que isso jamais será apagado da minha memória , dos meus familiares mas principalmente da memória da Antônia. (Fabiane Bevilaqua)

O compartilhamento de suas dores físicas e sofrimento psicológico reforça a convocação do leitor para que entenda e acolha seu martírio, assim como a incentive a perdoar-se pela falta que fez na vida de sua filha. Mas seu adoecimento não foi uma escolha, por que Fabiane se culpa? Ou será que ela culpa os implantes por terem causado tanto sofrimento, traumas e memórias negativas para ela, sua família e sua filha ainda pequena?

Ela continua clamando para que as mulheres se informem antes de optarem pelas próteses, contando que sua situação de saúde afastou muitas pessoas que ela pensava serem próximas, mas que, ao final, não se mostraram disponíveis, e conclui, um pouco surpresa: “E recebi uma multidão de pessoa de coração enorme aqui na Instagram!”.

Nesta postagem percebo que, para Fabiane, a cicatriz não é dotada de um valor de superação ou de cura, liberdade, como em outras ou mesmo na de Flávia Faria (Figura 39, @silicone.free).

Figura 39- Flávia Faria @silicone.free



Fonte:

[https://www.instagram.com/p/CYPVOjuPniv/?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CYPVOjuPniv/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRIODBiNWFIZA==)

Na imagem, vemos Flávia vestindo uma camisa estampada aberta, os cabelos soltos e jogados para seu lado direito caem sobre esta parte do rosto e encobrem seu ombro. Por baixo da camisa, usa um biquíni estampado em vermelho, verde e amarelo que está posicionado mais acima dos seios, escapando as cicatrizes. Ela levanta ambos os seios com as mãos e encara as cicatrizes. A coloração da cicatriz é em tom marrom, que indica que não é uma cicatriz recente, por já não estar nos tons avermelhados e arroxeados.

Mas para Flávia, a cicatriz que olha não tem um significado negativo, tanto que em seu texto ela já inicia afirmando que “Comecei esse ano pensando sobre nossas cicatrizes”. Ou seja, tal reflexão fez com que Flávia se sentisse motivada a escrever um texto, fotografar suas cicatrizes e divulgá-los no *Instagram*. Ela interroga o porquê de as cicatrizes serem tão estigmatizadas socialmente. Para Flávia:

Como pilares dessa ideologia dominante, as tecnologias a serviço do apagamento da história dos corpos... as imagens das marcas em nós como algo a ser consertado, melhorado, revisto; A pele lisa e incólume, a pele jovem, ilesa, versada e idealizada como um objeto de desejo, enquanto as tatuagens da vida aparecem como indesejáveis, conformando a estética do plástico como uma história possível para a humanidade. Não foi sempre assim. Já houve um tempo em que nossas cicatrizes eram honradas como parte da sabedoria de nossos corpos. Sabedoria de sobreviver, de se recompor, de aprender e ultrapassar limites e obstáculos. Corpos marcados eram os que não morreram, os que não sucumbiram, aqueles que concretizavam nossa resiliência, nossa capacidade humana de resistir e germinar novas membranas para nos relacionar com o mundo... Mais de um ano depois, olho para essa pele desenhada, colorida e resiliente. Meu corpo atravessou o medo e a dor, se refez sem perder a sensibilidade e pôde voltar a sentir o sol acariciando os pelos que renasceram. Nossas cicatrizes são competência, não defeito... (Flavia Faria).

Como vimos anteriormente, aqui a narrativa disfórica endossa uma idealização das peles e dos corpos a um mercado do plástico, ou estética petrosexoracial, para Preciado (2022), identifica a insuportabilidade de sobreviver em uma época de apagamentos, clareamentos, filtros das nossas histórias e marcas. Sua cicatriz nasce para ser ostentada ao sol, como um troféu de sobrevivência.

A postagem de Amanda (Figura 40, @amandadjehdian) foi, de igual maneira, criada para abordar especificamente a sua vivência com as cicatrizes do explante. Na imagem vemos Amanda posicionada em frente a um jardim vertical, vestindo uma calcinha de renda rosa e uma camiseta curta que deixa a parte baixa dos seios à mostra e lê-se: OK THANKS. Seus braços levantados como se estivesse se espreguiçando. O rosto olha para cima, obedecendo a curvatura que faz todo seu corpo. Amanda sorri para a foto sustentando uma expressão de felicidade, orgulho, bem-estar.

Figura 40- Amanda Djehdian @amandaljehdian



Fonte:

[https://www.instagram.com/p/CMf5FCvn7E7/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CMf5FCvn7E7/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==)

Ela inicia o texto de sua postagem com a definição da palavra cicatriz no dicionário. Segue para uma narrativa de como, para ela, cicatrizes nunca foram um problema, seja por qual motivo habitassem seu corpo. Explica que estas cicatrizes à mostra são fruto de uma vaidade, uma crença de que os implantes a fariam sentir-se “a pessoa mais foda do mundo!”. Mas que, com o passar do tempo passou a perceber que “essa vaidade, estava destruindo lentamente minha saúde, meu corpo, minha vida”. Amanda revela que o hábito de encontrar defeitos em nós mesmas, mulheres, se inicia ainda na infância e é estimulado por uma indústria que visa o lucro, trazendo enormes prejuízos para a nossa vida. Segundo ela, libertar-se destes padrões é um processo diário, porém possível. Quanto às cicatrizes, afirma que:

Hoje faz três meses que fiz o explante de silicone, como estou feliz, mesmo com essas cicatrizes que ainda estão em fase de cicatrização, me acho linda, leve, livre! Uma seguidora disse que me achava maravilhosa,

uma inspiração, mas não gostava dela porque ela era cheia de cicatrizes...eu respondi: Porque você consegue enxergar tantas qualidades em mim, e não em você? Se eu também tenho tantas cicatrizes? Muitas mulheres que me abordam questionam muito sobre “queria tanto tirar o silicone, mas e as cicatrizes?” E aí eu te digo com toda certeza, nada vale nossa saúde, cicatrizes são apenas marcas, cicatrizes NÃO fazem você ser melhor ou pior, não tiram seu caráter, suas qualidades e não tiram sua beleza... Sejam o que vocês quiserem ser, com ou sem cicatrizes! (Amanda Djehdian).

Mesmo afirmando não ter problemas previamente com a ideia de ficar com cicatrizes maiores nos seios após o explante, Amanda demonstra um apreço grande por suas cicatrizes e o que elas representam. Segundo ela, uma maturidade e liberdade para se amar sem as próteses, livre dos sintomas que seu corpo estava apresentando.

Amanda termina seu relato assumindo uma posição de conselheira a outras mulheres, para que se amem como são, com ou sem cicatrizes. Ao final, utiliza a frase “Mostro minhas cicatrizes, para que outras também, possam se curar”. Percebo que já havia lido esta frase em outro lugar e a identifico na Figura 33, de Flávia, fundadora e administradora do perfil @silicone.free. Ao acessar o perfil, vejo que a frase foi estampada em canecas cor-de-rosa com uma ilustração de seios com cicatrizes de explante e são por ela comercializadas no perfil. O que seria este percurso de pesquisa e escritura senão eu mesma também mostrando as minhas cicatrizes, minhas ideias e leituras sobre estas imagens e narrativas tão particulares e, ao mesmo tempo, coletivas, como “Coisas que caem de nossos dilaceramentos, cascas de imagens e textos montados, fraseados em conjunto” (Didi-Huberman, 2019, p. 73).

## 4 A CICATRIZ

Estas considerações só são possíveis se partirmos de um primeiro corte, o da minha pele. Feito aos 21 anos, cicatrizado, cortado novamente 16 anos depois, removido com mais cortes a geografia epitelial que se esticou para envolver este outro corpo, que habitava o meu próprio. E então costurado novamente, cicatrizado, ressignifica(n)do minha relação comigo, com meus seios, meu bem-estar, quando pude me sentir bonita pela primeira vez.

Então quando lemos em suas narrativas que estas mulheres se publicam por se reconhecerem em outras postagens, posso afirmar que eu também me reconheço nos relatos delas. Não especificamente quando compartilham seus adoecimentos, visto que estes não pude ainda identificar em mim. Mas sim quando celebram seu novo corpo, suas cicatrizes, sua mudança de perspectiva e transformação pessoal.

Mas pesquisar é abrir-se para o contexto e dar vozes aos pedaços coletados no caminho. E pensando nisso, posso observar que os textos e imagens das postagens no *Instagram* de mulheres explantadas onde as cicatrizes são expostas, anunciam sofrimento, adoecimento, transformação pessoal, uma sensação de felicidade e leveza e o interesse em compor uma rede de informação e incentivo a outras mulheres também adoecidas pelo silicone. Elas falam sobre a relação com os seios e, mais ainda, da relação consigo mesmas e de uma valorização da saúde física. Reconhecem e direcionam suas críticas às tecnologias de subjetivação de gêneros e sua vinculação com a medicina e suas práticas profissionais.

As narrativas são enfáticas muitas vezes e utilizam da performatividade da imagem para acentuar sua expressão emocional. Acontecimento este perceptível quando observamos nos textos o uso recorrente do ponto de exclamação como quem pede: escute(m) a minha dor! Olhe(m) para a minha marca! Olhe(m) o que fizeram comigo!

Para Didi-Huberman (2016, p. 10) “O ponto de exclamação responde pelo primeiro de todos os gestos filosóficos, o de se espantar diante de algo, de alguém, de uma experiência”. Deste modo, as narrativas, pleno movimento de reflexão, retrospectiva e emoção sobre si, espantam-se consigo mesmas, com suas histórias, e assim se expõem. Aquela(e) que exibe suas emoções publicamente nem de longe merece desprezo, em contrário, “Quando se arrisca a “perder a pose”, esse ser exposto à emoção se compromete também com um ato de honestidade: ele se nega a mentir sobre o que sente, se nega a

fazer de conta. Em certas circunstâncias, há mesmo muita coragem nesse ato de mostrar sua emoção.” (Didi-Huberman, 2016, p. 19).

Seria a cicatriz o ponto de exclamação do próprio corpo? O que cabe a nós frente a estas expressões? Como manter uma vulgar neutralidade diante tal convocação da imagem? São perguntas ácidas que acredito importantes na direção de entender que estas imagens não buscam somente aparecimento na distribuição de imagens sobre os seios. Que elas não priorizam a criação de tensionamentos com as imagens-padrão dos seios. Todos estes pontos me parecem desdobramentos possíveis para uma convocação de escuta e acolhimento de suas narrativas. Se elas questionam ou não as tecnologias de gênero, estas são observações acadêmicas que não mudarão a experiência destas mulheres, suas cicatrizes e memórias.

Parece-me que estas imagens e narrativas, disfóricas ou não, nos querem alcançar, afetiva e emocionalmente. Pelo afeto no sentido espinosano, de algo que nos afeta, choca, atravessa, comove, inquieta, perturba, entre outros sinônimos cabíveis. E da emoção, por concordar com Didi-Huberman (2016, p. 30) que “quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros, e todos os outros recolhem, por assim dizer —bem ou mal, conforme o caso —a emoção de cada um”. Esta pode talvez ser a minha leitura afetada e emocionada destas narrativas e imagens, mas sem dúvida, assinto que a emoção é social, compartilhada, tanto interna quanto externa à pessoa. E que negar a emoção das e nas imagens e narrativas das mulheres explantadas seria puro exercício de força bruta para a contenção de algo que pede passagem. Seria criar barragem para a emoção, que é movimento, transformação, de quem a vive e de quem a recolhe, mesmo em pequenos fragmentos, “Inclusive, é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar nosso mundo, desde que, é claro, elas mesmas se transformem em pensamentos e ações” (Didi-Huberman, 2016, p. 38).

Esta cartografia íntima de imagens e narrativas explantadas e cicatrizadas configurou uma territorialização de vozes destas mulheres que utilizam recursos autobiográficos para existir, para convocar escutas atentas e produzir, quiçá, outras transformações pessoais. Elas fortalecem o compartilhamento de (nossas) histórias espacializadas e espacialidades produzidas, como defende Lugones (2021), que torna possível reconhecermos mundos de sentidos, umas das outras, que se cruzam sem que se reduzam à mesmidade.

Seguir as cicatrizes, neste caminhar errante da cartografia, permitiu levantar quais as demandas nestas vocalizações e produções de novas visualidades sobre os seios. Como

se configuram, seu potencial disfórico e estético-político de disputa tanto no campo visual como de (re)conhecimento sobre os seios, através do *Instagram*. Admitindo esta plataforma como importante ferramenta de produção de subjetividade, estas narrativas e imagens constroem novas práticas que abrem campos epistemológicos de (re)conhecimento sobre o corpo, que, penso, também se configuram como modos contemporâneos de uma ética de si.

No exercício constante de se permitir uma vida mais afetada pela outridade, escutar e visualizar as criações de mulheres explantadas é edificar Relações mais implicadas com a fundamental troca de experiências de maneira horizontalizada. As postagens analisadas aqui convocam diferenças e semelhanças, respeito e acolhimento, denúncia e mudança, censura e autonomia, e, por isso, praticam desconstruções de saberes cristalizados para o nascimento de outros, localizados, mais atuais e inseridos nos contextos de vidas destas (nós) mulheres.

Busquei mostrar que a pele é fundamentalmente biográfica e social, e que a pele dos seios é diferente de todo o resto de tecido epitelial de um corpo, e não por sua textura ou composição, mas sim pela dimensão de sociabilidade dos seios. Inexiste uma cicatriz idêntica a outra, nem em um mesmo corpo uma pode ser reproduzida perfeitamente. Do mesmo modo que a pele dos seios não é como a pele de qualquer outra esquina do corpo. Sem denotar qualquer ordem de importância, é crucial admitir que carregar uma cicatriz nos seios, este espaço de controle e sociabilidade, difere, portanto, de qualquer outra. E que esta cicatriz, como relatam as explantadas, é um elemento importante de identificação e auto exploração para uma reconstrução e renascimento de saberes sobre si.

O referencial teórico abordado me permitiu compreender que assim como existem as tecnologias de gênero farmacopornográficas que obedecem a uma estética petrosexoracial de assujeitamento dos corpos, é possível perceber, mesmo em plataformas tão controladas pelas normas tirânicas da visibilidade como o *Instagram*, subversividades em corpos e narrativas transitantes neste espaço que convocam certa desobediência às regras. Esta subversividade constitui-se em uma disforia que descoce imagens estáticas do corpo-gênero, arquivando-se ambíguo nesta norma, e que, por tal, são construções poéticas de si, que antes da experiência somente poderiam existir em imaginação. São então a materialização da criatividade sobre um novo corpo-subjetividade, em devir.

O método cartográfico me ensinou a caminhar nesta mata fechada, o referencial teórico a intuir por onde abrir trilhas e o *corpus* a iluminar o caminho enquanto este era

traçado, para que pudesse, a qualquer momento, retornar ao ponto de início – ou a algum ponto qualquer - deste trajeto. Porém, uma vez a trilha aberta, esta mata nunca mais será fechada novamente. As pegadas ficam na terra e as cicatrizes em nossos corpos. Ainda bem.

## POSFÁCIO

*Ainda assim acredito  
Ser possível reunirmo-nos  
Tempo, tempo, tempo, tempo  
Num outro nível de vínculo  
Tempo, tempo, tempo, tempo*

*Portanto, peço-te aquilo  
E te ofereço elogios  
Tempo, tempo, tempo, tempo  
Nas rimas do meu estilo  
Tempo, tempo, tempo, tempo  
(Caetano Veloso)*

Tempo, tempo, tempo, tempo, como nos canta Caetano, é o senhor mais bonito. Traduz, dilata, condensa, eterniza, transforma. Em verdade o que o tempo faz é permitir, abrir espaço, fissura, brecha, para o que pode vir dos encontros de cada vida. Sem ele, às vezes tão apressado e outras tão lento, estas minhas (nossas) histórias não estariam escritas. Por isso, antes da maior ficção, a de um fechamento – visto que nada, nunca, se encerra ou finda em si -, creio ser imprescindível reunir-me com o tempo, traduzi-lo e registrá-lo em imagem e narrativa, agora minha. Como uma troca, onde ofereço partes cicatrizadas minhas, às partes cicatrizantes que encontrei no caminho.

Figura 41- Retrato da autora



Fonte: Arquivo pessoal.

*Retratei o pedaço de corpo meu, que nesta migalha de tempo é nosso. É o meu fragmento predileto de corpo. Nesta porção geográfica-andarilha, com a gentileza do tempo, expandi, explorei, transformei, infinitas vezes como mulher, e agora, mulheres. Nunca mais serei esta, ao passo que sempre serei. Aguardo a estreia desta sempre-nova enquanto penso que o debut é não só dela, mas de todos seus pedaços e memórias reinventadas. Cada parte deste corpo é uma nova arquitetura. As cicatrizes sustentam a pele uma vez cortada dos seios ou são por eles sustentadas? Será sugado com força ou delicadeza por sua melhor versão? E que “sei” sobre este novo “Sei-o”? Nada. Vou apre(e)ndê-lo, com a paciência do tempo, meu melhor amigo. Eu não fiquei horrorosa, ao contrário, nunca fui tão linda.*

Rascunho agora uma autoanálise narrativa, poética e visual, aos moldes do que foi exercitado nas páginas anteriores. Desta vez, por ser a protagonista na imagem, adicionarei detalhes que não puderam ser incorporados às outras análises.

A imagem conta com um fundo desfocado de prédios e um guarda-corpo verde, indicando que a foto foi tirada em uma sacada de edifício. A cidade é São Paulo, onde já vivi com os implantes e agora sem eles. A sacada foi escolhida para ser o cenário não só para situar a cidade na imagem, mas também o apartamento. Esse, onde escrevi boa parte desta tese, onde me reuni com a banca para a qualificação e onde vou estar no dia da defesa desta. Dizem que a tese é sempre um parto, e nesse apartamento que entrarei em um segundo trabalho de parto, o de Celina.

Em primeiro plano, meu corpo com o torso despido, o antebraço esquerdo encobre o seio esquerdo e a mão a aréola direita, de modo a deixar aparente a cicatriz do explante. Nesta mão esquerda, uma aliança, e nela, o nome de Celina. Entre os seios se vê uma tatuagem de ampulheta, já no braço direito, que repousa sobre a barriga que gesta uma nova pele há 8 meses, entre outras tatuagens, a que já foi comentada nesta tese e que representa a cicatriz do explante.

Na narrativa, menciono um movimento de reunião e consagração com o tempo, que na imagem pode ser identificado na tatuagem de ampulheta entre os seios e acima da barriga, sendo um ponto de intersecção entre estes territórios corporais de enunciação e apropriação do corpo da mulher. A concha tatuada no braço direito remete-me à imagem da Vênus de Lynn Randolph, analisada por Haraway (2004). Uma imagem subversiva, debochada, descabelada, com seios que pingam leite, e que desloca a representação do aparecimento tradicional da Vênus de Botticelli (Figura 42), onde um modelo de beleza

branca e dócil equilibra-se na ponta de uma concha. A Vênus de Lynn Randolph tem, antagonicamente da de Botticelli, a concha invertida, sobre sua cabeça. A minha marca, da concha tatuada no braço direito, é uma outra forma de representação, também em refluxo à clássica.

Figura 42- O nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli



Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-nascimento-de-venus-sandro-botticelli/>

De igual maneira à Vênus de Botticelli, cubro meus seios com o braço, com a diferença de que a italiana deixa um seio todo a mostra, enquanto em minha imagem somente uma cicatriz se revela. Se em uma, temos a norma do que seria a perfeição, o que temos na minha imagem? O corpo que vemos não é liso, incólume, longe disso, é marcado, pintado, habitado, costurado e cicatrizado, é memória em pele e corpo.

O que nos encontra visualmente é o seio-arquivo, disfórico no aparecimento de sua cicatriz, marca não desejável às imagens protocolares dos seios e que, ao aparecer, proporciona sua reescrita visual e poético-narrativa. Uma cicatriz que pede passagem, se apropria, rompe com a norma estética e afirma “*Eu não fiquei horrorosa*”, como a sentenciaram. A cicatriz-arquivo anuncia, ressentida, sentir-se linda, mesmo agora com os efeitos dos hormônios próprios da gestação, que a escureceram temporariamente.

É ela, a cicatriz no seio, uma construção individual que se ocupa o corpo e recria o próprio seio, pela terceira vez, sendo as duas primeiras as criações executadas pelos

bisturis, e a atual, por e para si, narrativa e vivencial, de um seio que será, pelo menos por um parágrafo de vida, o elo com a filha, a ressignificação do trauma.

Tempo, tempo, tempo, tempo.

## REFERÊNCIAS

Almeida, Guilherme; Murta, Daniela. Reflexões sobre a possibilidade da despatologização da transexualidade e a necessidade da assistência integral à saúde de transexuais no Brasil. **Sexualidad, Salud Y Sociedad** (Rio de Janeiro), 14, p. 380-407, 2013.

Anzaldúa, Gloria. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Estudos Feministas**. 1º semestre de 2000.

Arán, Márcia; Peixoto Jr, Carlos Augusto. **Subversões do desejo: Gênero e subjetividade em Judith Butler**. Cadernos Pagu, 28, p. 129-147, 2007.

Aubert, Nicole; Haroche, Claudine. **Ser visível para existir: a injunção da visibilidade**. In: Aubert, Nicole; Haroche, Claudine. Tiranias da Visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.

Baccarim, Roberta C. Gobbi; Bonato, Fernanda Rafaela Cabral. A Dysphoria Mundi de Paul B. Preciado: a(r)ativismo e filosofia inadequades ao capitalismo petrosexoracial. **Revista Científica de Artes/FAP.**, v. 29, n. 2. jul-dez-2023. ISSN: 1980-5071. Curitiba. p. 484-494

Benjamin, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Benjamin, Walter. **Obras escolhidas, volume 3**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 103-149.

Bento, Berenice. Da transexualidade oficial às transexualidades. In B. Bento (Org.), **Sexualidade e saberes: Convenções e fronteiras** (pp. 143-172). Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

Bento, Berenice. **A reinvenção do corpo: Sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

Bidaseca, Karina. Ilse Fusková. O corpo como arquivo. **Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia..** v.8, n. 2, 2019.

Bidaseca, Karina. **Por una poética erótica de la relación**. Buenos Aires: El Mismo Mar, 2020.

Biondi, Angie Gomes. **Corpo sofredor: figuração e experiência no fotojornalismo**. 2013. 220 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

Biondi, Angie. O Corpo Feminizado Latino Em Fotoperformances: Uma Hipótese De Leitura Pela Estética Feminista Decolonial. **Tropos: Comunicação, Sociedade E Cultura** (Issn: 2358-212x), [S. L.], v. 10, n. 1, 2021.

Blanco, Daniela Cunha . Para além das utopias: Rancière e as imagens heterotópicas. Viso: **Cadernos de estética aplicada**, v. 14, n. 27, p. 92-127, 2020.

Bonoto, Carolina; SILVA, Fernanda Nascimento da. “Interseccionalidade e política no Instagram: os discursos de candidatas lésbicas, bissexuais e trans nas eleições municipais de 2020”. **Fronteiras - estudos midiáticos**, v. 24, n. 1, p. 83-98, 2022.

Borges, Thais Machado. “**Eu adoro uma faca!**” Classe média, cirurgias plásticas e os ‘verdadeiros’ perigos da vida. **RBSE**, v. 10, n. 29, pp. 322-336, 2011.

Braga, Amanda. **Retratos em preto e branco: discursos, corpos e imagens em uma história da beleza negra no Brasil**. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

Brito, Maria dos Remédios de; Chaves, Silvia Nogueira. ... Cartografia...: uma política de escrita. **Rev. Polis Psique**, Porto Alegre , v. 7, n. 1, p. 167-180, 2017.

Bruno, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

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

Butler, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. - 1ª ed.; 1ª reimpr. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

Butler, Judith. **Corpos que importam**: Os limites discursivos do “sexo”. N-1 edições, São Paulo, 2020.

Calderón, Andrea Soto. **La performatividad de las imágenes**. Editorial Metales Pesados. ISBN: 9789566048299. 144 páginas. 2020.

Cixous, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos; posfácio de Flavia Trocoli. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

D'andréa, Carlos. **Pesquisando plataformas online: conceitos e método**. Salvador: EDUFBA, 2020.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. **Mil Platôs**. v. 3. São Paulo: Ed.34, 1996.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. **Mil Platôs**. v. 4. São Paulo: Ed.34, 1997.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. **Mil platôs**. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

Didi-Huberman, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

Didi-Huberman, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: EDITORA 34, 1<sup>a</sup> reimpr, 2019.

Fontanille, Jacques. **Corpo e Sentido**. Londrina: Eduel, 2016.

Foucault, Michel. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres** (13a ed.). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

Foucault, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

Foucault, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. (20a ed). Petrópolis: Vozes, 1999a.

Foucault, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad.: Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

Foucault, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo, SP: N-1 Edições, 2013.

Foucault, Michel. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

Freud, Sigmund. 1856-1939. **História de uma neurose infantil** : (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Freud, Sigmund. 1856-1939. **Obras completas**, volume 2 : estudos sobre a histeria (1893-1895) em coautoria com Josef Breuer. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Garcia, Maria Fernanda. Hospício no Brasil igualado a campo de concentração nazista teve 60 mil mortes. In **Observatório do Terceiro Setor**, 2020. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/hospicio-no-brasil-igualado-a-campo-de-concentracao-nazista-teve-60-mil-mortes/>

Glissant. Èdouard. **Poética da Relação**. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

Gombricht, Ernst Hans. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2015.

Han, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

Haraway, Donna. **Testigo\_Modosto@Segundo\_Milenio HombreHembra©\_Conoce\_Oncoratón®**. Barcelona: Editorial UOC, 2004.

Haraway, Donna. **Las promesas de los monstruos: Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables**. Traducción de Jorge Fernández Gonzalo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2022.

International Society of Aesthetic Plastic Surgery [ISAPS]. **ISAPS global statistics**. Nova York, NY, 2020. Disponível em: <https://www.isaps.org/medical-professionals/isaps-global-statistics/>

International Society of Aesthetic Plastic Surgery [ISAPS]. **ISAPS global statistics**. Nova York, NY, 2021. Disponível em: <https://www.isaps.org/medical-professionals/isaps-global-statistics/>

International Society of Aesthetic Plastic Surgery [ISAPS]. **ISAPS global statistics**. Nova York, NY, 2023. Disponível em: <https://www.isaps.org/wp-content/uploads/2018/11/2017-Global-Survey-Press-Release-r.pdf>

Kilomba, Grada. **Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

Laqueur, Thomas. **Inventando o sexo: Corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

Lauretis, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. Indiana: Indiana University Press, 1987.

Lorde, Audre. **Irmã Outsider: Ensaios e Conferências**. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

Lugones, María. **Peregrinajes: Teorizar uma coalición contra múltiples opresiones**. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2021.

Marcos, Cristina; D'alessandro, Carla. Figuras psíquicas do trauma: uma leitura lacaniana. **Revista aSEPHallus**, Rio de Janeiro, vol. VIII, n. 15, Nov./2012 a out./2013, p. 35-58. Disponível em [http://www.isepol.com/asephallus/numero\\_15/artigo\\_02.html](http://www.isepol.com/asephallus/numero_15/artigo_02.html)

Marinho, Isabela. Criadora de 'Toplessaço' no Rio quer que topless não seja 'caso de polícia'. **G1**, 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/12/criadora-de-toplessaco-no-rio-quer-que-topless-nao-seja-caso-de-policia.html>. Acesso em: 02 de fev. de 2023.

Meira, Silvia. "A Negra" de Tarsila do Amaral : escuta da condição da afrodescendente na formação do povo brasileiro. In **Anais do XXXVIII Congresso do CBHA**, p. 942–951, 2018.

Miranda, Ricardo. **Doenças do silicone**. 5<sup>a</sup> ed, 2024. Disponível em: <https://www.drricardomiranda.com.br/wp-content/uploads/2024/03/doencas-do-silicone-5edicao-dr-ricardo-miranda.pdf>

Moreno, Rachel. **A beleza impossível: mulher, mídia e consumo**. São Paulo: Ágora, 2008.

Preciado, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. Políticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

Preciado, Paul B. **Pornotopia: PLAYBOY e a invenção da sexualidade multimídia**. São Paulo, SP: N-1 edições, 2020.

Preciado, Paul. B. **Dysphoria mundi**. Editorial Anagrama., S.A., Barcelona, Espanha. Impreso en: Printing Books / Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2022.

Rago, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2013.

Raminelli, Ronald. In: **História das Mulheres no Brasil**. / Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). 7. ed. – São Paulo : Contexto, 2004.

Rancière, Jacques. **Le Maître Ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle**. Fayard, 1987.

Rancière, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

Rancière, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Rego, Joelson Xavier. **Transcorporalidade: silicone industrial e processo transexualizador**. 84 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2018.

Rodrigues, Aroldo. (2012). Como nossas atitudes se formam, se mantêm e se modificam? In A. Rodrigues (Ed.), **Psicologia Social para Principiantes: Estudo da interação humana** (pp. 77-97). Petrópolis: Vozes, 2018.

Rolnik, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo**. 2. ed. Porto Alegre, RS: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

Rosa, Ana Paula da. Imagens em espiral: da circulação à aderência da sombra. **MATRIZES**, v. 13, n. 2, p. 155-177, 2019. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v13i2p155-177.

Marques, Ângela Cristina Salgueiro; PRADO, Marco Aurélio Máximo. O método da igualdade em Jacques Rancière: entre a política da experiência e a poética do conhecimento. **Mídia e Cotidiano**, v. 12, n. 3, p. 7-32, 31 dez. 2018.

Sant’anna, Denise Bernuzzi de. **História da Beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

Santos, Thiago Henrique Ribeiro dos. “**Deixe-me Ser Teu Templo De Promiscuidade**”: **Consumo Escópico Do Excesso Nas Performance-vida E Performance Post Mortem De Hija De Perra**. Dissertação (mestrado) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, São Paulo, 2020.

Santos, Thiago. CARTOGRAFIA APLICADA À PESQUISA COM IMAGENS: uma proposta teórico-metodológica. In: **ANAIS DO 31º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**, 2022, Imperatriz. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2022/trabalhos/cartografia-aplicada-a-pesquisacom-imagens-uma-proposta-teorico-metodologica?lang=pt-br>. Acesso em: 15 mar. 2023.

Sibilia, Paula. **O pavor da carne**: riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo. 2006. 197 f. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Sibilia, Paula. La “pornificación” de la mirada: Una genealogía del pecho desnudo. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, v. 10, n. 1, 2015, pp. 35-63, 2015.

Sibilia, Paula. **O show do eu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

Sibilia, Paula. Los cuerpos visibles en la contemporaneidad: de la purificación mediática a la explicitud artística. **Kaypunku**, v. 4, pp. 175-197, 2018.

Silva Junior, Nelson da; Gaspard, Jean-Luc. Trauma e narração: modelos e suas consequências clínicas de Freud a Lacan. **Cadernos de Psicanálise - SPCRJ**, v. 31, n. 34, p. 21-37, 2015.

Simpson, Keila. Transexualidade e travestilidade na saúde. In **Ministério da Saúde (MS), Transexualidade e travestilidade na saúde**. Brasília, DF: MS, 2015, pp. 9-16.

Sissons, Beth. **Everything to know about scarification**, 2022. Disponível em: <https://www.medicalnewstoday.com/articles/scarification>. Acesso em: 4 de mar de 2024.

Tagliamento, Grazielle. **(In)Visibilidades caleidoscópicas**: A perspectiva das mulheres trans sobre o seu acesso à saúde integral (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Valente, D. S.; Itikawa, W. S.; Catherino, F.; Votto Junior, R.; Groth, A. (2022). Explante de silicone mamário: um estudo longitudinal multicêntrico. **Revista Brasileira de Cirurgia Plástica [online]**. 2022, v. 37, n. 2 pp. 154-162.

Williams, Florence. **Tetas**: una historia natural y no natural. Traducción de: Laura García. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EGGodot Argentina, 2022.

Yalom, Irvin D. **História do Seio**. São Paulo: Editora Gente, 1998.