

LUCAS HENRIQUE DA SILVA

APFELSTRUDEL DA BONECA:
a filologia plástica de Hans Bellmer



ARARAQUARA – S.P.
2023

LUCAS HENRIQUE DA SILVA

APFELSTRUDEL DA BONECA:
a filologia plástica de Hans Bellmer

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Karin Volobuef

Bolsa: CNPq ; CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2023

S586a Silva, Lucas Henrique da
Apfelstrudel da Boneca : a filologia plástica de Hans Belmler /
Lucas Henrique da Silva. -- Araraquara, 2023
267 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Karin Volobuef

1. Hans Bellmer. 2. A Boneca. 3. Surrealismo. 4. Romantismo
alemão. 5. Ilustração. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

LUCAS HENRIQUE DA SILVA

APFELSTRUDEL DA BONECA: a filologia plástica de Hans Bellmer

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof^a. Dr^a. Karin Volobuef

Bolsa: CNPq ; CAPES

Data da defesa: 26/05/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a. Dr^a. Karin Volobuef
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa
Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG)

Membro Titular: Prof. Dr. Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Membro Titular: Prof. Dr. José Lucas Zaffani dos Santos
Pesquisador autônomo

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Ao meu pai,
maniveleiro de
cinema e
pornógrafo

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha orientadora, Karin Volobuef. Sua parceria foi essencial para a qualidade, capricho e até a leveza desse resultado. É uma honra trabalhar com quem sempre tivemos admiração.

À banca avaliadora: Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa, Profa. Dra. Marta Dantas da Silva, Prof. Dr. Marcus Rogério Salgado, Prof. Dr. José Lucas Zaffani dos Santos e Profa. Dra. Wilma Patricia Maas, pelas contribuições valiosas tanto na qualificação quanto na defesa. Não poderia imaginar uma seleção de professores e pesquisadores mais empolgante.

Ao Prof. Dr. Stefan Willer, da *Humboldt Universität zu Berlin*, pela agradável recepção na Alemanha e por possibilitar o aprofundamento e divulgação da pesquisa no intercâmbio.

Não poderia deixar de agradecer também à professora da Universidade Estadual de Londrina, Adelaide Caramuru Cezar, minha eterna mestra e exemplo.

À minha família, especialmente à minha mãe, Marina. *Mi orquidea*.

Aos amigos do *Mundo Naïf* de Araraquara: Marcelo Branquinho Resende, Gabriele Borges, Gabriela Grecca e especialmente, *Deutschlehrer:in* Lucas Zaffani.

Aos amigos que compõem a minha vida dupla nas terras paranaenses: Abílio Junior, Marcio Soares, Vizette Seidel, Valter Moreira, Guilherme e Oliveira, Poli Soares; aos meus amigos ilhados, sem-lugar: Danilo Bezerra, Jordan Sousa, Rafael Saad e Caíque Queiroz. À Amanda, espécie de Isabelle Adjani do meu Sam Neill; ao Paulo, humano ao qual eu sou fatalmente atraído.

Aos hifens de Berlim, lugar onde experimentei todas as minhas máximas. Em especial a Aniele Crescêncio, Alesson Rota, Silvia Gonzalez, Oliver Monghit, Davit Markosyan, Tom Lagodny, Frank Turk, Luana Lo Piccolo. *Ich habe euch Lieb*.

A todos os *Flohmärkte* e *Späti* da capital alemã.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de Doutorado que possibilitou a pesquisa (Código de Financiamento 140454/2020-9).

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao DAAD, pela bolsa *Winterkurs* em 2021.

Às *Bonecas* em meu *Apfelstrudel*.

*APFELSTRUDEL: „mit einer Füllung aus Äpfeln und anderen Zutaten eingerolltes
Gebäck aus Nudelteig“ (Jahrh. XVII).*

Duden Wörterbuch

*A realidade parecida com a massa folhada cobrindo o recheio de um Apfelstrudel, com
finas camadas?*

Claudio Willer

Your skin is only a wall

Patriarchy

RESUMO

Hans Bellmer (1902-1975), artista plástico criador de *Die Puppe* (1934 e 1944), acreditava que a sua boneca era como um anagrama em plástico. A Boneca de Bellmer recombinava imagens da história da expressão em um corpo móvel, tal como o anagrama faz com as letras de uma palavra, a (re)criar sentenças. A mobilidade desse objeto, porém, está na sua capacidade de ativar as imagens do corpo, isto é, os reflexos do discurso sobre o corpo, a ideia de corpo construída pelas criações humanas. A Boneca é um objeto-móvel, o que comparamos na presente tese com o *Apfelstrudel*, pois ela reúne as imagens em um só objeto como se composta de camadas simultâneas. Bellmer apresenta um objeto plástico cuja realidade é, antes, linguística. Por isso, recorreremos à filologia (*Philologie*) do romantismo alemão (Schlegel, Novalis, Kleist). No romantismo alemão, filologia se revela como a interpretação autoconsciente, portanto irônica da linguagem (Willer, 2003). Para analisarmos essas questões, recorreremos não somente à Boneca de Bellmer, isso é, o projeto *Die Puppe*, mas a outras obras do artista, tais como *Petit anatomie de l'image* (1957), *Unica-Bound* (1958) e até mesmo a ilustração de Kleist em *Les Marionnettes* (1969). Tais obras estão relacionadas à Boneca enquanto um processo de estudo da linguagem, o que teria levado Bellmer à possibilidade de um objeto de camadas tal como a Boneca. Nosso recorte da obra de Bellmer tem quatro instâncias materiais: o texto verbal, como a palavra que se quer imagem; o desenho, como a marionete que se quer frase; o corpo orgânico, capturado pela fotografia, como o corpo que se quer objeto; e, por fim, o objeto dos objetos, que combina todas as expressões. Bellmer rasga os músculos do signo, a palavra imaterial, como se ele fosse um objeto físico, capaz de tal ginástica. Ele sobrecarrega o corpo de vocabulários (imagético, verbal, objetual). Da mesma forma, ele leva o corpo material à mesa de autópsia, como em *Unica-Bound* (1958), em busca da destruição de sua forma, sempre pela ironia, isso é, a recriar em seguida a mesma frase como uma outra. Verificamos essas questões a partir de um caminho analítico tendo como centro da espiral a obra *Die Puppe* (1934 e 1944), mas em torno de outras produções do artista, em busca de "traduzir" uma gramática interna da obra de Hans Bellmer. Nesse sentido, a filologia do romantismo alemão, com seus jogos sobre a linguagem (sobretudo em F. Schlegel, Novalis e Kleist), apresenta-se não como uma teoria à qual Bellmer estaria vinculado, mas como um método de interpretação desse jogo plástico/verbal, imagético/frasal do surrealista. Observamos como as camadas da Boneca, elaboradas como em uma receita, reavivam ainda a metáfora de Claudio Willer (2019) sobre a realidade como um *Apfelstrudel*. A tese visa contribuir às letras e artes visuais e para a divulgação desse artista desconhecido que contribuiu imensamente para a sobrevivência do surrealismo.

Palavras-chave: Hans Bellmer; A Boneca; Surrealismo; Romantismo alemão; Ilustração.

ABSTRACT

Hans Bellmer (1902-1975), visual artist creator of *Die Puppe* (1934 and 1944), believed that his Doll was like a plastic anagram. The Doll recombined images from the history of expression in a mobile body, just as an anagram does with the letters of a word, to create new sentences. The mobility of this object lies in its ability to activate images of the body, that is, images that reflect the discourse on the body produced by human expression. The Doll as a mobile object is what we call *Apfelstrudel* in this thesis because it combines the images into a single object as if composed of simultaneous layers. Bellmer presents a plastic object whose reality is rather linguistic. We, therefore, turn to the philology (*Philologie*) of German Romanticism (Schlegel, Novalis, Kleist). In German Romanticism, philology reveals itself as the self-conscious and, therefore, ironic interpretation of language (Willer, 2003). To analyze these questions, we turn not only to Bellmer's Doll, that is, the *Die Puppe* project, but also to other works, such as *Petit anatomie de l'image* (1957), *Unica-Bound* (1958), even Kleist's illustration in *Les Marionnettes* (1969). These works are related to the Doll as a process of studying language, which led Bellmer to the possibility of a layered object such as the Doll. Our selection of Bellmer's work has four material instances: the verbal text, as the word that wants to be an image; the painting or drawing, as the image that wants to be a word (the puppet that is also a sentence); the organic body, captured by photography, as the body that wants to be an object; and, finally, the object of objects, which combines all expressions through the operation of sexuality. Bellmer tears the muscles of the sign, the immaterial word, as if it were a body capable of such gymnastics. He overloads the body with vocabulary (from imagetic to verbal and objectual). In the same way, he takes the material body to the autopsy table, as in *Unica-Bound* (1958), in search of the destruction of its form, always through irony, i.e., to recreate the same sentence as another one. overloading it with vocabulary (imagery, verbal, object). We look at these issues through an analytical path that takes *Die Puppe* (1934 e 1944) as the center of the spiral but analyzes other works to "translate" an internal grammar of Hans Bellmer's work. In this sense, we use the philology of German Romanticism (especially F. Schlegel, Novalis, and Kleist) not as a theory attached to Bellmer's work but as a method of interpreting his plastic/verbal, imagistic/phrasal game. Bellmer's work is, in this thesis, an object of language to overcome the separation between text and image and propose a verbal cosmology for Bellmer. We observe how the layers of the Doll, elaborated as in a recipe, revive Claudio Willer's (2019) metaphor of reality as an *Apfelstrudel*. The thesis aims to contribute to letters and visual arts, to propose relationships between image and word by returning to philology beyond the categories of expression, and by analyzing this unknown artist of surrealism who contributed immensely to the survival of surrealism.

Keywords: Hans Bellmer; The Doll; Surrealism; German Romanticism; Illustration.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Künstler Hans Bellmer (1902-1975) schaffte *Die Puppe* (1934 und 1944) und vertritt dabei die Ansicht, dass seine Puppe wie ein plastisches Anagramm sei. Die Puppe kombiniert Bilder aus der Geschichte des Ausdrucks mit einem beweglichen Körper, sowie ein Anagramm die Buchstaben eines Wortes zu Sätzen (um)formt. Die Beweglichkeit dieses Gegenstands liegt in seiner Fähigkeit, die Bilder des Körpers zu aktivieren, d.h. die Bilder anzuspornen, in denen sich der menschliche Ausdruck über den Körper widerspiegelt, und damit einem Apfelstrudel mit seinen Schichten ähnelt. Die Puppe kann also mit dem Wort verglichen werden und stellt eine plastische und sprachliche Interpretation des beweglichen Gegenstands dar. In diesem Sinne erfordert Bellmers Werk auch eine sprachliche Übung, um sich mit dem Plastischen auseinanderzusetzen, so dass man eine Art experimentelle Philologie ausübt. Die Philologie der deutschen Romantik (Schlegel, Novalis, Kleist) ist auf diesem Weg der sprachlichen Unklarheit behilflich. In der deutschen Romantik zeigt sich die Philologie als eine selbstbewusste und daher ironische Interpretation der Sprache (Willer, 2003). In dieser Arbeit wird die Philologie der deutschen Romantik dazu genutzt, um sich mit der inneren Grammatik von Bellmers Werk, also mit seiner plastisch-verbaler Kosmologie zu befassen. Dabei wird nicht nur *Die Puppe* (1934 und 1944) angesprochen, sondern auch Werke, die aus Bellmers Beschäftigung mit Sprache und Literatur entsprungen sind, wie *Petit anatomie de l'image* (1957), *Unica-Bound* (1958) und sogar Kleists Illustration in *Les Marionnettes* (1969). In diesen Werken verbindet sich nämlich das Verbale mit dem Visuellen, in dem Text und Zeichnung im Einklang stehen, so wie die Marionette mit der Phrase und der organische Körper, der durch die Fotografie eingefangen wurde, mit dem Objekt und umgekehrt. Bellmer zerreißt die Muskeln des Zeichens und des immateriellen Wortes, als ob es ein Körper wäre, der zu einer solchen Gymnastikfhig wäre. Er bepackt den Ausdruck mit bildlichen, verbalen, gegenständlichen Vokabeln, seziiert den organischen Objektkrper, und befindet sich immer auf der Suche nach der ironischen Zerstörung der Form. Auf die gleiche Weise fhrt er den materiellen Körper auf den Autopsietisch, wie in *Unica-Bound* (1958), auf der Suche nach der Zerstörung seiner Form, immer durch Ironie, d.h. um dann denselben Satz als einen anderen neu zu bilden. Wir betrachten diese Fragen auf einem analytischen Weg, in dessen Mittelpunkt *Die Puppe* (1934 und 1944) steht, unser Apfelstrudel der Objekte oder Objekt der Objekte. Wir gehen auch zu Bellmers anderen Produktionen über und beabsichtigen eine interne Grammatik seines Werks zu „bersetzen“, welche in dem sprachlichen Prozess erreicht wird, der dem plastischen Überfluss, der die Puppe darstellt, zugrunde liegt. Auf diesem Weg stellt sich die Philologie der deutschen Romantik mit ihren Sprachspielen (vor allem bei F. Schlegel, Novalis und Kleist) nicht als eine Theorie dar, an die Bellmer gebunden wäre, sondern als eine Methode zur Interpretation desplastisch-verbalen, imaginrphrasalen Spiels des Surrealisten. Dabei stellen wir fest, wie die Schichten der Puppe, die wie in einem Rezept ausgearbeitet sind, Claudio Willers (2019) Metapher der Realität als Apfelstrudel wiederbeleben. Die Arbeits treibt danach, einen Beitrag zur Literatur und zur bildenden Kunst zu leisten und diesen unbekannten Künstler bekannter zu machen, da er ja viel zum Fortbestand des Surrealismus geleistet hat.

Stichwörter: Hans Bellmer; Die Puppe; Surrealismus; deutsche Romantik; Illustration.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - iconografia de Hans Bellmer	15
Figura 2 - iconografia de Hans Bellmer	15
Figura 3 - Ilustração de <i>A Anatomia da Imagem</i>	61
Figura 4 - <i>Oeillades ciselées en branches</i> (ilustração para Georges Hugnet)	61
Figura 5 - Ilustração, <i>Pequena Anatomia da Imagem</i>	64
Figura 6 - Ilustração, <i>Pequena Anatomia da Imagem</i>	64
Figura 7 - <i>Pequena Anatomia da Imagem</i>	65
Figura 8 - <i>A Anatomia da Imagem</i>	69
Figura 9 - <i>Tenir au frais/Unica Ligotée</i> , H.B., fotografia em preto e branco	74
Figure 10 - Maquete da Boneca: o panóptico interno	84
Figura 11 - Retrato de Unica Zürn por Hans Bellmer, desenho em dois lados (1954)	119
Figura 12 - Retrato de Unica Zürn por Hans Bellmer, desenho em dois lados (1954)	119
Figura 13 - “Muse Cephalopod”, pintura a óleo (1938)	122
Figura 14 - “Iridescent Cephalopod”, pintura a óleo (1938)	123
Figura 15 - Fotografia pintada a mão, <i>Les Jeux de la Poupée</i> (1949)	127
Figura 16 - <i>Les Marionettes</i> , desenho (1969)	136
Figura 17 - <i>Les Marionettes</i> (1969)	137
Figura 18 - <i>Les Marionettes</i> (1969)	138
Figura 19 - <i>Les Marionettes</i> (1969)	145
Figura 20 - <i>Les Marionettes</i>	146
Figura 21 - <i>Les Marionettes</i>	146
Figura 22 - <i>Les Marionettes</i>	152
Figura 23 - <i>Les Marionettes</i>	158
Figura 24 - Mãos articuladas, fotografia em preto e branco, Hans Bellmer	164
Figura 25 - <i>Les Mains Articulées</i> , litografia em cores, de Hans Bellmer (1954)	167
Figura 26 - <i>Sem título</i> . Desenho de Hans Bellmer (1951)	169
Figura 27 - <i>Tenir au frais/Unica-Bound (Unica Ligotée)</i> : 4ª edição do periódico <i>Le Surréalisme, même</i> (organizado por André Breton), edição de 1958	176

Figura 28 - <i>Tenir au frais/Unica-Bound (Unica Ligotée)</i> : 4ª edição do periódico <i>Le Surréalisme, même</i> (organizado por André Breton), edição de 1958	176
Figura 29 - <i>Unica-Bound</i> , fotografia em preto e branco	178
Figura 30 - <i>Unica-Bound</i> , fotografia em preto e branco	179
Figura 31 - <i>Unica-Bound</i> , fotografia em preto e branco	179
Figura 32 - <i>Unica Zürn</i> por Man Ray (1953), fotografia em preto e branco	192
Figura 33 - <i>Die Puppe</i> , 1934 (fotografia em preto e branco)	214
Figura 34 - <i>Poupée II</i> . Hans Bellmer (fotografia em preto e branco, lápis de cor, 1944)	214
Figure 35 - <i>Poupée II</i> . Hans Bellmer (fotografia em preto e branco, lápis de cor, 1944)	215
Figura 36 - <i>das durchdrungene Geheimnis der Diana von Ephesus</i> , Hans Bellmer	245
Figura 37 – <i>La mitrailleuse en état de grâce</i>	245
Figura 38 - <i>La Toupie / Peg-Top / Spinning Top</i> (1950-1960, pintura a óleo)	246

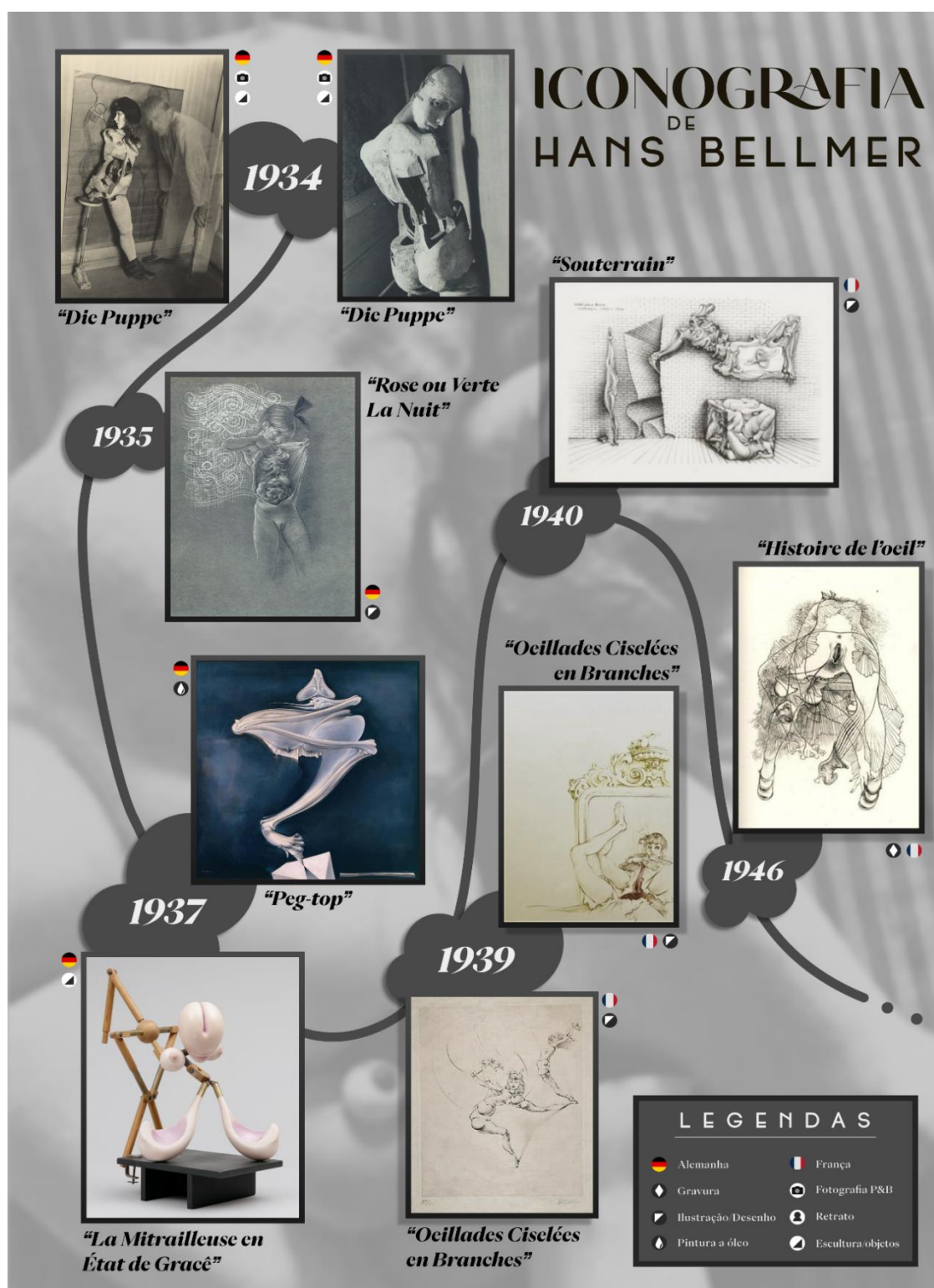
SUMÁRIO

ICONOGRAFIA DE HANS BELLMER	15
1 INTRODUÇÃO	17
1.1 Pressupostos teóricos: A massa de letras: a filologia do Romantismo alemão por meio de Schlegel, Novalis e Kleist	29
1.2 Pressupostos teóricos: A cauda prênsil: o surrealismo e a loucura romântica	38
1.3 A poética de Hans Bellmer	44
1.4 Apresentação do corpus e estrutura da tese	53
2 CAPÍTULO I: O LIVRO DE GINÁSTICA ILUSTRADO DO CEFALÓPODE ROMÂNTICO	58
2.1 Anatomia da palavra em “A Anatomia da imagem” (1957)	58
2.2 Músculos que se rasgam: o alfabeto do corpo	78
2.3 Efeitos irônicos da obra de Bellmer: considerações sob a luz dos românticos	89
2.4 Ironia e anagrama	98
2.5 Anagrama: o jogo a dois	110
2.6 Cefalópodes românticos	121
3 CAPÍTULO II: MARIONETES SONHAM COM CEFALÓPODES. LES MARIONETTES (1969) E A ATUALIZAÇÃO DE KLEIST PELA ILUSTRAÇÃO DE HANS BELLMER	133
3.1 <i>Les Marionettes</i> (1969), ilustração de Hans Bellmer de “Über das Marionettentheater” (1816), texto de Heinrich von Kleist	133
3.2 Fundir-se sem resistências com o mundo visual: o apelo imagético de “Sobre o teatro de marionetes” (1816)	139
3.3 As frases-marionete ou <i>Puppensätze</i>	153
3.4 A representação da “mão” em imagens de Hans Bellmer e o universo da marionete	160
4 CAPÍTULO III: O JOGO A DOIS. UNICA-BOUND (1958), FOTOGRAFIAS DE HANS BELLMER EM COLABORAÇÃO COM UNICA ZÜRN	174
4.1 <i>Unica-ligotée</i> ou <i>Tenir au frais/Keep Cool</i> , os laços e os hífen Bellmer-Zürn	174
4.2 <i>Unica-bound</i> , a desocultação passional	182
4.3 Heinrich von Kleist e Penthesila em <i>Unica-bound</i> : o signo kleistiano	195
5 CAPÍTULO IV: DIE PUPPE, O APFELSTRUDEL DOS OBJETOS	206
5.1 As camadas da Boneca	206
5.2 O Objeto-móvel	207
5.3 Duas Bonecas	212
5.4 A Boneca: Pequena anatomia dos objetos	227

5.5 A apropriação de Hans Bellmer da Olympia de Hoffmann ou Offenbach	237
5.6 Diana de Éfeso e o pião: reflexos do objeto	243
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	254
REFERÊNCIAS	258

ICONOGRAFIA DE HANS BELLMER

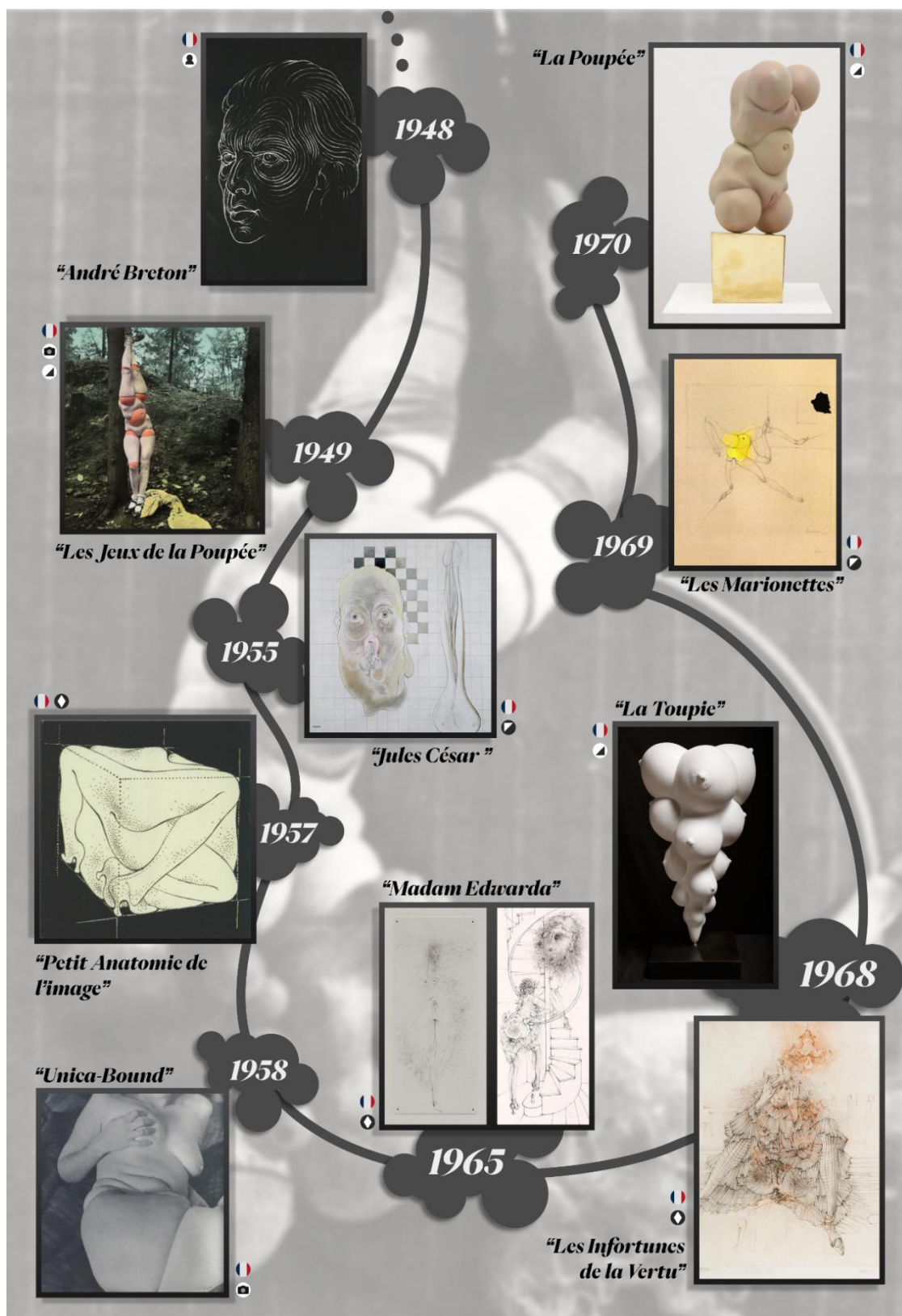
Figura 1 - iconografia de Hans Bellmer



Fonte: autoria própria¹

¹ Figura construída a partir do acervo pessoal de imagens do autor da tese.

Figura 2 - iconografia de Hans Bellmer



Fonte: acervo pessoal do autor (2022)

1 INTRODUÇÃO

Esta tese se originou da dissertação de mestrado “Duzentos anos de *O homem da areia*, duzentos anos de Olympia” (2016), trabalho em que analisamos o tema da personagem da boneca e do autômato a partir da referência literária de E. T. A. Hoffmann, escritor pertencente ao Romantismo alemão. Ali, investigamos a ressonância da obra de Hoffmann no século XX, sobretudo através da composição de Jacques Offenbach para *Der Sandmann* (1816) em *Os contos de Hoffmann* (1881), onde Olympia aparece no centro da virada cultural europeia². Olympia é uma das referências para o artista plástico alemão Hans Bellmer (1902-1975) em sua obra *Die Puppe* (*A Boneca*, um projeto que começa em 1934 e se estende por toda a sua produção). A subversão de Bellmer com a ideia da boneca, figura que, de certa forma, adquire importância no romantismo alemão, é o que propulsionou a presente pesquisa em seu início. Observamos a possibilidade de entender a boneca como uma imagem que parte do romantismo alemão, passa por artistas modernos como Oskar Kokoschka, Lotte Pritzel, para culminar em Bellmer, que, por sua vez, resgata a tradição de objeto ritualístico desse objeto³, modelo anatômico, fotográfico, são motivadores para essa tese, estando aqui presentes como pano de fundo da pesquisa.

Na presente tese, propomos analisar a obra de Hans Bellmer a partir de uma perspectiva filológica. A princípio, significa ler essa obra a partir de uma interpretação textual, literária. Entretanto, também a partir da referência do romantismo alemão, movimento que se localiza no final do século XVIII (*Frühromantik*, primeiro romantismo ou grupo de Jena) e do início do século XIX (*Spätromantik*, romantismo tardio), a filologia, sobretudo em sua filiação alemã (*Philologie*), representa um conceito amplo

² Na dissertação de Mestrado, analisamos a personagem Olympia, a boneca autômato do conto hoffmanniano *Der Sandmann* (“O homem da areia”, 1816), a partir de dois eixos: o primeiro, o eixo da sobrevida da personagem, isso é, a correspondência de Olympia na tradição de uma categoria de personagem tipicamente hoffmanniana, a saber, a personagem do autômato ou boneca, despertada sobretudo pela leitura francesa de Hoffmann: a opereta de Jacques Offenbach, *Les contes d'Hoffmann* (1881). O segundo eixo, a construção da personagem, analisava Olympia como o resultado de experimentações de E. T. A. Hoffmann com a personagem da boneca ou autômato, encontrado na cosmologia de sua obra, com os bonecos quebra-nozes e autômatos de *Die Automata* (1819). O título da dissertação rende a coincidência da publicação com a celebração dos duzentos anos das obras *Os irmãos de Serapião* (*Die Serapionsbrüder*, 1819) e *Peças noturnas* (*Nachtstücke*, 1816), essa última que introduzia a icônica personagem Olympia. Nesse sentido, podemos dizer que a trajetória da pesquisa até aqui gira em torno da metamorfose da figura da boneca na arte e na literatura.

³ A Boneca é um objeto cuja genealogia filológica é de difícil delimitação. A partir de estudos como *Puppen. Körper. Automaten. Phantasmen der Moderne* (1999), ou *O corpo impossível*, de Eliane Robert Moraes (2017), ou ainda Altner (2005), pode-se dizer que a representação da boneca implode como uma figura artística e vai ser de forma rica e complexa incorporada na literatura e nas artes com o romantismo alemão, momento central da crise do antropocentrismo nas artes.

que supõe uma preocupação com o estatuto da linguagem e sua natureza, independente da expressão (plástica, objetual, histórica, filosófica, poética). Na obra bellmeriana, cuja linguagem se estende desde a escultura até a escrita, sem ainda o desenho como objeto principal, diagnosticamos momentos em que se fazem presentes não apenas uma relação com a literatura, mas também uma preocupação linguística, o que poderia inserir Bellmer dentro de uma tradição filológica. Entretanto, a obra bellmeriana vai além. A despeito de ser composta sumariamente por imagens e objetos, ela também é uma cosmologia que envolve não somente a literatura, mas o pensamento sobre a palavra, tornando-a imagem. Nossa virada é propor que essa relação com a palavra se dê também visualmente, e que a Bellmer movimentava uma poética da etimologia dentro de sua expressão plástica, ao se utilizar direta ou indiretamente dos avanços – e das inquietações – da linguística para compor a sua cosmologia visual, de forma que o plástico se encontra com o verbal.

Nossa interpretação da obra de Bellmer propõe uma tradução de sua plástica em uma gramática interna. Nesse sentido, propomos “traduzir” uma plástica em verbal, mapeando a etimologia da palavra em Bellmer. Assim, tomamos o romantismo, sobretudo os filósofos e poetas Novalis (*Monolog*, 1799) e F. Schlegel (*Über die Unverständlichkeit*, em português, *Sobre a incompreensibilidade*, 1800), bem como os ficcionistas Heinrich von Kleist e E. T. A. Hoffmann, do início do século XIX, como chaves de leitura. Identificamos em Bellmer certa tomada plástica da linguagem, o que permite, ao nosso ver, a descrição linguística de sua plástica, em um caminho no qual a plástica tende para a escrita e vice-versa. A imagem, em Hans Bellmer, equivale à palavra, pois sua obra é fundada em uma relação entre “corpo e frase”, desde a máxima do artista: “o corpo é comparável a uma frase que convidaria você a desarticulá-la, para que se recomponham, mediante uma série de anagramas sem fim, seus verdadeiros conteúdos” (Bellmer, 2022, p. 45).

A relação de Bellmer entre corpo e frase, de certa forma, trata-se de uma visão etimológica: é a palavra “corpo” que, com suas mutações de discurso, torna-se uma frase. O corpo e a frase possuem uma compatibilidade cuja natureza é a mesma daquela que uma palavra exerce com a outra. Schlegel e os românticos alemães nos mostram que as relações entre as palavras, que fundem a lógica da etimologia, têm certa arbitrariedade, uma vez que a filologia não se assemelha puramente à lógica, mas também ao poético, englobando o ilógico e o lógico ao mesmo tempo (Willer, 2003). Na nossa tese, sob uma preocupação linguística e filológica, analisamos constantemente a relação entre os

significantes “corpo/imagem” e “frase/palavra” na obra de Bellmer, relação que autoriza, digamos assim, a nossa “tradução” do visual para o verbal. Roubamos as artes visuais em ganho da literatura, com ironia, é claro. Se, para Bellmer, o que chamamos de “corpo” é uma evolução do que entendemos por “palavra”, existe a necessidade de destruir esse corpo ou essa palavra e deixar que o corpo fundamental, desconhecido, (re)apareça, onde tocamos na ironia romântica (Benjamin, 1994).

O romantismo auxilia a leitura de Bellmer no que diz respeito à presença do jogo, do excesso da linguagem, do incompreensível, dentro da própria estrutura do sistema linguístico. A ironia, “sintoma dramático e irrevogável da obscuridade linguística” (Maas, 2010, p. 20), está desde os questionamentos de Bellmer sobre as categorias do pensamento (ver, sentir; desenhar, ler, tocar). A diacronia do signo, constituída em Bellmer por essas categorias, é questionada de dentro para fora, tal como na boneca, em que se misturam as camadas de uma história da representação, para fragmentar a imagem do signo – linguístico, expressivo, imagético –, fazer com que ele se destrua e, conseqüentemente, supere-se, à maneira da ironia romântica. Entendemos por signo a relação entre a imagem de uma palavra e a sua forma, mais ou menos como o significado e o significante linguístico moderno (Maas, 2010).

A obra de Hans Bellmer se debruça sobre o signo linguístico ao relacionar a ausência de uma imagem do corpo com a de uma expressão unívoca em frase. Para Bellmer, as articulações da frase revelam sua artificialidade ao serem confrontadas com o desejo humano de desarticular a ordem natural da estrutura física. Essa estrutura é o signo do corpo, construído pela hermenêutica da qual participam todas as formas de expressão. Os românticos queriam menos inaugurar uma nova linguagem do que romantizar a existente. Bellmer, também, quer romantizar o corpo, simultaneamente levando-o à mesa de autópsia. É ao estatuto do signo, como um colecionador de fotografias, obcecado pelos dicionários, que Bellmer se dirige. O que ele quer, em última instância, é reescrevê-lo para criar o seu próprio e monstruoso dicionário ou manual da imagem (Biles, 2007).

Assim, o criador de *Die Puppe* (1934) apela para os excessos com o alfabeto no seu jogo de anagramas, com o fito de demonstrar que a materialidade da palavra é antes um reflexo interno da linguagem do que simplesmente um excesso da ordem natural. A existência de um corpo invisível, na medida que a experiência física é determinada pelas possibilidades de expressão da língua, supõe o vocabulário do corpo, no que funda a

grande etimologia da obra de Bellmer: a relação entre “corpo” e “frase”. Nesse sentido, o “inconsciente físico”, tese de Bellmer em *Anatomia da Imagem* (1957)⁴ é uma tomada sensorial do mistério da linguagem.

O inconsciente físico é uma proposta de Bellmer para conjugar em uma só instância os diversos níveis de obscuridade expressiva, descobertos e desvelados tanto na tradição da psicologia quanto na linguística. Enquanto teoria, o inconsciente físico vai aparecer nomeadamente apenas em 1957, entretanto, ele é uma parte fundamental da plástica de toda a obra de Bellmer que a explica retroativamente. Podemos dizer que o inconsciente físico consiste em uma consciência da consciência, um reflexo do reflexo; o corpo como imagem de sua própria imagem. Para acessá-lo, faz-se possível referir-se à relação de Novalis da consciência da linguagem de si mesma. Ao falar do inconsciente físico a partir do discurso sobre o corpo, Bellmer tem como horizonte justamente a ideia da linguagem pela qual a expressão é retirada.

O inconsciente físico é uma forma de avançar na obscuridade linguística e sua relação com o mundo sensorial, para a descrição de mecanismos de autopercepção e representação de si mesmo. Como muitos surrealistas, Bellmer vai falar da multiplicação, divisão, montagem, desmontagem. A diferença é que tais princípios são efetivamente demonstrados em sua obra como em nenhuma outra, experimentados. Por essa via, podemos pensar, o visual aceitaria a tradução verbal, beneficiar-se-ia do caminho filológico. Como os românticos, essa obscuridade percebida não significa o fim da linguagem, mas a sua poetização e ironia, a sua sobrevida.

A ironia romântica aparece como a forma de expressão durante as publicações do grupo de Jena nas revistas *Lyceum* e *Athenäum*, em certo nível, como um diferencial desse grupo perante a construção de uma linguística baseada em uma crença de totalidade da linguagem sobre o mundo. A ironia romântica, como uma evolução do próprio conceito de ironia, é descrita principalmente por F. Schlegel, em seu texto de 1800, que elogia a obscuridade, o mal-entendido, como formas de genuína expressão. Podemos ressaltar que a ironia romântica é um jogo, uma manipulação da linguagem que cria uma distância entre a linguagem em si, maior e inapreensível, na esteira de Novalis, e a linguagem que se transforma em expressão. A distância entre essas duas linguagens e o que caracteriza

⁴ Nessa obra, Bellmer aprecia os movimentos da ciência, seja ela a oficial ou a ciência “à margem”, como aquela de Cesare Lombroso, por exemplo, cujas teorias são vistas como absurdas já no avanço da instituição científica. Ele discute também os avanços da linguística, da poesia, em descobrir qual seria afinal o segredo da expressão genuína, para pensar as suas consequências na relação do homem com o seu corpo.

a segunda como o recorte da primeira é necessária para entender a premissa de Bellmer do inconsciente físico, sendo ele uma destruição do corpo antropocêntrico, biológico, ideal, pelo corpo do mal-entendido, do jogo, do que é obscuro.

A destruição a que nos referimos seria uma destruição irônica, ou seja, voluntária, visando reconstruir o corpo. Afinal, Bellmer não destrói o corpo senão para reconstruí-lo, remontá-lo. É uma ironização dessa matéria ou forma, análoga à relação romântica entre ironia e forma da obra artística. Nesse sentido, temos uma destruição irônica, como as descobertas do romantismo sublinhadas por Walter Benjamin em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*: “a ironização da forma consiste em sua destruição involuntária”⁵ (2008, p. 91, tradução própria⁶). Tomando a obra de arte como “matéria”, o romantismo destruía a obra para mostrar o que ela poderia ter sido, em ordem de superar a obra e engrandecê-la como um recorte de uma linguagem maior ou ideia de obra. Podemos questionar, nesse sentido, a ideia de que Bellmer “destrói” o corpo como uma hipérbole. Afinal, segundo Jeremy Biles (2007), Bellmer mesclava a mão direita com a esquerda: isso é, o domínio da técnica, o estudo da anatomia, com a perturbação da loucura e do erotismo. Ironizar é uma forma de destruição que, conforme Benjamin, irrita a ilusão: “a ironização da forma, portanto, segundo estas declarações, ataca a ela mesma sem destruí-la” (2018, p. 91). Como Tieck destrói ironicamente a ilusão teatral, Bellmer desmonta a lógica da anatomia, explorando o que de verdade e inverdade tem naquilo que chamamos “corpo”.

Assim, o corpo, em Bellmer, faz-se submetido a essa provação de sua própria lógica, isto é, a estrutura responsável pelas construções do vocabulário físico – cabeça, membros, sexo etc. Ele sai desse processo, que se performa violentamente pelas dissecações, remontagens e outras formas de agressão, transformado em um corpo que poderia ter sido, caso a ideia de corpo fosse possível de ser expressa simultaneamente. Isso é, existem numerosas tensões, estímulos, linguagens, que o corpo experimenta, mas ao seu vocabulário e à percepção unívoca do Eu, uma dessas linguagens é escolhida em

⁵ No trecho, Benjamin fala da destruição da forma dramática proposta pelas peças de Ludwig Tieck. Na nossa tomada da obra de Bellmer, propomos, em certa medida, o corpo como uma ilusão teatral, em que o sujeito a todo momento comprova essa ilusão, ao passo que também a desmente, entre reflexos conflitantes.

⁶ No original: „Die Ironisierung der Form besteht in ihrer freiwilligen Zerstörung, wie sie unter den romantischen Produktionen und wohl in der ganzen Literatur überhaupt, Tiecks Komödien in der extremsten Form zeigen.“

detrimento da outra, que não desaparece ou recalca, mas se expressa simultaneamente em uma imagem oculta, a ser desvelada pelo desejo.

Mais do que se filiar a uma crítica ao antropocentrismo, passando por uma radicalização das ideias hegemônicas de “corpo” em voga no período de sua obra com a recuperação do homem clássico pelo nazismo, Bellmer relaciona corpo e linguagem de uma forma profunda por meio da ideia do desejo. Acreditamos que isso faz da sua obra um objeto filológico, a despeito da expressão escolhida pelo artista – a imagem, o objeto, a fotografia.

Na obra de Bellmer, seja em sua plástica seja em sua descrição ensaística, o corpo constantemente se aniquila e se supera em sua própria forma. Assim, a forma do corpo e sua expressão, por si só um recorte, nunca são deixadas enquanto referência, mas transformada em pedaços, divididas, multiplicadas, exageradas, de forma que esse, para Bellmer, é o mal-entendido, o jogo, e o processo que mais se aproxima da verdadeira lógica incompreensível: a lógica do desejo. Na representação do inconsciente físico, o corpo natural se torna ele mesmo um fragmento. Sua ordem, a que conhecemos pela percepção sucessiva de sua estrutura, por meio da lógica antropocêntrica, é suspensa e transformada em signo experimental. Enquanto seres criativos, criamos palavras, objetos, gráficos e imagens para representar esse corpo. Essa mesma representação, que constrói o vocabulário disponível, torna-se ferramenta de representação de um corpo mecânico, artificial, pois se aproxima da linguagem dos manuais de uso, dos livros de ginástica etc.

Entretanto, o gosto pela reversibilidade continua latente. O corpo é, assim, uma construção, um “signo” linguístico, tornado artificial e, portanto, passível de ser operado. Bellmer volta-se para esse signo transformado em orgânico, em verdade, para perturbá-lo, esticá-lo até os seus limites da representação, para então desaparecer e reaparecer em um jogo de reflexos. Nisso se constitui o que chamamos de uma análise filológica, pois a obra de Bellmer, independente se em plástica ou escrita, tem sempre algo de teoria da linguagem, afinal, opera o corpo como um signo e utiliza de uma etimologia na sua relação entre “corpo” e “frase”. Podemos pensar essas questões por meio dos recursos do romantismo alemão. Para Schlegel, a filologia, enquanto interpretação do texto, deve ser sempre livre e baseada na ideia de que o texto em si, tal como a linguagem, está sempre disponível apenas como recorte, como artificial, ao que a ironia, por exemplo, vem desvelar (Willer, 2003).

Na obra de Bellmer, os anagramas, os jogos linguísticos, equivalem aos “exageros” da natureza e da criação plástica do homem, tal como as montagens de suas bonecas, ou os cefalópodes, constituídos por membros inferiores multiplicados, pescoço e cabeça. Esses “desvios” do corpo, “erros”, podemos dizer, são a própria realidade física, constituída como criações colocadas diante do espelho do “corpo”. Aqui, Bellmer faz ressonância do romantismo, cujas bonecas, para lembrar da Olympia de Hoffmann, ou as marionetes de Kleist, devolviam a mesma ideia de que as aparências cristalizadas são aquelas mais responsáveis pelo engano humano. Isso porque a forma fixa, clássica, ideal, nada mais é do que uma expressão do desejo. Tais criações do romantismo, que em Kleist e Hoffmann pode-se falar de um romantismo “tardio” (Volobuef, 1999), já eram o resultado do reflexo que o primeiro romantismo trouxe à tona, com suas experimentações sobre o uso da linguagem. Como uma teoria das aparências a partir da obscuridade do signo linguístico, românticos como Hoffmann e Kleist propunham uma continuidade para a crise da expressão à qual a ironia se reportava. A diferença é que, no romantismo dos ficcionistas Hoffmann e Kleist, a obscuridade da linguagem está implícita no fato de a boneca Olympia enganar a sociedade, por exemplo, ou ainda Kleist, com a sua marionete, expor que o homem, durante a expressão artística, recaia no ridículo, preso na distinção entre movimento, parte do mundo material e seu pensamento, uma condição de seu espírito e, portanto, marca diferenciadora entre ele e a marionete, ou boneca. Tais relações perpassam os momentos analíticos da tese de obras bellmerianas que dizem respeito a Hoffmann e/ou Kleist, mas se encontram transversalmente em toda a análise da obra de Bellmer como ressonante da percepção da obscuridade linguística dos românticos em experiências plásticas.

A relação da tese entre Bellmer e poetas e filósofos alemães do romantismo alemão parte ora de uma referência direta do artista, ora da nossa leitura. Não se trata aqui de pensar Bellmer como um neorromântico, por exemplo. O romantismo nos interessa, antes, como o momento em que a educação do signo, isso é, sua apreensão pela filologia, passou a buscar a liberdade pela via do experimentalismo, em uma mistura de lógica e loucura (no alemão, *die Verrücktheit* ou *der Wahnsinn*). A guisa de comentário, podemos lembrar que Bellmer, em um texto de 1953, comenta sobre o novo poeta alemão inserido no surrealismo, Fridrich Schöder Sonnenstern⁷, como uma recuperação da criatividade

⁷ Poeta e pintor de origem russa, mas que viveu na em Berlim. É ligado ao estilo da *Art Brut* (Arte Bruta). Sonnenstern foi um artista desconhecido em vida, muito graças à sua condição de andarilho, mas produziu obras que ganharam espaço dentro e fora do círculo surrealista, tal como *Mondgeistfahrt* (1974). Não é de

alemã há muito perdida. Visto que Bellmer foi ilustrador de Kleist, leitor de Hoffmann, além de apreciador do barroco nórdico (também referência do romantismo), podemos pensar que sua homenagem a esses autores estava, aí, implícita. Bellmer, em sua obra, fala da esperança de que um “desconhecido” seja “trazido de volta para fins de desocultação passional, para dentro do foco exato do comportamento humano; ele se tornou experimental” (Bellmer, 2022, p. 76). O romantismo é pensado como um ponto de amor filosófico à experimentação, sempre viva em Max Reinhardt, Lotte Pritzel, Friedrich Schröder-Sonnenstern, dentre outras referências menos ou mais diretas da obra de Bellmer.

Assim, a obscuridade do signo linguístico denunciada pelos românticos importamos antes como uma forma de leitura da obra de Bellmer, o que nos permite ler Bellmer a partir de textos diversos do romantismo, como os mencionados ensaios filosóficos de Schlegel e Novalis, mas também a partir de textos cujo gênero se aproxima mais das ficções, como é o caso de Kleist e Hoffmann. Por trás da escolha desses textos para a leitura, encontra-se a pedra de toque da obra de Bellmer, a personagem da Boneca, presente em Kleist e Hoffmann. Sobre isso, oferecemos como pano de fundo a ideia de que a própria boneca romântica, em Hoffmann e Kleist, está contida em Bellmer, de forma que a boneca é uma figura prática para se questionar o mundo das aparências. Isso conecta a personagem da boneca romântica com a artificialidade da linguagem, e transversalmente, à ironia romântica.

O movimento romântico apresenta nomes como Friedrich Schlegel, Novalis, Archim von Arnim, Ludwig Tieck, Jean Paul, e, depois, E. T. A. Hoffmann, Goethe e Heinrich von Kleist. O romantismo não necessariamente produzia em torno de um só coletivo ou sistema. Antes, era definido pela subversão da razão clássica e iluminista, sobretudo no campo do pensamento sobre a linguagem, conforme nos lembra Karin Volobuef (1999). Kleist e Hoffmann, a continuar F. Schlegel e Novalis, quatro dos principais nomes que articulamos na tese, sequer escreveram ensaios filológicos *per se*. Nesses escritores, encontramos antes uma teoria das aparências, enraizada na subversão

se admirar que Bellmer tenha sido um dos descobridores de Sonnenstern, a dizer pela sua poética, que supõe ideias como: “Eu simplesmente não posso colocar formas suficientes nas minhas imagens – como beiradas pontiagudas, de forma que elas representem a vida em si. Todas as formas são tokens da percepção” (Sonnenstern, 1974, p. 20, tradução nossa). No original: „Ich kann nicht genug runde Formen in meinen Bildern machen – keine scharfen Ecken, denn das wäre ja das Leben selbst. Alles Runde steht für die Erkenntnis“. Essa ideia de que uma forma representa a vida em si mesmo ecoa totalmente com as ideias de Bellmer.

linguística do romantismo, que no caso hoffmanniano ou kleistiano vai se apresentar, não por acaso, a partir da personagem do autômato, do mecânico e artificial. Dentre muitos outros textos do romantismo alemão, a personagem artificial, tal como aqui nos interessa, enquanto simulacro da aparência física, está presente em “Sobre o teatro das marionetes” (Kleist, 1810) e em “*Der Sandmann*”, (Hoffmann, 1816 ou ainda Jacques Offenbach, com a opereta *Les contes d’Hoffmann*, de 1880). Essas duas aparições da boneca são especiais para se entender a obra de Bellmer, pois elas marcam certa relação entre essa personagem e o questionamento da ideia de “corpo”, trazido no romantismo. As personagens artificiais de Hoffmann e Kleist devem ao questionamento da linguagem do primeiro romantismo (*Frühromantik*), pois elas se comprometem com uma crítica desses autores ao entendimento do homem como aquele que domina a linguagem, na esteira de Eliane Robert Moraes (2017).

A partir do histórico da personagem artificial da boneca, podemos dizer que tal figura encontra uma espécie de *memento mori* em Bellmer, cuja obra liga, direta e explicitamente, boneca e linguagem, a ponto de Bellmer chamá-la de “anagrama em plástico”, segundo entrevista de Peter Webb e Robert Short (2004) com o artista nos momentos finais de sua vida. Não por acaso, Kleist e Hoffmann são importantes referências do surrealismo. No caso do movimento francês, liderado por André Breton, responsável pela ideia do surrealismo como “cauda preênsil” do romantismo, durante o Segundo Manifesto, temos na boneca de Bellmer um retorno dessas figuras, a boneca e a marionete, que na época do romantismo tinha sempre um caráter irônico que levantava ideias sobre a linguagem⁸. Entretanto, mais do que reagrupar e fazer retornar essas figuras da tradição da personagem da boneca, *Die Puppe* ou *La Poupée* (1934, 1944, 1969) é destruição de toda forma, sendo toda forma um objeto da linguagem, um recorte no infinito. *Die Puppe* consiste em um verdadeiro projeto, a englobar toda a obra de Hans Bellmer em uma série que se apresenta desde escultura, criação de objeto, às fotografias e textos ilustrados, até aos objetos de mau gosto, itens de confeitaria, pois a “boneca” é o resultado do exercício etimológico de aproximar “corpo” e “frase” em um jogo cuja natureza é, sobretudo, filológica. Com a ideia de “boneca”, Bellmer busca o “jogo” e a “poesia experimental”.

⁸ Afinal, a marionete de Kleist, como veremos melhor no segundo capítulo desta tese, baseia-se na superioridade do artificial sobre o orgânico. Já a boneca de Hoffmann, Olympia, presente no quarto e último capítulo da tese, ironiza-se a origem do artificial no humano, a supor que a boneca seria uma réplica que tanto corrobora quanto destrói a teatralidade das aparências humanas.

Ao tomar a linguagem, a expressão em si, como objeto de estudo de sua plástica e escrita, Bellmer apresenta uma teoria que visa tensionar o que conhecemos do signo do corpo. A anatomia é um objeto, ou seja, um recorte no infinito, passível de ser ensinado, à maneira de um vocabulário ou manual de instrução, das possibilidades de identificar a coisa com aquilo que ela se traveste para se tornar compreensível. Tal exercício culmina na boneca, *Die Puppe*, projeto principal de Bellmer, espécie de coração de sua produção. A boneca é uma espécie de *Apfelstrudel* das representações do signo clássico feminino, a misturar e multiplicar as deusas, prostitutas, *femmes enfants* do imaginário em um objeto cujo recorte está na combinação de todas essas imagens como camadas que vivem simultaneamente, o que Bellmer chama de “objeto móvel”. Bellmer se aproxima profundamente de Georges Bataille (2018), quem nos mostra que toda a composição que podemos fazer da figura humana ou do mundo como um todo, a partir de seus registros e nomes só leva a um dicionário incompleto, o que aparece em textos como o verbete “Informe” ou “A figura humana”, ambos frutos da revista *Documents*.

Com a boneca e o anagrama, Bellmer nos mostra que o amálgama do signo físico que está por trás da nossa experiência com a realidade é construído pela nossa relação com as metamorfoses do objeto experimental, identificado, em sua obra, no corpo feminino. O corpo da mulher, assim como a linguagem, é o objeto articulável, pois é ele que está identificado na construção do signo que move as paixões sensíveis, nos bustos, nas deusas, prostitutas, bonecas etc. Na obra de Bellmer, convém, para o bem da expressão, tensionar, distender, reposicionar, descoser, estirar e rasgar os músculos do signo, do significante “corpo”, da relação entre ideias tão distantes como letras, frases e membros anatômicos. Esses exercícios com a linguagem visam a que esse corpo venha a responder, a revelar os seus mistérios na base de sua expressão. Ao confrontar o corpo orgânico com o artificial, Bellmer buscava, antes, recombina os reflexos criados pelo discurso sobre o corpo, de forma que o seu recorte nesse infinito é como um círculo traçado por um compasso, que depois de desenhar, descobre-se um pião, objeto que gira até perder a sua imagem e se torna, outra vez, imagem do infinito, incandescente, como se derretesse.

A partir da relação do romantismo, podemos pensar filologicamente a relação de Bellmer entre corpo e frase, o que permite a leitura de sua obra a partir do código linguístico e literário, à maneira de uma tradução de sua prática às análises da palavra. Acreditamos que a radicalidade da obra de Bellmer, indireta e incofessadamente, leva à

adesão da psicologia à linguística observada pós *Pequena anatomia do inconsciente físico* ou *Anatomia da Imagem* (1957). Bellmer se filia, de certa forma, também, como um precursor, de concepções modernas de linguagem que já articulam a ausência de uma referência única para a linguagem, como é o caso, por exemplo, do pós-estruturalismo, influenciado por Jacques Lacan, por exemplo, intelectual responsável pela ligação conhecida entre linguagem e experiência física⁹. Como Lacan foi leitor de Bellmer, as experimentações poéticas de Bellmer se filiam às influências da arte sobre a linguística no século XX.

Os poetas e filósofos do romantismo estão na aurora dessa tradição “não-hermenêutica” (Maas, 2010), que significa não negar o referencial hermenêutico, mas poetizá-lo. O romantismo denunciava a alienação da racionalidade ao se utilizar daquilo que chamavam de linguagem. Os continuadores, como Kleist, por exemplo, refletem sobre essa problemática na vida expressiva do sujeito a partir de uma teoria das aparências. Hoffmann e Kleist colocaram a boneca como apontamento de um estranhamento sobre o discurso do que seria um humano ou seus atributos, para falar com Eliane Robert Moraes (2017). Para Maas (2010), os românticos antecipam espantosamente o signo linguístico moderno, marcado pela sua divisão, pela impossibilidade de sua apreensão completa, de forma que a incompreensibilidade está sempre posta. Acreditamos que a leitura do romantismo, sobretudo naquilo que se tem como percepção da obscuridade linguística, ou ainda uma teoria das aparências, a pensar na relação entre boneca e linguagem, podemos chegar a novas inquietações a respeito da frase de Bellmer, quem diz: “o corpo é comparável a uma frase que convidaria você a desarticulá-la, para que se recomponham, mediante uma série de anagramas sem fim, seus verdadeiros conteúdos” (Bellmer, 2022, p. 45).

Assim, partimos do pressuposto de que a relação entre a Boneca e o anagrama, que reflete aquela do corpo com a linguagem, representa em Bellmer um movimento que constitui um pensamento filológico, digno de ser analisado como tal, uma vez que o

⁹ Jacques Lacan, psicanalista francês envolvido com o surrealismo, mostrou-se entusiasmado com as ideias de Hans Bellmer na revista *Minotaure* (Webb, 2004). Sobre a relação de Lacan com *Minotaure*, ver artigo de Walburga Hülk, “*Jacques Lacan surrealistische Liaison/Läsion*”, em *Die grausamen Spiele des ‘Minotaure’* (2005), no qual a autora comenta que a própria proposta de Lacan para a questão a loucura/paranoia passar pelo processo de despatologização tem inspiração nas representações de experiências físicas das personagens do romantismo alemão, como as de Heinrich von Kleist: „*das ist, so scheint es mir, auf der einen Seite eine romantische Reminiszenz, und zwar ganz im Sinne des ästhetischen und epistemologischen Programms Heinrich von Kleists, besetzt mit Figuren unterschiedlicher körperlicher und geistiger Attacken wie Ohnmacht, Irrsinn, Terror*“ (Hülk, 2005, p. 76).

romantismo nos auxilia a enxergar como a plástica está presente na linguagem. Já o criador da Boneca, na década de 1960, vai concluir que, com os seus objetos, visava antes produzir poesia experimental, anagramas de plástico, verificando que “toda a expressão, palavra, gesto, objeto, obedece ao mesmo impulso fisiológico” e o anagrama mostra que “o homem conhece menos a sua língua do que o seu próprio corpo” (Bellmer, 2019, p. 23).

Vemos que Bellmer busca na escrita apreender a experiência física, o que para ele se expressa no polimorfo verbete “imagem”. Em Bellmer, a imagem é uma ideia maior, com a qual nos relacionamos a partir de jogos, dissecações e projeções. Para pensar essas questões, voltamo-nos às reflexões do romantismo, no qual a ironia, elemento crucial da filologia romântica, mostra-se à maneira do anagrama: um processo de dissecação, de jogo e de experimentação de um grande corpo que os românticos identificavam com a Ideia, conforme Walter Benjamin (1981). Tomar consciência das fronteiras da linguagem e do corpo, assim, torna-se um exercício irônico de Bellmer, capaz de desatar o “corselete do discurso”, como aponta Gregor Schwering em *Anatomie des Begehrens: Hans Bellmer Theorie des Surrealen* (2016). O objetivo na obra de Bellmer por meio de uma “teoria” do autor é a de que a verdadeira anatomia é desconhecida tal como a verdadeira linguagem e expressão, pois ambas se localizam no campo do desconhecido, cuja forma está em questão antes no incompreensível, no jogo, no engano. Ou seja, em discursos que se apresentam na aplicação de um projeto de anatomia para o desejo, o verdadeiro objetivo da obra bellmeriana, ao nosso ver.

Não só na Boneca, mas em seus desenhos, Bellmer realiza uma filologia sobre a imagem. No sentido do romantismo para a ironia, ela constitui um recurso perante a não-referencialidade da linguagem. Assim, a utilização da ironia pautou-se cada vez mais em uma teoria das aparências e da própria realidade. A ironia era utilizada pelo discurso verbal, mas os escritores voltavam cada vez mais seus efeitos para a imagem e para a apreensão do sensível. Na obra de Kleist e Hoffmann a ironia é um recurso para questionar as aparências, recuperando o sentido de “reflexo” da reflexão. Pela via de Hoffmann e Kleist, podemos pensar o signo linguístico a partir da proximidade entre linguagem e corpo, pois esses escritores continuaram o romantismo com um questionamento moral que abriu espaço para a sexualidade como força indispensável na destruição de um mundo que, acreditando dominar a linguagem, instaurou uma ditadura das aparências.

Lembramos do fato de que, por trás da *Die Puppe* (1934) de Bellmer, encontra-se a boneca Olympia, de Hoffmann, a boneca que é tomada como pessoa real pelo simulacro da linguagem. A Olympia de Hoffmann, a enganar a todos sem dominar a linguagem espontânea, viva, mas apenas o seu sistema, como o autômato que é, ironiza a linguagem que utilizamos como mero recortes das coisas. A linguagem do inconsciente físico de Bellmer de *Anatomia da Imagem* (1957) visa colocar esse reflexo em ação: des- e remontá-lo em busca de um reflexo cada vez mais verdadeiro em conteúdo. A obra de Bellmer propõe que a aparência e a linguagem são partes de um mesmo mistério, à maneira de Hoffmann. Tanto o surrealista quanto o romântico oitocentista jogavam com a ideia de desarticulação do sistema da linguagem a partir de um corpo plástico – em todos os sentidos: o corpo da boneca.

Buscaremos demonstrar que a plástica de Hans Bellmer, ao invés de abstrata ou figurativa, constitui-se, antes, como irônica, na medida em que questiona o compreensível das aparências a partir do incompreensível. Como se a imagem possuísse uma verdade interna, cuja representação se relaciona sempre atravessada pelas divisões de tempo e espaço, pelas categorias de expressão e pelas intenções pré-concebidas. O anagrama, como uma negação desses dispositivos do pensamento, coloca em jogo a hermenêutica tal como a ironia dos românticos. Observaremos nas imagens de Hans Bellmer a “influência” da descoberta do anagrama para demonstrar como Bellmer aplicou, na imagem, a filologia, semelhante ao percurso da ironia dos românticos, continuando, assim, a tradição da teoria das aparências que fosse baseada na não-aparência, no incompreensível e não-hermenêutica.

1.1 Pressupostos teóricos: A massa de letras: a filologia do Romantismo alemão por meio de Schlegel, Novalis e Kleist

Podemos considerar que a estrela do romantismo alemão brilha no século XX, tornando-se tardiamente a “grande época do romantismo”, conforme Rüdiger Safranski (2007, p. 223) (“*Die große Epoche der Romantik*”). Os poetas do século XX, não nomeados por Safranski, mas dos quais podemos inferir os movimentos de vanguarda europeia, sobretudo o dadaísmo e o surrealismo, “utilizaram” a autoconsciência, a revolução e a inovação vistas no romantismo. Para Safranski, o romantismo, no caso, alemão, divide-se em duas partes, a que se expressa sobretudo na literatura, se estendendo à obra de E. T. A. Hoffmann, e a subsequente, mais expressiva na música e filosofia,

transformadas poeticamente por Wagner, Nietzsche e Heine. A primeira nos interessa mais nesse trabalho. Hans Bellmer, em texto sobre Friedrich Schröder-Sonnenstern, afirma que o passado alemão é marcado por inovação e liberdade, ao que podemos imaginar que se refere ao romantismo alemão, já que as referências de Hans Bellmer são compartilhadas com o romantismo, como, por exemplo, o barroco alemão.

Na nossa tese, compreendemos o romantismo a partir de um salto que vai do primeiro grupo, entre o fim do século XVIII e início do XIX, com os poetas em torno do grupo de Jena, até E. T. A. Hoffmann e Heinrich von Kleist. Essa dificuldade de divisão até mesmo dentro do “primeiro” romantismo é destacada por alguns estudiosos como Engel (2009¹⁰). Hoffmann – que, por exemplo, trabalhou em Berlim – e Kleist são artistas considerados mais ligados a uma tendência cosmopolita, que de certa forma consolida as buscas do grupo em torno da *Athenäum*, o *Frühromantik*. Tais divisões foram encontradas em alguns historiadores da literatura, como Manfred Engel (2009), na Alemanha e Karin Volobuef (1999), no Brasil. Um *Frühromantik* supõe a existência de um *Spätromantik* (romantismo tardio), ao qual pertenceriam esses artistas. A ligação desses artistas cosmopolitas, que acabam brilhando no surrealismo – Hoffmann e Kleist – com o primeiro romantismo, porém, é complexa, uma vez que trabalhamos com a ideia de que E. T. A. Hoffmann e Heinrich von Kleist refletiram, por meio da personagem do autômato, questões conectadas à teoria da linguagem que começa no primeiro romantismo.

O pensamento sobre a linguagem se deu principalmente no chamado primeiro Romantismo, *Frühromantik*, que durou até o começo do século XIX em torno do grupo da cidade de Jena, como nos conta Karin Volobuef em *Frestas e arestas* (1999). Na primeira década do século XIX, o Romantismo foi retomado por poetas de Heidelberg que configuraram o *Hochromantik* (“alto Romantismo”), como, por exemplo, Achim von Arnim. Foi seguido do *Spätromantik* (“romantismo tardio”) na segunda década em regiões mais centrais da Alemanha, divisão que engloba E. T. A. Hoffmann e Heinrich

¹⁰ Engel (2009) afirma que existem dois romantismos (no mínimo): o de Iena e o de Berlim: „*ein zweites Problem (...) dass es já nicht eine Frühromantik gibt, sondern deren Zwei (...) die Jenenser und die Berliner Frühromantik*” (Engel, 2009, p. 44-45). Em outras divisões, como a de Karin Volobuef (1998), o romantismo de Berlim é chamado de romantismo tardio (*Spätromantik*). O de Jena localizado em torno do grupo de Schlegel, no qual ocorrem as teorias da linguagem que aqui utilizamos. O de Berlim é um romantismo cosmopolita que se tornaria bastante apreciado pelos surrealistas, a saber, Hoffmann, por exemplo, e Kleist (na divisa de Berlim como Frankfurt-Oder). Esses escritores não propuseram teorias da linguagem propriamente, ou sequer afiliaram-se diretamente como continuidade de Novalis e Schlegel, entretanto, em suas obras, por meio da figura das bonecas, apresenta-se questionamentos linguísticos interessantes envolvendo a boneca marionete e a linguagem.

von Kleist, embora esse último tenha relação tanto com o segundo círculo romântico quanto fora dele, sendo questionável a sua posição como “romântico”. Hoffmann, devido à sua adesão à música romântica, representa não só a resistência do Romantismo tardio quanto está ligado à definição da literatura “moderna”, junto de Edgar Poe e outros. Apresentamos um pouco do pensamento da linguagem principalmente no percurso que vai do *Frühromantik* em Schlegel e Novalis ao *Spätromantik* como em Heinrich von Kleist.

Das exposições românticas sobre a natureza da linguagem, talvez a mais importante seja o “Monólogo” (*Monolog*) de Novalis, seguido de “Sobre a incompreensibilidade” (*Über die Unverständlichkeit*), texto de Friedrich Schlegel de 1799). Esses textos apresentam a linguagem como uma natureza desconhecida, a qual o homem acredita conhecer quando se limita a “jogos de palavras”. Por acreditar que a linguagem está para ser usada para dizer coisas, como objetos, o homem se engana profundamente. Assim, a linguagem se assemelha a fórmulas matemáticas, que constituem um mundo por si mesmas. As palavras, como as fórmulas, “jogam apenas consigo mesmas, nada exprimem a não ser sua prodigiosa natureza, e justamente por isso são tão expressivas” (Novalis, 2021, p. 177). Os conteúdos espelham-se nesse jogo interno da linguagem. Segundo Maas, a noção de linguagem de Novalis “antecipa, de maneira espantosa, a crise da referencialidade instalada na linguística pós Saussure” (2010, p. 20). Schlegel ecoa essa descoberta de Novalis ao dizer que “palavras se compreendem muitas vezes melhor a si próprias do que aqueles que delas fazem uso” (Schlegel, 2007, p. 329).

A linguagem ser um referencial alheio às referencialidades, com a sua própria lógica, comparável à álgebra, é o que marca a visão do romantismo de “mágica”. Segundo Margaret Stoljar, a filosofia “mágica” de Novalis “é uma forma de construir uma forma de visão de mundo independente do conhecimento, assim como a linguagem surge de forma inata e independente do conhecimento sensorial” (1997, p. 19, tradução nossa¹¹). Nesse sentido, quando falamos de mágica, em Novalis, estamos nos referindo a uma forma de relação com o mundo sensível e dos objetos para além do conhecimento, como em mágica – algo que estaria nas formas além do conhecimento científico, como os mitos, por exemplo. Stoljar define a partir de Novalis uma ideia de “idealismo mágico”: “é a

¹¹ No original: “As against this, magical philosophy is a way of constructing a worldview independently of extrinsic knowledge, much as language arises innately and independently of sensory knowledge”.

filosofia do futuro que também é arte, mágica na medida em que transcende a causação e os sentidos, ideal uma vez que pertence ao reino do espírito puro ao qual aspiramos”. Assim, “o idealismo mágico torna-se simultaneamente um princípio artístico e filosófico, tornando a verdade mágica presente em todo o discurso” (1997, p. 20, tradução nossa¹²).

O pensamento da linguagem de Novalis e Schlegel tem sua base no projeto romântico de “ressacralização da vida”, como aponta Fernandes (2010), que envolvia a religião enquanto fonte de inspiração da vida: “o romantismo apresenta nuances religiosas na medida em que, desde suas raízes no Pietismo alemão, valoriza a intuição e a emoção em detrimento do racionalismo iluminista” (2010, p. 110), fazendo lembrar que o romantismo apropriou os valores iluministas de liberdade de expressão e acesso ao conhecimento, enquanto almeja o conhecimento do divino no homem. Novalis faz uma comparação do uso da linguagem com o campo sensível da música, expressão do absoluto no Romantismo alemão, segundo Karin Volobuef (1999). A música encarnava aquilo que estava além da carne, tornando-a mais próxima do espírito, que se desenvolveria no romantismo tardio (*Spätromantik*) como a verdadeira expressão da mágica, como coloca Walter Benjamin (2015) em “Oskar Panizza e E.t.a. Hoffmann”. No caso de Hoffmann, o questionamento da linguagem não compõe uma teoria organizada. Antes, estende-se às características de suas personagens, a qual Olympia participa como parte de um macrocosmo, a representar a linguagem mecânica, tornada vocabulário, signo morto e frio. É sobre esse ponto da obra de Hoffmann, e a celebração dessa morte-vida na modernidade, com a opereta de Offenbach no centro do sujeito moderno, que Bellmer se concentra em todo o projeto da *Die Puppe*.

Segundo estudiosos como Steven Schaber (1974), para Novalis, a linguagem era uma identidade em si própria, e não uma ferramenta feita para o uso, o que inaugura um paradoxo na comunicação. Schaber (1974) fala que a forma paradoxal do *Monólogo* de Novalis é baseada no fascínio do escritor romântico pela estrutura formal dos mitos, oxímoros, dos contos de fadas e de outras criações herméticas. Isso é, quando a linguagem se aproxima da mágica simplesmente pelo seu caráter paradoxal que faz parte da sua fórmula interna: “tais formas têm dentro delas aquela qualidade hieroglífica que [Novalis] viu como vital. Dentro delas, também, está a central qualidade de mistério inviolável, a

¹² “It is the philosophy of the future that is also art, magical in that it transcends causation and the senses, ideal since it belongs in the realm of pure spirit to which we aspire. Magical idealism becomes both an artistic and a philosophical principle, making magical truth present in all discourse”.

chave para a qual está na intuição do homem, não na sua razão” (Schaber, 1974, p. 210, tradução nossa).

Já Friedrich Schlegel, em seu texto de 1799 que responde às acusações de seus adversários sobre a incompreensibilidade da *Jahrbuch Athenäum*, expressa um pensamento próximo às maravilhas da linguagem e o “problema” de seu uso na expressão de coisas que, conforme Novalis, apenas se espelham nela. Em “Sobre a incompreensibilidade”, o poeta e filósofo do primeiro romantismo vai chegar à “ironia”. A ironia é uma postura de compreensão desse jogo da linguagem do qual fala Novalis e a sua ação no discurso e na conversação. Opondo-se ao entendimento da linguagem como base no entendível, Schlegel “invoca o caráter irrevogavelmente opaco da linguagem do qual a ironia se faz índice” (Maas, 2010, p. 20). Em Schlegel podemos observar um pensamento que indicava certa separação entre a reflexão humana e a palavra pelo “rasto das etimologias”: “O saudável entendimento humano, que se orienta de muito bom grado pelo rasto das etimologias, sempre que estas saltam à vista, poderia facilmente chegar a supor que a razão do incompreensível reside na incompreensão” (Schlegel, 2007, p. 328)

Em *Poetik der Etymologie* (2003), Stefan Willer propõe que a filologia romântica buscava ir além da divisão entre gramática, enquanto sintaxe e segmentação, e etimologia, a relação entre as palavras do texto. O romantismo autenticou o uso de todas as ciências disponíveis, dentre elas, a poesia, para pensar a filologia como “compromisso” com a massa de letras (*Buchstabemasse*). Friedrich Schlegel postula a filologia *Teplitzer Fragmente* da seguinte forma:

Conceito de filologia: senso de vida em torno da individualidade de uma massa de letras. Adivinhador de cifras - *Letternaugur*. Complementar. Sua ciência toma emprestado muito do tropo material. O físico, o historiador, o artista, o crítico etc., todos pertencem à mesma classe / Caminho do indivíduo para o todo - da aparência para a verdade. Tudo diz respeito à arte e à ciência de ir de um a outro - e, portanto, de ir de um a todos - de forma sistemática - a arte espiritual de viajar - a arte da adivinhação (Friedrich Schlegel apud Willer, 2003, p. 87, tradução nossa¹³).

¹³ No original: „Begriff von Philologie: Sinn für das Leben um die Individualität einer Buchstabenmasse. Wahrsager aus Chiffern – Letternaugur. Ein Ergänzer. Seine Wissenschaft entlehnt viel von der materialen Tropik. Der Physiker, der Historiker, der Artist, der Kritiker, etc. gehören alle in dieselbe Klasse. / Weg v[om] Einzelnen aufs Ganze – vom Schein auf die Wahrheit et sic porro. Alles befaßt die Kunst und Wissenschaft von Einem aufs Andere – und so von Einem auf Alles – hapsodisch oder systematisch zu gelangen – die geistige Reisekunst – die Divinationskunst“.

No trecho, vemos que a filologia integra outras ciências, de forma que ela é um meio de trabalho, um “comprometimento com as letras” (*Beschäftigung mit Buchstaben*). Essa fragmentação, cada vez mais “dentro” da ideia de palavra, liberta a etimologia para pensar que letra pode ser, também, imagem, bem como tudo aquilo que participa da linguagem humana. Tal concepção nos auxilia para pensarmos em termos de imagem em Bellmer, uma vez que suas comparações entre plástica e escrita só podem ser pensadas como uma filologia por meio dessa ideia de *Buchstabemasse*. A massa de letras do romantismo que forma a verdadeira palavra, para além das relações que uma palavra tem com a outra, mas dentro de uma poética da linguagem, comprova a teoria de Bellmer de que toda expressão tem sua base no mesmo ponto de nascimento expressivo, reverberada logo na primeira frase de *Anatomia da Imagem*.

Willer (2003) afirma que o pensamento romântico sobre a linguagem se constituía a partir da exploração do paradoxo de chegar ao “fundo” do conhecimento da palavra e a consequente impossibilidade desse projeto, pois as palavras levam à novas palavras. Assim, a filologia de Schlegel, e de todo o romantismo, não se concentra em uma estreiteza etimológica, mas compreende o processo histórico e outras dimensões da palavra, contra o caráter progressivo dos modos de expressão e seus desenvolvimentos de uma determinada ideia de “etimológico”. Assim, “a crítica de Schlegel não se dirige ao viés excessivamente filológico da etimologia, que não poderia acompanhar o projeto de uma nova filologia progressivamente orientada, mas vai exatamente na direção oposta” (Willer, 2003, p. 88, tradução nossa¹⁴). A etimologia enciclopédica da qual Schlegel parte a sua crítica, baseia-se em uma relação criada entre duas palavras em busca de uma outra, o que por si só não tem compromisso hermenêutico – no que se estabelece, então, a sua anti-hermenêutica como uma ironia: “Schlegel fala aqui da constatação de que, mesmo para provar a descendência genealógica de uma palavra a partir de outra, primeiro é preciso estabelecer uma correspondência entre as duas palavras” (Willer, 2003, p. 91, tradução nossa¹⁵). Nesse sentido de Willer (2003), em Schlegel, a etimologia, estudo da evolução das palavras e espécie de centro da filologia até então, tinha uma parcela de

¹⁴ No original: „Schlegels Kritik richtet sich dabei nicht etwa auf das zu Philologisch-Bornierte der Etymologie, das mit dem Projekt einer progressiv orientierten neuen Philologie nicht mithalten könnte, sondern geht genau in die entgegengesetzte Richtung”.

¹⁵ „Schlegel spricht hier die Erkenntnis na, daß auch zum Beweis der genealogischen Abkunft eines Wortes aus einem anderem zunächst einmal eine Korrespondenz zwischen beiden Wörtern hergestellt werden muß”.

obscuridade ao estabelecer uma relação entre palavras dentro de um processo genealógico que não necessariamente se observava enquanto uma filologia. A verdadeira filologia, baseada na cifra de diversos saberes, estava distante dessa relação lógica improvisada, pois ela permanecia obscura e necessitava antes do poeta para ativar as cifras históricas, físicas e artísticas da palavra em si.

A crítica de Schlegel volta-se ao que ele vê como uma falta de *Philologie* na etimologia, isto é, a falta de uma visão romântica de mundo, capaz de se valer das mais diversas linguagens para formar uma relação, não apenas um só sistema de palavra. Schlegel escreveria ainda *Über die Unverständlichkeit* (1800), no qual parte das mesmas premissas sobre a linguagem de Novalis para lançar sua teoria da ironia, na qual se destaca a “ironia das ironias”: “o que queremos dar a entender por ironia da ironia emerge, contudo, de vários modos” (Schlegel, 2007, p. 123). Para Schlegel:

quando se fala da ironia sem ironia, como aconteceu agora mesmo; quando se fala com ironia de uma ironia, sem reparar que nesse mesmo instante nos encontramos numa outra ironia muito mais evidente [...] quando já não se consegue sair da ironia, como parece ser o caso deste ensaio sobre a incompreensibilidade (...) quando a ironia se torna selvagem e não se deixa de todo controlar (Schlegel, 2007, p. 337).

Na ironia de Schlegel, conforme Maas (2000), encontra-se “o reconhecimento do fato de ser o mundo, em sua essência, paradoxal, e de que apenas uma atitude ambivalente pode apreender a sua totalidade contraditória” (Maas, 2000, p.123). Assim, “Schlegel considera a ironia como a luta entre o absoluto e o relativo [*des Unbedingten und des Bedingten*]”, bem como “a consciência simultânea da impossibilidade e a necessidade de uma descrição completa da realidade” (Maas, 2000, p. 124).

Sobre as ideias de Schlegel em relação à ironia, Novalis afirma: “o que Schlegel de forma afiada caracteriza como ironia é ao meu entender nada além – do resultado e caráter da reflexão – a verdadeira presença do espírito” (1997, p. 29, tradução nossa¹⁶). Referindo-se ao distanciamento do sujeito da linguagem – e a consideração da linguagem como estranha a ele, “o espírito aparece apenas em uma forma estranha e aérea. A ironia do Schlegel me parece como o verdadeiro humor”. Aqui, o poeta alemão deixa a

¹⁶ No original: “what Schlegel so sharply characterizes as irony is to my way of thinking nothing other – than the result, the character of true reflection – the true presence of the spirit. The spirit appears only in a strange, airy form. Schlegel’s irony seems to me to be true humor”.

entender que, em assunto de linguagem, muitos nomes podem ser dados à mesma coisa, pois como diz ele, a linguagem cria seu jogo de relações apenas para si mesma.

Schlegel traz seu pensamento sobre a linguagem também em *Lucinde* (1799), novela em que Schlegel faz uma incursão poética e filosófica sobre o espírito feminino e o choque de um encontro. *Lucinde* é o maior testamento de que o erotismo – como alternativa de vida na sociedade iluminista, tal qual a recusa de Schlegel do matrimônio burguês – era uma parte importante da liberação humana no projeto do Romantismo alemão. Nele, Schlegel trata a diferença sexual como um caso de espírito. Naturalmente, na sua visão, as mulheres são mais extravagantes, o que faz com que o seu amor seja mais próximo do verdadeiro amor da natureza, enquanto o homem se relaciona intelectualmente com as paixões. Na relação sexual, porém, a imaginação leva à imagem ao nível da extravagância. Para Schlegel, um dos níveis de proximidade com o infinito para o homem está no espelho refletido entre o homem e a mulher, em que o homem aprende a amar como uma mulher como um aprendizado da sua própria masculinidade. O homem deve aprender a amar como uma mulher, visto que no amor feminino “não há graus ou níveis de formação, apenas muitos tipos singulares” (Schlegel, 2019, p. 41).

Os românticos antecederam a relação entre objeto e linguagem do Surrealismo. A poética do romantismo costumava sempre destacar o caráter “mágico” dos objetos, conferido pela linguagem: “não podemos *ouvir* ou *falar* o suficiente do objeto de nosso afeto. Somos gratos a cada palavra nova, pertinente e gloriosa sobre ele. Não é nossa obra se não fazemos dele o *objeto dos objetos*” (Novalis, 1997, p. 29, tradução e grifo nossos¹⁷). Como a linguagem não fala necessariamente do objeto, conforme diz em seu *Monolog*, o objeto, em Novalis, é sempre um fato de linguagem: “quanto maior [mais] o objeto – maior o amor por ele. Um objeto absoluto é encontrado por um amor absoluto” (Novalis, 1997, p. 102, tradução nossa¹⁸).

Essas questões estão presentes também nos fragmentos, forma filosófica principal do *Frühromantik*. Interessa-nos destacar como nesses filósofos, principalmente Novalis, a linguagem precede o sujeito que a utiliza, e existe nele como um instinto, conforme Margaret Stoljar (1991). Novalis levanta a questão em um de seus fragmentos: “de que maneira pode se ter a noção de algo se esse algo não existe como germe dentro de si. O

¹⁷ No original: “We cannot hear enough or speak enough about an endearing object. We are glad about each new, pertinent, glorifying word. It is not our doing if it does not become the object of all objects”.

¹⁸ No original: “The more the object – the greater the love for it – an absolute object is met with absolute lover”.

que eu entendo eu devo desenvolver organicamente dentro de mim” (Novalis, 1991, p. 25, tradução nossa¹⁹). A noção de linguagem e dos sentidos para os românticos constituíam “produtos de linguagem superior”. Trata-se da noção de espírito e de conhecimento imediato, o qual a percepção humana só toca de forma secundária pela percepção.

Esse pensamento perpassa o Romantismo e chega ao seu colapso com o texto de Heinrich von Kleist, “*Über das Marionettentheater*” (1816). Nesse conto, Kleist vai criar um argumento filosófico de que a marionete é superior em graciosidade ao homem, pois ela é incapaz de se “auto-observar”, o que o homem faz mesmo inconscientemente. Kleist falava sobre a divisão do homem entre espírito e matéria, ou em pensamento e linguagem expressa, tanto pela ficção quanto pelo monólogo (em textos como “*Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*”), de forma que “a reflexão, valorizada pelo pensamento do século XVIII e início do século XIX, é para Kleist um inibidor da ação e da genialidade do pensamento, que estão diretamente ligados ao sentimento, à emoção” (Silva, 2019, p. 109). Essas questões são levadas a cabo no seu conto sobre as marionetes, uma de suas últimas obras, que tematiza ficcionalmente a divisão do homem em espírito e matéria, o que seria um equivalente para a divisão que Bellmer (2004) aponta existir no “muro que separa a mulher de sua imagem” (2004, p. 32).

Nossa tese se sustenta na posição de que o texto de Kleist, pelo seu alto teor visual, segundo Renee Riese Hubert (1998), constitui-se como um exercício de pensamento sobre a linguagem tanto no conteúdo quanto na sua forma. Kleist, de certa forma, representa uma evolução do “jogo da linguagem” dentro de si mesma, do qual falava Novalis. Entretanto, Kleist expressa o seu pensamento da linguagem por meio da ficção. Nesse sentido, seu pensamento da linguagem se situa em outra lógica. Nas palavras de Kleist, segundo Theisen em *Dancing with words* (2006), a ficção de Kleist é autorreferente no nível da própria ficcionalidade: “a queda na ficção só pode ser suspendida por outra ficção” (2006, p. 529, tradução nossa²⁰). A estudiosa analisa como os diálogos das personagens no texto são constantes auto-observações e hetero-observações, isto é, as personagens criam suas histórias como pequenas ficções, das quais tiramos imagens como a da marionete. Em *Über das Marionettentheater* (1816) se efetiva

¹⁹ No original: “How can a person have a sense of something if he does not have the germ of it within himself. What I am to understand must develop organically within me – and what I seem to learn is only nourishment – stimulation of the organism”.

²⁰ “in Kleist’s words: the fall into fiction can only be suspended by fiction”.

um exercício de filosofia da linguagem por meio criação de imagens, como as marionetes, que, segundo Theisen (2006), dançam com palavras. Como Novalis (1997), Kleist fala a partir do paradoxo, dentro do próprio paradoxo da ficção.

1.2 Pressupostos teóricos: A cauda prênsil: o surrealismo e a loucura romântica

André Breton escreve em seu *Segundo Manifesto* de 1939 que o Surrealismo tinha um vínculo de “preensibilidade” com o Romantismo alemão isso é, como uma cauda anexa de um animal. O surrealismo era a cauda do cometa romântico: “Em tempo das celebrações do centenário do Romantismo, nós insistimos em dizer que este romantismo que hoje estamos considerando como a cauda, mas a incrível cauda prênsil, permanece em sua essência completa e na flor de sua juventude” (Breton, 1969, p. 125, tradução nossa²¹). Muitos teóricos da contemporaneidade, como Michael Lowy, tanto em *A estrela da manhã* (2018) quanto em *O cometa incandescente: romantismo, surrealismo, subversão* (2021), reafirmam essa ligação do Surrealismo com o Romantismo alemão como movimento libertário. O Surrealismo se identifica diretamente com a figura dos poetas do romantismo cosmopolita, como Hoffmann e Kleist, cujo vínculo e base estão na teoria da linguagem do primeiro romantismo, como vimos, que possibilitou o questionamento da linguagem e a instauração de uma teoria das aparências, vociferadas pela personagem do autômato.

O Surrealismo é um “herdeiro natural do Romantismo”, diz a estudiosa Marta Dantas Silva (2017, p. 282). As principais conexões entre o Surrealismo e o Romantismo alemão enquanto poéticas podem ser resumidas, segundo Larson (1987), na crença na unidade de toda a criação, pois o Romantismo pregava a “poesia” como conceito unificador; a ênfase no conhecimento intuitivo e na primazia da imaginação; bem como uma virada no conceito de beleza: “não pode haver beleza, até onde eu sei – beleza convulsiva – exceto pelo preço de se afirmar as relações recíprocas entre o objeto tanto em movimento quanto em repouso” (Breton, 1988, p. 10, tradução nossa²²).

Claudio Willer (2013) expressa a continuidade do Romantismo promovida pelo Surrealismo nos seguintes termos: “[Breton] dialetizou o romantismo: interpretou-o como

²¹No original: “(...) That this romanticism which we are today willing to consider as the tail, but then only as na amazingly prehensile tail, by its very essence remains unmitigated in its negation of these officials and these ceremonies, and we say that to be a hundred is for it to be still in the flower of its Youth (...)”

²² No inglês: “there can be no beauty at all, as far as I am concerned – convulsive beauty – except at the cost of affirming the reciprocal relations linking the object seen in its motion and in its repose”.

manifestação ou expressão da negatividade, da destruição criadora”. (2013, s.p.) O Romantismo, continua Willer, “deixa de ser mais um período da história da literatura e artes, do final do século XVIII até meados do XIX”. Passa a ser uma rebelião que se renova ao prosseguir, da qual o surrealista se declarou porta-voz e continuador. Em “Mais sobre surrealismo e filosofia: a questão do sujeito”, Claudio Willer (2013) expressa que Breton, embora aluda a Hegel e a tradição racionalista na questão do sujeito, aproximava-se do romantismo dos irmãos Schlegel, Fichte, Novalis e Schelling ao postular um sujeito formado também pelos seus excessos, como o papel da alucinação enquanto percepção íntegra. Essa transformação da tradição racionalista e sua tendência a sintetizar o sujeito, apesar de seus excessos, está relacionada ao que Stoljar aponta em Novalis do uso do conceito de *Verrücktheit* (do alemão, “Loucura”), uma ideia que remete à própria tradição racionalista de Hegel, para afirmar o paradoxo de que existe uma identidade entre eu e não-eu. Novalis insiste nessa teoria hegeliana da loucura como parte da transcendência do espírito, mas se volta, conforme seu ponto de vista em *Monolog*, para a questão da ruína da linguagem.

A ideia de *Verrücktheit* (loucura ou perturbação), onde a consciência se torna capaz de escapar das limitações do eu, constitui-se como um primeiro passo indispensável em direção à descoberta da linguagem do espírito (Stoljar, 1997, p. 12, tradução nossa²³).

O surrealismo é um herdeiro dessa proposição ao tomar a loucura como um constante mistério a ser acessado. Uma apresentação da loucura no surrealismo, algo que não podemos dar conta em uma seção como a do presente estudo, passaria pela onipotência do sonho, pela relação entre criação artística e patologia, como o método de Salvador Dali, por exemplo. Sobre o método crítico paranoico de Dali, consiste em uma continuidade entre ilusão e racionalidade, “refazendo o nó” de suas gêneses: “um meio de produção de complexas e imagens alucinógenas que murcham em suas paisagens visuais”, basicamente em ordem de criar ilusões ópticas, criando uma loucura de natureza cerebral, de acordo com Marcus (1999, p. 21, tradução nossa²⁴).

²³ No original: “(...) idea of *Verrücktheit* (madness and disruption), whereby consciousness becomes capable of escaping from the limitations of self, an indispensable first step toward discovery of the language of the spirit”.

²⁴ “as its origin, the Paranoid-Critical Method was Salvador Dali’s means of production for the complex, hallucinogenic images that wilted across his visual landscapes”.

Tratam-se avatares das transformações da loucura que no surrealismo se transformou em um método, a ironizar a relação entre técnica e racionalidade, produções de complexidades ilógicas pelo lógico. No romantismo alemão, a loucura começou como um questionamento da lógica enquanto sistema. No romantismo de Novalis, havia a crença de que a loucura deixaria de ser tomada como pura desrazão, vindo a se tornar “entusiasmo”, no caso do sujeito indivíduo e, coletivo, a loucura tornar-se-ia, por fim, “mágica”: “Loucura – entusiasmo”, vai dizer Novalis (1997, p. 61, tradução nossa). Ele continua: “a loucura comum deixa de ser loucura e se torna magia. A loucura governada por regras e em plena consciência. Todas as artes e ciências repousam em harmonias parciais. Poetas, loucos, santos, profetas” (Novalis, 1997, p. 61, tradução nossa²⁵). Nesse sentido, o romantismo via a loucura como um processo de romantização do espírito, o que por si só já se diferenciava do projeto de homem da filosofia hegeliana. É conhecida a continuação dessa relação de romantismo e loucura quando Hoffmann aparece com suas narrativas que seriam chamadas por muitos de “doentias”, ou ainda na crítica de Heinrich von Kleist ao projeto de homem clássico de Schiller e Kant, pela recuperação do frenesi da Antiguidade (Silva, 2019).

A representação surrealista provém da definição da insanidade como oposta ao empirismo. Os surrealistas colocam em ação e levam a outro patamar a loucura como rebeldia ao sistema, dessa vez amparados pelo cenário caótico do século XX e a introdução da psicanálise. A rebeldia do surrealismo não se define pela entrega sem reservas para a loucura, mas se encontra na abertura aos estados de alucinação, a não a temer: “não é o temor da loucura que vai nos obrigar a içar ao meio pau a bandeira da imaginação”, já dizia Breton em seu primeiro manifesto, de 1924 (Breton, 1985, p. 36). Os românticos também foram acusados de se entregarem à loucura. Como eles, o surrealismo respondia com ironia às acusações. A negação do eu racionalista buscava a conciliação do sujeito com o objeto por meio da libertação do não-eu expresso nos estados oníricos, eróticos, paranoides, mágicos.

O Romantismo tomava o estado de superação da razão como uma parte da linguagem e dava um novo significado à desrazão hegeliana (*Verrücktheit*). Como lembra Stoljar (1997), Novalis falava através do tropo para criar efeitos de superação de uma

²⁵ Na tradução para o inglês de Stoljar: “*Madness – enthusiasm*”, diz Novalis (1994, p. 61, tradução nossa), continua: “*communal madness ceases to be madness and becomes magic. Madness governed by rules and in full consciousness. All arts and sciences rest in partial harmonies. Poets, madmen, Saints, prophets*”.

linguagem racional que buscava dizer a partir das coisas, para lembrarmos das preposições do *Monolog*. Mas os surrealistas foram mais além e, onde o século XX via a desrazão, viram a verdadeira beleza a ser tomada a sério, tal como aconselhava já Paul Klee, conforme nota Walter Benjamin, para quem o surrealismo era o último sopro de genialidade da Europa (Benjamin, 1985).

A linguagem que acessa os estados da loucura, como símbolo de uma superação do eu em busca de um caminho para a linguagem do espírito, marcava a relação paradoxal do romantismo com a tradição racionalista. Essa relação é expressa pelo uso da linguagem, ou seja, pela representação do objeto e do sujeito, que tanto no romantismo quanto no surrealismo encontram uma identidade paradoxal. Breton em *Amor Louco* (1988) postula que a “beleza convulsiva”, união máxima de Eros e Thanatos na representação do objeto amado, apreendido pela obra de Lautréamont, é a união do sujeito e do objeto, pois a existência deste supõe a sua consequente transformação por aquele. A beleza convulsiva dos surrealistas não se constitui como uma estética, mas antes, como uma resposta do surrealismo à crise da racionalidade perante os objetos. Essa crise, Breton descreve em “Situação surrealista do objeto” (Breton, 2004), título que alude não apenas ao objeto palpável e amado, mas também ao objeto que é o próprio surrealismo, como uma ironia à crise do surrealismo e do próprio objeto lógico da filosofia. Para Breton, a atitude surrealista, antes da estética, é “esboçar a história da crise”, de forma que:

[...] esboçar a história da crise que, nessas condições, a atitude surrealista, no que diz respeito ao grau de realidade a conceder ao objeto, não pode deixar de fazer sofrer o pensamento puramente especulativo. Poetas e artistas, teólogos, psicólogos, doentes mentais e psiquiatras estão de todo modo desde sempre à procura de uma linha de demarcação válida que permita isolar o objeto imaginário do objeto real, sendo, contudo, admitido que, até nova ordem, o segundo pode facilmente desaparecer do campo da consciência e o primeiro aparecer lá, que subjetivamente suas propriedades se mostrem intercambiáveis. A escrita automática, praticada com algum fervor, conduz diretamente à alucinação visual, eu fiz pessoalmente a experiência, e basta reportar-se à “Alquimia do verbo” para constatar que Rimbaud o havia feito bem antes de mim. (Breton, 2001, p. 180).

A crise do objeto refere-se ao objeto enquanto o outro, o não-eu, o objeto amado. Essas complexidades da ideia de objeto, atreladas à loucura, fazem parte de uma percepção de Breton do legado deixado pelo romantismo. Ecoa, assim, a visão de Novalis de que a linguagem que fala dos objetos está desgastada. No surrealismo, busca-se a

linguagem dos objetos, a fala do não-eu e a escuta do sujeito. Novalis já percebera que o objeto em si estava em crise, no que se propunha a poesia a devolvê-lo à dignidade: "se com isso acredito ter indicado com a máxima clareza a essência e função da poesia [...] e se eu fosse obrigado a falar? E se esse impulso a falar fosse o sinal da instigação da linguagem, da eficácia da linguagem em mim?" (Novalis, 2021, p. 177). Enquanto surrealista, Bellmer ecoa esse pensamento ao nos mostrar que o corpo é quem sofre dessa instigação a falar, nós, por outra via, somos seus intérpretes.

O conceito de beleza convulsiva está ligado ao conceito de objeto surrealista, tanto o objeto material, retirado da ordem capitalista, quanto o objeto amado. Hal Foster em *Compulsive Beauty* (1993) usa uma das fotografias de *Die Puppe* (1934), de Bellmer, para elucidar o conceito de "beleza convulsiva" dos surrealistas. A boneca, em sua divulgação na revista *Minotaure* de dezembro de 1935, foi definida pelos próprios surrealistas como uma espécie de objeto surrealista por excelência. A beleza convulsiva também era de certa forma um estudo da linguagem do Surrealismo. Segundo Rosalind Krauss (1986) em "*The Photographic Conditions of Surrealism*", o Surrealismo buscava demonstrar pela beleza convulsiva de que a "realidade é constituída como um signo" (1986, p.111). Para Breton, "a beleza será convulsiva ou não será" (Breton, 1960, p. 160). A representação da beleza convulsiva, pela sua mistura de choque e atração, promovia a "convulsão da realidade", até o ponto dela se mostrar representação. O encontro com a beleza, para o Surrealismo, é "mediado" pelo "acaso objetivo", noção formulada por Breton em *Os Vasos Comunicantes* (1932) e *O Amor Louco* (1937). Paul Éluard foi quem melhor definiu essas questões entre a beleza, o amor e o acaso na sua obra "*Hino à Liberdade*" (1942) que, não por acaso, é inspirada na arte surrealista que buscou a "transfiguração da vida" por meio da linguagem.

Essa força negativa, "destruição criadora", melhor se expressa se tomarmos como exemplo a retomada de Heinrich von Kleist. Com suas histórias envolvendo estados de excitação extremos, como loucura e frenesi, Kleist compôs para o Surrealismo um registro da existência da "beleza convulsiva". O conceito de maldade que, segundo o estudo de Carina Zanelato Silva (2019), faz-se dissolvido no amor de *Penthesilea*, é uma forma de beleza convulsiva, pois mistura Eros com Thanatos. Bellmer ao mesmo tempo invoca o espírito de Kleist em *Unica-Bound* (1958 – *Iconografia*), com seu amor destrutivo pelo corpo de sua amada, amarrada tal como as vítimas da amazona na novela

de Kleist²⁶. Analisamos essas questões no segundo capítulo da tese, a partir de Hazel Donkin (2016).

Voltando à questão da loucura, podemos ver as relações de continuidade do Romantismo com o Surrealismo. Para Novalis, a loucura estava presente na busca pela linguagem do espírito, ao aludir para uma nova percepção da desrazão, segundo tradição racionalista, ou *Verrücktheit*, como a pedra de toque da linguagem buscada pelo Romantismo. A loucura estava presente no tropo da linguagem, que retirava o Eu da prisão racionalista, da linguagem como jogo em si mesma, e não a expressão das coisas. No Surrealismo, a linguagem precedia, como coloca Walter Benjamin (1985), qualquer intenção: “não apenas precedência com relação ao sentido. Também com relação ao Eu. Na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade, como um dente oco” (Benjamin, 1985, p. 23). Para Benjamin, a genialidade do surrealismo, além da descoberta da aura dos objetos antiquados, das ruínas históricas, foi ter tomado tais imagens como válidas, como passos necessários para a superação da realidade, tal como Novalis com a desrazão racionalista ou Schlegel com o ininteligível, ao comentar que é do incompreensível que se estabeleceu o compreensível e é a ele que o romantismo aludia. O surrealismo se reportava ao insulto, ao mal-entendido para a busca da superação da realidade:

Também na pilhéria, no insulto, no mal-entendido, em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, extrai para si essa imagem e a devora, em que a própria proximidade deixa de ser vista, aí se abre esse espelho de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multidimensional (Benjamin, 1985, p. 34).

Assim como os românticos desconfiavam da razão e seu domínio sobre a linguagem, sobre aquilo que deveria ser compreensivo, lançando sobre isso uma ironia, os surrealistas desconfiavam do “destino da liberdade”. Conforme Claudio Willer (2016), vemos como Breton, ao mesmo tempo, aludia à tradição racionalista de forma paradoxal, voltando-se muitas vezes mais para os paradoxos da razão observado pelos românticos. O que gostaríamos de salientar é a presença desse paradoxo inserido em uma linguagem da loucura, isso é, uma linguagem do tropo, sensual, que não se reporta à nada senão a si mesma, que provém de uma origem básica, dela se desorienta para criar efeitos irônicos

²⁶ *Penthesilea: Die Königin der Amazonen*, livro de Kleist publicado em 1808.

de compreensibilidade, algo que mostraremos ser parte da linguagem de Bellmer no primeiro capítulo desta tese.

Uma outra faceta do Surrealismo encontra-se na obra de Georges Bataille, considerado, ao mesmo tempo, adepto e opositor do movimento, pelas suas divergências com o grupo de André Breton. Os pensamentos de Bataille sobre o Erotismo são os que mais se aproximam da visão de Bellmer, segundo o próprio em entrevista a Webb (2006). O “Erotismo” em Bataille (2018) era um tipo de dispêndio específico à humanidade, que escapa da economia antropocêntrica pelo seu caráter transgressivo, que, no limite, rompe com o seu próprio objetivo, que é a reprodução, para se revelar uma expressão da pulsão de morte, tanto em trabalhos como *O Erotismo* quando *A experiência interior* (2016). Bataille subverte os conceitos surrealistas como o de “beleza convulsiva”. Para ele, o feio “não se assemelha a nada”, enquanto a beleza convulsiva do idealismo surrealista ainda estava pautada na filosofia e no seu entendimento de mundo. Assim, “é na falta da impossível cópia do feio que a beleza surge, uma beleza que anda mais é que o resultado ou o resíduo do fracasso da reprodução do feio”. Desse modo, “o essencial é que o próprio belo seja um fracasso da não-reprodução” (Hollier, 2018, p. 33).

1.3 A poética de Hans Bellmer

A partir de *A Boneca* (*Die Puppe*, 1934), Bellmer inicia uma obra que se transformaria em um verdadeiro projeto conceitual. O objeto Boneca é como uma “poesia em plástico”, como afirmaria o próprio artista em texto para *Os jogos da Boneca* (*Die Spiele der Puppe*, 1944), comparável ao anagrama (Webb, 2006). Essa múltipla característica da Boneca, que muitas vezes contraria a ideia de objeto, demonstra como ela nasce de impulsos e referências de dimensões contrárias. Orgânica ou poeticamente, a Boneca encarnava paixões proibidas, valores, tabus, provocações. Com essa mistura, construída, de um lado, por uma educação em engenharia – o elemento externo, forçado pelo pai autoritário – de outro, a influência do dadaísmo – Bellmer teria sido discípulo de Georges Grosz –, do romantismo alemão, os excessos do Barroco e Renascimento nórdico, Lautréamont, Marquês de Sade e, mais tarde, os surrealistas, dentre eles o filósofo Georges Bataille, Bellmer consegue perverter tudo aquilo que participava de sua história de educação pessoal. Assim, o artista decide pela criação inútil, em vida e obra. Como viria a fazer com a ideia de “corpo”, Bellmer destrói por dentro a ideia de técnica e utilidade, de modo a se rebelar a partir de seu completo domínio, para então dissecá-la.

Jeremy Biles (2007) afirma que Bellmer fez um uso “monstruoso”, canhoto, das artes finas relacionadas ao pensamento e destreza. Em um ato simbólico, Bellmer se rebela contra o Estado alemão e recusa a sua nacionalidade para viver o resto de sua vida produtiva em exílio na França, a produzir tudo aquilo que poderia desgostar o regime nazista, ao qual o seu pai, como engenheiro, alia-se na década de 1930 (Lichtenstein, 2001). Em Paris, Bellmer trabalha ao lado dos surrealistas, principalmente André Breton e Paul Éluard. Este último, tido por Bellmer como o “coração do surrealismo”, trata-se do primeiro apreciador de Bellmer e o responsável pela sua posição de protegido, chegando a tirá-lo da prisão onde havia sido detido como estrangeiro indesejado. O surrealismo permitiu a Bellmer uma existência artística, ainda que cheia de dificuldades, na França. Apesar disso, Breton, o líder, a cabeça do surrealismo – sendo a obra de Bellmer pouco afeita às cabeças –, nunca definitivamente incluiu Bellmer dentre seus principais colaboradores.

Apesar de ser considerado um artista importante do século XX, cuja arte apresenta ressonâncias até a arte contemporânea, Bellmer permanece desconhecido, mesmo dentro do movimento surrealista, que até hoje continua a ser descoberto, sobretudo nos trópicos. Tal fato se contradiz, entretanto, com a importância de sua obra para a arte contemporânea. Bellmer influenciou Louise Bourgeois²⁷, Cindy Sherman, dentre muitos outros artistas da arte pós década de 1960 nos Estados Unidos, estando hoje boa parte de sua obra no museu de Chicago. No oriente, a obra de Bellmer encontrou ainda mais reconhecimento, tendo hoje se transformado em uma referência de obras alternativas como o de Oshii Mamoru (Monnet, 2010). *Ghost in the shell 2: Inosensu* é uma grande homenagem às bonecas de Bellmer, bem como o game de Masahiro Ito *Silent Hill 2*. Também no Brasil, Bellmer tem encontrado reconhecimento: Marta Soares talvez seja uma das maiores referências da leitura de *Pequena anatomia da imagem*²⁸, já que a sua homenagem a Bellmer equipara-se em força e adesão àquelas feitas no Japão (Monnet,

²⁷ Sobre isso, o estudo de Jelinek (2010), *Double sexus*, aponta não apenas semelhanças, proximidades, mas temas trabalhados tanto por Bellmer quanto por Bourgeois, inclusive, o da Diana de Éfeso.

²⁸ A obra de Marta Soares em questão é *Les Poupées: Corps histéricos*, montagem coreográfica concebida em 1997 que se baseia tanto na boneca de Bellmer quanto na relação entre liberdade criativa e patologia mental em Unica Zürn. A coreógrafa não apenas representa o corpo da boneca como também a ideia do “Inconsciente físico” de Bellmer na dança, pensando-o como uma teoria não apenas literária, mas também uma teoria do movimento, da expressão na dança. É interessante pensar como isso acontece também com o texto de H. von Kleist sobre as marionetes, transformado em um importante documento da literatura da dança com as abordagens modernas. Esses livros, assim, fogem ao domínio literatura-pintura surrealista e se lançam para um campo muito mais amplo. É uma abordagem de Hans Bellmer que renderia um estudo completo, sobretudo pensando na importância de Marta Soares para a arte brasileira cosmopolita.

2010). Muitos críticos também comparam as montagens de Tunga às de Bellmer, no sentido de uma poética dos objetos²⁹.

A vida de Bellmer é dividida a partir da sua chegada na França em 1940, onde poderia continuar o seu trabalho de cunho subversivo. Em 1949, as montagens da Boneca continuam em *Les Jeux de la Poupée* (francês para “Os jogos da Boneca”). A proposta de criar uma boneca articulável, com novas possibilidades anatômicas, agora com fotografias pintadas à mão, é talvez uma das primeiras referências de arte conceitual. Inicia-se a ambiguidade linguística, marca dos ensaios que estavam por vir, entre o alemão e o francês, o que difere Bellmer de Max Ernst, por exemplo, cuja escolha pelo francês não oscila. Isso se observa, também, nas referências de Bellmer, que misturam artistas franceses, os quais participavam do cânone surrealista, como Baudelaire, Sade, Lautréamont, mas também o romantismo alemão, o renascimento e o barroco nórdico. Essa preferência pelo século XVIII alemão ao francês é uma marca do movimento surrealista, entretanto, em Bellmer, ela se apresenta de uma maneira específica. O impacto de Grünewald, por exemplo, pintor barroco, é extremamente pessoal. A Boneca nasce da experiência afetiva com essa obra, ao passo que também se refere às ideias sobre a boneca bastante vivas na Alemanha e Áustria de Hoffmann, Kleist, Oskar Kokoschka, Lotte Pritzel.

No caso desta última, a figurinista e criadora de bonecas Lotte Pritzel, Bellmer se dedicou aos estudos dos métodos de criação de bonecas e ambos descobrem, juntos, a junta esférica de Cardano (*das Cardangelenk*) e os modelos anatômicos de Albrecht Dürer. Bellmer estudava as técnicas de perspectiva do renascimento em seu desenho, cuja maestria técnica faria, caso fosse contemporâneo ao período de um Da Vinci, um ícone do desenho. A Boneca, com sua técnica baseada na criação de bolas articuláveis, remonta ao estudo da perspectiva do corpo humano dessa época como um todo. Bellmer admirava ainda o desenho de Aubrey Beardsley³⁰, de forma que a sua relação com os desenhistas se inclina sobretudo ao universo da ilustração (Webb, 2006).

²⁹ Já sobre Tunga e Hans Bellmer, a crítica norte-americana aproximou o artista pernambucano de Bellmer nas técnicas de montagens de objetos. Sobre isso, ver a matéria da *Gazeta do Povo* (2014): <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/pernambucano-tunga-faz-sua-exposicao-mais-ousada-em-ny-ecv4ilt1mke7zna32i1508or2/>.

³⁰ Ilustrador inglês, conhecido por suas ilustrações para *Salomé*, de Oscar Wilde, em 1893. O estilo de Aubrey Beardsley aparece em Bellmer sobretudo na relação dos temas do erotismo. Beardsley aprofunda a ideia do erótico decadente moderno através de um estilo irônico, explorando sobretudo a feminilidade (BEARDSLEY, 2020).

Ainda sobre a referência do renascimento, o estudo de Jeremy Biles (2006) e os de Alexandre Rodrigues da Costa (2017, 2019) aprofundam esse tema. Para esses estudiosos, os temas da Boneca recriam a contradição da cristologia barroca, bem como, no desenho, observa-se a mesma busca pela fragmentação ambígua, que transforma o desenhista em um avatar do médico, do anatomista, daquele que disseca a anatomia. Um dos exemplos é o uso da técnica da anamorfose, por exemplo, conhecida pela presença na icônica tela de Hans Holbein, *Os embaixadores* (1533), em que uma imagem esconde uma outra a partir de um jogo de angulações na representação. O próprio anagrama, a principal obsessão por trás do objeto, do desenho e do texto de Bellmer, é uma técnica poética utilizada pelos poetas da tragédia clássica, vista por F. Saussure, como resgata J. Starobinski (1974), como uma enigmática forma criativa que coloca em questão a autonomia do pensamento por trás daquele que escreve e recai na ideia de que a poesia e as palavras se escrevem por si mesmas.

No caso da linguagem, a apresentação de Bellmer se dá praticamente em todas as linguagens disponíveis no século XX: escultura, texto (literário ou ensaístico-filosófico), fotografia e desenho (sobretudo o último, que se trata da principal forma de expressão). Bellmer teria avançado ainda mais na utilização das mídias em sua estética, se pensarmos que o seu interesse se voltava à representação dos objetos em diferentes combinações e linguagem. Peter Webb (2006), por exemplo, observa ainda que o olhar de Bellmer aponta para o cinema tanto em suas técnicas de montagem quanto em seus temas.

Bellmer produziu substancialmente durante um período de quatro décadas, principalmente no desenho. Sua obra plástica também é composta por objetos, como a *Metralhadora em Estado de Graça*. A fotografia também não é exclusiva à *Boneca*, mas aparece em trabalhos de 1958, por exemplo. Já na expressão verbal, Bellmer produziu textos que, embora curtos, não perdem em complexidade para as produções plásticas. Eles se relacionam entre si como reescrituras, até mesmo reescrevendo a arte visual, ou traduzindo-a. Geralmente em torno das ideias de “inconsciente físico”, os textos – que somam cerca de 11 títulos curtos, mas centrais para o entendimento da sua plástica – falam da consciência que o corpo tem de si mesmo e apresentam o conceito de “inconsciente físico” ou “anatomia da imagem/anatomia do desejo”. O ápice da expressão verbal de Hans Bellmer está, porém, no “anagrama”, jogo linguístico que busca recombinar letras de uma frase em novas construções. O anagrama era, nas palavras do próprio autor, o equivalente verbal do que ele fazia com sua “Boneca” – ela era o

anagrama de plástico. No anagrama, bem como na Boneca, o processo de criação baseia-se na (re)montagem e (des)articulação de um objeto, seja a frase ou o corpo. O anagrama aparece na obra de Bellmer a partir de 1957, com a publicação de *Pequena anatomia da imagem*, a partir da introdução do artista a essa forma linguística por Nora Mitrani (1988) autora de *Rose au coeur violet* (1940), livro no qual descreve a obra de Bellmer como “imagens de um erotismo convulsivo” (1988, p. 109, tradução nossa)³¹.

Uma das principais marcas da obra de Bellmer é a relação entre anatomia e linguagem. Ela se expressa, por exemplo, na célebre afirmação “o corpo é comparável a uma frase, ele nos convida a desarticulá-lo, para reconstruir as suas partes como em um infinito anagrama”. Trata-se de uma conclusão do autor a partir de uma série de incursões a respeito da consciência do corpo de sua própria imagem, observada nos sonhos, nos jogos, em estados de metapsicologia e no erotismo. O anagrama é tomado como um exemplo desse processo. Ao reconstruir a sentença, o anagrama expõe uma autoconsciência da linguagem que lança o Eu, que a enuncia, ao campo do desconhecido. Deve-se então admitir: “o ser humano conhece sua língua menos do que conhece seu corpo” (Bellmer, 2019, p. 63). Essas proposições são desenvolvidas em sua obra em *Pequena anatomia da imagem* (1957) e no posfácio ao *Oráculos e Espetáculos* (1965).

O anagrama, conforme a recuperação histórica de Wheatley (1862) era considerado antes um exercício que remonta às formas de inscrições antigas, como as monogramas – inscrição de letras iniciais, utilizado em legendas de nomes –, cronogramas – semelhante ao anagrama, mas sem a necessidade de limitação das letras de uma frase, até as mais modernas como os myrioramas – jogo que consiste em reorganizar imagens em novas montagens, datado do século XIX. Esse tipo de produção linguística atende a diversos fins, desde o relaxamento até fins de registro de uma frase ou tempo.

Dentre os poucos estudos disponíveis sobre o anagrama, temos o de Henry Wheatley (1862), em que o historiador se volta para o caráter de enigma dos anagramas na escrita clássica e um segundo, de Jean Starobinski, *Palavras sob palavras* (1974), mais precisamente a partir do pai da linguística moderna, Ferdinand Saussure. Starobinski organiza uma apresentação comentada dos estudos de Saussure, que suspeitava encontrar – Saussure nunca lecionou a partir desses cadernos, nas combinações da poesia saturnina,

³¹ No original: “*images de l'érotisme convulsif*”.

uma chave para entender a criação formal da Antiguidade. O anagrama clássico da Antiguidade não é o mesmo daqueles de Bellmer. Deles, Saussure conclui que os anagramas apresentam, em algum sentido, a existência de regras por parte dos fonemas das quais o poeta se aproveita ao se valer da versificação. Os anagramas são fonemas, símbolos e temas, que são férteis dentro da forma e podem ser tanto ligados à sonoridade quanto à simbologia. O estudo de Saussure, por meio de Starobinski (1974, p. 94), debruça-se sobre a possibilidade do hipograma ser “o motivo condutor da criação poética”, uma regra não descoberta ou mesmo confessada, mas o “escrupuloso” Ferdinand Saussure, como coloca Starobinski, encontra nessa presença do anagrama apenas “fantasma retrospectivo acordado pelo leitor”. A proximidade dos fonemas que está por trás da continuidade dos versos revela apenas que esses jogos fazem parte da própria linguagem. Como se pudesse haver uma consciência das palavras, ou seja, uma “outra” consciência no processo criativo, Starobinski formula a partir de Saussure: “o ‘discurso’ poético não será, pois, senão a segunda maneira de ser de um nome: uma variação desenvolvida que deixaria perceber, por um leitor perspicaz, a presença evidente (mas dispersa) dos fonemas condutores” (Starobinski, 1974, p. 25).

O anagrama em Bellmer é um jogo experimental poético que, a despeito do domínio verbal, domina toda a sua obra plástica, já que pelo seu caráter de “reversibilidade” remete diretamente às montagens da Boneca, como explica Bellmer em “Posfácio a Unica Zürn” (1965). Na parte textual, a obra de Bellmer enfrentava um obstáculo de tradução já nas suas publicações, pela necessidade da tradução para o francês, tarefa que amigos como Robert Valançay, Paul Éluard, Nora Mittrani, dentre outros, realizavam, apesar do perfeccionismo do autor de textos como *Die Anatomie des Bildes*, escrito em 1939 mas traduzido para o francês somente em 1957, língua na qual recebe o título de *Petit anatomie de l'image* (na tradução de Alexandre da Costa de 2019, *Pequena anatomia do inconsciente físico ou Pequena anatomia da imagem*).

Em todos os textos de Bellmer (um pouco mais de uma dezena ao todo), dos quais apenas um excede 50 páginas, o criador da Boneca escreve e reescreve a sua obra plástica, como se o objeto pudesse se tornar palavra. Os desenhos em variados materiais e técnicas de Bellmer são conhecidos pela maestria técnica do artista, além da fruição liberadora de sensações, por meio das constantes transgressões de tabus como pornografia, violência,

*escatophilia*³² e *agalmatophilias*³³ e outros conteúdos considerados “escandalosos” – definição sobre sua obra que o próprio autor aceitava: “se a origem do meu trabalho é escandalosa, é porque, para mim, o próprio mundo é um escândalo” (Jelenski, 1966, p. 21, tradução nossa³⁴).

Bellmer aprendeu principalmente com o Barroco e o Renascimento, especialmente o nórdico, com o Romantismo alemão e com alguns poucos contemporâneos, dentre eles, seus colegas do Surrealismo. Já em seus textos, o autor mostra que é muito mais complexo “usar” dos seus objetos. Sua caneta mistura a inventividade da escultura com os efeitos ilusionistas de suas linhas no desenho. Bellmer misturava referências da literatura francesa e alemã, mas também a matemática, a psicologia – sendo recebido com elogios por psicanalistas como Lacan – e anatomia, como um polímata.

Bellmer sempre pareceu estar inclinado à literatura, desde os livros de Karl May, parte da cultura da infância na Alemanha, até os poetas do passado alemão, no qual ele enxergava uma grande liberdade perdida atualmente. Na nossa tese também focamos nas ilustrações, que mostram o seu vínculo com as obras literárias. Conforme mencionamos, dentre as várias colaborações ilustrativas produzidas pelo autor estão aquelas com Georges Hugnet, em 1939, Georges Bataille, em 1949 e 1965 e Joyce Mansour, de 1955. A apropriação de Kleist pelos surrealistas é bastante conhecida e estudada por críticos da literatura como Hazel Donkin (2012) e Renee Riese Hubert (1999). Sade e Kleist constituem dois pontos da relação do Surrealismo com o passado como autores “recuperados” pelo grupo francês. Bellmer participou desse resgate do movimento, que buscava construir um cânone do Surrealismo. Entretanto, sua obra já apresentava muitos temas “sadianos”, por exemplo, muito antes de seu contato com a obra de Sade. Segundo Peter Webb (2006), esse contato de Bellmer com as obras de Sade provavelmente se deu por volta de 1939, com as traduções para o alemão de Henri Pasot. No caso de Kleist, Bellmer provavelmente já devia conhecer o texto sobre as marionetes, além dos contos de Hoffmann sobre autômatos.

³² Definição para a inclinação sexual aos excrementos humanos.

³³ Tendência erótica a objetos inanimados como estátuas e bonecas. *Agalmatophilia* também é conhecida como ‘síndrome de Pigmalião’, em referência ao mito do escultor apaixonado por sua obra.

³⁴ “*si l'origine de mon travail est scandaleuse, c'est parce que, pour moi, le monde lui-même est un scandale*”.

Bellmer se exilou na França já em 1939, anos depois de ter começado a sua obra com uma publicação independente de *Die Puppe* (1934), por motivos políticos e familiares, como a ascensão do nazismo e a adesão do seu pai ao partido, é marcada por sucessivos momentos de perdas e ansiedades, mas também por uma busca de explorar todos os limites criativos que envolvem a poesia e a vida. Sobre a relação de seus traumas e fantasias com as suas criações transgressivas, tanto visualmente quanto em todos os outros sentidos, temos o estudo de Sue Taylor (2000), *The Anatomy of Anxiety*, que faz uma leitura bastante completa da obra de Bellmer em relação à sua biografia. O estudo de Andrew Brink, *Desire and Avoidance* (2007) também faz uma análise pormenorizada nesse aspecto, e afirma que a obra de Bellmer se configura como um redirecionamento dos jogos infantis para a perversão. Todos os estudiosos de Bellmer, praticamente, analisam a sua obra tomando como partida a sua formação enquanto sujeito. É sabida a importância dos “mitos originários” da Boneca, como, por exemplo, a paixão platônica por uma prima menor de idade, a identificação com o sofrimento retratado na pintura de Matthias Grünewald, *Der Isenheim Altarpiece* (1515). Além disso, temos o próprio dado histórico do nazismo, ao qual suas bonecas, segundo Therese Lichtenstein (1999), respondem como uma subversão da norma fascista sobre a anatomia. Tais exemplos podem ser tomados como “catalisadores” da obra de Bellmer, no sentido de que o artista relaciona temas com a sua própria tese e provoca-os em sua abordagem plástica, mas não adere a nenhuma categoria do conhecimento.

Bellmer se relaciona com a literatura muitas vezes de maneiras diversas do que com o livro, como é o caso da peça *Os contos de Hoffmann* (1881), do famoso escritor ligado ao impressionismo Max Reinhardt. O contato com a história da boneca Olympia, que tem o seu corpo destruído depois de um duelo entre seu amante, o escritor boêmio Hoffmann, e seus criadores Spalanzani/Coppola, teria sido um motivo que levou Bellmer à invenção da boneca articulada. Outro dado importante é o estabelecimento de sua amizade com a famosa criadora de bonecas para vitrines, Lotte Pritzel. O fato de Pritzel ter se tornado um objeto para a poesia de Rainer Maria Rilke “*Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel*” (“Sobre as bonecas para adultos de Lotte Pritzel”, 1914) mostra mais uma ligação indireta de Bellmer com a literatura³⁵. Pritzel apresentou a Bellmer as cartas que

³⁵ Ao tomarmos, por exemplo, a obra de Rilke, vemos que ali se encontra a tradição da boneca como um objeto ritualístico, transportado para o mundo moderno ao longo das transformações que ecoam a própria história da relação entre a civilização e o artesanato, em que a boneca, tal como outros objetos, como o chocalho, por exemplo, sai dos rituais para se tornar brinquedo, e de brinquedo para bibelô, artigo de luxo, agora para os adultos, para então confundir todos esses domínios. Rilke, nosso exemplo, foi um apaixonado

Oskar Kokoschka, escritor e dramaturgo austríaco, escrevera para a boneca inanimada de sua amada, Alma Mahler. Bellmer estava em contato com a cultura das bonecas, de qualidades ainda artesanais, da sua época e a cultura da infância da Alemanha, marcada principalmente pelo Romantismo do início do século XIX, movimento que foi crucial para a “mitificação” das bonecas.

Já no caso do contato com a pintura de Grünewald, o estudo de Jeremy Biles (2007) o define como um momento de sensibilidade religiosa (“*religious sensibility*”), composta da mistura entre “horror e fascinação” (“*horror and fascination*”) que repetidamente emergiria [das mais variadas formas] em formas gráficas no trabalho de Bellmer (Biles, 2007, p. 126). Outro ponto importante dessa relação é apontado por Juliane Wenzl (2013), sobre o uso das cores como linguagem nas obras do Renascimento nórdico que Bellmer aplica em *Les Jeux de la Poupée* (“Os jogos da Boneca”, 1944 e 1949). A principal marca desse quadro que importa para Bellmer é a representação de Maria Madalena, ajoelhada em prantos perante os pés do corpo de Cristo. A imagem acompanharia Bellmer para sempre, até como uma miniatura em seu museu particular. Bellmer relembra a Waldberg em entrevista de 1960, ao explicar sua insistência na expressão corporal em seus trabalhos: “Penso na Madalena em lágrimas (...) ajoelhada sob os pés da pálida figura na cruz: no seu luto, ela torce não apenas suas mãos, mas também sua cabeça, seu cabelo, os trapos sobre seu corpo, e até mesmo os seus dedos” (Taylor, 2000, p. 93, tradução nossa³⁶). Bellmer visitou a exibição de Grünewald duas vezes, em momentos decisivos de sua vida: a primeira em 1932, antes de começar sua obra; a última em 1969, seu último ano produtivo, no qual publica *Les Marionnettes*, trabalho no qual se faz possível perceber influências de Grünewald, conforme veremos no segundo capítulo da nossa tese.

Outro fator importante para a sua expressão artística que afetou diretamente os seus temas foi a experiência da prisão no *Camp des Milles* em 1940, ao lado do escritor surrealista também alemão Max Ernst. Nas paredes da prisão, Bellmer via o interior que imaginava para as bonecas, cenário que estaria por trás da série *Souterrain* (1940). Neste

pelas bonecas de Lotte Pritzel, como sabemos em um texto sobre a boneca de Lotte Pritzel (1921), que inspirou a sua poética. Rilke tinha a boneca como uma espécie de objeto ao qual a alma do poeta se transporta na poesia, ao passo que também uma musa, um objeto perdido, conforme a análise de Giorgio Agamben (2012). Dessa forma, ele expressa os sentidos da boneca enquanto um objeto para os adultos observarem pelas vitrines, como as bonecas de Lotte Pritzel e as de Charles Baudelaire.

³⁶ No original: “Think of the Magdalene in tears,” Bellmer enjoined Waldberg in the 1960s, explaining his insistence on corporeal expression in art, “kneeling at the feet of the pale figure on the cross: in her grief, she wrings not only her hands but also her head, her hair, the rags that cover her body, and even her toes”.

trabalho Bellmer demonstra como sua representação da sexualidade está ligada à morte e às experiências de excesso, fato que comprova a sua própria declaração de apoio à noção de “erotismo” em Bataille (Webb, 2006). Essa obra também mistura a Boneca com a representação do espaço do cárcere, pelas paredes da prisão. Os desenhos e as fotografias de Hans Bellmer só retratavam espaços e ambientações quando estes eram dotados de relações com a anatomia e a sexualidade, motivo pelo qual sua obra não se interessa por representações da natureza, por exemplo.

Pela vida difícil como imigrante alemão na França no período da Segunda Guerra, bem como pelas suas próprias questões, como o perfeccionismo e o capricho de suas criações, como nos conta Peter Webb em *Death, Desire & the Doll* (2004), a obra de Bellmer sempre enfrentou problemas de publicação, o que levou ao reconhecimento bastante tardio do artista, apesar de sua carreira marcada por colaborações ilustres. Sobre as colaborações, destacamos Bellmer com Nora Mittrani, famosa intelectual surrealista que apresentou os anagramas a Bellmer; Georges Bataille, inimigo e ao mesmo tempo interlocutor direto; André Breton, um dos maiores nomes do pensamento moderno francês; Paul Éluard, talvez o segundo nome mais importante da literatura surrealista da França, Éluard foi o pivô da inserção de Bellmer no círculo e viria a ilustrar com poemas suas fotografias de 1949. Além desses, outros nomes como Georges Hugnet, Max Ernst, Unica Zürn, Georges Visat, Man Ray, Joë Bousquet e o próprio André Breton, dentre outros, constam nas colaborações e relacionamentos de Bellmer, por meio de ilustrações ou retratos. A obra de Bellmer também se relacionou com expoentes do passado importantes para o cânone surrealista, como os românticos alemães, Lautréamont e Sade.

1.4 Apresentação do *corpus* e estrutura da tese

Nosso recorte da obra plástica de Hans Bellmer engloba as imagens – desenhos, gravuras e fotografias desse artista. As ilustrações ou desenhos são os objetos principais do nosso recorte: compreende-se aí produções a partir de 1957, principalmente, isso é, a partir da primeira versão finalizada e publicada de *Anatomia da Imagem*; terminando, mais ou menos, com as ilustrações de 1969, *Les Marionnettes*, para Heinrich von Kleist. Em todas as análises, voltamo-nos constantemente ao desenho, majoritariamente em materiais diversos em folha. Trabalhamos substancialmente ainda com as fotografias de 1958 para *Unica Ligotée* e aquelas do projeto da Boneca (1934-1949). Dado esse recorte, as imagens presentes na nossa “Iconografia” (Figura 1 e 2) foram priorizadas em termos

de economia, isso é, aquelas imagens que não – conseguimos – abordar durante as análises, servindo para o leitor emergir no presente estudo já com uma referência visual.

O eixo textual é, também, principal em nosso texto, deles o mais importante é *Pequena anatomia do inconsciente físico ou Anatomia da Imagem*, originalmente *Die Anatomie des Bildes* (1957, título completo em alemão *Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder Die Anatomie des Bildes*) ou, no francês, *L'Anatomie de l'Image* ou *Petit anatomie de l'image*. Outros textos importantes: “Nota sobre a junta esférica” ou “Os Jogos da Boneca (Prefácio)” (2019), no alemão *Das Kugelgelenk* (1949) e traduzido para o francês como *Notes au sujet de la jointure à boule* ou *Les Jeux de la Poupée*; “Modos de uso” (2019), traduzido por Nora Mittrani por *Mode d'emploi* (parte do trabalho de 1944 intitulado *Documentes Surréalistes*, mas publicado como livro ilustrado em 1967); “Posfácio à Zürn: Oráculos e Espetáculos (texto sobre anagramas)” (2019), conhecido também como “texto sobre anagramas”, posfácio do livro da escritora Unica Zürn *Oracles et Spectacles* (1965); (5) “A Boneca” (2019, *Die Puppe* em alemão ou *La Poupée* em francês), também traduzido por “Souvenirs da Boneca” ou “Memórias sobre o tema da Boneca”, originalmente de 1934-1935. Acreditamos que todos esses textos, com exceção daqueles que servem diretamente como conceituação do projeto visual da Boneca, são apêndices, desdobramentos, continuações do centro que é *Pequena anatomia da imagem*. Portanto, durante o texto, nada se perde ao se referir às ideias de Bellmer como aquelas apresentadas nesse trabalho de 1957.

Nossa tese é composta por quatro capítulos dos quais apresentamos, a seguir, um breve panorama. O primeiro capítulo, “O livro de ginástica ilustrado do cefalópode romântico”, constitui-se como a base para os percursos analíticos presentes na tese. Nele, mostramos como o trabalho central de Bellmer, *Pequena anatomia da imagem* (1957), coloca a sua obra em uma linha filológica semelhante àquela dos românticos. Livre, poética, sensual e intelectual. Nessa prosa poética ensaística, Bellmer exercita o signo linguístico tomando a sua própria obra como signo referencial e vai sobrecarregá-los de forma que a sua comparação com um manual de ginástica é a mais apropriada para o macrocosmo bellmeriano. Exercitamos essa metáfora ao dizer que, nesse trabalho, Bellmer estira os músculos da representação, por meio de um exercício de natureza irônica com os seus jogos linguísticos. Com a sua própria ironia, a qual lemos pela operação romântica com esse recurso, Bellmer “rasga” o corselete do discurso, conforme expressão de Gregor Schwering (2016), à qual acrescentamos: rasgar o corsete do

discurso para vesti-lo de collant de ginástica. Nossa análise se apoia sobretudo nas ilustrações do livro de 1957. Como visamos apresentar a filologia bellmeriana através desse texto e a possibilidade de pensar a sua obra dentro de uma tradição (não)-hermenêutica, em paridade com escritores, filósofos da linguagem, lançamos mão, por vezes, de outras obras do artista, uma vez que ele próprio se reescrevia constantemente. Por exemplo, depois da análise das ilustrações de 1957, falamos dos cefalópodes, criaturas da obra de Bellmer que apresentamos a partir da dimensão que sua obra cria com uma outra, a de Unica Zürn.

O segundo capítulo, “Marionetes sonham com cefalópodes: *Les Marionettes* (1969) e a atualização de Heinrich von Kleist pela ilustração de Hans Bellmer”, ao partir da concepção linguística apresentada no capítulo anterior, concentramo-nos na ilustração *Les Marionettes*. Nessa recriação visual de “Sobre o teatro das marionetes” (*Über das Marionettentheater*, 1810), observamos como a ilustração enquanto linguagem permite Bellmer a trabalhar com a plasticidade do corpo da frase, sendo essa frase aquela já escrita, em Kleist, inserida em um signo que se identifica, em níveis de imagem, com a marionete. Falamos do texto de Kleist, que mistura elementos visuais à prosa, esticando os limites da linguagem romântica para criar um texto visual, e então propomos que a ilustração de Bellmer é o outro lado da moeda: a imagem verbal, a ilustração-texto, a frase-marionete (Puppen, boneca + Satz, frase: *Puppensätze*). A marionete, enquanto imagem, é a própria frase, com suas possibilidades de articulação, bem como as suas acrobacias. Ela encarna, em vários níveis, o próprio anagrama. Nisso, Bellmer transforma a ilustração em linguagem filológica. Suas marionetes são, em certa instância, metafórica e materialmente, como os anagramas: “bonecas-frase”, ou bonecas montadas de frases – *Puppensätze*. Bellmer reflete a própria imersão de Bellmer em Kleist, a partir das conexões entre as suas obras – notadas por qualquer leitor desses dois artistas, desde o tema da personagem inorgânica –, bem como a partir de questões próprias à obra de Bellmer, como a relação das suas bonecas e Matthias Grünewald. Bellmer cria um canal entre ele e Kleist que acaba por refletir uma bela união do surrealismo com o romantismo, no que propomos, indiretamente, que a relação de Bellmer e Kleist não se perfaz somente na boneca e na marionete, simplesmente, mas no cefalópode e na marionete, o que significa, também, a escrita e a imagem.

No terceiro capítulo, “O jogo a dois: *Unica-bound* (1958), colaboração fotográfica entre Hans Bellmer e Unica Zürn”, abordamos as fotografias de Bellmer para a *Le*

surréalisme, môme, revista dirigida por Breton e que representa os suspiros tetralógicos pós-guerra do surrealismo. Neste trabalho, Bellmer nos traz um corpo amarrado por fios, cuja imagem foi totalmente desconfigurada para parecer com uma massa de seios. Uma referência sub-reptícia desse trabalho é a obra de Kleist, *Penthesilea*, na qual a heroína amarra suas vítimas e até mesmo devora a carne de seu amado, em busca de expressar sentimentos extremos, constatação iluminada pelos estudos de Hazel Donkin (2012). Observamos aqui como o corpo, sob a energia do signo kleistiano do excesso e da soberania feminina, marca a superação pela destruição da anatomia. Tais sentidos se revelam na leitura dessa obra como uma colaboração de Bellmer e Unica Zürn. Esse capítulo é uma perscrutação de uma obra de Hans Bellmer que, aparentemente, não teria uma relação de referência direta com texto e linguagem, uma vez que se trata de uma série fotográfica. *Unica-bound* (1958), entretanto, através da descoberta de Hazel Donkin (2012), mostra-nos que o signo do romantismo também está presente. Explicá-lo, seria, na verdade, empobrecê-lo. Bellmer, ali, articula uma paixão de sua obra, uma imagem que ele descreveu no mínimo em duas linguagens diferentes, no desenho e na escrita, mas que ainda assim o convoca à “reescritura” com a fotografia, no sentido de Krauss (1981), para quem a fotografia surrealista é uma escrita da beleza convulsiva. O corpo orgânico é o ponto de experimentação de Bellmer. O experimentalista do surrealismo aqui se propõe, de certa forma, testar seus experimentos com a boneca na carne viva; com a linguagem sensual no corpo frio. Esses deslocamentos são, podemos dizer, inspirados por Costa (2019), as primeiras sabotagens da representação por parte de Bellmer. Tanto o objeto quanto o corpo são soberanos, provocam de volta, de forma que mantê-lo frio faz-se necessário.

O quarto e último capítulo, “*Die Puppe: o Apfelstrudel dos objetos*” traz a imagem título da tese, o nosso prato favorito. Analisamos a obra *Die Puppe* (1934 e 1944) como uma espécie de projeto, dividido em duas bonecas constructo, mas que perpassa toda a obra de Bellmer. Tentamos demonstrar como não somente a boneca é tudo aquilo que a obra de Bellmer propõe, seja em corpos orgânicos, inorgânicos ou na representação pelo desenho ou texto, mas ela ainda convoca diversas imagens exteriores a ela, as quais fomos analisando até aqui: a marionete, Unica Zürn, a deusa de múltiplos seios, a figura bíblica prostituída, bem como outras bonecas da história da arte. Essas imagens, a Boneca combina como a reorganizar o discurso da linguagem sobre o corpo, esse que é o objeto anatômico. Como ela é feita para a fruição de seu criador, em alguns níveis, *Die Puppe* é

como uma receita, e pela sua constituição de camadas, lembra um *Apfelstrudel*. Nosso objetivo foi mostrar como a Boneca joga com a ideia de “objeto” em si, categoria bastante problematizada no surrealismo. No movimento que propunha a loucura, o além da razão, como método racional mais produtivo, o objeto se define como uma espécie de recorte do infinito. A Boneca visa recuperar o infinito do finito por via das suas montagens. Essas imagens, como veremos, funcionam na Boneca tal como o anagrama com a frase.

2 CAPÍTULO I: O LIVRO DE GINÁSTICA ILUSTRADO DO CEFALÓPODE ROMÂNTICO

“Trata-se, aqui, de uma nova unidade na forma, no significado e no clima emocional das imagens verbais que não podem ser inventadas ou laboriosamente construídas”.

Hans Bellmer, *Posfácio de Oracles et Spectacles* (texto sobre anagramas), 1965.

2.1 Anatomia da palavra em “A Anatomia da imagem” (1957)

Em 1957, Bellmer publica o seu maior trabalho de texto e ilustração, *Petit anatomie de l’image*. A essa altura, seu traço já era marcante e seus temas eróticos eram reconhecidos dentro do círculo surrealista. Faltava, porém, um “manual” da Boneca, isso é, um ensaio que cumprisse a função de trazer à tona o que afinal ele queria demonstrar com os jogos, com o “objeto provocativo”, termo utilizado por Bellmer e Paul Éluard. O próprio Bellmer jogaria ironicamente com essa expectativa de um manual de sua obra como no texto *Mode d’emploi* (“Modos de uso”, 1944/1967). *Anatomia do Inconsciente Físico ou Pequena Anatomia da Imagem*, título completo do trabalho de 1957, relacionava-se com as imagens da carreira construída até ali como uma espécie de tratado para o projeto que a obra de Bellmer construiu ao longo de duas décadas de produção. Peter Webb (2006) conta que o texto começou a ser produzido já em 1939, mas Bellmer interrompeu o trabalho por vários motivos, dentre eles, o período extremamente conturbado da prisão no sul da França. Deve-se lembrar que, mesmo depois da liberdade, somente no final da década de 1940 é que Bellmer pôde, enfim, voltar para Paris, de onde nunca gostaria de ter saído. Bellmer retoma oficialmente o texto em 1953, quando conhece Unica Zürn e, com ela, passa a praticar efetivamente o anagrama, forma que está por trás do argumento de *Anatomia da Imagem*. Bellmer, em carta a Herta Hausmann, descreve o seu texto como uma mistura de segredos poéticos, vícios e pensamento frio e intelectual, sem deixar de lado uma dureza científica (Le Brun, 2004).

O texto sobre o “inconsciente físico” chegou a ser recusado pela editora Gallimard, veículo importante da época, pois o livro seria demasiado curto em número de páginas (Webb, 2006), antes de vir a público e ganhar leitores como Man Ray e Jacques

Lacan – o que indica o seu conteúdo que mistura um estudo visual da representação artística e ao mesmo tempo um exemplo de metapsicologia aplicada. De fato, o texto tem por volta de 80 páginas, nas quais se encontram no mínimo uma dezena de desenhos, como marca da importância da ilustração para esse trabalho. As ilustrações de *Die anatomie des Bildes* trazem uma íntima relação entre palavra e imagem, pois ao longo do texto, Bellmer descreve muitos de seus desenhos anteriores, como é o caso da descrição da garota que segura um grão de açúcar, que remete a uma imagem de 1939³⁷.

Bellmer apresenta o que ele chama de “inconsciente físico”, espécie de autoconsciência que o corpo possui de si mesmo. A partir disso, ele propõe que a nossa forma de se relacionar está marcada por uma série de fenômenos misteriosos, de natureza menos biológica do que fenomenológica, mas que termina por constituir a nossa apreensão dos conteúdos exteriores ao nosso corpo e, em último caso, afetá-lo funcionalmente. Assim: “o conhecimento deriva das migrações do desejo, suas evasões, máscaras, ilusões, detenções, paragens e saltos” (Webb, 2006, p. 103, tradução nossa). Existe, assim, uma terceira realidade física resultante do confronto entre duas opostas, a do real, que se identifica com a imagem do corpo do espelho, com o corpo virtual, cuja imagem é indeterminada, marcada por projeções, introjeções, interdependente do processo criativo, o que viria a nos diferenciar não somente enquanto seres humanos, mas enquanto opostos, homem e mulher. O problema é que esse segundo corpo “criado” é muito mais interessante ao desejo, ainda que a razão científica tente domesticá-lo. Esse discurso racional, o qual a obra de Bellmer não abandona, mas opera a partir de ele, pode ser simbolizado, segundo o contexto da obra *Die Puppe*, pela razão técnica, presente nos livros de ciência, nos manuais de ginástica e toda forma de descrição do corpo – a ideologia hiper científica, utilizada pelo fascismo, é o ponto de partida de Bellmer. Por esse segundo corpo permitir ao homem, o desejo não abandona este corpo, mas antes o reprime e o condensa em pontos focais que se apresentam na expressão humana, isto é, tudo aquilo que as possibilidades criativas colocam ao dispor do desejo. Isso é, tanto na criação de realidades externas, como objetos, quanto no gozar de um conhecimento íntimo, subjetivo, ao qual todo ser humano sucumbe: a multiplicação, a dissecação, a projeção e introjeção, dentre outras linguagens que refletem o inconsciente físico.

³⁷ Ver iconografia no início deste trabalho: 1939, Georges Hugnet e Hans Bellmer, *Oeillades Ciselées en Branche*.

Assim, em ordem de representar excitações virtuais, o corpo exprime na realidade estímulos que deslocam a sua imagem. É o caso da contração de uma dor de dente, por exemplo, em que o corpo solicita que se desvie o foco de excitação, ao que corresponde o ato de morder a pele, gerador de uma dor virtual, um estímulo capaz de desfocalizar o ponto de dor, de forma que se tem um novo centro de atração (do alemão, *Erregnungszentrum*). O agradável e o desagradável, nesse sentido, perdem o sentido para o sujeito. Ao perder esse resquício de consciência, a anatomia se permite, também, deslocar a sua imagem, e assim a excitação

passa pela junta do braço, segue o cotovelo, e então, enfraquecida, viaja pelo pulso erguido, toma uma nova chama e descende para a mão, só para terminar entre a ponte do dedo em riste e a superfície da mesa, na existência sutil de um grão de açúcar (Bellmer, 2004, p. 8, tradução nossa³⁸).

Aqui, Bellmer ecoa uma imagem de sua obra anterior: uma ilustração a Hugnet, *Oeilleades Ciselées en Branche* (Figura 1), de 1939, o que deixa explícito que o texto estava em preparo desde a primeira Boneca. Sobre esse trecho, em sua ilustração para *Anatomia da Imagem*, temos apenas a garota e a superfície sobre a qual ela se apoia, bem diferente do desenho para Georges Hugnet, muito mais barroco, repleto de detalhes, quase kitsch³⁹. Notamos, assim, como o texto de Bellmer joga com movimentos relacionais que descentralizam as funções da palavra e imagem. A palavra, ao se utilizar da sua descrição sucessiva, em que cada imagem é descrita uma por vez, vai em direção à plástica; o desenho, a partir da sua capacidade de descrever estados simultâneos da matéria, isso é, o seu movimento, busca, ao contrário, a organização sintática do corpo. Desfeito de ornamentos e cores ou qualquer essência poética que não seja capaz de ser neutralizada, o desenho deixa para o texto a função de descrever, com seus adjetivos, as imagens. Antes, o desenho apenas desconstrói retratos de garotinhas e grãos de açúcar, para dar enfoque à função dessas imagens, em busca de criar o seu próprio manual de ginástica. Em *Anatomia da Imagem*, é como se o traço aqui fosse muito mais suave, minimalista,

³⁸ Em inglês: “It lingers around the joint, follows the elbow, and then, already weakened, travels on to the slightly upraised wrist, picks up one final burst when descending down the hand, to end between the tip of the index finger and the table top, in the subtle accent of a little grain of sugar”.

³⁹ David Hopkins (2021) comenta que os primeiros desenhos de Bellmer são carregados de elementos kitsch. Ele se refere à fase em torno da primeira *Die Puppe*, sobretudo, mas também observa a continuidade desses elementos nos desenhos da primeira década e na própria Boneca.

ousasse à sintática verbal. Basta, para isso, compararmos a Figura acima com as ilustrações para Hugnet de 1939 mencionadas.

Figura 3 - Ilustração de *A Anatomia da Imagem*



Fonte: *Little Anatomy of the Image*, Dominion Press (2004), trad. e org. de Jon Graham

Figura 4 - *Oeillades ciselées en branches* (ilustração para Georges Hugnet), Hans Bellmer, 1939



Fonte: *Death, Desire & The Doll*, Peter Webb (2006)

Enquanto exposição intelectual, com densas recuperações da psicologia, da linguística e da biologia – muitas vezes em torno de pseudociências como a teoria de Lombroso, por exemplo –, a ilustração de *Pequena anatomia da Imagem* é um equivalente minimalista para o kitsch (Hopkins, 2021), e o barroco das imagens anteriores de Bellmer. Para David Hopkins em *Dark Toys* (2021), a obra de Bellmer até antes da Boneca era marcada pelo uso de elementos considerado kitsch, pelo apelo do artista ao que ele

chamava de “mau gosto”, o que levou à metáfora dos sonhos de garotinhas, doces, objetos de mau gosto existirem no “interior” da boneca, ao que Hopkins (2021, p. 92, tradução nossa⁴⁰) chama de “kitsch nostálgico”: “Bellmer, em parte de forma masoquista, em parte motivado por um sentimento de perda, procurou entrar novamente nessa atmosfera e reviver a experiência infantil”⁴¹. Tal elemento está excluído na representação mais tardia, a de *Anatomia da Imagem*, em que se reescreve o mesmo momento com muito menos elementos, cores, antes se focalizando na dimensionalidade e nas perspectivas do corpo do que em seus adornos. São, porém, a mesma cena – o mesmo signo. Bellmer chama esses momentos escolhidos de “realidade”, conforme tradução de Costa (2019), ou “planos de ação”, em Salgado (2022). Em *Anatomia da Imagem*, assim, vai ser preciso muito pouco da atmosfera barroca, que impera em sua obra inicial, entretanto, ainda podemos ver a paixão pelo “mau gosto” no texto, que permanece repleto de adjetivos, gestos, experimentações com a sintaxe.

O texto de Bellmer apresenta uma abundância de recursos poéticos misturados a um teor ensaístico intelectual. Alguns parágrafos apresentam uma sintaxe serpentina, nota Marcus Rogério Salgado (2022, p.81): “como que a mimetizar as contorções e modelagens corporais encarnadas em verbo”. Muitos parágrafos são marcados por apenas notas metafóricas, outros são longos e misturam ensaios com os recursos poéticos. Isso se intensifica na transposição do próprio Bellmer do alemão para o francês, como nota também Salgado (2022). Além disso, também alude à tradição dialógica dos tratados antigos, como os moldes platônicos ou aqueles mais dialógicos, por exemplo.

Fica claro que, com a Boneca, o artista visava demonstrar que a construção imagética do corpo parte sobretudo do desejo do olhar, que também é um fazer ser olhado. Assim, Bellmer conta que a garotinha sonha acordada e sente uma excitação de natureza sexual, uma excitação que não está em questão se pode ou não ser expressa, pois ela ultrapassa os limites da própria noção do Eu. Assim, tal excitação seria descentralizada do órgão sexual, perde a sua gravidade, transita por todo o corpo e até mesmo para fora dele, até a “existência sutil de um grão de açúcar”. O interior e o exterior se unem assim em um jogo de projeções anatômicas.

⁴⁰ No trecho completo, Hopkins elucida que o termo kitsch nasce de variações de verbos em alemão *kitschen* e *verkitschen* (respectivamente, baratear e eliminar de forma barata): “*nostalgic kitsch*”.

⁴¹ No original: “Bellmer – part masochistically, partly driven by a sense of loss – sought to re-enter that atmosphere and to reinhabit childish experience”.

Em *Anatomia da Imagem*, “forma plástica e pensamento se abraçam e fundam seu enlace amoroso, gestos relacionais” (Salgado, 2022, p. 1). Essas relações podem ser vistas, por exemplo, nas diferenças entre a representação de uma mesma cena pela palavra e pelo desenho. Grosso modo, o texto é poético, caprichoso, erótico, embora o seu fundo seja intelectual, frio, até, já o desenho é técnico e não se vale de muitas técnicas representativas do campo das artes plásticas. É como se, enquanto a mão que escreve busca a sensualidade plástica, pela palavra, a que desenha se empenha em geometrizar as formas sensuais de imagens de seu próprio acervo. O texto, assim, continua no desenho e o desenho funde-se ao texto. Os corpos que vemos em *Anatomia da Imagem* se constroem antes em diversas linhas, pontilhados, como detalhes que dão a dimensão e as realidades da imagem. Ao compará-los com as obras anteriores, eles parecem tatuagens minimalistas daqueles. Com a obra ulterior de Hans Bellmer, eles abrem espaço, sem dúvida, para a grande intervenção da técnica da gravura na obra do artista. Assim, sai de cena o desenho barroco, misturando elementos *fin-de-siècle* com o olhar de engenheiro e designer, para um olhar quase científico, que, como o escritor vai dizer, ironiza os manuais ilustrados de ginástica – um elemento marcado pelo uso da cultura do nazismo. No desenho, está em plano um corpo “temporalmente neutro em que se coordenam presente e futuro de suas aparências”, uma síntese visual “de curvas e superfícies ao longo das quais se desloca cada ponto” (Bellmer, 2022, p. 43).

Do lado da palavra, o texto busca constantemente uma plástica, em que se alternam registros poéticos e ideias em busca de “descrever sem empobrecer”, como coloca em passagem que revela o mote de sua escrita verbal. Como uma reescrita poética dos desenhos, a palavra demonstra querer ser imagem, como quando Bellmer descreve o grão de açúcar apenas verbalmente, para excluí-lo da ilustração de forma que a imagem precisa da palavra, e esta, por sua vez, continua a imagem. Enquanto isso, o ilustrador opta pelo retrato tridimensional, ironicamente frio, como em um manual de uso, imagem que está por trás do projeto de ironizar a linguagem injuntiva da ciência. *Anatomia da Imagem* é a tentativa de Bellmer de recriar os livros de ginástica e os tratados pedagógicos, no que revela certo caráter de paródia, à maneira dos tratados de educação para jovens garotas de Marquês de Sade. Entretanto, sua ironia está em se tomar totalmente como sério e paródico ao mesmo tempo.

Para acompanhar essas incursões, ele cria outros desenhos que, sem utilizar nada além de linhas e pontilhados, abusam da sobreposição e da transparência enquanto

técnica. Podemos dizer que há certa ironia no fato de que tais desenhos são, em sua maioria, recriações em linhas de imagens anteriores, que não obstante utilizavam-se de cores e outros elementos dentro de suas técnicas, como no exemplo da comparação da ilustração acima e o trabalho para Hugnet, de 1939. A ironia está no sentido de Bellmer parecer sugerir que uma mesma realidade pode se valer de diferentes recursos, para exhibir ou esconder uma imagem.

Os desenhos de *Anatomia* servem para ilustrar passagens específicas do texto e de levar a um outro patamar as exposições intelectuais sobre a existência do “Inconsciente físico”. Ao fazê-lo, sinalizam para a presença dessa tese em toda a obra anterior de Bellmer, inclusive na Boneca, que condensa todas as poses desenhadas em seu corpo articulável. As ilustrações seguem o padrão técnico de utilizar apenas linhas e pontilhados, sombreamentos, principalmente quando o objeto representado apresenta algum valor destoante com o resto da imagem, como é o caso da imagem apresentada a seguir (Figura 7), que apresenta uma glânde peniana como parte da estrutura física de uma garota apoiada com as mãos rente aos seus seios em forma de saco escrotal. O sombreamento representa uma ideia de um corpo que é tão constituinte quanto intruso àquela imagem. Destacam-se essas imagens:

Figura 5 - Ilustração, Pequena Anatomia da Imagem

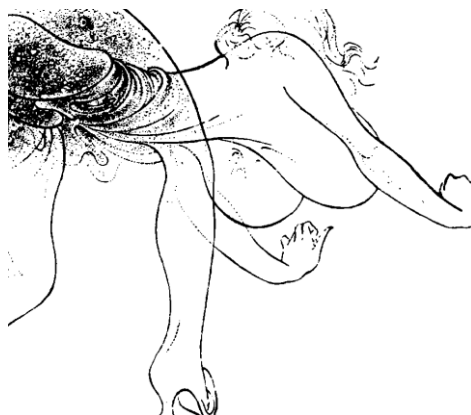


Figura 6 - Ilustração, Pequena Anatomia da Imagem



Fonte: *Little Anatomy of the Image*, Dominion Press (2004)

Figura 7 - *Pequena Anatomia da Imagem*



Fonte: *Little Anatomy of the Image*, Dominion Press (2004)

Podemos pensar duas primeiras imagens (3 e 4) se ligam a um outro “caso” estudado pelo autor – Bellmer parte de diferentes cenários para comprovar a existência do “inconsciente físico”, alguns ficcionais e poéticos, como o da garotinha sentada, outros baseados em estudos psiquiátricos, como os de Cesare Lombroso, famoso psiquiatra do século XIX inventor da teoria de que a aparência física, mais especificamente a desenvoltura do crânio, está ligada à tendência do sujeito para a criminalidade, é uma referência para essas imagens, além de outros casos de parapsicologia, como a história de uma garota de 14 anos de idade que, depois de atingir a puberdade e crescer 10 centímetros de uma vez, passa a sofrer convulsões e alucinações de perfuração. Ao perder abruptamente a capacidade de enxergar, a menina adquiriu “a faculdade de ver pela extremidade do nariz e pelo lóbulo da orelha esquerda, conservando a mesma acuidade visual” (Bellmer, 2022, p.14). Da mesma forma ocorre com a capacidade de sentir

cheiros, que foi transferida para os calcanhares. Bellmer coloca que o corpo é repleto de mecanismos psíquicos que não são perceptíveis ou entendíveis, mas são acessíveis quando a linguagem intervém sobre eles e nasce a interpretação.

Sobre esse caso de *Anatomia da Imagem*, Bellmer comenta então que casos como esse não são isolados, e confronta esses relatos da “realidade” com as imagens poéticas de sua obra, como uma forma de dotá-las da teoria do “inconsciente físico”. Isso porque, em todas essas imagens, existe um “conflito entre o desejo e sua proibição, violência”. Tais conflitos levam à “repressão do órgão sexual e a sua subsequente projeção em olho, ouvido ou nariz”, uma projeção ou deslocamento que diz respeito, em sua base, à “valorização hiperbólica dos órgãos dos sentidos e a dramatização de suas funções”, conclui. A proibição que leva a garota a não desejar mais ver nada, sob o efeito do choque, cria “pontos focais reais”, que se refletem em pontos focais “virtuais”, no caso, as mãos e os calcanhares (que passaram a enxergar ou ouvir, no lugar dos olhos e dos ouvidos), que se transformam em substitutos. Aqui, entendemos que o termo “virtual” de Bellmer se refere à existência de uma imagem anatômica capaz de coexistir, como um passado, futuro e presente da representação que vai além da percepção. São imagens que se sobrepõem, processo em que a “reversibilidade” atua em substituições.

Assim, a Figura 3 retrata o momento da repressão da função da visão. A garota tampa apenas um olho com a mão, enquanto o seu rosto se transfere para o seio, já “enucleado”, enquanto o outro demonstra a ambiguidade do querer saber e não querer olhar. Na Figura 5, por sua vez, ela se encontra totalmente “imersa” em seu corpo virtual, coberto de orifícios. Nessa imagem, vários rostos de olhos fechados escondem outro que observa de dentro da anatomia. Trata-se da linguagem dos sonhos, em que duas realidades coexistem nas relações da linguagem onírica. Assim, a garota tanto traz à tona quanto reprime, de forma que a linguagem lógica não significa a inexistência da fantasia. Esses dois conteúdos são deslocados em uma só experiência sensorial que a terceira dimensão do desenho de Bellmer tenta recriar, a fim de demonstrar que, anatomicamente, vivemos mais a múltipla vida dos sonhos do que imaginamos.

Assim como a linguagem cria palavras e até mesmo as desloca dentro de uma frase, o corpo articula as imagens constituintes do universo sensorial. Lembramos que, em Novalis (1997), o mundo sensorial é o do conhecimento, do qual a linguagem é independente. Acessar o mundo sensorial pela linguagem inconsciente equivale à linguagem do espírito do romantismo. Nesse sentido, essa linguagem deve realocar o

mundo sensorial e o corpo criado por ele, de forma que se ecoa a frase bellmeriana “o corpo é como uma frase, ele nos convida a desarticulá-lo, para reconstruir as suas partes como em um infinito anagrama”. Anagramas são jogos linguísticos em que as letras de uma frase ou palavra são deslocadas para criar outras composições verbais. Bellmer descreve: “o anagrama nasce, se olharmos de perto, de um conflito violento e paradoxal (...) pressupõe uma vontade máxima da vontade imaginativa e, ao mesmo tempo, a exclusão de qualquer intenção preconcebida” (Bellmer, 2019, p. 63). Essa proximidade do corpo com a linguagem fez com que o homem gostasse de produzir jogos eróticos, algo que se explicaria pela ocorrência desse processo na língua desde o seu uso pelas crianças, mas também sujeitos em estados de loucura ou em discursos religiosos, como o dos médiuns.

Essas concepções estão por trás da Figura 7, que apresenta um corpo feminino com a estrutura de um membro masculino. O saco escrotal substitui os seios, enquanto o pênis, no lugar do tronco, conecta-se aos membros inferiores e superiores com a coluna arqueada. As imagens femininas e masculinas são sobrepostas a ponto de não apenas se confundirem, mas serem interdependentes e indissociáveis. Bellmer ilustra a sua ideia de que o corpo feminino, sob o olhar masculino, sofre uma transformação em que a vagina – um detalhe – torna-se o todo, mas que antes disso paga uma espécie de tributo fálico, ao operar uma espécie de “imaginação muscular” do membro masculino. O pênis assim emerge da vagina, criando uma realidade com ares de hermafroditismo, de acordo com a passagem:

É evidente que não nos perguntamos seriamente até o momento, em qual medida a imagem da mulher desejada seria predeterminada pela imagem do homem que deseja; então, em último lugar, por uma série de projeções do falo, que iriam progressivamente do pormenor da mulher em direção ao seu conjunto, de forma que o seu dedo, sua mão, braço e perna sejam o sexo do homem – que o sexo do homem seja a perna vestida com meia-calça, por onde sai a coxa inflada –, seja o par de nádegas ovóides que dão impulso à espinha dorsal (...) (Bellmer, 2022, p. 32).

Portanto, na Figura 7, que ilustra a passagem acima, Bellmer lida com as “projeções fálicas” na relação erótica, uma condição das diversas metamorfoses que o objeto promove em sua imagem. Essas projeções se imbricam na experiência do homem do corpo feminino e a consequente relação da mulher com o seu próprio corpo: “baseado

nisso, pensamos que a vagina é também capaz de determinar a imagem como um todo” (2022, p. 33). O órgão sexual da mulher pode determinar toda a sua imagem: “posicionado entre seu dedão e os dedos, suas mãos, seus pés entrelaçados, as dobras de seus braços e axilas, ou pode ser sua orelha, seu sorriso, uma lágrima em seu olho fechado” (Bellmer, 2022, p. 32). Ele pontua que essa transformação do órgão feminino é, no final, uma projeção que se autonomizou daquela do organismo masculino, passando pela própria simulação da “imaginação muscular” do falo que se imaginou como uma vagina.

Comentamos que a Figura 3 (e, em algum nível, a de número 4) compõe uma retomada da ilustração de Georges Hugnet (1939), na qual Bellmer antecipa *Anatomia da Imagem* por um desenho que perfeitamente remonta o “caso” da “garotinha sentada”. Na ilustração (Figura 3), Bellmer cria uma cena semelhante, embora sem o barroco do grão de açúcar, dentre outros detalhes. Seu enfoque recai na tridimensionalidade criada pela realidade corpo versus objeto (uma superfície que parece uma mesa). Além disso, ele retrata uma mulher aparentemente adulta.

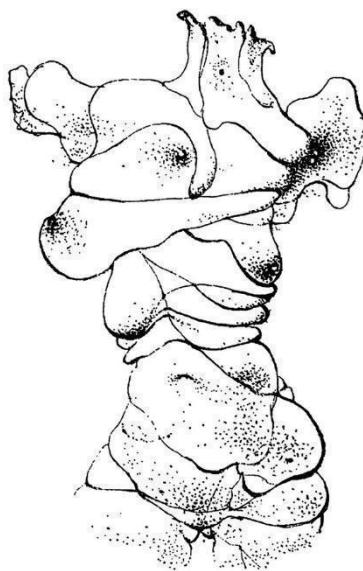
No caso da Figura 8, exibida a seguir, temos uma das imagens mais sensíveis de toda a obra, pois ela é a que melhor apresenta a carga de violência e de surrealismo trazida no argumento da *Anatomia da Imagem*: aquilo que é “o choque experimentado diante da duplicidade das aparências é muito violento para que o jogo da habitual comparação poética esgote seu alcance, para que não se proponha uma revisão radical de nossas concepções de identidade” (Bellmer, 2022, p. 55). A experiência do desejo é violenta por si só e ela vai sempre desencadear uma destruição da identidade. As comparações poéticas são as tentativas de sentido que visam organizar a identidade estilhaçada. Elas se esvaziam quando, por exemplo, um criminoso amarra a sua vítima a ponto de ver nela uma massa amorfa como a de um frigorífico, conforme o relato que Bellmer traz em *Anatomia da Imagem*:

Para obter uma prova objetiva, recorremos ao recurso do artesão criminoso, que, através da mais humanamente sensorial e a mais bela paixão, a de abolir a separação do muro da mulher a partir da sua imagem. De acordo com a memória que tenho retido com precisão de um determinado documento fotográfico, um homem, para transformar a sua vítima, tinha apertado as suas coxas, ombros, e seios com arame cruzado, causando, ao acaso, protuberâncias de carne, triângulos esféricos irregulares, que se esticam em dobras, desagradáveis lábios,

multiplicando-se nunca antes vistos seios em locais ultrajantes (Bellmer, 2004, p. 32, tradução nossa⁴²).

Aqui, vemos como Bellmer demonstra em prática a ideia de “chance” (acaso) do surrealismo. Histórias, relatos, documentos, são registros de que a identidade não é formada por um ego se por trás dele não existe um “gênio”. Esse gênio, Bellmer relata como um gênio rebelde, que só reconhece a lógica da ironia, do improvável, do erro: “como se o ilogismo fosse um reconforto, como se o riso fosse permitido ao pensamento, como se o erro fosse o caminho, o amor sendo o mundo aceitável e o acaso uma prova da eternidade” (Bellmer, 2022, p. 66). Bellmer cria uma série de notas que aproximam literatura e realidade ao maior estilo surrealista, baseando-se em uma ironia que supõe uma identidade entre o mundo e a sua imagem.

Figura 8 - *A Anatomia da Imagem*



Fonte: *Little Anatomy of the Image*, Dominion Press (2004)

Essa ilustração, em específico, rica em detalhes e texturas, apresenta o mesmo conteúdo violento do texto verbal de forma tanto realista quanto imaginária. Assim, o

⁴² Na tradução de J. Graham: “To obtain objective proof, we will consequently have recourse to the criminal craftsman through the most humanely sensorial and most beautiful passion, that of abolishing the wall separating the woman from her image. According to the memory I have accurately retained of a certain photographic document, a man, to transform his victim, had tightly bound her thighs, shoulders, and breasts with crisscrossed wire haphazardly causing bulges of flesh, irregular spherical triangles, stretching into folds, unsavory lips, multiplying never before seen breasts in outrageous locations”.

ilustrador ironiza, até onde não deseja, a obsessão de representação dos manuais de anatomia e de registros policiais, isso é, o desejo de ver, perante a necessidade jornalística de apresentar. Podemos pensar que os aglomerados de pontilhados que se espalham pelas áreas sensíveis da vítima são como equivalentes dos adjetivos do texto *Anatomia da Imagem*: “esféricas irregulares”, “desagradáveis lábios”, “locais ultrajantes”⁴³. A textura é uma técnica que pode dar realismo ao desenho, pois ela sobrepõe a determinadas partes pela tinta. Bellmer vai trabalhar com essa técnica principalmente na gravura, modalidade que predomina em sua obra a partir de 1946. Na Figura, o busto feminino, transformado pelo efeito da violência dos fios, apresenta uma texturização que cria um corpo formado por seios, cuja imagem é cônica, o que ativa uma série de imagens anatômicas de “ângulos esféricos irregulares, dobras, lábios”, que termina por definir o corpo como um todo. Áreas pontilhadas indicam a presença de vários mamilos nas extremidades das dobras de tecido, além de destacarem algumas regiões estratégicas nas juntas, no abdômen e em torno do órgão sexual.

É sabido que o ícone da anatomia é o torso, o busto de uma figura, utilizado como imagem base para o estudo da representação anatômica. Bellmer vai buscar na referência da Diana de Éfeso⁴⁴ como exemplo de um torso ou busto cuja realidade está dada, mas foi, também, alterada. Afinal, a deusa do templo grego é conhecida por ser uma estátua de um busto feminino, só que repleto de seios. Essa referência, Bellmer já havia explorado em outras ocasiões, na Boneca e no objeto ou escultura de nome *La Toupie* (Figura 2). Pela maior concentração de Bellmer nesse exemplo, a ilustração da Figura 8 torna-se uma das mais marcantes de *Petit anatomie* justamente pelo caráter de estudo artístico e anatômico. Essa relação com a mitologia da Diana de Éfeso (Figura 8), apresenta as ideias sobre a “fusão prática do natural com o imaginado”.

⁴³ Na última tradução de *Pequena anatomia da imagem*, publicada durante a produção desta tese pela editora 100/Cabeças, tradução de Marcus Rogério Salgado (2022, p. 41-42), traduz-se de forma diferente o conteúdo do trecho em questão, de forma que a descrição das partes do corpo cede espaço para uma muito mais focada na confusão que os detalhes provocam na imagem como um todo, como, por exemplo, a saída de “desagradáveis lábios” para “lábios em confusão”, o que altera drasticamente o sentido da imagem resultante. Na tradução de Costa (2019), opta-se pelo desfecho com a palavra “ultrajante”, enquanto na de Salgado por “localidades inconfessáveis”.

⁴⁴ Falaremos da Diana de Éfeso, principalmente no terceiro e quarto capítulo, ao analisarmos as fotografias de 1958 e os objetos de Bellmer. A Diana de Éfeso é descrita na passagem: “a estátua da Diana de Éfeso era um cone negro, erizado de seios. O Nosso: a fusão prática do natural e do imaginado” (Bellmer, 2022, p. 42). Segundo Marcus Rogério Salgado: “famosa representação escultórica carrega de formas ovóides que têm sido lidas como seios” (2022, p. 92). Assim, Bellmer convoca um imaginário coletivo para dar um novo sentido ao exemplo que ele apresenta, do criminoso artesão, movido por uma paixão.

Vale ressaltar que “imagem” significa tanto a verbal, construída pelo texto ficcional e poeticamente. Imagem remete tanto àquelas laboriosamente construídas, pelo discurso, como aquelas involuntárias, no caso do inconsciente físico. Essas imagens estão em conflito, tal como a imagem da “garotinha sentada” – que se torna uma imagem construída pelo autor.

Na Figura 8, a imagem vem da memória da vítima do crime passional, o que compõe um belo exemplo de acaso objetivo surrealista. Bellmer fala de uma “prova objetiva”, referindo-se às comprovações da anatomia do desejo, que passam do erro – como ao tomar um membro pelo outro, pela multiplicação ou divisão da imagem – a todos os tipos de transformação do objeto anatômico. O algoz artesão da história da Figura 8 é aquele que ousou “abolir o muro que separa a mulher de sua imagem” (Bellmer, 2022, p. 43). Tal expressão, cujo significado contém todas as relações filológicas da obra de Bellmer, transforma-se aqui em uma metáfora altamente sensual. O muro é a pele do corpo, que esconde as vísceras, mas também a linguagem do corpo, o corpo sob o corpo. É, ainda, o espelho – o que coloca o objeto à mercê do conhecimento absoluto, onde se verifica o gozo do extermínio do objeto, ao mesmo tempo que na obscuridade, no desconhecimento.

Nesse sentido, mais uma vez, as palavras descrevem demorada e sensualmente o que a imagem oculta, para assim confrontar o olhar com a crueza da representação. Na descrição verbal, podemos imaginar a vítima e seu sofrimento, isso é, a violação da integridade física desse corpo feminino. Já no desenho, temos apenas a “imagem” de uma mulher, representada pelo seu torso. É contra essa imagem, que cria um muro entre a mulher e a sua imagem, que a representação de Bellmer vai se voltar, para destruí-la em favor de múltiplas imagens. Ou seja, é antes uma violência representada, ficcional, que tem como busca a liberdade, pois toma a mulher como um corpo propício aos espelhamentos das múltiplas imagens que o ser humano possui em sua anatomia, e não contra a mulher em si. Isso vai contra estudiosos que percebem a obra de Bellmer como variações da fantasia masculina de violência ao corpo feminino como tal, como o estudo de Sue Taylor (2000), por exemplo. O desconforto causado pode ser pensado menos como um efeito à violência do corpo feminino do que da própria psicologia da violência em si, explicitada em toda a sua crueza, realidade, o que se compara ao desconforto diante da obra de Sade, por exemplo.

Bellmer também nos leva a questionar a necessidade de ver, de saber, no relato do crime envolvendo os fios de arame. O ego e o inconsciente se alimentam das imagens e depende delas para entender a si mesmo e o corpo. Esse corpo responde a esse interesse pela sua própria representação, ele responde ao olhar da câmera, à descrição das provas objetivas, dentre outras formas de representá-lo. Ela reimagina o objeto e o apresenta por meio de uma lógica sintática, se considerarmos o argumento de *Anatomia da Imagem* da comparação entre o corpo e a frase. O uso de linhas e pontilhados revela aqui uma forma de se aproximar da linguagem escrita, sem ceder totalmente à plástica, mantendo sempre o foco na palavra. Assim, o uso de texturas no desenho é uma espécie de equivalente visual dos adjetivos do texto, pois tanto a descrição quanto as técnicas plásticas visam destacar e tornar aquele corpo “único”, leitura que se sobressai quando associamos ao nome da série de 1958, *Unica-Bound*⁴⁵. O desenho apresenta um olhar sintático, pois o ilustrador tem como objetivo explorar os rearranjos dos membros, da organização da carne sob os fios, como se a “paixão humanamente bela” do criminoso artesão escrevesse no corpo. Tal corpo não apenas recebe a paixão como a responde e se revela, ao exhibir os seus seios ocultos, sob as camadas da derme, a sua verdadeira anatomia.

Nos desenhos de *Anatomia da Imagem*, Bellmer emprega poucos, mas significativos detalhes. Um deles, por exemplo, verificável na Figura 8, é o uso do pontilhado em áreas estratégicas, o que cria no corpo uma textura que remete ao acúmulo (sangue, gordura, tensão). Podemos dizer, conforme vimos, que esses detalhes funcionam como composições minimalistas de uma sintática que se quer como aquela da frase, do texto em si, em busca de uma síntese visual que Bellmer acredita estar clarificada no processo do anagrama. Assim, comparado aos recursos plásticos do texto, os detalhes do desenho funcionam como adjetivos, a descrever e dar substância às descrições dos nomes. Isso é, o texto, pela via plástica, imagética, busca dissecar as partes do corpo por meio de suas descrições, de forma que Bellmer destaca a sua linguagem científica por meio do poético. Em sua descrição científica, as partes físicas se transformam pelas relações, recursos poéticos, adjetivos, em caminho da frieza científica da dissecação, para breçar ou confundir com o sensível. Assim, seios se transformam em “triângulos irregulares”, ombros, busto e lábios são “desagradáveis”, segundo a tradução de Costa (2019), ou “em confusão”, na versão de Salgado (2022). No desenho, esse processo de mistura de linguagens aparece na transformação de imagens físicas clássicas, como o busto, por

⁴⁵ Presente na iconografia e figura 9 do presente trabalho.

exemplo, “sabotadas”, digamos assim, por particularizações que rompem com a representação científica, figurativa do corpo.

No desenho da Figura 8, pelo uso de pontilhados e artifícios simples em termos de técnica, como é a marca da ilustração de 1957, Bellmer quer extrapolar o signo clássico, figurativo, isso é, a imagem reconhecível de um corpo humano, a partir dele mesmo, para libertá-lo de seu índice de realismo. O busto, signo da representação clássica, rompe-se de dentro para fora, o que é a operação de colocar o signo em tensão. A isso, acrescentamos que é a escrita de *Anatomia da Imagem*, o jogo com a letra, em adjetivos, parágrafos serpentinos, ironias, enfim, uma escrita que nunca se resolve se se quer imagem ou não, que a penetra e vaza de seus poros, de dentro da imagem. Assim, as letras são como vasos sanguíneos a romperem e vazarem da pele, tal como a imagem da mulher aparece sob o muro/espelho.

Os corpos que o desenho nos apresenta não são, necessariamente, irreais ou abstratos, ou representações tridimensionais do movimento, mas tentativas de se romper com o reconhecível, compreensível, da forma como “falamos” do corpo e como ele “fala” conosco. Bellmer adiciona constantemente elementos que permitem ao próprio signo da representação a sua colisão, como uma paródia, ou melhor, uma ironia sobre a imagem do corpo. É como se ao corpo, enquanto signo, fosse oferecido demasiado alimento, para que ele sofresse de uma indigestão ou enfastiar-se de si mesmo. Bellmer se pergunta como poderia retornar esse referencial ao ponto de que novamente a linguagem pudesse alimentá-lo, ao se questionar: “como descrever, sem empobrecer”, como no caso do exemplo da garota e o grão de açúcar.

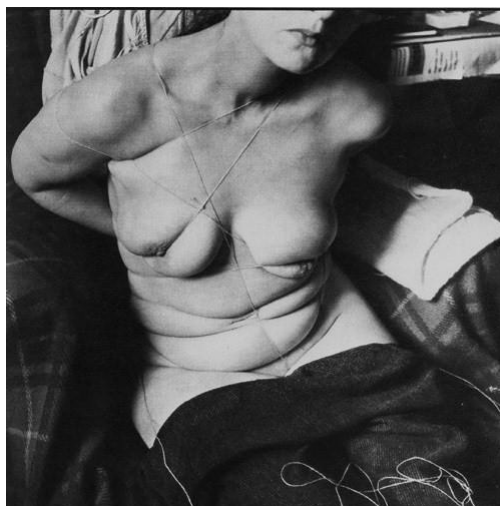
Vemos como o texto de 1957 mesmo se enxerga como uma paródia do didático, do pedagógico, das capacidades descritivas da língua e da visualidade, em que o autor experimenta os limites de alongamento da realidade física menos pelo registro no campo do maravilhoso, como os surrealistas, mais pela insistência no retorno às categorias básicas de expressão. Aqui, toma-se “as linguagens a partir de suas matérias ou atos e gestos fundadores” (Salgado, 2022, p. 80). As acrobacias e pontos de equilíbrio de um livro que ousasse “figurar a mulher móvel no espaço”, Bellmer exemplifica:

em vez de escolher três ou quatro momentos de um gesto (conforme se faz nos manuais ilustrados de ginástica), fossem adicionados todos, integralmente, e sob a forma de objeto, resultaria na síntese visual de

curvas e de superfícies ao longo das quais se desloca cada ponto do corpo (Bellmer, 2022, p. 43).

Ainda sobre o caso da Figura 8, Bellmer retornaria à referência do “artesão criminoso” em uma série fotográfica de 1958, *Unica-Bound*, publicada na quarta edição da *Le Surréalisme, même*. Para contextualizar esse outro trabalho, Bellmer propõe uma série de variações a partir da ideia de um corpo feminino que, sujeito à pressão dos arames, perde cada vez mais a sua aparência humana e se torna um aglomerado de massas e seios. A foto apresentada a seguir, por exemplo, exhibe semelhança direta com a ilustração da Figura 8. Analisamos as fotografias de *Unica-bound* no terceiro capítulo da tese.

Figura 9 - *Tenir au frais/Unica Ligotée*, H.B., fotografia em preto e branco



Fonte: Bellmer, Hans. *Photographien*. 1974.

A ligação entre esse trabalho publicado em 1958 com o desenho da Figura 8 que vimos, em que Bellmer desenha a memória da fotografia do crime passionai, reflete a relação entre as Figuras 3 e 4, isso é, respectivamente, as ilustrações para *Anatomia da Imagem* e para a colaboração com Georges Hugnet, *Oeillades Ciselées em Branche* (1939), de modo que Bellmer demonstra uma incessante reescritura de suas imagens. Ao treinar a mesma descrição em diferentes linguagens, é como se ele buscasse estressar a própria possibilidade de descrição e imaginação de imagens. Ao comparar as reescrituras, conferimos ora um esvaziamento do conteúdo, quando falamos das diferenças entre as Figuras 1 e 2, em que os elementos disponíveis são eliminados e a imagem ulterior se

torna, em relação à anterior, mais direta e enxuta. Ali, tratava-se de um jogo de Bellmer de tentar, com o desenho, criar uma sintaxe como a da frase. Entretanto, no caso da fotografia, não se trata apenas de uma reescritura, mas de uma completa reimaginação da ilustração de *Anatomia da Imagem*, no caso da Figura 8.

A Figura 8, agora que conhecemos a recriação em fotografia (Figura 9), subverte o clássico signo do torso ou busto feminino. É como se, aqui, Bellmer quisesse nos dizer exatamente de onde parte *Anatomia da Imagem*. Reconhecemos facilmente o busto clássico feminino, ele nos é uma imagem completamente familiar, pois o busto feminino é um índice de realidade, ele é, de certa forma, totalmente “domesticado” ao nosso olhar, é o que reconhecemos como corpo. Ele é parte do “vocabulário” sobre o corpo, é sintoma do muro que existe entre a mulher e sua imagem. Bellmer quer sabotar esse muro, essa realidade, e apresentar uma nova forma de se pensar o busto a partir da referência da Diana de Éfeso, observável nos dias de hoje pela “nossa” Diana, a do artesão criminoso.

Nesse mesmo sentido, Bellmer sabota, ainda, a própria ideia de “ilustrar” um texto. Estamos autorizados, não sem ressalvas, a imaginar que a ilustração da Figura 8 representa exatamente aquilo que lemos no texto escrito, e o texto nos dá a imagem do artesão criminoso. Portanto, é dela que devemos partir para olhar a imagem. Caso apenas estivéssemos a ler o texto, o efeito seria diferente. Mas, com a ilustração, Bellmer nos faz imaginar o que seria isso que ele chama de “abolir o muro que separa a mulher de sua imagem”. O busto clássico, cujo molde remete à estatuária grega, elemento que Bellmer subverte desde sua estreia com uma escultura como a *Die Puppe* (1934), é o elemento que simboliza, ilustra, o que seria a “imagem da mulher”. Ela nos é totalmente familiar. O ato de amarrar o corpo de sua vítima é uma “paixão bela e sensível”, apesar de seu teor – de forma que a obra de Bellmer parece fazer uma apologia à violência, sem dúvidas –, pois parte do ponto de vista que existe, na mulher, uma criatura ou objeto encarcerado, privado de aparecer, ou que finge não existir, sob o corselete do discurso (Schwering, 2016), feito de sua própria pele.

A Figura 8, conforme dito, é importante para a proposta de *Anatomia da Imagem* enquanto uma obra ilustrada, pois é nela que essa subversão do signo acontece. A imagem não só acompanha a escrita, mas toda a obra de Bellmer, por isso, é tão importante para ele que as imagens descritas em sua obra sejam uma unidade que se conecta desde *A Boneca*.

Além disso, a escrita está ligada à imagem enquanto uma forma de subverter o desenho. Como vimos na comparação da descrição verbal, sensual e barroca, com o minimalismo das imagens, baseado em usos discretos das técnicas representativas, a escrita vai contaminar as imagens. O pontilhado da Figura 8, assim, teria a mesma função e o mesmo valor dos adjetivos do texto escrito. Na descrição de um conteúdo, todo o conteúdo “extra” da linguagem, como os adjetivos, as locuções descritivas no geral, visam dar uma ideia mais única do conteúdo descrito. No caso de Bellmer, seu texto exagera propositalmente na descrição das partes do corpo (seios, lábios “ultrajantes”), para torná-los vivos “detalhes”. O todo do corpo é substituído por esses detalhes, como descreve Bellmer no trecho:

se uma mão imprevista, nua, saindo da calça no lugar do pé, é provocadora de todo um outro grau de realidade – infinitamente mais poderosa que a mulher inteiramente visível, pouco importa atribuir à surpresa ou a descoberta do desejo, ou, ainda, de se referir ao conhecimento obscuro (Bellmer, 2022, p. 39).

É em relação a esses conhecimentos obscuros que está a criação de um manual de instruções, um dicionário das imagens, um livro de ginástica ilustrado, a sabotar os índices de realidade que passamos a chamar de “imagens”. Pela relação disso tudo com a ideia do anagrama, da sintaxe da frase, esse manual é um manual de ginástica da filologia. Pensar filologia, o estudo do texto, enquanto um manual ilustrado, constitui, em nível de inversão, a propor o dicionário como um livro de imagens, e não de palavras. Afinal, são palavras que se tornaram imagens, corpos. Eis o dicionário monstruoso de Bellmer: “o essencial a se reter do monstruoso dicionário de analogias-antagonismos, que é o dicionário da imagem” (Bellmer, 2022, p. 39).

No caso da Figura 9, podemos dizer ainda que a fotografia é um índice da realidade, conforme Rosalind Krauss (1981): “técnica e semiologicamente falando, desenhos e pinturas são ícones, enquanto fotografias são índices”, graças à “conexão especial com a realidade que as fotos exercem” (Krauss, 1981, p. 26, tradução nossa⁴⁶). Comparado com o caráter de real da fotografia, por exemplo, o desenho teria um vínculo icônico com a realidade, pois nele se pode interferir o imaginário do artista livremente. O

⁴⁶ “For technically and semiologically speaking, drawings and paintings are icons, while photographs are indexes”

índice revela a presença oculta do artesão criminoso do relato – e do próprio Bellmer, impondo as maneiras “algébricas e geométricas de seu pensamento” ou “certezas elementares” (Bellmer, 2022, p.42), no corpo de *Unica*.

Essa separação das linguagens, que fez com que a fotografia fosse sempre questionada enquanto meio de expressão artística, foi uma das maiores subversões do surrealismo, ao ironizar a crença na realidade a partir do índice de obscuridade que a fotografia, com suas manipulações, pode registrar. A perfeita demonstração da fotografia surrealista mostra que os artistas visavam transformar o signo da realidade em uma “ausência” ou “escrita” da realidade, conforme Krauss (1981, p. 28). A fotografia surrealista pode ser pensada como os documentos que comprovam que a surrealidade está inserida de tal forma na natureza que mesmo a representação mais realista possível está sujeita às convulsões da beleza: “se pudéssemos generalizar a estética surrealista, o conceito de beleza convulsiva estando no centro dessa definição: reduzir à uma experiência da realidade tornada representação” (Krauss, 1981, p. 29, tradução nossa⁴⁷).

Bellmer, enquanto colecionador de fotografias de nus, estava preocupado em atacar o índice de realidade que norteia a experiência do desejo: o corpo. A história da representação anatômica constitui, podemos dizer, parte do vocabulário sobre o corpo. Esse vocabulário é o passado, o futuro, o presente da experiência física, e sabemos, no momento do conflito e da violência, que essas realidades coexistem. Bellmer joga ironicamente com a possibilidade de se comprovar que sob o corpo se expressam diversas camadas que formam novas imagens, acessíveis ao corpo, mas não ao olhar, o que desperta uma curiosidade que põe em risco a imagem convencional de uma anatomia. É por isso que o seu uso da fotografia reitera ainda mais o impacto da imagem do artesão criminoso. O corpo é como uma sobreposição de realidades que cria um objeto único – um *Apfelstrudel*.

O seio é um exemplo da álgebra do corpo, que se constitui a partir de proporções plásticas e temporárias em sua aparência. O que o exemplo repleto de acaso do artesão criminoso, e depois as fotografias vêm mostrar, é que o seio é um índice de realidade da experiência da Diana de Éfeso, aquela que, com seu torso multiplicando seios, questiona o signo do busto clássico. O seio está ligado, ainda, ao nascimento, ao signo do feminino que nutre a existência. Ele é, enquanto símbolo, suporte do imaginário, que o “eriça” e o

⁴⁷ “If we are to generalize the aesthetic of surrealism, the concept of Convulsive Beauty is at the core of that aesthetic: reducing to an experience of reality transformed into representation”.

multiplica. Assim, ele é como uma espécie de fórmula matemática para o corpo, pois lhe concede proporção. Como a fórmula algébrica determina uma substância no infinito, o seio confere uma realidade de imagem ao corpo, o que estaria por trás da ligação dos efésios. Bellmer ressoa a ligação feita por Novalis entre linguagem e matemática, que “constituem um mundo em si”, onde se espelha “o estranho jogo de proporção das coisas”. A linguagem, como a matemática, nos faz crer que as coisas se constituem por sua substância, entretanto, ela é totalmente permutatória, no que consiste a sua verdadeira realidade, assim como a linguagem, cujo “desprezível tagarelar” é o seu lado “infinitamente sério” (Novalis, 2021, p. 177). O corpo é essa natureza cujas proporções se espelham para serem contraditas. Nesse sentido, tanto na ilustração quanto na fotografia de *Unica-Bound*, os efeitos filológicos estão presentes.

2.2 Músculos que se rasgam: o alfabeto do corpo

Assim, já podemos dizer que *Anatomia da Imagem* é um trabalho que verbal ou visualmente se interessa nas origens da representação, nos meios básicos de expressão. Nesse sentido, ele constrói um percurso etimológico das representações, em que somos apresentados ao nascimento das expressões e como elas se acumularam, do que se resultam os vocabulários disponíveis.

Eu acredito que todas as formas de expressão: postura, gestos, ações, sons, palavras, a criação de gráficos ou objetos... todos resultam do mesmo campo de mecanismos psicofisiológicos e obedecem à mesma lei de nascimento. A expressão básica, a que não possui nenhum objetivo preconcebido, é um reflexo. A que necessidade, a que impulso físico ela responde? (Bellmer, 2004, p. 9, tradução nossa⁴⁸).

Tal como a linguagem, o corpo, também, tem a sua própria filologia. Ele se organiza logicamente conforme a construção que fazemos do seu vocabulário, cuja comparação com a gramática diz que ambos funcionam a partir de segmentações. Bellmer quer mostrar que essas construções sobre o corpo estão sujeitas, a todo momento, à

⁴⁸ “I believe that the various modes of expression: postures, gestures, actions, sounds, words, the creation of graphics or objects... all result from the same set of psycho-physiological mechanisms and obey the same law of birth. The basic expression, one that has no preconceived objective, is a reflex. To what need, to what physical impulse does it respond?”.

ilogicidade que irrompe dos usos mais livres da linguagem. A comparação horizontal com o corpo é só uma primeira relação entre anatomia e linguagem, pois, para ele, todo o nosso entendimento do corpo foi introjetado pela dependência humana à organização da linguagem, de forma que o resultado é que tanto o alfabeto, quanto a anatomia, permanecem como mistérios obscuros.

O alfabeto do corpo é o que constitui o seu “esquema corporal” (*Körper-Schemata*). Como o próprio conceito de uma imagem corporal interior é debatida na ciência, Bellmer observou que, cada vez menos capaz de entender o próprio corpo, o homem voltou-se para entender a sua língua, de forma que se trata de um reflexo do inconsciente físico: “o homem entende menos de sua língua do que seu próprio corpo” (Bellmer, 2019, p. 63), diz em um texto sobre anagramas, espécie de apêndice de *Anatomia da Imagem*. Ao invés de procurar uma resposta para a pergunta que abre o seu texto (a que impulso físico ela responde?), Bellmer concentra-se em operar a partir da obscuridade, da incompreensibilidade da imagem física, perante as situações em que a identidade do Eu é colocada em questão.

Conforme Alexandre Costa (2019, p. 81), Bellmer voltava seu olhar “à própria construção do erotismo realizada pelo meio fotográfico, desde o seu surgimento”. Bellmer, enquanto um colecionador de fotografias de nus, era quase capaz de montar o vocabulário fotográfico desse tipo de representação, reconstruindo como um alfabeto a história desse tipo de imagem. Por essa atitude, o artista percebe as transformações na forma do homem de se relacionar com o corpo do erotismo.

Por meio dessa história do corpo, ele nota que de fato aquilo que se constrói como “corpo” é, em sua expressão, um reflexo destituído de origem. Afinal, um torso pode ser definido por múltiplos seios, como no caso da Diana de Éfeso. O fato de a expressão original não ter objetivo preconcebido liga Bellmer à tradição filológica dos estudos da linguagem por si mesma, principalmente a contribuição dos românticos alemães do século XVIII, como Novalis, com a sua teoria da linguagem como fim em si mesma. Bellmer equivale ao crescimento do interesse antropocêntrico pelo funcionamento de sua língua. A linguística moderna, embasada por Ferdinand Saussure, é baseada na construção e uma referencialidade em que a combinação dos artifícios da língua constrói o sentido. A filologia do romantismo, em textos como os de Novalis e Schlegel, antecipa uma crise sobre o signo linguístico como construtor do sentido, a postular que a linguagem se constrói muito mais a partir dos desvios do sentido e suas manipulações. A linguagem

seria, assim, uma dimensão com a qual nos relacionamos apenas parcialmente conscientes, pois os próprios sentidos são baseados em escolhas pessoais, arbitrárias. Sobre isso, a linguística pós-saussureana vai continuar a “crise da hermenêutica”, a partir do questionamento de Schlegel sobre a hermenêutica de Schleiermacher, ao dizer que essas manipulações, esses ruídos da linguagem, não são superados pelo sistema diacrônico do signo, mas antes, acumulam-se e dele derivam novos desvios, a comprometer a universalidade do entendimento. Assim, o romantismo antecipa a crise do signo na modernidade, conforme já salientava Maas (2010)⁴⁹.

Sobre essa questão, Bellmer vai ainda além e estimula a ferida ocidental de que o corpo é sujeito às mesmas separações. *Pequena Anatomia da Imagem* interessa nesse debate à medida em que Bellmer transplanta os índices da obscuridade linguística para a questão do corpo. Segundo Jon Graham (2004, p.7, tradução nossa⁵⁰), *Anatomia da Imagem* “ataca diretamente o coração da linguagem”, para desvencilhar dos usos da “ditadura do eufemismo”, restaurando, no que diz respeito ao discurso da linguagem sobre o corpo, o recurso da analogia, dos antagonismos, contra a descrição pedagógica do corpo. Gregor Schwering ressoa semelhante posição ao afirmar que Bellmer buscava liberar o discurso de seu espalhamento (*Korsett des Diskurses*), o que significa devolver a língua à linguagem corporal: “a língua e o corpo – e isto não deve ser deixado de lado – são sob essa vista são pouco independentes um do outro, à maneira que o espírito o é, quando não se tem o corpo como um mero objeto” (Schwering, 2016, p. 110, tradução nossa⁵¹). Nesse sentido, existiria um corselete criado pela linguagem para se referir ao

⁴⁹ A estudiosa coloca o romantismo alemão como antecipador da crise da linguística, colocando a crítica de Schlegel como rompedora da questão da transparência da linguagem, fruto de uma apropriação e crítica por parte de Friedrich Schlegel a Schleiermacher, conforme o trecho: “Schleiermacher é, certamente, o da transparência da linguagem, sendo o procedimento hermenêutico o método de interpretação capaz de atingir a verdade do texto, a partir da investigação produtiva de seus pontos aparentemente obscuros (herméticos) (...) “A hermenêutica de Schleiermacher compartilha, por exemplo, com o futuro estruturalismo de Saussure a concepção de uma linguagem articulada em níveis, de cuja combinação e substituição de elementos se constrói o sentido. Uma tal concepção é cabalmente desfeita por textos como *Über die Unverständlichkeit* [Da ininteligibilidade, 1800], ensaio do jovem Schlegel no qual a ironia é o sintoma mais dramático e irrevogável da obscuridade linguística, e como *Monolog* [Monólogo, 1798], de Novalis, que antecipa, de maneira espantosa, a crise da referencialidade instalada na linguística pós-saussureana” (Maas, 2010, p. 20).

⁵⁰ Trecho completo no original: “For, in truth, this book strikes directly at the heart of the poetically vitiated opaque language that is the newspeak of the dictatorship of the euphemism, and restores to analogy all its transformative power that has been deviously manipulated by advertising”.

⁵¹ No original em alemão: „Sprache und Körper – und das ist nicht zu unterschätzen – wären aus dieser Sicht so wenig unabhängig voneinander, wie es ein Geist ist, der im Körper nicht länger mit einem bloßen Objekt konfrontiert ist“.

corpo do qual a poética de Bellmer, com seu dicionário de imagens, analogias e reversões busca libertar.

Talvez, se quisermos buscar a origem do problema apontado por Bellmer, da separação e intersecção do corpo e a língua, poderíamos voltar ainda para as divisões entre palavra e imagem, debatidas desde pelo menos o *Laokoon*, de Lessing⁵². Ali, o filósofo propõe que a palavra representa o objeto processualmente, enquanto a imagem representa o objeto atrelado à noção espaço. Ou seja, a palavra descreve um objeto a partir de uma cadeia temporal, como o faz Homero com o escudo de Aquiles: “no entanto, não é apenas nos casos em que Homero liga as descrições a tais intuitos mais amplos, mas também onde ele trata apenas de simples imagem, ele procura espalhar essa imagem num certo tipo de história do objeto” (Lessing, 2011, p. 200). Isso se deve pela capacidade do poeta de descrever o processo de nascimento do objeto: “vamos nascer no poeta o que apenas podíamos ver já nascido no artista”, coloca Lessing (2011, p. 205), para quem a representação da poesia é mais interessante por permitir ver o devir do objeto, ao passo que a pintura está sempre inserida no horizonte da ilusão que ele cria: “o poeta deve sempre pintar”. Gonçalves (1949) resume: “a poesia, arte temporal, composta de signos arbitrários, imita ações num processo de sucessividade em que o poeta não se vê obrigado a eleger um instante” (Gonçalves, 1994, p. 43). A separação entre a palavra e a imagem na expressão artística levou à representação unívoca pela palavra ou pela imagem.

Como vimos nas ilustrações de *Anatomia da Imagem*, Bellmer desenha como se pudesse continuar a escrever, de forma que verbo e plástica fazem parte de uma mesma descrição. A ideia do manual de ginástica da “figura da mulher móvel”, como ilustração do inconsciente físico, é que a escrita enquanto uma forma de apresentação processual é responsável pela criação de um vocabulário limitado, do qual o desenho vem para libertá-la. O que Bellmer se focaliza em expor é a necessidade de escolha daquele que representa, perante os vocabulários disponíveis, em descrever o objeto, quando não somente o objeto é aberto à sua mobilidade, mas também na apreensão de sua realidade dialogar simultaneamente com o futuro, o passado e o presente desse objeto. A Bellmer, não basta

⁵² *Laokoon oder über die Granzen der Malerei und Poesie* (Laocoonte ou sobre as fronteiras entre a pintura e a poesia, 1766), de Gotthold Ephraim Lessing, livro clássico que trata sobre os princípios estéticos que distinguem a poesia da pintura a partir da comparação entre a representação grega da mitologia com aquela presente em Homero. O crítico, poeta e filósofo alemão foi responsável por lançar as bases para a crítica literária moderna. Uma interessante revisão dos conceitos de Lessing, tendo como base as transformações da arte no século XX, encontra-se no estudo de Agnaldo José Gonçalves, *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem* (1994).

escolher alternativa a esta limitação da representação, mas retornar à expressão básica e a forma de se pensar para sabotá-la de dentro.

Esse tipo de forma particular de expressão, baseado na sabotagem dos métodos de representação, podem ser compreendidos quando voltamos para a relação de Bellmer com a fotografia. Conforme Costa, sendo um colecionador de fotografias eróticas, o fotógrafo da Boneca dirigia um olhar crítico “à própria construção do erotismo realizada pelo meio fotográfico, desde o seu surgimento” (Costa, 2019, p. 81). Assim, ele pôde constituir uma noção das configurações que o erotismo assume na fotografia diacronicamente, de forma que se observa, também na fotografia, uma espécie de vocabulário disponível, como na língua, que desde a primeira boneca, é colocado em exame, dissecação, a fim de verificar se as diversas provas do inconsciente físico estão ao alcance da câmera. Para Bellmer: “revela-se, à primeira vista, que o vocabulário habitual terá dificuldade em se adaptar ao mundo em perpétuo movimento de esquemas interoceptivos, no qual cada um se calca sobre os outros, e cuja descrição simultânea dificilmente foi cultivada” (2022, p. 10).

Costa (2019, p. 92) postula que a obra de Bellmer cria estratégias de sobreposição do corpo no desenho, enquanto, na fotografia, dado a “impossibilidade” dessa técnica, são empregadas outras maneiras mais sutis. No desenho, Bellmer funde corpos a espaços livremente, criando uma transparência que permite com “que os corpos se abram, se misturem, já que não conseguimos mais definir os seus limites, onde começam e acabam” (Costa, 2019, p. 92), de forma que: “o desenho permite dotar um ser humano com posturas simultâneas, que a boneca só poderia assumir sucessivamente. O teatro tornou-se cinema” (Alain Jouffroy *apud* Costa 2017, p. 85).

Na fotografia, Bellmer afirma que o inconsciente físico está fora de seu alcance: “a coisa vivente e tridimensional sugere, sem sofrê-la, sua metamorfose – essa está fora do alcance da fotografia” (Bellmer, 2004, p. 32, tradução nossa). Aqui, Bellmer discutia se alguém pode tomar o erro, uma espécie de prova subjetiva da expressão do inconsciente físico como índice suficiente da existência de uma outra realidade. A imagem do inconsciente físico aparece antes no movimento, é uma imagem móvel, que constantemente se transforma sob a realidade do imaginário. Em relação à fotografia, ela depende da memória, o que invoca a participação do subjetivo: “de acordo com a lembrança *intacta* que *guardamos* sobre *determinado* documento fotográfico” (Bellmer, 2022, p. 41, grifos nossos). Aqui, Bellmer se refere à tentativa de resguardar a integridade de uma imagem pela memória (“lembrança *intacta* que *guardamos*”). Portanto, seu

objetivo é a conservação de uma imagem, uma resistência perante o caráter destrutivo da lembrança, a qual ele vai sabotar por meio da linguagem do desenho. Ele não apresenta o documento fotográfico referido em seu relato – o que corrobora muito mais para o conceito de uma “prova objetiva”. Ao invés do método surrealista de transformar a realidade em representação através da fotografia, Bellmer retorna aos meios de expressão base - a palavra e o desenho - pois desconfia da capacidade da fotografia em representar as provas.

Pelo estudo das configurações do erotismo na fotografia, desenvolvido pelo seu fetiche em colecionar fotografias eróticas, Bellmer percebe que, para que a imagem móvel seja alcançada, é preciso que o sujeito saiba das limitações da fotografia. Para sabotar essa limitação, o criador da Boneca fornece uma espécie de sabotagem⁵³, de forma que a fotografia é recriada pelas outras linguagens, no caso do exemplo do artesão criminoso e da Figura 8, o desenho. A sabotagem, assim, está na ideia a imagem móvel, o reflexo do inconsciente físico, requer antes que se esgote os vocabulários e que o sujeito o persiga a partir de todas as linguagens a ele disponíveis, só assim se revela as camadas por trás da pele e se promove o encontro com o *Tu* ou o *outro eu*⁵⁴.

Existe um prazer em brincar com a memória e a fotografia, os perigos de conservar e destruir, na obra de Bellmer: “em relação a esse simbolismo, não estava tão distante dos prazeres proporcionados pelas artes imitadoras, primeiro adquiridas nos livros de magia e, por último, na câmera” (Bellmer, 2019, p. 34). As fotografias são documentos que compõem a prova objetiva, misturada às lembranças, cartas, dentre outras formas de conteúdo, pelos quais o texto *Anatomia da Imagem* cria um campo estético que vai do particular ao universal. Para representar a imagem-móvel, o desenho não é apenas uma linguagem privilegiada, como nos mostra Jouffroy (*apud* Costa, 2019), capaz de captar o devir da imagem, isso é, as transformações que o corpo sofre, comparável às montagens do cinema. Mais do que isso, na representação bellmeriana, o desenho é o processo pelo qual as fotografias são sabotadas. Essa união de linguagens teria, a princípio, a função de guardar quando se quer destruir, uma vez que a linguagem do desenho é mais propícia

⁵³ A questão da sabotagem do signo, no surrealismo, tinha como vontade a completa metamorfose da figura do “*homme nouveau*”. Assim, as obras de Bellmer, Masson (outro artista cujo vínculo com o surrealismo se deve mais ao *Zeitgeist* e ao estado da arte do que a filiação à escola), Picasso, Dali, dentre outros, “*renvoie à l'idée d'une Beauté inquiète dans laquelle l'humain est mis à mal*” (Bajac, 2009, p. 357).

⁵⁴ Salgado comenta que entre o texto alemão e francês de *Anatomia da Imagem*, Bellmer refere-se a cisão do eu no primeiro como um “outro eu” e no segundo como Tu ou Outro: “o gesto relacional opositivo do desdobramento implicado no conceito psicológico de cisão do eu se apresenta de forma mais direta no alemão, traçando a imagem de um eu que luta com um outro eu” (Salgado, 2022, p. 86).

para tal, enquanto a fotografia trai ao fazer com que o índice de real, conforme Krauss (2012), troque o subjetivo pelo objetivo da câmera – com o que os surrealistas souberam jogar desde o princípio. Esse jogo de tratar o mesmo objeto pela fotografia e pelo desenho, para criar uma ideia de que um outro objeto, além do que aquele que se enxerga, está sendo representado, acontece não só nas imagens como a da Figura 8, a memória intacta da fotografia do documento de um criminoso e a série *Unica-Bound*, mas desde a Boneca. Em 1934, ao desenhar um rascunho do design da Boneca, Bellmer adiciona elementos os quais não podemos ver na fotografia, deixando à imaginação a existência de uma espécie de panóptico acessível apenas ao desenho.

Figura 10 - Maquete da Boneca: o panóptico interno



Fonte: *Death, Desire & The Doll*, Peter Webb (2006)

Nesse sentido, o próprio objeto da Boneca ironiza a construção do erotismo construído pelo “vocabulário” da fotografia, como se a percepção fosse marcada por panoramas inacessíveis à objetificação fotográfica. Desde *Die Puppe*, Bellmer buscava uma maneira de se ilustrar o objeto móvel, ao recriá-lo conforme a memória, jogando com a ideia de “lembranças” desde o título do texto “*Erinnerungen oder Souvenirs zum Thema Puppe*” (“Lembranças/Souvenirs do tema da boneca”). Esses objetos incandescentes de sua memória, como os brinquedos, por exemplo. Bellmer ironiza primeiro o objeto, categoria da realidade externa, mais próxima da fotografia nesse sentido do que o desenho, de certa forma; ao criar a sua Boneca, Bellmer, em certa medida, gostaria de recriar os prazeres de sua infância. Ao submeter a Boneca à fotografia, porém, Bellmer passa a ironizar o próprio erotismo fotográfico, pois, ao colocar a lente sobre o objeto móvel, ironiza, ou sabota, conforme dissemos até aqui, o

objeto estático da fotografia. A Boneca de *Les Jeux de la Poupée* simula o movimento do objeto pelas suas constantes rearticulações. Como a escrita é contaminada pelo desenho, a fotografia submete-se ao mesmo processo de documentação do objeto-móvel. O que se encontra no fim dessas contaminações é a preparação de uma sabotagem do próprio corpo enquanto um signo bem-acabado.

Em *Anatomia da Imagem*, para entender a construção das imagens disponíveis, deve-se justamente se voltar para a etimologia da expressão através daqueles meios que desde sempre a acompanharam, no caso, a escrita ou a imagem. Isso se expressa na própria linguagem do texto, como observa o tradutor Marcus Rogério Salgado: “Bellmer toma as linguagens a partir de suas matérias ou atos e gestos fundadores” (Salgado, 2022, p. 80). Críticos de Bellmer já notavam que os escritos do autor se ligavam a uma tradição muito específica, cujas bases se encontravam no Renascimento, tal como coloca Jean-François Rabain na edição especial sobre Bellmer da *Obliques* de 1975: “uma longa tradição, portanto, liga ‘a anatomia da imagem’, o texto sobre ‘a esfera de junção’, a essas obras, que alcançaram o apogeu no século XVII” (Rabain, 1975, p. 23, tradução nossa⁵⁵).

Salgado (2022, p. 81) nota ainda que o texto de Bellmer é marcado por uma escrita limítrofe entre “palavra poética” e “palavra pensante”. Nesse sentido, a imagem da qual fala o texto está muito mais próxima de uma imagem original, que está por trás das palavras, isso é, “a possibilidade de pensar por imagens, descondicionando o próprio ato de pensar” (Salgado, 2022, p. 83). Portanto, se a imagem se desenvolve a partir da escrita, é a imagem que está por trás da palavra em seu diagrama, isso é, a etimologia em si mesma. Trata-se, assim, de uma busca etimológica que se encontra no espectro da etimologia do romantismo.

Isso não diminui o Bellmer fotógrafo, que, conforme Costa (2019, p. 81), é marcado pelo “olhar crítico dirigido à própria construção do erotismo realizada pelo meio fotográfico, desde o seu surgimento”. Assim como o interesse de Bellmer se recai antes nas configurações que o erotismo assumiu na fotografia, isso é, uma atenção sobre o vocabulário fotográfico disponível para a anatomia humana, em *Anatomia da Imagem*, a atenção está para as formas de expressão mais fundamentais, e nelas se distinguem sobretudo, a escrita e a pintura. É nesse sentido, de estruturas conhecidas, vocabulário disponível, e o embate que elas travam com o mundo exterior que levam tanto o poeta

⁵⁵ No original: “(...) tradition relie donc "l'anatomie de l'image", le texte sur "la sphère de jonction", à ces œuvres qui ont connu leur apogée au XVIIe siècle”.

quanto o pintor a enfrentar dificuldades na busca por uma descrição que não seja empobrecedora. Para Bellmer: “revela-se, à primeira vista, que o vocabulário habitual terá dificuldade em se adaptar ao mundo em perpétuo movimento de esquemas interoceptivos, no qual cada um se calca sobre os outros, e cuja descrição simultânea dificilmente foi cultivada” (2022, p. 10).

Nesse sentido, poderia pensar que os meios de representação mais “realistas”, como a fotografia, por exemplo, ao longo das revisitações de Bellmer de suas próprias obras e temas, de certa forma, perderam seu “crédito” na expressão do próprio simbolismo do autor. A fotografia foi usada largamente em *Die Puppe* (1934), entretanto, ela não retornou até uma série de nus de 1946. A câmera, de certa forma, seria “abandonada” pelo artista até 1958, quando produz *Unica-Bound*, não por acaso, um trabalho que tenta representar aquilo que, em *Anatomia da Imagem*, Bellmer dizia ter perdido para sempre para a lente fotográfica, ao que ele busca pelo desenho e pela palavra. Nesse sentido, a grosso modo, em *Die Puppe* (1934) existia um diálogo entre escultura e escrita que passava pela fotografia, a ponto de se tratar de uma obra da categoria de “fotografia de escultura”, segundo críticos como Roxana Marcoci em *The Original Copy: Photography of Sculpture* (2010), que elenca a obra de Hans Bellmer em uma seleção como essa, ou ainda Rosalind Krauss em *O fotográfico* (2012), que fala sobre como a existência da “Boneca” deve ao registro da fotografia, portanto, não pertence somente ao campo da escultura.

A fotografia é substituída pelo desenho apenas na superfície em *Anatomia da Imagem*. É curioso que, nos trabalhos fotográficos como *Die Puppe*, Bellmer mude todo o seu vocabulário, de “magia” ou “simbolismo” para “provas objetivas”: “para se obter provas objetivas” (Bellmer, 2004, p. 32). Bellmer vai dizer que “o objeto vivo e tridimensional”, que “sugere a sua própria metamorfose (...) é algo que está distante dos alcances da fotografia”. Nesse sentido, na medida que a linguagem dos textos de Hans Bellmer passa para uma espécie de maior “realismo”, deixando ideias como “magias” ou “atrações magnéticas” para trás, a sua representação da imagem se torna cada vez menos disponível na fotografia. Bellmer vai confiar ao desenho a expressão da memória que ele recupera pela escrita, com o caso “criminoso artesão”, como vemos na Figura 8.

Assim, Bellmer começa a mostrar em *Anatomia da Imagem* que sua obra se trata muito mais na captação de uma “imagem” dentro da palavra do que fora dela. A fotografia já não é mais capaz de representar a paixão que faz “abolir o muro que separa a mulher

de sua imagem”. O desenho, ainda, reescreve as suas obras anteriores. Como vimos, as ilustrações de *Anatomia da Imagem*, em alguma medida, são recriações menos complexas e mais diretas de outras criações plásticas de sua obra. Essa reescritura ou releitura de sua própria obra mostra que o autor não estava, de certa forma, tão seguro das representações que ele buscou em *Die Puppe* (1934). Por isso, foi preciso que ele voltasse mais uma vez ao seu próprio simbolismo e o descrevesse de outras maneiras, agora externamente a ele, com as tantas referências que ele traz em *Anatomia da Imagem*, que vão do registro policial à psiquiatria. Conforme afirmamos, a obra de Bellmer se volta constantemente para si mesma, reescrevendo-se e recriando-se, como um percurso etimológico que revela sempre novas formas de se descrever um objeto em constante (re)articulação.

A obra de Bellmer mostra-se cada vez menos confiante dos próprios mecanismos da representação. Tais mecanismos são revelados cada vez mais como formas de um mesmo mistério. A expressão verdadeira, a palavra certa ou “original” é e sempre permanecerá desconhecida, como postulava *Anatomia da Imagem*⁵⁶.

Portanto, para Bellmer, a palavra não é só mais uma “forma de expressão”. Isso é, ao mesmo tempo em que ele vai comparar o corpo a uma palavra – a uma frase, ou seja, cada membro seria uma palavra, ele vai lembrar que a expressão em si não obedece a nenhum objetivo preconcebido. Assim, Bellmer remete ao que Novalis já havia dito que a linguagem joga é um jogo autorreferente, preocupado apenas consigo mesmo, destituído de fim ou intenção (Novalis, 2021). A linguagem talvez veria em seu horizonte apenas a sua própria multiplicação, no sentido de que as palavras buscam apenas outras palavras, e é nisto que se basearia o seu jogo, o qual Bellmer chama “reflexo”, o estranho jogo de relação entre as coisas é “espelhado na linguagem” (Novalis, 2021, p. 177). A linguagem, como o corpo, impõe que a sua imagem seja reproduzida por algum meio expressivo: “e se eu fosse obrigado a falar? E esse impulso a falar fosse o sinal da instigação da linguagem, da eficiência da linguagem em mim?” (Novalis, 2021, p. 177). Detemos, assim, o impulso da linguagem, de tal forma que a linguagem tanto se expressa dele quanto se alimenta dos reflexos que dele criamos, ao que chamamos o discurso e, Bellmer, “imagem”. Trata-se da linguagem entre nascimento e sobrevida, da qual fala Bellmer em uma impressionante postura filológica:

⁵⁶ (“Eu acredito que todas as formas de expressão: postura, gestos, ações, sons, palavras, a criação de gráficos ou objetos... todos resultam do mesmo campo de mecanismos psicofisiológicos e obedecem à mesma lei de nascimento. expressão básica, a que não possui nenhum objetivo preconcebido, é um reflexo. A que necessidade, a que impulso físico ela responde?”).

Os idiomas que hoje falamos já alcançaram sua maturidade há muito tempo. Mas a predileção pela reversibilidade que está presente na origem das palavras e lhes confere sua vibrante ambiguidade continua viva. Torna-se evidente quando se trata de frases verbais automáticas que procuram menos comunicar algo do que experimentar o prazer de seu próprio nascimento, dar livre jogo a um impulso instintivo e "criar pensamento na boca" (Tristan Tzara) (Bellmer, 2004, p. 14, tradução nossa⁵⁷).

Como Novalis falava da linguagem enquanto algo que instiga a falar, e não algo utilizado pela fala para expressar, os idiomas, para Bellmer, são maturações de tentativa da boca de criar pensamentos enquanto fala. Já em Novalis, a linguagem tem o nascimento no jogo, no experimento, no prazer. A diferença é que Bellmer vai relacionar esses prazeres ao corpo de uma forma material muito direta, enquanto no romantismo essa sublimação estava observada no espírito.

O pensamento de Hans Bellmer é como uma constante recriação de um jardim, cujo trabalho é dar formas para os bustos conforme a sua imaginação, tal como na metáfora do jardineiro que o autor traz em seu texto: “como o jardineiro que força o buxo para crescer em formas esféricas, ou cônicas, ou cúbicas”, diz ele, “o homem impõe suas convicções elementares, e a geometria e as formas algébricas de seus pensamentos na imagem da mulher” (Bellmer, 2004, p. 34, tradução nossa⁵⁸). A busca por um corpo composto apenas de seios, tal como na Figura 8, sustenta essa ideia ao se constituir como a representação visual de incursões verbais. Na ilustração (Figura 8), temos o equivalente do bucho de jardineiro em termos anatomia, o que faz do desenho um elemento poético do texto que diz mais uma vez, a partir de sua própria linguagem, o conteúdo da frase escrita.

Assim, na medida que o texto de Hans Bellmer reescreve sua obra plástica, também o desenho recria as características poéticas da frase, em uma tentativa de

⁵⁷ Em *Little Anatomy of the Physical Unconscious or The Anatomy of the Image*, tradução de Jon Graham pela Dominion Press (2004): “the languages we speak today attained their maturity long ago. But the predilection for reversibility that is present in the origin of words and confers upon them their vibrant ambiguity lives on. It becomes newly apparent when automatic verbal phrases are involved that seek less to communicate something than to experience the pleasure of their own birth, to give free play to an instinctive impulse and to ‘create thought in the mouth’ (Tristan Tzara)”.

⁵⁸ Em inglês: “Le Notre: the practical fusion of the natural and the imagistic. Like the gardener who forces the boxwood to grow in the form of a ball, a cone, or a cube, a man imposes his elementary convictions, and the geometrical and algebraic manner of his thinking on the woman's image”.

preencher a falta no vocabulário para descrever a anatomia da imagem. O desenho pode ir além da Boneca para fazer dizer que uma perna “só adquire realidade quando o desejo a toma por uma perna”, pois, “o objeto idêntico a si mesmo permanece sem realidade” (Bellmer, 2022, p. 39). Ou ainda que o mundo exterior sofra uma extroversão: o interior do corpo se revela sobre a sua camada, fazendo com que o exterior substitua o interior, como se a anatomia revelasse o seu interior, isso é, a imagem que ela esconde.

2.3 Efeitos irônicos da obra de Bellmer: considerações sob a luz dos românticos

Na seção anterior, vimos as figuras de *Anatomia da Imagem* se relacionarem com a escrita do texto. Para Bellmer, o corpo como estrutura formada racionalmente para uma determinada atividade útil, em que cada órgão, cada membro, corresponde à sua função, cede para um corpo *locus* de uma ambiguidade cuja vida remete à própria língua. A capacidade da língua em reverter os sentidos pré-concebidos, Bellmer retira do processo do anagrama. O anagrama lhe foi apresentado pela escritora Nora Mittrani, e está por trás do texto *Anatomia da Imagem* como uma forma em maturação. Bellmer não fala muito dele nesse texto, o que não o impede, porém, de utilizá-lo a partir do seu princípio de reversibilidade das letras. O anagrama é o processo pelo qual Bellmer compreende que a língua, tal como ela nos é disposta, constitui-se como uma construção diacrônica, aparentemente fixa, morta, mas cuja verdadeira natureza ainda é desconhecida pelo homem. O prazer obtido da reversão vocabular está na origem da comunicação como a conhecemos, em que o anagrama e toda sorte de comunicações cujo objetivo são orientados em manter a realidade física. A língua, assim, ilude ao se propor como externa ao homem lógico como um vocabulário, um objeto, e devolve ao próprio homem a imagem de seu corpo; tal como a língua, então, o corpo se reflete ao mesmo tempo como objeto útil e estranho.

Ao assumir tal postura, Bellmer ecoa uma filosofia que remonta aos românticos alemães. O trecho é bastante familiar, por exemplo, à filosofia da linguagem de Novalis: “o que se passa com o falar e escrever é propriamente uma coisa maluca: o verdadeiro diálogo é um mero jogo de palavras” (2021, p. 177). Para Novalis, a linguagem brinca apenas consigo mesma, expressa nada além de sua insólita natureza, por isso, a relação das coisas se reflete na linguagem.

A tradição que leva tal exercício de Novalis de pensamento, em certa medida irônico, sobre o próprio pensamento, é um amplo tópico do romantismo. A filosofia da linguagem do romantismo ganha em complexidade com Friedrich Schlegel, que em *Über die Unverständlichkeit* postula: “queria mostrar que as palavras se compreendem muitas vezes melhor a si próprias do que aqueles que delas fazem uso” (Schlegel, 2007, p. 329). Tal pensamento está diretamente associado com o de Bellmer, para quem o homem conhece a sua língua menos do que conhece o seu próprio corpo. Perante a tarefa de se “fazer compreensível”, Schlegel afirma se tratar de uma tarefa impossível sem a ilusão da compreensibilidade, pois a linguagem joga apenas consigo mesma, só sendo possível se comunicar com algum nível de verdade ao se reconhecer esses limites. Para o escritor de *Anatomia da Imagem*, quase dois séculos depois, a crença de que se pode descrever um corpo a partir do vocabulário disponível levou às manipulações de que entendemos, perfeitamente, do que se trata as nossas partes corporais, pois o homem recai constantemente na experiência de estranhamento de seu próprio corpo. Esse estranhamento da figura humana levantado pelo uso da linguagem está em românticos como E. T. A. Hoffmann, por exemplo, que em *Der Sandmann* (1816) apresenta um sujeito cujo conhecimento adquirido pela sua educação não é suficiente para que ele não reconheça no corpo inorgânico de uma boneca e tomá-la como pessoa real. Outros escritores como Heinrich von Kleist, ainda, mostram que a experiência da graça é impossível, pois o homem é constantemente assombrado pela autoconsciência de seus movimentos.

Em Kleist, no caso, temos a ideia de que a linguagem nos joga diretamente no campo do engano, do erro, o que afeta a nossa consciência corporal e nos torna seres doentes, na medida que tentamos, incessantemente, recuperar-nos pelo conhecimento. As marionetes de “Sobre o teatro das marionetes” (1816), são metáforas para a proposta de Kleist para “entrar pelas portas do fundo no paraíso”, visão que provém diretamente da tradição da ironia romântica, enquanto um recurso de se tomar conta e superar a própria finitude perante os enganos da linguagem. O paraíso é o estado de “graça” perdido pelo homem a partir do momento em que ele adquire a linguagem: “o paraíso está aferrolhado e o querubim atrás de nós; temos de fazer a viagem ao redor do mundo e verificar se não está, talvez, aberto, algures, por trás” (Kleist, 1994, p. 199). No texto de Kleist, ele vai falar em um vocabulário no qual podemos, sem dúvidas, reconhecer o de Bellmer, em que a imagem que o homem tem de seu próprio corpo é tudo o que lhe resta, neste que

seria o “o último capítulo da história humana” (Kleist, 1994, p. 198). Nesse sentido, podemos enxergar nesse texto de Kleist um retorno para o corpo como o último – e o primeiro – ponto originário da linguagem, algo que Bellmer gira novamente em *Anatomia da Imagem*.

Ler Kleist a partir de Bellmer nos mostra que a dançarina de Kleist está, como as bonecas de Bellmer, dividida pela sua excitação e seus “pontos focais”, no vocabulário bellmeriana. Reconhecemos, ali, a mesma experiência daquela descrita por Bellmer como a dor de dente, em que uma pessoa, sob a urgência da excitação nervosa causada pela dor, cria um “dente virtual” na mão com uma mordida que desvia o ritmo sanguíneo da dor em seu ponto real de excitação. Eis o espetáculo subcutâneo da graça humana, que, em Bellmer e Kleist, mostra que todas as formas de expressão têm a mesma origem desconhecida, às quais nos adaptamos com nosso vocabulário perante um mundo definido apenas pela mobilidade. No nosso compromisso com a expressão processual, a mesma que Lessing observa na escrita, localiza-se o nosso “mal-estar”, sujeito à impossível tarefa de dar conta da “série de transportações”, daquilo que nos acostumamos a chamar de eu, enfrenta perante o corpo. Bellmer diagnostica que

É óbvio à primeira vista que é bastante difícil adaptar o nosso vocabulário comum ao mundo revelado por estes diagramas interoceptivos perpetuamente móveis, cada um traçado em cima dos outros e cuja descrição simultânea quase não foi cultivada (Bellmer, 2004, p. 6, tradução nossa⁵⁹).

No trecho, Bellmer comentava que a linguagem do corpo se expressa principalmente nesses exemplos como da dor de dente, mas que vão das tensões musculares às orientações espaciais. Nesse sentido, ele mostra que nosso corpo está conectado desde os órgãos até o mundo exterior por uma linguagem que acontece simultaneamente, a qual nosso vocabulário descreve de forma empobrecedora (conforme trecho supracitado: “como alguém pode de fato descrever, sem depreciar seu valor, a postura física de uma garotinha sentada em estado de sonho?”), presente na Figura 3. A questão que Bellmer levanta é a falta do vocabulário adequado para se descrever essas permutações que o corpo promove. Aqui, Bellmer ecoa Kleist, e ao colocá-las como um

⁵⁹ Original: “It is obvious at first glance that it is quite difficult to adapt our ordinary vocabulary to the world revealed by these perpetually mobile interoceptive diagrams, each traced atop the others and whose simultaneous description has scarcely been cultivated”.

assunto de vocabulário, em termos gramaticais, todo o pensamento da linguagem do romantismo alemão. Esses escritores tardios do romantismo, embora sem um compromisso com o grupo de Jena do qual participavam F. Schlegel, Novalis, além de A. Schlegel, Tieck, dentre outros, propuseram, sobre as ideias do romantismo até então, uma abordagem dos efeitos da linguagem enquanto uma teoria da aparência – assim, tematizaram o orgânico e o inorgânico, como as bonecas e as marionetes, motivos que estão calcados mais do que se pode imaginar, a princípio, nas questões da linguagem.

O romantismo alemão de Novalis e Schlegel mostrou que as divisões entre corpo e alma são frutos do nosso entendimento de que a linguagem é inerente à nossa constituição, quando não sabemos mais diferenciar o biológico do interpessoal, em que a experiência do eu se transforma no estranhamento. O autor de *Anatomia da Imagem* vai se preocupar com o momento em que a experiência do “eu” com o “outro eu” se faz tomada completamente pelo que chamamos de vocabulários disponíveis, o que provoca efeitos experienciados na realidade anatômica. Bellmer pensa que, a partir dessa separação entre realidades, somos capazes de alterar a nossa própria neurofisiologia, alcançar a interdita expressão, que foi reprimida ou “recalcada”, por meio de uma terceira instância expressiva, entre imperceptíveis e violentas modificações reflexivas do corpo e da figura que temos de nossos membros, línguas e músculos. Suas ideias são assim uma tomada, pela via de Sade, do surrealismo e de Georges Bataille, das propostas do romantismo de um novo tipo de hermenêutica, na qual as divisões da alma e do corpo, da carne e da mente, dentro e fora da lógica, são constituintes do entendimento como partes igualmente atuantes, a operar com os limites da expressão.

O romantismo alemão marca a busca em denunciar esse problema e superá-lo. A ironia se apresentava como uma aparição “estranha e aérea” (Fragmento 36 de *Miscellaneous Observations*) do espírito, conforme Novalis. Ao longo do Romantismo, filósofos da linguagem como Heinrich von Kleist transportaram esse tipo de pensamento completamente para o material. Em Kleist, vemos a transposição de ideias como “reflexo” e “pensamento” para o mundo físico. A linguagem se torna performance, podemos dizer por meio de Theisen (2006, p. 523, tradução nossa⁶⁰), que chama esse texto de Kleist de “cibernética da dança em palavras”. Já E. T. A. Hoffmann propõe que, enganado pela linguagem, o sujeito cria um corpo virtual.

⁶⁰ No trecho completo: “*With its excessive use of paradoxical structures, the essay finally displaces its own semiosis through what might be called a cybernetics of dance*”.

Schlegel, em *Über die Unverständlichkeit*, toma a ironia como uma forma de ver o mundo daquele que se vale dos vasos comunicantes entre o científico e o artístico. No fragmento de Lyceum, Schlegel fala que a ironia, de herança socrática, vem do ensejo de tomar a vida e a obra de arte como fruto do sério e do gracejo ao mesmo tempo, como uma licença para ir além de si mesmo, ao passo que o crítico, munido da ironia, preserva a sua própria subjetividade ao tomar a obra de arte. A ironia romântica, segundo Schlegel (2013, p. 336), distingue-se por afunilar cada vez mais aquilo que conhecemos como ironia, partindo das suas mais simples aparições, como a ironia grosseira, quando está na natureza real das coisas, até a “ironia da ironia”, que o poeta descreve:

O que queremos dar a entender por ironia da ironia emerge contudo de vários modos. Quando se fala da ironia sem ironia, como aconteceu agora mesmo; quando se fala com ironia de uma ironia, sem reparar que nesse mesmo instante nos encontramos numa outra ironia muito mais evidente; quando já não se consegue sair da ironia, como parece ser o caso deste ensaio sobre a incompreensibilidade; quando a ironia se torna maneira e ironiza de novo por assim dizer com o poeta; quando se prometeu ironia para um supérfluo livro de bolso, sem antes ter calculado as suas reservas, e se é então forçado a fazer ironia contra a própria vontade, como um actor de teatro acometido de dores de barriga; quando a ironia se torna selvagem e não se deixa de todo controlar (Schlegel, 2007, p. 337).

A ironia propriamente dita, de forma fina e delicada, mostra-se como recurso comum da obra de Bellmer que, por exemplo, em *Mode d'emploi* (1967), propõe uma paródia, desde o título, de um manual de instrução, cuja linguagem operacionaliza a função de um objeto. Na escrita, Bellmer não raro escrevia com ambiguidade: “há certas instruções de uso que nunca são usadas (...) o desejo muitas vezes prevalece sobre a prudência” (Bellmer, 2019, p. 45). O choque altamente irônico é produzido entre a linguagem e seu conteúdo, que se detém sobre os jogos eróticos como se falasse de um objeto. Aqui, os manuais de instrução são uma referência semelhante aos livros de ginástica ilustrados invocados em *Anatomia da Imagem*.

Bellmer continua: “aconselhamos, no espírito de nossa ação poética direta, a manter em primeiro lugar os detalhes: apanhe delicadamente um pé [*un pied*], sem rolá-lo, para fazer um único monte” (Bellmer, 2019, p. 45). A expressão “apanhe delicadamente um pé”, conforme lembra Costa (2017), remete à ideia de que o corpo é um objeto cuja instrução não difere daqueles outros objetos sujeitos aos cálculos e

caprichos do uso. Temos, assim, uma ironia, presente também no título, “Modos de uso” ou “Modos de usar”.

A ironia de Bellmer avança se tomarmos a maneira como sua obra instaura uma autoconsciência da anatomia de si mesma. Ao colocar a expressão no centro do confronto entre o eu e o outro eu, a sua teoria se encontra na esteira do romantismo na busca da superação de si mesmo pela via da linguagem. No romantismo, a obra de arte, enquanto signo do infinito, permitia ao sujeito se observar a partir de seus próprios produtos, como seus objetos: “consequentemente, não é mais um ‘eu’ (ao qual se oporá um não-eu), mas sim a própria arte que os românticos colocam no início e no centro da reflexão infinita” (Gagnebin, 2007, p. 68). O pensar, para os românticos, estava situado em um lugar fora do eu. O movimento circular da reflexão é apreendido pela ironia, que se permite a ilusão do bel-prazer com a própria demolição da subjetividade pelo que tinham como infinito: “gesto livre do artista que não precisa se dobrar à determinação das formas, que reina sobre ela e pode tratá-la segundo bel-prazer arbitrário (e criativo)” comenta Gagnebin (2007, p. 79).

O corpo, para o criador de *Die Puppe*, relaciona-se à obra de arte, pois ele é o espectro de uma outra existência invisível. No romantismo, a finitude da obra de arte mascarava a sua transcendência. Em Bellmer, porém, essa transcendência é substituída pelas possibilidades da montagem, finito que se quer infinito. O corpo apresenta possibilidades de montagens desconhecidas, com as quais nos relacionamos apenas parcialmente. As montagens finitas do anagrama colocam o homem abaixo do finito e retiram de seu domínio a imagem física em sua totalidade. O que se tem como “eu” se situa, assim, no âmbito da expressão, enquanto aquela genuína e fundamental, como chama Bellmer (“a expressão elementar, aquela que não tem um objetivo comunicativo”), da qual todas as outras se originam como reflexo, guia a sua experiência por meio de reflexos parciais. O corpo é uma matéria indescritível, pois sua aparição está sujeita às alterações arbitrárias da expressão, o que pode ser comparado à relação entre o objeto de arte e à “Ideia” de arte. Segundo Walter Benjamin, Schlegel, pela ironia, propunha destruir a obra visível para expandi-la na noção de obra invisível: “Schlegel conhece os limites da obra visível, além dos quais se abre o âmbito da obra invisível, da Ideia da arte” (Benjamin, 2010, p. 93).

A ideia de arte de Schlegel pode ser substituída, para Bellmer, como a ideia de corpo. A anatomia é um vocabulário construído como a forma de uma obra e atende a um

discurso lógico ao qual a obra de Bellmer se posiciona em contrariedade. A ironia enquanto a destruição da forma nos românticos pressupunha utilizar dos mecanismos da lógica para descrever o incompreensível, pois a própria poesia, também, nascia da lógica e fora dela. Em Bellmer, enxergam-se essas possibilidades pelo processo de (des)montagem de um corpo. Sua obra vê a necessidade de buscar impulsos que fazem com que constantemente o homem busque destruir a sua imagem física, pois ela lhe prende como um espartilho na figura do discurso.

Na filologia dos românticos, a ironia é o que permite ao sujeito atuar tanto a partir da sua subjetividade quanto da racionalidade da ideia, isso é, daquilo que é externo e interno a si mesmo. A ironia, ao mesmo tempo, é a construção e a destruição de uma obra enquanto um recorte da ideia, de forma que, ao avançar mais e mais no infinito, por meio de recortes, a ironia constrói a sua própria consciência fechada em si mesma, mas que participa abertamente no infinito da ideia, pois é feita visando a autodestruição e a autossuperação. De forma que

a ironia consistiria no reconhecimento tanto dos limites da forma quanto da necessidade, ela também eminentemente artística, de transgredir esses limites. A ironia seria assim uma forma específica é apurada de autorreflexão que afirma a imbricação essencial entre a construção da obra (cujas possibilidades de existência individual é a limitação formal), sua necessária autossuperação e, portanto, sua autodestruição (Gagnebin, 2007, p. 80).

A destruição da forma é uma espécie de forma de superação, conforme ensina Walter Benjamin (“a ironização da forma consiste em sua destruição involuntária”). Atacar a obra, destruí-la, não necessariamente significa aniquilá-la, da mesma forma que as montagens de Bellmer são menos aniquilações do corpo que destruições em forma de desarticulações. A ironização da forma ataca a obra, para lembrarmos das palavras de Benjamin supracitadas. Em Bellmer, o corpo é atacado pela linguagem da mesma maneira que é reconstruído. O que permite a Bellmer ver essas questões é o funcionamento do anagrama. Ao ver que essa forma, o anagrama, de certa forma, aniquila a frase de origem ao passo que a preserva, ele apreende que dentro da língua existe uma ou mais estruturas que impossibilitam com que a língua verdadeira seja dita. Isso convida àquele que usa a língua a questioná-la e tentar destruí-la, no que ecoa a ideia de que o corpo convida a desarticulá-lo. O “problema” da língua, isso é, o objeto, está no fato de que precisamos

dela para falar sobre os corpos. Bellmer acredita, assim, que é o corpo a “Ideia”, a obra invisível da língua, no sentido romântico, e devemos aniquilar o corpo e a língua em anagramas. É no ímpeto de destruição em direção à linguagem que a obra de Bellmer se identifica com a ironia.

Em Bellmer, a ironia nos permite pensar que o Eu está sempre em busca da destruição de sua forma. Assim, em *Anatomia da Imagem* dá-se a entender que pela oposição entre o eu e o outro eu, luta-se sempre a partir da necessidade de transformar o corpo em um órgão filosófico, enquanto este lhe responde com a sua própria necessidade interna, que vem de suas entranhas desconhecidas. Essa oposição faz com que se “ironize” a sua própria matéria, no sentido de destruição da ironia.

A ironia postula um saber ligado à própria possibilidade de sua expressão, o que marca a diferença da ironia romântica como forma de ver a vida. Ou seja, um saber cujo pensamento se dá fora do sujeito. Os românticos já postulavam que a linguagem utilizada para comunicação constitui apenas uma parcela de sua totalidade linguística. Novalis – e, sob a nossa leitura, também Bellmer – entende que é no jogo, no tagarelar que a verdadeira linguagem se expressa, pois é através do erro, do deslize, que nos comunicamos com o infinito da linguagem. Podemos remeter ao vasto campo do inconsciente físico-linguístico de Bellmer. Ele está como um inconsciente do corpo, de forma que o último, como o conhecemos, é um recorte análogo à relação entre a frase e a linguagem. Bellmer não nega apenas o absoluto “*Bewusst*” (consciência). Antes, ele situa essa negação em uma positividade possível, o corpo – o “inconsciente físico”, mas incomunicável tal como a linguagem romântica. Isso é pensar ironicamente, pois, a partir daí, pode-se operar o corpo, dissecá-lo, retomá-lo de suas funções virtualmente atribuídas, pois o corpo é passível de se montar e desmontar. Tanto por Bellmer, quanto pelos românticos Schlegel e Novalis, somos convidados à incompreensibilidade.

Bellmer lembra Schlegel e a sua forma de entendimento baseada na negação e na permanência ao mesmo tempo das lógicas da comunicação, em seu uso do termo *Unverständlichkeit* (incompreensibilidade). Schlegel propunha, com a ironia, uma forma de sabotagem tal como a Bellmer na lógica humana com a linguagem. Bellmer, assim, tensiona diversos signos contraditórios, como a dicotomia entre mental e gestual, intelecto e movimento, mente e corpo, pares que o termo “inconsciente” e “físico” só conseguem exprimir pelo oxímoro “inconsciente físico”, assim, surge o “inconsciente físico” (*das körperliche Unbewusst*), ao mesmo tempo físico e não-físico, ao mesmo

tempo, lugar e não-lugar, portanto, irônico por ser móvel e permanente, lugar do eu e do outro eu. O inconsciente físico é uma aproximação de Bellmer de sua própria obra, a qual sempre foi questionada por um “manual de instrução” e, na falta de uma explicação filosófica da obsessão, Bellmer a reescreveu em forma de palavras.

A ironia dos românticos, também, buscava incorporar o paradoxo das palavras, marca da etimologia do Romantismo, conforme Stefan Willer (2003). A diferença entre a anatomia da imagem e o *Monólogo* de Novalis se localiza na comparação de Bellmer entre a linguagem e a necessidade de representação do corpo. Conforme vimos, o corpo se transforma também em uma questão do romantismo, sobretudo quando se insere a presença de Heinrich von Kleist. Precursor de Bellmer na ideia de que o corpo possui uma consciência de si mesmo, Kleist levou adiante a ideia do romantismo de que o homem se relaciona com o infinito a partir de uma contradição da qual ele só pode se apropriar ironicamente, isso é, ciente de que a sua linguagem é o limite de seu entendimento e que “enganos são inevitáveis” (Kleist, 1954, p. 199). Kleist vai trazer essa reflexão para o corpo, com os movimentos do bailarino que se dividem em consciência e mecânica: “a dançarina... sua alma está sediada na vértebra; ela se curva (...) sua alma está sediada no cotovelo” (Kleist, 1954, p. 199).

Bellmer fala em *Anatomia da Imagem* sobre diagramas interoceptivos, perpetuamente móveis, aplicando sobre a linguística um valor de ordem anatômica/médica. O diagrama em si tenta recriar o aspecto evolutivo do objeto, na linguística se apresenta no método diacrônico, que estuda a evolução da língua (Saussure, 2006). A interocepção é a capacidade do corpo de saber sobre seu próprio estado de saúde. Nesse sentido, Bellmer aparenta querer dizer que o corpo sabe sobre a própria evolução de sua imagem. Ao ser pensado em relação ao corpo, Bellmer quer dizer que o corpo também possui a sua história – e essa é uma criação da linguagem – e o ser humano se relaciona com a história da sua imagem pela interocepção. Na sua comparação do corpo com a língua (“o corpo é como uma frase, ele nos convida a desarticulá-lo”), Bellmer vai falar que “o ser humano conhece sua língua”, ou seja, o diagrama de sua língua, “menos do que conhece seu corpo” (Bellmer, 2019, p. 63).

Se a linguagem descreve processualmente, e a imagem apresenta o todo, conforme Lessing, Bellmer (2019, p. 73) acredita que, com a evolução do nosso entendimento para a valorização dos jogos, das palavras mediúnicas, do anagrama, e de outros processos em que o entendimento processual da linguagem ocorre, aproximamo-nos cada vez mais da

ironia como relação com o infinito da imagem: “o gosto pela reversibilidade que está na origem das palavras e que lhes confere sua ambiguidade vibrante”, afirma Bellmer (2019, p. 72), ecoando, desde Novalis, a tradição de uma não-hermenêutica romântica. Como Bellmer faz com o corpo humano, o romantismo buscou destruir a lógica não para apagá-la, mas para superá-la. Tanto Schlegel, Novalis, quanto Bellmer, enxergavam no subjetivismo a saída desse sistema. Não por acaso, Bellmer partilha com o romantismo a referência do subjetivismo do barroco.

2.4 Ironia e anagrama

Os anagramas de Hans Bellmer aproximam-se muito mais dos jogos infantis e mediúnicos com palavras do que de tais regras. No texto de Bellmer (2019, p. 63-64), ele também vai destacar que o anagrama é como a presença de uma “outra” consciência que de repente se impõe na criação poética. A operação do discurso ganha certo automatismo, assim como as várias maneiras de ser de um “nome”. O anagrama é o exercício de um nome de se apresentar de diversas maneiras. Enquanto nos poemas antigos, pela descoberta de Saussure, conforme Starobinski (1974), os fonemas são uma presença latente, mas dispersa, os anagramas de Hans Bellmer operam diretamente com a materialidade da letra, para fazê-la se transformar em uma imagem, comparável àquela dos membros de um corpo. Nos anagramas de Saussure, o fonema e a vocalidade são muito mais importantes do que a imagem da palavra em seu processo de construção. Ainda assim, a vocalidade não está excluída do anagrama de Bellmer, como vemos no exemplo “*Lieb-Leib-Beil*”, no qual os fonemas exercem um papel importante ao reforçar a imagem das letras. Confere-se que, em ambos, no anagrama de Bellmer e naquele estudado nos gregos pelo pai da linguística moderna, têm-se o anagrama como processo de liberação de potências internas da criação. Em ambos, destaca-se uma possibilidade não-hermenêutica de linguagem, que sugere que a enunciação está menos nos processos de racionalização e uso da palavra do que na própria instância linguística, o que o artista associa com a autoconsciência do inconsciente físico. Nisso, o anagrama bellmeriano situa-se fora da sistematização saussuriana.

Bellmer usa o anagrama livremente, associando-o aos seus pares: cronograma, monograma (esse aparece, sobretudo, nos livros de Unica Zürn). O criador da Boneca fala, por exemplo, em “diagrama”, tal como vimos em seu texto de posfácio a Zürn: “alguém que, dia a dia, registrasse um anagrama em sua agenda, possuiria, no final do

ano, um diagrama do tempo de seu próprio eu” (Bellmer, 2019, p. 64). Sobre Unica Zürn, ainda, cabe dizer que ela, sim, trata-se de uma verdadeira “anagramista”, tal como os antigos escritores de anagrama comentados por Wheatley (1862). Em Bellmer, o anagrama e todos os seus pares são antes um exemplo de processo, no qual ele descobre que o corpo e a linguagem se associam em nível de materialidade. Nesse sentido, o anagrama pode ser relacionado com os seus pares. O anagrama/diagrama é uma forma poética que cria o “pensamento na boca”, conforme a expressão de Tristan Tzara citada por Bellmer⁶¹. O anagrama trabalha com a “coincidência, mudança, espontaneidade”. Diferentemente da escritura automática surrealista (*écriture automatique*), o anagrama busca por “áreas de tensão de formas fixas e suaves e a jogar com as transformações” (Brand-Claussen, 2009, p. 110). No caso do anagrama de Bellmer, são as metamorfoses do corpo que se refletem nas possibilidades de montagem da língua.

No anagrama de Zürn e Bellmer, trata-se de um “diagrama do tempo de seu eu”, pois é exatamente o que faz Zürn em suas obras: “Zürn, à maneira de um médium, é entrançada pelos seus anagramas”, diz Green (2020, p. 13, tradução nossa⁶²), que afirma que ela praticava também “escritas automáticas”⁶³. Em Bellmer, porém, o anagrama é o grande processo que não está distante da junta universal de Cardano dos jogos reversíveis com as juntas esféricas da Boneca, pois aqui não importa se o anagrama é texto ou imagem; letra ou plástico. Portanto, o anagrama se trata de *modus operandi* do inconsciente físico. Ele se reporta à linguagem como um todo, assim como os românticos propuseram com a ironia, isso é, são métodos reveladores de uma verdade filológica.

O diagrama pode ser uma representação gráfica da evolução de um objeto. Como vimos, na obra de Bellmer, existe uma tentativa de atingir um vocabulário que descreva a simultaneidade do objeto. Seus desenhos, como vimos, buscavam romper com a

⁶¹ Tzara, poeta do dadaísmo que trabalhou com Éluard, Breton, Aragon e outros surrealistas em torno da proposta de uma poesia vanguardista, dizia que “*beyond the realms and battlements of the human brain, there exists an enormous consolation: to discover in so-called small passing events the confirmation of certain general perspectives that life has allowed us to formulate*” (Tzara, 1990, p. 201). Bellmer ecoa Tzara na sua busca por “provas objetivas” da realidade do inconsciente físico.

⁶² No inglês: “Zürn, as a médium, is entranced by her anagrams and her own automatic drawings”.

⁶³ Nesse caso, acreditamos se tratar de uma visão precipitada do estudioso (2020), pois os anagramas de Zürn, ao serem analisados, mostram-se bastante diferentes dos métodos de escrita automática dos surrealistas (Hubert, 1994). Na verdade, pela própria concepção do anagrama, trata-se de uma criação de nível cerebral que exige o trabalho da consciência, pois nenhuma letra pode faltar ou sobrar da frase original. Zürn, em seus textos, parte dos anagramas como formas de relação com o “acaso” da sua vida, no que ele se aproxima do Surrealismo pela busca pela surrealidade, entretanto, as aparições que convulsionam a realidade de Zürn são antes um agente que a faz contempladora e participante do “espetáculo”, podemos dizer, da sua própria criatividade e condição mental.

espacialidade da imagem, isso é, a representação de estudos sucessivamente, em busca da descrição simultânea do “devir” da imagem, aquilo que ela é, foi e será em um só tempo. O “diagrama” aparece ligado a adjetivos ou complementos, tais como “interoceptivo”, “perpetuamente móvel” ou “do tempo de seu eu”, pois se trata de um empréstimo da descrição gráfica das coisas, ainda insuficiente para demonstrar o “Instantâneo”, conforme dizia Bellmer em 1957: “opor[-se] à noção clássica da unidade de tempo e de espaço, culminando na ‘instantaneidade’, a ideia de uma projeção humana sobre um plano temporalmente neutro em que se coordenam e se preservam o passado, presente e futuro de suas aparências” (Bellmer, 2022, p. 43).

É por meio, então, do anagrama, que essa tarefa se faz possível enquanto *práxis*. O anagrama coloca em prática o diagrama presente enquanto “imagem” no Eu, que por sua vez é o reflexo da expressão básica e seus caprichos. Bellmer aconselha a prática do anagrama para que esses conteúdos venham à tona, no que podemos ver a influência de Zürn, quem de fato havia tomado o anagrama como forma de criação principal.

Tanto Bellmer quanto Zürn não obedeciam, em suas obras, à categorização das expressões, de forma que o anagrama não é diferente. O entendimento de anagrama deve estar pautado na questão da montagem, da desarticulação e na decomposição das estruturas, de forma que ele pode ser pensado, também, visualmente. É o caso, por exemplo, da boneca enquanto “anagrama de plástico”, conforme o próprio artista a define (Webb, 2006). Zürn, por exemplo, produzia anagramas visuais, ou desenhos “anagramáticos”. Nessas produções, a artista projetava-se a si mesma em frases permutáveis ou plásticas cambiáveis, de modo que o eu exteriorizado tornava-se uma ficção: “os desenhos de anagramas de Zürn (...) o mecanismo que funciona no anagrama pode reescrevê-lo infinitamente e, portanto, prova que o “eu” é uma ficção Barbara Safarova (Safarova, 2009, p. 121, tradução nossa⁶⁴). O anagrama, porém, beneficia-se das regras da língua e de sua diacronia, conforme a diferenciação da linguística moderna de Saussure (2006)⁶⁵, pois ele promove jogos com as transformações dos significantes. Essas transformações do significante revelam que a escrita é uma constante cadeia de substituições que se estendem ao interminável, em termos de combinações. Entretanto,

⁶⁴ „Zürns Anagramm-Zeichnungen (...) der Mechanismus, der im Anagramm arbeitet, kann es endlos neu schreiben und belegt damit, dass das ‚Ich‘ eine Fiktion ist“.

⁶⁵ No período da escrita desse texto de Bellmer (1965), a linguística ainda passava pelas reformulações da recepção de Saussure e sua aplicação no entendimento da linguagem, portanto, a referência de Saussure ainda não era conhecida por Bellmer.

para pensarmos essa linguística visualmente, o anagrama deve ser tomado como um exemplo de processo combinatório que vai da letra à imagem da letra, o que supera, por si, a sua categorização linguística, no que estaria mais concentrado por exemplo no anagrama clássico analisado por Saussure (Starobinski, 1974).

O texto abre com uma alusão aos interesses “inaugurados” pelos surrealistas (que bebem conscientemente do Romantismo como fonte de “reencantamento da vida”). Isso é, a magia e toda forma de mediunidade, a loucura, dentre outras formas de conhecimento e experiência que escapavam à lógica do saber iluminista e capitalista, conforme o trecho a seguir:

É espantoso que – desde o renascimento do interesse dedicado às criações verbais dos insanos, médiuns e crianças – nós mal tenhamos pensado nessa interpretação anagramática dos grãos de café das letras de nosso alfabeto. – Não sabemos muito sobre o nascimento e a anatomia da “imagem”. Na verdade, o ser humano conhece sua língua menos do que conhece seu corpo (Bellmer, 2019, p. 63).

Bellmer expande a ideia do anagrama com a metáfora dos “grãos de café” do alfabeto. Deixa entender que, desde sempre, o homem construiu o seu conhecimento por meio de “interpretações anagramáticas”, como a sortear letras de seu alfabeto. A relação do anagrama com a magia fez-se expressar da melhor forma não por Bellmer, mas por Man Ray, em seu comentário de “elogio” a *Petit Anatomie de l'Image*: “IMAGE = MAGIE” (Webb, 2006). A relação do anagrama com a magia sempre esteve latente na obra de Bellmer desde *Die Puppe*, uma vez que Bellmer a apresenta em meio a livros de magia, feitiços, brinquedos de criança e toda sorte de objetos mediúnicos. No texto do anagrama, é como se testemunhássemos um retorno do Bellmer à linguagem de seus primeiros trabalhos, como “Souvenirs da Boneca” (1934), texto em que convoca uma linguagem cheia de “animismo”: “ela atraía. Os pensamentos animados por sua tensão emprestaram à bola de vidro uma força sobrenatural (...) atraída por esse milagre, a perna perdida da bonequinha (...)” (Bellmer, 2019, p. 35). Nesse ponto, o texto sobre os anagramas difere do discurso intelectual de *Anatomia da Imagem*.

Essa mistura de diversas percepções do “conhecimento” ganha em profundidade ao pensarmos em ecos do *Monólogo* de Novalis, no sentido de que todo conhecimento construído pelo homem se baseou em jogos de palavras. A obra de Bellmer (2019, p. 63), de certa forma, levanta-se contra a todas essas concepções pela ligação radical do

conhecimento não somente à mente ou ao seu valor de uso, mas à experiência física como um todo, por meio das relações entre linguagem e corpo.

Na supracitada relação de Bellmer com a bola que é “atraída” pelos seus pensamentos, vemos uma espécie de projeção de seu desejo – e, portanto, de seu corpo – nesse objeto circular. É como se Bellmer, ao descrever como a bola viria a se tornar a boneca, da mesma forma que ela origina da sua imaginação das garotinhas, descrevesse que o seu próprio corpo, ou a projeção fálica dele, tornava-se uma bola. Esse complicado processo se assemelha à “meditação” de Bataille, a qual Bellmer vai citar em *Anatomia da Imagem*:

Nos primeiros dias, eu estava meditando, como de costume, entrei em um estado de torpor, quando me senti me tornando um sexo ereto. A ideia de ser – meu corpo, minha cabeça – um grande pênis ereto era tão louca, que eu comecei a rir. A ideia cômica me ocorreu que uma ereção tão dura – todo o meu corpo esticado – não tinha outro jeito senão ejacular. Era impossível eu rir pelo fato de que eu estava duro. Georges Bataille” (Georges Bataille *apud* Bellmer, 2019, p. 79).

A meditação de Bataille (2016) encontra-se em *Meditações*, livro escrito por volta de 1950 no qual o filósofo discute métodos de meditação⁶⁶. Nele, Bataille (2016, p. 216), crítico do surrealismo, aproxima-se do movimento: o movimento agora possui uma “exigência ousada, provocante”, é por ele existir, que Bataille pode dizer o que acaba de dizer. Bataille também admite a existência de objetos românticos, tangidos pelo “amor pela natureza, culto da poesia, dilaceramento, dando valor à ficção em detrimento do mundo oficial e real” (Bataille, 2016, p. 228).

Bataille, citado por Bellmer, descreve uma espécie de transe religioso em que experienciou a semelhança com um falo, com todo o seu corpo se tornando um membro masculino em intumescência. Nesta citação, vemos que Bataille compara o riso com a ejaculação, no sentido de que seu corpo atingiu um conhecimento que só pode gerar um excesso. Assim como Bataille liga o conhecimento ao riso, Bellmer expande o conhecimento à experiência física em seu aspecto de “prática”, no anagrama, o que faz do anagrama também uma espécie de excesso no qual a linguagem em seu próprio círculo se conduz. Ele radicalizou de vez esse argumento com a ideia de que o corpo, em si, é

⁶⁶ Mantemos a citação feita por Bellmer, a fim de destacar a importância de Bataille para o seu texto e o caráter dissertativo do livro *Anatomia da Imagem*.

uma frase. Nesse sentido, o próprio corpo, como concebemos, não é simplesmente um organismo vivo organizado, mas uma unidade em constante dissolução de representações “instantâneas”, sobre essas ideias, podemos relacionar com a ilustração de *Anatomia da Imagem* “O Cubo”, de 1957 (Figura 2).

Bellmer, então, afirma que a linguagem é tão desconhecida pelo ser humano quanto a anatomia: “o ser humano conhece sua língua menos do que conhece seu corpo” (Bellmer, 2019, p. 63). Aqui podemos notar que o autor se refere à tradição do conhecimento iluminista que ignorou por muito tempo as interpretações anagramáticas e ao mesmo tempo criou uma base biológica mecanicista, na qual o corpo é visto como uma máquina, concepção contra a qual se levanta o Surrealismo, conforme Eliane Robert Moraes (2017) sublinha. A língua se refere às “palavras”, mesmo, pois a noção de linguagem é mais ampla e compreende também a “língua” do corpo. Bellmer se refere ao que falava Schlegel sobre os “rastros etimológicos” que fundam “o saudável entendimento humano” (Schlegel, 2007, p. 328).

A linguagem enquanto algo desconhecido está por trás da própria obsessão pela reescritura do artista. A poética de Bellmer, conforme mencionado, faz-se marcada pelas diversas tentativas de se descrever um objeto a partir de várias linguagens e perspectivas. Nela, porém, notamos a inegável inclinação à imagem. Na expressão visual, Bellmer se vale das mais diferentes formas e “sistemas” – como o desenho barroco dos mestres alemães e a tradição da representação anatômica. Já na língua escrita, o autor constantemente tenta criar “imagens verbais” pelo valor pictórico da palavra. A ponto de, como vimos, “descrever” as suas próprias imagens, “traduzindo”, podemos dizer, a plástica que é uma característica de seu pensamento e expressão. Bellmer só parece encontrar um verdadeiro equivalente de sua obra visual no mundo da escrita nos anagramas. Com essa forma, Bellmer vai confessar que o que parece é que ocorreu uma “intervenção de uma ‘outra’ consciência, e não a própria”, como um “sentimento de responsabilidade estrangeira” e “limitação técnica dos meios disponíveis”, isso é, “apenas as letras dadas podem ser usadas” (2019, p. 63-64). Notamos nas palavras do autor uma atitude que busca sempre manter uma distância “segura” da escrita, nunca completamente a dominando. Acreditamos que isso diz tanto sobre o anagrama quanto sobre a própria obra do artista, na qual observamos diversas tentativas de se representar de formas distintas um mesmo objeto.

Podemos notar até mesmo que a linguagem do autor, quando se expressa pela escrita, é sempre de impossibilidade ou utopias expressivas (“como descrever, sem o empobrecer”). Enquanto isso, nas imagens, Bellmer cria um mundo próprio, onde todo tipo de montagem parece possível, principalmente no desenho, linguagem que notadamente impera dentre suas escolhas plásticas. Como vimos, aos poucos, até mesmo o realismo da máquina fotográfica começa a parecer insuficiente, vindo a precisar da escrita e esta, por sua vez, do desenho. Nos textos de Hans Bellmer, perante à necessidade de se descrever o “objeto”, Bellmer se expressa de maneira insegura, mascarando-a com certa poeticidade e referências, muitas vezes pseudocientíficas. É como se sua busca pela verdadeira natureza da palavra, de cunho etimológico, levasse-o ao anagrama, o maior dos seus “acasos”. O próprio anagrama, enquanto forma, constitui-se como um meio de acessar os processos de modo que eles permaneçam enigmáticos, seja pelo hermetismo, pelo caminho consciente através da ilogicidade, o oráculo, ou ainda o riso, o terror e o erro: “com se o erro fosse um caminho e o acaso uma prova da eternidade” (Bellmer, 2019, p. 65).

Da mesma forma que o anagrama é um recurso linguístico para fazer com que a escrita, como a imagem, “fale por si só”, ele é uma forma consciente, que podemos chamar de irônica, no sentido de Schlegel. A obra de Hans Bellmer, escrita em alemão até a década de 1940, para ser publicada em francês geralmente a partir do intermédio de um terceiro, sempre enfrentou a barreira linguística da tradução. Tal intervenção alheia, de certa forma, marca a própria natureza de “*jeux a deux*” (“Jogo a Dois”, texto de Unica Zürn) do anagrama. O anagrama é uma forma intraduzível. Tal impossibilidade se deve naturalmente ao sentido de sua criação, que é manter a sua relação com a frase de origem, sem deixar faltar ou sobrar uma letra, algo impossível de se recriar em outra língua. Traduzir o anagrama também é inútil, pois o seu apelo é formal, não temático. Podemos no máximo analisar as imagens que ele cria, mas mesmo analisar o anagrama se faz impossível, pela ordem do discurso partir da ilogicidade e do excesso. Nesse sentido, o anagrama é uma postura irônica perante essa própria “incompreensibilidade” ou “inacessibilidade” fundadora da obra de Hans Bellmer, que, conforme vimos, marca também a sua relação com a escrita.

Conforme vimos em Novalis e Schlegel, a linguagem constantemente faz de ridículo aquele que tenta manuseá-la pelo bem das coisas. Ao dizer e escrever, não se pode evitar certa sensação de ridículo, como vimos. Assim como não se pode sair da

ironia se quer dizer, de certa forma, sobre a própria incompreensibilidade, no que a obra de Bellmer se aproxima de Schlegel. Bellmer assume a sua incompreensibilidade, que se expressa sobretudo quando o pintor se faz escritor, à maneira de Schlegel, etimologicamente, criando uma alternativa plástica na forma verbal do anagrama.

O anagrama, nesse sentido, ao ecoar os exercícios de pensamento da linguagem do Romantismo, demonstra sua faceta de ironia. Tanto a “ironia extrafina”, presente nos poetas, como diz Schlegel, quanto a “ironia das ironias”⁶⁷ faz-se possível aproximar do anagrama. O “desconhecimento” da língua e do corpo que essa forma encarna como um “diagrama do eu”, é como “a ironia se torna maneira e ironiza de novo por assim dizer com o poeta” de Schlegel. O anagrama se relaciona com o desconhecido da escrita a partir do reconhecimento de sua “incompreensibilidade”: “parece-me a mim que é sobre ela [a incompreensibilidade] que assenta o bem-estar das famílias e das nações, e, senão estou em erro, dos Estados e sistemas” (Schlegel, 2007, p. 338). Nesse sentido, o anagrama pode ser pensado como um exercício de ironia. Assim sendo, o corpo, também, é uma ironia, de forma que só podemos conhecê-lo a partir do “desejo”, de desarticular e rearranjar as suas partes.

O fato da própria Boneca ser um equivalente plástico do anagrama mostra que o anagrama se situa no limite entre a escrita e a imagem. Sua relação com o corpo está no sentido de que o próprio corpo se tornou um signo do conhecimento, portanto, um fator de linguagem. Aqui começamos que a relação de Bellmer do anagrama com o corpo busca transformá-lo em uma nova metáfora, fazê-lo “convulsionar”, para falar com Krauss (1981). Bellmer, ao querer reconstruir o corpo como um anagrama, ecoa o jogo de Bataille com o que significa a imagem humana em seu texto, “A figura humana”. O objeto do título do texto de Bataille, ele vai dizer, trata-se de uma metáfora perdida desde o século XIX. Não há esforço que seja capaz de reconstruir a figura humana, por mais que tenhamos, supostamente, disponível, os meios para tanto, como a fotografia, por exemplo. Como o homem é, como ele se parece, será sempre passível da desconfiança do discurso. O anagrama é o índice que vem para agravar esse desconhecimento da imagem.

⁶⁷ Segundo Schlegel, estamos na “ironia das ironias” quando “se fala da ironia sem ironia, como aconteceu agora mesmo; quando se fala com ironia de uma ironia, sem reparar que nesse mesmo instante nos encontramos numa outra ironia muito mais evidente; quando já não se consegue sair da ironia, como parece ser o caso deste ensaio sobre a incompreensibilidade; quando a ironia se torna maneira e ironiza de novo por assim dizer com o poeta; quando se prometeu ironia para um supérfluo livro de bolso (...)”.

Ainda na análise da postura de Hans Bellmer em relação à palavra escrita, podemos aludir ao texto “*Striptease*” (1958), que trata da performance homônima e o cinema pornográfico. Nesse texto de duas laudas, mais ou menos, Bellmer rapidamente acaba em uma discussão sobre a efetividade das imagens perante à escrita em traduzir as excitações do mundo visual. O artista assume enfim a sua preferência pelas imagens, ao comentar a “tradução das imagens” tanto pela via cinematográfica quanto “pela palavra escrita”: “em comparação com o trabalho impresso, a tradução cinematográfica das imagens é mais imediatamente concreta e ativa do que a sua tradução pela palavra escrita” (Bellmer, 2019, p. 108). Podemos ler esse texto como uma declaração da posição de Bellmer na superioridade do cinema pornográfico em relação à literatura erótica, segmento no qual Bellmer ganhou notoriedade como ilustrador. A superioridade está no valor de “comunidade” que o cinema pornográfico cria: “o livro não é lido em comunidade, destina-se à leitura solitária, sob o casaco”, assim, enquanto “esperamos por uma nova concepção do livro de objeto e da linguagem”, temos de “nos curvar diante da superioridade dos meios cinematográficos” (Bellmer, 2019, p. 108).

Nesse sentido, se Alan Jouffroy diz que os desenhos de Hans Bellmer aspiravam à montagem simultânea do cinema, superando a Boneca, não estamos longe do anagrama (Costa, 2019). O cinema dá a ilusão de que as imagens existem quase simultaneamente, quando na verdade nada mais é do que uma ilusão de articulação de frames. No anagrama, temos a impressão de que a frase é infinita, quando na verdade é a combinação que está em jogo. Os desenhos de Bellmer aspiram também a isso, e terminam por ironizar a própria ideia de “sentença” quanto um arranjo sintático lógico e domável. A escrita, o experimentalismo linguístico, que inspira a obra de Bellmer a se transformar radicalmente a partir da década de 1940, intensifica o uso de representações simultâneas. Ainda que o criador afirme preferir as imagens, é à escrita que ele se coloca em constante busca. O que Hans Bellmer admirava no cinema é antes a sua característica de “comunidade”, pois a tradução das imagens é uma atividade também possível nas palavras.

O primeiro anagrama textual na obra de Bellmer encontra-se em *Anatomia da Imagem*: “*Rose au coeur violet*”⁶⁸. Trata-se de versos anagramáticos a partir de uma frase

⁶⁸ ROSE AU CŒUR VIOLET: *Se vouer à toi ô cruel/ A toi, couleuvre rose/O, vouloir être cause/Couvre-toi, la rue ose/Ouvre-toi, ô la sucrée/Va, où surréal côtoie/O, l'oiseau crève-tour/Vil os écoeura route/Coeur violé osa tuer/Soeur à voile courte—écolier vous a outré/Curé, où Eros t'a violé—où l'écu osera te voir/Où verte coloriée sua—cou ouvert sera loi/O rire sous le couteau/ Roses au coeur violet.* O poema em francês está em todas as versões que conhecemos de *Petit anatomie de l'image*.

do escritor francês de ampla divulgação no Surrealismo Gérard de Nerval, retirado de um poema intitulado “Ártemis”. A composição é de Hans Bellmer em colaboração com Joë Bousquet e Nora Mittrani, especialmente essa última, que na década de 1940 escrevia uma espécie de biografia poética de Hans Bellmer sob o mesmo título⁶⁹. Mittrani era uma escritora e intelectual do Surrealismo. Ela foi uma das primeiras pessoas a qual Bellmer se vinculou intelectual e afetivamente no círculo, apresentando-lhe os anagramas, durante o relacionamento que tiveram no período em que Bellmer vivia no sul da França⁷⁰. Bellmer também teria fotografado Mittrani em uma série de explícitos em preto e branco.

Bellmer escreveu sozinho uma versão para o anagrama em alemão: “*Rosen mit violetter Herz*”. Enquanto em francês a frase original rende 14 versos, 13 se considerarmos que o último se trata de uma repetição da frase-título, o verso em alemão apresenta 15 versos originais. Assim, trata-se de textos diferentes, pois os conteúdos disponíveis são distintos e, por isso, o anagrama em francês é, naturalmente, totalmente diferente do alemão. Esse é feito sozinho, até onde nos conta; o segundo, por sua vez, recebe intromissões e se torna um “jogo a dois” de Bellmer e Mittrani. Seguem os anagramas de *Anatomia da Imagem*:

ROSEN MIT VIOLETTER HERZ

Hortensie reitet zum Olm

Sie loht im Zorne, meutert

Hoer'Untier, Mimose lenzt

Entroete sie im Holzturm

Lunte her, zittere im Moos

Turmotter ziehe mein Los

Immer zeitlose Totenuhr

Romhure zotet mit Eselin – Listviehmormone zetert

Nimm lottes Eiterzeh'vor – Lusttote nimm rohe Reize

Heize Monstrumteile rot – Los, hetze mir vier Motten

⁶⁹ Citamos esse livro a partir de excertos recuperados em uma versão de 1988, conforme nota 31. O livro, entretanto, permaneceu inacabado.

⁷⁰ Depois de Mittrani, Bellmer se casou com uma francesa chamada Celine, com quem teria duas filhas, Doriane e Béatrice. Esse casamento foi bastante conturbado, resultando na separação fraterna que marcaria a vida de Bellmer profundamente. Apesar disso, a união com Celine permitiu a Bellmer se tornar um cidadão da França legalmente. Ele reencontraria Doriane na década de 1960. A relação com Nora Mittrani aparenta, pelo que relatam as biografias, mais tranquila e baseada em trocas intelectuais, tal como a do anagrama, conforme mencionamos.

*Vorzeiten-Himmel rostet
 Ins leere Ruhm-Motto Zeit
 Zieht Reim vom esten Lot
 Im letzten Ei Rest vom Ohr
 Violetter Zenith-Sommer* (Bellmer, 2022, p. 47).

O anagrama está interligado, naturalmente, com a língua utilizada, portanto, uma tradução o descaracterizaria enquanto anagrama, por ser antes uma combinação de letras do que uma mensagem. Entretanto, ao traduzirmos passagens do poema “Rosa de coração roxo”, sem compromisso com a regra do anagrama, teríamos uma lógica do próprio uso da palavra e das imagens que Bellmer evoca. Podemos traduzir de maneira descompromissada o poema, tentando aproximar não só da lógica dos sentidos (no que perdemos o anagrama) quanto na lógica da língua portuguesa. A modesta tradução proposta a seguir serve para levantarmos algumas imagens desse texto: “Hortênsia cavalga até o olmeiro / Ela recompensa com raiva, lamentada / abaixo (ou ouça besta), a dormideira esvaziando-se / Desenferruje-a na torre de madeira o perigo se aproxima, treme no pântano / Traças da porta puxam meu destino / O relógio da porta, sempre atemporal / Prostitutas romanas fazem piadas com burras – artimanhas como murmúrios queixam / Examinam o pus do dedo do pé – a luxúria morta tira encantos crus / Partes monstruosas aquecidas de vermelho – Vá em frente, quatro traças me perseguem / O céu de tempos remotos enferruja / No lema de glória vazio do tempo / No último ovo restos da orelha / Verão-Zênite roxo⁷¹”.

O texto percorre um longo caminho de imagens, a começar por “Hortênsias correm até o Olmeiro” (o primeiro verso), frase que só conseguimos traduzir se pensarmos que “*Olm*” configura-se como um empréstimo do francês para a palavra que designa a árvore (“*L’olm*”). Bellmer repete diferentes raízes que formam várias palavras, como “*mott*”: primeiro em “*Motten*” (que significa “traça”), presente em “*Turmotter*” e “*vier Motten*”, no décimo verso), depois “*Motto*” (“lema” ou “epígrafe”) em “*Ruhm-Motto*” (“epígrafe/lema de glória”). Outras palavras (ou imagens) destacam-se pela proximidade com a obra de Bellmer como um todo, como “Ovo” e “Orelha” no penúltimo verso (“*Ei*” e “*Ohr*”), tema de muitos de seus desenhos. Essas formas circulares remetem

⁷¹ Tradução própria. Outra tradução encontra-se também na publicação do livro pela 100 Cabeças, por Marcus Salgado (2022).

ao erotismo da novela de Georges Bataille ilustrada por Bellmer, *Histoire de l'Oeil*. Conforme Roland Barthes (2018) sobre as “Metáforas do Olho” em Bataille, em tais imagens circulares, a anatomia sexual é ativada pelo olho. Em seu limite, ela desencadeia todas as relações entre olhos, orifícios, partes, formas, guloseimas, girando, literalmente, a esfera de relações da imagem: “objetos que são como diferentes ‘estações’” (Barthes, 2018, p. 121). Nessas relações distantes que Bellmer faz pela linguagem do anagrama, encontramos a lei surrealista bretoniana dos manifestos surrealistas, ecoada por Barthes: “quanto mais distantes as relações entre as realidades, mais forte será a imagem” (Breton apud Roland Barthes, 2018, p. 126).

Em algumas palavras, Bellmer suprime o acento alemão *Umlaut* (representado em português pelo trema) e o substitui pela vogal “E”, no terceiro verso nas palavras No caso de “*Hoer’Untier*”, poderíamos ter diversas opções de abordagem, como, por exemplo, uma metafonía “*Hör Untier*”, que pode ser traduzido como “Ouça animal/besta”, (escrito formalmente como “*Hör-e- Untier*”). Nesse caso, teríamos uma supressão do acento alemão *Umlaut*, e uma escolha pela vogal “E”. No jogo, aproxima-se uma palavra alemã de uma francesa em que ocorre o encontro vocálico “OEU” como em *Coeur*, presente no título “*Rose au coeur violet*”.

Entretanto, há também a possibilidade da escolha constituir uma aproximação fonética de “*herunter*”, advérbio alemão traduzido como “estar abaixo”. Cria-se, assim, um choque entre o substantivo “*Tier*” com a preposição “*unter*”. Esta última, ao ser decomposta, apresenta também a possibilidade do sufixo “*Un*”. O animal ou bicho asqueroso, somado ao prefixo “*Un*”, gera uma significação de animalidade ou bestialidade, o que representa uma imagem comum do poema em palavras como “*Motte*” (traça). A traça é um animal que se encontra em ambientes subterrâneos. A animalidade ou bestialidade está também em “*Eselin*” (verso 8), palavra feminina de “*Esel*”. Tais verbetes formam o verso “*Romhure zotet mit Eselin*” (algo que, na nossa tradução, faz sentido como “a prostituta romana faz piada com a burra”). Bellmer não pensa sobre cada palavra, apenas, mas também sobre cada letra ou raiz verbal, por isso, não podemos deixar de destacar que “UN” compõe também as iniciais de “Unica”, com quem Bellmer tinha uma relação em 1957.

A figura feminina da prostituta, a baixeza (*herunter*) e a animalidade (*Untier*), são imagens evocáveis nesse poema. A prostituta romana (*Romhure*), ainda, leva-nos naturalmente à figura da Maria Madalena, tida como prostituta por algumas leituras.

Sabemos a importância que Bellmer concede à figura de Madalena, ao ser questionado por Waldberg sobre a insistência de sua arte na expressão física: “penso na Madalena em lágrimas (...) ajoelhada sob os pés da pálida figura na cruz: no seu luto, ela torce não apenas suas mãos, mas também sua cabeça, seu cabelo, os trapos sobre seu corpo, e até mesmo os seus dedos” (Taylor, 2000, p. 93, tradução nossa⁷²). Aqui poderíamos nos perguntar, o que autoriza o enunciador a falar em um tom pejorativo de uma imagem sagrada, não somente para o mundo cristão, mas, como vemos, para ele mesmo, enquanto sujeito? Acreditamos que a forma do anagrama, que permite “ceder a responsabilidade” da mensagem a uma espécie de consciência estrangeira, está por trás da transgressão de Hans Bellmer de seus próprios tabus, e no deboche de seus próprios ícones – dentre eles, a Boneca e outras figuras femininas de sua obra.

2.5 Anagrama: o jogo a dois

Continuando nos anagramas de Bellmer, voltamos agora para um texto “teórico”, podemos dizer assim, publicado como prefácio à obra da escritora Unica Zürn, *Oracles et Spectacles*. Nele, Bellmer destaca a presença do anagrama na obra de Zürn e aproveita a oportunidade para explicar o que é essa forma linguística e poética: “anagramas são palavras ou frases obtidas por uma permutação de letras, que resulta em uma dada palavra ou frase” (Bellmer, 2019, p. 63). Nora Mittrani apresenta a Bellmer o anagrama e ele, então, introduz a Zürn, que na Alemanha já experimentava com jogos linguísticos e com a possibilidade de se criar literatura a utilizar da condição mental, a esquizofrenia, como forma criativa. Renee Riese Hubert dedica um capítulo a Bellmer-Zürn em *Magnifying mirrors* (1994), estudo em que se concentra sobre as parcerias de homens com mulheres. Para a estudiosa, o jogo de trocar palavras exerce, na obra de Zürn, uma função semelhante àquela da Boneca para Bellmer: “ela pode ter encontrado nas trocas do anagrama o equivalente às juntas articuláveis de Bellmer”, refere-se à *Die Puppe* e o uso de Bellmer da junta de Cardano, “seus textos, como em Bellmer, partem de repetições e deslocamentos”. Assim, conclui a estudiosa, ao se referir a um poema de Zürn no qual se utiliza o método do anagrama: “a anatomia da boneca não menos que o

⁷² No trecho completo de Taylor (2000, p. 93): “‘Think of the Magdalene in tears’, Bellmer enjoined Waldberg in the 1960s, explaining his insistence on corporeal expression in art, ‘kneeling at the feet of the pale figure on the cross: in her grief, she wrings not only her hands but also her head, her hair, the rags that cover her body, and even her toes’”.

corpo do texto desvela e lê de acordo com as zonas de atração e repulsão” (Hubert, 1994, p. 146).

Oracles et Spectacles constitui uma das primeiras obras da escritora berlinense em Paris, que havia deixado a Alemanha junto de Bellmer, após se conhecerem em uma ocasião de exposição de sua obra em Berlim em 1953. Ela é recebida como parte do grupo surrealista e é fotografada algumas vezes com o grupo. De certa forma, Zürn continuava a sua relação real, embora distante, com o dadaísmo que já acontecia em Berlim, tendo frequentado o conhecido *die Badewanne*, cabaré onde conheceu o artista e dançarino circense Alexander Camaro (Schmengler, 2016). Zürn já escrevia desde sempre e, algumas vezes, arriscava-se a pintar. Seus desenhos eram ao mesmo tempo uma mistura de crueza técnica altamente original e pessoal, misturado com influências de Camaro e Bellmer. Com o tempo, toda a expressão de Zürn, inclusive no desenho, é transformada pelo olhar da esquizofrenia, quando Zürn passa a tematizar esses temas, em uma tentativa de entender as suas crises, ao mesmo tempo motivo de sofrimento e paixão, como em um desenho no qual retrata uma casa mental como se fosse um grande corpo feminino. A literatura e a plástica de Zürn alcança seu ápice tanto em *Oracles et Spectacles*, onde se reúnem os mais de cem anagramas e desenhos dela, bem como na novela autobiográfica *Der Mann im Jasmin* (1961).

As obras pós-Bellmer e o surrealismo transformavam o estilo estabelecido de Zürn, baseado em um certo romantismo que propunha uma transcendência do Eu para o não-Eu. Nos primeiros trabalhos da escritora, marcados pela contemplação e pela relação entre amor e espírito, encontra-se ecos do romantismo. Segundo Dagmar Schmengler, em livro sobre a exposição *Unica Zürn – Camaro – Hans Bellmer* (2016), ao falar sobre o amor, Zürn faz lembrar os românticos, como Friedrich Schlegel, autor de *Lucinde*. No conceito de amor romântico, “o amor e o anseio já abrem o caminho para o transcendental neste mundo e, portanto, no finito. O amor entre homem e mulher (...) da religião com a estética” (Schmengler, 2016, p. 26, tradução nossa⁷³). Essa união entre religião e estética

⁷³ No trecho completo: „Ein Liebes Konzept von der deutschen Romantikerin (...) Die Liebe wird dominiert von geistigen und der Sehnsucht (...) beispielweise F. Schlegel die Zeit, in der der Geist durch nichts gestört wird, sich zu suchen, wo er nichts finden kann als die eigene Sehnsucht (...) in diesen romantischen Liebes Konzept wird durch Lieb und Sehnsucht bereits im Diesseits und somit im Endlichen der Weg zum Transzendentalen geöffnet. Die Liebe zwischen Mann und Frau (...) der Religion mit Ästhetik“ (Schmengler, 2016, p. 26). A autora não se detém sobre essa interessante relação, mas podemos espelhar também dentro da ideia discutida nesse texto, em que Zürn desenvolve, através de um sentimento romântico, uma relação anagramática com o amor.

está ligada ao amor, que rompe com o caráter finito da existência pela união de natureza erótica.

Na publicação do livro de compilados de anagramas, histórias e desenhos da escritora berlinense, a relação Bellmer-Zürn já se encontrava totalmente desestabilizada, Bellmer, ainda, tentava permanecer como uma figura protetora, se não para a pessoa de Zürn, ao menos para a sua obra, como vemos nas cartas de Bellmer a Henri Michaux⁷⁴. Em alguns anos depois, ocorreria o suicídio. O livro, publicado pelo esforço dos amigos da escritora, é uma coleção de poemas, desenhos e textos autobiográficos. O anagrama ali trata-se da forma mais literal do que acreditava Bellmer, do anagrama enquanto forma de mergulhar no eu. Zürn, porém, levou o anagrama a um ponto de colisão entre a realidade interna e a externa. O fato de o anagrama permitir que o escritor desarticule frases disponíveis em terceiros fez com que as obsessões de Zürn em torno dos homens importantes para a sua vida, sobretudo Bellmer e Henri Michaux aumentassem e se tornassem uma espécie de projeção que fazia com que ela se confundisse com eles, ou se convertesse em figuras místicas, *daimons* de sua mente, como é o caso do Homem em Jasmin.

Peter Webb (2006) conta que Zürn influenciou indiretamente o texto de *Anatomia da Imagem* (1957). Primeiro pela obsessão do casal em praticar o anagrama, arte na qual Zürn se mostrava uma espécie de gênio, além do fato de Bellmer colocar à prova sua pesquisa sobre a “anatomia do amor”⁷⁵. Mais tarde, Zürn, questionada sobre a sua opinião sobre *Anatomia da Imagem*, responde que se trata de um “livro para homens” (Schmengler, 2016). Zürn, em um texto no qual descreve a sua relação com Hans Bellmer, descreve que o mais interessante do trabalho de Bellmer eram os retratos que ele fazia das pessoas, perturbadores e realistas. Para ela, quem se deixava fotografar pelo lápis de Bellmer participava de um processo de subjugação de si mesmo: “Homem ou mulher,

⁷⁴ Escritor e pintor belga de expressão francesa, conhecido por obras como *Exorcismos* (1943). Michaux estava envolvido com o grupo surrealista e tinha uma relação mais estreita com o casal Bellmer-Zürn, sem sabermos exatamente a natureza de tal vínculo. A paixão de Zürn por Michaux tinha mais uma relação de admiração romântica, o que está relacionado com a relação da escritora com a arte, marcada por um platonismo que se subverte em sua obra de diversas maneiras. Sobre isso, ver o essencial trabalho da Agência Camaro, *Unica Zürn – Camaro – Hans Bellmer in Berlin: Arbeiten der 40er bis 60er Jahre* (2016), com diversos trabalhos sobre as relações entre Zürn e seus “musos”, dentre eles, Michaux.

⁷⁵ Malcom Green (2020) dá a data de 1942 para o início da produção desse texto, o que é um pouco difícil de imaginar, desde que nessa época Bellmer ainda estava no Camp de Milles.

como são desenhados por eles, ou são fotografados pelo seu lápis, compartilham com Bellmer a desconsideração de si mesmo” (Schmengler, 2016, p. 65, tradução nossa⁷⁶).

Não podemos esquecer que o anagrama alcançou talvez a maior dedicação na obra de Unica Zürn. A importância dessa escritora berlinense, nascida em uma família de classe média em Berlim, não se resume à biografia de Bellmer, mas ela era ao mesmo tempo sua musa e colaboradora. Zürn via no anagrama ao mesmo tempo uma busca pessoal e poética. Ela conheceu Bellmer em um encontro na exposição de 1953 em Berlim – sua primeira exibição na Alemanha desde o exílio. Na época, ela já havia publicado alguns contos e escrito uma novela de cunho fantástico na Alemanha, chamada *Die Trompete von Jericho*, publicada somente em 1968, constituindo-se por um relato sobre a gravidez como uma maldição⁷⁷. Ela se muda para Paris com Bellmer em 1953, acompanhando-o por muitos anos nas reuniões surrealistas, onde conquistou a admiração de André Mandiargues, Man Ray, Henri Michaux. Zürn seria fotografada diversas vezes ao lado de Bellmer, bem como de sua inseparável Boneca. A relação de Zürn com a Boneca é comentada por alguns estudiosos como Renée Riese Hubert em *Magnifying mirrors* (1994) e Esra Plumer em *Unica Zürn: art, writing and post-war Surrealism* (2016). Zürn reconhecia-se nesse objeto a partir da semelhança física, não intencional: os olhos grandes, o rosto misterioso; o que vai aparecer em sua obra implicitamente. Zürn, sob a ótica de Mandiargues, por exemplo: “Hans modelou a cabeça da boneca como se estivesse antecipando o encontro com Unica” (André Mandiargues apud Lutz, 2003, p. 41, tradução nossa⁷⁸).

A autora de *Oráculos e Espetáculos* falava da “diagramação do tempo e do próprio eu” oferecida pelo anagrama. Cindida pela sua percepção e a realidade, Zürn usava do anagrama como uma forma de penetrar em sua mente, não só subvertendo as resistências da experiência dos seus estados mentais como alimentando-os com o anagrama, cuja própria forma serve de estrutura para a experiência de um outro eu, de uma autodestruição em forma de criação. Como demonstra em outros trabalhos como *Hexentexte* (textos de

⁷⁶ No original: “Mann oder Frau, wie sie von ihm gezeichnet werden, oder von seinem Bleistift fotografiert werden, teilen mit Bellmer den Absehen von sich selbst”.

⁷⁷ Livro com teor fantástico, que aproveita a forma do anagrama de *Hexentexte*.

⁷⁸ No original: „(...) dass Hans den Kopf der Puppe wie in Voraussicht auf die spätere Begegnung mit Unica modelliert und geschnitzt hat“. Lutz (2003), porém, problematiza essa questão pigmaleônica que coloca Zürn como uma criatura de Hans Bellmer a ponto de sua obra ser lida sob esse mesmo viés, libertando Zürn desse lugar comum. Concordamos com o estudo de Lutz (2003), e acrescentamos que é a obra de Bellmer que ganha muito quando a olhamos através da ótica da obra de Zürn, e não somente o contrário, como se tem feito.

bruxaria, em alemão), o anagrama era para ela uma espécie de forma poética, erótica (como no texto *Les Jeux à Deux*, no qual ela realiza a ideia de Bellmer de que o anagrama existe para ser criado a dois, um homem e uma mulher). Em alguns trabalhos, temos ainda uma espécie de “novela de formação”, só que ao estilo surrealista e pessoal, como *Dünkel Frühling* (*Primavera Sombria*, novela de 1967 publicada também em francês como *Sombre Primetemps*). Esse título remete à narração de Zürn de sua vida desde a infância até o suicídio na adolescência, como a história de sua maturação sexual que começa em uma obsessão pela figura paterna ausente e termina com o fim precoce de sua vida⁷⁹. Na biografia de Zürn, em sua vida expressiva, entramos em contato com sua obsessão pelos homens os quais ela admirou, os “musos” de Zürn, como Alexander Camaro, por exemplo, artista e dançarino circense ligado ao movimento dadaísta com o *Die Badewanne Kabarett*⁸⁰.

Em suas obras, Zürn reconstrói o próprio passado e o mistura com as letras do presente, tal como em um jogo de anagrama. A sua situação de saúde mental também é um grande tema, bem como um método formal, pois suas obras apresentam uma narradora heterodiegética de si mesma, na terceira pessoa. Ela constantemente mescla o exterior e o interior, criando choques paradoxais de subjetividade e realidade. Como Bellmer, ela permuta imagens e se relaciona com os diversos sentidos da palavra, como na leitura de monogramas (formas sobrepostas que criam um símbolo), por exemplo. Em uma de suas obras, Zürn relata sua relação com um *daemon* amoroso chamado de “O Homem Jasmim”, homônimo de sua mais conhecida prosa, *Der Mann im Jasmin* (1971), livro que lembra muito *Nadja*, de Breton.

Em sua obra, Zürn também demonstra a mesma articulação do verbal e visual, de forma que anagramas combinam com desenhos. O experimentalismo, na tentativa de circundar a experiência da psicose, joga a linguagem completamente na obscuridade linguística, que contamina a percepção do *Self* e do *Unself*, Eu e Não-Eu. No discurso das

⁷⁹ A diretora e roteirista Catherine Binet realizou um filme muito interessante sobre *Primavera sombria*, intitulado *Les jeux de la Comtesse Dolingen de Gratz* (1981). Binet também produziu um curta intitulado *Film sur Bellmer*, o qual o próprio Bellmer chegou a assistir, desabando em lágrimas, como nos conta Webb (2006). No filme sobre Zürn, temos uma personagem adolescente em descoberta de sua sexualidade, marcada pela admiração da figura paterna e o desprezo pela figura materna. A personagem, tal como a de *Der Mann im Jasmin*, suicida-se nas cenas finais do filme, em que a câmera mostra o cão doméstico a lambendo as partes íntimas de seu cadáver.

⁸⁰ Local conhecido pela repreensão fascista aos artistas de Berlim, parte do que se chamou de “Berlim surreal”. Zürn conheceu o lugar através de um de seus principais artistas: Alexander Camaro. Sobre isso, destaca-se uma exposição sobre a “Berlim Surreal” homônima, de 2014, em Berlim, Alemanha, bem como o trabalho *Unica Zürn – Camaro – Hans Bellmer* (2016), da fundação Alexander e Renata Camaro.

narrativas, constantemente o “Eu” se transforma em “Ela”, na mesma busca de Bellmer pela diferença entre o eu e o não-eu: Malcom Green Zürn e a terceira realidade. *Dunkel Frühling* e *Der Mann im Jasmin* são obras escritas entre Paris e Berlim, quando Zürn alternava sua vida entre a liberdade e a reclusão em casas de saúde mental, que se transformam em personagens de seus desenhos, muitas vezes, como extensões do eu e do seu corpo. Assim, o “Eu” transformado em “Ela” traz à tona não somente a sua experiência interior, mas também esses espaços, além da própria modernidade e vida no período pós-guerras, a situação da Alemanha e os crimes cometidos no nazismo.

Às margens da sociedade masculina dos surrealistas em torno de Breton, um círculo no qual o próprio Bellmer nunca fora completamente incluído, Zürn foi talvez aquela que mais vivenciou na escrita e na carne a experiência de Lautréamont, inclusive no suicídio, a lembrar as palavras de Isidore Ducasse: “mais do que humano, triste como o universo, belo como o suicídio”, frase de Lautréamont (2008, p. 104). Ela morre em 1970, cinco anos antes de Bellmer, com quem dividiria a lápide; um ano antes da publicação de *O Homem Jasmim*, seu maior trabalho; três anos depois da história premonitória de *Primavera Sombria*. Assim como a personagem da jovem garota atormentada pelo despertar sexual, que traz consigo o desejo pelo pai e o ódio pela mãe, Zürn se atira da janela do apartamento de Bellmer na rua Mouffetard. Ao sair do hospital depois de sua última crise, ela, que ia e voltava com o tratamento, visita-o e ambos discutem, após a despedida dos últimos meses. Isso porque a escritora sofria de crises recorrentes e precisava de cuidados profissionais, além disso, também nutria amor platônico por outro homem – também um surrealista: Henri Michaux, chamado em vários textos como “O Homem Branco”, comparável à figura do Homem em Jasmim, da mitologia interna de Zürn. Bellmer, por sua vez, também enfrentava graves problemas de saúde, de forma que ambos haviam concordado que a relação não podia mais se sustentar com dois elos físicos e mentais tão enfraquecidos por si só. A conturbada história desse relacionamento terminaria para ela assim como a vida da narradora infante de *Primavera Sombria*:

Ela cai e quebra o pescoço. Estranhamente contorcida, seu corpo pequeno está estirado na grama. O primeiro a achá-la é o cachorro. Ele enfia seu focinho entre suas pernas e começa a lambê-la. Ao ver que ela

não se move, ele começa a choramingar e deita ao seu lado no gramado (Zürn, 2000, p. 115, tradução nossa⁸¹).

Esse trecho, utilizado como exemplo da conexão Bellmer-Zürn em vida, é não só visualmente impactante ou verbalmente disruptivo, mas também uma mistura dos dois. O corpo, que se contorce de uma forma tão estranha lembra, remete às ginásticas das garotas de Bellmer. O corpo da narradora é um corpo de frase que a morte rearranja de uma maneira estranhamente sexual, provando do erotismo até mesmo na morte. O cão que a lambe e depois geme baixinho ao seu lado é uma projeção do “estupro” que o ambiente familiar lhe impunha. Em *Primavera sombria*, a personagem se encontra em conflitos não com a saúde mental, mas com o período do despertar sexual. Assim, apaixonada pelo seu pai ausente, volta todo o seu ódio contra a sua mãe, quando esta reprova o seu interesse em um homem mais velho, no qual a garota via a imagem de seu pai e de todos os heróis das histórias alemães para crianças e adolescentes. Já em *O Homem Jasmim*, temos uma repetição dessa narradora agora adulta, acometida pela esquizofrenia e em conflito com a realidade exterior. Sua visão de mundo é marcada pelo apagamento dos limites do sujeito, o que a deixa suscetível às crises que aos poucos a retiram da sociedade.

No “Homem Jasmim”, ela cria um amálgama de figuras masculinas em sua vida, desde a figura ativa e desejante de seu pai até Bellmer e Henri Michaux. Bellmer estava ciente dessa fantasia, pois, em uma série de cartas a Michaux, ele conversa abertamente com esse amigo do Surrealismo sobre a situação psíquica de Zürn⁸². O Homem Jasmim,

⁸¹ “She falls on her head and breaks her neck. Strangely contorted, her small body lies in the grass. The first one to find her is the dog. He sticks his head between her legs and begins licking her. When she does not move at all, he begins whimpering quietly and lies down beside her on the grass”.

⁸² Em uma carta a Michaux, Bellmer demonstra não somente saber desses sentimentos como compreendê-los como parte da condição mental de Zürn, a qual ele chama de “drama Unica” no sentido de um grande palco psíquico que Zürn acabou montando ao longo dos seus anos em crise, no qual a realidade e a ficção se confundem. Como que se tivesse levado o anagrama para a vida da maneira mais radical, Zürn, sob a ótica dele, centrava as criações em torno do nome fixo de Henri Michaux. Em carta de 27 de setembro de 1961, ele relata: “O fato é que por vários anos Unica (não mais me amando) incorporou em seu “reino interior” os deuses mitológicos - meio literários meio pessoais -: Ernst Kreuder (alemão pré-romântico depois da guerra), então, ao mesmo tempo, Arp e Michaux. Aos poucos, ao longo dos anos, (sua internação em Wittenau), a lenta recuperação, desde 3 de março de 1961 na minha casa (enfermeira de primeira, todos os dias, médico-neurologista duas vezes por semana), acabei percebendo (até a semana passada aqui, na Ile de Ré) que tudo foi fixado a “HENRI MICHAUX”, cavaleiro salvador através do conhecimento dos abismos (...) Ontem eu estava escrevendo para você: Tenha misericórdia - aja 'como se'” (Zürn, 2009, p. 24, tradução nossa a partir das cartas de Bellmer). Henri Michaux foi saber dessa paixão de Zürn somente depois da internação dessa como paciente no Hospital de Paris, isso já no fim da década de 1950, por parte do próprio Bellmer, que, em suas cartas, pede sua ajuda na comunicação com os médicos – dentre eles, o Dr. Jacques Lacan – e na paciência com Unica. Independentemente de sua vontade, Michaux tinha sido

espécie de figura mítica e que aparece em visões da narradora, menos objetivo do que a Nadja de Breton, mas igualmente fundamental para a estrutura poética do texto. Assim, para ela (Zürn, 2020, p. 22-23), o Homem Jasmim é ao mesmo tempo um “casamento da infância” e a impressão deixada pelos seus encontros fortuitos com o escritor Henri Michaux, que geram um choque “tão grande que ela não consegue se recuperar”. As iniciais de seu nome, HM, remetem a um novo acaso, pois são as iniciais de seu escritor favorito: Herman Melville, escritor inglês autor de *Moby Dick*, cujas histórias de marinheiros corajosos a impressionaram. Da mesma forma que os encontros da narradora com monogramas (HM ou HB) revelam para ela o seu destino com o Homem Jasmim. Bellmer era para ela um rosto misterioso que se mostrava ao mesmo tempo tão diferente e tão igual ao dela.

Assim, no “drama Unica”, o encontro com Bellmer é causa de profunda impressão. A presença do escritor é forte e seu rosto masculino, algo notado por muitos dos que rodeavam Bellmer, faz com que ela perceba nele uma espécie de outra parte sua, como um duplo do outro sexo. Entretanto, Bellmer não traz a harmonia, como se espera de um amor completo ou mesmo de uma fantasia como o Homem Jasmim, mas a confronta como um espelho inquietante: “ela se identifica tão fortemente com seu rosto masculino que é revelado da seguinte forma: “você lembra ele” (Zürn, 2020, p. 26, tradução nossa). Esse espelhamento relatado pela narradora Zürn se enquadra no encontro surrealista com o objeto amado, assim como o seria em Bellmer, com a adição de que, para ele, era também o encontro com o objeto já encontrado: a Boneca, espécie de primeiro duplo de Unica para Bellmer.

Da parte de Bellmer, podemos notar que desde o encontro com Zürn, sua obra ganhava uma nova face para o conhecimento do outro sexo. Na década de 1950, temos vários retratos do rosto dela, a partir de diversos ângulos. Tal comunicação mostra que o sentimento de obsessão era recíproco e ambos acreditavam ter encontrado ao mesmo tempo a parte faltante de si e a si mesmo, e o anagrama era o responsável por essa total dissolução do Eu no Outro, no duplo, para Zürn, e no outro eu, para Bellmer, no Tu.

trazido para esse grande drama rico em personagens que era Unica. Em outra carta de Bellmer a um médico de Zürn, conhecemos a angústia que foram as últimas crises para ele e os amigos da escritora: “contra a tua e a minha vontade foste feito espectador ou participante involuntário do drama “Unica”, que, segundo cartas e despachos recebidos ontem, parece ter entrado no comovente acto final”.

A obsessão com um rosto particular a acompanha por vários dias – ver O Homem Jasmim. De repente ela percebe que o seu rosto tem uma forte semelhança com aquele em frente a ela, embora seja apenas a sua imaginação: o rosto de Hans Bellmer... Ela corta o seu cabelo de maneira a fazer o seu rosto ainda mais parecido com o dele e pratica a sua delicada e melancólica expressão em frente ao espelho (Zürn, 2020, p. 87, tradução nossa⁸³).

Nesse sentido, Zürn se torna, ela mesma, uma espécie de figura feminina da obra de Bellmer, a completar o triângulo com a Boneca. Ela viria a ser incorporada em outros desenhos, na imagem dos cefalópodes. Seus retratos são ao mesmo tempo capturas de seu rosto e reflexos do desenhista, como tentativas de se deslocar de sua perspectiva e penetrar o objeto até o ponto de substituí-lo. Nas imagens, é como se pudéssemos sentir a presença de uma outra imagem oculta, pronta para se revelar por debaixo daquele rosto, como na técnica da anamorfose⁸⁴. Do outro lado, Zürn praticava enxergar Bellmer ao se olhar no espelho, imitando os seus trejeitos e aparência. Em toda a relação de Bellmer e Zürn, impera o princípio da reversibilidade. A mesma reversibilidade que Bellmer encontra nas formas geométricas, Zürn encontra em tudo, na matemática e no alfabeto: “quando nove se torna seis” (Zürn, 2020, p. 34, tradução nossa⁸⁵), ou: “naquela noite ela encontra duas iniciais vermelhas em sua toalha: HM (a monograma do hotel onde ela está: Hôtel Minerve). É o indício linguístico da presença de Herman Melville (...).” Zürn mistura suas referências literárias com aquelas de sua infância e aqueles ao seu redor: “Quando o vermelho HM – o monograma do “homem branco” – a encara neste estranho quarto de hotel ela recebe o sinal: um encontro!” (Zürn, 2020, p. 27, tradução nossa⁸⁶). O efeito dessa leitura é o de que a personagem está vivenciando os efeitos da confusão mental,

⁸³ “Her obsession with a particular face accompanies her for several days - see *The Jasmine Man*. Suddenly she realizes that her face bears a strong resemblance to the one in front of her, although it is only her imagination: the face of Hans Bellmer... She cuts her hair to make her face even more like his and practices her delicate, melancholy expression in front of the mirror”.

⁸⁴ Falaremos mais da anamorfose na obra de Bellmer no capítulo seguinte, a partir da deixa dos estudos de Alexandre da Costa (2017). Sobre a anamorfose, trata-se de um jogo de deformar uma imagem até que ela se apresente como uma outra. Esse tipo de *trompe-l'oeil* ficou conhecido principalmente pelo Renascimento nórdico, com a obra de Hans Holbein Os embaixadores (1533), em que a figura de um crânio se revela a partir de um outro ângulo daquele convencional. Essa imagem, portanto, foi deformada, e na pintura de Holbein o crânio – símbolo da morte – se contrapõe à cena de abundância, da perspectiva direta do quadro.

⁸⁵ “For suddenly her lovely number of life – the number 9 – has become for her the 6”.

⁸⁶ No original: “That evening, after seeing *The league of gentlemen*, she finds two red initials on her towel: HM (the monogram of the hotel in which she is staying: the Hotel Minerve). It is the monogram of the man to whom, for a specific reason, she has dedicated manuscripts: Herman Melville”.

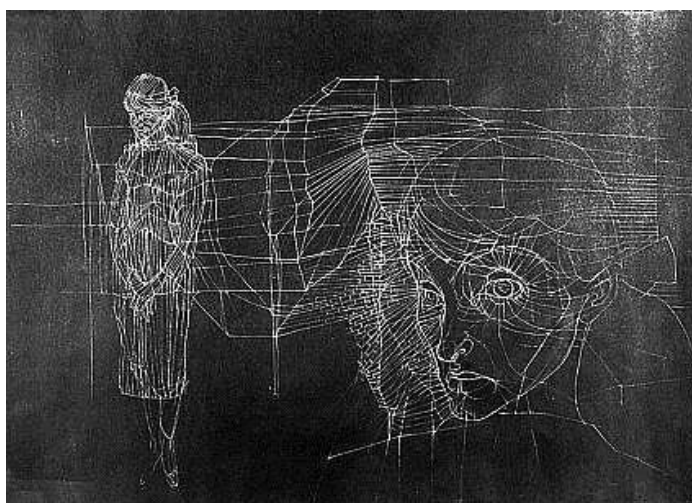
quando, na verdade, o que se tem é uma alquimia verbal vivida pela personagem, narradora-autora e leitor mutuamente.

Bellmer, do seu lado, desenhou Zürn diversas vezes tentando ao mesmo tempo criar retratos realistas de seu rosto e representações abstratas daquela figura. Essa mistura entre o figurativismo e a abstração pode ser aproximada do uso de Bellmer da anamorfose, percebida por Alexandre Costa (2017). No caso das imagens a seguir, temos o rosto de Zürn com linhas que orientam o olhar para a percepção de uma nova imagem, que surge dentro da original, ao mesmo tempo que obriga o olhar a formular os traços do rosto oculto.

Figura 11 - Retrato de Unica Zürn por Hans Bellmer, desenho em dois lados (1954)



Figura 12 - Retrato de Unica Zürn por Hans Bellmer, desenho em dois lados (1954)



Fonte: Webb, Peter. *Death, desire & the doll* (2006)

Nas imagens, vemos claramente o processo de assimilação de um rosto daquele que seria o seu duplo, descrito pela narradora de *O homem jasmim*. A narradora – que é a própria Zürn em terceira pessoa –, tentava emular mais do que em comportamento, mas em imagem, a delicadeza e a melancolia da expressão daquele outro. Bellmer concentra-se no interior da cavidade ocular, de forma que as linhas traçam diâmetros escópicos, arquiteturas oculares que lembram aquelas E. T. A. Hoffmann e o tema romântico da vida interior do olho. Por meio das técnicas da gravura, Bellmer faz com que as linhas horizontais criem estruturas abstratas, o que remete também ao tecido, ao fio, que convoca a imagem do labirinto, ao mesmo tempo que remete à feminilidade de uma Penélope de Ulisses. Na figura completa de Zürn e em seu rosto, as linhas horizontais são entrecortadas por outras verticais, tal como nas mãos e na vestimenta. No rosto, linhas irradiam do olho direito, destacando a região como um ponto focal e criando um efeito de olhar enigmático de Hórus. Podemos imaginar que, nesse ponto, o rosto revela tanto uma excepcionalidade da visão de Zürn – uma visão que se define pela pessoa, “única”. No objeto, há uma latência interna, como se pudesse existir algum mistério ou mesmo um outro eu em seu interior.

Enquanto a narradora via no rosto de seu Outro seu duplo masculino, uma imagem há muito perseguida no espelho, nos desenhos, Bellmer devolve a ela o seu próprio olhar, confirma a vida interna em seus olhos, ao passo que a desenha como uma boneca. Nessa gravura despretensiosa, vemos a representação feminina de Bellmer em todo o seu esplendor de Coppélius, Nathanael, criador da Boneca, mas também de alguém completamente provocado pelo seu outro feminino, por esse objeto móvel que é a mulher, que desafia a descrição da linguagem. Lembremos da mulher móvel, do objeto experimental ou “objeto geométrico” descrito em *Anatomia da Imagem*:

Estando a mulher ao nível de sua vocação experimental, acessível às permutações, às promessas algébricas, suscetível de ceder aos caprichos transubstanciais, estando ela já extensível, retrátil, à epiderme e às juntas preservadas dos inconvenientes naturais de montagem em atraso ou da desmontagem – aprenderemos definitivamente sobre a anatomia do desejo, melhor do que se faria apenas pela prática do amor (Bellmer, 2022, p. 40).

Assim, a vocação que Bellmer atribui à mulher em nenhuma forma a petrifica no papel do feminino, como propõe a leitura de Sue Taylor (2000), da obra de Bellmer como resultado medo e ansiedade em relação à falta, fato da diferença sexual e suas

ameaçadoras implicações. Na prática sexual, o indivíduo se depara com a realidade do seu imaginário, mas não pode prová-lo senão subjetivamente. A mulher, nesse sentido, é o “objeto tridimensional vivo”, a prova da existência da metamorfose. Nesse mesmo sentido, é o próprio Bellmer quem se transforma no seu outro feminino através da mulher. Entretanto, a sua dialética com Zürn, o diálogo entre suas mentes e obras, revela que também há uma fêmea polimorfa. Ela se metamorfoseia não somente através da desmontagem e remontagem do macho, mas pela sua própria palavra. É onde entra o papel do anagrama na obra de Zürn, como meio de uma espécie de reconhecimento de um conteúdo estranho em si e na linguagem. Como coloca Renee R. Hubert (1994), os anagramas de Zürn são como a Boneca para Bellmer, isso é, um dispositivo material de deslocamentos e remontagens no qual o eu pode exteriorizar os conteúdos de reconhecimento do outro, do estrangeiro, que nele habita.

A visão de Bellmer da mulher como objeto tridimensional, assim como suas representações do feminino nos retratos de Zürn, muitas vezes, soam como a dos poetas do período do Romantismo alemão, como, por exemplo, Friedrich Schlegel. Em *Lucinde*, novela em que Schlegel faz uma incursão poética e filosófica sobre o espírito feminino e o choque de um encontro. *Lucinde* é o maior testamento de que o erotismo era uma parte importante da liberação humana no projeto do Romantismo alemão. Nele, Schlegel trata a diferença sexual como um caso de espírito – a mesma visão que Schmengler (2016) vê na concepção de amor de Zürn. Naturalmente, na sua visão, as mulheres são mais extravagantes, o que faz com que o seu amor seja mais próximo do verdadeiro amor da natureza, enquanto o homem se relaciona intelectualmente com as paixões, ecoando o *Lucinde* de Schlegel (2019).

Sobre a tridimensionalidade da mulher, Bellmer diz que essas questões “estão fora do alcance da fotografia” (Bellmer, 2022, p. 40). Também para Schlegel tais questões são da ordem da imaginação, e parece que ele também pensa em algo como “provas subjetivas”, tal como pontua Bellmer. Provas subjetivas são aquelas restritas à documentação do próprio imaginário, portanto, elas estão “além do alcance da fotografia”. Bellmer comenta que, quando vacilamos perante um objeto e cometemos “erros” em sua percepção, o objeto assume a forma virtual como uma metamorfose, mas ele não se transforma, isso é, ele permanece o mesmo. Ainda assim, criou-se uma prova para o imaginário, que se sente impelido a continuar – e obter deleite – sobre o erro, tanto

por parte do imaginário quanto por parte do objeto, que exhibe sua natureza tridimensional, sem para isso precisar passar pelo processo de metamorfose.

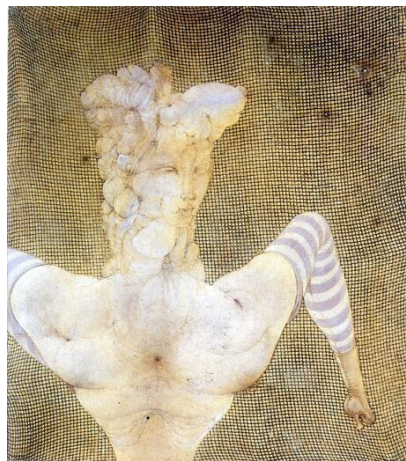
2.6 Cefalópodes românticos

Nosso périplo pela relação entre Bellmer e Zürn nos leva à compreensão de imagens da obra bellmeriana, uma vez que o anagrama é, antes de tudo, um jogo a dois. A transformação de Bellmer e Zürn na imagem do cefalópode híbrido, em uma imagem dos anos 50, marca o interesse de Bellmer pelo motivo do hermafrodita. Antes de analisarmos essa ocorrência que mistura bestiário com retrato realista, precisamos falar um pouco sobre o cefalópode na obra de Hans Bellmer. Trata-se de uma criatura com aparência de polvo, com múltiplos membros inferiores e a cabeça de mulher, além de adereços femininos. O cefalópode aparece pela primeira vez em texto em *Petit anatomie de l'image*, conforme mostramos anteriormente. Entretanto, desde a Boneca, o cefalópode já figurava entre as representações femininas de Bellmer, apenas não é chamado como tal. O cefalópode vai aparecer em contextos diferentes, como em *La chaise de Napoleon*, por exemplo, em que seus limites se diluem em um objeto da realidade exterior, de forma que a própria cadeira são os seus membros em profusão. Em outros casos, ele se funde à forma de marionetes ou até mesmo uma mão – com os dedos da mão substituindo os membros inferiores como tentáculos. Sua marca é a fusão grotesca da anatomia feminina. Em uma gravura chamada “Mulher Cefalópode”, de 1939, a anatomia apresentada se assemelha a dois corpos femininos interligados, o rosto com uma fenda na região dos olhos, os membros inferiores sobrepostos vestindo meias de arrastão e luvas ao mesmo tempo. A figura mira o *voyeur* sobre um fundo tridimensional. Em outra versão, “Cefalópode iridescente”, o cefalópode carrega as cores do arco-íris com uma nova forma de um único corpo, mas com a cabeça entre as pernas ou essas no lugar dos braços, de salto alto. A cabeça é constituída de protuberâncias que se assemelham a seios. Como o cefalópode é um avatar das ilustrações de *Anatomia da Imagem*, estamos ainda no campo de alcance do texto de 1957, na sua ilustração e nas alternativas do texto à reversibilidade do anagrama.

Figura 13 - “*Muse Cephalopod*”, pintura a óleo (1938)



Figura 14 - “*Iridescent Cephalopod*”, pintura a óleo (1938)



Fonte: Peter Webb, *Death, Desire & The Doll* (2006)

Bellmer verifica que o corpo não difere da língua pois ele também conta a sua história, criando os seus centros como a língua se estrutura em uma frase. Como a linguagem, também, o corpo não exclui a ambiguidade. O corpo expressa um gosto pela “reversibilidade”, e a sua realidade é o choque entre a oposição de representações que vão da realidade à virtualidade. Esta relação entre corpo e linguagem se exprimiu nos desenhos anatômicos do artista.

O prazer da linguagem em criar ou reter essas expressões certamente não é apenas o eco da “reversibilidade” que se faz observado em comportamentos psicofísicos. No exame deste assunto, nós começamos a perceber um certo princípio em que a oposição de elementos reais e

virtuais parecem ser a condição de uma lei natural que requer mais precisão (Bellmer, 2004, p. 17, tradução nossa⁸⁷).

Bellmer explica essa oposição entre “real” e “virtual” a partir de criações tidas como impossíveis pela representação realista do corpo. A grosso modo, o processo pelo qual passa o cefalópode constitui na hierarquização do detalhe, que toma a noção de todo no corpo, como os membros inferiores do cefalópode – ou a sua cabeça e pescoço –, de forma que a imagem física ganha uma nova realidade e cria uma síntese a partir desse recorte, que agora define o conjunto da imagem. Em *Petit anatomie de l’image*, o autor expõe a sua tese como parte de uma equação:

Para retornar à questão sobre o “detalhe”, dessa vez a divisão antes da multiplicação, é preciso apenas um passo para que a perna, percebida singularmente e apropriada pela memória, comece a viver triunfalmente a sua própria vida e a se dividir de forma livre [do resto do corpo] ela se liga à cabeça, para se sentar, à maneira do cefalópode, nos seios divididos, enrijecido pela costa que forma com a coxa uma bifurcação que leva da boca ao salto (Bellmer, 2004, p. 36, tradução nossa⁸⁸).

O cefalópode nos mostra que o virtual toma a primazia sobre o real na divisão do eu que “sofre uma excitação” com o outro eu, que “cria uma excitação”. Ele é, também, o corpo feminino representado na medida em que ele é adaptável, versátil, sujeito às insólitas imaginações do homem que desconhece e, portanto, imagina o corpo de seu par de outro sexo. Nessa questão, sobre o “real” e “virtual”, Bellmer vai dizer:

não se prestam a mal-entendidos – o seu significado tendo sido experimentalmente corrigido, é, por outro lado, apropriado tomar precauções terminológicas, quando se trata de saber entre qual eu e qual outro eu se produz dada divisão. De acordo com a natureza do reflexo, propomos conceber a oposição em questão como a dos princípios da sensibilidade e da motricidade, como uma divisão do eu que sofre uma

⁸⁷ Em inglês: “The pleasure of language in creating or retaining such expressions is certainly not the sole echo of “reversibility” that can be observed in psycho-physiological behavior. In the midst of our examination of this topic, we begin to sense a principle in which the opposition of real and virtual elements appears that can only be a condition of a natural law-a law that still requires more precision”.

⁸⁸ O trecho original em inglês: “To return to the question about “detail,” this time by way of division rather than multiplication, it takes only a step for the leg, solitarily perceived and appropriated by memory, to begin triumphantly living its own life and dividing itself freely, if only for the purpose of borrowing from symmetry the illusion that justifies its means to exist. It is free to cling to a head, to sit down, cephalopod-like, on her divided breasts by stiffening the back that forms their thighs thus creating an arched bifurcation of the double bridge leading from the mouth to the heels.”

excitação e a do eu que cria uma excitação (Bellmer, 2019, p. 76).

No texto *Petit anatomie*, Bellmer fala sobre como a anatomia promove uma nova e terceira realidade resultante do confronto entre duas opostas, a do real e do virtual. Em ordem de representar excitações virtuais, o corpo exprime na realidade estímulos que deslocam a sua imagem. É o caso da contração de uma dor de dente, por exemplo, que solicita que se desvie o foco de excitação, como o ato de morder a pele, por exemplo, em busca de uma “distração”. O agradável e o desagradável, nesse sentido, perdem o sentido para o sujeito. Ao perder esse resquício de consciência, a anatomia se permite, também, deslocar a sua imagem, e assim a excitação “passa pela junta do braço, segue o cotovelo, e então, enfraquecida, viaja pelo pulso erguido, toma uma nova chama e descende para a mão, só para terminar entre a ponta do dedo em riste e a superfície da mesa, na existência sutil de um grão de açúcar” (Bellmer, 2019, p. 7-8, tradução nossa⁸⁹).

Petit anatomie é dividido em subcapítulos “Imagens do Eu”, “Anatomia do amor” e “O mundo exterior”. Toda a ideia de “jogo” e “poesia experimental” da Boneca é explicada pela presença de enigmas, de cunho linguístico, na experiência da realidade física. O autor apresenta a “Anatomia da imagem”, por meio da matemática, da linguística e da metapsicologia, como um verdadeiro manual de toda a sua obra, marcada pela exploração visual desse inconsciente físico na Boneca. Segundo Alexandre da Costa (2017), esse texto vem de uma tradição que o liga aos tratados de percepção da ciência e arte do renascimento. O criador da Boneca traz ao nível do conhecimento os jogos ópticos presentes somente na arte, de forma a buscá-los no corpo e na vida sensível do sujeito. Em estudo da técnica da anamorfose, o estudioso desenvolve:

A maneira como Bellmer desenvolve, ao longo de sua obra, essa relação entre corpo, objeto e cenário aproxima-se das experiências renascentistas com a anamorfose. De acordo com Jean-François Rabain, ‘uma longa tradição, portanto, liga ‘a anatomia da imagem’, o texto sobre ‘a esfera de junção’, a essas obras, que alcançaram o apogeu no século XVII (...) A proximidade da obra de Bellmer com a anamorfose, praticada entre os séculos XVI e XVIII, realiza-se, talvez, muito mais pela desconfiança em relação aos sistemas de representação do que pela simples construção de ilusões de realidades por meio de regras da matemática e da física óptica (Costa, 2017, p. 86-88).

⁸⁹ No original em inglês: “*It lingers around the joint, follows the elbow, and then, already weakened, travels on to the slightly upraised wrist, picks up one final burst when descending down the hand, to end between the tip of the index finger and the table top, in the subtle accent of a little grain of sugar*”.

As ilustrações de *Petit anatomie de l'image* trazem conteúdos já vistos na Boneca, em termos de anatomia. O desenho, porém, permite uma maior exploração da “simultaneidade da imagem”. Para Bellmer (2004), a imagem em si seria a síntese de duas imagens simultâneas, dissimilares, muitas vezes antagônicas. Ele afirma que, através da imagem, o mundo exterior apresenta o seu “valor de choque” (*shock value*), na medida em que nos confronta com essa imagem, que é ao mesmo tempo percepção e representação (Bellmer, 2004, p. 50, tradução nossa⁹⁰).

Em algumas imagens, ainda, o cefalópode se metamorfoseia em outras criaturas, até mesmo em uma galinha, como em *The cock or the hen*, gravura de 1960. O título sugere que o cefalópode é um estado da anatomia em que o homem e a mulher se encontram em estado de amálgama, ou como substitutos um do outro simultaneamente – portanto, em conflito de realidades –, pelo princípio da reversibilidade, podendo ser macho ou fêmea. Na gravura em questão, eles se transformam na ave. O bico do galo ou da galinha é um elemento fálico (o que remete a palavra “*cock*”, órgão masculino em inglês), em contraste com as meias (adereço comum em imagens como “*The striped stockings*”, pintura de 1959). Os seios ou as costas da criatura são ao mesmo tempo de galinha e de humanos, ou seja, nádegas ou cloacas, penetradas por múltiplos corpos que se sobrepõem um sobre o outro e ligadas, donas do mesmo membro masculino penetrador. Formas periféricas revelam interiores da anatomia, tanto do homem quanto do animal, enquanto uma mancha no canto superior indica a presença de um orifício que paira ou observa o cefalópode em figura de galo ou galinha. O cefalópode é uma evolução da forma da Boneca com membros inferiores no lugar dos braços, e pés calçados no lugar das mãos, sempre marcadamente femininos pela indumentária.

A vestimenta feminina que Bellmer adorna as criaturas lembra as palavras de Friedrich Schlegel sobre a vestimenta feminina em *Lucinde*: “a vantagem que a vestimenta feminina tem em relação à masculina é a mesma que o espírito feminino tem em relação ao masculino” (Schlegel, 2019, p. 39). Para o filósofo do Romantismo, as vestimentas femininas tinham a capacidade de superar as convenções burguesas através de “combinações ousadas” (2019, p. 39). Como Bellmer, Schlegel parece tentar se

⁹⁰ No original: “The ‘image’ would thus be the synthesis of two images actualized simultaneously. The degree of resemblance, dissimilarity, or antagonism between these two images probably constitutes the degree of intensity, reality, and “shock value” of the resulting image, in other words, the ‘perception-representation’ image”.

aproximar do estudo da alma feminina por meio de sua imagem, na qual ele encontra uma potência que faz da mulher um receptáculo que mescla inocência da natureza e modernidade, pois a vestimenta é uma das principais marcas desta última.

Notamos que o cefalópode está sempre mesclando os universos por meio da vestimenta feminina. A indumentária da mulher está sempre presente como uma alusão direta à potência da sexualidade. Sabemos da importância da vestimenta da Boneca. Em alguns momentos, raros, ela se apresenta com indumentária masculina. O universo masculino, quando não está explícito em figuras fálicas de membros eretos, está diluído em símbolos fortes, como índices de sua presença, como é o caso da cadeira de Napoleão. Esse objeto é a marca da realidade exterior ao qual o corpo imaginado se organiza e, de certa forma, “alimenta-se” de sua realidade, ganhando, assim, alguma existência real, enquanto o objeto adquire subjetividade e se torna, assim, um índice do homem, tal como no exemplo do homem transformado em poltrona de que falamos anteriormente. Nesse sentido, pela via de Schlegel, podemos pensar que as meias arrastão são as combinações pelas quais o cefalópode se coloca “acima de todos os preconceitos da cultura e das convenções burguesas”, e, de repente, se encontra “No cerne de um estado de inocência, no seio da natureza” (Schlegel, 2019, p. 39).

Figura 15 - Fotografia pintada a mão, *Les Jeux de la Poupée* (1949)



Fonte: Webb, Peter. *Death, desire & the doll* (2006)

A vestimenta aparece carregada de significados. A Boneca, em certo sentido, enquanto garota articulada, ao se vestir com calças e sapatos masculinos, alude a um cenário de travestismo como brincadeira infantil ou à violência, em que a vítima veste as

roupas de seu algoz como em um caso de síndrome de Estocolmo, leitura que se ampara, também, em todo o cenário dessa fotografia específica da *Poupée*⁹¹.

Bem diferente é o elemento das vestimentas no cefalópode. Desenhados como anatomias femininas, eles não parecem estarem fixados em um estágio da feminilidade, mas como um terceiro sexo, em que as vestimentas femininas agora cumprem totalmente o seu papel de encarnar a mulher como a imagem do que ela é para o desejo, não simplesmente o seu sexo. Lembra o fragmento 128 das *Ideias* de Schlegel: “mistérios são femininos, eles usam véus, mas gostam de serem vistos e descobertos”. Essa ideia recebe complemento no fragmento 137: “(...) Mistérios são, como eu disse, do sexo feminino; orgias buscam, na feliz exuberância da força masculina, superar tudo ao redor deles e fertilizá-los” (2016, p. 106). Ao identificar o feminino com a natureza aberta às permutações, e o masculino na figura do jardineiro que impõe geometrias ao buxo, Bellmer concorda com essa visão do romantismo. Seus cefalópodes, híbridos em sexo, encarnam esse mistério. Eles representam a superação do paradoxo da sexualidade como uma existência em si própria, uma sobrevida do hermafrodita, figura que simboliza a existência mais acabada da frase perfeita, reversível: “Essa construção estranha, até mesmo sinistra, só parece menos paradoxal se pensarmos na dicotomia do hermafrodita dessa forma, não como uma tentativa de formar a soma de duas partes contraditórias, mas como seu cruzamento quiasmático” (Schwering, 2016, p. 116-117, tradução nossa⁹²). Os cefalópodes simbolizam também o corpo cujos órgãos sexuais e orifícios encontram-se livres de uma escatologia biológica.

O cefalópode ainda são criaturas que até os dias atuais permanecem como seres inquietantes, devido à complexidade de suas capacidades cognitivas. A guisa de curiosidade, as modernas pesquisas a respeito da existência de uma consciência com capacidades similares àquelas dos seres humanos em cefalópodes já existe. Por exemplo, em “Consciência cefalópode: evidência comportamental” de Jennifer Mather (2007), vemos que a principal característica indicativa da complexidade do animal cefalópode é sua “dependência da aprendizagem” (Mather, 2007, p. 40). É interessante que a questão da aprendizagem é um ponto de toque da obra de Bellmer, por trás de desenhos intitulados

⁹¹ Trata-se de um desdobramento de outras fotografias que remetem à existência de um cenário de violência sexual ambientada no seio familiar, em cenários de cárcere doméstico, mas que em algumas ocorrências se expande também para o cenário exterior, muito presente na série de desenhos *Souterrain* (1940).

⁹² „Weniger paradox erscheint diese seltsame, auch unheimliche Konstruktion erst, wenn man das auf diese Weise Zwiespältige des Hermaphroditen nicht als Versuch, die Summe zweier widerstrebender Teile zu bilden, sondern als deren chiastische Überkreuzung denkt“

“A educação pré-natal”. A dependência de aprendizagem entre os sexos é, em certo sentido, a questão de *Anatomia da Imagem*, em que, pelo reconhecimento de seus limites, os sexos aspiram a uma autossuperação no hermafrodita, como conclui o trecho:

a duração de uma faísca, o individual e o não-individual se tornaram intercambiáveis e o terror da limitação mortal do eu no tempo e no espaço parece ser anulada. O nada cessou de existir; quando tudo o que o homem não é se soma ao homem, é, então, que ele parece ser ele mesmo. Ele parece existir, com seus dados singularmente individuais, e independente de si mesmo, dentro do Universo. É nestes momentos de “solução” que o medo sem terror pode transformar-se neste sentimento de existir elevado em potência: parecer participar – para além mesmo do nascimento e da morte – da árvore, do “tu” e do destino dos acasos necessários, permanecer quase “si” do outro lado (Bellmer, 2022, p. 76).

Bellmer pensa em um sentimento de participação no desconhecido do eu, que remete ao sentimento oceânico que Freud observa na fé. Trata-se de algo a se buscar, evolutivamente, na existência humana, o que remete à experiência do cefalópode e do hermafrodita – existências que levantam a esperança de algo além das prisões físicas do corpo, da consciência animal e do binarismo. Trata-se de uma marca altamente atual da obra de Bellmer. Logo após o trecho acima, Bellmer conclui que quer tornar o desconhecido em “experimental”, isso é, transformá-lo em matéria passível do jogo.

Bellmer sugere que este segredo aparece no ato sexual dos seres humanos, pois o sexo está além da reprodução sexuada. O erotismo é a nossa libertação dos destinos das espécies, ao mesmo tempo que o seu sacrifício em busca de um momento de animalidade que os coloque para fora da imposição da consciência, da linguagem. O erotismo é essa experiência paradoxal: “o sacrifício revela no animal morto. Na base do erotismo, temos a experiência de um estouro, de uma violência no momento da explosão” (Bataille, 2017, p. 117). O cefalópode confunde gêneros, tal como confunde o corpo humano com o corpo animal, de maneira que ele representa esse instante do erotismo em que o homem se reconecta com sua animalidade, justamente porque dela havia escapado também graças ao erotismo.

Ao vestir roupas femininas, o cefalópode, tal como propõe a sensibilidade de Schlegel, alude tanto para a natureza, a origem, da qual nos libertamos com o erotismo, como para a modernidade. Assim, ele desemboca na morte e ao mesmo tempo superação da criatura homem e da criatura mulher. Nesse sentido, temos uma ideia do que imaginava Bellmer ao desenhar o “cefalópode duplo”, fusão final de “Hans e Única”. Ela é o rosto

superior do cefalópode, enquanto o rosto dele ao mesmo tempo é a cabeça inferior e o ser que se aloja em seu útero. O cefalópode é tanto macho quanto fêmea. Mais do que isso, ele é tanto um corpo quanto uma frase. Ele é o símbolo da reversibilidade: “não há mais obstáculo para explicar o odor vagamente ‘maldito’ que se liga à reversibilidade” (Bellmer, 2022, p. 37), aqui, convoca toda a imaginação surrealista em torno de Baudelaire em “maldito”, continua: “mesmo ao domínio verbal, no qual falar ao contrário quer dizer: sodomizar o verbo até que ele se pareça, como perfeito andrógino, com uma frase rara que – lida em uma direção ou outra – tratada de homem ou mulher – conserva, infalivelmente, seu sentido”. Nesse sentido, o cefalópode remete à busca surrealista de uma mitologia moderna – uma mitologia que ele alcança mesmo na ciência, como vimos.

Outra ocorrência do cefalópode acontece na obra de Unica Zürn. Em “Notas sobre a sua última (?) crise” (1971), a narradora comenta uma crise violenta que presenciou durante sua experiência no hospital mental: “no momento de êxtase, a mulher lembrava um dos aterrorizantes cefalópodes que Bellmer constantemente desenhava: mulheres cujo corpo era uma cabeça, abdômen e pernas, que substituíam os membros superiores” (Zürn, 2020, p. 128, tradução nossa⁹³). Imaginamos a cena tal como a imagem que temos na Figura 14, na qual o cefalópode feminino também parece se contorcer. A imagem de uma “crise” é comum à obra de Bellmer e está também na *Anatomia da Imagem*, ilustração (Figuras 3 e 5) de garota acometida por um deslocamento das funções de visão e audição, transferida para seus membros inferiores.

O cefalópode se torna uma figura romântica ao pensarmos que se trata, assim como o anagrama, de um imaginário compartilhado entre a obra de Bellmer e Zürn, quase a ponto de ser um resultado de sua relação, ainda que Bellmer já o apresentara antes de Zürn, nas pinturas da década de 1940. Por exemplo, como lembra Schmengler (2016), a visão que a obra de Zürn expressa da relação amorosa está ligada a uma constante observação e transformação na figura do outro, como vimos em *Der Mann im Jasmin*. Ao descrever a experiência do hermafrodita enquanto o desejo do homem de viver no corpo da mulher, antes de realmente transferir o seu desejo para um outro, Bellmer cria uma história cujos sentidos estão na confusão das imagens causadas por delírios visuais. Gregor Schwering (2016) explica que a primazia das projeções fálicas na direção do pensamento de Bellmer são menos uma reafirmação do masculino do que sua confusão,

⁹³ “In this posture (the moment of rapture) the woman resembles one of those astonishing cephalopods that Bellmer has often drawn: woman consisting of just a head and abdomen, their arms replaced by legs”.

ao inserir a imagem fálica no que Bellmer chama de “simulação vaginal”, isso é, quando o homem se feminiliza em seu interior, movido pela sedução do espelho de seu próprio sexo depositado no outro. Eis o desejo de acessar as camadas de segredo que o corpo da mulher esconde sobre as suas estruturas – estando aí inclusas as estruturas do discurso sobre a mulher, como um desejo de transformar o seu sexo no outro, para depois trazê-lo de volta no perfeito amalgama alcançado no cefalópode. Assim, “o falo não pertence a nenhum dos dois”, diz Schwering (2016, p. 117, tradução nossa⁹⁴), mas ambos os sexos se encontram em um local permanentemente móvel. O hermafrodita incorpora esse paradoxo e torna-se a representação da anatomia do desejo como o estágio acima do narcisismo individual:

Nele, o hermafrodita (ou mais popularmente: hermafrodita) incorpora a anatomia do desejo ou o inconsciente corporal - de acordo com a primeira impressão - de uma forma duplamente irritante, na medida em que o conceito de hermafrodita se baseia, por um lado, em um narcisismo do ego (demarcação de si) e, por outro lado, em sua transgressão nos turnos do desejo (Schwering, 2016, p. 118, tradução nossa⁹⁵).

O estudioso diz que o hermafrodita “dá corpo” (*verkörpt*) à anatomia do desejo. O cefalópode, nesse sentido, é a materialidade visual desse corpo, é a ideia plástica da frase, em um nível que ganha materialidade do puro obscuro, a saber, o inconsciente físico, até o cefalópode, materialidade máxima, objeto mesmo, recorte, no infinito da linguagem. Em outras palavras, Bellmer nos mostra como o corpo natural é um vocabulário, um objeto, um recorte no infinito do desconhecido que constitui a estrutura física. Ao nos libertarmos do corpo como objeto reificado, que também é utilizado pelo discurso autoritário, fálico, contra o qual a Boneca se levanta, conforme as leituras de Lichtenstein (2000), abre-se o corpo para a possibilidade da existência de outras (ir)realidades mais libertárias, como a experiência física do cefalópode.

No hermafrodita, o masculino e o feminino se transformam em “imagens transferíveis”, que gravitam em busca da amalgamação. Bellmer recupera aqui o antigo

⁹⁴ „Der Phallus gehört keinem“.

⁹⁵ No original: "Der Hermaphrodit (oder volkstümlicher: Zwitter) verkörpt darin die Anatomie des Begehrens oder das körperliche Unbewusst auf - so der erste Eindruck - gleich zweifach irriierende Weise, insofern das Konzept des Hermaphroditen einerseits aus einem Narzissmus des Egos (Abgrenzung von Du), andererseits dessen Überschreitung in den Verschiebungen des Begehrens fußt".

mito do hermafrodita grego, no qual a origem da sexuação está ligada à busca pela parte faltante. O cefalópode emerge como um avatar visual da frase hermafrodita de *Anatomia da Imagem*, a lembrar que não existe um resultado dessa união que não seja fora dos limites do eu e do outro, impostos pela língua. O cefalópode é um objeto, sim, tal como o corpo natural, mas ele é um objeto aberto aos jogos do inconsciente físico, ou seja, ele é transcendental, irônico, na medida que o objeto perfeito para Bellmer é aquele sempre incompleto. O cefalópode simula a diferença entre linguagem e vocabulário. Isso é, a linguagem é sensual, é confusão dos opostos, abertura à “sodomização do eu no outro”, enquanto o vocabulário disponível, as estruturas, são ordens naturais, construções que eclipsam a realidade abrasante, indomável, que é o verdadeiro corpo interior.

3 CAPÍTULO II: MARIONETES SONHAM COM CEFALÓPODES. *LES MARIONETTES* (1969) E A ATUALIZAÇÃO DE KLEIST PELA ILUSTRAÇÃO DE HANS BELLMER

“Em meio a um mundo cruel, o reino dos bonecos é um enclave onde governam a beleza e a bondade, onde impera o conto”.

Hans R. Purschke, 1957

3.1 *Les Marionettes* (1969), ilustração de Hans Bellmer de *“Über das Marionettentheater”* (1816), texto de Heinrich von Kleist

Em 1969, já no final de sua vida produtiva, antes de ser privado de desenhar pela sua condição física, Hans Bellmer ilustra *“Über das Marionettentheater”* (1810), de Heinrich von Kleist (1777-1811), conto que se constitui como uma das maiores referências literárias e visuais do século XX provenientes da literatura oitocentista, se tomarmos o contexto ocidental das vanguardas e a centralidade da França até a década de 1970. “Sobre o teatro de marionetes”, bem como outras obras de Kleist, viria a ser repetidamente ilustrado por grandes desenhistas, dentre os quais Bellmer insere-se ao lado de nomes como Hans Arp, André Masson, Max Ernst. Renee R. Hubert em “O surrealismo e o século XIX” (1988, p. 151) fala que a recorrência de desenhos sobre a obra de Kleist dava-se expressivamente no caso da história das marionetes, texto que, para a estudiosa, “chama a ilustração” e se “transforma sem resistência em visual”. O gênero da ilustração é um campo muito vasto, do qual muito pouco se possui em termos de sistematização, o que fez com que a ilustração, quando analisada, é costumeiramente a partir de uma divisão letra e imagem.

Para continuarmos na questão Kleist, foi o surrealismo e o estado da arte na França que fez desse escritor o maior expoente do Romantismo alemão. Afinal, o próprio nunca necessariamente declarou-se um romântico. Sua participação nos círculos do Romantismo existe desde o grupo de Jena, entretanto, sua filiação foi de caráter sempre transitória, de forma que podemos inseri-lo tanto em um romantismo inicial quanto no tardio, marcado pelo cosmopolitismo que levou o romantismo ao centro das vanguardas modernas.

O conto *“Über das Marionettentheater”* tem uma forte tendência para a visualidade, conforme se faz notado por estudiosos como Hubert (1988), dentre outros. Caberia analisar a ilustração de Bellmer a partir de uma comparativa com a própria diegética da história de Kleist. Propomos, então, análise da escrita kleistiana a partir da

dimensão visual que a ilustração de 1969 traz à tona, ao mesmo tempo que a recria. Tendo como plano de fundo a comunicação entre a filologia do século XIX e as obras visuais da modernidade de Hubert (1988), apresentamos um retorno ao texto de Kleist por meio de Bellmer. Assim, podemos dizer sem compromisso que, por meio de palavras, as marionetes de Kleist constituem um espetáculo de natureza visual, o que o teria inserido, portanto, na trilha da ilustração, gênero que se solidifica sobretudo no século XX com os surrealistas. Em Kleist, a ilustração significa reflexão pela imagem, de forma que o conteúdo escrito desperta a imaginação visual, como em uma tomada moderna do diálogo socrático, presente como elemento em Kleist, conforme Carina Zanelato Silva (2018). O escritor romântico, assim, aspira à imagem como forma de se propor uma reflexão, o que concede uma fusão de sentidos à ideia de “ilustração”: tanto enquanto exercício de reflexão quanto transformação de linguagens. Tal exercício acontece não na recriação da história de Kleist, mas nas escolhas do escritor em pleno início do século XIX, é simbolizado na imagem das marionetes.

A ilustração de Bellmer nos lembra que, no centro do conto de Kleist, encontra-se a imagem da marionete. Desde o título do livro de 1969, o ilustrador e o editor, Georges Visat, a ideia é apresentar as marionetes (“*Les Marionettes*”). O elemento do teatro de títere, importante no conto de Kleist, parece, à primeira vista, não essencial, quando, na verdade, o palco se faz presente na própria folha do desenho, ou, ainda, incorporado na fisicalidade das marionetes. Desta forma, o elemento clássico do teatro torna-se um componente imaginário, interno ao sujeito, ao mesmo tempo incorporado na materialidade da linguagem do desenho, como, por exemplo, com o jogo de luzes que Bellmer faz em torno das marionetes, o que está em consonância com a premissa do texto de Kleist, que fala sobre a expressão física no palco da vida. A marionete aproxima-se, ainda, do manequim surrealista⁹⁶, pois poderíamos dizer que elas se exibem não no palco, mas em vitrines, como aquelas das lojas de antiguidades do século XX.

Na camada cultural para a França da década de 1970, Bellmer, como ilustrador, quase dois séculos depois, demonstra consciência do potencial da ilustração em jogar com

⁹⁶ O manequim surrealista é uma figura muito presente na fotografia do movimento, tendo a sua principal referência Man Ray, Max Ernst, André Masson e Salvador Dalí, todos que apresentaram esse objeto na exposição de 1938 do movimento. Os manequins surrealistas construíam uma espécie de rua da surrealidade, chamada de “rua de todos os demônios” (*Straße Alle Teufel*) segundo Schneede (2006). Sobre o manequim surrealista, aconselhamos o livro *PUPPEN, KÖRPER, AUTOMATA: PHANTASMA DER MODERNE*, mais especificamente o capítulo “*Absewende Kunstobjekte: Mannequins und die ‘Exposition Internationale du Surrealisme’*” (1998).

o estado da arte, de forma que as marionetes vão se apresentar como artefatos do passado (no caso, do romantismo alemão). No caso pessoal de Bellmer, isso está ligado à nostalgia da Alemanha, cuja arte já foi libertadora, como ele mesmo afirma em pequeno texto sobre a arte alemã pós-guerras, no qual elogia a arte de Friedrich Sonnenstern (Bellmer, 2019).

Entretanto, em termos de contribuição para o texto, Bellmer nos lembra que, na história, a marionete é mais do que uma personagem ou uma ideia por trás de uma reflexão, mas uma imagem. Ela é o centro gravitacional da escrita, capaz de não só atrair, mas criar outras imagens, estejam elas presentes ou não na história a ser lida. No texto de Kleist, todas as comparações, relatos, recursos, são empregados em ordem de alimentar a imagem da marionete. É o caso, por exemplo, das histórias apresentadas na última parte do diálogo entre o narrador e o bailarino, nas quais conhecemos, por exemplo, a anedota do mancebo no espelho e a aventura do esgrimista e a fera. No texto em si, elas se comunicam com a imagem da marionete de forma que são construídas para que levem à reflexão por trás do texto, o sentido por trás da tese principal, isso é, a de que a marionete é uma existência comparável à de Deus, movida por uma negatividade absoluta. Essa reflexão nos leva também à existência de um urso esgrimista e a de um jovem de graça decaída. Kleist, ao descrever essas anedotas e fábulas, emprega recursos descritivos que nos coloca no campo imagético da marionete. Essa dimensão de imagem está na atenção que Kleist dá à descrição física.

Todos esses caminhos da imagem da marionete no texto kleistiano encontram-se amalgamados de forma extremamente refinada nos desenhos de Bellmer. As onze imagens fazem crer que o conto é uma grande vitrine de bonecos, a dançarem e se transformarem em formas físicas desconhecidas perante aquilo que o texto nos fornece, no sentido de seu conteúdo lógico – mas não de sua imanência. No texto de Kleist, as marionetes são uma referência para se refletir acerca da questão da Graça (*die Anmut*) por meio de um debate ao mesmo tempo lógico e estético. Lógico, pois as marionetes estão ali para receber a reflexão, que se propõe imaginar a existência, no mundo da matéria, de um equivalente de Deus externo ao homem. Estético, porque Kleist se insere em contexto romântico de oposição à valorização da harmonia e da técnica na arte. Além disso, a marionete, enquanto representante de uma arte inteiramente popular, rompe com a expectativa da arte clássica e se lança para a recuperação da infância e do kitsch, que ganharia grande apelo no surrealismo.

Figura 16 - *Les Marionettes*, desenho (1969)Fonte: *Ouvre Gravé*, Denöel (1969)

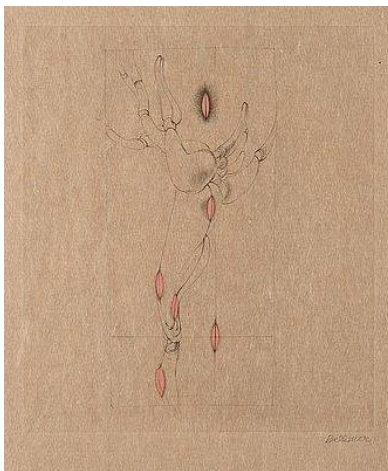
Na ilustração de Bellmer, temos a falsa impressão de que todas essas questões às quais aludem as marionetes saem de cena para uma hipervalorização de seus corpos. As marionetes são, agora, “sexualizadas”. Em uma apresentação de trabalho sobre *Les Marionettes* para um grupo de literatura cujos participantes, embora conhecessem a fundo Kleist, desconheciam a obra de Bellmer, revelaram algumas questões interessantes, ao notarmos que a primeira reação ao se conhecer essa ilustração é a distância que as imagens nos levam do texto pelo uso da sexualidade. A experiência nos confirma, por exemplo, o poder de atenção da ilustração em si, sobretudo a de Bellmer, que alimenta o texto ilustrado, em que o leitor, no caso de um texto clássico, acessa a memória e compara-a com as imagens. Confirma também que a obra de Bellmer é sempre causadora de incômodo, não somente quando ela toca diretamente no tabu da sexualidade, mas também quando ela ressignifica um conteúdo em que a sexualidade está fora de cena, para torná-lo obscuro. Nesse sentido, aceitamos que as marionetes de Bellmer são, em sua essência, sexualizadas – o que supõe que elas são mais sensuais do que as de Kleist, ou que as do texto não remetem ao sexo –, mas podemos dizer, também, que a impressão de que elas são vazias, puramente estéticas, imagéticas, sexuais, são ilusões causadas pelo véu da sexualidade, no qual se está em jogo o nosso olhar para o sexo, como encaramos a sexualidade como motivo de fascínio, não sem certo desprezo.

As sexualizadas e obscenas marionetes de Bellmer, perante o texto de Kleist, distraem o leitor como a deusa Baubó com Deméter. Acometida pela tristeza da perda da filha Perséfone, Deméter tem um momento de vacilo quando a deusa Baubó, “personagem obscura da mitologia grega, que ora se apresenta como um espectro noturno ou uma espécie de ogra, ora velhinha bondosa”, faz gracejos e exhibe suas partes íntimas. Baubó é a “face do sexo”, que “aparece para atenuar o sofrimento de Deméter e romper o jejum da deusa, provocando o riso”. Baubó “levanta o vestido para exhibir sua intimidade: o que ela mostra é ‘um sexo disfarçado de rosto’”. A sexualidade, sempre que invade campos dos quais alguém acredita estar livre dela, provoca distração, em forma de horror, fascínio, riso, o sexo, como ecoa Bataille por Moraes em *O corpo impossível*, compõe “soluções extremas no limite do horror”. Nosso ponto é que as marionetes de Bellmer destacam-se do texto de Kleist por trazerem a sexualidade à tona quando não se faz notada, ao menos superficialmente, no conto de Kleist. Instaura-se, assim, uma heterogeneidade na relação texto e imagem.

É justamente como uma máscara do sexo, à maneira de Baubó, que a sexualidade das marionetes bellmerianas trazem à tona a sexualidade oculta do texto de Kleist. Ela está presente nas diversas alusões à consciência física, imiscuídas entre garotos vaidosos, imponentes feras que se propõem como mestres do homem, até mesmo na relação homem e Deus. Bellmer antes recupera os reflexos da sexualidade na imagem da marionete. A sexualidade está ali, e é ela quem transforma a marionete em suas outras existências e imagens. A ambiguidade da boneca é ausente nas marionetes, cuja existência, conforme Hans Purschke (1974), está ligada à graça e à beleza.

Figura 17 - *Les Marionnettes* (1969)



Figura 18 - *Les Marionettes* (1969)

Fonte: *Oeuvre Gravé*, Denöel (1969)

O texto de Kleist pode ser lido como uma reflexão sobre a gestualidade teatral. Bellmer, seguindo a máxima de que gestos, palavras, criação de imagens e objetos obedecem à sexualidade, revela por trás dos diversos reflexos da marionete a única capacidade invejável de tais seres: a de se transformarem em seus órgãos sexuais, ou a de fazer com que eles desapareçam, de descentralizar de uma vez por todas a função sexual de uma parte do corpo e permitir que os órgãos e membros atuem livremente do seu destino psicossomático. Nesse sentido, Bellmer lê as partes físicas descritas por Kleist pelo sentido de que se a alma está no “cotovelo” ou no dorso da dançarina, significa que ali se encontra o seu ponto de foco, o centro virtual de excitação, o que Bellmer chama em *Anatomia da Imagem* de Centro de atração/foco.

Assim, podemos pensar que as marionetes de Bellmer, à primeira vista incomodam o leitor kleistiano pela presença da sexualidade, aparentemente ausente no texto de Kleist, mas que ao se deixar transformar na química da linguagem da ilustração, onde texto e imagem se casam, ou, no caso de Bellmer, copulam. *Über das Marionettentheater*, enquanto texto de Kleist, mostra-se um par interessado nessa cópula. Suas descrições, suas imagens, são os conteúdos os quais as marionetes de Bellmer deixam-se ser penetradas, uma vez que a boneca é o objeto experimental, o substituto infinito do corpo feminino enquanto aberto às permutações do desejo masculino.

Em Kleist, os movimentos escondem sempre um pensamento, o que descentraliza a função do espírito e da matéria. Em Bellmer, isso se dá pela dissecação das partes do corpo. Tanto Kleist quanto Bellmer acusam diretamente o problema da tentativa

antropocêntrica em compartimentar as funções do corpo. No caso de Kleist, essa questão está entre o Eu e o Outro tanto quanto Bellmer, só que, para o romântico alemão, a marionete e Deus situam-se de forma tão transcendental que se pode dizer que a separação está entre o homem e o mundo. Bellmer, que escreve sobre o “O mundo exterior” como um manancial repleto de imagens do Eu, aproxima-se da transcendência dos românticos de misturar sexualidade e espírito, ainda que Bellmer mantenha uma materialidade que nos mostra que, na verdade, entre os membros e os órgãos do corpo humano, existe uma série de relações que permitem com que o sentimento oceânico de se conectar com Deus, buscado pelos românticos, é uma questão que o corpo enquanto um local de relações infinitas comporta por si só. É o que aproxima a poética da gestualidade kleistiana da Anatomia da Imagem de Bellmer. Em Bellmer, porém, elas são a prova da “Anatomia da Imagem”, em que a ideia, Deus, transcendência, e o corpo, elementos inseparáveis de Kleist, agora são passíveis de serem dissecados, pois nunca poderão desfazer a união que o homem antropocêntrico sonhou entre suas imagens mais baixas e aquelas às quais ele aspira no Outro que ele chama de Deus. Esse “baixo Outro”, podemos dizer, é a própria marionete.

A imagem da marionete kleistiana opera com diversos sentidos do sagrado. Em Bellmer, ela opera com o sagrado de forma que o seu sentido lembra o que Bataille vê como decadência, simbolizada em sua obra pela figura de *Madam Edwarda*, não por acaso, outro objeto de ilustração grandiosa de Bellmer. A prostituta de Bataille diz, ao exhibir o seu órgão sexual: “eu sou Deus”. As marionetes da ilustração fazem a mesma coisa. Elas giram a ideia do conto de Kleist, a colocar a sexualidade está presente desde o pecado original quanto nas próprias marionetes, que exibem seus corpos vazios de desejo, ao que se acredita que estariam, portanto, livres de serem desejados, até que Bellmer nos prova o contrário.

3.2 Fundir-se sem resistências com o mundo visual: o apelo imagético de “Sobre o teatro de marionetes” (1816)

Na literatura sobre a contística de Kleist, pouco se deu atenção a como o escritor concentra-se, em vários momentos, na riqueza visual da marionete. Graças à ilustração de Bellmer, somos levados a nos atentar para essa que acreditamos ser a justificativa da longevidade desse conto. As marionetes de Bellmer ao mesmo tempo provêm e destoam do texto de origem, perguntamo-nos, à primeira impressão, onde o ilustrador as teria visto.

Isso se deve à forma de funcionamento da linguagem da ilustração. Ao passo que o escritor, que fornece as palavras, parece acima na hierarquia de autoridade da história, o artista visual goza de uma liberdade relacional sem limites, uma vez que a ideia, o exercício de reflexão de uma obra de arte, está pressuposto no texto. Livre de uma ideia, a imagem pode se transformar de forma homogênea ou não no conjunto do texto. No caso de Bellmer, as marionetes são estranhamente as duas coisas, elas estão em Kleist, mas também são profundamente bellmerianas desde a questão da sexualidade.

A heterogeneidade da ilustração de Bellmer é conferida por estudiosos como Renee R. Hubert (1988), que também nos fornece uma abundante descrição da ilustração enquanto linguagem. Endereçamos desde já a falta de uma literatura teórica dedicada à ilustração e a dificuldade da sistematização dessa linguagem artística.

As ilustrações de Bellmer são livres da hierarquia de texto e imagem, conforme Hubert (1988), de forma que não só diminuem ou realçam os elementos conforme sua vontade plástica, como a própria substituição do teatro das marionetes por apenas “as marionetes”. As imagens também não seguem, figurativamente, uma cronologia do conto, de forma que todas as suas cenas essenciais são encontradas apenas no texto, para restar ao desenho apenas o interesse pelo ser da marionete. De fato, a ilustração traça esses caminhos. Entretanto, veremos como muito do texto do *Über das Marionettentheater*, para além da marionete – ou talvez, a marionete além de si mesma – está presente em *Les Marionettes*. O que acontece é que todo o conteúdo é transformado de tal forma na sua transmutação visual que as marionetes da ilustração alude, de maneira bastante peculiar ao ilustrador – peculiar ao próprio Bellmer, especialmente o desenvolvimento de seu estilo observado na década de 1960 –, ao texto como um todo. Assim, o urso esgrimista, o mancebo no espelho, a tentativa de Kleist de descrever os deslocamentos dos pontos focais do dançarino – para usarmos o termo Centro de atração, de Bellmer, não de Kleist –, são cenas, imagens verbais, as quais Bellmer insere em seus desenhos por trás das linhas das marionetes, em um processo de abstratização e experimentação comparável a uma anamorfose, conforme Alexandre da Costa (2017), o que propomos relacionar com a ironia. Partimos da inquietação do leitor de *Über das Marionettentheater*, diretamente do século XIX, que se questiona perante a ilustração bellmeriana, inclusive – ou sobretudo, unicamente – sobre o excesso de sexualidade das marionetes, ainda que ele conheça ou não o ilustrador: onde começa Kleist, onde vemos Bellmer? Em que peso o texto é importante para a imagem, Bellmer se mantém disruptivo, incômodo, até mesmo

para quem conhece a sua obra. Pois, quem esperava a fácil identificação de sua obra com a de Kleist, pela via do tema da boneca, surpreende-se, agora, com as marionetes abstratas de *Les Marionettes*, frutos da completa sabotagem que Bellmer coloca sobre si mesmo e a figuratividade de sua representação na década de 1960.

Por fim, buscaremos agora demonstrar de que maneira Bellmer ilumina o texto de Kleist em sua dimensão visual e, em contrapartida, “recebe” de volta, da parte de Kleist, do texto ou, talvez, das suas marionetes, a confirmação que sua obra obsessivamente busca, a de que a imagem é uma forma de escrita. Aqui, propomos o fechamento do capítulo com a tese de que Bellmer busca criar com suas marionetes o equivalente visual da frase, combinado ao corpo da boneca. Trata-se do corpo composto de letras, portanto, permutável e suscetível ao processo do anagrama. Nossa ideia é baseada na sabotagem observada nos desenhos de Bellmer ao longo de sua maturação enquanto gravurista, conforme Alexandre da Costa (2017). No trabalho de 1969, *Les Marionettes*, o último grande impulso criativo de Bellmer, essa sabotagem da representação da imagem, da figuratividade, do corpo, dá-se pelo par boneca-frase (*Puppensatz*, no alemão) que Bellmer encontra em Kleist e, de certa forma, em si mesmo, isso é, no arsenal que compõe a sua obra, no caso, a boneca, o anagrama, a anatomia da imagem; mas também naquilo que ela tem de herança do passado, sobretudo o alemão: o romantismo, Matthias Grünewald.

No conto de Kleist por si só, podemos dizer que é totalmente possível imaginar uma ilustração, de forma que ele “chama a ilustração”, nos termos de Hubert (1988). Hubert (1998) faz tal proposição de forma generalizante, ao referenciar as diversas ilustrações que esse texto traz a um motivo como esse. Entretanto, podemos pensar que, de fato, a escrita de Kleist está muito próxima da imagética, a começar pelas próprias marionetes. Elas são o centro gravitacional (*Schwerpunkt*) do conto, ao redor do qual algumas imagens periféricas se comunicam, mais ou menos como a alma do títere, segundo o argumento de Kleist, fortalece a matéria dos bonecos. Também na forma, Kleist realizaria a imagem da marionete, cujo “interior”, na verdade, vêm de fora delas, de forma que a Graça pode se libertar das amarras do compromisso que um corpo tem com a sua própria imagem, para pensarmos nos termos de Bellmer em *Anatomia da Imagem*.

As cenas de Kleist são estruturadas antes para fascinar o leitor à reflexão do que narrar. Essa forma do conto, podemos dizer, faz-se notar, ainda que indiretamente, pela sua literatura, conforme, por exemplo, Navratil, para quem no teatro das marionetes:

Trata-se de marionetes cuja dança nenhum ser humano é capaz de imitar, pois não têm seu centro de gravidade em si mesmas; trata-se de um urso que está tão em harmonia consigo mesmo que pode defender qualquer esgrimista; trata-se de um belo jovem que de repente consegue realizar um movimento de perfeita graça, mas que, quando confrontado com ele, degenera e decai por pura auto-observação. Trata-se da consciência e de sua ausência, da auto-inibição por meio da hesitação e da reflexão (Navratil, 2010, p. 73, tradução nossa⁹⁷).

A boneca que não imita a dança humana, a fera, capaz de sobrepujar o esgrimista, o belo jovem que vê a sua graça decair; para Navratil (2010), essas imagens representam a presença e a consequente ausência da consciência, que na reflexão ao mesmo tempo hesita e avança contra uma espécie de ser representado pela consciência de si mesmo, geradora da inibição. Pela forma como se faz fabulado no trecho acima, vemos como o conto de Kleist se permite manipular a partir de uma série de visuais, apresentados ao leitor como verdadeiras imagens. Na esteira de Hubert (1988), vemos que tais motivos estão por trás das inúmeras tentativas da ilustração, gênero vivo no século XX e nos dias de hoje, em reimaginá-lo em verdadeiras imagens, para além daquelas já latentes no texto.

Ao parafrasearmos Navratil, podemos construir o macrocosmo de Bellmer de forma semelhante ao de Kleist. Como no escritor romântico, em Bellmer, também temos a boneca, cuja expressão física nenhum humano poderia imitar, já que o seu ponto de focalização não está em si mesma; o cefalópode, em perfeita harmonia com sua realidade física, em que o detalhe da perna, tomado pelo corpo como o todo, ganhou estatuto de realidade; a garota que segura um grão de açúcar, cuja excitação passa pelos cotovelos e termina no objeto exterior a ela, experimenta o limiar entre a perfeita graça após evitar o decaimento para a excitação de origem sexual. Em Kleist, “a consciência” está em consonância com uma perfeita ausência, o que faz com que a auto-inibição e a hesitação

⁹⁷No original: „Um Puppen geht es da, deren Tanz kein Mensch zu imitieren vermag, da sie ihren Schwerpunkt nicht in sich selber haben, es geht um einen Bären, der so eins mit sich ist, daß er jeden Fechter parieren kann, um einen schönen Jüngling schließlich, dem unversehens eine Bewegung vollendeter Anmut gelingt, der jedoch, darauf angesprochen, vor lauter Selbstbeobachtung verkommt und verfällt. Es geht um das Bewußtsein und dessen Abwesenheit, um die Selbsthemmung durch Zögern und Reflexion“

assumam a sua face de reflexão, como nas palavras de Navratil supracitadas (“*Es geht um das Bewußtsein und dessen Abwesenheit, um die Selbsthemmung durch Zögern und Reflexion*”). Bellmer, como Kleist, postula que todo ato de inibição, hesitação, é uma construção de uma lógica da qual estamos ausentes, ou não completamente presentes, pois está na ordem do inconsciente físico. Mais ainda do que em Kleist, situado na história da arte, também na era das ilustrações visuais – enquanto o texto de Kleist apenas “sonhava” em ser ilustrado –, Bellmer mostra que a reflexão é um reflexo, como o resultado de um vocabulário construído, mais ou menos, a partir do que vemos no espelho. Como na etimologia, fazemos associações das funções da parte do corpo, no que consiste a nossa reflexão inibidora, de forma que os reflexos estão sempre prontos para nos negar e lançar-nos para a ausência.

Assim, no conto ou novela *Über das Marionettentheater* (1810), o argumento, a síntese filosófica, sentido central de um texto que se propõe como ensaio filosófico, como é o caso de “Sobre o teatro das marionetes”, está fora das marionetes. O urso esgrimista e o jovem no espelho, personagens do conto mencionados por Navratil (2010), são irrelevantes, ainda assim, elas servem, tal como outros recursos do conto, para esvaziar a marionete, deixá-la leve. As marionetes são imagens “esvaziadas” de reflexão, não significam nada, o que em Kleist é algo positivo, ou melhor, tão negativo quanto o maior dos positivos, de forma que a marionete se equipara a Deus. Tal esvaziamento das marionetes, seu compromisso apenas consigo mesma e com as suas imagens, é um fator que se destaca na ilustração de *Les Marionettes*. Bellmer nos mostra que Kleist persegue a imagem como se detivesse as linhas do títere.

No conto em si, para continuarmos ainda apenas no *Über das Marionettentheater*, ilustrar significa transmitir um conhecimento. Carina Zanelato Silva (2018) coloca que a constante alternância entre o ponto de vista do bailarino com o seu interlocutor receptivo faz do texto *Über das Marionettentheater* um ensaio sobre educação estética, ou seja, um exercício de ilustração que visa ironizar os tratados didáticos revisitados pelo projeto do Iluminismo (*Aufklärung*). Tal opinião é verificada por diversos estudos kleistianos, dentre eles Paul de Man (1984), para quem Kleist propõe uma volta paradoxal contra o projeto da época de estética e educação, dialogando com os seus contemporâneos e referências principais de maneira romântica, isso é, incentivando a reflexão lógica sem deixar de lado a ironia do próprio tema comprometido. Assim, o texto de Kleist é uma provocação das consequências dessa busca. Para Carina Zanelato Silva (2019) na *Crítica*, que se estende

também ao juízo estético, Kant acreditava na educação do homem para o Bem (“*das Gute*”) racionalmente. Kleist resgata esse elemento teológico do “Bem”, mas para torná-lo nulo.

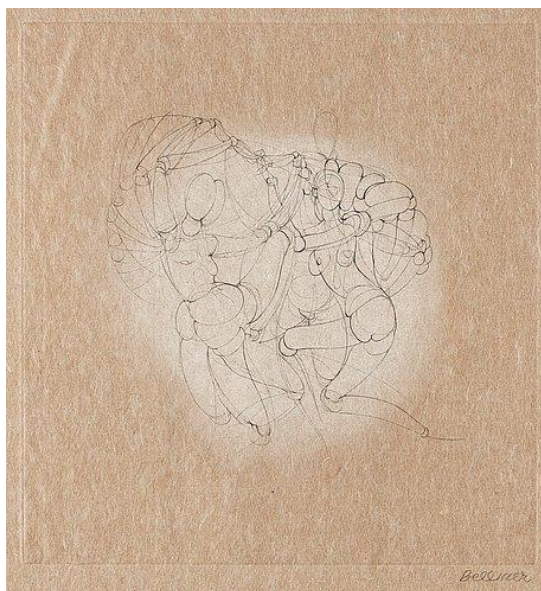
É nesse sentido que se encontra o papel do paradoxo no texto. Kleist coloca o Bem como um paradoxo irônico, a ecoar Schlegel: “Ironia é a forma do paradoxo. Paradoxo é tudo aquilo que é ao mesmo tempo bom e grande” (Schlegel, 2016, p. 28). Em Kleist, destaca-se também o fato de que o paradoxo é notado conscientemente dentro do texto. A partir do diálogo socrático, no qual se reconhece a verdade e dela desperta uma ilustração inconcebível em sua completude, Kleist coloca o paradoxo perante um espelho, para agir sobre ele e mesmo “jogar” com o paradoxo. Pode-se dizer que no texto Kleist faz com que as suas próprias imagens internas, isso é, a da marionete e as outras, a do mancebo no espelho e a da fera esgrimista, reflitam em si mesmas como Narciso, o que resulta em uma reflexão completa, de dimensão paradoxal. A reflexão no conto, enquanto uma proposta filosófica, estética e filológica, está nas dimensões que a palavra “reflexão”, assim como “ilustração”, pode assumir, de forma que em Kleist se verifica a crítica romântica à etimologia e a pretensão de se conhecer as palavras.

Sobre a questão da Graça (*die Grazie/die Anmut*), conceito debatido no texto a partir da figura da marionete, ela designa um elemento estético, que pode ser traduzido e resumido pela beleza na amenidade, conforme a tradição de F. Schiller, F. Schlegel, J. G. von Goethe e J. G. von Herder. O debate sobre a Graça esteve no centro das preocupações do Classicismo e do Romantismo na Alemanha do fim do século XVIII. Conforme Carina Zanelato Silva em *Sobre graça, dignidade e beleza* (2018), Kleist participa desse debate tardiamente. Nessa esteira, podemos pensar que a marionete é uma “imagem” da graça. Ela ganha vida através dos fios do títere, a dar vida também ao texto híbrido em *mise en abyme*.

A personagem da marionete, ao mesmo tempo símbolo e metáfora de Kleist, ensina que a técnica, isto é, o conhecimento e a linguagem, estão na contramão da beleza. A alma do títere se transporta para o ponto de gravidade através da linha e dança livre da lei da consciência, como se pudesse retornar ao estado de suspensão da matéria e obedecer apenas à lei da gravidade. Em última instância, a marionete a pode ser comparada a Deus, pois ela é a negatividade absoluta, o contraponto da onisciência. Kleist apresenta um paradoxo ao colocar que o fim da expressão humana – a marionete como o último capítulo da história – está na marionete.

Em *Les Marionettes*, Bellmer capta essa questão ao apresentar as marionetes como seres emaranhados em um percurso de fios sem fim, o que cria uma ilusão de sexuação e, assim, diferença sexual das marionetes, aproximando-as de seres hermafroditas e cefalópodes. Sobre a proposta de Kleist para o “retorno pela porta dos fundos” ao paraíso, Bellmer parece sugerir a figura do hermafrodita como o ponto de articulação desse retorno à graça. Suas marionetes, assim, apresentam um paradoxo a mais, que confronta o texto de Kleist, ou melhor, os seus leitores. O pecado original, do qual decorre a hesitação humana, equivale à linguagem à sexualidade, com a ideia da vergonha. As marionetes assim sugeririam que a função da sexualidade é um obstáculo à Graça. Entretanto, elas continuam a exhibir sexualidade, até mesmo a copular entre si, através de seus fios.

Figura 19 - *Les Marionettes* (1969)



Fonte: Bellmer, Hans. *Ouvré Grave*

Seria, assim, a sexualidade da marionete algo sagrado, o que colocaria a salvação da graça no caminho da repressão? Bellmer parece sugerir que não, uma vez que a própria metáfora da “porta dos fundos” sugere uma certa homossexualidade no texto de Kleist, como propõe a leitura psicanalítica de Erich Heller (1978). A marionete é um ser naturalmente decaído, desde o movimento vertical da linha do títere. Ela está sempre em compromisso com o voltar ao solo, pois é a única lei à qual ela obedece, a recusar o caminho da reflexão de alçar aos céus. Essa questão é uma marca que podemos ler com Georges Bataille (2007), que também denuncia o “empobrecimento” humano com a

metáfora da glândula pineal, em *O ânus solar*. A questão do ânus como metáfora de um decaimento está na trilha das subversões do surrealismo, especialmente o de Georges Bataille, que também pode ser pensada nos termos da Graça clássica. Tanto em Bataille quanto em Kleist há uma crítica à racionalidade, identificada com a figura da cabeça, que remete ao alto. Em Bataille, esta crítica se perfaz na figura do homem sem cabeça acéfalo (*Acéphale*), enquanto em Kleist temos a ideia da ascensão do homem à Graça dos céus.

Bellmer, de certa forma, capta essas questões ao colocar as marionetes a exibirem a sua “porta dos fundos”, de forma que evoca em sua obra a presença abundante de imagens anais. As marionetes exibem as suas partes traseiras em várias imagens. Em algumas imagens, o boneco deixa entrever o seu corpo cefalópode que, ao acompanharmos o caminho de sua espinha, terminamos em uma cabeça alienígena, que tem o formato tanto de uma orelha quanto de uma vulva, o que nos localiza, fisicamente, na região do períneo da marionete. Ao mesmo tempo acima e abaixo da cabeça (*über / unter*, no alemão, o que remete a imagem de altura e baixeza), temos um grande círculo que remete tanto a uma auréola quanto a uma “porta” – a porta dos fundos de Kleist. Trata-se do grande buraco anal, no alemão, *Arschloch*. Dessa forma, Bellmer opera o jogo de Bataille, em que o ânus e o sagrado se equivalem.

Figura 20 - *Les Marionettes*



Figura 21 - *Les Marionettes*



Fonte: Bellmer, Hans. *Ouvré Grave*

Na Figura 21, a cabeça de uma mulher, entrevista pelas grades de uma cadeira, é ao mesmo tempo uma escolha artística e uma adaptação à falta de recursos. Bellmer muitas vezes precisava recriar desenhos em cima de telas ou folhas já usadas. Isso nunca foi problema para o artista, que se comprometia ao nível obsessivo com as suas imagens. No caso da imagem, provavelmente Bellmer utilizou um rascunho de um desenho da década de 1930 chamado *Le chaise de Napoleon*, que na verdade se trata de uma série de gravuras. A cadeira remete ao caso de *Anatomia da Imagem* em que um homem, ao se sentar na poltrona e cair no sono, experimentou um sonho em que o seu corpo se transformava na poltrona, cujo braço segurava um prato⁹⁸. A cadeira é ao mesmo tempo um índice de realidade, enquanto objeto, e uma marca da presença masculina, o que faz da marionete sentada sobre a cadeira a perfeita representação do caso da *Anatomia da Imagem*, em que se tem como limite a experiência do hermafrodita: “trata-se de um singular entrelaçamento de princípios antagonistas ‘homem-mulher’, de odor hermafrodita” (Bellmer, 2022, p. 30).

⁹⁸ “Um homem que ama sua própria mulher e a si mesmo se senta em uma poltrona e adormece; ele sonha que a mulher está com o prato em suas mãos, cuja superfície lisa e fria é particularmente real. Ele acorda, levanta-se e reconhece a imagem do prato sonhado pela impressão que deixou no estofado da poltrona. Em outras palavras, após o homem ter confrontado a verdadeira fonte de sua excitação corporal (contato das nádegas com o estofado) com a imagem virtual feminina do prato, ele fica surpreso e ciente da relação de identidade entre os dois – ou seja: entre a imagem de si mesmo (a marca no estofado) e a imagem do tu (o prato)” conforme Salgado (2022, p. XX)

Voltando agora a Kleist, ao texto, apresenta-se ali um diálogo entre o narrador e um dançarino experiente. Ambos alternam os papéis da enunciação da história, mas de forma que o texto gravita em torno da imagem de um teatro de marionetes, cenário do conto. Nesse sentido, o palco do cenário importa muito menos visualmente do que aquele descrito pelo diálogo, onde as marionetes podem representar quase qualquer coisa. A narrativa parte de uma curiosidade, não sem uma dose de provocação, por parte do narrador, que questiona ao dançarino o motivo de seu interesse em uma simples arte popular, dado a sua conhecida educação artística. Sobre isso, podemos lembrar das palavras de Walter Benjamin (1984, p. 148) sobre esse tipo de arte no período do Barroco e a importância da “excentricidade jocosa” do teatro de marionetes e o seu alinhamento com a arte alemã popular. Essa mistura de sério e jocoso é uma marca da resposta do bailarino de Kleist, que leva ao interesse e à desconfiança do sujeito narrador. Como dito, inicia-se por parte da curiosidade deste uma troca bastante rica, motivada pela opinião daquele. De uma simples visita ao teatro, o narrador se depara com um grande ensinamento e vai ouvir, não sem interpelar com suas próprias histórias, sobre o mundo da marionete, que é baseado no movimento e nada além, de forma que o texto se abre para a visualidade da descrição da dança das marionetes.

O leitor percebe que Kleist rapidamente se afasta do diálogo socrático ao revelar o argumento final, a síntese, logo no início do conto. No diálogo socrático, uma síntese faz-se apresentada por meio da dialética da tese e da antítese. Kleist não só parte da síntese para a antítese, bem como é norteador em direção ao paradoxo. Isso porque a ideia da marionete como o outro lado de Deus coloca um limite na linguagem, de forma que o conhecimento se torna um problema, conforme coloca Carina Zanelato (2019, p. 21): “o paradoxo do conhecimento se estabelece, assim, neste ponto: vislumbramos uma parcela do Absoluto, mas nunca poderemos alcançá-lo sem deixar de sermos seres humanos. A completude está reservada apenas ao Deus ou à marionete”.

Nesse sentido, tanto o “jocoso” das marionetes quanto o seu perfeito oposto (o absoluto sério) estão contidos nos jogos anais e sexuais das marionetes de Bellmer. Elas são, portanto, irônicas, ao misturar o sério e o jocoso, algo que está na própria constituição da marionete, desde o barroco. A ironia está no jogo das marionetes entre o alto e o baixo, antagonismo que o homem experimenta na experiência do hermafrodita.

O paradoxo de *Über das Marionettentheater* se concentra em responder ao que toca o conflito entre corpo e espírito, cuja origem remete à perda do paraíso, que

significou a separação entre corpo e espírito. O homem passou a obedecer a duas leis distintas, de forma que a consciência o priva de alcançar a Graça, mais próxima da matéria do que da reflexão. Como forma de recuperar o que lhe foi amputado, passou-se a buscar a Graça através da consciência, ligada ao aperfeiçoamento das habilidades, do conhecimento, o que gera a angústia fundadora da expressão artística desse homem dividido entre corpo (*Körper*) e espírito (*Geist*), conforme Silva (2018). O bailarino do conto, enunciador dessa provocação, demonstra como é possível enxergar quando, no palco, a alma do dançarino intervém em seus movimentos, o que gera desconforto, por menor que seja. Para ele, é como se houvesse um resquício de hesitação, a qual toda técnica não foi capaz de excluir. Naturalmente, a marionete não incorre nesse problema e sai em vantagem, como diz o bailarino, “vantagem negativa”, isso é, no sentido de ausência, uma vez que lhe falta consciência.

O conto descreve esse fenômeno em sua materialidade na dança. Nesse tipo de descrição altamente visual, de uma linguagem que escapa à descrição, como a própria dança, segundo Bianca Theisen em *Dancing with words* (2016), vemos a plástica como a saída para os limites do paradoxo. Para a estudiosa, Kleist aspira à linguagem da dança, de forma a assimilar a ficção a um movimento, com fim em si mesmo, não subordinado ao pensamento. Nesse sentido, Kleist compartilha com Bellmer a preocupação em “como descrever, sem empobrecer”, premissa de *Anatomia da Imagem*.

Na descrição do narrador, na dança, a “alma” do dançarino se desloca de uma vértebra para o cotovelo, enquanto o ator curva todo o seu corpo, em uma recriação mítica do rapto de Dafne por Apolo. Entretanto, diferente do mito, ao invés de belo, o efeito do teatro é sempre grotesco aos olhos daquele que conhece tal angústia, de tal forma que toda a beleza da dança se revela sempre como portadora de algo de horror ou cômico, conforme notamos no trecho:

“Observe somente aquela dançarina P...”, continuou, “quando ela representa Dafne e, perseguida por Apolo, volta-se para fitá-lo; sua alma está sediada na vértebra da espinha; ela se curva como se quisesse quebrar, qual uma náiade da escola de Bernine. Observe o jovem F... quando, como Páris, ele se coloca entre as três deusas e entrega a maçã a Vênus: sua alma (é terrível olhar) está sediada no cotovelo (Kleist, 1993, p. 196)⁹⁹.

⁹⁹ Para a análise, utilizou-se tanto do original alemão quanto a tradução de J. Guisburg (1993), publicada na *Revista USP*. O trecho a seguir no original: “sehen Sie nur die P... an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne

O bailarino, enunciador da imagem do texto, pede que o narrador veja o que está diante de seus olhos. Kleist nos faz imaginar que as próprias marionetes representam a história narrada, mas, na verdade, trata-se de uma alusão à bailarina humana. O enunciador expressa então que é “terrível” olhar a cena, de forma que o desconforto está na construção de uma imagem para convencer o narrador. Nesse momento do texto, o diálogo caminha da provocação, iniciada na resposta do bailarino à curiosidade do narrador, para a apresentação da síntese. A imagem da marionete se constrói sorrateiramente, de forma que os dançarinos humanos funcionam como antítese. A perda da graça seria, portanto, a tese do diálogo. A marionete, que vai ser apresentada como a solução, ao mesmo tempo que a saída da reflexão para o paradoxo, constitui-se como a síntese – ao passo que ela é também a negação da síntese. Assim, vamos ver que a marionete só pode ser tomada como uma imagem – aquilo que está ao mesmo tempo fora e dentro da reflexão, quase como um desenho ilustrado participa e ao mesmo tempo se destaca do texto. Podemos comparar a marionete como uma imagem ilustrativa de Kleist, ainda que descrita em palavras, à medida que tanto nós leitores e o narrador somos ilustrados pelo enunciador do conto, a saber, o bailarino.

Tal como na boneca, ou, para nos mantermos na ilustração bellmeriana, na imagem do corpo cujos acúmulos de carne lembram a Diana de Éfeso (Figura 8), as marionetes de Kleist representam a história da imagem física em seus movimentos. Kleist ironiza a busca da graça através da imitação – o que se encontra na dimensão do conto não só na marionete, mas na história do jovem que tenta copiar uma postura no espelho. O paradoxo que ele e Bellmer compartilham se encontra no fato de que a reflexão é dependente dessa imitação, ou seja, para falar com *Anatomia da Imagem*, ela se liga a um vocabulário disponível, que se expressa seja na pose do ator no palco, seja na montagem do objeto inorgânico.

Kleist sempre coloca a reflexão como um exercício de “visão”, em que o bailarino visualiza a sua ideia, com os verbos “ver” e “aparecer” (no alemão, *sehen* / *erscheinen*), como no trecho crucial do diálogo a seguir:

spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht; die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen“. Nas próximas passagens do texto, escolhemos priorizar o original em alemão, uma vez que nos parece mais relevante destacar as minúcias linguísticas do texto.

à medida que a reflexão se torna mais obscura e fraca no mundo orgânico, (...) assim reaparece novamente a graça, depois que o conhecimento tenha passado como que por um infinito, de tal modo que, ao mesmo tempo, surge no grau mais puro naquela estrutura corporal humana que ou não tem consciência nenhuma ou tem uma consciência infinita, isto é, no manequim, ou no Deus (Kleist, 2018, p. 563, tradução nossa).¹⁰⁰

Aqui, também, o texto de Kleist joga com as diversas instâncias do ato de ver, não só na escolha das palavras, mas em toda a plástica da descrição. Todas as histórias, como veremos, apresentam esse elemento visual. O palco do teatro da marionete serve como um retrato do mundo, em que vemos, pelas descrições que o texto fornece, a história do conhecimento, a busca pela Graça, como ao assistir uma história ao mesmo tempo trágica e cômica, encenada pela marionete. Essa mistura com o cômico e o absurdo não é estranha à arte do teatro de marionetes, conforme já lembrava W. Benjamin em seu *Trauerspiel* (1984). Na descrição do teatro de marionetes pela literatura, o escritor se favorece dessa mistura de leveza e paradoxo, absoluto e negatividade, seriedade e cômico, estético e mecânico etc. Assim, a marionete é a imagem perfeita do movimento, capaz de circundar o mundo e a história do homem em sua dança. Pelo conteúdo filosófico do texto, Kleist transforma a marionete em um símbolo.

Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der Weg der Seele des Tänzers; und er zweifle daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit andern Worten, tanzt (Kleist, 2018, p. 557).

No trecho acima, o bailarino descreve o simples sistema da marionete e o titereiro, baseado apenas no jogo entre a linha e a gravidade, capaz de fazer com que a alma do artista se transporte em linha reta até o ponto gravitacional da marionete e ali se movimente livremente. A alma do títere percorre o caminho da linha da marionete, cujos movimentos são livres. Em certo nível, o títere se identifica com Deus, o que ironiza a busca pela técnica ao inverter a vontade de ascensão do homem na própria contradição

¹⁰⁰ No original: “Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. (...) so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott”.

entre descer, como a alma do títere, e ascender, o que se identifica com a ideia de iluminar, ilustrar, significados do esclarecimento do homem. A dança da marionete é um momento ao mesmo tempo simples e cheio de segredos.

De forma que o palco é a própria folha do desenho, Bellmer joga com a ideia de que esse palco é uma extensão do nosso corpo, reminiscência de uma espécie de ciência de Dali¹⁰¹. Em imagens como a seguinte, temos o palco no fundo das marionetes, onde se passa o espetáculo, bem como onde se “esconde” o maquinista.

Figura 22 - *Les Marionettes*



Fonte: Bellmer, Hans. *Ouvré Grave*

O texto apresenta então a fatídica tese de que a marionete (*Gliedermann*) e Deus (*Gott*) são dois pólos do absoluto, portanto, só um pode se comparar ao outro. A marionete representa a impossibilidade da formação humana, de forma que a busca por conhecimento, processo identificado no século XVIII como iluminação, significa o fim

¹⁰¹ O método de Dali, a famosa teoria paranoia/crítica, propunha uma intensa comunhão entre um corpo que observa e aquele que é observado, baseado no estado alucinatório que a observação leva pela relação entre o Eu e o todo. Sobre isso, ver o estudo “*Dali’s Paranoia-Criticism or The Exercise of Freedom*”, por Haim Finkelstein, publicado pela Hofstra University, 2016.

da Graça. Carina Zanelato Silva (2019) observa que tal crítica recai também sobre a educação estética do homem, o que na época se discutia como formação (*Bildung*). Kleist oferece uma resposta paradoxal à crença clássica da formação completa do homem. Paradoxal, como vimos, pois a marionete se constitui como um estado de harmonia e impossibilidade. O paradoxo se completa quando, ao ser perguntado sobre o que isso representa para o futuro do homem, o bailarino responde que a marionete é o derradeiro capítulo da história humana, a partir de uma perspectiva escatológica, conforme Erich Heller (1978). Enquanto o estado da marionete permanece impossível, ela significa para a Graça o retorno ao paraíso pelas portas dos fundos, o engano do querubim que, como na parábola de Kafka, *Vor dem Gesetz*, vigia a entrada¹⁰².

3.3 As frases-marionete ou *Puppensätze*

Conforme o conto de Kleist, a marionete possui sobre o homem a vantagem negativa de nunca estar em desacordo com o seu movimento. Nela, o espírito sensível se livra da afetação da consciência, ao ser conduzido pela linha que desce do maquinista. A marionete é construída para ter em vista essa alma externa a ela, que “dança” no centro de gravidade, a conceder liberdade aos seus membros. O maquinista dirige essa força que faz a sua marionete tocar o chão, mas o pêndulo de seus membros a coloca sempre em ascendência, a descrever as graciosas curvas aéreas de seu movimento. O seu interior oco, assim, reflete o infinito como um espelho côncavo.

Na ilustração de Bellmer, temos a impressão que o conto é uma grande exibição das marionetes. Na verdade, no conto, Kleist também conta a história do jovem gracioso frente ao espelho e a da fera ou o urso esgrimista, conforme Navratil (2010). Essas histórias nos são apresentadas em uma interpelação do narrador, que, não sem ironia, demonstra-se provocado pela tese do bailarino. Sobre isso, podemos nos perguntar se não estaria o narrador, interlocutor do bailarino até então, sob a suspeita de estar sob efeito da ironia do seu interlocutor, uma vez que este detém a palavra mestre. Em certo momento, o bailarino o acusa de não ter dado a devida atenção ao capítulo do Gênesis. Assim, nesse

¹⁰² A conhecida parábola de Franz Kafka em *Der Prozess* (1915) fala sobre um homem que tenta acessar um lugar através de uma entrada (*Eingang*) que já foi designada como sua, mas que está impedida por um guardião dedicado a garantir que aquela porta fosse apenas daquele homem: “*Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn*” (Kafka, 2015, p. 207). O texto é um exemplo do paradoxo, pois coloca um limite no entendimento, impedindo a reflexão de dominar e simbolizar todo o conteúdo reflexivo, restando a ela aceitar tal como o sujeito da história.

caso, toda a incursão que veremos por parte do narrador quer fazer demonstrar que ele compreende o paradoxo. Quem ganha com esse retorno é o leitor: duas imagens são acrescentadas ao conto, para provocar a estrutura do diálogo filosófico e, assim, expandir a imagem da marionete do horizonte escatológico e lançá-la para a reflexão da vida do homem, dividido entre o espírito e o físico.

Em *Über das Marionnetentheater*, são essas imagens que constroem a plástica da escrita. Na grande maioria da literatura, tais cenas são ignoradas ou ao menos não devidamente apreciadas. Elas se apresentam em duas anedotas proferidas pelo narrador, que provoca, de volta, o bailarino. Durante o diálogo entre o bailarino e o narrador, as personagens incorrem sempre na capacidade do imaginário de “dar conta” de um conteúdo, principalmente quando se exerce a arte da conversação, baseada em convencer a partir da criação de um vínculo argumentativo. Assim, no texto, há frases de função fática, como “você acredita em uma história como essa?” (“*Glauben Sie diese Geschichte?*”), como no final do duelo de esgrima. Uma pergunta que, como a função fática prevê, apenas testa a imaginação do interlocutor, tendo em vista também um efeito retórico. Nesses detalhes, Kleist busca trabalhar para fora da linguagem descritiva, permitindo-se à imaginação plástica que a história das marionetes exercita. Assim, é como se a imagem da marionete fosse o “centro gravitacional” do texto. Uma vez que algo como a marionete existe, as histórias inacreditáveis do narrador tornam-se possíveis.

Na imagem do gracioso jovem que perde sua graça ao mirar seu reflexo, temos a construção de um universo visual próprio, fora daquele da marionete. O narrador relata que esse jovem parecia uma figura de mármore e compara-o ao *Spinario*, pequena escultura grega de um rapaz que tira um espinho do pé. O jovem da anedota de Kleist imita a estátua. Desse ato, temos uma tragédia: de gracioso, o jovem se torna jocoso, em forma de um desconforto que nunca mais o deixaria. O narrador conta essa espécie de anedota como um relato real, em resposta à provocação do bailarino. Nisso, ele continua a problemática da marionete sobre a anulação da graça pela reflexão. Eis o trecho:

Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mochte ohngefähr in seinem sechszehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, daß wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in

den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch eine Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte - er sähe wohl Geister! Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst er war außerstande dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen - was sag ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten (Kleist, 2018, p. 561).

A ironia da anedota reside na referência artística invocada, por se tratar de uma cópia, e não de um original. A reprodutibilidade da obra em questão, *Spinario*, dá algo de jocoso à figura do jovem (“*komisches Element*”). O narrador alerta, em certo nível, para a duplicação que é o elogio, o que está ligado ao debate da técnica e da formação. Kleist relaciona a história à própria noção de cópia da marionete, como reflexo da matéria humana. Como o jovem com a obra de arte, o homem se engana ao se espelhar na imagem e semelhança divina. A marionete permanece como uma existência clandestina, pois está imune à vaidade. Nesse sentido, o conto nos sugere perigo da reprodução estar em tomar a graça como passível de reprodução, e a imagem criada pela cena em questão, é a da tragédia da reprodutibilidade na vida estética do homem, o que se insere no debate da *Anmut* clássica. O belo jovem sofre a perda de sua graça, como se fosse um processo de impotência erótica, como bem observa Erich Heller (1978). Kleist é conhecido pela abertura de suas histórias ao erotismo. Na anedota supracitada, o narrador oferece elementos suficientes para essa leitura (“*Er mochte ohngefähr in seinem sechszehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken*”), como se a perda da graça significasse também a perda do prazer, o que está ligado à queda do paraíso.

O narrador aproveita a atenção do bailarino para introduzir então uma nova história. Diferente da anterior, cujo tom chistoso contribui para a atenção do bailarino, a história a seguir tem algo de inacreditável, como um conto de fadas. Dessa vez é o próprio narrador a personagem do caso, bem como aquele que vai se deparar com o problema da Graça (*die Anmut*). No relato, o narrador relembra um duelo de esgrima com dois estudantes que saiu como mestre. Sob a moral de que todos deveriam encontrar o seu

mestre, os estudantes o desafiavam então a derrotar uma fera que se encontrava na fazenda do pai, cuja habilidade com as garras era capaz de parar qualquer ataque do florete. Conta o narrador:

Ich befand mich, auf meiner Reise nach Rußland, auf einem Landgut des Herrn v. G., eines livländischen Edelmanns, dessen Söhne sich eben damals stark im Fechten übten. Besonders der ältere, der eben von der Universität zurückgekommen war, machte den Virtuosen, und bot mir, da ich eines Morgens auf seinem Zimmer war, ein Rapier an. Wir fochten; doch es traf sich, daß ich ihm überlegen war; Leidenschaft kam dazu, ihn zu verwirren; fast jeder Stoß, den ich führte, traf, und sein Rapier flog zuletzt in den Winkel. Halb scherzend, halb empfindlich, sagte er, indem er das Rapier aufhob, daß er seinen Meister gefunden habe: doch alles auf der Welt finde den seinen, und fortan wolle er mich zu dem meinigen führen. Die Brüder lachten laut auf, und riefen: Fort! fort! In den Holzstall herab! und damit nahmen sie mich bei der Hand und führten mich zu einem Bären, den Herr v. G... ihr Vater, auf dem Hofe auferziehen ließ. Der Bär stand, als ich erstaunt vor ihn trat, auf den Hinterfüßen, mit dem Rücken an einem Pfahl gelehnt, an welchem er angeschlossen war, die rechte Tatze schlagfertig erhoben, und sah mir ins Auge: das war seine Fechterpositur. Ich wußte nicht, ob ich träumte, da ich mich einem solchen Gegner gegenüber sah; doch: stoßen Sie! stoßen Sie! sagte Herr v. G... und versuchen Sie, ob Sie ihm eins beibringen können! Ich fiel, da ich mich ein wenig von meinem Erstaunen erholt hatte, mit dem Rapier auf ihn aus; der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoß. Ich versuchte ihn durch Finten zu verführen; der Bär rührte sich nicht. Ich fiel wieder, mit einer augenblicklichen Gewandtheit, auf ihn aus, eines Menschen Brust würde ich ohnfehlbar getroffen haben: der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoß. Jetzt war ich fast in dem Fall des jungen Herrn v. G... Der Ernst des Bären kam hinzu, mir die Fassung zu rauben, Stöße und Finten wechselten sich, mir triefte der Schweiß: umsonst! Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht. Glauben Sie diese Geschichte? (Kleist, 2018, p. 562-563).

Se a história anterior se concentrava nos elementos jocosos, presentes na marionete, mas que, sob a tese do bailarino, apresentavam-se como na verdade reflexos do desconforto da dança humana, nessa Kleist utiliza da fábula. O duelo, que por si só é uma imagem repleta de apelo romântico, é comparável às descrições da dança da marionete do bailarino, ao que a graciosidade se concentra nos movimentos do urso, e não do esgrimista, ainda que seus movimentos não sejam ridículos como os dos

dançarinos em carne e osso. Isso se deve, naturalmente, à voz narrativa, no caso, o enunciador da história é a personagem em ação, mas também ao fato de que o humano aqui não está em estado de negação. O esgrimista percebe que a sua técnica era insuficiente para vencer o duelo com a fera, “o primeiro esgrimista do mundo” (“*der erste Fechter der Welt*”), relação que recupera a escatologia da marionete, como o último capítulo do mundo.

A fera, cuja posição de esgrima consiste em permanecer em pé, com a pata pronta para o momento do ataque, encarando seu oponente, domina o seu adversário ao fazê-lo se enxergar nos seus próprios olhos. O narrador conta que a fera fitava a sua alma, olho no olho (“*Auge in Auge*”). O tema do reflexo, da visão e do mundo imagético, está presente em todo o conto, desde o reflexo do espelho (*Spiegel*), o “piscar de olhos” (“*Augenblick*”), para pensarmos no relato anterior; agora, a fera encara o esgrimista nos olhos, sublinha o narrador (“*Auge in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte*”), como se pudesse enxergar a sua própria imponência, sem com isso incorrer na tragédia do mancebo ao espelho, o que faz avançar as imaginações do mundo visual em Kleist. Como a esgrima é uma arte que depende da observação e do movimento – assim como a dança –, a fera supera o homem pelo mesmo motivo que a consciência gera a afetação do dançarino no palco. O narrador finaliza a história com uma confirmação de função fática, conforme mencionamos (“você acredita no que eu acabei de contar?”). Na dança ou duelo do convencimento, tematizado desde a opção pelo diálogo socrático, em Kleist, vemos uma recriação de um dos temas da história do esgrimista, proferido pela própria história: todos devem encontrar o seu mestre. Tendo sido “derrotado” pelo bailarino com a imagem da marionete, o narrador vai responder com a sua ficção. Não por acaso ele escolhe a fera, símbolo do mundo natural, para combater a marionete, não antes sem trazer o elemento jocoso que reside em toda reprodução com a anedota do jovem e a graciosidade.

Em imagens como a seguinte, temos uma espécie de palco do qual uma marionete gigante emerge, como se vazasse das cortinas fechadas. A marionete se transforma em uma espécie de ser animalesco, o que pode se tratar também de uma representação do caso do urso esgrimista, já que a extremidade da cauda da marionete parece um braço em posição de esgrima, como relata Kleist.



Fonte: Bellmer, Hans. *Ouvré Grave*

A visualidade do texto se intensifica com os jogos de linguagem sobre o olhar e a ideia do conhecimento como uma observação de segundo grau. Theisen (2006) fala do possível espelhamento do esgrimista humano na fera que o derrota, pois ela é a criação do “ponto cego”, diz a autora, de suas próximas observações de segundo grau.

Se o urso pudesse ler dessa forma, ele figuraria como um observador de segunda ordem que poderia observar como o dançarino, como um observador de primeira ordem, observa, ou seja, como ele opera com distinções como finta/impulso sério ou engano/não engano em sua técnica de esgrima. Mas será que o urso pode realmente ser um leitor tão competente? Na verdade, está nos olhos do dançarino como se o urso pudesse ler sua alma neles e, portanto, é na verdade o dançarino que observa as supostas observações do urso sobre como ele mesmo observa. O dançarino constrói o urso (sobre cujas observações não sabemos nada além do que o dançarino vê nelas) como aquele observador de segunda ordem de suas fintas que ele próprio é de fato. O que é apresentado como a graça do urso, a certeza inocente e infalível com a qual ele é capaz de distinguir entre o engano e o não engano em seu oponente, nada mais é do que o ponto cego das auto-observações do dançarino (Theisen, 2006, p. 539, tradução nossa¹⁰³).

¹⁰³ No original: “If the bear could read in this way, he would figure as a second-order observer who could observe how the dancer, as a first-order observer, observes—that is, how he operates with such distinctions as *feint/serious thrust* or *deception/non-deception* in his fencing technique. But could the bear really be such a competent reader? In fact, it is in the eyes of the dancer as if the bear could read his soul in them, and thus it is actually the dancer who observes the bear's alleged observations on how he himself observes. The dancer constructs the bear (about whose observations we know nothing but what the dancer sees in them) as that second-order-observer of his feints which he is in fact himself. What is presented as the bear's grace, the innocent and infallible certainty with which he is able to distinguish between deception and non-deception in his opponent, is nothing but the blind-spot of the dancer's self-observations”.

A história do esgrimista e a fera converge com a anedota anterior. Theisen (2006) mostra que, sobre o jovem que perdeu a sua graça ao olhar no espelho e o da fera e o esgrimista, essas histórias se inserem no texto um debate da existência de um outro tipo de observação, uma observação em segundo grau, que nos ajuda a compreender a marionete. A história do urso segue esse mesmo caminho, apontando para a presença da Graça em um ser destituído de consciência, ou seja, em um estado em que não se faz possível observar. O ato de observar significa contemplar uma imagem diretamente, ao que a observação em segundo grau é quando o observador se faz observado, gerando, a partir disso, um conhecimento. A observação em segundo grau é a mais presente no texto de Kleist. A marionete é incapaz de se observar na dança, mas o homem sempre é observado pela sua consciência. No caso do jovem da anedota sobre *Spinario*, podemos dizer que a juventude o prevenia em tomar ciência da Graça e, assim que esse estado de observação é alcançado, quando nasce no elogio do narrador e culmina no reflexo no espelho, a *Anmut* desaparece.

Nesse sentido, é também uma imagem, uma ilustração, pois se verifica sua relação com o argumento central das marionetes. O bailarino reconhece a convergência dessas ilustrações do seu interlocutor e, nesse contexto, aprendiz ou aluno: “*nun, mein vortrefflicher Freund, sagte Herr C..., so sind Sie im Besitz von allem, was nötig ist, um mich zu begreifen*” (Kleist, 2018, p. 563, tradução nossa¹⁰⁴). O narrador está não abaixo do entendimento da marionete, mas capaz de entender o paradoxo, em posse (*im Besitz*) da consciência que aqui se faz negada. O texto nos mostra, assim, que a educação se deu em uma troca de imagens. Na medida que aquele que formaliza um conhecimento e uma tese demonstra o movimento de reflexão entre ele e seu interlocutor, ambos enxergam algo, isto é, tanto uma imagem enquanto conhecimento ao reflexo de suas ideias oferecido pelas imagens do outro. O texto de Kleist, por se tratar de um texto altamente imagético, demonstra isso na escolha de suas palavras: (“*Wir sehen*”, *die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt*”). A ideia de “ver” para “conhecer” está ligada à crítica ao conhecimento positivo, de forma que o conhecimento, ligado à visão, aqui, é antes um defeito do que uma qualidade. Ver e ilustrar transformam-se em provas da incapacidade da transmissão do paradoxo

¹⁰⁴ No original: *nun, mein vortrefflicher Freund, sagte Herr C..., so sind Sie im Besitz von allem, was nötig ist, um mich zu begreifen*

enquanto reflexão. Assim, constitui-se o argumento por trás da marionete, em que a graça não está acessível ao conhecimento.

Assim, a imagem do esgrimista e da fera trata-se de um reflexo da marionete, pois as imagens do texto se comunicam dentro do paradoxo da *Anmut*. A marionete, enquanto reflexão, devolve o seu reflexo para o texto, que, assim, produz imagens, como se pudesse ilustrar a si mesmo. Nesse sentido, o narrador e o bailarino são reflexos no papel da interlocução, isto é, constituem-se como médiuns da linguagem, de forma que o paradoxo e a imagem se expressam por meio deles, em forma de palavras. O narrador, interessado no conhecimento do bailarino, é como um espelho que reflete a imagem da marionete, proferida pelo bailarino, ao passo que este último reflete o paradoxo, dando-lhe corpo, em palavras. Esses espelhos, podemos dizer, compõem a plástica do texto kleistiano. Para o leitor, resta permitir ser também o meio pelo qual se expressa a imagem da marionete. Para tanto, Kleist fornece imagens tanto do mundo da fábula, como a do urso, quanto da anedota, de forma que o conto se transforma em diversas linguagens, a expressar as metamorfoses da marionete no mundo sensível, em fera esgrimista ou jovem vaidoso, sempre a partir do movimento, como em uma dança.

3.4 A representação da “mão” em imagens de Hans Bellmer e o universo da marionete

Como estamos no reino da marionete, estamos no campo semântico de Bellmer também na representação da mão, uma das principais obsessões da obra de Bellmer a partir da anamorfose, observada em Bellmer por Alexandre Rodrigues da Costa (2017). O pesquisador destaca, na obra de Bellmer, técnicas apropriadas do Renascimento. Tal apropriação paródica remete ao interesse de Bellmer por essa tradição, principalmente no estudo da anatomia e da sua imagem. Costa (2017) observa que a obra de Bellmer “assimila determinadas práticas artísticas fornecidas pelo Renascimento, sem domesticá-las ou levá-las ao colapso, como conflito da e na forma”, diz ele, “a partir do qual o Eu se dilacera e se coloca em quiasma com aquilo que vê, ao tornar-se um espelho que corta e une, simultaneamente, corpos e paisagens, o interior e o exterior” (Costa, 2017, p. 94). Como, por exemplo, a anamorfose, que se trata de um jogo de deformar uma imagem até que ela se apresente como uma outra. Esse tipo de *trompe-l’oeil* (ilusão de ótica) na arte ficou conhecido principalmente pelo Renascimento nórdico, com a obra de Hans Holbein, *Os embaixadores* (1533), em que a figura de um crânio se revela a partir de um outro ângulo daquele convencional. Essa imagem, portanto, foi deformada, e na pintura de

Holbein o crânio – símbolo da morte – se contrapõe à cena de abundância, da perspectiva direta do quadro.

Para Costa (2017),

se a anamorfose apresenta-se, em um primeiro olhar, como uma espécie de mancha na imagem, corrigida a partir de uma dada posição do observador em relação à composição, na obra de Hans Bellmer, ela surge sem a possibilidade de conversão, em um estado, literalmente, abstrato (Costa, 2017, p. 87).

Isso é, a anamorfose de Bellmer, quando refletida, não revela uma imagem naturalista, mas uma abstração que, ao invés de converter em uma outra imagem, se converte em um estado. A imagem que vemos emergir na obra de Bellmer como uma mancha, termo usado por Costa (2017), deforma a imagem convencional, de forma que ela desemboca no informe. Essa categoria tem origem na definição de Georges Bataille do informe.

Se a anamorfose renascentista era como um verme em uma maçã, na obra de Bellmer, a própria identidade da imagem é transformada pelo abstrato ou o informe. Assim,

nas imagens do artista, a construção de realidades perspectivadas, nas quais coexistem corpos disformes e formas indefinidas, não clama pela busca de um ponto fora da imagem, a partir do qual aquilo que se apresenta informe seria convertido em uma representação naturalista. A proximidade da obra de Bellmer com a anamorfose, praticada entre os séculos XVI e XVIII, realiza-se, talvez, muito mais pela desconfiança em relação aos sistemas de representação do que pela simples construção de ilusões de realidades por meio de regras da matemática e da física óptica (Costa, 2017, p. 88).

Portanto, podemos entender que a anamorfose, enquanto modo de conceber uma imagem dentro de outra imagem, apresenta-se em Bellmer como maneira de se aproximar visualmente do que o anagrama opera na linguagem e o que os matemáticos chamam de “permutação”. Jeremy Biles, autor do estudo *“The Wounding Hands of Hans Bellmer and Georges Bataille”*, presente em *Ecce Monstrum* (2004), nota que Bellmer reverte a noção de Cristo como a palavra feita carne. Antes, ele retorna a carne à palavra (Biles, 2007). Ou seja, lembrando da afirmação de Bellmer sobre o luto de Madalena, que se fazia ver em todo o seu corpo, e não apenas em sua mão, Bellmer faz com que o corpo – como a

mão que grava a palavra – seja, ele mesmo, uma mão, como na mão monstruosa de *Untitled* (1951) em sinédoque de um corpo feito mão. Segundo Biles:

Bellmer insiste que o foco fetichista em um detalhe do corpo impulsiona o desejo erótico ao seu apogeu - e ele frequentemente faz da mão o detalhe sinédoque que substitui o corpo. No corpus de Bellmer, é sobretudo a mão, com suas várias articulações e sua peculiar aptidão para a torção, que atua como o detalhe sujeito às práticas torturantes que ele infligirá aos corpos com os quais procura se identificar - particularmente o de sua boneca, que emite uma contrapartida corporal e silenciosa ao *lama sabachthani* das mãos de Cristo (Biles, 2007, p. 151, tradução nossa¹⁰⁵).

Nesse caso, a mão é o detalhe que engole o todo por meio do olhar fetichista. A representação incessante da mão, o retorno a esse detalhe, é uma espécie de tortura do membro. Biles (2007) compara a mão de Cristo à da Boneca: uma mão ou junta com uma predisposição sem igual à torsão, à tortura. A Boneca – e a marionete – é a contraparte das mãos de Cristo. No caso da penúltima – a marionete – é pela mão que seus fios a conectam à mão do ventríloquo, que performa um papel de Deus, por estar situado acima da marionete, mas também no papel do torturador.

Como constata Costa, a anamorfose de Bellmer não é a mesma do Renascimento, que partia de um questionamento da perspectiva dada – assim como o anagrama de Bellmer não é o mesmo dos poetas da Antiguidade. Mas, a existência desses jogos e métodos é tomada por Bellmer como prova da existência do inconsciente físico. A anamorfose, nesse sentido, se constitui como uma das maneiras que o homem inventou, assim como o anagrama, de tocar no desconhecido onde ele vê sua própria imagem. Trata-se de um interesse em sua obra pelo experimental, em qualquer área.

Nas imagens da ilustração de Kleist, é possível observar uma espécie de anamorfose no desenho das marionetes dançarinas. Mãos parecem “emergir” de dentro do desenho, quando seguimos os traços de seus movimentos, descritos pelas linhas, e vemos em suas articulações a semelhança com aquela da mão. Isto se confirma ao retornarmos ao desenho depois de passar por toda a série. Em *Les Marionettes*, os

¹⁰⁵ No original: "Bellmer insists that focusing fetichistically on a detail of the body propels erotic desire to its apogee – and he frequently makes the hand the synecdochic detail that stands in for the body. In Bellmer's corpus, it is above all the hand, with its several joints and its peculiar aptitude for torsion, that acts as the detail subject to the torturous practices he will inflict upon the bodies with which he seeks to identify – particularly that of his doll, which emits a bodily and silent counterpart to the *lama sabachthani* of Christ's hands".

membros inferiores e superiores, principalmente pés e mãos, aparecem repetidamente. Mãos são substituídas pelos pés, os quais tomam o lugar dos membros superiores, ocupam o lugar da cabeça. Em uma das imagens, a marionete agora se sustenta enquanto agarra as linhas que vem dos cantos superiores, como em uma acrobacia. Suas mãos são delicadamente desenhadas para mostrar que a própria marionete mesmo sustenta o seu peso, e é consciente de seu corpo, de certa forma. A anatomia nesse quadro em específico é “feminilizada” ou “erotizada”. Assemelha-se, agora, às formas mais conhecidas da boneca.

No meio da década de 1930, mais ou menos concomitante ao lançamento de *Die Puppe*, Bellmer publicou uma série de fotografias que retratavam apenas mãos humanas – e não de autômatos –, contra uma simples superfície de mármore e uma parede branca. O trabalho se destaca pela diferença em relação ao conjunto da obra de Bellmer, a começar pelo corpo orgânico, mas também pelo minimalismo, sem o caráter convulsivo ou o “sal da deformação” típico. A abstração ainda está presente, mas em um nível muito mais técnico. Tais distanciamentos entre esse trabalho e o conhecido universo bellmeriano é o que explica, segundo Sue Taylor (2000), a pouca atenção que as fotografias receberam.

Nas fotos, temos mãos em formas e configurações variadas, sobre uma mesa espelhada contra uma parede. Taylor (2000) observa que essas mãos “são como personagens em um teatro de marionetes”, de forma que se encontra algo “vagamente erótico” na sua coreografia cuidadosa, “ou talvez autoerótico, já que não sabemos se são as mãos de uma só pessoa, seja ela homem ou mulher” (2000, p. 105, tradução nossa¹⁰⁶). De forma minimalista, as fotografias jogam com a percepção. Não sabemos se uma mão é de uma pessoa, seja ela o modelo ou até mesmo o fotógrafo; ou se a mão é direita ou esquerda; também o jogo de luz faz com que o corpo ao mesmo tempo receba e lance sombra e escuridão, ainda que a sua substância seja mais na forma do corpo do que no conteúdo, ou seja, na carne e na pele. Outro detalhe se encontra nas mãos, que sempre tentam esticar, avançar uma em direção à outra – ou na mesma direção e uma estivesse sempre atrelada à outra –, como em um estado suspenso, devido à constante distensão.

¹⁰⁶ No original, o trecho completo: “*Photographed from across the shiny surface of a table, against a blank, shadowy wall, the hands are like characters in a pup pet theater, and there is something vaguely erotic in their carefully choreographed embraces—or perhaps autoerotic, for it is not clear whether the hands belong to one person or two, whether they are male or female, even whether, in one case where the thumb is obscured, they are left or right*”.

Assim, as mãos escolhem distender até encontrar a outra, em detrimento do seu próprio centro de articulação.

Figura 24 - Mãos articuladas, fotografia em preto e branco, Hans Bellmer



Fonte: *The Anatomy of Anxiety*, Sue Taylor (2000)

Sue Taylor (1996) comenta brevemente essas imagens em seu estudo *The Anatomy of Anxiety* e em outro texto dedicado ao enigmático interesse de Bellmer pela representação das mãos, “*Hans Bellmer: The Wandering Libido and the Hysterical Body*”¹⁰⁷. Segundo ela, o ensaio está ligado à teoria da percepção anatômica de Bellmer, presente desde o seu texto “*Notes au sujet de la jointure à boule*”, prefácio à *Les Jeux de la Poupée (La Poupée II)*, da década de 1940. Essas fotos são parte da concepção da segunda boneca, que leva a junta esférica de Cardano como mote principal. Assim, no ensaio, estaria a leitura da conhecida teoria do médico Paul Schilder (1886-1940), autor de *The Image and Appearance of the Human Body*, estudo que fala sobre a relação entre a psique e a imagem corporal, na esteira da teoria do espelho de Jacques Lacan. As fotos de Bellmer constituem um estudo das incursões sobre a construção da imagem corporal. Schilder, em uma passagem do livro, fala sobre jogos de ilusão em que se usam as mãos e os braços para causar efeitos de multiplicação, tal como nos deuses hinduístas, em que se criam excitantes realidades anatômicas. Taylor, a partir de Lichtenstein, encontra as principais bases da teoria do “inconsciente físico” de Bellmer, desenvolvido primeiro no

¹⁰⁷ Nossa abordagem da obra de Bellmer buscou diferenciá-la o quanto possível daquelas de Taylor (2000) e Lichtenstein (2001), cujos trabalhos com a psicanálise sobre a obra de Bellmer, a nosso ver, fazem reduzir as imagens de Bellmer à patologias, quando menos, parafilias. Aqui, utilizamos esses estudos justamente para aproveitá-los de maneira mais interessante ao estudo da plástica e da linguagem de Bellmer.

prefácio da segunda boneca e futuramente em *Petit anatomie d'la image*, nessas fotografias que seriam a tomada de Bellmer da “ilusão japonesa” de Paul Schilder.

Devo novamente chamar a atenção para a ilusão japonesa, na qual os indivíduos frequentemente fazem um movimento com o lado errado do corpo, mas o corrigem sob a influência de sensações táteis e cinestésicas. Chegamos à conclusão de que o início de um movimento é um processo muito ativo. O membro com o qual o movimento deve começar não se oferece espontaneamente; ele tem de ser descoberto, e um processo ativo de sondagem se inicia, no qual a percepção de qualquer campo é usada de acordo com a situação real (Schilder, 1999, p. 55, tradução nossa¹⁰⁸)

Vemos como a teoria de Schilder e as preposições de Bellmer são próximas, desde a ideia de um “esquema corporal” (*Körperschemata*), título da obra de Schilder (1999). A ideia de se analisar um movimento como uma atividade complexa, repleta de processos que acontecem menos por um indivíduo completo do que por um membro, como se ele tivesse vida própria, é uma ideia que Schilder desenvolve utilizando o exemplo da “Ilusão japonesa”. Nesse caso, existe uma relação entre movimento, percepção e prazer, de forma que a percepção de um movimento é tão importante para ele do que a sua própria ação, compondo assim uma espécie de autoerotismo do corpo contra o erotismo daquele que vê.

Sue Taylor (2000), porém, lê essa ideia de erotismo do corpo (objeto) e erotismo do sujeito como uma mera referenciação de Bellmer da obra de Schilder. O fenômeno da multiplicação, produzido por Bellmer de forma rica nos desenhos e na Boneca, mas também na fotografia, parte da constatação da realidade que assume a ilusão ótica pela psique em seus processos mais estruturais. Schilder coloca que a psique retira prazer – e temor – da imagem de um corpo cujos membros foram multiplicados, como no exemplo do corpo que, em uma coreografia, duplica os seus membros. Assim, Bellmer estaria particularmente interessado na teoria de Schilder, pois ela representa a sua experimentação do jogo da boneca e a sua “prova” real. Isso ecoa em *Les Marionnettes*, em que movimentos de marionete fazem com que elas se assemelhem a mãos. Esse trânsito de linguagens, ilustração, fotografia, objeto, já nos mostraria que a referência de

¹⁰⁸ No original: “I must again draw attention to the Japanese illusion, in which the subjects often make a movement with the wrong side of their body, but correct it under the influence of tactile and kinaesthetic sensations. We arrive at the conclusion that the beginning of a movement is a very active process. The limb with which the movement has to start does not offer itself spontaneously; it has to be found out, and an active process of probing sets in, in which perception of any field is used according to the actual situation”.

Schilder na obra de Bellmer é totalmente superada pelas possibilidades artísticas do desenho, vindo a alcançar cada vez mais distorções em comparação ao referencial teórico e sua comprovação fotográfica. Nesse sentido, a fotografia é um ensaio para o desenho e a referência não seria, nem de longe, mera referência, a discordar da visão simplista de Taylor (2000).

Dedos, articulações, ossos/falanges, toques, gestos etc., são uma obsessão do artista alemão. Como o próprio Bellmer revela ao falar sobre sua vida e obra, a origem estaria na mencionada obsessão do artista pela tela de Matthias Grünewald (1470-1528), o famoso retrato do “Cristo de Gólgota” em *Isenheim Altarpiece*, de 1515. Nela, o corpo de Cristo aparece representado cruamente em seu estado de sofrimento e dor. A imagem do corpo entre a agonia e a putrefação tem seu impacto aumentado pela representação daqueles que o testemunham, no caso, Maria, a velar seu filho morto nos braços do anjo; Madalena, em um estado de desolação que quase se aproxima do êxtase; do outro lado do cadáver, Grünewald pinta um impassível João Batista com um animal, a indicar também o renascimento. Vida e morte, nesse sentido, são afirmadas por meio do horror e do erotismo.

Mas a agonia de Cristo culmina de forma mais pungente em suas mãos. Junto com a viga horizontal da cruz, que se curva como se imitasse empaticamente o corpo contorcido que sustenta, cada mão é perfurada na palma por um prego cravado na madeira. Os dedos das mãos viradas para cima são exibidos de forma chocante e quase aracnídea em sua forma mórbida (Biles, 2007, p. 126, tradução nossa¹⁰⁹).

Bellmer, conforme mencionado, tem o seu primeiro contato com a peça de altar *Isenheim* em 1932, na sua primeira visita à Colmar, quando já desenhava, provavelmente tendo como modelo as pinturas do Renascimento. A visão dessa pintura é o primeiro impulso para a sua obra, com destaque para a presença de mãos inquietantes e monstruosas que são retomadas em seus desenhos, na boneca e nas fotografias, como as que vimos anteriormente. A peça de Grünewald é um símbolo de agonia, mas também de renascimento, de vida e erotismo como comunicação com o divino, como analisa Gregory C. Brida em “*The Exuding Wood of the Cross at Isenheim*” (2018). A mão de Cristo é a agonia física, enquanto a imagem de Maria Madalena em seu tormento de empatia com o

¹⁰⁹ No original: “*But Christ’s agony culminates most poignantly in his hands. Conjoined with the horizontal beam of the cross, which bows as if in empathic imitation of the contorted body it supports, each hand is pierced in the palm by a nail driven through the wood. The fingers of the upturned hands are shockingly displayed and almost arachnid in their morbid form*”.

Cristo crucificado é a continuação psíquica da perda de Cristo. A imagem da Madalena em seu lamento acompanharia Bellmer para sempre, presente em uma miniatura em seu museu particular, como uma imagem do sofrimento físico experienciado por todo o corpo.

Waldberg nota entre Bellmer e o Renascimento não somente uma relação que se desdobra na imitação, mas uma identificação com a “dialética do sofrimento” que determina a arte desse período. Segundo Sue Taylor, “a atenção de Bellmer não (ousava?) se voltar para o corpo contorcido de Cristo, mas em Madalena” (2000, p. 93, tradução nossa¹¹⁰). A autora nota que as duas visitas de Bellmer a Colmar para ter contato com a peça, uma em 1932, outra em 1969, correspondem a períodos de perdas para o artista, a primeira de sua primeira esposa, que estava doente durante a visita, e a segunda depois da morte de sua mãe. Taylor (2000) enxerga o contato de Bellmer com as obras enquanto consideração de seu masoquismo e até mesmo certo exibicionismo de seu sofrimento, além de um empuxo para sua produção e o caráter que ela tomaria, seguida pelo impacto que a peça de Offenbach por Max Reinhardt causaria no criador da Boneca.

Figura 25 - *Les Mains Articulées*, litografia em cores, de Hans Bellmer (1954)



Fonte: Catálogo da Denöel, *Ouvre Gravé* (1969)

Em pinturas como *As mãos articuladas* (Figura 25), Bellmer prioriza as articulações das mãos, destacando os dedos – as falanges – e o pulso em um corpo que tenta se tocar. Na agonia que esse corpo parece sentir, pelas diversas distensões e contrações que ele produz, as mãos tentam se conhecer e, por isso, suas articulações tomam também o aspecto de olhos. O corpo com articulações, como a da boneca, exhibe

¹¹⁰ No original: “His attention did not (dare?) alight on the contorted body of Christ, the beaten Son he himself unconsciously wished to be, but focused instead on Mary Magdale”.

o contorno das nádegas, apenas, o que contribui para sua forma aracnídea. As mãos, quando observadas de perto, parecem transposições reimaginadas das mãos de Cristo na cruz, em torção de agonia e êxtase. Os dedos apontam para baixo e para cima, de forma que a mão que aponta para cima encontra a que aponta para baixo do mesmo lado do corpo, ao passo que os outros membros se entrelaçam com as mãos humanas das fotografias.

Para muitos estudiosos, a experiência da crucificação seria constantemente perseguida por Bellmer em todo o seu trabalho com a boneca. Sendo o objeto uma espécie de alter ego do artista, para Taylor (2000), a Boneca simboliza uma forma de Bellmer se colocar no lugar de Cristo – o filho violentado –, ao assumir a exasperante condição de Maria Madalena. Assim, Bellmer conjugava a sua identificação com o filho morto de Deus, mas sem ousar deixar de lado suas identificações femininas, que o colocariam também como Maria Madalena, não assumindo nem uma posição nem outra, pelo caráter polimorfo dos jogos que fazia com a Boneca. Assim, a Boneca, muitas vezes, assumia posições que remetiam diretamente a essa tela, desde as mãos até o resto de seu corpo, estampando esse tipo de sentimento físico como o de Madalena, que em Grünewald torce não apenas suas mãos, mas também sua cabeça, seu cabelo, os trapos sobre seu corpo, e até mesmo os seus dedos, para lembrarmos as palavras de Bellmer.

Biles (2007), pela via de Bataille, lê na Boneca e sua relação com Grünewald uma transposição do sentimento de contradição – entre o fascínio, encarnado em seu apelo sexual; e o horror, o que a enquadra dentro da noção de Georges Bataille de “sensibilidade religiosa”. Segundo Biles (2007), a sensibilidade religiosa é caracterizada pela “combinação de efeitos contraditórios”, aliado à “transgressão de interditos”, da qual Cristo permanece como uma potente imagem. Ela é, como a peça de *Isenheim*, um retrato de um horror e ao mesmo tempo uma promessa. Portanto, para ele, diferentemente de Taylor, não é apenas a reminiscência – o corpo histérico e agônico – de Madalena que a *Puppe* invoca, mas também o lugar de Cristo, na medida que a Boneca é, também, o sacrifício, na noção batailleana, do seu criador. A Boneca é criada a partir da contradição entre a saúde e a agonia, a vida e a morte.

Assim, Biles (2007) interpreta a posição que Bellmer toma depois do contato com o quadro de Grünewald como um fascínio pela contradição, o que o aproxima das decisões de Georges Bataille. Biles (2007) analisa como Bellmer realizou uma perfeita contra-operação, conceito de Bataille que designa uma ação ou trabalho feito para

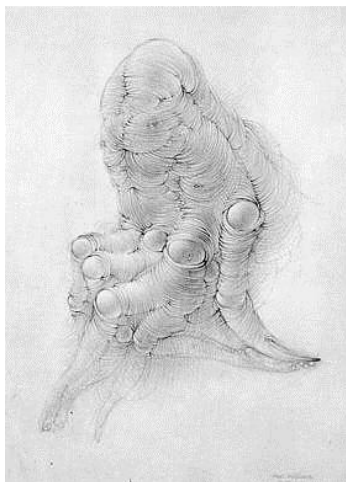
desfazer a forma, ao enxergar na mão monstruosa de Cristo uma força de vida que o orientou para o caminho do monstruoso. Toda a análise de Biles é baseada no fato de que Bellmer, como um exímio desenhista e conhecedor da engenharia – características herdadas de seu pai –, usou a técnica – alinhada na filosofia com a mão direita do homem – para o exercício do monstruoso. A destreza e a elegância, nesse sentido, estariam a serviço da mão esquerda, lado ligado a um uso mais destruidor e, podemos dizer, dionisíaco. A monstruosidade é como Biles (2007) conceitua esse modo de criação destrutivo, baseado no erotismo, que afirma a vida mesmo na morte.

Na tela de Grünewald, são as mãos de Cristo que se destacam como retratos de seu sofrimento. Esse retrato continua nas mãos de Maria Madalena. As mãos são o centro da representação da tela, mas também o “centro” do corpo de Cristo, o ponto focal de sua anatomia, isso é, aquele local que reúne uma excitação que reflete na anatomia, “de modo que nenhuma perturbação do exterior não afete a estabilidade de seu equilíbrio” (Bellmer, 2019, p. 52)¹¹¹. O ponto focal de cardan é um princípio que em Bellmer significa que “em qualquer campo da imaginação, do pensamento e da realização existe um mesmo princípio que, na mecânica dos corpos sólidos, resulta na Junção de Cardan e que poderia ser chamado, de acordo com um termo mais geral, de ‘princípio do ponto focal’” (Bellmer, 2019, p. 56).

Em uma nova ocorrência da mão na obra de Bellmer de 1951, a mão agora aparece sozinha, totalmente monstruosa, na aparência mesmo de um monstro gigante com articulações. O dorso da mão parece um rosto, mas todo o seu corpo é feito de linhas que bem poderiam pertencer a uma marionete, se a mão não apresentasse um aspecto bestial. Os dedos parecem ao mesmo tempo formarem membros inferiores, mas também confundem o olhar por exibirem um aspecto de reflexo. As garras do polegar refletem um pé na superfície espelhada.

Figura 26 - *Sem título*. Desenho de Hans Bellmer (1951, técnicas mistas)

¹¹¹ Nas notas sobre a junta esférica ou “Jogos da Boneca”, trabalho em que Bellmer tenta recriar na boneca a experiência de Maria Madalena e a de Cristo paradoxalmente, como analisa Sue Taylor (2000) e, sob outra leitura, Jeremy Biles (2007), Bellmer usa a cruz como ponto de referência para essa elucidação: “este dispositivo circular que evolui na cruz no centro da qual um corpo pode ser suspenso” (Bellmer, 2019, p. 52).



Fonte: Sue Taylor, *Hans Bellmer in the Art Institute of Chicago* (2014)

As “mãos de Bellmer”, para Sue Taylor (1996), permanecem um mistério. Elas revelam uma aderência quase inconsciente à teoria de Schilder como uma forma de Bellmer de lidar com a ansiedade que representam as suas bonecas. Isto é, uma ansiedade que só pode ser comparada à experiência de Cristo. As mãos remetem à crucificação, à agonia de Cristo, com a qual Bellmer se identifica, mas não para se ver somente como um Cristo crucificado, mas também como Madalena, em uma submissão ao sofrimento do outro externalizado do eu. A teoria de Schilder, para a estudiosa, termina de psicologizar as tentativas de Bellmer de se apropriar dos efeitos de ansiedade que o corpo feminino produz no complexo de castração. De fato, Schilder está por trás do conhecimento que dá substância às experimentações de Bellmer com esse membro do corpo humano, entretanto, a leitura de Taylor (2000) não compreende todo o conhecimento que Bellmer tinha do quadro de Grünewald e de todo o Renascimento nórdico como um todo, como voltaremos em breve. Muito menos a relação direta de Bellmer com Madalena e/ou Cristo por meio da mão, quando vemos pela leitura de Biles (2007) que as mãos em Bellmer representam não uma submissão, mas o verdadeiro oposto disso: a contra-operação da mão do pai, uma rebelião monstruosa contra a mão que se submete à geometria das formas.

A leitura de Biles (2007) pelo viés do monstruoso que emerge na dialética da mão direita – ligada, na tradição do pensamento, ao trabalho e à destreza – e a esquerda – como tudo aquilo que excede e, também, sacrifica o que a direita produz – fundam uma complexidade na obra de Bellmer sem respondê-la. Biles ilumina o motivo do obscurecimento da obra de Bellmer, que se baseia no seu fascínio por dominar uma técnica para colocá-la, predominantemente, em funções de seus próprios delírios, de sua

obra convulsiva, cujo conteúdo muitas vezes faz passar despercebida a perfeição formal. A perfeição técnica da obra de Bellmer só agrava o insuportável do que ela coloca diante dos olhos. Essa dialética, segundo Biles (2007), encontra-se também na técnica dos anagramas de Bellmer, no gosto pela identificação e desarticulação do dicionário, em que a paixão devora, de dentro, um objeto perfeitamente articulado, até torná-lo irreconhecível.

As mãos articuladas em forma de bonecas, dado o contexto das marionetes, estão direcionadas aos céus. A comunicação com o divino é o mote do texto de Kleist, que aproxima a marionete do sagrado, a partir da incapacidade da alma – ausente na marionete. Bellmer, nesse sentido, corresponde a esse motivo do texto ilustrado. A anamorfose, aqui, substitui a técnica ilusória de Schilder. Ela é uma representação pictórica do que Schilder percebe pela medicina, portanto, permanece um enigma. Nesse tópico, questionamos a resposta precipitada que Sue Taylor (1996) dá ao motivo das mãos na obra de Bellmer como uma transposição do método médico. As últimas obras de Hans Bellmer parecem voltar para essa recuperação dos mestres antigos, de Grünewald e dos estudos anatômicos do Renascimento e da poesia do Romantismo alemão, nesse sentido, elas mostram a insuficiência da psicologia em explicar os seus temas.

A leitura de Sue Taylor (2000), nesse sentido, não erra ao falar da relação da obra de Bellmer com Schilder, o motivo de sua experimentação com as mãos e com o jogo de ilusões, justificada pela suposta demanda de Bellmer da leitura orientada pela psicologia da sua obra. Entretanto, tal leitura faz menos resolver do que empobrecer o enigma das mãos de Bellmer. Se Paul Schilder é a fonte por trás de toda a experimentação de Bellmer com os deslocamentos do corpo “histórico” da libido, para Taylor, a sua teoria é mais uma confirmação da categórica afirmação de Bellmer, que não por acaso abre o seu maior estudo “instrutivo”, o manual de sua própria obra, *Petite anatomie de l'image*, a de que todas as formas de criação se originam da mesma fonte, cuja palavra é um reflexo. Essa crença de Bellmer nos permite dizer que, para o pensamento do autor, a verdade da imagem está além do conhecimento humano, que tenta persegui-la desde os primórdios dos cultos das imagens, no qual se esculpiam formatos de cones como corpos – a Diana de Éfeso.

Portanto, podemos dizer que, para Bellmer, Paul Schilder chegava na compreensão daquilo que já diziam as telas renascentistas. O que muda é a forma como o homem expressa esse conhecimento e o médium que ele usa para acessá-lo. A teoria de

Schilder não encerra o enigma que as mãos na obra de Bellmer respondem, como acredita Taylor (1996). Antes, ao estilo surrealista, Bellmer vê com inspiração a ciência e a medicina alcançar uma compreensão já expressa na arte de que a imagem é sempre um reflexo. Na leitura de Costa (2017), esse reflexo passa pelo quiasma entre o Eu e o exterior.

Nas imagens de *Les Marionettes*, vemos a forma de uma mão se formar no fundo da marionete. Uma das marionetes, no caso, exhibe um seio tal como o desse tipo de boneca. Na década de 30, antes de produzir a segunda boneca articulada, Bellmer teria se orientado a copiar a articulação de bonecos do século XVI que havia conhecido no museu Kaiser Friedrich, na Alemanha, junto da criadora de bonecas Lotte Pritzel. A marionete que Bellmer traz nessa imagem é quase totalmente idêntica a esses modelos, desde a articulação, talvez menos pelo detalhe do mamilo. Embora não seja incomum marionetes representarem, também, o mamilo feminino, sabemos do contexto erótico desse detalhe, que remete as marionetes à Boneca, de 1934.

Embora este detalhe não exatamente corrobora a leitura de tal corpo como feminino, em muitos dos outros 10 desenhos, Bellmer cria formas que remetem aos corpos femininos. Não a anatomia feminina naturalista, mas a bellmeriana, em que o mundo erótico é corrompido por um “sal de deformação”. Assim, as marionetes apresentam anatomias definidas pela forma de seios ou fendas que remetem à vagina. Sue Taylor (2000) lê a representação da anatomia feminina em Bellmer como uma curiosidade masculina, carregada de ansiedade, por isso, esse corpo aparece sempre escrutinado e manipulado – o que está dentro dos significados da marionete. Em algumas imagens da nossa série, por exemplo, a marionete apresenta uma anatomia com não uma, mas várias vaginas, que seriam as fendas em coloração rosada estrategicamente colocadas nas articulações do corpo da marionete.

A anatomia da boneca se assemelha a um membro – inferior ou superior – alongado. No lugar da cabeça, emerge uma mão, mas que também se assemelha às pernas multiplicadas da boneca cefalópode de Bellmer. Lembra, também, uma cadeira com múltiplas articulações, o que não seria estranho, uma vez que a cadeira também está presente em um outro desenho da série, no qual vemos, sobre o objeto, um cefalópode. A mão que emerge no lugar da cabeça da marionete tenta alcançar uma fenda tal como as que possui em todo o seu corpo, com a diferença desta estar destacada por uma auréola.

A vagina aqui parece obviamente representar uma ligação com o divino, a qual a mão busca como as “mãos que oram”, de Dürer. Bellmer aqui ensaia uma outra referência que se não o distancia, ao menos equivale ao peso da teoria de Paul Schilder na sua obra. A teoria de Schilder, que Taylor (1996) coloca como essencial para os jogos ópticos de Bellmer, mostra-se mais como uma confirmação científica de como Bellmer encarava a iconografia do Renascimento. Isto é, a partir de sua crença do caráter das imagens. Toda imagem, para Bellmer, apresenta-se como uma anamorfose (Costa, 2019), e a imagem inconsciente, a que o corpo tem de si mesmo, o “inconsciente físico”, é a única imagem da qual todas as outras são reflexos.

4 CAPÍTULO III: O JOGO A DOIS. *UNICA-BOUND* (1958), FOTOGRAFIAS DE HANS BELLMER EM COLABORAÇÃO COM UNICA ZÜRN

“Ninguém que tenha medo da morte deve jogar esse jogo. Ninguém que tenha medo da vida deve jogar esse jogo. O desejo pela morte e a alegria de viver se esgueira em maneiras terríveis nos olhos dos amantes sem futuro”

Unica Zürn, “*Les jeux à deux*”, 1967

4.1 *Unica-ligotée* ou *Tenir au frais/Keep Cool*, os laços e os hífen Bellmer-Zürn

Unica-ligotée (em inglês, *Unica-Bound*; traduzível por, *Unica-laço/amarramento*), nome oficial de *Keep Cool* ou *Tenir au frais* (em português, traduzível por “Mantenha frio”) é uma série de fotografias de Hans Bellmer de 1957. Todos esses são títulos desse trabalho que apareceu no periódico surrealista *Le Surréalisme, même* como capa da quarta edição de 1958, revista dirigida pelo próprio Breton. A capa, assinada por Bellmer, trata-se talvez de uma das fotografias mais chocantes do surrealismo. Ela apresenta o que seria ou foi um corpo, comprimido como um pedaço de carne, cujas dobras de tecido, ao se acumularem sobre os pontos de tensão, desfiguram a sua imagem. Esse corpo reduzido à massa, reconhecido como feminino pelas curvas das nádegas, e como humano pelos contornos da coluna em posição fetal, ecoa o surrealismo tardio, pós Segunda Guerra¹¹². A fotografia da capa, diferentemente do resto da série, usa a técnica da colagem, por isso, ela exagera os efeitos das outras imagens, que preenchem o interior da revista. Sobre a *Le Surréalisme, même*, nela, o surrealismo trazia a sua transformação pós-guerra. Nela, o grupo de Breton apresentava diversos tipos de conteúdo e girava em torno de sua própria cultura (a do surrealismo, construída até então) e a do passado.

No presente capítulo, além de apresentarmos um panorama da obra e o contexto de sua inspiração romântica em Kleist, descoberta da tese de doutorado de Hazel Donkin

¹¹² Nesse capítulo, falaremos sobre a publicação surrealista *Le surréalisme, même*, periódico que marca a representação do surrealismo pós Segunda Guerra. Ali, o surrealismo desafiava o senso comum sobre o próprio movimento, sobre a ideia de que o movimento bretoniano era baseado em uma visão marxista idealista, muito comentada a respeito dos Manifestos. A revista em questão apresenta obras que dissecam a sexualidade humana a partir de uma posição desafiadora, exibindo uma dialética muito mais materialista e corrosiva, à maneira de Sade. Sobre a revista, ver os estudos de Hazel Donkin citados neste capítulo, que também se volta para a questão da sexualidade política do surrealismo “tardio”.

(2009; 2012): “*The ties that binds Bellmer’s Tenir au frais to Heinrich von Kleist*”¹¹³, exploramos a nossa tese da ginástica do signo, em que Bellmer agora se volta para o corpo orgânico, a ironizar o percurso da sua obra com o inorgânico, bonecas, objetos, seres inanimados. Bellmer até então pouco havia trabalhado com a fotografia e, ainda menos, com o corpo humano orgânico, exceto por uma série de nus, bastante gráficos, de 1946, no qual o artista levava adiante às imaginações de Bataille em *Histoire de l’oeil*¹¹⁴. Essa troca de objeto, podemos dizer, traz um retorno para a sua tentativa de encontrar a *Anatomia da Imagem*, a expressão fundamental, um efeito que menos orienta do que perturba a linguística bellmeriana. Pois, mais do que um corpo orgânico, Bellmer encontra, aqui, o corpo vivo, pulsante, quente – apesar de, ou justamente por causa de, tentar “mantê-lo frio”: o corpo único de Unica Zürn. Importa agora que corpo é esse, a singularidade desse corpo, desse laço (-bound).

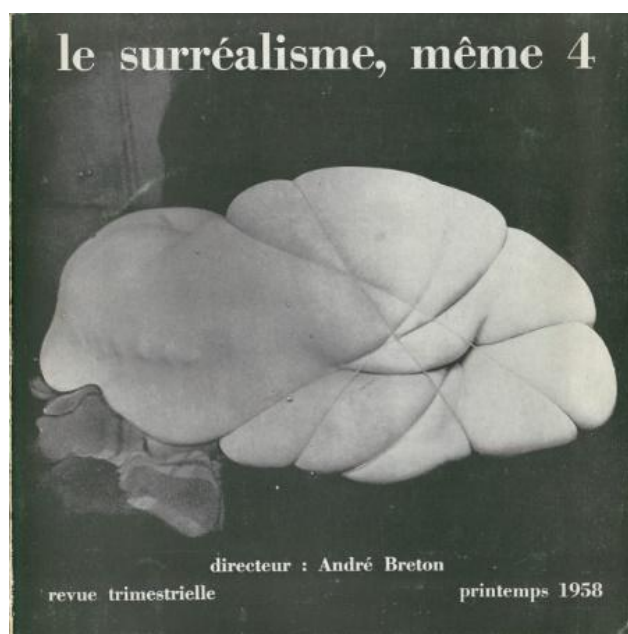
Nessas fotografias de 1958, diferentemente do corpo da frase ou da imagem, ou ainda mesmo do corpo da Boneca, cuja singularidade é construída pelo criador, o corpo já é único por si só – Unica. Bellmer deve, então, fragmentá-lo, fazê-lo com que ele perca a sua identidade. Assim, ele percorre o caminho inverso da boneca, que, ao menos na versão de 1934, como magia, “torna-se”, da bola de mármore e do gesso, objeto. Aqui, Bellmer vai reduzir esse corpo a um objeto, enquanto ele responde de forma masoquista, sob a perspectiva de um trabalho colaborativo entre Bellmer e Zürn. Tal ideia é apresentada primeiramente pelo estudo de Esra Plumer, *The Living Doll: A Look at Hans Bellmer’s Later Work from the Puppet’s Standpoint* (2016) A presença do romantismo está no passado alemão, na relação com a literatura, descoberta e trazida à tona pelo estudo de Donkin (2012). Verificamos como Kleist, com sua Penthesilea, sua marionete, enfim, dentre outras imagens do universo kleistiano romântico, estão presentes na obra, e como eles atuam na tal ginástica do signo: pelo excesso de Penthesilea e os fios da

¹¹³ Título do artigo da referência mais recente, parte da tese: “*Surrealism, Photography and the periodical Press: an investigation into the use of photography in surrealist publications (1924 — 1969) with specific reference to themes of sexuality and their interaction with commercial photographic images of the period.* Donkin, Hazel. Tese de Doutorado. Northumbria University, 2009. Quando nos referimos ao contexto do surrealismo e a revista em questão, citamos a tese (2009). Já nos momentos em que discutimos a direta relação Bellmer-Kleist, citamos a publicação de 2012.

¹¹⁴ Referimo-nos aqui a duas séries fotográficas do fim da década de 1940 ou início da década de 1950, inspiradas direta e indiretamente pela história de Bataille, ambas bastante explícitas, para acompanhar o universo pornográfico e poético da fábula batailleana. Em uma delas, Peter Webb (2006) afirma que a modelo se trata de Nora Mittrani, parceira amorosa, amiga, colaboradora e biografista de Bellmer, autora do livro inacabado *Rose au coeur violet*.

marionete, Bellmer fragmenta o corpo em um pedaço que, apesar de frio, permanece romântico, único.

Figura 27 - *Tenir au frais/Unica-Bound* (Unica Ligotée): 4ª edição do periódico *Le Surréalisme, même* (organizado por André Breton), edição de 1958



Fonte: cópia de Jean-Jacques Pauvert Éditeur (1959)

Figura 28 - *Tenir au frais/Unica-Bound* (Unica Ligotée): 4ª edição do periódico *Le Surréalisme, même* (organizado por André Breton), edição de 1958



Fonte: Autor & UBU Gallery Berlin (2012)

De variadas formas, *Unica-Ligotée* é como se fosse uma tradução visual da frase de Lautréamont que se tornou célebre no surrealismo: “belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura ao lado de um guarda-chuva em uma mesa de cirurgia”. Primeiro, podemos pensar em um corpo que se faz desumanizado de tal forma que passa a se relacionar com um objeto fortuito, como uma máquina de costura, objeto que manipula os tecidos que o corpo veste, tecido como o que vemos na imagem da Figura 28. Segundo porque, a partir de Max Ernst, a frase de Lautréamont expressa justamente porque ela se conecta com a mecânica da colagem, técnica utilizada por surrealismo Bellmer para criar o corpo irreal figurado na capa da edição. A colagem é baseada na exploração de encontros entre objetos não relacionados. Ernst responde à “qual o mecanismo da colagem?” da seguinte forma: “eu acredito que incorre na exploração do acaso e um plano não concebível de duas realidades distantes, uma paráfrase ou generalização da conhecida frase de Lautréamont” (Ernst, 1954, p. 59, tradução nossa¹¹⁵).

O corpo, colocado sobre uma cama ou outra superfície coberta de tecido, remete ao assassinato ou à dissecação, ao trabalho de um cirurgião ou um açougueiro. Nesse sentido, o corpo se torna um objeto científico, acadêmico, mas também desce ao valor mais baixo da carnificina, a confundir o laboratório com o abatedouro. Assim, unem-se os campos semânticos variados, em uma perspectiva que lembra a própria definição de Georges Bataille de “Abatedouro”: “mundo amorfo, onde não há mais nada de horrível e onde, sofrendo da indelével obsessão da ignomínia, são reduzidos a comer queijo” (Bataille, 2018, p. 128). Ou seja, uma vez perdido a forma, tornado amorfo, o abatedouro, a despeito de sua aparência, não resguarda o feio. Pelo contrário, ele protege a civilização de sua própria feiura. Bataille fala do Abatedouro no dicionário da *Documents*, a lembrar que se trata de uma reminiscência do mundo sagrado, logrado ao homem moderno como um depósito da feiura que estabiliza uma sociedade marcada pela obsessão pela higiene.

Com *Unica-Bound*, Bellmer demonstra sua completa admiração pelos pornografistas e se alia à política erótica de Marquês de Sade, conforme estudo de Alice

¹¹⁵ No original: “I think I would say that it amounts to the exploitation of the chance meet-ing on a non-suitable plane of two mutually distant realities (a paraphrase and generalization of the well-known quotation from Lautreamont ‘Beautiful as the chance meeting upon a dissecting table of a sewing machine and an umbrella’).” Essa citação de Lautréamont perpassa todo o surrealismo, inclusive Bellmer, que também deveria conhecer o uso da frase por Max Ernst para se referir à colagem.

Mahon, *Surrealism and the politics of Eros* (2005). A Boneca de Bellmer estava presente na exposição surrealista dedicada a Sade, *EROS*, na Galerie Cordier, que acontece um ano após *Unica Ligotée* (1958): “os surrealistas reconheceram que o universo de Sade e a exploração da dominação sexual eram emblemas em si mesmo para todas as formas de corrupções”, comenta Mahon (2005, p. 150, tradução nossa¹¹⁶), “o que se transformou no grande ‘retorno do reprimido’, em oposição à guerra, tortura e censura”. As fotografias de Bellmer, nesse sentido, aderem a esse *Zeitgeist* surrealista¹¹⁷.

Figura 29 - *Unica-Bound*, fotografia em preto e branco



Figura 30 - *Unica-Bound*, fotografia em preto e branco

¹¹⁶ “The surrealists recognized that Sade’s universe and the exploitation of sexual domination domination were emblems in themselves for all forms of corruptions, which became became the great ‘return of the repressed’, in opposition to war, torture and censorship”.

¹¹⁷ A partir do estudo de Mahon (2005), podemos pensar como a obra de Bellmer se localizou na história da arte da segunda metade do século XX. Durante a explosão de liberdade da década de 1950, que rendeu a exposição *EROS*, Bellmer produziu suas obras centrais, como *Anatomia da Imagem* (1957), bem como as fotografias aqui analisadas. Na década de 1960, muito se questionava se o surrealismo era ainda relevante, ou se seria substituído por outro movimento. O movimento surrealista mostrou estar acima desta questão, quando o próprio Georges Bataille, espécie de membro e pária, órgão e exoesqueleto do surrealismo, escreve uma série de textos sobre a relevância do surrealismo mesmo depois de seu auge, afirmando que o surrealismo em si é um “mito” incontornável e impossível de se delimitar, pois ele faz parte da própria essência da arte moderna. A busca do mito do surrealismo é uma busca do mito da própria sociedade, uma busca que só depois da “morte” do surrealismo rendeu o fruto surreal: a própria “ausência de mito”, descreve Bataille nos textos de *The absence of myth* (1994). Para Bataille, o surrealismo capaz de “morrer” revela a sua verdadeira essência: a busca de uma força através da vertigem, da perda do *Self*. Esse trunfo paradoxal do surrealismo, que encontra vida apenas na morte, confirma-se na sobrevivência desse movimento na arte contemporânea. Bellmer e outros surrealistas se tornaram um ponto de partida para a arte pós-década de 1970, marcada por uma grande presença norte-americana, que vai trazer com muito mais força o tema do corpo artificial, na qual se destacam a obra de Cindy Sherman e Louise Bourgeois, para citar alguns exemplos.



Figura 31 - *Unica-Bound*, fotografia em preto e branco



Fonte: Autor & UBU Gallery Berlin (2012)

É interessante também que *Unica-bound* recupera ao mesmo tempo desproposital e intencionadamente as poses e as montagens de ensaios fotográficos com objetos como *Die Puppe* (1934). É parte dessa obra o jogo com a referência da boneca, que se expande também no sentido de montagem. Na Boneca, Bellmer comprometia-se tanto com o objeto quanto com a sua montagem, a alienar o objeto inacabado e singularizar o processo destacado do resultado. Nas fotografias do corpo de 1958, as fotografias seguem em um crescente até a culminância da massa amorfa da colagem na capa, como se sugerissem um processo de aniquilação do corpo. Podemos pensar que o corpo aniquilado aqui é o “corpo-referência”, isso é, a sua imagem. Não por acaso, Bellmer concentra-se em amarrar o busto da modelo. O busto é o ícone da beleza clássica (ver Figura 8). Trata-se de uma ressonância com *Anatomia da Imagem* (1957), em que Bellmer jogava justamente com a ideia de transformar uma imagem a partir de sua exploração-limite, por diferentes manipulações com base em usos de linguagem: visual, verbal etc., em diferentes registros: poético, científico etc.

Também como na Boneca, estão em jogo os efeitos da relação fotógrafo e objeto fotografado. Porém, muito mais do que a Boneca poderia fazer, a modelo, Zürn, como analisa Esra Plumer (2016), torna o trabalho ainda mais inquietante não somente por ser quem é, mas por se mostrar totalmente interessada naquilo a que se submete pela vontade do outro, o que faz do trabalho uma colaboração, um “jogo a dois”, à maneira dos anagramas de Zürn – que não por acaso nomeia um de seus textos *Les jeux à deux*¹¹⁸. O corpo em carne e osso que vai se mostrar tão aberto à experimentação, tão suscetível às desarticulações, montagens e dissecações quanto aquele feito de plástico. Na verdade, Zürn supera ou torna inútil o objeto e permite que Bellmer nos mostre que o corpo humano é o último dos objetos. Também vemos falar aqui o fetichista interessado em colecionar nus, a arquitetar uma história da representação do corpo humano e do erotismo pela fotografia. A perspectiva de um corpo capaz de assumir formas que estão além deles, além de irônica, recria e presentifica a diacronia da representação da anatomia como objeto, ao passo que também ironiza a sexualização, de forma a mergulhar fundo nas dimensões do que seria o “objeto de desejo” dos surrealistas.

Assim, durante as fotografias do ensaio, somos apresentados a um corpo feminino amarrado por cordas que fazem com que se criem dobras de gordura. Em algumas imagens, a região dos seios é de tal forma amarrada que é como se a parte se multiplicasse. Logo, podemos entender que o fotógrafo tem a intenção de espalhar esse mesmo efeito “seiforme” pelo corpo da modelo, onde se tem acúmulos de tecidos. A escuridão do cenário e o contraste entre preto e branco entre os tecidos (das roupas da modelo e do leito, mas também do corpo) criam um cenário que pode ser comparado a um porão ou depósito de manequins¹¹⁹.

Em termos de choque, a fotografia da capa (27 e 28) se destaca, a ponto de, ali, Bellmer fazer uso das técnicas da colagem. O sentimento de inquietação, assim como a

¹¹⁸ *Les jeux à deux* é um texto de Zürn escrito em 1967, depois do contato da escritora com o grupo surrealista, mais especificamente Bellmer e Henri Michaux, duas figuras marcantes desses textos cujo tom varia entre o jogo, linguístico e erótico, e o relato biográfico. *Les jeux à deux* descreve as regras, o funcionamento de um jogo, dividido entre as tentativas de um par confundir-se um com o outro, homem com mulher, Eu e Outro, “Flavius” e “Norma”. Está presente na tradução de Malcom Green (2020). Bellmer falava do anagrama e praticava-o como um jogo para duas pessoas.

¹¹⁹ O uso do preto e branco e o jogo com o pano e os fios lembram o objeto oculto da fotografia de Man Ray, *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (1929) e também *Anatomies* (1930), de forma que está em questão a inspiração de Lautréamont (Isidore Ducasse, *Os cantos de Maldoror*) dos surrealistas. Podemos destacar comparações ainda com as fotografias de locais ermos como frigoríficos de Jacques-André Boiffard (*Aux abattoirs de la Villette*, 1929), utilizadas por Georges Bataille para o dicionário da revista *Documents*. Outro possível ponto de comparação estético são as fotografias de Brassai, como *Sculptures involontaires* (1933), na qual diversas massas formam figuras físicas que remetem a um corpo.

violência, está aquém de qualquer possibilidade. Não estamos diante de um cadáver, mas de algo além, mais abjeto, o resultado de um *memento mori*. O corpo como um item de frigorífico é desumanizado, o que também o liberta para uma nova forma, uma criatura “seiforme” – cuja figura remete aos formatos cônicos dos seios. O excesso de carne na região das nádegas cria como se fossem seios, protuberâncias, lábios em lugares inimagináveis, tal como Bellmer descrevia em *Anatomia da Imagem*¹²⁰. A necessidade de transformação de um objeto, assim, passa pela ideia da sexualidade, do voyeur, até encontrar a culminância da capa, na qual o corpo parece ter se tornado enfim um novo objeto, item de açougue ou museu.

Em imagens como a de número 30, o corpo sob a pressão dos fios remete à ideia de um membro desmontável, de partes encaixáveis. Se continuarmos nessa perspectiva comparativa com a *Boneca*, podemos dizer que se trata de uma referência desde a vestimenta, como podemos ver nos trapos desajeitados da vítima, que remetem a uma boneca, nos seus sapatos, que por alguns ângulos lembram aqueles de bailarina que vestia boneca. Esses detalhes crescem na medida em que a câmera se foca cada vez mais no baixo do corpo. Como nas fotografias da *Poupée*, o rosto é um elemento importante, ora hiperfocado, ora evitado. Na fotografia 29, a modelo desafia a câmera a fitá-la nos olhos, mas ela se limita ao seu queixo e nariz sexualizados. A modelo “imita” – ou responde? – às expressões que a boneca apresenta durante o curso de suas poses, como se soubesse quem era o seu fotógrafo e algoz. Podemos comparar os limitados acessos ao rosto da modelo com as fotografias em que a boneca exibe uma (falta de) expressão que remete, de forma masoquista, ao papel “frio” e apático da vítima.

Sobre isso, é impossível não remeter aos diversos fragmentos em que Zürn é compara ou se compara, por si mesmo, à Boneca. Elas eram inegavelmente semelhantes, como a própria escritora confessa algumas vezes em suas obras. Zürn participou da

¹²⁰ Sobre a proximidade das fotografias com a ilustração referente a esse trecho de *Anatomia da Imagem*, supracitado e trabalhado já no primeiro capítulo da tese, na ocasião da figura 6, lembramos o trecho: “Para obter uma prova objetiva, recorreremos ao recurso do artesanato criminoso, que, através da mais humanamente sensorial e a mais bela paixão, a de abolir a separação do muro a mulher a partir da sua imagem. De acordo com a memória que tenho retido com precisão de um determinado documento fotográfico, um homem, para transformar a sua vítima, tinha apertado as suas coxas, ombros, e seios com arame cruzado, causando, ao acaso, protuberâncias de carne, triângulos esféricos irregulares, que se esticam em dobras, desagradáveis lábios (...)”.

produção de *Anatomia da Imagem*¹²¹. Zürn aparece em fotografias com a boneca em uma série de preto e branco do casal em seu pequeno apartamento.

Zürn, também, conforme alguns momentos de seus livros, gostava de se encarar no espelho e tentar imitar o rosto de Bellmer, na tentativa de se transformar nele, seu *Doppelgänger* masculino. Em muitas cenas de *Der Mann im Jasmin*, Zürn relata a sua transformação naquele homem cujo rosto lhe parecia o seu mesmo. Também nos seus desenhos, Zürn continua essa assimilação pela sexualização de seu objeto: “o retrato do envelhecido Hans Bellmer [Zürn, 1965] - os olhos tortos, a boca macilenta e o dorso do nariz sexualizado - mais uma vez traz à tona o tema da transformação”, diz a estudiosa Brand-Claussen (2009, p. 109, tradução nossa¹²²) sobre um desenho de Zürn.

Conforme Plumer (2016), a identificação das fotografias com a Boneca é complexa, pois, se Zürn internalizou Bellmer e a boneca como partes de si, incorporando-os ao universo de sua obra, esses elementos, nas imagens de *Unica-bound*, estão em ativa, de forma que a série se personaliza, e a modelo, antes mero objeto da lente fotográfica, responde ao foco e compõe a obra.

4.2 *Unica-bound*, a desocultação passional

Em *Unica-bound* ou *Keep Cool*, Bellmer ataca a “realidade” do corpo, a sua imagem, naquilo que ela tem de única. A situação à qual o algoz submete a sua vítima é menos a morte propriamente dita do que a aniquilação completa daquilo que o seu desejo, movido pela paixão, identificou outrora como objeto. As alterações em sua carne podem ser lidas como uma tentativa de destruir a identidade desse corpo, destituí-lo de sua humanidade. Agora, o desejo vai buscar a imagem que ele experimentou antes em seu próprio corpo, o que vem “abolir a parede que separa a mulher de sua imagem” (Bellmer, 2022, p. 41). É como se em *Pequena anatomia da imagem* ele descrevesse a situação dessas fotografias, não por acaso publicadas no mesmo ano:

¹²¹ Algum tempo depois, Zürn disse que se tratava de um livro para homens. Esse comentário, podemos interpretar como uma provocação, muito além de uma simples crítica, a ponto de nos convidar a relacionar obras de Zürn que seriam, em sua essência, complementares de *Anatomia da Imagem* – da mesma forma que essa complementaria as obras dela. Pensamos, por exemplo, em “*Les jeux à deux*”, que descreve jogos a dois tal como as cartas que Bellmer inclui em seu texto. Para verificarmos tal relação precisaríamos de um novo estudo.

¹²² No original: „as Porträt des alternden Hans Bellmer [Zürn, 1965] – die Augen schief, mude der Mund und sexualisiert der Nasenrücken – rückt erneut das Thema Verwandlung in den Blick“.

De acordo com a lembrança intacta que guardamos sobre um determinado documento fotográfico, um homem, para transformar sua vítima, tinha atado cuidadosamente suas coxas, seus ombros e bustos, com arame, entrecruzado ao acaso, provocando nódulos na carne, triângulos esféricos irregulares, alongando as dobras, os lábios em confusão, multiplicando os seios nunca vistos em localidades inconfessáveis (Bellmer, 2022, p. 41-42).

No texto, publicado um ano antes das fotografias, cujo manuscrito data do final da década de 1930 e a versão final de 1953, um ano depois do primeiro encontro com Zürn em Berlim, temos o relato de Bellmer da impressão causada pelo documento criminal que descreve a cena como a das fotografias. O crime passionai, no qual o “artesão criminoso”, como se refere o próprio escritor¹²³, amarra a sua vítima, fundamenta-se em um desejo de libertar, por trás da anatomia, uma imagem desconhecida. Bellmer comparava o artesão criminoso ao jardineiro que tenta imprimir sobre o buxo as suas certezas elementares: “viver sob a forma de bola, cone e cubo (...) o homem impõe à imagem da mulher suas certezas elementares, seus costumes/hábitos geométricos e algébricos de seu pensamento” (Bellmer, 2022, p. 42). O resultado do corpo repleto de seios é uma demonstração de Bellmer acerca da sobrevivência do princípio da multiplicação e da divisão como lentes da óptica do desejo, ideia que está por trás da sua tomada da deusa de Éfeso.

A relação de *Unica-bound* com esse trecho de *Anatomia da Imagem* se encontra também na tentativa de Bellmer em explorar uma mesma imagem a partir de diferentes expressões, a considerar o desenho da Figura 8. Trata-se da problemática central da obra de Bellmer: “o coração das representações – o fato é que a linguagem tem poucos meios para ilustrar as imagens interoceptivas do corpo, porque sua descrição voluntária quase não foi cultivada” (Bellmer, 2019, p. 59). Como já vimos no primeiro capítulo, o

¹²³ É importante mencionar que se trata da própria expressão utilizada por Bellmer, uma vez que é de um documento criminal que ele retira a inspiração, e não um juízo nosso, uma vez que a obra de Bellmer recai muitas vezes em um moralismo por parte de sua recepção, mesmo psicanalítico, como é o caso do estudo de Sue Taylor (2000), *Anatomy of Anxiety*. Um estudo psicanalítico menos “patologizante” de Bellmer é o de Hans Jürgen Döpp, conhecido estudioso da arte erótica, intitulado *Bellmer et la Belle Mére: Psychoanalytische Betrachtungen zu Bellmers Werk* (2017), no qual o autor discute como a obra de Bellmer se concentra em uma estrutura do oculto, do segredo, com seus corpos sempre a desvelar partes inéditas em lugares inusitados.

interoceptivo remete à consciência interna da anatomia da imagem, de forma que o desenho da Figura 8 tentava descrever essas imagens, enquanto a fotografia visa capturá-las em ação.

Nesse sentido, a fotografia, definida por Krauss (1981) como índice do real¹²⁴ apresenta um desafio a Bellmer semelhante àquele do corpo orgânico em comparação à boneca. O corpo orgânico, por mais domável que seja, é um objeto que apresenta resistência. Por isso a necessidade de Bellmer em recorrer, na fotografia principal da série, à técnica da colagem. Podemos afirmar que para o fotógrafo Bellmer, e sobretudo pelo índice de realidade da fotografia, o orgânico – o corpo em carne e osso – precisa do artificial. Trata-se de uma qualidade de sua obra, que busca, ela mesma, romper com a divisão entre natural e artificial. *Unica-bound* é o resultado da “fusão prática do natural e do imaginado” (Bellmer, 2022, p. 42). Assim, o gosto pelas formas se imprime no imaginário do homem, a povoá-lo com os objetos mais diversos, de forma que desde um simples pião, pelo seu formato cônico, ou o cano de um revólver, é uma imagem que participa de uma série de imagens, a compor a história das montagens, que não distingue os objetos senão pelo grau de interioridade que estes possuem.

O trecho supracitado a respeito do homem que amarra a sua vítima é ilustrado já no próprio livro (Figura 8), cujo desenho recria exatamente *Unica-bound*. Ali, Bellmer, entre a descrição e a identificação, descreve exatamente como se um corpo pudesse emergir de dentro do outro a partir de uma experiência violenta. A respeito da ilustração da Figura 8, ainda, podemos dizer que ela incomoda menos que as fotografias de 1958. Sobre isso, poder-se-ia dizer que a violência nesta faz mais sentido do que naquela, por se tratar de um corpo orgânico e de fotografias, ou seja, índices de uma realidade de fato performada. Também se eleva o teor sexual nas fotografias, de forma que elas poderiam se tratar de uma ilustração formidável de BDSM *bondage* (“amarramento”, prática bastante atual no círculo da subcultura do *Bondage Discipline Sadism Masochism*).

Em *Anatomia da Imagem*, Bellmer usa o motivo do amarramento (*tying motif*) de forma muito mais cerebral, como um exercício intelectual sobre a linguagem, no qual o corpo é uma imagem relacional. Temos a sua tentativa de provar que existe, por trás das camadas de pele da mulher, uma outra imagem que tem consciência de si mesma. Em *Unica-bound*, porém, esse exercício é mais do que apresentado, como no caso da

¹²⁴ “técnica e semiologicamente falando, desenhos e pinturas são ícones, enquanto fotografias são índices”, graças à “conexão especial com a realidade que as fotos exercem” (Krauss, 1981, p. 26, tradução nossa).

ilustração (Figura 8). Ele é, sobretudo, ironizado. Bellmer joga com o corpo orgânico, de carne e osso, e não uma boneca; a fotografia, e não o desenho ou a poesia. Afinal, é ao estímulo de Unica Zürn, seu interesse pela psicologia da violência, que ele responde, e não apenas o contrário, em que a modelo se propõe como uma boneca. Assim, *Unica Bound* desafia a definição de trabalho de colaboração – o fotógrafo e a modelo, Bellmer e Zürn.

Para Zürn, *Anatomia da Imagem* era um “livro para homens”¹²⁵. Podemos imaginar que, a despeito de toda a admiração dela por Bellmer, sua postura não era nunca ingênua. Zürn era capaz de se posicionar perante as ideias de Bellmer com ironia. De fato, podemos notar essa Unica crítica, irônica, como o elemento que coloca o seu Outro masculino à prova de fogo em *Unica-bound*.

Na obra, ambos os lados do casal se realizam e se destroem mutuamente; destroem ironicamente a si mesmo e as suas obras, para assim se unirem em um laço violento. É como se Bellmer, enquanto detentor da técnica de aniquilar um corpo pela sua representação, como bem observara a própria Zürn¹²⁶, seja pelo desenho ou pela colagem, Zürn responde com uma abertura extrema de um corpo que insiste em permanecer ele mesmo. É como se Bellmer, também, quisesse testar o seu próprio argumento de que o corpo é como uma frase, passível de ser transformada, no corpo orgânico, objeto cujo processo instrui que deve ser “mantido frio”. O título, nesse sentido, soa cada vez mais irônico: *Tenir au frais* ou *Unica*. O objeto, assim, resiste em continuar único, tomado pelo desejo do algoz pela vítima, e da vítima pelo algoz. Esse corpo insiste em se manter quente, até ceder à artificialidade fria da colagem, técnica cuja relação com a artificialidade une enfim os domínios natural e artificial.

Esra Plumer em *The Living Doll: A Look at Hans Bellmer's Later Work from the Puppet's Standpoint* (2016), fala das relações entre sadismo e masoquismo nessa obra.

¹²⁵ O registro é do próprio Bellmer, refletindo sobre a natureza de Petit anatomie: “Quando perguntada a respeito do livro pelo doutor Guy Rosolato (autor de tese sobre as referências psicopatológicas no surrealismo), Zürn responde de forma concisa: “é um livro para homens”. No original: “Zürn, when asked about the book by Dr. Guy Rosolato (author of a thesis on psychopathological references in surrealism), replied tersely, “It’s a book for men.”. (Taylor, 2000, p. 198, tradução nossa).

¹²⁶ Lembramos aqui das citadas palavras de Zürn, que enaltece sobretudo a precisão técnica de Bellmer: “Homem ou mulher, como são desenhados por eles, ou são fotografados pelo seu lápis, compartilham com Bellmer a desconsideração de si mesmo”, no original: “Mann oder Frau, wie sie von ihm gezeichnet werden, oder von seinem Bleistift fotografiert werden, teilen mit Bellmer den Absehen von sich selbst” (Schmengler, 2016, p. 65).

Visto que, para o sádico existir, faz-se necessário o masoquista, em *Unica-bound*, esse binarismo é potencializado de forma que

O ato de sadismo é realizado no efeito visual de cortar na carne, e por sua vez recebido masoquistamente por um participante ativo. Ao transferir as implicações de *A Boneca* para estas fotografias, não só esquecemos que as imagens são de um corpo real, como o ato de sadismo é recebido por um sujeito participante. Assim, revelando a confusão do desejo de Bellmer com o de Zürn leva-nos a ver que a sua relação e as suas colaborações artísticas são informadas por um binário sádico e masoquista que nos convida a considerar o desejo do sujeito como colaborador (Plumer, 2016, p. 76, tradução nossa¹²⁷).

Bellmer não simplesmente demonstra a sua ideia, de natureza filológica, de que o corpo é uma frase experimental, mas também a deixa ser ironizada, através da colaboração de Zürn. A ironia está na legenda “Mantenha frio” da imagem, a se expandir para o próprio nome, “Unica”, separado por “-Bound”, o que se refere ao laço entre os dois agentes. A ironia se expande, ainda, para os níveis que a participação de Zürn trazem para a obra, a extrapolarem o próprio Bellmer e a referência da qual ele parte, a do artesão criminoso descrito em *Anatomia da Imagem*, ou mesmo a ideia de que a mulher é um objeto experimental. Ou, ainda, no fato de que ao colocar o seu laço com Zürn à prova, Bellmer coloca a si mesmo, projeta-se, no corpo amarrado, em busca de tornar o seu Eu em Outro.

O corpo é esse objeto que continua a provocar para além da sua posição perante o algoz, de forma que, se ele convida a desarticulá-lo, isto só acontece quando o sujeito se perde completamente e se livra de qualquer objetivo pré-concebido, como um inacabado objeto irônico e transcendental: “o tom transcendente de sua ironia” (Bellmer, 2019, p. 57). Bellmer refere-se ao movimento do pião, objeto inacabado, cuja forma se dá pelo movimento, do qual não podemos concluir uma única forma. Como o pião, o corpo colocado em uma situação de metamorfose é um signo em transformação, sobre o qual não podemos definir uma forma sem eliminar a sua ironia.

¹²⁷ No original: “The act of sadism is realized in the visual effect of cutting into the flesh, and in turn received masochistically by an active participant. By transferring the implications of *The Doll* on to these photographs, we not only forget that the images are of an actual body, but the act of sadism is received by a participating subject. Thus, revealing the confusion of Bellmer’s desire with that of Zürn leads us to see that their relationship and their artistic collaborations are informed by a sadistic and masochistic binary that invites us to consider the subject’s desire as collaborator”.

Plumer (2016) também coloca que a substituição do objeto, da boneca para o corpo real vai perturbar a dinâmica da linguagem na obra. A boneca era, na medida do possível, um signo vazio, “objeto incompleto”, como vimos. Todas as imagens que estão na boneca, a saber, os objetos de infância, as promessas e as brincadeiras das pequenas garotinhas, elementos descritos nos textos de Bellmer (2019, p. 51): “tal Boneca, cheia de conteúdo afetivo (...)”, são multiplicações de um objeto incompleto e que passa a perturbar, torna-se incandescente: “sob pena de pegar fogo” (Bellmer, 2019, p. 57). Em *Unica-bound*, está em jogo transformar o corpo em tal objeto cuja natureza, conforme Bellmer, é transcendente e irônica. Trata-se de revelar essa potencialidade do corpo. Como oposto da boneca, ao invés de se queimar, o participante sádico quer ver o objeto esfriar, como indica o próprio título da obra.

Na *Boneca*, Bellmer se exasperava com a incandescência afetiva, como se o seu controle sobre as imagens que formam o seu próprio desejo ainda permanecesse absoluto, se pensarmos que existe, na criação da *Die Puppe*, uma busca de Pigmaleão, isso é, criar o seu próprio objeto ideal¹²⁸. Em *Unica-bound*, essas relações são lançadas à negatividade, por mais que o participante sádico detenha o controle. O interesse pela psicologia da violência por parte do participante masoquista ameaça a linguagem do sádico, lançando ambos os constituintes do par ao fim dos seus discursos: ambos, Bellmer e Unica, já não falam a partir da linguagem do Eu. Em outras palavras, o prazer e o domínio que Bellmer exibiu sobre a montagem e desmontagem de objetos já não é a solução. Por parte de Zürn, as regras e o conhecimento do “jogo a dois”, exploradas em sua obra, passam para o lado do desconhecido, ao qual ela se expõe, com coragem. Ambos os participantes estão, assim, em êxtase.

Para Georges Bataille, a experiência do erotismo é aquela que revela a impotência da linguagem. Para Camilo (2017, p. 39), “a desconfiança de Bataille com relação à potência da linguagem, de conseguir suportar os pesos e as fissuras da existência, se dá sobretudo porque a experiência existencial excede as capacidades ‘logocêntricas’ do discurso” (Camilo, 2017, p. 39). O êxtase não se explica, não deixa espaço para as palavras, mas a linguagem se interioriza de tal forma que o sujeito vive a sua experiência internamente sem nunca poder externalizá-la como gostaria:

¹²⁸ A ideia de Hans Bellmer como um Pigmalião é explorada mais profundamente pelo estudo *My fair ladies*, de Julie Wosk (2015), no qual a autora chega a afirmar: “Bellmer se percebia como um tipo de Pigmalião, construindo não uma obra de arte em forma de mulher mas um simulacro erótico” (p. 83, tradução nossa).

o que dizer dos domínios dos afetos que muitas vezes nos secam a garganta, cujo frio na barriga normalmente confunde nossa capacidade de encadear ideias? O que falar dos momentos em que as orelhas esquentam e as maçãs do rosto enrubescem?” (Camilo, 2017, p. 39).

“Tornar frio”, neste sentido, é a forma de Bellmer problematizar o discurso do pensamento perante a (sua) paixão (por Unica), tal como em Bataille:

o pensamento e o discurso são problematizados enquanto tentativas de circunscrever e de expressar um conhecimento sólido, que circunscreve a vida numa espécie de encadeamento coerente, atribuindo à existência o caráter de projeto pagando o preço de apaziguá-la e suspender o que há de contraditório, de sem sentido e de tumultuoso nela (Camilo, 2017, p. 38).

Na esteira de Plumer (2016), vemos que Unica Zürn colaborou em todos os níveis com essa obra que estampa a principal revista surrealista da época, o que faz da artista uma pioneira na produção feminina surrealista. Vemos, ainda, que as suas referências estão tanto em jogo quanto aquelas de Bellmer, como a do artesão criminoso da Figura 8. O seu “jogo a dois”, explorado em suas histórias ficcionais, seus anagramas, compartilhados com Bellmer, estão como elementos indispensáveis de *Unica-bound*. Não se trata apenas da incursão de Bellmer sobre o corpo real objetificado, mas da objetificação, por parte dela, de si mesma.

O erotismo de Georges Bataille é a via da expressão da sexualidade de *Unica-bound*. Em entrevista para Peter Webb (2006), Bellmer comenta que a sua visão de erotismo concordava com a do escritor de *O erotismo* (1957). Tido como a experiência da fusão da morte e vida, o erotismo batailleano está ligado à transgressão da racionalidade e do mundo do trabalho; o amor do erotismo é o do pecado, e não o do casamento. Dessa forma, o laço que se perfaz entre Zürn e Bellmer no erotismo está distante das colaborações de artistas relacionados romanticamente da história da arte, na qual a obra nascida da colaboração celebra o amor, a positividade, no sentido de um castelo construído pelo par romântico, como uma obra casamento. Antes, e baseando-se nas palavras de Zürn de que posar para Bellmer é o mesmo que participar de um vilipêndio de si próprio, *Unica-bound* ironiza a ligação de um casal que, desde o casamento cristão,

dá-se pela carne. Aqui, a carne que une o par é uma carne dos avessos, o que remete diretamente a Bataille, quando pensamos nas palavras:

O erotismo deixa entrever o avesso de uma fachada cuja aparência correta jamais é desmentida: no *avesso*, revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que comumente temos *vergonha*. Digamo-lo com insistência: esse aspecto, que parece estranho ao casamento, jamais deixou de ser sensível nele (Bataille, 2012, p. 133).

Colocar o casamento dos avessos está em *Unica-bound* como um ato de ironia a dois. O hífen no título da obra, *Unica-bound*, é o próprio signo do avesso da ideia que ele apresenta: única, laço, laço com Unica. Todos esses corpos, essas imagens, são postas ao avesso, literalmente, pela violência dos fios. Um erotismo baseado em colocar dos avessos é a marca da obra de Bellmer, que o fazia com as bonecas, e agora, com o corpo orgânico. Sobre a vergonha à qual o erotismo se submete em sua própria forma de avesso do casamento, temos como representação, em *Unica-bound*, o rosto da modelo, entrevistado pela câmera. Sujeita a uma situação de sofrimento, esse rosto, de alguém exposto ao seu próprio avesso, desafia o seu algoz a encará-la nos olhos: mas ele, como temos a impressão nas imagens, é incapaz de fazê-lo.

Bellmer e Zürn brincam com o imaginário sobre a sua relação, em uma ironia que ecoaria mais no futuro, ainda, do que em seu presente. Afinal, na época da obra, a afirmação de um laço aos avessos dizia que o casal vivia feliz na infelicidade, na guerra, na loucura, nas diferenças, a ecoar a posição do surrealismo. No futuro, ou no nosso tempo, enquanto leitores da obra, ela ironiza o fato de que *Unica-bound* é o documento supremo da relação Bellmer-Zürn;

Bellmer está totalmente na direção do romantismo, que circunscrevia a ironia como forma de aniquilar o pensamento como objeto e visar o conhecimento do êxtase, o que compreendia no romantismo a existência do sublime, conforme Walter Benjamin, pela leitura de Seligmann-Silva (2007, p. 51): “o sublime liga-se ao ilimitado, sendo, portanto, contrário à noção de forma”. Assim, a “imaginação é forçada a perceber os limites de sua capacidade de apresentação”, pela “incapacidade de abarcar o infinito numa intuição”, de forma que o infinito está “fora do fenômeno” (2007, p. 154). No romantismo, o sublime era ligado às representações da natureza.

Em *Unica-bound*, o artista traz para a carne o processo de estressar um signo até que ele se aniquile e revele, assim, a sua verdade, algo que Bellmer tentou fazer pela profusão de linguagens em *Anatomia da Imagem*. Aqui, esse processo é colocado à prova em um jogo perigoso de êxtase, um jogo no qual Zürn desempenha um papel tão irônico quanto Bellmer, a despeito de Malcom Green (2020), para quem Zürn carecia da capacidade de Bellmer de sair de si, de criar uma terceira realidade para o excesso de sua experiência.

Os títulos ou referências à obra, *Unica-bound* e *Tenir au frais*, fazem parte da ironia dessa obra. *Mantenha frio (Tenir au frais)* remete à transformação desse corpo em um objeto apreensível ao pensamento. Já o título *Unica-bound*, emprestado da modelo Unica Zürn, opõe-se com toda a sua individualidade. Assim, é como se o corpo respondesse com sua autoconsciência de sua própria destruição, sua abertura ao processo sádico, na esteira de Plumer (2016). Bellmer já comparava a imagem à ideia das camadas de pele, da derme do corpo, sujeitas a uma busca incessante no romance: “esse interior que permanecerá sempre escondido, adivinhado por trás das sucessivas camadas de construção humana e de seus últimos mistérios” (Bellmer, 2022, p. 38). Dessa forma, levando em consideração que a obra ironiza a tentativa de rearranjar o corpo como uma frase, a destruir e confirmar, simultaneamente, o desejo, na dicotomia entre dissecação e paixão, conhecimento e destruição.

Assim, perante o desconhecido experimental do corpo, o dissecador quer torná-lo o mais frio dos objetos, ao passo que o artesão criminoso reconhece que libertá-lo de suas camadas é impossível. Mais provável seria impor suas certezas elementares, modelar aquele corpo, como na metáfora do jardineiro e do buxo. Essa fantasia, Bellmer toca, por vezes, visceralmente, por meio de descrições, ficções, poemas durante *Anatomia da Imagem*: “queres que arranjemos, amanhã, o chapéu de tulipas a teu molde e que tentemos, dessa vez, revelar tua pele a partir das ancas, ao longo do dorso, até cobrir teu rosto, à exceção do sorriso?¹²⁹” (Bellmer, 2022, p. 50). Abrir um corpo e expor suas vísceras é equivalente a acumular pedaços de carne. O que faz de *Unica-bound* um passo além desse jogo é que, agora, o objeto responde. Ao revelar a pele desse corpo, o que se encontra é outra camada, resultante do imaginário, mas, agora, essa camada é menos dele do que dela, menos masculina do que feminina. Trata-se uma camada, em todos os

¹²⁹ A escrita obsessiva de Bellmer, marcada pela recriação, reimaginação visual, escrita, impera nesse trecho, que remete diretamente à cena de *Rose ouverte la nuit*, presente na Iconografia da tese.

sentidos, única, que se recusa a descolar do objeto, a resultar em uma desocultação passional de um jogo a dois, tanto de Bellmer quanto de Zürn. Unica também, em nível de incursão sobre o seu próprio psicológico, dissecar a si mesma. Trata-se de uma colaboração baseada no que Bellmer chama de “desocultação passional”: “esse desconhecido é trazido de volta, para fins de *desocultação passional*, para dentro do foco exato do comportamento humano; ele se tornou experimental” (Bellmer, 2022, p. 76, grifo nosso).

Eis o inconsciente físico em ação, o objeto experimental que compõe a mulher. *Tenir au frais* representa o corpo que assume a autoria de sua situação, como se reclamasse o seu ponto de vista, conforme percebe Esra Plumer (2016). O principal sacrifício ao qual o corpo, em *Unica-bound*, é submetido (ou se submete), é a perda do seu Self, algo que de certa forma interessa à própria obra de Zürn, como vemos em sua obra. Da parte masoquista da equação, Unica reclama para si o imaginário de Bellmer, para então poder gozar da posição de única, enquanto substantivo e adjetivo. Assim, ela subverte o desejo dos surrealistas de transformar a mulher em uma musa capaz de dar conta da surrealidade. Ela subverte, também, a escassez de obras surrealistas de autoria feminina, ao estampar o seu nome não na assinatura de autoria da capa de *Le surréalisme, même*, mas marcar a história desse periódico e do surrealismo para sempre ao ter o seu nome em um dos maiores exemplos de representação da crueldade dos surrealistas.

Ao emprestar o seu nome, a modelo-colaboradora permite-nos, ainda, enquanto observadores, incorrer nos perigos da identificação do objeto da representação. Plumer (2016) observa na posição de Unica um interesse pela psicologia da violência. Assim, se existe um consentimento nessa violência de todas as naturezas que Bellmer submete Zürn, ela dá as regras do jogo por conhecer, a fundo, a natureza do “jogo a dois”. Ou a três, se pensarmos que estamos incluídos nesse triângulo com Bellmer e Zürn, a ponto até mesmo de, por um momento, identificarmo-nos com o próprio fotógrafo, o que sugere que também nos identificamos com o algoz, o açougueiro, o jardineiro, dentre outros signos que a obra evoca, tanto oriundos da obra de Bellmer quanto da de Zürn.

Assim, em *Unica-bound*, é como se a ironia estivesse não apenas pela parte do criador, mas da colaboração desse trabalho, do êxtase da relação. É Zürn quem ironiza a obra e a lança para fora de si mesma, por meio da ironização da ideia do próprio Bellmer, que via confessadamente em Zürn o reflexo da sua boneca: “*Da ist die Puppe*” – “Eis a

Boneca”, comentaria Bellmer sobre o seu encontro fortuito com a escritora berlinense¹³⁰. Podemos lembrar das palavras de Zürn sobre os retratos de Bellmer, em que a pessoa que se permite ser fotografada pelo seu lápis, como ela mesmo diz, ao se referir às técnicas do desenhista, participava, ela mesma, da sua destruição, de forma que ser retratado por Bellmer equivalia a se vilipendiar, à autodestruição. Podemos ler essa afirmação no contexto de *Unica-bound*. Zürn se lança para o que seria se vilipendiar. Ao ser capaz de se identificar totalmente com o objeto experimental de Bellmer, é a sua parte que vai transformar a obra em abertamente irônica, capaz de se autodestruir e, com isso, destruir o corpo ao tomá-lo como equivalente a uma linguagem maior.

Figura 32 - Unica Zürn por Man Ray (1953), fotografia em preto e branco



Fonte: *Man Ray Photo Catalog*. Acesso em dezembro de 2021.

Assim, *Unica* é, ao mesmo tempo, uma homenagem e um vilipêndio. Bellmer domina o objeto e se deixa ser dominado por ele, à medida que ele dá provas objetivas da existência de uma "imagem" por trás da “mulher”, a qual ele tenta acessar. O exemplo do criminoso artesão, que transforma o corpo em uma figura irregular de múltiplos seios, é a prova de uma imagem que se impõe à consciência, semelhante à maneira que o

¹³⁰ Conforme Bettina Brand-Claussen, “‘da ist die Puppe’, soll Hans Bellmer gesagt haben, als er, der noch wenig bekannte Künstler, in Berlin 1953 auf eine zerbrechlich wirkende Frau traf” (2009, p. 105).

anagrama acrescenta algo de “outro” no Eu. A violência é necessária, na medida que o próprio anagrama, essa figura que representa a relação entre o corpo e a sua imagem, “nasce, se olharmos de perto, de um conflito violento e paradoxal” (Bellmer, 2019, p. 63). Essa realidade particular renega o discurso logocêntrico, antes, ela se inscreve na experiência interior: “aproveitando-se de oráculos, espetáculos às vezes estridentes”, tal como “um duende zeloso e escondido atrás do eu, acrescenta muito de si mesmo para que a imaginação e a condensação coexistam” (Bellmer, 2019, p. 64). Em *Unica-bound*, temos a representação visual do anagrama de Bellmer para o posfácio de *Oracles et Spectacles: Lieb-Leib-Beil*.

Em *Unica-Bound*, como o próprio título já diz, temos a presença de Unica Zürn. Zürn está presente nessa obra como autora de uma violência, uma violência aplicada a si mesma, na medida que seu interesse é pela psicologia envolvida no ato de suportar a violência. Da passividade, ela se torna, assim, ativa de seu próprio sofrimento.

Alice Mahon (2005) acredita que Zürn, nesse trabalho, promove uma exploração na psicologia da violência. Esse elemento conecta a sua obra à de Bellmer, que inicia na Boneca como uma perspectiva sobre o domínio sobre o corpo observado no fascismo, perspectiva de teóricos como Lichtenstein (2000). Nesse sentido, ambos provocam ativamente a situação da violência. Zürn pela via experimental e aberta, vocações femininas, segundo a visão de Bellmer. A comparação de Zürn com Bellmer é explorada de forma mais autônoma para o lado de Zürn em outro estudo da mesma estudiosa, “*Twist the Body Red: The Art and Lifewriting of Unica Zürn*” (1999). Aqui, Mahon coloca que Zürn é uma colaboradora ativa nesse trabalho, inclusive na forma como ela se posiciona perante a câmera, corroborando a posição de Plumer (2016) e a da presente tese.

A prática da fragmentação na própria obra de Zürn é ativada em *Unica-bound*, aliado à sua comunicação com as perspectivas de seu colaborador, Bellmer, o conhecimento íntimo e compartilhado de sua visão de mundo e arte. Em seus textos biográficos, no qual concedia detalhes sobre a vida de Bellmer e interpretações poéticas de seus trabalhos, Zürn comenta que o próprio ato de posar para um artista como Bellmer é um ato masoquista: Para Zürn, ser retratado por Bellmer é um ato de atividade para o sujeito representado. O objeto é cúmplice. Assim, “a sua a colaboração ativa neste jogo masoquista é reconhecida e descrita por ela como deliberado” (Plumer, 2016, p. 79, tradução nossa). Para o estudioso, ainda, “O uso da fragmentação por Bellmer é apenas

corpórea, enquanto a participação masoquista de Zürn na submissão e a posse ocorre tanto física como mentalmente”, continua

A consciência de Zürn sobre a fantasia masculina de Bellmer assume que os seus escritos funcionam no exterior dessas fantasias, utilizando o que pode aparecer como métodos semelhantes, entretanto, os métodos estratégicos revelam diferenças. Zürn dá voz a *Boneca*, na sua encarnação física, mantendo a sua distância por meio das suas narrativas observacionais (Plumer, 2016, p. 79, tradução nossa¹³¹).

Nesse sentido, vimos nesta seção que em *Unica-bound* está em cena um corpo real, portanto, o desejo do masoquista também está em jogo, diferentemente do corpo da Boneca. A leitura da série *Unica-bound* deve, nesse sentido, levar em consideração o poder simbólico que a violência exerce tanto para Bellmer quanto para Zürn, tanto na intersecção entre suas obras quanto nelas individualmente. Ao mesmo tempo em que oferece uma representação do corpo feminino no surrealismo, tal como nos lembra Donkin (2012), Zürn coloca em cena um desejo que a sua própria obra explora, que é a dissolução da sua identidade física, para alcançar uma nova realidade, tal como Bellmer busca a “terceira realidade” pelo choque entre duas realidades opostas. Nesse sentido, temos um resultado oposto ao argumento de Malcom Green (2020), para quem existe em Zürn uma incapacidade de sair de si mesma em sua obra, o que leva a autora, que sofrera de esquizofrenia, a permanecer em reflexos de seu próprio desejo de se tornar uma espécie de estranho “Outro”. O que essas palavras desconsideram é a utilização de Zürn da violência de forma ativa na identificação com a vítima, a exteriorização de sua vida interna em maneiras totalmente próprias, mas ativadas por um par masculino, a despeito do que podemos dizer tendo como argumento o seu destino infeliz fora de sua obra (a sucumbência à condição grave de sua esquizofrenia, o suicídio pela defenestração no apartamento de Bellmer...). *Unica-bound* é o mistério de Unica em todos os aspectos, o enigma Bellmer-Zürn.

Zürn experimenta o anagrama e a violência de maneiras inéditas até para Bellmer, capaz de ironizar a própria obra à qual empresta o seu nome. O seu próprio corpo é feito

¹³¹ No original: “Zürn’s awareness of the male-dominated order of Bellmer’s vision assumes her writings operate outside of it, by utilising what may appear as similar methods with strategic differences. The gender-political aspect of Bellmer’s work is restricted to seeing the female body as an extension of male desire, within a language that speaks “for” woman, as opposed to one that speaks “as” woman. Zürn gives voice to *The Doll*, in her physically embodiment, whilst retaining her distance by means of her observational narratives”.

“*unheimliche*”, isso é, estranho a si mesmo, infamiliar. Ela vive a experiência do hermafrodita de *Anatomia da Imagem* física, não apenas mentalmente, como Bellmer, participante masculino da relação, ou melhor, fálico. Bellmer descreveria Unica-bound como “paisagens alteradas feitas de carne”. Em Unica, a identidade, representada pela imagem do corpo, vai de refúgio à câmara, de doméstico a estranho, de *Landscape* a *Locus suspectus*.

4.3 Heinrich von Kleist e *Penthesila* em *Unica-bound*: o signo kleistiano

Nessa seção do capítulo, propomos um aprofundamento da relação entre *Unica-bound* (1958) e a obra de Heinrich von Kleist, escritor oitocentista autor de *Penthesilea* (1808) dentre outros contos, novelas, filosofia e peças de teatro bastante reconhecidas no século XX. Essa relação entre Bellmer e Kleist é pesquisada por Hazel Donkin em seu trabalho de tese sobre a fotografia surrealista, *Surrealism, photography and the periodical press* (2009), no qual a estudiosa discute o surrealismo pós-guerras, marcado pelo uso da sexualidade enquanto artifício político e cultural, sobretudo no campo da fotografia, o que tornava as suas publicações um comentário à cultura da época e ao estado da arte. Na ocasião de uma reencenação de *Penthesilea* de Kleist, Bellmer publica *Unica-bound*. Em *The ties that binds Bellmer's Tenir au frais to Heinrich von Kleist* (2012), Donkin percebe que existem relações indiretas entre essas obras, a de Bellmer e a de Kleist. Como vimos no segundo capítulo da tese, Bellmer ilustraria Kleist em 1969 com *Les Marionnettes*. Para Donkin (2012), não apenas a partir dos fios das marionetes é que chegamos até as linhas que ligam Bellmer e Kleist, mas também os fios presentes nessa obra de 1958. Esses dois alemães, romântico e surrealista, encontram-se nessa série pela temática da crueldade e o motivo do amarramento, o que adiciona uma camada ao trabalho. *Penthesilea*, peça de Kleist a respeito da guerra das amazonas, e a sua reencenação por Jose Pierre e Nora Mittrani (amiga de Bellmer e colaboradora de sua obra), eram conteúdo da quarta edição da *Le surréalisme, même*. Os temas da crueldade, a representação da sexualidade e a soberania feminina são, para Donkin (2012), elementos transportados de Kleist a esse trabalho de Bellmer, dentro da cosmologia surrealista, como o papel dos temas relacionados à obra de Marquês de Sade, referência de Bellmer para toda a sua obra.

Nesse momento, a partir da relação de Donkin e das conclusões do segundo capítulo, como as frases-marionetes de Bellmer (*Puppensätze*), expandimos a leitura

dessa obra de Bellmer (e Zürn) para pensar a presença do signo kleistiano na obra. Isto é, a qualidade kleistiana, a imagem mítica feminina da Penthesilea, a somar com a da Diana dos Éfesos, a deusa de múltiplos seios referência de *Unica-bound*, bem como a vítima do artesão criminoso. Como um signo poderoso, ligado à crueldade, ao gosto pela violência e a recorrência do amarramento e a sua relação com o desejo sobre o corpo do outro, exibido por Penthesilea em relação ao seu amado, Kleist é um signo utilizado por Bellmer para alterar o corpo, uma camada a mais na receita ou uma imagem sobreposta para revelar uma outra imagem. Nesse sentido, nosso trabalho não é analisar *Penthesilea* em *Unica-bound*, trabalho já realizado por Donkin (2012). Trata-se, na verdade, de observar como essa referência, de natureza romântica – e literária –, funciona na obra, dentro daquilo que a presente tese reflete, que é a ginástica do signo, baseada na ideia de sobrepor, reimaginar, e propor uma série de ferramentas de linguagem cujo objetivo está em desarmar a própria linguagem de seu vocabulário.

Para tratarmos de *Penthesilea*, novela/tragédia de Kleist de 1808, faremos uso mais uma vez dos estudos de Zanelato Silva (2019), dessa vez a respeito da peça em questão. Para a estudiosa de *O problema do conhecimento e a dissolução do conceito de maldade em Heinrich von Kleist* (2019), Penthesilea é a personagem de Kleist que mescla a beleza e o grotesco, o positivo e o negativo, a civilização e a natureza; a níveis extremos, a ponto de fazer confundir os limites da tragédia. Penthesilea atravessa todos os extremos entre *küssen e bissen* (beijar e morder), embargando a peça de uma ambiguidade linguística que joga com a condição da representação, rompida pela loucura de Penthesilea. A personagem é aquela descrita por Aquiles como “*Halb Furie, halb Grazie*”, entre a fúria e a Graça, conceitos que Kleist vai trazer também em toda a sua obra, como o *Über das Marionettentheater* (1810). Em um momento de êxtase, a amazona quer devorar seu inimigo como símbolo de sua paixão. Silva (2019) encontra nessa obra uma tomada de Kleist para dissolução do conceito de maldade (em alemão, *das Böse*, em contrapartida ao *das Gute* kantiano), ideias discutidas a partir de sua tese a respeito do projeto de obra de Kleist, ou o seu plano de vida (*Lebensplan*) como um desencantamento com o projeto kantiano de razão. Para Silva (2019), o homem resolvido com suas incongruências na bondade possível é colocado em xeque por Kleist ao rever que existe sempre um conteúdo disruptivo dentro dele, que se revela sobretudo quando ele crê fazer o bem, quando age por amor, como Penthesilea que mata o seu amado, tanto

física quanto idealisticamente, tanto pela técnica da guerra quanto pela desmedida da paixão.

Os surrealistas, conforme Donkin (2009), foram importantes na disseminação da genialidade de Kleist, e tomaram *Penthesilea* como um registro da representação da paixão e do amor louco, comparável a Lautréamont. Nesse sentido, dado as já discutidas estradas paralelas entre Bellmer e o romantismo kleistiano, não poderíamos deixar de considerar as ressonâncias de tal relação, a de Bellmer e Kleist, em uma obra como *Unica-bound*, em nossa análise. Tal reflexão corrobora a ideia de que a obra de Bellmer desconhece os limites da expressão, seja verbal ou visual, literário, registro; na verdade, ela opera com a arbitrariedade desses reflexos, frutos de uma mesma origem desconhecida.

Penthesilea é adaptada em 1954 por Jose Pierre, o que leva a uma discussão dos surrealistas da obra de Kleist, iniciada pelo próprio Breton. A peça tinha participação do trabalho de Nora Mitrani, amiga de Bellmer que, na época, escreveu uma biografia sobre ele, *Rose au coeur violet*. Esse livro permaneceu inacabado, mas seus trechos denotam a relação intensa de conhecimento profundo entre Mitrani e Bellmer, com trechos como o seguinte: “representações eróticas/ se não provocam vertigem, tontura ou lágrimas, são desprezíveis / E a partir do momento em que provocam vertigem e escândalo, são considerados suspeitos” (Mitrani, 1940, p. 107). Ao que indica, Mitrani considerava o choque e a vertigem as maiores qualidades da obra de Bellmer. No caso da relação de Mitrani nesse vínculo Bellmer-Kleist¹³², podemos elucubrar, não sem risco de erro, que a crítica literária, importante nos estabelecimentos de relação do surrealismo com a cultura da época, considerava Bellmer um próximo de Kleist na imaginação romântica, na relação intensa entre um homem e a sua obra.

Esse contexto implícito do trabalho de Bellmer, no qual Kleist estaria envolvido como referência, apresenta-se pelo estudo de Hazel Donkin (2009; 2012). O levantamento da estudiosa permite retirar essa referência indireta a Kleist em *Unica-bound*. É sabido que os temas kleistianos se apresentam substancialmente na obra de Bellmer, como a marionete e a boneca, entretanto, não é o caso dessa obra em específico, muito mais

¹³² Uma possível triangulação por trás de *Unica-bound* entre Bellmer, Zürn e Mitrani, não como um caso de relações diretas, mas na alimentação contínua, vivaz, que esses seres despertavam um na obra do outro, estimulando a criação, a intelectualidade, poderia estar implícito no resultado dessas fotografias de 1958. Vale lembrar que Mitrani, segundo Webb (2006), posou para Bellmer em fotografias de nus explícitos por volta da década de 1940.

implícito e ligado à retomada cultural do surrealismo e o impacto do movimento na recuperação de Kleist para o século XX. Uma vez esclarecida essa relação pelo estudo de Donkin, a presente seção busca aprofundar essa relação e apertar, com mais força, as cordas que unem Hans Bellmer a Heinrich von Kleist.

Penthesilea retrata a trágica história da rainha das amazonas, Penthesilea, que se apaixona pelo herói grego Aquiles durante a guerra de Troia. A luta entre os opostos, amor e guerra, domina a narrativa, culminando em um frenético confronto entre os amantes, onde Penthesilea acaba matando o amado. Donkin (2009) resalta os métodos das amazonas, que amarravam com cordas, laçavam seus inimigos. A trama aborda temas como desejo, poder, violência e a dualidade humana. A obra é reconhecida por sua intensidade emocional e abordagem psicológica, o que constitui a recuperada de Kleist da cosmologia clássica, a optar pela representação da loucura, do frenesi e da morte do mundo antigo, em oposição aos temas favorecidos pelo Classicismo, como a beleza e ingenuidade – a Antiguidade como fonte de inocência e infância humana, contribuição para a formação do homem sentimental moderno.

Penthesilea vai à julgamento e é perdoada, não pelos sacerdotes, mas pela própria história, que transforma a sua crueldade em um ato de amor, por meio da redenção do mito a partir da *hybris* heróica. Ela “ama tanto que poderia comer”, confessa ao seu tribunal. Penthesilea, como coloca Zanelato Silva (2019), faz rimar “beijar” com “morder”, como brinca Kleist com as palavras *Küsse* e *Bisse* do alemão. Lembra-nos imediatamente o anagrama, como Bellmer tira “amor” de dentro da palavra “machado”. *Küsse, Bisse, Beil, Liebe*. Em um exemplo anagramático de Bellmer, a fim de demonstrar a capacidade do anagrama, no prefácio ao texto de Zürn, Bellmer coloca: “*Beil* (machado) torna-se *Lieb* (amor) e *Leib* (corpo)” (Bellmer, 2019, p. 64). Essa relação entre palavras tão distantes em sentido, mas cuja estrutura consiste na mesma sorte de letras (ao menos no alemão, no português são distantes as palavras “machado”, “amor” e “corpo”) seria fruto do acaso linguístico, mas para Bellmer o enigma do maravilhoso do alfabeto estaria no princípio das imagens verbais, explorado em *Anatomia da Imagem*.

Segundo Donkin (2012), o surrealismo se identificava com a representação de Kleist do mundo mítico. A representação de uma história de Penthesilea o distanciava da abordagem clássica, tanto pela escolha de uma heroína feminina quanto pelo fato da história estar distanciada dos padrões de beleza, na qual se tem muito mais a *hybris*, isto é, o excesso, bem como *páthos*, a paixão, do que o equilíbrio das formas do mundo

clássico. Penthesilea é uma personagem que encarna o frenesi do Mundo Antigo e flerta com o sublime. Sua representação da beleza tocava “a ideia de uma soberania feminina”, diz Donkin (2012, p. 419), o que interessou ao romantismo e ao surrealismo. A heroína amazona, sendo as amazonas as devotas à deusa da caça, Ártemis, marcadas pelo forte temperamento, constantemente atribuídas ao papel de guerreiras, não estão de acordo com a recuperação da beleza clássica pelo Classicismo esclarecido do século XVIII. Enquanto Ártemis era conhecida por defender categoricamente a sua beleza nunca acessada, Penthesilea equivale ao amor por matar. Em certo momento da história, Kleist brinca com a proximidade entre as palavras beijar e morder, no alemão, na história de Penthesilea: “então passou despercebido. Beijar e morder rimam. Quem ama direto do coração pode tomar um pelo outro” (Kleist, 2004, p. 88, tradução nossa¹³³). Por trás desse jogo irônico, está a equivalência entre amor e carnificina que rende aos surrealistas uma inspiração para o amor louco como uma combinação de dois mundos. A representação de Kleist do mito soa interessante aos surrealistas, que associavam o amor à crueldade, como coloca Donkin (2012).

O tema do “amarramento” (*tying motif*) é a pedra de toque da relação *entre Unica-bound* e o universo construído por Kleist (Donkin, 2012). Em Bellmer, como vemos nas imagens de *Tenir au frais*, o elemento é de natureza indubitavelmente sexual, enquanto em Kleist o êxtase se identifica antes com a bravura das amazonas. O frenesi da história de Kleist está na soberania feminina. As amazonas, ao amarrarem o estrangeiro masculino, representam tanto a aniquilação quanto o acolhimento do par romântico, em uma leitura que sugere a disputa entre os sexos. Esse contexto está implícito nas fotografias de Bellmer, com a subjugação do parceiro. Invertem-se, porém, os papéis de gênero.

Para Hazel Donkin, *Unica-bound* conjuga todos os elementos do universo afetivo de Penthesilea, de forma que se trata de um dos maiores exemplos não só da representação da sexualidade no surrealismo, mas de tudo aquilo que eles admiravam nos textos de Kleist. Para eles, o escritor de “Sobre o teatro das marionetes”, cuja vida fora extremamente conturbada – Kleist se suicida aos 34 anos, deixando uma obra extensa, marcada pelo questionamento do sujeito moderno kantiano –, era um exemplo de uma

¹³³ No original: „So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, Kann schon das Eine für das Andre greifen“.

obra surrealista, que buscava, à sua própria maneira, dar “sentido ao mundo” (Donkin, 2012, p. 414). Ainda segundo Donkin (2012),

O retrato que Kleist faz do "colapso das certezas intelectuais e emocionais do indivíduo, sintetizado particularmente na capacidade de cometer atrocidades violentas e na instabilidade dos papéis de gênero", encontra eco na obra dos surrealistas. Kleist estava profundamente perturbado em sua vida pessoal e escreveu em uma época em que Napoleão ocupava a Alemanha. Os surrealistas também percebiam o caos internamente como indivíduos e ao seu redor, e sua literatura e arte, assim como a de Kleist, estão repletas de traumas e comportamentos extremos que revelam estados psicológicos e circunstâncias externas (Donkin, 2012, p. 416, tradução nossa¹³⁴).

No surrealismo, o elemento cruel do amor estava ligado a um sentimento libertário de sexualidade, especialmente na representação do corpo feminino submetido à violência. Uma vez que o surrealismo acreditava que a mulher estava ligada ao inconsciente masculino, a mulher era, muitas vezes, tomada como a própria noção de maravilhoso, espécie de recuperação surrealista do romantismo. Assim, o feminino se tornava um objeto sexual e sua representação não era simplesmente idealizada, como no romantismo. A mulher sob a “estética da crueldade” representava a própria noção do corpo feminino como significante aberto ao desconhecido da vida moderna. Assim, os papéis de gênero iam do rígido manequim à guerreira amazona. A crueldade, o fetiche, a perversão eram veículos que o surrealismo trazia a partir do choque, a fim de se libertar da moralidade burguesa. Ao lado da preocupação estética com a tradição, essa libertação ia de encontro às raízes da perversão nos heróis literários do movimento, como Lautréamont e Sade. Kleist participa dessa ordem daqueles que entendiam a perversão como uma atividade imaginativa e criativa do sujeito que o salvaria da hegemonia da vida burguesa, cujo veículo de propulsão consistia em perversão de outra ordem, massificadora, moralista. Kleist junta-se a Sade, Freud, Lautréamont, como aqueles que retratavam a sexualidade e a violência como forças centrais da civilização, esclarece Donkin (2009). Junta-se, ainda, à roda de artistas surrealistas que trabalharam a perversão, o trauma, como na ótica de Andrew Brink (2007).

¹³⁴ No original: "*Kleist's portrayal of the 'collapse of the intellectual and emotional certainties of the individual, epitomized particularly in the capacity to commit violent atrocities and in the instability of gender roles' is echoed in the work of the Surrealists. Kleist was deeply troubled in his personal life and wrote at a time when Napoleon occupied Germany. The Surrealists also perceived chaos internally as individuals and around them, and their literature and art is, like Kleist's, filled with trauma and extreme behaviors that lay bare psychological states as well as external circumstances*".

Donkin lembra que “a edição contava com um número de artigos sobre Kleist (...) retrato do autor e uma fotografia da atriz Maria Wimmer, que dava vida à heroína de *Penthesilea* nos teatros” (Donkin, 2009, p. 248). Interessava ao surrealismo como Kleist, tanto na escrita quanto na vida, foi tomado por sentimentos extremos, próximo à experiência de Sade. Em suas personagens, especialmente as femininas, não raro temos desejos extremos de atração pela violência que se enquadram nas “perversões” da modernidade. A protagonista de *Kätchen von Heilbronn* (1810), peça de Kleist, é governada pelo seu desejo passionai. Donkin percebe a mesma natureza na paixão que leva *Penthesilea* a amarrar seu amado e, em um frenesi, até devorá-lo. Para Donkin, “Penthesilea é literalmente consumida pelo seu desejo por dominação sobre o seu amado” (Donkin, 2009, p. 249). Essas múltiplas representações da soberania feminina estão imbuídas no trabalho de Bellmer como uma “tensão que conecta às caóticas colisões promovidas por Kleist” (Donkin, 2009, p. 249).

Nas epigramas de Kleist – composições poéticas que se assemelham aos fragmentos românticos, conta-nos Silva (2019), *Penthesilea* era uma obra que se projetava tanto para a tragédia quanto para a comédia. Sua pedra de toque definitiva é a “incompatibilidade entre homem e mundo”. Silva (2019) preocupa-se com o projeto de Kleist para a crítica da razão moral como barreira entre o homem e o entendimento absoluto do mundo. Donkin (2009) nota que, pela dissolução do conceito de maldade, Kleist justifica as ações de suas personagens, colocando-as para além da moral e do entendimento racional. A dissolução do conceito de maldade (*Das Böse*, em alemão) se dá a partir de uma sublimação da própria impotência e falta de liberdade: “tornamo-nos impotentes e sentimos a falta de liberdade presente nesse estado de dominação do acaso (*Zufall*) e de consciência intermediária da totalidade de vida que está traçada para nós” (Silva, 2019, p. 200).

Segundo Silva, *Penthesilea* é repleta de “gestos teatrais física e psicologicamente violentos, que trituram e hipnotizam”. Dessa forma, Kleist “quase alcança o teatro da crueldade proposto por Antonin Artaud, em que a violência física, psicológica e/ou existencial, coloca em questão a utilidade das ações” (Silva, 2019, p. 200). *Penthesilea*, felicidade e realização – o amor – estão em contato com a experiência do frenesi, da loucura, sob o signo romântico da Loucura (*Verrücktheit*), o que “põe em xeque a liberdade de escolha racional do homem” (Silva, 2019, p. 201). Ao ser absolvida pela tragédia e por até mesmo vencer a guerra contra o invasor Aquiles, sujeito masculino,

símbolo de uma racionalidade passiva, Penthesilea subverte os valores do racionalismo, do logicismo hegeliano e, por conseguinte, o projeto de homem pensado por Kant (Silva, 2019).

É nesse teatro dos gestos extremos, das sensações violentas, que Bellmer se liga ao escritor romântico. Menos do que uma ilustração de Kleist, o que só viria mais de dez anos depois, com *Les Marionnettes*, em *Unica-bound*, a relação estabelecida com o escritor romântico se encontra no âmbito da dimensão dos sentidos de *Penthesilea*, isso somado ao contexto da obra na homenagem dos surrealistas, dentre eles, Nora Mitrani, uma influência direta na obra de Bellmer. Isso poderia explicar o papel de destaque que Breton dá a Bellmer, a conceder a capa da *Le Surréalisme, même*, uma vez que o líder surrealista nunca necessariamente incluiu a obra de Bellmer na cosmogonia surrealista. Muito pelo contrário, ela sempre pareceu passar despercebido por ele.

O grotesco do registro de Penthesilea corrobora a leitura de Kleist como bellmeriano, à medida que a obra de Bellmer tem algo de kleistiano. Silva (2019) analisa a mistura entre o horror e o romance, na relação feroz de Penthesilea com Aquiles, seu amado, o qual ela é condenada por amarrá-lo e violentá-lo com mordidas. Na peça de Kleist, somos levados a redimir a personagem de atacar Aquiles ao conhecermos a dor à qual ela é submetida por desejá-lo visceralmente, indo além da relação moral que os transformaram em inimigos de guerra. Ao ser julgada, Penthesilea revela que aquele que é tomado por uma paixão como a sua, pode confundir beijar (*küssen*) com morder (*bissen*), verbos que no alemão apresentam uma semelhança fonética. Para Silva (2019, p. 189), Penthesilea “consome literalmente o objeto de seu amor em um ritual antropofágico, que a transforma em uma figura grotesca, animalizada pela proximidade de atuação dos cachorros que também atacaram Aquiles”. Beijar e morder representam a ambiguidade que um sentimento pode ter que o faria ser tomado pelo outro totalmente oposto: “idealmente, Penthesilea queria cobrir o seu amor de beijos, o que torna o processo de abocanhar o corpo de Aquiles a representação dessa intenção” (Silva, 2019, p. 189).

Essa mesma ambiguidade de sentimentos extremos é o que leva Bellmer à teoria da reversibilidade. Bellmer quer se identificar com o lado feminino justamente para escapar do destino racionalista do homem, cujo desejo é o de implementar a sua álgebra sobre o corpo feminino. Isso mostra que as posições de “homem” e “mulher” não são bem definidas, fixas, no jogo da reversibilidade, de forma que a saída desse binarismo, em

Bellmer, dá-se por meio do jogo da violência. Nesse sentido, a violência, combinada com o amor, com o vínculo (*-bond*), torna-se um sentimento sublime, romântico, herdeiro da *Verrücktheit* romântica. uma vez que Aquiles é quem se torna a vítima de Penthesilea, de forma que ela experiencia o seu amor em seu corpo. Podemos pensar ainda que o “erro” de Penthesilea é o mesmo no qual incorre Bellmer para os *Hexentexte* de Zürn: “*Lieb, Leib, Beil*” (amor, corpo, machado em alemão): “muitas interpretações, entrelaçam nós com significados e ecos vizinhos (...) *Beil* (machado) torna-se *Lieb* (amor) e *Leib* (corpo)”, afirma Bellmer (2019, p. 64), sendo Zürn a destinatária do texto, e completa: “glória do improvável, do erro e do acaso”. Isso é, tomar o amor como um machado sobre o corpo, explorá-lo, destruir o muro que separa os sexos, o corpo de sua imagem, o Eu do outro Eu.

Existe uma “soberania feminina” na história de Kleist, Silva (2019). Já em Bellmer, a obsessão com o corpo feminino, bem como na importância da modelo das fotos em questão, Unica, que faz desse trabalho em específico o mais importante documento da intensa relação amorosa e colaborativa entre Hans Bellmer e Unica Zürn. Lembramos que o próprio título da obra, Unica, e os sentidos que promovem a série como um fenômeno de trabalho colaborativo, além da transformação de Unica em uma espécie de versão moderna da figura mítica da “Diana de Éfeso”, como a Diana dos Éfesos, figura recorrente altamente hermética do imaginário de Bellmer, traz à baila uma soberania feminina desse objeto. Para alcançar o signo do objeto final, Bellmer precisa atravessar as paredes do corpo feminino, cuja estruturação se dá por uma sucessão de imagens híbridas que se confundem e lançam o signo do corpo ao abismo, a multiplicarem-se as tensões.

Por fim, a relação à qual Donkin (2009) também alude é a da ideia dos fios, que se liga ao universo da marionete de “Sobre o teatro das marionetes”. Mesmo antes de *Les Marionnettes*, Bellmer poderia ser comparado a Kleist não somente pelo tema da boneca, mas pela ressonância kleistiana da teoria dos reflexos físicos de *Pequena anatomia da imagem*. Aqui, percebemos a questão da potência da sexualidade em fazer os signos se transformarem, com a equivalência inevitável dos arames que amarram os corpos de Unica e o da vítima do artesão criminoso de *Pequena anatomia da imagem* com os fios do títere da marionete.

Como vimos no conto de Kleist, esses fios carregam a alma do títere para o novo ponto de gravidade, no qual ela pode operar livremente. Ao lembrarmos do caso do

artesão criminoso da Figura 8, o corpo feminino equivale à marionete, de forma que os fios agora carregam a paixão “humana e bela”, como descreve Bellmer (2022, p. 41). A mulher aberta à vocação de objeto experimental permite ao homem que ele viva em seu esquema corporal a experiência do hermafrodita: “o essencial é que a imagem da mulher, antes de ser visualizada pelo homem, tenha sido vivida por seu próprio esquema corporal” (Bellmer, 2022, p. 31). Assim, é como se a mulher fosse a marionete, a servir de um ponto de gravidade para o reflexo da alma do homem, de forma que ele supera a si mesmo e se aproxima do hermafrodita. Como vimos em *Les Marionnettes*, as marionetes são cefalópodes hermafroditas. Isso porque a última consequência dessa reversão que o homem impera sobre a mulher como a marionete é a fantasia de que, em algum nível de sua consciência corporal, o seu próprio sexo vai emergir do corpo do seu eu do outro sexo: “meu sexo vai emergir do seu” (Bellmer, 2004, p. 44).

Essa relação, como vimos com Esra Plumer (2016), não se apresenta da mesma forma em *Unica-bound*, cuja colaboração, por parte de um corpo que responde ao seu algoz, cria uma fissura na linguagem da obra, na medida que ela nega a possibilidade de sua apreensão, do discurso da linguagem. Para se falar sobre esse corpo, apreendê-lo, precisamos das imagens, dos reflexos do inconsciente físico; ao reduzir o corpo a essa massa seiforme, Bellmer tenta, ao mesmo tempo, esquentar e esfriar (*Tenir au frais*) esse signo. Isto é, ele chega perto de destruí-lo, à medida que quer conservá-lo, tal como Penthesilea devora o seu amado, em um ato extremo de *hybris*, na tentativa de tê-lo para si. Bellmer, como Penthesilea entre beijar e morder, confunde *Lieb* (amor) com *Beil* (machado). Unica, enquanto um corpo unívoco, insubstituível, é o que desafia o seu algoz a cada vez mais tensionar esse signo, adicionar-lhe camadas, na ilusão de que ele desvela a parede que é a sua pele. Ela é, nesse sentido, o inimigo de guerra, o Aquiles que o provoca e o transforma no outro feminino.

Nesse sentido, estaríamos assim mais próximos das potências kleistianas desse trabalho de Bellmer. Kleist é o elemento diferencial para complementarmos o caminho da leitura de Plumer, que busca alguma forma alternativa de se lidar com a questão de gênero das obras de Bellmer. Não podemos esquecer que, superficialmente, é Bellmer quem se identifica com *Penthesilea*, que tenta devorar o corpo de seu amado. É ele quem vai ousar contra o corpo de sua musa como se quisesse mordê-lo, ao invés de beijá-lo. O amor surrealista, nesse sentido, tem algo de feminino, o que nos faz lembrar das palavras de Schlegel em *Lucinde*, de que o homem deve amar, também, como uma mulher.

Entretanto, a identificação do Surrealismo com essa busca é no nível da identificação máxima, sem meio termo, em que a violência aparece como um caminho. Os fios que ligam *Keep Cool* a *Les Marionettes*, tal como imagina Hazel Donkin (2016), nos levam a pensar na última tentativa de Bellmer na manipulação de suas bonecas, que é transformá-las em frases-marionetes (*Puppensätze*). Para isso, Bellmer precisa superar o corpo frio do inorgânico, pois esse corpo é sem vontade. A busca pessoal de Zürn pela psicologia da violência é o que o leva a conseguir isso.

Concluindo a nossa investigação da presença de Heinrich von Kleist nessa obra de Bellmer, constatamos: o signo romântico está presente de variadas formas em Hans Bellmer. No caso de Kleist, aqui, ele representa um acesso à loucura mítica, que interessa às temáticas das fotografias de 1958, pois nelas trabalha-se com a ideia da *hybris* em um sentido de imagem. Isso é, o excesso, o frenesi, não das ações, mas da imagem de um corpo, um corpo que literalmente está cedendo à violência e perdendo a sua referência de imagem, assim como Penthesilea se afasta da referência de amor, caindo na loucura. Bellmer ironiza a tentativa de manter esse corpo frio, também, se referindo à sua própria relação com Zürn, marcada pelo excesso de vínculo entre os dois. Do seu lado, como se trata de uma obra colaborativa, como vimos, Zürn ironiza a sua própria situação enquanto sujeito inserido no discurso da loucura, visto como louco, excessivo, tomando para si essas ideias via soberania feminina de Penthesilea.

Portanto, Kleist se transmuta de uma referência direta, passando por indireta, a tornar-se mais do que isso: um signo que, por si só, contribui para a implosão do corpo enquanto uma imagem racional. Kleist, tendo sido ele mesmo uma figura do excesso, do frenesi, da paixão, empresta a Bellmer sentidos infinitos, os quais a nossa leitura buscou apenas tatear por meio da descoberta de Donkin (2009).

5 CAPÍTULO IV: *DIE PUPPE*, O *APFELSTRUDEL* DOS OBJETOS

“O primeiro e único objeto surrealista com universalidade e poder provocativo”

Paul Éluard sobre *Die Puppe*, 1934

5.1 As camadas da Boneca

No quarto e último capítulo desta tese, discutimos a vasta obra que conhecemos por *A Boneca*. Por *Die Puppe*, compreendemos todo o projeto de Hans Bellmer com esse objeto, que atravessa a sua obra como um todo, dentro e fora das obras: *Die Puppe* (1934), primeira publicação em alemão; *La Poupée* (1935), tradução para o francês em parceria com Paul Éluard, englobando aqui a página da revista *Minotaure* dedicada à obra de Bellmer; partindo então para a “segunda boneca” (*La Poupée II*), de dez anos depois – sem esquecer das aparições avulsas da Boneca nesse curso de período, ou *Les Jeux de la Poupée* (1944). Essa obra apresenta conteúdo diverso, uma vez que Bellmer produziu quase uma centena de fotografias de seu objeto e as edições lhe alternava entre exemplares; por fim, para facilitar o objetivo do estudo, entendemos, dentro da obra *A Boneca*, também as esculturas da década de 1950 e 1960, *La Poupée* e *La Toupie/Diana von Ephesu*¹³⁵. As esculturas e desenhos em torno da figura *Diana von Ephesus*, chamado também de *La Toupie*, constituem espécie de desdobramento da boneca e aparece em desenhos e pinturas, embora possamos dizer que a sua natureza, idealmente, na obra de Bellmer, é a de objeto. Afinal, os desenhos, exceto pela pintura à óleo da década de 1950, apresentam-se como “maquetes”.

Sobre essa última obra, a referência é a conhecida Diana de Éfeso, deusa dos múltiplos seios, que aparece nesta tese, por exemplo, na Figura 8, em *Anatomia da Imagem*, e na recuperação feita por *Unica-bound*. A imagem do cone com seios constitui-se como um interesse de Hans Bellmer. Existe, entre a Diana de Éfeso e a Boneca, uma relação em que aquela é um desdobramento desta, sendo interdependente da Boneca enquanto o que chamamos de “objeto”. Isto se deve ao fato de que Bellmer tentou reescrever a boneca por meio de outras imagens, assim como fazia com toda a sua obra, que se baseia no questionamento do que ele pensa a partir de “vocabulário disponível”.

¹³⁵ para *La Toupie*, ver Figura 2.

Assim, tomando o objeto como uma palavra ou vocabulário, a Diana de Éfeso faz parte do vocabulário da boneca.

Esse englobamento de “objetos” de Hans Bellmer parte da nossa tese para pensarmos esta categoria, não sendo oficial dentro da divisão cronológica do trabalho do artista. Os objetos de Hans Bellmer podem ser chamados, sem prejuízo de significado, de apenas *A Boneca*. Assim, partimos em uma investigação da ideia de objeto na obra de Hans Bellmer. Tal divisão cria uma vertigem favorável à tese que defendemos, de que a Boneca é uma figura múltipla, tanto dentro quanto além da obra de Bellmer. Ela combina as suas diversas aparições, características, materiais, reflexos, como camadas simultâneas de seu corpo.

Ao apresentarmos *A Boneca*, orientamo-nos em uma abordagem comparativa entre os projetos, sem a intenção de repetir a dissecação já feita pela literatura bellmeriana a respeito dessa obra. Antes, propomos orientar a leitura às transformações da linguagem do artista na criação desses dois objetos, transformações essas que podemos observar na abordagem dos dois textos, o de 1934, sobre a primeira boneca, e o de 1944, acerca da segunda boneca, espécie de reimaginação desse objeto.

Já sobre a Diana de Éfeso, temos uma referência da obra de Bellmer que se materializa, sim, em forma de obras, pelo menos três desenhos, da década de 1930, ou seja, do início da obra de Bellmer. Esses desenhos parecem ora projeto de uma escultura, rascunho para criação de um objeto, ora pinturas cujo tom hermético é ao mesmo tempo típico e não típico das representações de Bellmer, marcadas por um único denominador comum, a sexualidade. Podemos nos questionar, como faremos ao longo deste estudo, a Boneca como a própria Diana, sobretudo quando nos deparamos com as esculturas nas esculturas mais comerciais de Bellmer: *La Poupée*, *La Toupie*.

5.2 O Objeto-móvel

Lembremos que, em *Die Puppe* (1934-1949¹³⁶) – e explicitamente em *Anatomia da Imagem*, Hans Bellmer articula diversas referências da história da representação do

¹³⁶ No texto, quando nos referimos a *Die Puppe*, sem a marcação da data, ou utilizando as duas datas, como aqui, referimo-nos ao projeto d'A Boneca. Ao falarmos especificamente das obras *Die Puppe* (1934), a primeira boneca, e *Les Jeux de la Poupée* (1949), a segunda, utilizamos a datação única. Para nos referirmos ao objeto em si, utilizamos Boneca, em maiúscula, pensando na Boneca de Bellmer; por boneca, em minúscula, por fim, referimo-nos ao mero objeto. Assim, Boneca pode se referir, por exemplo, às diversas outras “aparições” da boneca. Analisamos a obra ora conjunta ora separadamente. Quando nos referimos à

signo clássico, isso é, a história da beleza, da representação do corpo (majoritariamente feminino, mas não somente), cujo ícone é a figura do busto – lembremos, por exemplo, da Figura 8. Tal atitude, claramente irônica à apropriação da ideologia nazista da arte grega, está ligado ao que o artista, em *Anatomia da Imagem*, referia-se como “a imagem da mulher”. Abolir o “muro entre a mulher e a sua imagem”, assim, significa alcançar a mulher enquanto “objeto de vocação experimental”. Libertá-la desse corselete criado pelo discurso sobre o corpo compreende liberar o corpo em si mesmo, de forma que a mulher se transforma antes em um signo de oposição ao masculino, identificado como aquele que a deseja, que busca os prazeres da desmontagem. Esse jogo binário busca sempre o que Bellmer chama de “terceira” realidade, e está fundado nas categorias básicas da expressão, uma vez que, na diacronia da linguagem, o signo masculino está ligado àquele que performa uma ação¹³⁷.

A imagem da mulher está intrinsecamente ligada à do homem, pois a mulher é o lugar ao qual ele se dirige em busca de tornar o seu corpo um objeto. Esse conflito é o que a linguagem construiu como a “história” da imagem em si. Isso é, a construção do signo anatômico, a diacronia da imagem, é marcada pela representação da anatomia, que tende para a ação masculina – o corpo do homem em ação, em transformação – e para a beleza feminina. Em termos filológicos, existe uma etimologia na obra de Bellmer que vai do homem enquanto aquele que experimenta o corpo do outro e da mulher como o objeto que se abre à experimentação, que movimenta essa construção do signo entre feminino e masculino. Esse percurso do signo compõe aquilo que conhecemos por “imagem”, o que não deixa de ser um objeto, da mesma forma que o homem e a mulher são recortes do hermafrodita. Assim, podemos entender o que Bellmer entende por “objeto experimental”, na medida que o signo “imagem” se confundiu com o de “objeto”. A boneca seria então uma realização da imagem, do objeto. Signos que, na etimologia de Bellmer, relacionam-se à anatomia. Neste capítulo, propomos problematizar a partir dessas relações de natureza etimológica, dentro de uma perspectiva alinhada com o romantismo, para analisarmos as diversas dimensões do objeto em Hans Bellmer. Mais do que uma palavra, o objeto, na Boneca, torna-se imagem, pois agora ele se identifica. A violência, o que está por trás do caráter transgressor da Boneca. Sobre Bellmer e a

Les Jeux, por exemplo, podemos falar em “segunda boneca”, tendo a de 1934 como a primeira, o que configura um interesse pela diferença desses dois projetos.

¹³⁷ Podemos pensar, por exemplo, na transformação das línguas latinas para uma neutralidade masculina, que se observa, por exemplo, nas profissões. Isso também ocorre na língua alemã, frequentemente o marcador masculino designa aquele que executa uma tarefa.

representação do erotismo, pode-se dizer que a questão está em buscar a história da imagem em seus reflexos, quase como se ele praticasse uma etimologia da imagem.

Podemos pensar que, com a Boneca, Bellmer tinha em mente um objeto capaz de dar conta, ao menos ironicamente, dessas “representações”. O objeto do erotismo é, em certo nível, o feminino, sendo a mulher aquilo que Bellmer toma como objeto experimental. A mulher aqui não é apenas o gênero, mas o “Outro” do homem. No imaginário obsessivo desse artista, cuja obra é marcada pela revisitação dos próprios temas, a história da imagem da mulher se realça a partir de alguns pontos reconhecíveis: primeiro, podemos falar da Maria Madalena. Essa figura é importante para Bellmer, pois foi nela que o artista se concentrou para a inspiração da Boneca enquanto “objeto móvel”. Para ele, Madalena era a representação da linguagem física. Em uma entrevista, Bellmer comenta: “penso na Madalena em lágrimas (...) ajoelhada sob os pés da pálida figura na cruz: no seu luto, ela torce não apenas suas mãos, mas também sua cabeça, seu cabelo, os trapos sobre seu corpo, e até mesmo os seus dedos” (Taylor, 2000, p. 93). É como se a prostituta representasse, assim, um objeto experimental totalmente aberto para uma vida móvel, no qual um ponto fálico exterior – o próprio Cristo – se faz presente. Bellmer tentou transferir esse mesmo tipo de expressão para a sua boneca. De acordo com Jeremy Biles (2007), na boneca, Bellmer tentou reproduzir essa ideia de um sofrimento tão contraditório que invoca o prazer, o que é capaz de conciliar a grandeza da linguagem com a agonia da experiência, em termos que remetem à *Experiência Interior* de Bataille. Na identificação do próprio Bellmer com a sua boneca, ele projeta o seu sofrimento passivo, como o de Cristo, para um objeto capaz de representar toda a agonia da experiência, pois sua linguagem física é aquela do objeto móvel, capaz da representação simultânea. Privilégio dessas figuras que não têm um compromisso com o real, como a Madalena da Grünewald e a Boneca, enquanto um objeto exterior, cujo corpo literalmente convida à desarticulação.

Ainda na esteira de Bataille, Madalena se liga à obsessão com a figura da prostituta, presente nesses dois artistas. Nas suas ilustrações para *Madam Edwarda*, de 1961 (Figura 2), Bellmer imagina a prostituta de batailleana como algo próximo a sua boneca da prostituta. A reversibilidade dos membros das figuras femininas se deve ao corpo composto de fios de renda, o que remete também aos sentidos de *Unica-bound* (1958).

As prostitutas de Bellmer – que são também as de Bataille, por identificação desses dois pensadores do erotismo – correspondem ao que Jeremy Biles chama de “baixo elegante” (“*Elegant decay*”): “as mãos de Bellmer são dedicadas ao trabalho destro, bem-acabado, perfeito, no sentido técnico, mas ao mesmo tempo ao trabalho espontâneo e eroticamente agitado” (Biles, 2007, p. 134, tradução nossa¹³⁸). Como a prostituta de Bataille é a encarnação do que Biles (2007, p. 135) identifica como “sensibilidade religiosa”, conceito baseado na identificação do baixo com o sagrado, encontra-se no horizonte dessa ideia a figura de Maria Madalena, presente na Boneca como um empuxo motivador de sua criação, desde a paixão de Bellmer pelo quadro de Grünewald em Colmar.

Nesse sentido, a Madalena está presente na boneca no mesmo sentido da sacralização da prostituta, como forma de recuperação da soberania do erotismo, em Bataille. Entretanto, ela está também para uma figura feminina cujo interior vazio – se pensarmos que a prostituta com a sua similaridade remete ao famoso quadro *Olympia* (1863), de Manet – vai ser usado por uma projeção do desejo masculino. Psicanaliticamente, Taylor (2000) explica esse fenômeno como a projeção da castração. Entretanto, ao pensarmos que a própria etimologia é um movimento natural da lógica, podemos dizer que se trata de uma transição, uma relação, entre um signo cheio – o masculino, o Eu – para um esvaziado – o feminino, o “outro” do masculino –, em busca sempre de uma conciliação, ainda que, em Bellmer, o sujeito recusa essa conciliação e lança-se no abismo do hermafrodita.

Nesse sentido, Bellmer cria uma equivalência entre Madalena com *Madam Edwarda*, a prostituta de Bataille, independente do contexto dessas duas imagens, isso é, em que período histórico esse mito, essa imagem, está localizado(a). Pode-se dizer coisa semelhante em relação a Diana dos Éfesos, a deusa da multiplicação dos seios. Exemplo ainda seria a identificação da Boneca com as outras bonecas anteriores à sua existência, como é o caso da *Olympia* de Hoffmann e Offenbach (1881). Bellmer nos mostra que o imaginário coletivo, povoado por essas imagens, é uma criação sem origem do inconsciente físico, presente nos objetos mais corriqueiros, mais banais ou improváveis, como no pião ou no revólver. É nesse sentido de identificação entre imagens que nasce a

¹³⁸ No original: “*Bellmer’s hands are dedicated to producing images crafty and well-crafted, but also spontaneous and erotically agitated*”.

boneca. Isso é, o resultado ou, como Bellmer vai dizer, a “solução” para esses sonhos da humanidade, está nesse objeto eternamente móvel que é a boneca.

O projeto *Die Puppe* permite a Bellmer reconstruir o “vocabulário” da anatomia, exposto não só nos manuais de instrução, mas recolhido enquanto colecionador de fotografias de nus, no fetichismo da arte. A mulher é o que seria esse “objeto móvel”, expressão que pode ser substituída, sem mudar o sentido, por “corpo móvel” ou ainda “frase móvel”. Nessas reconstruções da boneca do vocabulário da imagem, articula-se a própria noção de imagem, de beleza, o signo clássico, representado pelos livros e manuais por um torso ou busto. É em relação a esse signo que *Die Puppe* se articula em suas múltiplas metamorfoses. A Boneca quer corromper a nossa ilusão anatômica pautada nesse signo, mobilizando os momentos em que esse signo encontrou um excesso, uma agitação, como é o caso de Maria Madalena e sua linguagem corporal: “penso na Madalena em lágrimas (...) ajoelhada sob os pés da pálida figura na cruz: no seu luto, ela torce não apenas suas mãos, mas também sua cabeça, seu cabelo, os trapos sobre seu corpo, e até mesmo os seus dedos” (Taylor, 2000, p. 93). Se essas figuras já questionavam a relação do corpo com a sua linguagem, a Boneca é o objeto-móvel feito especialmente desse signo.

Conforme *Anatomia da Imagem*, a obra de Bellmer realiza, por meio de um processo irônico, uma aniquilação do signo clássico, a fim de corromper a referencialidade do corpo. A ironia é um processo de relação com o signo que o destrói para reconstruí-lo, lançando-o para um signo maior, conforme as descobertas do romantismo alemão, segundo Walter Benjamin: “a ironização da forma, portanto, segundo estas declarações, ataca a ela mesma sem destruí-la”. Dissemos que é como se Bellmer pudesse “enfastiar” o signo do corpo, superá-lo de dentro pelo sobrecarregamento das tensões, algo que se coroa no trabalho analisado no capítulo anterior desta tese, *Unica-Bound* (1958), no qual um corpo orgânico é transformado tanto pela via natural quanto pela artificial, pela colagem fotográfica. Como destacamos, todo esse projeto tem contornos irônicos, pois se baseia em uma filologia que parte da relação entre os signos “corpo” e “frase”. Embora a todo momento sejamos levados a crer que escapamos do discurso linguístico, pois a pornografia do corpo é um elemento distrativo, como vimos no segundo capítulo com as marionetes sexualizadas, Bellmer compreende que a não-hermenêutica do corpo, para ser alcançada, precisa se pretender séria, o que

promove a criação de um paradoxo: “*paradoxo é tudo aquilo que é grande*”, diz Schlegel em seus fragmentos (Schlegel, 2016, p. 28)

Seria a Boneca como um *Apfelstrudel* do signo clássico feminino, em que sua massa é composta de camadas finas de outras imagens, sobrepostas, cujo recheio no interior o desejo convida a buscar? A Boneca mistura o signo clássico e suas representações ao mundo banal dos objetos, de forma a criar relações que se ironizam mutuamente, sobrepostas como em uma receita de “Objeto-móvel”. Assim, a ironia da Boneca está em justamente ser o objeto-objeto, tal como a ironia das ironias.

5.3 Duas Bonecas

O objeto conhecido pela obra *Die Puppe* (1934), a princípio, nada mais era do que uma *Mädchen* (“garotinha”) construída em fibra, gesso e madeira, a posar em diversas poses, ângulos e a documentação de toda a etapa de construção de um objeto mecânica e visualmente impactante. Com texto poético de introdução, as fotografias vão desde o processo de engenharia ao objeto acabado, além de oscilar entre a articulação e a desarticulação da boneca, cujos membros alienados de seu corpo são fotografados como se tivessem vida, por vezes ao lado de flores, bambolês ou até mesmo do próprio criador. A Boneca retorna em 1944 na obra *Les jeux de la Poupée* (“Os jogos da Boneca”), dessa vez em francês e em cores (fotografias coloridas à mão, um trabalho coletivo de Bellmer e seu círculo mais próximo), acompanhada da “ilustração” de Paul Éluard a partir de poemas feitos especialmente para a Boneca. A diferença de materiais, do gesso, da fibra e da madeira, para as juntas esféricas de plástico totalmente articuláveis, permite com que a Boneca de 1944 apresente as incursões de Bellmer sobre o tema do “inconsciente físico”, espécie de consciência corporal sobre a sua própria imagem. A boneca mantém sempre a característica dos materiais “brutos”, quase como se Bellmer quisesse manter o aspecto de jogos infantis, algo que mudaria radicalmente na sua segunda versão, de 1944. Se compararmos a primeira boneca com a de *Les Jeux*, observamos que a de 1934 era ainda mais “engenhosa”, no sentido de que ela apresentava mais materiais, aparatos, panoramas.

Ainda sobre o contexto da obra, a segunda boneca começa a ser produzida mais ou menos quando Bellmer se filia ao grupo de André Breton em 1938, após a reprodução em francês de *La Poupée* no periódico *Minotaure*, graças ao interesse de Paul Éluard.

Para esse importante poeta francês do surrealismo, a quem Bellmer chamava de “coração do surrealismo” (Webb, 2006), a Boneca era o perfeito objeto surrealista: provocativo, incompleto, ao mesmo tempo subjetiva e objetiva, por isso, inquietante. Em quatorze poemas que acompanham as fotografias do livro dos *Jogos da Boneca*, Éluard “brinca” com a ideia do que seriam os “jogos”: “*un théâtre ambulant*”¹³⁹. Uma parte da literatura sobre essa obra, porém, critica os poemas de Éluard e acredita com base na dissonância entre os seus versos e o caráter transgressor das fotografias. A própria ideia da boneca como objeto surrealista é questionável, uma vez que ela não foi criada tendo em vista as premissas do grupo de Breton, como a escrita automática, a beleza convulsiva, dentre outros conceitos em voga no círculo durante a década de 1930. O contexto do qual parte *Die Puppe* é, na verdade, particular à expressão de Bellmer.

Primeiramente, o desejo de construir um objeto como a Boneca nasce de um desprezo de Bellmer pela figura paterna, de forma que ela significa a rebelião do filho que decide usar o conhecimento da engenharia, legado pelo pai, contra ele, para o uso da subversão da sexualidade, moralidade e gênero¹⁴⁰. Dentro dos espectros de gênero que a boneca invoca, analisado por diversos teóricos como Alice Mahon (2005), por exemplo, muitas vezes duramente, propomos pensar que a Boneca é uma das primeiras subversões radicais de gênero por parte de um interesse completo na própria psicologia da violência ao qual o feminino é submetido.

Ao longo da criação de *Die Puppe*, porém, Bellmer, expande a sua provocação à ideologia nazista, conforme análise de Therese Lichtenstein (2001), atitude que se cristaliza no exílio. *Die Puppe*, sob esse ângulo, questiona a exploração da anatomia pelo desejo como um signo do fascismo, de forma a trazer à tona a relação entre corpo e imagem. A Boneca seria o resultado da relação entre sadismo, moral e desejo, em que o algoz se identifica com a sua vítima, à maneira que o seu sadismo é o desejo da vítima, o que lança a moral para o campo do desconhecido. Ao apego do fascismo ao ideal físico que recuperava e deturpava a noção de beleza clássica, a obra de Bellmer responde com

¹³⁹ Disponível tanto físico em Paris – em bom estado, apenas bastante miniaturizado – quanto no acervo digital do *Centre Pompidou*: centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cKxxy5K.

¹⁴⁰ Alice Mahon (2005), por exemplo, fala sobre a perseguição do corpo feminino pela obra de Bellmer, o que estaria em relação com algum tipo de subjugação patriarcal, o que de fato ocorre, mas em uma perspectiva muito mais de um êxtase negativo, em que a vítima se sobressai ao algoz e este se identifica com aquela.

os seus “manuais de ginástica” da Boneca, onde o desejo se identifica com a violência abertamente, na via da crítica do Marquês de Sade à liberdade esclarecida.

Figura 33 - Die Puppe, 1934 (fotografia em preto e branco)



Fonte: *Photographien*. Kestner Gesellschaft: Hannover, 1967.

Figura 34 - *Poupée II*. Hans Bellmer (fotografia em preto e branco, lápis de cor, 1944)



Fonte: *Photographien*. Kestner Gesellschaft: Hannover, 1967.

Figure 35 - *Poupée II*. Hans Bellmer (fotografia em preto e branco, lápis de cor, 1944)



Fonte: WEBB, Peter. *Death Desire and the Doll*. Chicago: Solar Books, 2004.

A segunda Boneca (Figuras 34 e 35) exhibe mais explicitamente a relação entre corpo e linguagem de “o corpo é como uma frase, ele nos convida a desarticulá-lo, para reconstruir as suas partes como em um infinito anagrama” (Bellmer, 2019, p. 75). Na segunda Boneca, somos instruídos pelo princípio da reversão da *Anatomia da Imagem*. A primeira Boneca, por sua vez, operava sob o princípio da fragmentação e da remontagem (Figura 33), em que Bellmer secciona membros e os reimagina em diferentes cenários, a acrescentar seus próprios detalhes externos – como na Figura 33, em que a cama, o brinquedo bambolê (*Hoop*), são montagens, tal como o corpo da boneca. São jogos relativamente comuns de boneca. Na segunda Boneca, essas montagens aparecem, é verdade, mas de outras maneiras; as brincadeiras infantis são substituídas quase por um “jogo para adultos”, como uma nova montagem, desta vez no sentido de cenário e contexto da obra. A aparência dessa montagem seria a de um pique-esconde entre a boneca e o seu amante, transformado em sádico pelas cenas de violência, com objetos desmantelados, membros avulsos, reversão dos papéis de gênero, vítima e algoz. Também, na segunda boneca, a presença das cores – Bellmer pintava as fotografias à mão – mantém o aspecto infantil do jogo vivo. Entretanto, toda essa montagem da segunda obra da boneca esconde o verdadeiro jogo: aquele linguístico da boneca, a nos colocar frente a frente com a reversibilidade, inspirada no anagrama.

Anagramas são jogos linguísticos em que partes de uma frase ou palavra são deslocadas para novas formações dentro da original, estudados na poesia grega por Ferdinand Saussure, conforme Jean Starobinski em *As palavras sob as palavras* (1974).

O anagrama, assim como a boneca, é um “jogo”, categoria na qual objeto e texto se encontram sob a mesma filologia – ambos são “massa de letras”. O jogo é capaz de se apresentar tanto verbal quanto visual, na medida que a Boneca, com suas partes articuláveis, nasce do mesmo processo do qual o anagrama. Baseado na troca das letras disponíveis em uma frase, o anagrama substitui um texto base pelas diversas variações que as suas partes permitem, o que leva à ideia de que as palavras podem criar ou esconder novas palavras. Bellmer compara o anagrama à boneca, que desvela anatomias conforme se altera a montagem de seus membros. Se o anagrama é uma forma de autoconhecimento, pois “nasce, se olharmos de perto, de um conflito violento e paradoxal” e “pressupõe uma vontade máxima da vontade imaginativa e, ao mesmo tempo, a exclusão de qualquer intenção preconcebida” (Bellmer, 2019, p. 76), a Boneca é uma forma de conhecer a imagem que se esconde por trás da pele. O anagrama descreve o “diagrama do eu”, a Boneca, o diagrama do amor, tal como os subcapítulos de Anatomia da Imagem se organizam: “Anatomia do Eu”/ “Anatomia do Amor” / “Mundo exterior”. Por “Mundo Exterior”, Bellmer se refere à criação de objetos como forma do homem “recortar” o infinito, de maneira que podemos pensar na crítica de Schlegel à etimologia.

A proximidade do corpo com a linguagem fez com que o homem gostasse de produzir jogos eróticos, algo que se explicaria pelo mesmo processo observado, também, na língua, diz Bellmer. A partir da filogênese da expressão linguística e das tentativas científica – verificável, sobretudo, nas teorias da psicanálise e na ciência dos estados psíquicos limites da mente, como a loucura – em descobrir os segredos da anatomia, Bellmer desenvolve o seu “inconsciente físico”. Esta instância, comparável ao espelho de Jacques Lacan, por exemplo, mostra-se constituída a partir das imagens que o corpo guarda de si mesmo, que faz com que desde a palavra, o gesto, o objeto e todas as criações sejam, em certa medida, reflexo de uma imagem base, desconhecida.

O centro do projeto com a Boneca é a ideia de jogo. Bellmer tenta comprovar o jogo como uma existência da poesia experimental: “o jogo pertence à categoria da poesia experimental” (Bellmer, 2019, p. 51). Nesse sentido, tanto a Boneca quanto o anagrama são exemplos da existência desse fenômeno, cuja origem se encontra nos mistérios do inconsciente físico. Como nos jogos surrealistas, o anagrama é uma espécie de pesquisa, de forma que chamar o anagrama de jogo diz que ele é uma forma de liberação de uma energia coletiva. Coletivo está na ideia de um jogo a dois, entre o homem e a mulher, conforme o próprio texto de Unica Zürn, “o jogo a dois”, conforme apresentamos no

terceiro capítulo a participação de Zürn na descoberta dos anagramas. A ideia do homem e da mulher, ou dos amantes, em Bellmer, está ligado, a princípio, a superação da antinomia do mito do hermafrodita, partido em dois, pois há nessa equação uma “antinomia a ser superada e reconciliada”, como diria Anne Kern (2009, p. 6, tradução nossa¹⁴¹). Entretanto, ao transferir essa antinomia para a boneca, Bellmer traz para o jogo a violência, o esvanecimento do outro e do Eu, que se identifica nele, e mais do que isso, o questionamento da linguagem e do corpo por meio da materialização de um objeto.

O anagrama resolve a antinomia das realidades simultâneas do corpo assim como ele o faz com a língua. A frase, enquanto produto, é o resultado de uma vontade, um desejo do enunciador, mas ela mesmo deseja que o seu interior se expresse, de forma que o seu resultado é o acordo entre essas tensões. As letras foram rearranjadas, como se o anagrama fosse um princípio criativo por trás da escrita, mas só aquele que o produz conscientemente alcança o anagrama do eu. Em Bellmer, a imagem do corpo seria a síntese de duas outras simultâneas, dissimilares, muitas vezes antagônicas. A imagem física está ligada à representação da realidade na medida que mundo exterior altera e se faz alterado por ela, o que faz da memória um sistema submetido aos choques das imagens internas e externas, que confrontam o sujeito. A realidade, portanto, é incompleta, e nossa mediação com ela é sempre voltada para a linguagem da anatomia, participante ativa de um jogo de espelho que leva ao inconsciente físico. Assim, a *Boneca* constitui um objeto realizado para expressar que a montagem do corpo, suas partes como uma perna, por exemplo, “só adquirem realidade quando o desejo a toma por uma perna”. O corpo, em última medida, é um objeto, de forma que a sua verdadeira realidade é a não-identidade consigo mesmo, pois “o objeto idêntico a si mesmo permanece vazio de realidade” (Bellmer, 2022, p. 38).

Tais ideias encontram-se todas em *Petit anatomie de l'image* ou *Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder die Anatomie des Bildes* (1958), em que o autor apresenta um estudo da anatomia e a sua constituição a partir dos mecanismos de percepção e representação. Esse texto funciona como um manual da Boneca, sobretudo a de 1944. Em “Os jogos da Boneca”, Bellmer questiona, indiretamente, se a sua boneca participaria da categoria do objeto, e não da poesia. Nesse sentido, é importante salientarmos que o projeto da boneca perpassa a existência de duas bonecas cujo domínio

¹⁴¹ No original: “the explicit theoretical objective of Surrealism is the reconciliation of antinomies”.

foi ficando, para o próprio Bellmer, cada vez mais nebuloso, passando do objeto à poesia, na medida que o processo do anagrama se interpõe.

Enquanto *Die Puppe* (1934) remontava ao interesse pelos autômatos do século XIX na Europa, ao corpo inorgânico do manequim e à escultura clássica, subvertida pelas possibilidades da montagem da engenharia, a segunda Boneca de *Les Jeux de la Poupée* se lança para o campo do experimento linguístico. A ideia do manequim enquanto uma obra de arte onde a arte estaria ausente, leitura de Filipovic (1998) sobre o manequim surrealista¹⁴², também remete à boneca de Bellmer. Essa segunda boneca, por ser feita apenas de plástico, é muito mais simples, em sua estrutura, do que a primeira, cujo esqueleto de madeira, segundo o texto “Memórias do tema da Boneca/Souvenirs da Boneca”, escondia panópticos como o autômato de Kepler¹⁴³.

Em algumas imagens, como uma que conhecemos o desenho de maquete da figura, Bellmer desenha como seria esse panóptico, a ser ativado pelo botão no mamilo esquerdo e pelo olho de vidro no umbigo. Trata-se de um detalhe mais ligado à mística da Boneca do que a sua realidade. As múltiplas esferas ligadas por fios invisíveis através de suas cavidades, bem como as fotografias coloridas à mão, sugerem também que o interior anatômico da boneca é composto pelo vazio. Enquanto na primeira boneca o jogo erótico é espiar, em *Les jeux de la Poupée* (1944), a segunda boneca, Bellmer apresenta uma boneca cujo interior vazio é ofuscado por um exterior em constante mutação, uma anatomia não-fixa. Nesse sentido, a boneca apaixonada não por imitar um corpo e esconder algo, mas antes porque somos impelidos a um objeto-móvel, o que desfigura completamente a noção do erotismo como um resultado de uma combinação de aparências antropomórficas. A poesia experimental, o erótico, está no próprio jogo em si, e não no brinquedo. Antes, é no exterior, no arrançamento dos membros, na estrutura permutável, que convida a observar esse objeto que está em movimento.

Ao invés da documentação do processo de construção do objeto, na segunda boneca, as fotografias vão se apresentar com uma perspectiva muito mais subjetiva, ou

¹⁴² Em seu estudo, Filipovic (1998) coloca que o manequim surrealismo representam o duplo do homem e da fotografia, como uma alegoria ao retorno a si do simulacro: „*Sie waren Objekte, die einen Affront gegen die Kunst unter mehreren Gesichtspunkten darstellen*“ (s.p.).

¹⁴³ O famoso autômato de Kepler, descrito em toda história sobre autômatos, inclusive a terceira tese de W. Benjamin, em “Sobre o conceito de História” e em um conto de Edgar Poe. Resumidamente, segundo Losano (1992), o autômato de Kepler ou von K., era um turco jogador de xadrez que dentro de sua mesa ocultava uma farsa em que um homem movia as peças. Abordamos esse autômato no nosso estudo de Mestrado, “Duzentos anos de ‘O homem da areia’, duzentos anos de Olympia”.

melhor, poética, em torno da ideia de “jogo” do título. Assim, enquanto a primeira boneca de 1934 colocava a engenharia em função da inutilidade, em que o conhecimento se via empregado em satisfazer o desejo de dispêndio, a segunda deixa a engenharia e a matemática para o texto de introdução, “Os jogos da Boneca”. Neste, Bellmer fala de álgebra e de Girolamo Cardano¹⁴⁴, mas seu verdadeiro objeto é a poesia experimental do conceito de “jogo”. Assim, podemos comparar a primeira boneca como um guia de montagem, ao passo que a segunda traz consigo o seu manual de instruções. Bellmer escreve um pequeno texto que não vê a luz até 1966, mas que está relacionado à segunda Boneca, chamado *Mode d'emploi*.

Conforme apresentado nesta tese, *Mode d'emploi* é um exemplo da ironia da linguagem de Bellmer. *Les Jeux de la Poupée*, o “principal” texto conceitual em torno do trabalho da boneca, introduz ao mesmo tempo a fotografia e a ilustração, pois não devemos esquecer que o trabalho de 1949 é acompanhado, pela escolha de Bellmer, de poemas de Éluard feitos especialmente para a Boneca. Nesse sentido, sobre as duas obras, a de 1934 e a de 1949, podemos dizer que a única marca é a heterogeneidade desde a própria organização dos trabalhos. Um exemplo é a escolha de Bellmer em ilustrar imagem com texto, e não o contrário, o que marca a história do gênero da ilustração, conforme Hubert (1988).

Ao apresentar a sua categoria de “jogo” como pertencente à poesia experimental, Bellmer tenta ainda elencar os objetos e artefatos que poderiam vir a participar dessa divisão, dentre eles, estariam os objetos de Duchamp: “terceira imagem, “Roto-Relief” de Marcel Duchamp (...) ilusão das três dimensões: a superfície dos círculos se ergue como massa” (Bellmer, 2019, p. 55); o pião e o chicote: “o chicote ajuda a fornecer a prova: o topo se desmascara e nega sua instabilidade” (Bellmer, 2019, p. 57); o revólver, ao lembrar do amor de uma personagem do livro de Karl May pela sua carabina, feita de

¹⁴⁴ Sobre Girolamo Cardano (1501-1576), diga-se de passagem, trata-se de um polímata ligado ao misticismo e ao experimentalismo das ciências renascentistas. Inventor da esfera bidimensional, Cardano foi elogiado pelos surrealistas como um exemplo da mágica algébrica. *Ars Magna* e *Games and Choice* (espécie de autobiografia) são alguns de seus livros e datam do século XVI. É curioso que pré-freudianos utilizaram a matemática de Cardano para o estudo da histeria, o que aparece também no surrealismo, que tanto propôs um retorno a Freud quanto além dele, nos estudos pré-freudianos e junguianos. Sobre isso, ver o estudo de Thompson (2004), “*The Automatic Hand*”. Sobre Cardan e o surrealismo, ainda: “Cardan aparece entre os autores de *Trajectoire du rêve* e nas notas preparatórias que André Breton foi elaborando ao longo dos anos para *L'Art Magazine*”, segundo Salgado (2022, p.102), “reaparece na ‘máquina de escrever’ desenvolvida por Pierre Janet para a captura e registro da escrita automática”.

objetos circulares e cônicos: “o famoso ‘fuzil de Henrique’” (Bellmer, 2019, p. 54)¹⁴⁵. Ele discorre, ainda, sobre a possibilidade de um espelho converter a realidade de outros objetos, como no exemplo: “basta colocar um espelho sem moldura perpendicularmente na fotografia de um corpo nu e movê-lo lentamente, mantendo o ângulo correto” (Bellmer, 2019, p. 57). Ainda teríamos o microscópio, o compasso; dentre outros objetos que conhecemos nos exemplos do estudo de Bellmer da bola como junção, a partir da matemática de Cardano. Todos esses objetos ou ações baseiam-se no jogo de ilusão com bolas, círculos, seios, que alteram a superfície de uma imagem e provocam a sensação de infinito, ainda que por apenas um segundo: o pião com o seu movimento, o chicote, o seio que se multiplica na Diana de Éfeso, dentre outros elencados em “Os jogos da Boneca”.

Nesse sentido, podemos comparar os textos das obras de 1934 e 1949, *Erinnerung zum Thema Puppe*, respectivamente, e *Die Spiele der Puppe/Das Kugelgelenk*. No primeiro texto, temos uma descrição de experiência sinestésica da memória, que vai desde o objeto às expectativas de *voyeur* que observa pequenas garotinhas e seus jogos, em uma espécie de exercício onanista do criador. “Souvenirs da Boneca”, como também é chamado o texto de 1934, mantém, ainda, certa distância do objeto que ele apresenta, de forma que é muito mais fácil reconhecer a voz do criador. O registro de Bellmer, por vezes, remete à experiência de Pigmalião dos prazeres da criação, como a promessa de satisfação trazida pelo objeto criado, a angústia de atingir o limite de fidelidade com aquilo que foi imaginado, a suspensão da descrença na realização da fantasia, bem como, também, o medo e a insegurança perante esse objeto, as projeções, à maneira de um Frankenstein. Comparada também com a musa de mármore de Pigmalião, a Boneca nasce do desejo do criador de desmontar, que apenas se traveste de uma vontade de montar, conforme o trecho de *Die Puppe*: “dedos agressivos assaltando a forma plástica e construindo lentamente, membro por membro” (Bellmer, 2019, p. 39). Essa montagem

¹⁴⁵ Segundo Webb (2006), Bellmer era fascinado por armas de fogo, tendo colecionado em vida esses objetos. Seu amor estaria ligado à violência, à dominação do objeto, mas antes parecia se aliar ao seu estudo das formas. Bellmer dedica um tópico de “Os jogos da boneca” a explicar o amor de um personagem pela sua carabina e destaca as qualidades físicas desse objeto: “Concepção imaginária de uma bola capaz de se mover excentricamente” (Bellmer, 2019, p. 54). Trata-se do amor do homem pelas formas, sobretudo aquelas que ele pode polir, que vão se transformar, o que não está distante da experiência física do contato com um outro corpo humano: “este pedaço de ferro se tornará uma bola que se move excentricamente” (2009, p.55).

agressiva entra em tensão com a vontade do criador de espalhar, “sem ressentimento algum, o sal da deformação” (Bellmer, 2006, p. 59, tradução nossa¹⁴⁶).

Nesse sentido, o desejo positivo de criação é só mais uma forma de perverter e se apropriar de um objeto. A experiência da repetição, presente sobretudo na primeira boneca, visa colocar em estado de permanente tortura uma imagem anatômica, ao mesmo tempo que lhe questiona, como para lançar o trabalho à inutilidade, o objeto ao sacrifício. Este, talvez, seja o principal elemento transgressor da primeira boneca, algo que, talvez, escapa ao surrealismo e, a princípio, distancia a Boneca dos outros objetos do grupo. Somente na Boneca, mais do que no manequim surrealista, o jogo está em constante suspensão, de forma que não há descanso ou contemplação para esse objeto. Já em 1934, a Boneca encarnava a consciência que Bellmer só adquiriria a partir da segunda Boneca e que se cristalizaria na tese de *Anatomia da Imagem*: o corpo é como uma frase e ele – destacamos – nos convida a desarticulá-lo. O objeto que Bellmer persegue não está em si, na materialidade da coisa mesmo, mas nos jogos que um objeto pode proporcionar.

Entretanto, se o surrealismo buscava na obra de Bellmer a ideia de um “objeto” que representasse o movimento, não era por acaso. Bellmer propunha com a Boneca uma reflexão acerca da categoria do objeto, o que retornaria em “Os Jogos da Boneca”. No texto que introduz a perspectiva do jogo como um saber linguístico, o objeto é uma espécie de ponto de reflexão. Já no primeiro texto, Bellmer fala de uma “língua” que tenta tomar a “posse” do objeto de desejo, vindo a falhar, para depois tentar, novamente, uma reconstrução do “eu mágico” (*Zauberer-Ich*), conforme trecho de *Erinnerung zum Thema Puppe*:

Não podia ser comparado aos bolos rendados de babados da padaria. Pelo contrário, as pernas dessas garotas eram cercadas por uma certa inviolabilidade, diante da qual meu grande *Eu-mágico* se recuperava como suas bolas. Havia pouca presa a ser obtida aqui e, de passagem, no máximo, era possível captar o som desconhecido de um nome, que permanecia utilizável como uma letra do impronunciável. Pois minha linguagem havia se tornado áspera nos riachos da água de fogo imaginária, e a arte dos xingamentos roucos e estridentes teria sufocado em uma nuvem de ridículo nas tentativas de tomar posse linguística de

¹⁴⁶ No original em alemão, „wenn die Finger, angriffslustig und nach Formbaren aus, gliedweise langsam entstehen ließen, was sich Sinne und Gehirn destilliert hatten? (...) Gelenk an Gelenk fügen, den Kugeln ihren größten Drehbereich für kindlich Pose abprobieren, den Mulden sacht folgen, das Vergnügen der Wölbungen kosten, sich in die Muschel des Ohres verirren, Hübsches machen und ein wenig rachsüchtig auch das Salz der Deformation verteilen“.

coisas tão desordenadas (Bellmer, 2006, p. 58, tradução e grifo nosso¹⁴⁷).

Assim, vemos como o jogo da montagem e da desmontagem está ligado à linguagem, a nomear as coisas, de forma que não sabemos se o que se quer é destruir ou conservar. A letra ou o nome impronunciável (*unaussprechenbar*) ecoa totalmente a experiência romântica da perda do objeto e da imediatez da linguagem com a experiência. A linguagem se coloca aqui em um movimento torturante, em que a sua própria incapacidade de possuir as coisas vai criar novas palavras, tal como nos jogos de montagem da boneca, em que não se sabe exatamente o resultado da composição corporal. Essa mesma ideia expressa Tamm (1998, p. 30) em *Puppen Körper Automata* sobre Bellmer: “Montagem e Desmontagem (...) estratégias fotografias que impedem que o jogo da boneca encontre um fim”¹⁴⁸.

Na primeira boneca, Bellmer se concentra no universo da experiência nostálgica, o que favorece os tons do kitsch do início da produção bellmeriana notados por Hopkins (2021). Depois de *Die Puppe* aparecer na *Minotaure*, em dezembro de 1934, as inspirações surrealistas viriam a ser fortificadas em Bellmer. Pela porta que se abria para seu futuro na França, o artista enxergava também o seu passado. Como, por exemplo, na importância de Duchamp para os surrealistas, que vai trazer a Bellmer uma inspiração a ser abordada na Boneca, conforme supracitado. Bellmer estudou com George Grosz (1893-1959), um dos artistas visuais mais importantes do século XX europeu junto de Duchamp. A referência à obra de Duchamp no texto mostra que Bellmer imaginava a boneca na esteira desses objetos criados sem um objetivo claro, como os *ready-made*, e enxergava a ideia de “jogo” como um projeto poético que pudesse contribuir para o estatuto da criação.

Nesse sentido, no projeto que constitui *Die Puppe*, tanto as referências aos objetos de outra ordem, como os de Duchamp, quanto a reflexão em torno dos objetos funcionais

¹⁴⁷ No original: „mit den Spitzenrüschen-Törtchen im Bäckerladen ließ sich das nicht vergleichen. Im Gegenteil umgab diese Mädchenbeine eine gewisse Unantastbarkeit, vor der mein großes Zauberer-Ich zurückprallte wie ihre Bälle. Hier war keinerlei Beute zu machen, und im Vorbeigehen ließ sich allenfalls noch der ungewohnte Klang eines Namens einfangen, der als Buchstabe des Unaussprechbaren verwendbar bleibt. Denn meine Sprache war im Bächen eingebildeten Feuerwassers rau geworden, und die Kunst der heiseren und der geröchelten Flüche wäre bei Versuchen sprachlicher Besitzergreifung solch gekräuselter Dinge in einer Wolke von Lächerlichkeit erstickt“.

¹⁴⁸ No original: „Montage und Demontage (...) photographische Strategie, die die Konstruktion der i''e zu keinem Ende kommen läßt“.

ou os brinquedos, fazem parte da ironia desse objeto que não pode ser definido sob nenhum marcador, ao mesmo tempo que é definido por todos eles. Não pode, em última instância, ser considerado um objeto, pois com ele se faz poesia. Ao mesmo tempo que Bellmer destaca o caráter único da boneca, ele lança olhar para todos aqueles objetos que, incompletos, permitem o jogo, de forma que a boneca se define menos como a tentativa de criar um brinquedo perfeito em detrimento dos outros como um objeto que emerge da própria ironia transcendental dos objetos. A diferença que marca o objeto de Bellmer é que a sua ideia de objeto é uma categoria provisória, um reflexo, pois, para Bellmer, conforme vimos com a ironia, os signos criados pelo homem se equivalem perante à necessidade de se reportar a uma não-identidade elementar que joga com o vocabulário disponível. Assim, em Bellmer, o signo “corpo” já era totalmente relacional à ideia de “Objeto”, ainda que a completa confusão dessas palavras só seria “louvada” em *Anatomia da Imagem* – lembramos também que esse texto estava em produção desde 1937, ano em que ele começa a trabalhar na segunda boneca. Existe, assim, a obra de Bellmer à revelia do surrealismo, mas o movimento, sem dúvida, recai com força no desenvolvimento das premissas da obra de Bellmer, que, como um todo, apresenta um universo bastante obsessivo e organizado.

Outro traço da ironia de Bellmer está no fato de que a Boneca de 1949 aspira, enquanto objeto, às possibilidades representativas que Bellmer só viria a encontrar no desenho. Nesse sentido, ela é uma proposta que, desde o seu princípio, opera fora da sua linguagem de objeto. O artista deixa o campo das ciências mecânicas, influenciado pela sua pesquisa no design industrial, em que um objeto é desenhado para apresentar a sua versão final ou ideal. Agora, Bellmer vai buscar nas expressões do desenho, como o da ilustração poética, por exemplo, as possibilidades de se criar o que seria um objeto móvel. A primeira Boneca ainda era um objeto minimamente seguro, se não pelas desmontagens. Na segunda, desde a própria ilustração verbal de Paul Éluard, temos a afirmação de Bellmer de que a dissecação da primeira boneca é uma tentativa poética, pois o jogo se define pela categoria de “poesia experimental”. Nesse sentido, o jogo equivale à escrita. Assim, *Os jogos da Boneca* se constitui como um livro ilustrado. Isso significa também que Bellmer vai buscar a qualidade de expressões simultâneas, pois o desenho é uma linguagem capaz de representar situações ou corpos em movimento, enquanto o objeto é um recorte de uma matéria, tal como a escultura é, para os clássicos, o rosto que emerge de dentro de um bloco de mármore (Krauss, 1998).

Ao longo da evolução da Boneca, a relação entre objeto e desenho vai ser radicalizada. A Boneca, ao abandonar o design, a engenharia, bem como o autômato, traz a ideia do objeto em uso, o que por si só rompe com a ideia de criar objetos e faz aproximar da escrita. Em *Anatomia da Imagem*, Bellmer vai equivaler escrita e criação de objetos, bem como todas as outras expressões: “pose, gesto, som, palavra, *criação de objeto*... são todos resultados de um mesmo conjunto de mecanismos psicofisiológicos, obedientes a uma mesma lei de nascimento” (Bellmer, 2022, p. 9, grifos nossos). Trata-se, assim, de outro ensinamento que a construção de objetos, no caso a segunda boneca, fornece-lhe. No exercício do desenho no período contemporâneo à *Die Puppe* (1934), vemos Bellmer sair de cenários provocativos de pequenas garotinhas, repletos de elementos que fundam uma espécie de perversidade nostálgica, kitsch, segundo David Hopkins (2021), para ilustrações cada vez mais complexas, como as de Georges Bataille. A expressão visual bellmeriana parece se aproximar cada vez mais das formas da segunda boneca, entretanto o que ocorre é o contrário, de forma que a segunda boneca inveja a liberdade do desenho, segundo Alain Jouffroy: “o desenho permite dotar um ser humano com posturas simultâneas, que a boneca só poderia assumir sucessivamente. O teatro tornou-se cinema” (Alain Jouffroy *apud* Costa, 2017, p. 85).

A partir da abertura do texto dos *Jogos da Boneca* (“o jogo pertence à categoria da poesia experimental”), podemos dizer que a segunda boneca é um objeto de natureza subversiva menos pelo agravamento da representação da sexualidade por parte do artista do que pela transgressão, cada vez mais radical, da natureza de um objeto, do que o define. O “escândalo” da segunda boneca, se considerarmos que a recepção da boneca é sempre provocadora de reações morais, é menos explorar a anatomia de pequenas garotinhas, se é que isso está em questão na primeira boneca – afirmativo, segundo David Hopkins (2021) – do que fazer com que a própria ideia de anatomia seja causadora de escândalo. Por escândalo, lembramos da pergunta de Tamm (1998, p. 40, tradução nossa¹⁴⁹): “contra qual escândalo o texto de Bellmer se pronuncia?” Além de recriar a ideia de que é possível montar e desmontar um corpo, a segunda boneca apresenta uma anatomia que exclui, ou pelo menos diminui, a importância daquele que realiza o ato de *montage* ou *démontage*. A *Poupée* de 1940 alcança níveis de fragmentação vistos somente no uso da língua, pelo anagrama. Bellmer chama esse fenômeno de “o espetáculo simultâneo das estruturas” e comprova que sua linguagem deve à imersão de seu fazer artístico nas possibilidades do

¹⁴⁹ No original: „(...) gegen welchen Skandal Bellmer Text anschreibt?“.

desenho, de forma que agora o seu objeto, em seu design, é capaz de representar “não apenas os estados passados, presentes e futuros da matéria, mas também os elementos subcutâneos e construtivos” (Bellmer, 2019, p. 49). Refere-se, assim, às diversas posturas, ângulos, reais ou imaginados, possíveis ou impossíveis, mas também o passado e o futuro da “imagem”. É essa anatomia da simultaneidade que a representação de Bellmer recupera sob a ideia de um “inconsciente físico”, que recupera não só o momento sincrônico quanto a diacronia das imagens, pois, de forma que se mostra essencial entender a segunda boneca junto da ideia de uma anatomia da imagem:

este espetáculo, nós dizemos, que durante muito tempo foi apenas um delicioso acessório de banheiro ou uma possibilidade clínica (...) parece conquistar a imagem *sempre evolutiva* que o homem tem das mulheres e aproximar cada vez mais a mulher de sua *vocação experimental* (Bellmer, 2019, p. 49, grifos nossos).

No trecho em questão, vemos que o pensamento do artista se refere à diacronia da imagem, suas evoluções e digressões no pensamento humano. O exemplo das transformações da imagem é a representação feminina. Bellmer toma a mulher como objeto experimental por natureza. Na ideia de musa, mas também de “Outro” ao “Eu” masculino, as transformações da imagem feminina revelam a Bellmer que o interesse pela imagem é sempre devoto, religioso. O Eu e o Outro são partes de um mesmo conflito de realidades. Bellmer vai dizer que o homem vive a anatomia feminina na sua própria anatomia, antes de tomá-la como objeto de desejo. Por isso, a mulher se refere ao rastro buscado pelo masculino, em sua busca de conhecer a própria imagem. Ela se torna objeto experimental por excelência, nesse experimento que Bellmer chama de: “abolir a parede que separa a mulher de sua imagem” (Bellmer, 2022, p. 41). O signo “experimental”, que aparece tanto na referência à mulher quanto à boneca, aproxima as dimensões do orgânico e do inorgânico. Bellmer questiona o conceito de natural e objeto, de forma que ambos estão sujeitos às permutações do inconsciente físico. Como o objeto não se opõe ao natural, pois o próprio natural tem vocação para se transformar em objeto, a anatomia ultrapassa as dimensões da matéria viva e do artificial.

A Boneca tem a capacidade de assumir posturas e ângulos conhecidos e desconhecidos pela história da imagem da anatomia. Ela, também, permite imaginar novas montagens, como o objeto experimental feminino por excelência. Assim, ela encarna tanto a diacronia das imagens, sua história evolutiva, sem deixar de incluir o devir

da imagem, quanto o seu presente, isto é, a aparição da imagem. Sobre esse último, trata-se do encontro com o objeto, momento que os surrealistas buscavam como o despertar do *Amour Fou* (“Amor Louco”, título do livro de André Breton datado de 1937), descrito como o momento em que um objeto se torna único e revela que o desejo é uma instância criadora da consciência, e não o contrário; que ele busca, mas também vacila, o seu objeto: “entre precauções e estratégias, o desejo, em busca de seu objeto, vacila em águas preconcebidas (...) uma vez descoberto o objeto, os meios se revelam à consciência” (Breton, 1988, p. 24-25, tradução nossa¹⁵⁰). Essas possibilidades da imagem estão como um amálgama em um objeto como *A Boneca*. Pela junta esférica, a Boneca combina as imagens que se tem do corpo simultaneamente, tanto aquelas da matéria quanto as da imaginação, e reconstrói convulsivamente a diacronia da anatomia ao apresentá-la simultaneamente.

Ao ser comparada ao anagrama, a segunda boneca permite a Bellmer tentar superar a representação da anatomia fixa, imóvel, principalmente no que diz respeito à limitação da fotografia, mas também a do objeto. Rosalind Krauss em *The photographic conditions of Surrealism* (1981), estudo que baseia e amplia as premissas de *O fotográfico* (2012) em relação à vanguarda, afirma que a fotografia surrealista se encaminhou a transgressão do real por meio da subversão da relação de paridade entre fotografia, enquanto técnica, e realidade. A fotografia surrealista demonstrava que a realidade é um simulacro muito mais semelhante à poesia. A principal característica da realidade como poesia, da qual a fotografia tenta dar conta, é rastrear os indícios de que toda realidade é uma representação, no que se configura a ideia de “beleza convulsiva” dos surrealistas. A fotografia é uma apresentação em que a realidade é um “código, uma escrita”, e que a “experiência da natureza é um signo”. O que une a representação surrealista é essa experiência da “natureza como representação, matéria física como uma escrita” (Krauss, 1981, p. 30-31, tradução nossa¹⁵¹). Assim, pode-se dizer que a rebelião do surrealismo no campo do objeto partilhava da mesma intenção. Com a Boneca, Bellmer buscava demonstrar que um objeto não é apenas um objeto, ele provoca para que seja tomado por

¹⁵⁰ Na tradução de M. A. Caws utilizada: “(...) precautions and the ruses which desire, in search of its object, employs as it wavers in preconscious waters, and, once this object is discovered, the means (so far stupefying) it uses to reveal it through consciousness”.

¹⁵¹ “what unites all surrealist production is precisely this experience of nature as representation, physical matter as writing. This is of course not a morphological coherence, but a semiological one”.

outros objetos, que antes pertenciam ao mundo do imaginário e, agora, com o auxílio da criação, podem ser realizados.

5.4 A Boneca: Pequena anatomia dos objetos

A *Boneca* é um objeto que nasce de um uso “inútil” da engenharia, marcada pela imposição do patriarca Bellmer, que também foi engenheiro. Bellmer chegou a estudar engenharia e trabalhou no design industrial, mas foi o seu irmão quem se tornou engenheiro. Juntos, eles construíram a primeira boneca. Por isso, a Boneca se propõe como um emprego irônico desse legado, como uma criação transgressora à autoridade paterna (Webb, 2006) e, de acordo com Therese Lichtenstein (2001), ao próprio Estado e à noção de utilidade no fascismo.

Já na descrição do construto, Bellmer vai adicionar conteúdo poético, jogos e visuais para a boneca, como a descrição de um dispositivo acessível através do umbigo da figura, onde estariam os seus “pensamentos de garotinha” (*Mädchengedanken*), conforme trecho: “é importante não parar diante dos pensamentos femininos ocultos, que aparecem ao se olhar pelo umbigo, no fundo da barriga é onde se encontra um panorama colorido e iluminado – não seria essa a solução?” (Bellmer, 2019, p. 39, tradução nossa¹⁵²). Bellmer mistura certo teor sexual com descrição digna de um objeto de Iluminismo, como autômatos, por exemplo. Tal tipo de construção, que transforma a engenharia a partir da ambiguidade da sexualidade, ironiza os experimentos bélicos ou a ciência no fascismo, conforme recorre Therese Lichtenstein (2001). Sua natureza de objeto provoca pela elegância, a destreza de sua construção. Segundo Jeremy Biles, ainda, em *Ecce Monstrum* (2004), é irônico que a Boneca seja uma expressão da transgressão erótica, do capricho, conquanto uma amostra da perfeição técnica. As ciências exatas e o design aplicados em jogos de transgressão e erotismo, bem como a confessa identificação com o universo infantil e a sexualidade, expõem a ironia do emprego do homem das qualidades técnicas, simbolizadas pela mão direita, na história da filosofia. Biles (2007) representa a ambiguidade da destreza técnica nas obras de Bellmer, disponíveis ao uso da transgressão, por meio do conflito entre a mão direita e a esquerda. A primeira sendo aquela que simboliza a destreza, a criação e a perfectibilidade do equilíbrio, na história

¹⁵² No original: „Obendrein vor dem Innern beileibe nicht stehenbleiben, die verhaltenen Mädchengedanken entblättern, damit ihre Untergründe sichtbar werden, durch den Nabel am besten, tief im Bauch als Panorama bunt elektrisch beleuchtet. – Sollte das nicht die Lösung sein?“.

da filosofia; e a segunda, o seu oposto de destruição. Essa ambiguidade está também na relação entre objetos e linguagem: aqueles sendo o fruto do equilíbrio, das habilidades criativas; esta, o fruto dos desvios, imprevisível, repleta de força destrutiva. Para Biles: “Bellmer coloca a sua destreza não em função do equilíbrio e as habilidades úteis, mas antes a tensão exacerbada” dos discursos, a saber, o autoritário e o discurso erótico. Esta tensão reflete-se também na mistura entre plástica e linguagem da boneca, ou arte visual e a linguagem, como um objeto produzido tanto pela mão escultórica quanto pela fala. A mão, na perspectiva de Biles (2007), símbolo da destreza e do trabalho positivo, isso é, criador; a fala, marcada pela destruição desse mesmo trabalho, imprevisível, indomável.

Isso vemos mais explicitamente na boneca, em que a escultura estática se rende totalmente ao processo de construção entre o inacabado e o acabado. A Boneca, agora, define-se antes pela simultaneidade, como se a própria anatomia se recriasse a partir de uma estranha consciência de si mesma, esta que seria a tese criativa de Bellmer em *Anatomia da Imagem* em 1957. Ela efetivamente destrói um trabalho positivo, matemático, previsto pela “junta universal” de Cardano, essa junta infinita que permite a um objeto girar, transformando-se de todos os lados, sem perda durante a transferência motora, que questiona a própria noção de limites do cálculo. Bellmer compara a junção ao anagrama, também em um sentido poético, de forma que o anagrama abre essas possibilidades dentro da língua. Das relações entre a primeira e a segunda boneca, essa mantém o carácter de constructo daquela, e ainda mais disruptiva, questiona os limites da escultura para se lançar à poesia, como “anagrama em plástico”, diria Bellmer mais tarde (Webb, 2006).

Em “Os Jogos da Boneca”, o artista relaciona a anatomia das garotas em puberdade com o formato dos objetos que rodeiam a realidade sem se fazerem notados, como o pião, por exemplo, as armas, os livros, os doces – ao mesmo tempo elementos poéticos e exercícios filosóficos do texto. Bellmer persegue a ideia de um próprio “manual” desses objetos. Temos uma clara conexão com o universo da infância, propenso para a situação da boneca como uma espécie de musa e *femme enfant*. Entretanto, trata-se também de um exercício relacional que, além de dar certa realidade para a Boneca, inserindo-a no mundo das coisas, também propõe o inverso, isso é: convulsiona a realidade desses objetos, que são “banais” o suficiente para serem irreais e, portanto, dos objetos mais reais possíveis, fazendo um exercício semelhante àquele do surrealismo com a fotografia, conforme lembra Rosalind Krauss (1981).

A obra de Hans Bellmer aparece geralmente relacionada à produção do surrealismo no campo da escultura e dos objetos. Bellmer participou dessa tradição com sua noção de “objeto provocativo”, termo que fala principalmente de sua principal criação de 1934. Esta categoria do objeto percebida por Bellmer e buscada em sua obra se baseava em um apagamento da fronteira entre objeto e linguagem. O objeto provocativo é aquele objeto que guarda, diacronicamente, imagens subjetivas por permanecer sempre incompleto. Para Bellmer, esse objeto é identificado nos brinquedos infantis, mas não somente, pois ele também o compara com os objetos militares. A sua *Boneca* deve ser entendida nessa categoria a partir da relação que ela exerce com esses objetos. Assim, a *Boneca* se relaciona com o objeto provocativo da mesma forma que o anagrama com a frase, esses jogos linguísticos baseados na substituição de palavras que “sodomiza o verbo”, o que remete à violência das imposições do imaginário tanto na relação sexual quanto na linguagem: “falar ao contrário quer dizer: sodomizar o verbo até que ele se pareça, como perfeito andrógino, com uma frase rara que – lida em uma direção ou em outra – tratada de homem ou de mulher – conserva, infalivelmente, seu sentido” (Bellmer, 2022, p. 37).

Sobre a origem de *La poupée*, “variações fotográficas sobre a boneca ou uma menina articulada”, ela é inspirada na Olympia da montagem de Max Reinhardt de *Les contes d’Hoffmann*, de Jacques Offenbach (1881) em 1922. Bellmer constrói uma versão articulada da boneca como uma “solução” ao final trágico da personagem de Hoffmann, que no fim da história da opereta de Offenbach tem o seu corpo destruído. A “ironia” do objeto *Die Puppe*, sobretudo na versão articulada de 1944, está na possibilidade de criação de um objeto capaz de assumir todas as imagens imaginadas pelo desejo, além de contribuir com novas possibilidades anatômicas. Ao se transformar em um fruto do jogo ou da “poesia experimental”, a Boneca abandona os famosos autômatos, marionetes, dentre outras figuras adoradas pelo surrealismo, presentes no texto “A Boneca”, para se tornar um objeto à parte, fruto da observação de Bellmer da “ironia transcendental” dos objetos, buscada com a fotografia. De certa forma, conforme a visão de Schneede (2006), por exemplo, podemos dizer que a diferença da boneca com outros objetos – e outras bonecas – está no olhar obsessivo construído pelo médium fotográfico, de forma que passamos a atribuir a esse objeto um papel que, no caso dos objetos como ela, não são bem definidos e, por isso, levam à abertura da representação.

As fotos de Hans Bellmer reproduzem o olhar cobiçoso do autor sobre entidades obsessivamente fragmentadas e montadas de forma carregada e o transferem para o espectador. Em outras palavras: com seus objetos fetichizados e o olhar direcionado a esses objetos, o artista-fotógrafo prepara psicologicamente e taticamente um procedimento perceptual que aciona especificamente a imaginação do espectador, colocando-o assim no papel do verdadeiro voyeur (Schneede, 2006, p. 190, tradução nossa¹⁵³).

Nesse sentido, Schneede (2006) apresenta a ideia de objetos fetichizados, ou seja, objetos que já conhecemos, familiares, mas que agora nos serão introduzidos de uma nova forma, sob a ótica do fetiche do voyeur. A escultura *A Boneca* é definida por Bellmer como fruto da existência do “objeto provocativo”. O termo “objeto” começou no Surrealismo com os *ready-made* de Duchamp, também objetos dessa mesma natureza, que vão do familiar ao fetichismo. Destacam-se também as representações espaciais do mundo onírico (Breton) e os objetos de funcionamento imaginário (Dalí): “estabelecida essa genealogia, Breton define o campo próprio do surrealismo”, explica Guinsburg e Leirner (2009), que vai dos objetos aos “não-objetos” ou objetos “fora dele”: “objeto natural, objeto perturbado, objeto matemático, objeto involuntário etc.”. A *Boneca* foi apresentada como um objeto “provocativo” justamente pela sua possibilidade de “jogo”, categoria da poesia experimental. Bellmer mesmo oferece conceituação, em texto que parodia o gênero injuntivo, “Modos de uso”: “o jogo pertence à categoria ‘poesia experimental’. Se o método de provocação é essencialmente mantido, o brinquedo terá a forma de um objeto provocativo”. Nesse sentido, na gênese da boneca, estão os objetos familiares tornados fetiches, dentre eles, o próprio objeto boneca. Bellmer mantém, desde o título, simples, inocente, “A Boneca”, nossa familiaridade com essa figura, para introduzir a Boneca (e o espectador) em uma nova relação com o objeto.

A Boneca tem a capacidade de assumir posturas e ângulos conhecidos e desconhecidos pela história da imagem da anatomia, como se, enquanto modelo anatômico, ela pudesse jogar com o “arquivo” da imagem anatômica. Como nos conta Webb (2006), Bellmer era um colecionador de fotografias de nus, bem como de objetos banais, sobretudo ligados ao universo infantil. Como um devoto à *memorabilia*, Bellmer

¹⁵³ No original: „Hans Bellmers Fotos geben den begehrlichen Blick des Autors auf obsessionel zerstückelte und aufgeladen zusammengefügte Gebilde wieder und übertragen ihn auf den Betrachter. Mit anderen Worten: Der Künstler-Fotograf bereitet mit seinen fetischisierten Objekten und dem gezielten Blick auf diese Objekte psychologisch-taktisch ein Wahrnehmungsverfahren vor, das die Vorstellungskraft des Betrachters gezielt in Gang bringt in ihn dadurch in die Rolle des eigentlichen Voyeurs versetzt“.

mantinha em seu acervo e memória principalmente aquelas representações que jogassem com a expressão física, cujo exemplo se encontra na explicação de sua obsessão pela imagem de Maria Madalena pintada por Matthias: “penso na Madalena em lágrimas (...) ajoelhada sob os pés da pálida figura na cruz: no seu luto, ela torce não apenas suas mãos, mas também sua cabeça, seu cabelo, os trapos sobre seu corpo, e até mesmo os seus dedos” (Taylor, 2000, p. 93). Nesse sentido, outra “espécie” de objeto na gênese da Boneca é o souvenir, o objeto de função para a memória, tal como a miniatura guardada da Maria Madalena. Esse objeto é caracterizado pela sua aparente banalidade e sentido pessoal, que de fato são sentimentos verificados na Boneca.

A conjugação desses diferentes objetos e naturezas de objetos compõem o que seria o objeto experimental, resultado do jogo enquanto poesia experimental. Ao ser capaz de recriar e superar as representações da montagem física, documentada pela fotografia e pela pintura, a boneca joga com a história da imagem humana. Assim, a expressão física à qual a boneca se refere revela-se como uma história da inexistência da imagem, ou da descoberta de que essa imagem se trata, antes, de um reflexo, já que a boneca, com suas montagens e desarticulações, remete à fragmentação da anatomia. Essa fragmentação, Bellmer, com seu acervo de souvenirs e fotografia, bem como nos objetos de sua obra, é relatada pela própria expressão do homem em criar objetos ou fotografar. Os objetos e as fotografias, não por acaso, as duas formas de existência da Boneca, referem-se tanto à diacronia da imagem, isso é, sua dimensão enquanto materialidade dotada de uma história, quanto a dimensão sincrônica da imagem, como o seu caráter aparição, uma revelação que se apresenta como uma inspiração, destituída de um igual, isto é, um objeto único.

Nesse sentido, podemos pensar na relação da boneca com o objeto surrealista e a sua beleza, dita como “convulsiva”, capaz de desarticular a realidade. O encontro surrealista com o “objeto” é o momento mais importante da experiência, descrito por André Breton no *Amour Fou* (“Amor Louco”, 1937) como aquele em que uma coisa, ao ser encontrada, torna-se única e revela que o desejo é uma instância que cria a consciência, e não o contrário; que ele busca, mas também vacila, o seu objeto: “entre precauções e estratégias, o desejo, em busca de seu objeto, vacila em águas preconcebidas (...) uma vez descoberto o objeto, os meios se revelam à consciência” (Breton, 1988, p. 24-25, tradução

nossa¹⁵⁴). Ao recriar a história da anatomia como uma história de fragmentação, refletida em objetos, imagens e em todo dispositivo disponível à expressão, Bellmer se aproxima também da definição de Georges Bataille da ideia da aparência humana como um objeto, passível – ou impossível – de ser reconstruído, em “A figura humana”, texto publicado por volta da década de 1930. O filósofo comenta que, ao observarmos fotografias antigas, somos levados a perceber que os traços julgados reconhecíveis de uma figura humana não são nada além de uma construção guiada pela tendenciosidade da memória que os objetos causam contra nós mesmos:

ninguém ignora que, os mais destemidos esforços já foram improvisados para reencontrar enfim a figura humana. Seria possível ainda hoje atribuir uma significação idêntica a certas pessoas que encontramos, mas, nesse caso, tornar-se-ia de fato mais ou menos comum a todas as coisas: o paradoxo senil e a exacerbação contraditória involuntária tiveram livre curso apenas até os primeiros anos do século XIX, e ninguém ignora que, desde então, os mais destemidos esforços já foram improvisados pelo branco e pela branca para reencontrar enfim a figura humana (Bataille, 2018, p. 85).

Para Bataille, ao nos utilizarmos da fotografia para reencontrar a perdida imagem humana, deparamo-nos com a incerteza, a fragmentação e a deformação dessa imagem. Assim, seja fotografia ou objeto, a Boneca tenta superar a representação da anatomia fixa, imóvel, limitações não apenas presentes no fotográfico, mas também no objeto. Rosalind Krauss em *The photographic conditions of Surrealism* (1981), estudo que baseia e amplia as premissas de *O fotográfico* em relação à vanguarda, afirma que a fotografia surrealista se encaminhou à transgressão do real por meio da subversão da relação de paridade entre fotografia, enquanto técnica, e realidade. A fotografia surrealista demonstrava que a realidade é um simulacro e assemelha-se muito mais à poesia. A principal característica da realidade como poesia, da qual a fotografia tenta dar conta, é rastrear os indícios de que toda realidade é uma representação, no que se configura a ideia de “beleza convulsiva” dos surrealistas. A fotografia é uma apresentação em que a realidade é um “código, uma escrita”, e que a “experiência da natureza é um signo”. A Boneca se constitui como um objeto amparado na fotografia, que não só documenta a existência do objeto e a possibilidade de sua relação, como também opera efeitos de abstração, de

¹⁵⁴ No original: “the precautions and the ruses which desire, in search of its object, employs as it wavers in preconscious waters, and, once this object is discovered, the means (so far stupefying) it uses to reveal it through consciousness”.

fragmentação da realidade desse objeto, o que se torna um elemento constituinte da poética de *Die Puppe*.

Bellmer, assim, joga tanto com o caráter real da fotografia quanto com o seu nível de abstração, isto é, as fragmentações que a fotografia pode provocar na realidade, no caso, a realidade do objeto. Ao apresentar dois produtos que estariam ligados a uma linguagem que pertence ao realismo, à objetividade, no caso, a linguagem da fotografia e, de certa forma, a dos objetos, a Boneca o faz pela via do imaginário. Coloca, assim, a fotografia em função da convulsão ou da fragmentação da realidade. Bellmer vai confessar sua inquietação e incerteza em relação à capacidade da câmera em revelar o inconsciente físico. Trechos dos primeiros relatos da experiência com a lente dizem: “em relação a esse simbolismo, não estava tão distante dos prazeres proporcionados pelas artes imitadoras, primeiro adquiridas nos livros de magia e, por último, na câmera” (Bellmer, 2019, p. 34), enquanto em passagens posteriores, reconhece os limites dessa linguagem: “o objeto vivo e tridimensional”, que “sugere a sua própria metamorfose (...) é algo que está distante dos alcances da fotografia” (Bellmer, 2022, p. 32).

Se para Bellmer o corpo é uma frase, a qual nos convida à desarticulação, a constante transformação anatômica da Boneca é um gesto sintático, gramático e filológico; um extravasamento das técnicas formais da literatura na plástica. O corpo, assim como o anagrama, “nasce de um conflito violento e paradoxal (...) entrelaçam nós com significados e com ecos vizinhos, como um novo objeto” (Bellmer, 2019, p. 68). Aqui, Bellmer toma a frase como um objeto. Disso, infere-se que, para Bellmer, o objeto é tudo aquilo que nasce de um conflito, de um reflexo. Já o objeto com qualidades provocativas seria aquele que interessa ao uso, em que o próprio objeto admite que é em si incompleto, conforme descreve o autor dos “Jogos da Boneca”: “o papel do objeto provocativo é [assim] esclarecido”, pois, “se ele ocupar algum lugar nos balanços mais próximos ou mais distantes da confusão entre o animado e o inanimado, será a da coisa personificada, móvel, passiva, adaptável e incompleta”. O objeto provocativo é aquele objeto que, incompleto, une-se ao mundo exterior em um amálgama de realidade e subjetividade, por meio do princípio de “junção”. Esse objeto guarda uma ironia e convoca a imaginação a “completar esse imperfeito a fim de restaurar o equilíbrio” (Bellmer, 2019, p. 45). Esse objeto é, também, a frase e o anagrama. Neste último, o objeto da linguagem convida ao uso em sua forma mais desejante: confuso, paradoxal.

Conforme mencionado, *Petit anatomie de l'image* é, em certa medida, um estudo linguístico, desde seu apelo aos estudos filológicos ao interesse sobre o que Freud tinha a dizer sobre a linguagem dos sonhos. Bellmer, a respeito da teoria de Freud, parece se interessar sobretudo pela forma que o sonho é capaz de comunicar realidades simultâneas (a do inconsciente e a do Eu, marcado pela supressão¹⁵⁵). Bellmer se utiliza dos sonhos da mesma maneira que fala a respeito da valorização dos jogos infantis com a linguagem. Isso é, o foco é sempre nas questões da língua, a observar que, tanto na infância, quanto no sonho, o ser humano encontra-se com o que a linguagem tem de capacidade para descrever realidades distintas, até mesmo opostas. Capacidade essa que, na nossa vigília, é prejudicada por uma busca de uma anatomia lógica e unívoca.

Freud, em seu livro *A interpretação dos sonhos*, observa que “(...) o sonho se distingue por reunir os contrários e representá-los como um só objeto. Amiúde, ele representa também um elemento qualquer, por meio de seu contrário, de tal forma que não podemos saber se um elemento do sonho, suscetível de contradição, trai um conteúdo positivo ou negativo dentro do pensamento do sonho” (Bellmer, 2022, p. 19).

Nota-se que Bellmer localiza seu recorte de Freud justamente naquilo que o pai da psicanálise apresentou de contribuição à linguística. Isso é, de que existe uma instância expressiva, além daquelas conhecidas como a palavra, os objetos etc., a instância do sonho, que desenvolveu uma capacidade de linguagem realizadora do impossível: a união dos contrários. Por mais que a frase possa ser lida ao contrário, que o objeto seja sempre inacabado, incompleto, ainda estamos, no mundo da vigília, sujeitos a dizer uma coisa ou outra. A excitação contrária é relegada a uma expressão virtual do corpo. O sonho, porém, encontra meios de simbolizar as coisas de uma só vez.

Nesse sentido, a tomada de Bellmer da teoria de Freud é menos psicanalítica do que linguística. Ele se interessa pela estrutura da linguagem do sonho, ela serve de base para a sua premissa do inconsciente físico. Também se destaca que a relação de Bellmer com as propostas freudianas encontram aquilo que o surrealismo mais soube valorizar na

¹⁵⁵ É importante lembrar que a teoria dos sonhos de Freud, publicada em 1900, antecede à sua inserção da categoria do Supereu ou Superego, baseado na repressão do Eu e no controle das pulsões do inconsciente. Essa instância é introduzida apenas nas obras de Freud ao longo da década de 1910. Bellmer parece se voltar para o Freud estudioso do sonho enquanto uma linguagem que se recusa a descrever apenas uma realidade, mas no mínimo duas, simultaneamente, o que está de acordo com a sua ideia da linguagem móvel, a descrever o presente e o futuro da imagem.

psicanálise: o estudo de uma forma de pensar que fosse não somente racional, mas mais do que isso.

A linguística presente na psicanálise corrobora para pensar a tese de que a imagem tem consciência de si mesma. Existe na abordagem da linguagem de Bellmer uma espécie de elogio ao erro, ao mal-entendido, ao jogo, como marcas de uma obscuridade linguística. Nesse sentido, sua obra encaminha-se para uma abordagem linguística em que a preocupação é menos resolver a obscuridade do sentido verbal do que transformá-lo em uma ferramenta poderosa de consciência. Comparável a uma “anti-hermenêutica”, termo utilizado por Maas (2010) sobre o romantismo alemão. Segundo a estudiosa: “a ironia é o sintoma mais dramático e irrevogável da obscuridade lingüística”. Para ela, Schlegel e Novalis antecipam, “de maneira espantosa, a crise da referencialidade instalada na linguística pós-saussureana”, como afirma Maas:

a concepção de linguagem praticada e defendida por F. Schlegel opõe-se ainda a um conceito fundamental para a hermenêutica de Schleiermacher, que tem no trecho obscuro e no equívoco da inteligibilidade [*Missverständnis*] a fonte de sua metodologia de interpretação. Para Schleiermacher, é exatamente o *Missverständnis* que pode e deve ser elucidado através dos procedimentos de contextualização lingüística, estilística, histórica e histórico-literária, o que permitirá a completa interpretação e desvendamento do texto. A isso, Schlegel oporá o caráter irrevogavelmente opaco da linguagem do qual a ironia se faz índice (Maas, 2010, p. 20).

Em Bellmer, é o jogo que faz a vez da ironia. Ele é o índice da opacidade linguística, na medida que o jogo com o anagrama e com a boneca é o mesmo. Sobre isso, atestam os textos como o sobre os anagramas para o prefácio a uma novela de Zürn, em 1969. Além de *Anatomia da Imagem*, outro texto de Bellmer vem à luz quando se fala em preocupação filológica: trata-se de “Texto sobre os anagramas”, de 1969. O texto serve de prefácio para as experimentações de Zürn com os anagramas em *Hexentexte*. Bellmer, em poucas páginas, mostra de que maneira o seu interesse plástico em relação ao anagrama é válido também para a literatura. Segundo ele,

é espantoso que – desde o renascimento do interesse dedicado às criações verbais dos insanos, médiuns e crianças – nós mal tenhamos pensado nessa interpretação anagramática dos grãos de café das letras de nosso alfabeto. – Não sabemos muito sobre o nascimento e a anatomia da “imagem”. Na verdade, o ser humano conhece sua língua menos do que conhece seu corpo (Bellmer, 2019, p. 63).

Corpo; imagem; letras: todos esses verbetes estão conectados, no que podemos acrescentar também os objetos, conforme a abertura de *Anatomia da Imagem* supracitada (“penso que os diferentes modos de expressão”, assim inicia o primeiro parágrafo do livro, “pose, gesto, som, palavra, criação de objeto..., são todos resultados de um mesmo conjunto de mecanismos psicofisiológicos, obedientes a uma mesma lei de nascimento”). Desde a escolha dos termos deste trecho, como o verbo “pensar”, que, conforme explica Salgado (2022), na etimologia da língua alemã, aproxima-se filosoficamente do sentido de “dar valor” pelos pares “*denken/danken*” (“pensar/agradecer”), pode-se dizer que Bellmer visa à literatura e “inicia aqui uma *démarche* em que se aproximam palavra pensante e palavra poética” (Salgado, 2022, p. 79). Sobre isso, podemos lembrar que Bellmer fala de uma “transcendente ironia” ao se referir ao objeto provocativo nos *Jogos*. Ironia é, em sua natureza, um atributo linguístico, muitíssimo explorado pela tradição filológica. Assim, ele ecoa uma espécie de não-hermenêutica da linguagem que remonta à tradição do romantismo alemão, com F. Schlegel e sua “ironia das ironias”, o que desembocaria no surrealismo, apoiado sobre a crítica e a “desconstrução” do “edifício filológico”, conforme expressão de Wilma P. Maas (2010, p. 23). Ao incluir o objeto nessa espécie de “anti-hermenêutica”, temos uma paridade do pensamento sobre a frase e o da plástica do objeto, fazendo tanto do objeto um produto de linguagem, quanto da frase, produto da linguagem, um objeto plástico.

No trecho supracitado, Bellmer toca em típicos temas do surrealismo: a mediunidade, a infância. Bellmer demonstra que o interesse do grupo e o seu próprio em tais temas parte, portanto, do fato de que nem o médium, nem a criança, ou nem o sujeito que sonha, é capaz de diferenciar as categorias dos vários objetos da imagem: palavra, objeto, gráfico, são equivalentes aos “objetos” da anatomia: pose, gesto, até mesmo som. Nesse sentido, pode-se dizer que para Bellmer a definição de objeto é simplesmente o conflito paradoxal de passividade e violência, abertura e estímulo, um conflito do qual nasce o objeto. Esse conflito remete àquele do homem com a mulher, na medida em que a mulher é tomada como um objeto aberto, experimental, marca do infinito. O que diferencia os objetos entre si é o seu uso, sendo o melhor objeto aquele que é incompleto, aberto, disposto aos mais perigosos “usos”, esse, então, seria o que Bellmer chama de “objeto provocativo”, seja ele a frase do anagrama ou a boneca, assim como a mulher responde a uma vocação experimental.

Como um criador de objetos que os produziu como produtos de exibição, mas também de fetiche, de identificação, ao mesmo tempo artista e colecionador, Bellmer materializa a grande inquietação que o surrealismo instaurou sobre o objeto. O movimento francês, conforme o próprio dicionário de André Breton e Paul Éluard de 1938, cogitava produzir e colocar em circulação objetos oníricos, objetos fantasmas (Breton; Éluard, 2005). Desde sempre, mais do que uma inquietação teórica, o surrealismo abordou o objeto a partir de seu uso. Hans Bellmer escreve o seu próprio “Manual de Uso” em *Mode d’emploi* (1967), texto em que descreve em linguagem injuntiva, como a dos banais manuais de instrução, próprios do universo da engenharia, um objeto desconhecido, que requer uma intervenção alquímica do desejo: “há certas instruções de uso que se relutam em seguir porque se suspeita dos perigos envolvidos em sua aplicação; e ainda assim o desejo é geralmente mais forte do que qualquer precaução (Bellmer, 1967, p. 18¹⁵⁶)”. Ele continua: “aconselhamos, no espírito de nossa ação poética direta, a manter em primeiro lugar os detalhes: apanhe delicadamente um pé [no alemão *einen Fuß*, no francês *un pied*], sem rolá-lo, para fazer um único monte”. A expressão “apanhe delicadamente um pé” joga de forma irônica com uma clara instrução de quantidade e ao mesmo tempo a dissecação de um membro de natureza fetichista. Tal ironia, podemos dizer, trata-se de uma postura artística de Bellmer para a necessidade de entendimento de um objeto hermético como a *Boneca*. O uso da linguagem operacional da mecânica forma uma ironia pelo fato de que a Boneca é antes uma criação que se aproxima da poesia, dos anagramas.

5.5 A apropriação de Hans Bellmer da Olympia de Hoffmann ou Offenbach

A boneca é uma personagem essencialmente romântica, menos pela sua presença no movimento do que pelo seu tratamento marcante pelos poetas oitocentistas. É com o Romantismo que a separação entre o universo infantil e a realidade perde a segurança. Os brinquedos, assim, invadiram o mundo dos adultos, na medida em que o próprio artista sentiu a necessidade de voltar ao local perdido da experiência com as coisas. Elegeu, assim, esse ídolo da infância, a boneca. Os poetas observaram o amor e a criação na

¹⁵⁶ Utilizou-se, conforme se nota nas citações anteriores, a tradução de Alexandre da Costa a partir da versão francesa (2019). Entretanto, também tivemos acessos ao texto em alemão por meio da versão de 1967 do catálogo da Kestner Gesellschaft. Trecho original em alemão: „es gibt gewisse Gebrauchsanweisungen, die man nur zörend befolgt, weil man ahnt, mit welchen Gefahren ihre Anwendung verbunden ist; und doch ist das Verlangen zumeist stärker als alle Vorsicht (...)“.

imagem da boneca. Assim, permitiram-se pensar o estatuto do Eu por meio do objeto. Hoffmann, ao apresentar a personagem Olympia, acaba por instaurar a presença da boneca na arte moderna. Como um herdeiro, Hans Bellmer opera uma transformação da sua personagem, conciliando, de uma vez por todas, os ensaios românticos sobre a boneca e elegendo Olympia como a figura central da nova brincadeira com a boneca no século XX. Dessa maneira, consagra a imagem de Walter Benjamin em seu ensaio “Brinquedo e brincadeira”: “mas quando um moderno poeta diz que para cada homem existe uma imagem em cuja contemplação o mundo inteiro desaparece, para quantas pessoas essa imagem não se levanta de uma velha caixa de brinquedos?” (Benjamin, 1984, p. 75).

A brincadeira infantil, nos textos românticos, aparece como um protesto à dessensibilização das coisas e das relações, como uma forma de pureza perdida, na arte e no amor. Isto explica o lugar de privilégio da boneca, alvo de um sentimento compartilhado pelo fetichista, o colecionador e a criança, “em lados diferentes do maciço escarpado e fragmentado da experiência sexual” (Benjamin, 1984, p. 98). A imagem de Rilke da boneca violada, objeto de um Eros violento (ou esfacelado, como coloca Benjamin), analisada por Agamben em *A palavra e o fantasma* (2012), coloca-a entre a fantasia e a realidade, como um objeto para além do mundo das coisas, mas ainda tangível pelo sujeito. O seu corpo vazio é para a criança e para o poeta lugar de novas possibilidades: “o eros que, esfolado, volta esvoaçando à boneca é aquele mesmo que certa vez emancipou-se dela, através de calorosas mãos infantis” (Benjamin, 1984, p. 98), diz Benjamin em “Elogio da boneca”. Essa experiência é de natureza próxima ao inconsciente, como registra Agamben (2012) sobre Rilke:

Em comparação com as coisas, a boneca é, por um lado, infinitamente menos, por estar longe e ser inapreensível (“apenas de ti, alma da boneca, nunca se pode dizer onde realmente estás”) [...]. Se tivermos presente o que Rilke havia escrito sobre o eclipse das “coisas” autênticas e sobre a tarefa, que pesa sobre o poeta, de transfigurá-las no invisível, a boneca, ao mesmo tempo ausente e presente, aparece então como o emblema – suspenso entre este mundo e o outro – do objeto que perdeu o seu peso nas “mãos do mercador”, e ainda não se transformou nas mãos do anjo. Disso nasce o seu caráter inquietante, sobre o qual Rilke projeta a lembrança nunca aplacada de uma terrível frustração infantil. Mas daí nasce também a sua capacidade de nos fornecer informações sobre a essência da coisa transformada em objeto do desejo, que Rilke, com sua mórbida sensibilidade a respeito das relações com as coisas, registra quase inconscientemente. (Agamben, 2012, p. 97).

É com Hoffmann, porém, que a representação da boneca se radicaliza, invadindo, de uma vez por todas, o mundo dos adultos. O autor de “O homem da areia”, de registro altamente caricaturesco, “à maneira de Jacques Callot”, efetivou, em vários de seus contos, uma nova representação do brinquedo, apresentando a decadência do objeto nas mãos do ventríloquo, do criador de autômatos musicais e outros charlatões de tipo artístico. Ao invés do mundo infantil de uma experiência perdida, como em Rilke, ou do mundo animado dos brinquedos de Andersen, Hoffmann faz da própria inadequação da fantasia infantil no mundo adulto o tema da sua personagem. A boneca Olympia, para o jovem poeta Nathanael, em “O homem da areia”, apresenta-se como uma boneca para a criança. Olympia é para o seu amante a materialização de uma promessa de felicidade. O lugar da boneca na arte e no amor, como figura de uma esperança celeste, parece uma vez mais possível, mas pelas mãos da técnica. Esse jogo de identificações, de caráter amoroso, é o mesmo na criança e no poeta, sendo a boneca uma “criança dos céus” (Hoffmann, 2017, p. 109).

Nesse sentido, a nova boneca apresentada por Hoffmann representa não mais a memória criativa, mas o magnetismo do esquecimento, como uma solução a essa inadequação, que fazia o poeta dividido entre o mundo desprovido de ilusões e a lembrança da experiência perdida. Solução é justamente o termo central do argumento da criação de Hans Bellmer, como nos conta Eliane Moraes (2017). Em Hoffmann, a boneca exprime um novo sonho, em que o poeta se apresenta menos como uma criança do que um sujeito infantilizado.

Não é por acaso que Freud, em “*das Unheimliche*” (1910), ao analisar “O homem da areia”, coloca Hoffmann como o escritor que mais soube explorar o tema dos complexos infantis, localizando em sua obra um quadro bastante rico sobre as angústias do sujeito moderno, antes mesmo de a psicanálise inaugurar o complexo da castração. Nas histórias hoffmannianas, as contradições da sociedade, ao invés de argumento, passam a constituir a base da constituição das personagens, formando tipos caricaturescos, complexos. Hoffmann, como um gravurista, concede ao seu leitor uma espécie de “rosto” às angústias e contradições do sujeito moderno. São vários os exemplos dessa atitude em sua obra, como Johannes Kreisler, por exemplo, personagem que se verifica em textos ficcionais e ensaísticos, como a obra seminal *Gato Murr* (1820). Esta personagem representa, assumidamente, o compositor romântico, de caráter genioso, mas amaldiçoado, tipo do artista hoffmanniano (Volobuef, 2011), além do seu felino, que dá

título ao romance de 1822, comparável ao burguês filisteu da época. Como Kreisler, Olympia é uma caricatura, mas sua natureza faz confundir sujeito e objeto. Ao criá-la, Hoffmann dá forma à queixa do poeta moderno, mas de maneira grotesca, apontando para os riscos dessa nostalgia. A nova boneca, designada pelas mãos da técnica, nasce de uma necessidade romântica. Proposta como mulher de verdade, Olympia é a internalização da tradição da forma, da nostalgia, da beleza, apresentando estas características de forma infantilizada. Por isso, ela se constitui como uma armadilha feita para o poeta romântico, representado por Nathanael, em “O homem de areia”. Responde, assim, à queixa romântica da corrupção de uma certa pureza.

Olympia encarna a estética do maquinismo, que se apropria da forma clássica, tornando possível a reconciliação do afeito à nostalgia com o mundo moderno. Nesse sentido, ela é, como a boneca do mundo infantil, caída, como a boneca de Rilke é do mundo dos anjos. Na qualidade de ídolo, convoca ao jogo, mas para inseri-lo dentro do mecanismo das novas relações sociais. Por isso, dota-se de “inesgotável magnetismo”, próprio ao “boneco inanimado, rígido e desengonçado, cujo olhar não é embotado mas alquebrado”, da imagem de Benjamin (1984, p. 98). Hoffmann concedeu uma representação completa da ambiguidade própria do brinquedo, objeto que, para Benjamin, se situa no confronto entre o mundo novo dos adultos e o da criança, marcado pelos vestígios do passado. Olympia é a repetição nostálgica de uma experiência perdida, mas apresentada como uma novidade. Como a boneca inquietante de Rilke, Olympia convoca a frustração da lembrança infantil, concedendo-lhe um rosto. O que explica o giro da boneca em Hoffmann é que Olympia é uma solução, expressão literal da função transicional da boneca. Menos do que objeto simples, a boneca é levada à condição de coisa, isto é, um espaço capaz de comportar certa imaginação. Jacques Lacan tem um termo para isso: *das Ding*, a coisa, criadora de um vazio a ser preenchido (Lacan, 2008)¹⁵⁷. É nessa condição que Hoffmann ilumina na boneca, de um objeto que se faz espaço que captura o imaginário.

¹⁵⁷ O conceito de *das Ding*, alemão para “Coisa”, é apresentado no Seminário 7: a ética da psicanálise, em que Lacan fala dos percursos errantes do desejo em busca de seu objeto, que cria receptáculos, vasos substitutos, dentro do esquema do princípio do prazer. A “Coisa”, assim, é e não é o objeto de desejo, mas se parece com ele, ao que podemos relacionar com a própria ideia da Boneca enquanto um substituto do amor, um simulacro: “O objeto”, diz Lacan (2008, p. 137), “especifica as direções, os pontos de atrativo do amor em sua embocadura, em seu mundo, uma vez que o objeto lhe interessa por ser mais ou menos sua imagem, seu reflexo –, esse objeto, precisamente, não é a Coisa, na medida que ela está no âmago da economia libidinal (...) ele eleva o objeto à dignidade da Coisa”.

Hans Bellmer repete Olympia um século depois, ao apresentar um novo objeto, deixando entrever o resgate no passado em seu “objeto provocante”. Ao afirmar a criação de uma solução, brinca com a natureza da repetição, capaz de se apresentar como o novo, como ela de fato o é para a criança. O ímpeto obscuro pela repetição não é aqui no jogo menos poderoso, menos manhoso do que o impulso sexual do amor. E não foi por acaso que Freud acreditou ter descoberto um “além do princípio do prazer” nesse ímpeto: “obedecem antes à compulsão da repetição” (Freud, 2010, p. 196). E, de fato, toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento de uma situação primordial da qual nasceu o impulso primeiro, algo analisado também por Benjamin (1984) nas brincadeiras infantis.

O que Bellmer efetiva, então, é uma nova brincadeira, expressão que se revela um oximoro, na medida em que a brincadeira, para as crianças, é a própria repetição. Ele se remete não a um objeto infantil, a boneca, simplesmente, mas a um modo infantil de linguagem, a brincadeira, e por meio dela apresenta a sua leitura. A brincadeira é a linguagem da qual Bellmer lança mão para efetivar a sua própria expressão. Nesse movimento, o leitor de Hoffmann acaba por iluminar o argumento na gênese da boneca Olympia. Também Hoffmann fez contar, pela brincadeira, a perda da experiência. Se a sua Olympia leva no rosto a marca do mundo novo, sob o disfarce grotesco do ídolo da infância, também a de Bellmer carrega em seu corpo os horrores da nova época. As duas Olympias propõem a brincadeira de refazê-la, no que consiste a “solução” da natureza dessas duas personagens, que são a mesma.

O novo tratamento de Hoffmann para a boneca revolucionou a forma como essa personagem se faz entendida no imaginário artístico. Isto significou o rompimento com um certo modelo de representação. Olympia fez implodir a forma tradicional da boneca, do feminino, da beleza, do mundo infantil, ao relacionar esses temas com o do simulacro, das relações entre o amor e o jogo. Revolucionou, assim, essas explorações românticas. Podemos dizer que, a partir do marco de Hoffmann, a boneca nunca mais foi a mesma. Isso se confirma quando, no fim do século XIX, Jacques Offenbach insere Olympia na opereta que descreve o ritmo da vida parisiense. *Les contes d'Hoffmann* coroa a presença de Hoffmann em território francês, apresentando a leitura de fim de século, ao enaltecer o elemento burlesco de muito apreço pelos poetas franceses. Na história, a boneca aparece como a grande primeira referência feminina do poeta homenageado, sua primeira frustração.

Para Agamben (2012), a presença da boneca em Offenbach é gélida, remete à segunda vida do objeto na idade do maquinismo. A história demonstra como a boneca de Hoffmann se tornou um paradigma de um certo ideal artístico, de beleza, colocando-os sob o signo do entretenimento. A “irônica utopia” de Offenbach, como Benjamin em “Paris: capital do século XIX” vê a obra, celebra, pela bufa, a visão filistina da obra de arte. A presença da boneca não poderia encerrar melhor a representação de Hoffmann dessa personagem, modernizada, colocada a serviço da nostalgia romântica e dona de uma bela canção que entretém os bailes e encanta o desavisado. A caricatura de Hoffmann, também uma celebração, é uma representação destituída de ilusões, um aviso ao progresso e à nostalgia da obra de arte romântica, comparável à história do jovem apaixonado pela donzela imaculada e artificial. A Olympia de Offenbach que vemos da referência visual, a princípio irreconhecível na de Bellmer, é justamente a que está na base da criação de 1934. O desvario, a histeria, o horror e a violência, elementos constituintes em *La poupée*, fazem transformar (e transtornar) a personagem, a ponto de fazê-la nova, outra. Entretanto, como se viu com a questão da brincadeira, o novo não é o que parece. O novo só pode se apresentar como tal por meio do esquecimento, como nos ensina a boneca de Hoffmann. A Olympia de Bellmer joga com essa complexidade. A Olympia de Bellmer conta a mesma história, mas de uma outra forma. Essa forma é também uma “forma outra”, no sentido do inconsciente, isto é, a “outra cena”. Faz, assim, deslocar a experiência, a ponto de se perder de vista a origem, circundando o impossível, o indizível, da natureza da experiência.

Para entendermos a relação dessas duas criaturas, a Olympia de Hoffmann e a Boneca de Bellmer, tão iguais e distintas ao mesmo tempo, podemos recorrer à estrutura do sonho. A expressão do desejo inconsciente no sonho não anula a realidade empírica, mas a cena consciente e a inconsciente coexistem, criando a tensão que faz com que o impulso expressivo do desejo se comunique com a realidade, transformando-a, da mesma maneira que parte dela, de seus elementos residuais, inapreensíveis (Freud, 1996). Freud, ao revelar a “outra cena” dos acontecimentos, coloca a frustração como a essência do sujeito, na medida em que o desejo não cabe na palavra, no acontecimento, no amor, e se esvai na realização do inconsciente, que, ao representá-lo, atesta, para o sujeito, a sua impossibilidade. Por isso, Olympia, ao se apresentar como uma solução à inadequação da experiência do sujeito, fazendo redimir o objeto, é da natureza do falseamento, do grotesco, da utopia, pois o que propõe é o esquecimento, a negação da elaboração. O

sonho está na base do argumento da boneca de Bellmer, criada para rivalizar com a capacidade onírica de distorção do corpo, sob a lei do desejo. Desse modo, a própria personagem Olympia parte do impossível. Enquanto boneca, ela é a queixa nunca aplacada do poeta, que encontramos na “relação mórbida” de Rilke, como coloca Agamben (2012). Hoffmann, ao colocar a queixa na personagem, apaga a relação de subordinação do objeto de desejo com o sujeito, criando, entre eles, uma impossível relação direta. Na sua história e naquela contada por Offenbach, que é a mesma, observa-se o resultado dessa relação: a destruição, o desmantelamento da ilusão. Bellmer, em sua proposta de solução, refaz essa ilusão. Parte, agora, desses elementos devastadores, familiares à sua época, como possibilidade, como promessa de felicidade. Coloca-os sob o encantamento da brincadeira.

5.6 Diana de Éfeso e o pião: reflexos do objeto

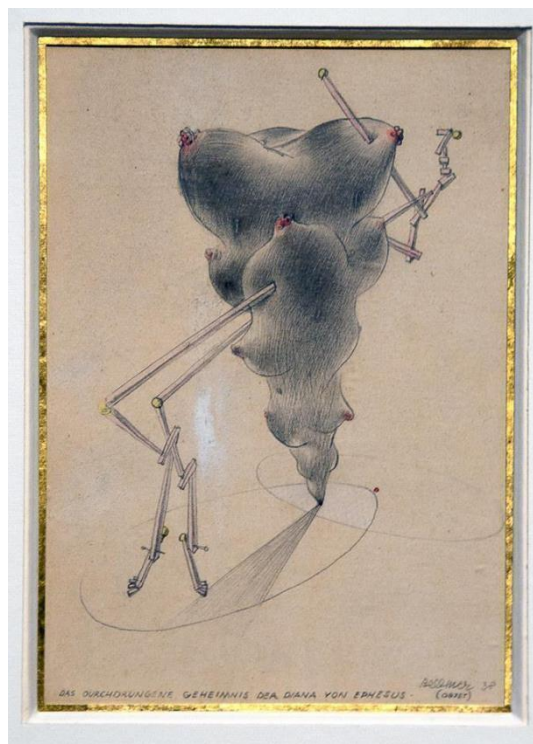
Conforme mencionado, a Diana de Éfeso ou *La mitrailleuse en état de grâce* (“Metralhadora em Estado de Graça”) constitui-se como um outro objeto de Bellmer, que pode ser pensado como uma metamorfose da Boneca. Na década de 1960, o artista retoma esse objeto em uma pintura chamada “*La Toupee/Peg-Top*” (“O Pião”), como é comum em Bellmer a reescritura ou revisitação de temas e imagens. Essa série tem uma origem não teleológica, de forma que atravessa a obra de Bellmer como uma obsessão, a surgir aqui e ali, em textos, ou ainda nas montagens da boneca, que por vezes é fotografada de maneira a lembrar as formas de um pião. A Diana de Éfeso é uma imagem da obra de Bellmer que lembra, ao mesmo tempo, um compasso e um pião. Sua estrutura se constitui por um aglomerado ovoide que remete a seios femininos, penetrados pelas varas do compasso, ao que alude à famosa representação antiga da deusa da caça, Diana ou Artêmis, exibida no templo de Éfeso, cidade devota à divindade grega, que se torna pagã com a chegada do cristianismo. Esse objeto do Mundo Antigo está, como a Vênus de Willendorf, como uma representação arcaica da anatomia feminina, no caso a divina, portanto, bastante recriada na história da arte. Menos como um praticante da referência a essa obra, Bellmer, de certa forma, traz a Diana como um conteúdo a respeito de sua tese da anatomia da imagem. Todas essas referências encontram-se representadas nesse projeto, que se inicia em um desenho de 1939, a lembrar uma maquete, uma variação em torno de uma proposta de objeto, tal como a Boneca e seus vários designs. A “Diana de Éfeso”, como um tema bastante frequente também na escrita de Bellmer, aparece em

Anatomia da Imagem: “a estátua da Diana de Éfeso era um cone negro, erizado de seios. O nosso: a fusão prática do natural e do imaginado” (Bellmer, 2022, p. 42). Tal como na Boneca, vemos aqui a fusão da realidade e do imaginário em forma de um objeto.

Assim, ele a explora naquilo que ela tem em comum com o pião, uma característica aparentemente banal, ligada a um objeto cuja história não é particularmente destacada, senão pelo fato de que o pião é um objeto cujo passado remonta aos ritos. A forma da estátua é a de um pião, pois ambos partem de uma estrutura cônica, o que se explicaria pelo fato de que se trata de uma estatuária desprovida dos valores que conhecemos, por meio do Classicismo moderno, da estatuária grega¹⁵⁸. Bellmer vai partir da forma cônica como um manancial de relações com outros objetos da mesma forma, muitos dos quais partem de sua própria coleção e obsessões pessoais, como é o caso da arma, por exemplo, que Bellmer relaciona a partir do cano em forma de cone do pião, e, por fim, a anatomia feminina em fase de desenvolvimento, tema que serve como os primeiros percursos para a criação da boneca de juntas esféricas, conforme o próprio autor apresenta no prefácio de *Les Jeux de la Poupée*.

Figura 36 - *das durchdrungene Geheimnis der Diana von Ephesus*, Hans Bellmer (1935, técnicas mistas)

¹⁵⁸ Sabe-se que essa estátua ficou conhecida por diversas fontes, desde as próprias escrituras, já que no Antigo Testamento ela aparece no livro de Paulo sobre os efésios, que se tornou uma referência de um texto curto de Sigmund Freud (1911), baseado em um poema homônimo de J. W. Goethe, “Grande é a Diana dos Efésios!”. Não se pretendeu aqui analisá-la enquanto um tema à parte, senão pela obra de Hans Bellmer. Deve-se dizer que a estatuária anterior ao período helênico era muito mais simples, voltado simplesmente para a devoção dos povos como os de Éfeso. Tendo essas questões em vista, assume-se que esse tópico, tanto no que diz respeito à estátua quanto a sua presença em Bellmer, está longe de ser esgotado nessas poucas páginas. Para entender melhor a ideia de uma Diana de Éfeso “moderna”, deve-se pensar pela referência a Baudelaire em *Anatomia da Imagem*, escritor francês ao qual Bellmer e todo o surrealismo prestou homenagem. Baudelaire, por sua vez, já abordava o objeto e o brinquedo como figuras poéticas em diversos textos de sua obra. Sobre isso, faz-se relevante a referência de Giorgio Agamben em texto do livro *Estâncias*: a palavra e o fantasma na cultura ocidental (2012, p. 94), “Mme. Panckoucke ou a fada do brinquedo”. Pode-se dizer, porém, que essa mistura de referência antiga e mercadoria moderna é um aspecto “baudelairiano” de Bellmer e de todo o surrealismo.



Fonte: *Hans Bellmer/Louise Bourgeois*. Berlin: Gestalten Verlag, 2010.

Figura 37 - Hans Bellmer, *La mitrailleuse en état de grâce*, 1937 (fotografia, escultura em diversos materiais).



Fonte: MoMa Museum of Modern Art (2013)

Figura 38 - *La Toupie / Peg-Top / Spinning Top* (1950-1960, pintura a óleo)



Fonte: Tate Museum (2002)

Ao se comparar as três imagens, é possível perceber uma história desse objeto. Na Diana de Éfeso (Figura 36), o artista parece simular uma maquete, um esboço da escultura de 1937 –, guarda diversas semelhanças com a boneca de juntas articuláveis de 1944. Enquanto isso, a última forma do pião (Figura 37), é a superação do desenho e da escultura, das possibilidades reais e imaginadas desse objeto. Entretanto, a *Peg-Top* (Figura 38) termina por “retornar” ao pião, desde o seu título. Esse tipo de estrutura “ovoide” permite que o objeto tenha uma imagem plástica, ao mesmo tempo semelhante e dessemelhante da anatomia humana. No caso da Boneca, ainda, as esferas podem se misturar sem afetar a integridade do objeto, graças ao uso das juntas universais de Cardan. Resulta-se, nesse processo, em uma imagem completamente móvel, em que cada membro ou parte não necessariamente desempenha uma função ou pertence a uma estrutura ou imagem. Entretanto, no caso do “OBJET” (Figura 36), Bellmer experimentava com a reversibilidade experimentada pelo movimento do pião, que está na gênese da boneca. Objetos pré-determinados, como o pião e o compasso, são tentativas do artista de experimentar a reversibilidade que a junta esférica viria a proporcionar. O objeto descrito neste desenho exerce as duas “funções” do pião e do compasso, ao girar em um centro descrito em equidistância. Ele também está em movimento, pois pela sombra, indica-se que ele atravessa um ponto x para um y , enquanto a sombra ameaça sair do espaço delimitado. O compasso delimita um espaço, uma fronteira, feita para ser rompida com o movimento do pião. Enquanto este rompe com o espaço descrito, aquele o penetra, de forma que um objeto viola o outro.

Pode-se apenas concluir, assim, que a imagem de uma figura anatômica, com seios e até mesmo gestos, constitui-se como o “resultado” desse conflito entre duas realidades, a do pião e a do compasso. Desse conflito, o corpo “cresce” na vertical, de forma que também se faz possível observá-lo como em intumescência, à maneira que o giro do pião faz o objeto perder a sua identidade e parecer outra coisa. Assim, esse corpo “surge” da matéria do objeto, exatamente como Bellmer descreve em *Anatomia da Imagem*, que a terceira realidade nasce do conflito de duas opostas: no caso, a do objeto e a do infinito. Isso porque a matéria sólida lança uma sombra que “ousa” o infinito, isso é, a matéria ela mesma, antes de sua delimitação, que é sempre fruto do imaginário, pois “só a matéria sólida se atreve a demonstrar por si mesma tal ruptura de reciprocidade e cortar no ponto de intersecção *o sinal do infinito*, que não ousaria na óptica, sob pena de pegar fogo” (Bellmer, 2019, p. 40, grifos nossos).

Se toda massa ocupa um espaço e o se torna um resultado dentro de uma extensa probabilidade, o objeto é, em sua natureza, um recorte no infinito originado pelo cálculo e pela imposição desse cálculo. O compasso delimita um espaço em um infinito, ao passo que o pião é um objeto que almeja ao infinito. Assim, no caso do “*OBJET*”, o compasso que perfura simboliza esse espaço, em que, pode-se dizer, uma realidade se impõe sobre um espaço vazio. A figura da Diana representa esse objeto que foi alterado para remeter ao infinito, simbolizada pelos seus inúmeros seios, o que remete a uma natureza infinita, mas que para ser acessível solicita que a sua forma parcial de objeto seja violada. Dessa equação entre natural e artificial, Bellmer sugere a criação de uma nova realidade, uma terceira, ou mesmo uma surrealidade, uma nova Diana de Éfeso: “a nossa Diana de Éfeso”, “a fusão prática do natural e do imaginado”, o que Bellmer ilustra pela metáfora do jardineiro e o buxo, conforme o trecho: “como o jardineiro que obriga o buxo a viver sob a forma de bola, cone e cubo, o homem impõe à mulher suas certezas elementares, seus costumes/hábitos geométricos e algébricos de seu pensamento” (Bellmer, 2022, p. 42). Termina com uma citação de Baudelaire “(...) O gozo da multiplicação do número. O número está dentro do indivíduo (Baudelaire)” (Bellmer, 2022, p. 43). O buxo é uma imagem que representa a natureza tornada objeto, isto é, a natureza domesticada, transformada em material para o capricho criativo do jardineiro. É essa a imagem poética do objeto que Bellmer persegue, de forma que se faz capaz de encontrar, em todos os objetos, desde os mais simplórios, a imagem de uma realidade bruta, natural,

transformada em um amálgama de imaginário e natureza, infinito e cálculo, masculino e feminino, isto é, o objeto pertence às coisas sem uma identidade segura.

Sobre os objetos “banais”, como pião e o compasso, por exemplo, eles se relacionam com a “junta esférica”, presente desde a boneca. Isso porque tanto o pião quanto o compasso descrevem círculos. O compasso é um objeto usado para criar círculos, enquanto o pião, *Spinning Top* ou *Peg-Top* em inglês e *La Toupie* em francês, é uma ponta que gira. Bellmer explora esses sentidos da ponta, do giro, pela ideia da junta esférica. Pode-se dizer que o espaço desenhado pelo compasso, por exemplo, na Figura 36, simula o que Bellmer dizia sobre o imaginário do jardineiro, uma “certeza elementar, algébrica”. O compasso, pela sua capacidade de dar forma, se tomarmos a ideia de Bellmer de que a Diana de Éfeso mescla o real com o imaginado, simboliza a imaginação como aquela do jardineiro com o buxo, ao impor sua geometria para criar a forma desejada no buxo, esse objeto natural, simulacro da natureza, como a estátua é simulacro da natureza divina – o que faz do jardineiro, de certa forma, simulacro de Deus ou Narciso. Já o círculo ou esfera do pião está em seu movimento. Na Figura 36, o movimento é representado pelo jogo das sombras. O artista plástico se volta, assim, ao “espírito” desses objetos, buscando, na história das imagens, os seus antepassados, onde encontra a estátua. Assim, o surrealista destaca os gestos do seu objeto, a fim de lhe conferir uma anatomia. É como se fosse possível imaginar que o objeto, na Figura 36, comporta-se e reage ao que seria a história de uma violação, sugerida no título “o segredo penetrado”. Imagina-se que a deusa protege e reage à violação de seu segredo, como indica o título de conotação sexual.

Na maquete (Figura 36), Bellmer apresentava a representação de uma espécie de anatomia monstruosa, ao mesmo tempo orgânica e inorgânica. Esse fator de monstruosidade, isso é, de uma imagem sem uma semelhança fixa ou identidade, está presente também na escultura (Figura 37), bem como na própria Boneca em si. As juntas da Boneca também aludem às partes esféricas do corpo humano como centro de sua articulação. No caso da *Puppe*, Bellmer se refere antes ao ventre e à região pélvica. Tal sentido se encontra desde o primeiro projeto da boneca de 1934, cujo ventre era o centro do corpo e continha um mecanismo no umbigo, ainda que a primeira boneca fosse um constructo vertical, mais semelhante à estrutura humana conhecida dos manuais de anatomia. Na segunda boneca, porém, o corpo humano aparece como um aglomerado de partes em formato esférico, como seios, pélvis, ventre. A obsessão pelas partes circulares

se relaciona ainda a outras partes do corpo humano como o olho, os testículos, os orifícios da anatomia humana¹⁵⁹. Na *Boneca*, essas formas subvertem a montagem do corpo como uma estrutura fixa, vertical, identificada pelo tronco que suporta a cabeça. Pode-se dizer, nesse sentido, que o mundo dos objetos, representado em “*OBJET*” (Figura 36), leva à tese de *Anatomia da Imagem* de que toda criação se baseia em um reflexo. O pião vertical em giro remete à anatomia que se enxerga em direção aos céus, o corpo humano em sua montagem vertical, fixa, orientado por uma ponta em giro, que, como no caso da *Spinning Top* (Figura 38), nada mais é do que uma multiplicação de juntas esféricas em movimento, ao mesmo tempo natural e imaginado. Bellmer, nesse sentido, busca desorientar a construção do corpo humano a partir de seu correlato – o objeto.

A “Metralhadora em estado de graça” (Figura 37) é um constructo composto de bolas que lembram tanto as curvas do seio feminino quanto uma anatomia de uma carabina ou até mesmo um Mantis (ou Louva-a-deus). No caso desse último, temos a obsessão do movimento pela representação da sexualidade nos animais, influenciado pelo livro de Lautréamont, *Les chants de Maldoror* (*Os cantos de Maldoror*, de 1870). O Mantis faz parte da cosmologia feminina do surrealismo e adentra “iconografia surrealista graças à preocupação do círculo com o ritual de acasalamento, em que a fêmea devora a cabeça do inseto par durante ou após o coito” (Pressly, 1973, p. 600, tradução nossa¹⁶⁰). O animal era, assim, uma espécie de *femme fatale*. Diferente das demais representações surrealistas, como aquelas de Salvador Dalí, Max Ernst e André Masson, Bellmer recria o inseto em forma de um objeto. O resultado é um *Mantis* em forma de objeto, imaginado como um pião ou uma metralhadora, conforme o próprio título da obra. Provavelmente Bellmer conhecia a discussão sobre o Mantis na revista *Minotaure* de 1934, já que a obra da Figura 37 data quase que na mesma época do artigo e da *Boneca*. Aqui, Bellmer apresenta a Metralhadora-Mantis e relaciona a anatomia orgânica e inorgânica, o que está em relação com a fusão do artificial e do natural proposta em *Anatomia da Imagem*.

Nessa cadeia de relações, a Boneca representa tanto a animalidade natural de um Mantis quanto as características da Metralhadora. A questão da fusão dos sexos que o

¹⁵⁹ Sobre os círculos, esferas ou buracos redondos, essa imagética seria esgotada, ainda, por Georges Bataille em *Histoire de l'oeil* (em português, *História do Olho*, 1946) e depois por Anne Cécile Desclos em *Histoire d'O* (1956). Ambas as obras foram ilustradas por Hans Bellmer.

¹⁶⁰ No original: “The praying mantis became a central iconographic preoccupation for the Surrealists and their circle primarily as a result of its extraordinary mating ritual in which the female devours the male during or after coitus”. Pressly (1973) nos conta que um dos primeiros a abordar o Mantis foi Roger Callois na *Minotaure* em 1934, que destacava que o mais fascinante nesse inseto era a sua anatomia.

Mantis remete com o seu rito de acasalamento, dentro do campo semântico de um objeto como a metralhadora, traça a fusão do masculino com o feminino desse animal. Nesse sentido, a ideia de estar “em estado de Graça” remete à fusão desse corpo com seu oposto, resultando em um objeto glorificado por acalmar em si tanto a ideia da morte quanto a da vida, ou seja, o erotismo na perspectiva de Bataille. A anatomia do Mantis lembra ainda o formato do pião e da arma.

Na escultura (Figura 36), Bellmer fala da “Metralhadora” como uma alusão ao corpo da Diana dos Éfesos e o formato cônico da estátua. Assim, a anatomia da arma seria um reflexo, como a carabina de Karl May. A metralhadora e o Mantis são ativados pela sexualidade. Bellmer mistura o feminino e o masculino desse campo sexual: o formato fático é minado por seios, e o cúbico deixa de remeter ao órgão masculino para se tornar a própria experiência do corpo feminino. A relação que Bellmer faz entre as anatomias cúbicas chega ainda à anatomia do Mantis fêmea, animal cujo símbolo está ligado à morte e à sexualidade. Como na experiência descrita em *Anatomia da Imagem*, o macho Mantis existe no corpo da fêmea porque ela o engoliu para a cópula, revertendo e confirmando, ao mesmo tempo, a fêmea como um objeto experimental.

A correlação entre Diana de Éfeso e a metralhadora só seria possível em um cruzamento da escultura (Figura 37) com a obra anterior (Figura 36), sua “maquete”. Da mesma forma que não se faz possível perceber a referência do Mantis na Figura 37, o escultor substitui, ou antes torna sutil e metafórica, a referência da Diana de Éfeso e se apropria do imaginário surrealista de uma forma única, ao chamar a sua louva-deus de “Metralhadora”. O “segredo penetrado”, assim, torna-se “metralhadora em estado de graça”. Ambas as frases remetem à sexualidade, pois o “segredo penetrado” remete à curiosidade masculina da anatomia feminina, a qual representa a Diana de Éfeso.

Sobre a relação do surrealismo com o objeto, Breton diz em *Amor Louco*: “encontrar um objeto serve ao mesmo objetivo que o sonho, no sentido de que ele libera o indivíduo de seus escrúpulos afetivos, conforta-o e faz com que ele os obstáculos se esclareçam” (Breton, 1988, p. 32, tradução nossa¹⁶¹). A obra de Hans Bellmer também relata o mesmo encontro com determinados objetos que ativam a interpretação dos mistérios da anatomia. Entretanto, ela tem a sua própria forma de expressão. Os objetos

¹⁶¹ No original: “The finding of an object serves here exactly the same purpose as the dream, in the sense that it frees the individual from paralyzing affective scruples, comforts him and makes him understand that the obstacle he might have thought unsurmountable is cleared”.

de Hans Bellmer são reflexos, são recriações daqueles objetos que animam a Boneca: “ovos negros de páscoa, pombinhos e biscoitos de açúcar rosa”, são objetos “heterogêneos e perigosos que, por alguma analogia ou na excitação do furto comum, prometiam elevar-se à medicina” (Bellmer, 2009, p. 34), diz ele em seu primeiro texto introdutório à Boneca, “Souvenirs da Boneca”, espécie de relato de todos esses encontros que se elevam à categoria de algum conhecimento, pois neles se refletem a linguagem do desejo. No surrealismo, o encontro com o objeto significa esse contato entre a causalidade externa e a finalidade interna, de forma que a linguagem do sonho se exterioriza na relação com as coisas (Breton, 1988)

Nesse sentido, podemos pensar na relação da boneca e da Diana de Éfeso com o objeto surrealista. O encontro surrealista com o “objeto” é o momento mais importante da experiência, descrito por André Breton no *Amour Fou* (“Amor Louco”, 1937) como aquele em que uma coisa, ao ser encontrada, torna-se única e revela que o desejo é uma instância que cria a consciência, e não o contrário; que ele busca, mas também vacila, o seu objeto. Esse objeto, portanto, deve provocar, pois ele confronta o sujeito com os seus escrúpulos paralisantes. Os objetos provocam pelo seu uso misterioso, repleto de perigo, como é o caso de tantos exemplos que a sua obra invoca: o pão, o compasso, as armas, as bolas de gude, o bambolê, ou até mesmo a própria boneca. Trata-se todos de objetos, coisas que, quanto mais simples, não deixam de provocar, de se relacionarem com as imagens que o homem tem do que é o “Eu”.

Em Bellmer, o encontro com o objeto é menos síntese do que uma abertura para o conflito, em que o sujeito se confunde com o objeto e o desmonta, em um infinito de repetições que articulam o seu desejo de se libertar da anatomia. A Boneca, ao recriar a história da anatomia como uma história de fragmentação, refletida em objetos, imagens e em todo dispositivo disponível à expressão, torna-se um documento das imagens físicas e imaginárias do homem.

Como Breton fala do “objeto humano”, Georges Bataille dá um novo sentido ao humano como objeto em “A figura humana”, texto da *Documents* (por volta da década de 1930). No texto, Bataille comenta que, ao observarmos fotografias antigas, somos levados a perceber que os traços julgados reconhecíveis de uma figura humana não são nada além de uma construção guiada pela tendenciosidade da memória que os objetos causam contra nós mesmos: “ninguém ignora que, os mais destemidos esforços já foram improvisados para reencontrar enfim a figura humana” (Bataille, 2018, p. 85). Para Bataille, ao nos

utilizarmos da fotografia para reencontrar a perdida imagem humana, somos deparados com a incerteza, a fragmentação e a deformação dessa imagem. Eis o que coloca a imagem humana, a sua anatomia, como um recorte em um infinito de possibilidades e o aproxima do objeto. Bellmer postula, assim, que nossa inclinação a esse objeto é marcada por esforços tão improvisados quanto os que denuncia Bataille.

A obra de Hans Bellmer, de certa forma, nasce e se desenvolve a partir do que se trata um “objeto”. Primeiro, a partir da escolha de seu trabalho, ao empregar a engenharia em função da criação da Boneca, o artista escolhia uma desconstrução da educação passada pelo seu pai, o que refletia também na sua oposição à lógica nazista, conforme Peter Webb (2006). A escolha expressava uma busca em produzir apenas aquilo que poderia ser definido como “inútil”. Ele aspirava à criação inútil não somente para a sua obra em si, isto é, a função de produzir objetos de puro desejo, frutos de e para a (in)satisfação, o produzir enquanto uma provocação à lógica produtiva do trabalho, mas também a partir dos objetos inúteis, que estão ali desde a infância, disponíveis em forma de livros, brinquedos e toda sorte de parafernália, como aqueles que recebe de sua mãe em uma caixa de souvenirs enviada da Alemanha a França, outro detalhe de sua biografia relatado em Webb (2006). Esses objetos continuam a intrigar Bellmer, que, por meio de sua arte, continuou a colocá-los em circulação, só que transformados em objetos oníricos, surrealistas, ou melhor, objetos provocativos.

Como se viu em *Anatomia da Imagem*, para Bellmer, a imagem anatômica e o desejo, a princípio, não são correspondentes, até que este intervenha sobre aquele, como ao tomar um membro pela sua identidade (“o objeto idêntico a si mesmo permanece sem realidade”). Esses choques ou percursos do que Bellmer chama de “inconsciente físico” estão documentados nas provas da existência de uma anatomia da imagem, que Bellmer categoriza em provas subjetivas e objetivas. A primeira delas está na existência de tais objetos, como o pião ou a estátua de múltiplos seios. São objetos, existências “objetivas”; já como provas subjetivas, Bellmer toma todos os jogos que a língua e o corpo oferecem ao homem, que constantemente surpreendem com o seu apreço pelo erro, pelos jogos, de forma que, segundo Bellmer em seu pequeno texto sobre os anagramas, faz com que o homem conheça menos a sua língua do que o seu próprio corpo. Esses momentos, que compõem a vida poética do ser humano, tornam-se memórias visuais, imagens que o homem persegue a partir de reflexos, ou acessadas pelos sonhos, pela língua e pelo mundo externo. No caso deste trabalho, explorou-se sobretudo as “provas objetivas”. A estátua

da Antiguidade funciona, assim, como uma referência da presença dessas imagens em um inconsciente coletivo, ou melhor, da diacronia da imagem. O que Bellmer coloca no seu uso desses objetos e em sua obra, é que o inconsciente físico “equivale” tanto ao natural quanto ao artificial, de forma a não haver distinção entre um corpo ou um mero objeto, como o pião. Ele se guia apenas pelo fator de atração que as imagens exercem sobre um conteúdo desconhecido, a imagem fundamental, básica, à qual todas as expressões respondem.

Peter Webb (2006) conta que Hans Bellmer, depois da dissolução da casa de sua família na Alemanha, recebeu da mãe uma caixa que continha uma sorte de souvenirs da infância: desde brinquedos quebrados a livros esquecidos. Essa imagem marca a criação da segunda boneca e está como um dos impulsos criativos da biografia de Bellmer, ao lado do contato com as cores dos quadros de Matthias Grünewald, das bonecas de E. T. A. Hoffmann etc. Para Bellmer, os objetos sempre provocam. Seus objetos são objetos irônicos pois são autoconscientes, eles provocam por retornar a provocação aos objetos, mais do que apenas objetos infamiliars. É isso que tanto a Boneca quanto o pião constituem: objetos provocativos, feitos de camadas como um *Apfelstrudel*.

Pode-se afirmar que a Boneca, para Bellmer, e quiçá para todo o surrealismo, é o mais perfeito amálgama do que se trata um objeto surrealista: um objeto material, mas composto de imagens, como um recorte delas quase como alcançado pela precisão do compasso. Os objetos pertencem tanto ao sujeito quanto ao mundo exterior, como fez crer o surrealismo. Ele resolve a distância do sujeito com a realidade. Entretanto, em Bellmer, o objeto, ao resolver a distância entre o real e o imaginário, queima a realidade e devolve às coisas o seu infinito. Cria, assim, mais distância e destrói o equilíbrio. O sujeito observa o infinito, quase como a Boneca permite que se espie, por meio de um dispositivo localizado em seu umbigo, o seu interior prismático. O sujeito se relaciona com os objetos provocativos, assim como se relaciona com a frase pela rearticulação de suas partes. A boneca, com suas juntas articuladas, sua matemática empregada para criar apenas mais infinitos, é o objeto que solicita ao sujeito buscar o seu encontro com o objeto imaginado, familiar, mas que não deixa de provocar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O clássico folhado de maçã, *Apfelstrudel*, foi usado por Claudio Willer como uma metáfora potente para a realidade: “A realidade parecida com a massa folhada cobrindo o recheio de um *Apfelstrudel*, com finas camadas?” (Willer, 2019, p. 111), ao que o narrador prossegue com uma contaminação do tempo e do eu: “o eu múltiplo?”, questiona-se. O narrador estava acometido pela sucessão não-linear de realidades. Aqui, pensamos em uma boneca à maneira de um *Apfelstrudel*, ou um *Apfelstrudel* feito de boneca(s), por se tratar também de um objeto ácido, uma frase lisérgica, cujas camadas coexistem como uma gama de massas sobrepostas.

Em uma massa infinita de possibilidades, acrescente uma bola de mármore, deixe-a aquecer com o desejo até que ela levite sozinha. Misture a ela o sal da deformação, todo o açúcar do mau gosto. Coloque-a em um lugar seguro, como o porão do patriarca, por exemplo, ou a amordace na floresta, atrás de alguma árvore, dentro do celeiro; se do gosto do seu jogo for, lance-a escada abaixo, para vê-la despedaçar-se no último degrau. Comece o trabalho inútil: descasque a maçã do pecado. Essa maçã está disponível no imaginário coletivo, colhida ao repetir incessantemente uma mesma ideia, mas em diferentes linguagens. A maçã está para o pecado como o busto para a beleza. Misture tudo até aqui – este “tudo” pode variar de pessoa para pessoa – e guarde o recheio invisível no centro da tigela do infinito. Leve tudo – que tudo? – ao sexo mais próximo. A primeira camada é a prostituta cristã; segue a ela a deusa de múltiplos seios. Aproprie-se; dessa camada faça dela menos como Paulo, o apóstolo, e mais como Goethe – “Grande é a Diana dos Éfesos!” –, ou como Freud – Grande é a Diana de Goethe! As bonecas comecem a aparecer: Olympia, Penthesilea, as bonecas de vitrine. Mantenha-se constantemente irônico.

Na nossa tese, falamos de artes visuais, literatura, fotografia... culinária. Buscamos descrever visualidades, mas acreditamos que também muito foi desenhado em palavras. Tentamos desenhar, tanto no sentido de explicação insistente quanto em outro, próximo a Bellmer, que teria, em suas obras, desenhado algo de escrita.

Em tempos de vigília, cabe provocar: quem tem medo de Bellmer? Vemos que Bellmer é capaz de fazer com que estudantes de literatura torçam o nariz, intrigados ou enojados. Sua obra causa reações, confusões, violações. Cem anos depois, a existência de uma obra como a de Bellmer é, no mínimo, inconcebível. A Boneca provoca. Por mais que se tente com palavras falar sobre a Boneca, recai-se sempre no porquê de tal objeto

existir. Essa questão talvez tenha sido o fundamento – ou sofrimento – dessa pesquisa. Em tudo, a Boneca é só o que encontramos, só separamos camadas e camadas.

Nosso percurso se coloca diante da possibilidade de analisar uma obra visual, ou ao menos majoritariamente visual, pelo eixo textual ou a partir de uma ideia de texto, de palavra poética e literária; palavra traduzida, filológica. O método legado pelo romantismo é uma alternativa para rompermos com a diferença entre as linguagens, diferença essa que diz mais sobre nossa experiência física do que imaginamos. A filologia dos românticos coloca que a palavra não se encontra no recorte que reconhecemos como coisas. A linguagem pertence ao dizer, e não sobre o que se faz dito. Bellmer nos mostra que, imbuídos de linguagem, criamos vocabulários que podem nos perseguir, disponíveis ao alcance do corpo. Cabe ao indivíduo fundar o seu jogo, conhecer os seus diagramas.

Ao nos expressarmos como as não-marionetes caídas que somos, depois de comermos a maçã, faz-se dela agora *Apfelstrudel*. À queda se deve o nosso gosto por “traduzir” imagens, criar gramática, vocabulário. Sonhamos em ser cefalópodes para abarcarmos a cosmologia imagética que nos choca no mundo exterior. Traduzimos, segmentamos, dizemos, como bonecas articuladas. Essa combinação mágica de uma linguagem que é em sua natureza obscura tem seus efeitos: fadamo-nos a um mundo onde só a marionete é plena, cefalópode. Fundamos um jogo em que o homem e a mulher – ou qualquer par que seja essencialmente conflitante – podem reencenar com todo o vocabulário disponível como amantes sem futuro em um jogo a dois.

Poderíamos dizer que a obra de Hans Bellmer é tomada pelo sentimento de obscuridade linguística que marca a tradição daqueles pensadores que se aproximaram de formas de articular a linguagem. É a tradição da filologia romântica, com a ironia e o incompreensível, a articular loucura (*Verrücktheit*) e lógica. Essa postura perante a linguagem é romântica, poética. Ironias, diagramas, anagramas, gestualidades e aparências são operações que nos revelam verdades, mostra-nos Schlegel, Novalis, Kleist, Hoffmann, Bellmer, Unica.

Como saldo desse longo percurso, o que podemos dizer é que, perante alguns objetos de múltiplas expressões, acabamos fazendo tradução. Traduzimos o visual pelo verbal, com perdas e ganhos, pois a obra traduzida lança-se para o infinito. A filologia romântica ensina que traduzir, comparar as linguagens distintas, é a única forma de alcançar aquilo que a obra tem de devir.

No primeiro capítulo da tese, passamos pelos jogos com o anagrama, analisando as subversões de Bellmer sobretudo na linguagem da ilustração, subversões essas que relacionamos com as deformações de um manual de ilustração, os livros de ginástica e, no horizonte, a teoria da linguagem; essas imagens estão por trás da imagética da obra de Bellmer. A ilustração aparece, em certo sentido, como a linguagem mais importante, pela sua adaptação à palavra e consequente capacidade de subversão dos limites verbal-visual. Auxiliados pela obra de Zürn, tomamos a figura do cefalópode como modelo anatômico do manual de ginástica de Bellmer, em busca de criar um livro de ginástica ilustrado da anatomia em crise. Temos, assim, o livro de ginástica ilustrado do cefalópode, construído pelos manuais dos objetos traduzidos pela filologia da loucura.

No segundo capítulo, vimos que existe na ilustração de Hans Bellmer para Heinrich von Kleist, *Les Marionettes* (1969), uma identificação que o cefalópode nos ajuda a compreender. Bellmer lê Kleist como se pudesse ver ali um antecedente de sua teoria de que o corpo apraz apenas a si mesmo, joga apenas com os seus próprios instrumentos, delicia-se em reflexos nos quais caímos ao tentar recortar a nossa experiência na espiral do infinito. Kleist é, para Bellmer, o ponto de choque do romantismo com a escandalosa cultura verbal-visual que viria após sua obra, após o século das luzes, das lógicas, das loucuras e outras palavras – e o mundo é escandaloso porque a obra de Bellmer é escandalosa, ou ao contrário. Indiretamente, Bellmer via na sua obra uma continuidade de um certo legado do passado libertador e criativo da Alemanha, que continua em Lotte Pritzel, Friedrich Schröder-Sonnenstern, Unica Zürn; tal legado vem de Kleist e do romantismo. A marionete de Kleist é a frase de Bellmer, o que chamamos *Puppensätze*: as frases como marionetes.

O terceiro capítulo é uma perscrutação de uma obra bellmeriana que, aparentemente, não teria uma relação de referência direta com texto e linguagem, uma vez que se trata de uma série fotográfica: *Unica-bound* (1958). Por meio da descoberta de Hazel Donkin (2012), vimos que o signo do romantismo também está presente ali. Esse signo romântico, porém, é menos referência construtiva que destrutiva. Ele contribui para o processo de saponificação da linguagem-corpo. Essas camadas vemos nesse corajoso trabalho de Bellmer, que lida com paixões, tanto de sua obra quanto de sua vida pessoal, na tentativa de testar a sua própria poética e a capacidade de se descrever uma imagem em distintas linguagens, como vimos nas ilustrações, memórias, palavras que retornam em fotografias, bonecas que retornam em mulheres reais, únicas. Do texto à

imagem, é o corpo orgânico aqui o ponto de experimentação de Bellmer, o objeto que ele quer tornar frio na mesa de autópsia.

No quarto e último capítulo, falamos sobre aquele que é seria o derradeiro objeto bellmeriano: a Boneca, o objeto dos objetos. Nosso *Apfelstrudel* em suas camadas revela diferentes realidades do objeto em si, daquilo que Bellmer chamou de mulher experimental, objeto de realidade móvel. A Boneca é o pião, o compasso, os pombos de açúcar. Ela nos conta, em sua estrutura de *Strudel*, a História dos objetos, os artísticos e aqueles de “mau-gosto”. Bellmer a concebe a partir de uma sacada de mestre, uma rebelião contra o pai, contra a autoridade estatal, mas o que ele buscava era, na verdade, um objeto sem um ponto fixo de contrariedade senão a própria contrariedade em si. A Boneca hermafrodita, cujo corpo feminino guarda o corpo masculino dentro dele que emerge um sexo através do outro para depois se penetrar em uma educação pré-natal. A Boneca é esse pião que o compasso guarda dentro dele, tal como a loucura que guarda a lógica...

... o conflito, o choque, o contraste. A Boneca faz combinar as palavras cujos sentidos nós nunca realmente entendemos. Ela é Eu e Outro ao mesmo tempo, é tanto a vítima quanto o algoz. É animal, vítima e presa, na captura do *memento mori*. A Boneca nos mostra que nossas peles são apenas muros que levantamos para mantermos resfriado o doce pedaço de carne.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- ALT, Peter. Poetische Logik Verwickelter Verhältnisse: Kleist und die Register des Bösen. In: *Kleist-Jahrbuch*, 2008/2009. Stuttgart: J. B. Metzler, p. 63-81, 2009. Disponível em: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-476-00361-4_9. Acesso em: 20 de novembro de 2020.
- ALTNER, Marvin. *Hans Bellmer: Die Spiele der Puppe: die Puppendarstellungen in der Bildenden Kunst von 1914-1938*. Weimar: VDG, 2005.
- APFELSTRUDEL. In: *Duden Online*. Berlin: Cornelsen, 2023. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Apfelstrudel>. Acesso em janeiro de 2023.
- BAJAC, Quentin. Anatomie de l'image. In: BAJAC, Quentin. Et. Al. *La Subversion des Images*. Pompidou: Paris, 2009, p. 355-350.
- BARTHES, Roland. Metáforas do olho. In: BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BATAILLE, Georges. *The absence of myth: writings on surrealism*. Trad. Michael Richardson. Londres: Verso, 1994.
- BATAILLE, Georges. *O ânus solar e outros textos do sol*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior seguida de Método de meditação e Postscriptum*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BATAILLE, Georges. *Documents*. Trad. João Camillo Penna. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BEARDSLEY, Aubrey. *A book of fifty drawings*. Londres: Tate, 2020.
- BELLMER, Hans. *Hans Bellmer*. Hannover: Kestner Gesellschaft, 1967.
- BELLMER, Hans. *Corpos labirínticos: textos de Hans Bellmer*. Trad. Alexandre Rodrigues da Costa (Org.). Rio de Janeiro: Gramma, 2019.
- BELLMER, Hans. *Little Anatomy of the Physical Unconscious, or The Anatomy of the Image*. Trad. Jon Graham. Vermont: Dominion, 2004.
- BELLMER, Hans. *Oeuvre grave*. Paris: Denoël, 1971.

BELLMER, Hans. *Pequena anatomia da imagem*. Trad. de Graziela Dantas e Marcus Rogério Salgado. São Paulo: 100 Cabeças, 2022.

BENJAMIN, Walter. *A criança, o brinquedo, a educação*. Trad. de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Marcio Seligmann-Silva. Iluminuras: 2018.

BENJAMIN, Walter. E. T. A. Hoffmann e Oskar Panizza. In: BENJAMIN, Walter; Lowy, Michael (Org.). *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013, 377-400.

BENJAMIN, Walter. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

BILES, Jeremy. *Ecce Monstrum*. Chicago: Fordham, 2007.

BRAND-CLAUSSEN, Bettina. On Several Drawings by Unica Zürn. In: BEYME, Ingrid von (et. al). *Surrealismus und Wahnsinn*. Heidelberg: Wundernhorn, 2009, p. 108-140.

BRETON, André. *Communicating Vessels*. Trad. Mary Ann Caws. Nebraska: Lincoln & London, 1990.

BRETON, André. *Mad Love*. Trad. Mary Ann Caws. Nebraska: Lincoln & London, 1988.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luís Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2004.

BRETON, André. *Surrealism and Painting*. Boston: Museum of Fine Arts, 2002.

BRINK, Andrew. *Desire and avoidance in art: Picasso, Bellmer, Balthus and Cornell*. New York: Peter Lang, 2007.

CAMILO, Anderson Barbosa. Georges Bataille e a (im)possibilidade da linguagem no instante da experiência. In: *Experimentart*, v.3, n. 5, 2017, p. 37-55. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/experimentart/article/view/9119>. Acesso em: 2 de setembro de 2021.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer. In: *ARS*, n. 36, 2017, 79-97. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ars/a/YvBL84vVJLzq6LwBhvzYjWS/?lang=pt>. Acesso em: 6 de junho de 2019.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. Entre labirintos e anagramas: o informe como dilaceramento dos corpos na obra de Hans Bellmer. In: *Art&Sensorium*, v. 5, n. 2, 2018, 107-124. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/2332>. Acesso em: 02 de julho de 2020.

DANTAS, Marta. O castelo de André Breton: o fantástico e o maravilhoso no Surrealismo. In: *Abusões*, n. 5, p. 281-313, 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/30314>. Acesso em: 23 de junho de 2022.

DONKIN, Hazel. The Ties that Bind Hans Bellmer's *Tenir au frais* to Heinrich von Kleist. In: *History of Photography*, 36:4, p. 414-421, 2012. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.2012.703371>. Acesso em: 5 de setembro de 2019.

DONKIN, Hazel. *Surrealism, Photography and the periodical Press: an investigation into the use of photography in surrealist publications (1924 — 1969) with specific reference to themes of sexuality and their interaction with commercial photographic images of the period*. Donkin, Hazel. PhD. 482 pgs. Northumbria University, 2009. Disponível em: <https://nrl.northumbria.ac.uk/id/eprint/2584/>. Acesso em: 20 setembro de 2023.

DÖPP, Hans Jürgen. *Bellmer et la Belle Mére: Psychoanalytische Betrachtungen zu Bellmers Werk*. Norderstedt: BoD, 2017.

ERNST, Ulrich. Permutation als Prinzip in der Lyrik. In: *Poetica*, vol. 24, n. 3/4, pp. 225-269, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43027989>. Acesso em: 20 de agosto de 2021.

FERNANDES, Edrisi de Araújo. *Antecedentes histórico-filosóficos da problemática do tempo e do mal no Freiheitsschrift de Schelling: aproximações gnósticas* (Tese). Doutorado em Filosofia. 2010. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, Rio Grande do Norte. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/16446>. Acesso em fevereiro de 2020.

FILIPOVIC, Elena. “Abwesende Kunstobjekte: Mannequins und die ‚E. I. du Surrealisme‘ von 1938. In: Katharina Surya (Org.). *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*. Köln: Oktagon, 1998.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge: MIT, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. „Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007.

- GUINSBURG, J. LEIRNER, Sheila (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HOFFMANN, E. T. A. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Org. Maria Aparecida Barbosa. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- HOPKINS, David. *Dark Toys: surrealism and the culture of childhood*. New Haven: Yale University, 2021.
- HUBERT, Renee Riese. *Magnifying mirrors: women, surrealism and partnership*. Lincoln: Nebraska Press, 1994.
- HUBERT, Renee Riese. *Surrealism & The Book*. Los Angeles: University of California, 1998.
- HÜLK, Walburga. Jacques Lacans surrealistische Liaison/Läsion. In: QUEIPO, Isabel Maurer; RISSLER-PIPKA, Nanette; ROLOFF, Volker (Orgs.). *Die grausamen Spiele des ‚Minotaure‘*. Bonn: Transcript, 2005.
- JELENSKI, Constantin. *Les Dessins de Hans Bellmer*. Paris: Denoel, 1966.
- JELINEK, Elfriede. *Hans Bellmer/Louise Bourgeois: Double sexus*. Berlin: Gestalten, 2010.
- KAFKA, Franz. *Der Prozeß*. Braunschweig: Damnick, 2015.
- KERN, Anne. *The Exquisite Corpse*. Nebraska: Lincoln & London, 2009.
- KLEIST, Heinrich von. *Pentesileia*. Trad. Rafael Gomes Filipe. Porto: Porto Editora, 2003.
- KLEIST, Heinrich von. Sobre o teatro de marionetes. In: *Revista USP*, Brasil, n. 17, p. 196-201, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25982>. Acesso em: 1 de julho de 2019.
- KLEIST, Heinrich von. *Sämtliche Erzählungen*. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2018.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. de Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anna Davée. São Paulo: Macula, 2012.
- KRAUSS, Rosalind. The Photographic conditions of surrealism. *October*, v. 19, 1981, p. 3-34. <https://www.jstor.org/stable/778652>. Acesso em outubro de 2020.
- LACAN, Jacques. *O seminário: livro 7, a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LAUTRÉAMONT. *Os Cantos de Maldoror*, Poesias, Cartas (obra completa). Trad. de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LARSON, Judith Ann. *From Romanticism to Surrealism: a study of connections*. Phoenix : Proquest, 1987.

LOSANO, Mario Giuseppe. *História dos autômatos: da Grécia Antiga à Belle Epoque*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

LUTZ, Helga. *Schriftbilder und Bilderschriften: zum Verhältnis von Text, Zeichnung und Schrift bei Unica Zürn*. Weimar: J.B. Metzler, 2003.

MAAS, Wilma Patrícia. Hermenêutica e não-hermenêutica. In: *Pandemonium Germanicum*, n. 15, São Paulo, p. 18-36, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pg/a/GjHLC3JKPTj5FFrKq7dL5hR/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 20 de outubro de 2019.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAHON, Alyce. *Surrealism and the politics of Eros, 1938-1968*. Londresd: Thames & Hudson, 2005.

MARCOCI, Roxana (Org.). *The original copy: photography of sculpture, 1839 to today*. New York: The Museum of Modern Art, 2010.

MARCUS, George E. *Paranoia within reason: a casebook on conspiracy as explanation*. Chicago: University of Chicago, 1999.

MITRANI, Nora. *Rose au coeur violet*. Paris: Terrain vague-Losfeld, 1988.

MONNET, Livia. Anatomy of Permutational Desire: Perversion in Hans Bellmer and Oshii Mamoru. In: *Mechademia*, vol. 5, p. 285-309, 2010, p. 285-309. <https://muse.jhu.edu/article/400562/pdf>. Acesso em junho de 2021.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2017.

NAVRATIL, Michael. Kleist und die Sehnsucht, kein Selbst zu sein. In: NAVRATIL, Michael. *Närrische Ordnungen: D. Kehlmanns neo-moderne Poetik*. Hamburg: Rowohlt, 2010.

NOVALIS. *Philosophical Writings*. Trad. Margaret Mahony Stoljar. Nova York: State University of NY, 1997.

NOVALIS. *Pólen: Fragmentos, diálogos, monólogo*. 2. Ed. Trad. Rubens Filho. São Paulo: Iluminuras, 2021.

PATRIARCHY. *Sweet Piece of Meat*. Los Angeles: Dero Arcade, 2018. Áudio (03:34).

PLUMER, Esra. The Living Doll: a Look at Hans Bellmer's Later Work from the "Puppet's" Standpoint. In: Kamil Kopania (Org.). *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena*. Sienkiewicza: Aleksander Zelwerowicz, 2016.

PURSCHKE, Hans. *Puppenspiel in Deutschland*. Darmstadt: Gachet & Co, 1957.

SAFAROVA, Barbara. Unica Zürns Such nach dem Absoluten. In: BEYME, Ingrid von (et. al). *Surrealismus und Wahnsinn*. Heidelberg: Wunderhorn, 2009.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Carl Hansen, 2007.

SALGADO, Marcus Rogério. Caderno de notas e imagens de um corpo no abismo. In: BELLMER, Hans. *Pequena anatomia da imagem*. Trad. de Graziela Dantas e Marcus Rogério Salgado. São Paulo: 100 Cabeças, 2022, p. 103-122.

SCHABER, Steven. Novalis' "Monolog" and Hofmannsthal's "Ein Brief": Two Poets in Search of a Language Author(s). In: *The German Quarterly*, vol. 47, n. 2, p. 204-214, 1974. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/403360>. Acesso em: 25 de julho de 2022.

SCHILDER, Paul. *The image and appearance of the human body*. Philadelphia: Routledge, 1999.

SCHLEGEL, Friedrich. Sobre a incompreensibilidade. Trad. de Bruno C. Duarte. *Alea*, vol. 13, n. 2, Rio de Janeiro, 2007, p. 328-340. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/sp6vpzvvcV84S7wSp53tkGx/>. Acesso em: junho de 2019.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos e Conversa sobre poesia*. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Trad. Constantino Luz Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2019.

SCHMENGLER, Dagmar (Org.). *Unica Zürn – Camaro – Hans Bellmer: Arbeiten der 40er bis 60 Jahre*. Bonn: Brinkmann u. Bose, 2016.

SCHNEEDE, Uwe M. *Die Kunst des Surrealismus*. München: C.H. Beck, 2006.

SCHWERING, Gregor. „Anatomie des Begehrens: Hans Bellmers Theorie des Surrealen. In: Isabell Fischer; Karina Schuller (Orgs.). *Der Surrealismus in Deutschland?* Münster: Universität Münster, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Leituras de Walter Benjamin*. Annablume: Campinas, 2007.

SILVA, Carina Zanelato. *O problema do conhecimento e a dissolução do conceito de maldade em Heinrich von Kleist*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. 252 fl, Araraquara, 2019. <https://repositorio.unesp.br/items/33b33479-f528-442d-b135-8c9346a93892>. Acesso em junho de 2020.

SILVA, Carina Zanelato. *Sobre graça, dignidade e beleza em Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist*. Relicário: Belo Horizonte, 2018

SONNENSTERN, Friedrich Schröder. *Mondgeistfahrt*. Berlin: Brinkmann, 1974.

STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob palavras: os anagramas de Ferdinand Saussure*. Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974.

STOLJAR, Margaret Mahony. Introduction. In: NOVALIS. *Philosophical Writings*. Trad. Margaret Mahony Stoljar. Nova York: State University of NY, 1997, p. 1-23.

TAMM, Müller. „Einleitung“. In: Katharina Surya (Org.). *Puppen Körper Automaten*. Phantasmen der Moderne. Köln: Oktagon, 1998.

TAYLOR, Sue. Hans Bellmer in the Art Institute of Chicago. In: *Art Institute of Chicago Museum Studies*. Vol. 22, n. 2, p. 150-165, Chicago, 2014. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4104319>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2022.

TAYLOR, Sue. *The anatomy of anxiety*. Londres: MIT Press, 2000.

THEISEN, Bianca. Dancing with words. Kleist 'Marionette Theater'. In: *MLN*, v. 121, n.3, p. 522-529, 2006. Disponível em: <https://odradeksjourney.files.wordpress.com/2018/03/dancing-with-words-kleists-marionette-theatre.pdf>. Acesso em: 20 de julho de 2021.

TZARA, Tristan. Concerning a certain automatism of taste. In: ÉLUARD, Paul. *The surrealist look at art*. Venice: Lapis, 1990, s.p.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

VOLOBUEF, Karin. Rousseau e Kleist. In: MARQUES, J. O. de A. (Org.) *Verdades e mentiras: 30 ensaios em torno de Jean-Jacques Rousseau*. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2005, p. 471-476.

WEBB, Peter. *Death, Desire & the Doll: the life and art of Hans Bellmer*. Londres: Solar Books, 2006.

WENZL, Juliane. Die Spiele der Farbe: die Rollen der Farbe in Die Spiele der Puppe. Marginalien. *Jahrbuch*. 2013. Disponível em: www.academia.edu/37252428/Die_Spiele_der_Farbe_Die_Rollen_der_Farbe_in_Hans_Bellmers_fotografischer_Serie_Die_Spiele_der_Puppe. Acesso em 23 de jan. de 2022.

WHEATLEY, Henry Benjamin. *Of Anagrams*. London: Hertford, 1862.

WILLER, Claudio. Sobre Surrealismo e Filosofia. 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/6542416/Sobre_surrealismo_e_filosofia. Acesso em 20 de jan. de 2022.

WILLER, Claudio. Mais sobre surrealismo e filosofia. In: *Limiar*, vol. 13, n. 5, p. 145-148, 2016. <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9248>. Acesso em agosto de 2020.

WILLER, Claudio. *Dias ácidos, noites lisérgicas*. São Paulo: Córrego, 2019.

WILLER, Stefan. *Poetik der Etymologie: Texturen sprachlichen Wissens in der Romantik*. Berlin: Akademie, 2003.

WOSK, Julie. *My fair ladies: female robots, androids, and other artificial Eves*. New Jersey: Rutgers University, 2015.

ZÜRN, Unica. *Dark Spring*. Cambridge: Exact Change, 2000.

ZÜRN, Unica. *Pour Zürn: lettres de Hans Bellmer à Henrich Michaux*. Paris: Ypsilon, 2009.

ZÜRN, Unica. *The Man of Jasmine and Other Texts*. Trad. Malcom Green. London: Atlas, 2020.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADES, Dawn; BAKER, Simon. *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*. Massachusetts: MIT Press, 2006.

ALEXANDRIAN, Sarane. *Hans Bellmer*. New York: Rizoli, 1972.

ARTAUD, Antonin. BATAILLE, Georges. *Van Gogh mutilado e suicidado*. São Paulo: 100 Cabeças, 2023.

BARBERINI, Museum (Org.). *Surrealism and magic: enchanted modernity*. München: Prestel, 2022.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*, precedida de “A noção de dispêndio”. Trad. de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. *Acephale*. Série periódica. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

BELLMER, Hans. *Anatomia dell'immagine*. Milão: Adelphi, 2001.

BELLMER, Hans. *Petit anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris: Éditions Allia, 2008.

BELLMER, Hans. *Petit anatomie de l'image*. Paris: Allia, 2022.

BELLMER, Hans. *The Doll*. Trad. Malcom Green. Londres: Atlas Londres, 2005.

BELLMER, Hans; MASSONET, Stéphane (Org.). *Le corps et l'anagramme*. Paris: Atelier, 2013.

BILES, Jeremy. *Negative Ecstasies: Georges Bataille and the study of religion*. New York: Fordham University, 2015.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRETON, André. *Nadja*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: 100 Cabeças, 2022.

FISCHER, Isabel; SCHULLER, Karina (Orgs.). *Der Surrealismus in Deutschland?* Münster: Universität Munster, 2016.

FLAHUTEZ, . Hans Bellmer. L'annagrame et l'estampe au service d'un rêve surréaliste. *Histoire de l'art*, vol. 52, 2003, p. 79-94. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_2003_num_52_1_3017. Acesso em: 20 junho de 2020.

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

GONÇALVES, Agnaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.

HUNT, Lynn. *The invention of Pornography, 1500-1800: Obscenity and the Origins of Modernity*. New York: Zone Books, 1993.

KÄUFER, Birgit. *Die Obsession der Puppe in der Fotografie*. Bielefeld: Transcript, 2015.

KLINGSOHR-LEROY, Cathrin. *Surrealism*. Los Angeles: Taschen America, 2015.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade, meu próximo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KRIEGER, Verena. *Metamorphosen der Liebe: Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*. Stuttgart: LIT, 2006.

LACAN, Jacques. Kant avec Sade. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

NOBUS, Dany. *The law of desire: on Lacan's "Kant avec Sade"*. Londres: Palgrave Macmillian, 2017.

NOYS, Benjamin. *Georges Bataille: a critical introduction*. Londres: Pluto, 2000.

OSHII, Mamoru. *Ghost in the Shell 2: Innocence: 4-Volume Ani-Manga*. São Francisco: Viz Editora, 2005.

OVÍDIO. *Metamorphoses*. Trad. de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PERRON, Bernard. *Silent Hill: The Terror Engine*. Montreal: Digi Cult, 2012.

QUIGNARD, Pascal. *Cécile Reims grave Hans Bellmer*. Paris: Cercle d'Art, 2006.

RABAIN, Jean-François. Le sexe et son double. In: BORDERIE, Roger; RONSE, Henri (Org.). *Hans Bellmer: spécial de la Revue Obliques*. Paris: Editions Borderie, 1975.

RAY, Man. *Man Ray Photographer*. London: Thomas & Hudson, 1982.

SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Ausgabe*, III. Paderborn: Schöningh, 1967.

SEMFF, Michael. *Hans Bellmer*. Stuttgart: Hatje Cantz, 2006.

SILVA, Lucas Henrique da. *Duzentos anos de O homem da areia, duzentos anos de Olímpia: um retorno à personagem de E. T. A. Hoffmann e seu legado para a literatura fantástica*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Estadual de Londrina – UEL, 131 fl, Londrina, 2016. <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000221502>. Acesso em fevereiro de 2020.

SURYA, Michel. *Georges Bataille: an intellectual biography*. Londres: Verso Books, 2010.

VANSKIKE, Elliot. Pornography as paradox: the joint project of Hans Bellmer and Georges Bataille. *Mosaic*, Winnipeg, vol. 31, n. 4, 1998, p. 41-56. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/fa042a23c4bba0dd87dbc9c7a1cff164/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817276>. Acesso em: 16 de agosto de 2020.

WERCKMEISTER, Otto Karl. *Die demontage von Hans Bellmers Puppe*. Berlin: Kunstverlag, 2011.

WETZEL, Hannah. Hans Bellmer's Dolls and the Subversion of the Female Gaze. In: *Inquires*, vol. 13, n. 1, p. 1-2, 2021. Disponível em: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/1857/hans-bellmers-dolls-and-the-subversion-of-the-female-gaze>. Acesso em: 5 de março de 2022.

ZÜRN, Unica. *The trumpets of Jericho*. Trad. de Christina Svendsen. Cambridge: Wakefield, 2015.