

ENTRE LABIRINTOS E ANAGRAMAS: O INFORME COMO DILACERAMENTO DOS CORPOS NA OBRA DE HANS BELLMER

Alexandre Rodrigues da Costa¹

RESUMO: Neste artigo, analisamos como o informe, na obra de Hans Bellmer, se articula a partir do corpo evocado em sua precariedade, quando este se torna desarticulado, múltiplo, labiríntico, na medida em que seus membros se espelham, anarquicamente, uns nos outros. Se o informe, segundo Georges Bataille, “é o incerto que se espalha por todos os lugares”, sua presença na obra de Hans Bellmer pode ser pensada como seu fundamento, já que nos confrontamos com formas sempre transitórias, como se tudo se sustentasse a partir de suas próprias ruínas. Em suas fotografias, desenhos e esculturas, Hans Bellmer faz com que as imagens, paradoxalmente, ultrapassem o visível através da própria figurabilidade, como se seus personagens fossem silenciados pelos cenários que os rodeiam e ambos se tornassem labirintos, estruturas precárias e incompletas, nas quais nunca se encontra a saída. Os anagramas que Bellmer apresenta, em seu livro *Anatomia da imagem*, servem para exemplificar sua proposta de um corpo insubordinado, permutável. Novos significados podem ser extraídos à semelhança do que ocorre com as palavras de um poema, cuja estrutura torna-se reversível, múltipla e indeterminada, uma vez que as mesmas letras que compõem um verso se convertem nos demais. Os sentidos que surgem do novo texto não se amparam mais na lógica do discurso, do conhecimento, mas na falta de razão, na angústia de não se conseguir criar um eixo hierárquico entre o atual e o anterior, o eu e o outro, o que Georges Bataille chama de não-saber.

PALAVRAS-CHAVE: Informe. Fragmento. Labirinto. Anagrama. Não-saber.

BETWEEN LABYRINTHS AND ANAGRAMS: THE FORMLESS AS TEARING OF THE BODIES IN THE HANS BELLMER'S WORK

ABSTRACT: *In this article, we analyze how the formless, in the work of Hans Bellmer, articulates itself from the body evoked in its precariousness, when it becomes disjointed, multiple, labyrinthine, insofar as its members mirror, anarchically, in each other. If the formless, according to Georges Bataille, "is the uncertain which spreads everywhere", its presence in Hans Bellmer's work can be thought of as its foundation, since we are confronted with ever transitional forms, as if everything were sustained by from their own ruins. In his photographs, drawings and sculptures, Hans Bellmer makes the images, paradoxically, go beyond the visible through their own figurability, as if their*

¹ Professor Doutor das disciplinas de História da Arte, Teoria e Crítica de Arte, do departamento de Disciplinas Teóricas e Psicopedagógicas da Escola Guignard (Universidade do Estado de Minas Gerais). rodriguescosta@hotmail.com

characters were silenced by the scenarios that surround them and both became labyrinths, precarious and incomplete structures, in which the exit is never found. The anagrams that Bellmer presents in his book Anatomy of the Image serve to exemplify his proposal of an insubordinate, interchangeable body. New meanings can be extracted in the same way as the words of a poem, whose structure becomes reversible, multiple and indeterminate, since the same letters that make up one verse become the others. The senses that emerge from the new text are no longer based on the logic of discourse, of knowledge, but on the lack of reason, in the anguish of not being able to create a hierarchical axis between the present and the previous one, the self and the other, which Georges Bataille calls it non-knowing.

KEYWORDS: *Formless Fragment. Labyrinth. Anagram. Non-knowing.*

As fotografias criadas pelo artista plástico Hans Bellmer, na Alemanha, na década de 30, oferecem uma perspectiva diferente e inusitada do corpo humano. Nas imagens que compõem o livro *Die Puppe* (A boneca), que Hans Bellmer publicou em 1934, pelo editor Thomas Eckstein, observamos fotografias não verdadeiramente de uma mulher, mas uma boneca cujos traços lembram os do corpo feminino. Aqui, a semelhança, ao mesmo tempo em que é evocada, é destruída por uma espécie de operação de desmantelamento da representação. Embora a graciosidade dos traços e a pose lembrem a de uma figura feminina, é a partir do desmembramento e da rearticulação de algumas partes de seu corpo que essa boneca estabelece a deformação e a mutilação como parâmetros para o erotismo.

O livro *Die Puppe* continha dez fotografias em preto e branco, todas retratando a primeira boneca de Bellmer em uma série de *tableaux vivants*. Ele trazia também uma curta introdução, intitulada “Memórias do tema boneca”, na qual Bellmer relatava de onde vieram suas inspirações e fantasias para a elaboração de sua boneca. Mesmo tendo uma tiragem pequena, o livro conseguiu chegar às mãos de Paul Eluard, que providenciou uma tradução para o francês através de Robert Valançay. Em 1936, *Die Puppe* foi traduzido para o francês com o título *La Puppée*. Cem cópias foram publicadas, sendo que cinco eram edições de luxo e traziam na capa uma foto da cabeça da boneca.

Se nos determos, com um pouco mais de atenção, sobre as dez fotografias que compõem *Die Puppe*, perceberemos que o livro revela a gênese da boneca de Bellmer, principalmente no que diz respeito às três primeiras fotografias (figuras 1, 2 e 3). Nelas, a boneca encontra-se em estado de elaboração, como pode ser visto na primeira imagem, na qual é mostrado o esqueleto de madeira e de metal. Na segunda foto, como se acompanhássemos o decorrer de um processo, a armação é preenchida, na região do troco, com plástico, para aparecer concluída, na terceira foto, junto com o seu criador, que se expõe através de uma imagem transparente de si mesmo, à semelhança de um fantasma.

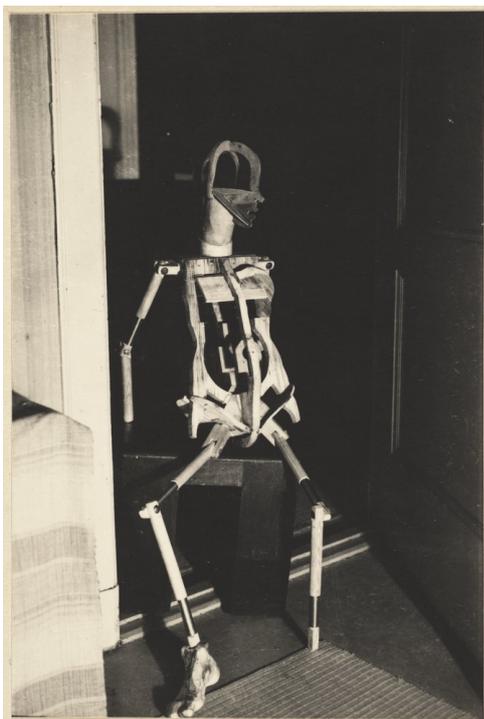


Figura 1. Hans Bellmer (1902–1975),
Die puppe, 1934, fotografia, (BELLMER, 2005, p. 45).



Figura 2. Hans Bellmer (1902–1975),
Die puppe, 1934, fotografia, (BELLMER, 2005, p. 46).



Figura 3. Hans Bellmer (1902–1975),
Die puppe, 1934, fotografia, (BELLMER, 2005, p. 47).



Figura 4. Hans Bellmer (1902–1975),
Die puppe, 1934, fotografia, (BELLMER, 2005, p. 48).



Figura 5. Hans Bellmer (1902–1975),
Die puppe, 1934, fotografia, (BELLMER, 2005, p. 50).

A partir da quarta foto (figura 4), o que impera é o desmembramento, a mutilação, o vazio como interlocução e fundamento da forma. Se em boa parte das fotografias, a boneca encontra-se totalmente desmontada, em outras, suas partes chegam a formar um corpo, de tal forma que ele se apresenta quase completo, à imagem de uma menina ou uma adolescente. Mas é esse “quase” que revela a percepção de Bellmer, no momento em que o artista alemão consegue fugir dos lugares e tópicos comuns destinados à figura feminina. Se sua boneca, como podemos observar na sexta fotografia (figura 5), surge de forma insinuante, encenando gestos típicos de mulheres em poses sensuais, é a partir da mutilação, de uma espécie de ritual, na verdade um ritual cenográfico, que essa boneca é alçada à condição de objeto sagrado. Mas como assim sagrado? Não podemos esquecer que o sagrado reúne, em seu princípio, duas esferas contrárias. De acordo, com Durkheim, “as forças religiosas são de dois tipos. Umas são benéficas, guardiãs da ordem física e moral, dispensadoras da vida, da saúde, de todas as qualidades que os homens estimam. (...) Por outro lado, há as potências más e impuras, produtoras de desordem, causadoras de morte, de doenças, instigadoras de sacrilégio” (DURKHEIM, 1996, p. 449). Durkheim, assim, dá ao sacrifício um significado simbólico, já que os ritos sacrificiais constituíram uma espécie de mediação entre o indivíduo e a comunidade. O sacrifício, nessa perspectiva, é aquilo que nutre e sustenta a vida coletiva, no instante em que celebra a renovação que tanto o indivíduo quanto a coletividade comungam. No entanto, para um pensador como Georges Bataille, o sacrifício praticado a partir da auto-mutilação constitui-se não como um ato de união com o coletivo, mas de revolta contra a ordem estabelecida e os valores impostos. E é exatamente isso que Bellmer faz com suas fotografias de boneca, com bem observa Therese Lichtenstein:

As obras de Bellmer são um violento ataque aos estereótipos de normalidade evidente na cultura e arte nazista. Elas se rebelam contra as imagens idealizadas do corpo feminino ariano presentes na arte elitizada dos nazistas e na cultura de massa.

R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.5, n.2, p. 107 – 124 Jul.-Dez. 2018.

Mas mais do que isso, elas questionam o papel da representação na construção social de gênero e sexualidade na alta arte alemã e na cultura popular de 1930. (LICHTENSTEIN, 2001, p. 1)

O que Hans Bellmer articula, em suas fotografias, pode ser percebido, portanto, como uma série de sacrifícios que têm o objetivo de questionar os papéis sociais, mas também a própria noção de representação. Para que isso ocorra, as imagens de sua boneca se estabelecem como parte de um processo de perda, de afirmação da inutilidade do corpo feminino. Não é à toa que ele se utilize de bonecas em sua obra, uma vez que a sociedade tende a estereotipar o papel da figura feminina através delas, simplificando e infantilizando o corpo da mulher. A questão é que Bellmer, ao mutilar suas bonecas, não só vai contra a visão que a sociedade alemã lança sobre a mulher, mas instaura rituais de sacrifício, nos quais, como veremos mais à frente, ele também se sacrifica, a ponto de perder sua própria identidade. Em *A noção de despesa*, livro que constitui a primeira parte de *A parte maldita*, Georges Bataille relaciona o sagrado a um estado de perda: “O sacrifício não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas sagradas (...) antes de tudo, fica claro que as coisas sagradas são constituídas por uma operação de perda” (BATAILLE, 1975, p. 31). Mas como se dá essa operação de perda no objeto sagrado? Na *Teoria da religião*, um dos livros que compõem a *Suma ateológica*, Bataille nos dá uma explicação de que maneira um ser, na condição de coisa, torna-se sagrado:

O princípio do sacrifício é a destruição, mas, ainda que algumas vezes ele chegue a destruir inteiramente (como no holocausto), a destruição que o sacrifício quer operar não é o aniquilamento. O que o sacrifício quer destruir na vítima é a coisa – somente a coisa. O sacrifício destrói os laços de subordinação reais de um objeto, arranca a vítima ao mundo da utilidade e a entrega ao do capricho ininteligível. (BATAILLE, 1993, p. 37)

Nesse sentido, a partir das fotografias de sua boneca, Bellmer provoca a destruição do corpo feminino, a sua retirada do mundo das coisas, tornando-o inacessível, levando-o, agora, à condição daquilo que não tem mais serventia. Em cada fotografia de sua boneca, Bellmer pratica, portanto, uma operação de destruição. Daí que sua boneca apareça mutilada, desmembrada, como se realmente fosse vítima de um sacrifício. Aqui, a violência apaga os limites entre as partes do corpo, de tal forma que cada uma delas se torna intercambiável e múltipla. Confinada no espaço sacrificial que é o apartamento de Bellmer, amparada por paredes, desarticulada sobre a cama, a boneca é sempre a mesma e outra, na verdade, as fotografias se constituem em uma coleção de identidades esfaceladas. Nesse sentido, o sacrifício ao qual boneca é exposta permite que sua realidade se desvaneça e sua identidade se torne ambivalente, labiríntica. Tanto os textos de Bataille quanto as fotografias de bonecas de Bellmer se articulam como sacrifícios nos quais sacrificador e vítima tornam-se um.

Bataille aborda essa questão da identidade, em um texto ao qual ele dá o título de “Sacrifícios”. Ao longo da leitura desse texto, não encontramos nenhuma referência explícita aos rituais de sacrifício. O tema do texto perpassa a noção de identidade, de um *eu* que se debruça sobre o vazio ante a iminência da morte. Na verdade, o que Bataille faz, ao abordar a experiência do *eu* e de sua improbabilidade, é discutir de que forma a morte não se opõe à existência, já que “a aproximação da podridão liga o eu-que-morre à nudez da ausência” (BATAILLE, 1973, p. 87). Se o eu se projeta para fora de si, criando, assim, o objeto de sua paixão, o sacrifício seria, portanto, o momento em que para o eu-que-morre é revelada a existência ilusória do eu, já que a existência das coisas, que assumem o valor para ele, se constituem como “os preparativos de uma execução, a existência das

R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.5, n.2, p. 107 – 124 Jul.-Dez. 2018.

coisas que não pode fechar a morte que ela traz, mas que ela mesma se projetou nessa morte que a encerra” (BATAILLE, 1970, p. 96). A destruição do eu é o sacrifício que o liberta. Nesse sentido, a irrealidade do mundo deve ser corroída, para que a natureza da existência esteja em concordância com a natureza extática do eu-que-morre.

Tanto Bataille quanto Bellmer apagam as fronteiras existentes entre o eu-que-mata e o eu-que-morre no momento em que é possível perceber que, na verdade, seja o texto, seja a fotografia, suas obras se revelam como partes, restos, de seus próprios sacrifícios. A identificação, por exemplo, de Bellmer com suas bonecas ao mesmo tempo em que fundamenta o plano conceitual de suas fotografias, marca uma reversibilidade de identidade que só é possível a partir de um eu que imerge em sua obra, de tal forma que o objeto representado e a representação tornam-se indiscerníveis um do outro. Em Bataille, isso ocorre quando o escritor francês se nomeia como Dianus, em *O culpado*: “aquele que se chamava Dianus escreveu estas notas e morreu”. Como bem observa Alexander Irwin, Bataille, “ao escrever sua experiência interior, é tanto soberano e assassino, renegado matador de deuses e salvador auto-aniquilante” (IRWIN, 2002, p. 31). Nesse sentido, os textos de Bataille podem ser lidos como a realização de sacrifícios, nos quais os papéis de sacrificador e vítima são unificados a partir de um gesto em que vida e morte não se opõem, mas se complementam: “o sacrifício é a vida com a morte confundida” (BATAILLE, 1980, p. 79). A angústia da vítima e a do assassino se tornam a mesma, pois para que haja sacrifício, é necessário antes de tudo que ocorra uma identificação entre eles. Se a vítima é o objeto e o sacrificador, o indivíduo, a destruição do objeto acarreta a desintegração da identidade dos envolvidos. Já que o matar e o morrer são solidários, não há destruição do objeto, se não houver objeto e aquele que exerce o trabalho de destruí-lo: “A morte desorganiza a ordem das coisas e a ordem das coisas nos mantém. O homem tem medo da ordem íntima que não é conciliável com a das coisas” (BATAILLE, 1993, p. 43). A arte, tudo aquilo que é engendrado tendo em vista a *poesis*, é a própria materialização da angústia, no sentido em que compactua com a morte, ao destruir todo e qualquer aspecto de utilidade de sua formação. O eu que participa desse processo é o sacrificador e a vítima, já que o que está em jogo é a dissolução de sua identidade, que se realiza como estado de perda:

O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de despesa: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de sacrifício. (BATAILLE, 1975, p. 32)

Para aquele que faz o poema não há nenhum retorno material, uma vez que o risco aí assumido exige que ele empenhe sua própria existência na representação de seus escritos. Isso não quer dizer que o poema seja uma cópia ou reflexo de seu criador, mas um resíduo, matéria destruída, palavras sagradas “limitadas ao nível de beleza impotente, que retiveram o poder de manifestar toda soberania” (BATAILLE, 1988, p. 342). O furor de escrever coloca-se assim a serviço do desespero, no sentido de que a palavra só pode ser utilizada em função de sua própria perda, do abismo que cava. Dessa forma, o sujeito que escreve o poema não apenas destrói o sentido funcional das palavras, mas também se assassina, no instante em que sua ação leva-o à exclusão, a um não-lugar na coletividade. Poderíamos arriscar a dizer, invertendo o postulado de Keats de que o poema é a máscara do poeta, que, na verdade, o poema é onde ele se sacrifica, onde sua identidade não desaparece, mas é despedaçada, para que a partir de suas carnes, seus ossos, suas vísceras, o poema surja.

O resultado disso tudo é que as imagens criadas por Bellmer, em seus desenhos ou nas suas fotografias, assim como os textos de Bataille, podem ser vistos como estruturas orgânicas. Como

bem observa Denis Hollier, o próprio dicionário crítico de Bataille se ampara em um discurso analítico e anatômico: “cada artigo, de fato, desloca o corpo, isola o órgão que trata e desconecta-o de seus suportes orgânicos, transformando-o no lugar de uma concentração semântica através da qual a parte ganha o valor que está amarrado ao todo” (HOLLIER, 1989, p. 78). O artigo, assim, desarticula o todo, criando insubordinação, ao fazer com que as relações hierárquicas desabem frente à parte isolada. Em vez de se apagar no todo, a parte se torna aquilo que Hollier chama de “obscenidade fragmentária”. Verbetes tais como o dedão do pé, o olho, a boca, que Bataille cunhou para o dicionário, são exatamente onde o discurso anatômico ganha forma, já que a parte, agora isolada do corpo, não tem mais o propósito de servi-lo como fundamento de uma imagem única, integral: “O dicionário crítico, em *Documents*, através de concentrações semânticas, produz um tipo de ereção simbólica do órgão descrito, uma ereção da qual, no fim, o órgão, como que se por cissiparidade, se desprende de seu suporte orgânico” (HOLLIER, 1989, p. 79). Nas fotografias de Bellmer, esse desprendimento se dá através da mutilação de suas bonecas. Cada fotografia é um espaço de mutilação, onde a figura feminina é destruída, no instante em que suas partes não estão mais integradas a um todo, mas, ao contrário, se erigem, isoladas, ao negar o lugar de onde vieram. Como organismos que se reproduzem por cissiparidade, as partes isoladas não possuem mais hierarquia uma sobre a outra. É o que acontece na série de fotografias que Hans Bellmer faz de sua segunda boneca, publicada, em 1949, com o título *Les Jeux de la poupée*. Em quase todas essas fotografias, percebemos que o corpo da boneca se torna instável, já que suas partes são intercambiáveis e reversíveis. O resultado é que, em várias imagens, como a fotografia logo abaixo, o corpo da boneca se constitui basicamente de tumores. Não há, aí, um ponto central, pois enquanto em outras fotografias os membros ainda giram em torno de uma junção de esfera, nessa imagem, é como se a própria junção deixasse de ser o ponto de sustentação e ramificasse ao longo de todo corpo. Aqui, a junção de esfera assume o papel de tumor, ao obliterar, no corpo, as partes que antes o constituíam, como o processo de reprodução por cissiparidade, cujas características Denis Hollier assinala:

mais precisamente, devemos fazer uma distinção aqui entre erotismo e sexualidade – uma distinção que não é menos importante do que aquela entre cópula e cissiparidade. O erotismo é a presença na reprodução sexual (na medida em que produz vestígios) de seu outro, a cissiparidade (na medida em que implica a ausência ou, aqui, a obliteração do vestígio). Vida aprovada mesmo na morte. A obliteração do vestígio ou perda dentro do vestígio se refere à mesma coisa. Não é uma questão de retorno regressivo à cissiparidade (que poderia ser ilusória), mas um retorno da cissiparidade – seu retorno dentro do meio de seres complexos, organismos sexuais, enquanto a simples cissiparidade acontece em seres simples, organismos unicelulares. Um retorno, portanto, da cissiparidade dentro da composição, que, de agora em diante, ao se tornar complexa, também se torna perda: o labirinto é o lugar onde a cissiparidade retorna dentro da sexualidade. (HOLLIER, 1989, p. 69).

Se em Bellmer, a multiplicação de membros e partes forma tumores ao longo do corpo de sua boneca, é porque a cissiparidade se dá como o bloqueio do sentido, labirinto onde os corpos se mesclam e se perdem. Quando Bataille escreve, em *A experiência interior*, “o nonsense é o resultado de cada sentido possível” (BATAILLE, 1973, p. 119), podemos interpretar essa frase a partir da análise de Hollier, pois o nonsense, o sentido bloqueado, é exatamente a obliteração do vestígio, o desabamento da linguagem ou do corpo sobre si mesmo. Apaga-se a identidade, impede-se a transposição. Cego, o corpo abraça o excesso, o equívoco, até se tornar perda. Mas isso não quer dizer que a transposição desapareça, pois, na verdade, ela se abre múltipla, emaranhada em si

mesma, como a descrição que Bellmer faz sobre uma fotografia que apresenta um corpo de mulher amarrado:

De acordo com a memória intacta que guardamos de um certo documento fotográfico, um homem, para transformar sua vítima, tinha firmemente amarrado suas coxas, seus ombros, seu peito, com um arame apertado, entrecruzado aleatoriamente, de maneira que ele produziu acúmulos de carne, triângulos irregulares esféricos, alongando dobras, desfigurando lábios, multiplicando seios nunca vistos em lugares inimagináveis. (BELLMER, 2008, p. 42)

Na descrição acima, que Bellmer fez para explicitar as reversibilidades do corpo, no seu texto *Uma breve anatomia do inconsciente físico ou anatomia da imagem*, de 1957, podemos perceber que a integralidade do corpo é rompida pelo desejo de se querê-lo múltiplo, labiríntico, na medida em que suas partes espelham-se umas nas outras. Como não existe mais hierarquia entre as partes do corpo, é possível dizer que o desmembramento e a contínua remontagem da boneca se processam de forma semelhante a anagramas². Nesse mesmo livro, Bellmer compara o corpo a uma sentença: “para ter uma visão distinta e precisa, podemos dizer: o corpo é comparável a uma sentença que nos convidaria a desarticulá-lo, para recompor, por meio de uma série de anagramas sem fim, seus verdadeiros conteúdos” (Bellmer 2008, p. 48). Toda essa questão do anagrama está relacionada à observação de Bellmer sobre os desdobramentos do corpo humano, quando exposto a determinadas situações, como a que ele descreve, logo abaixo:

Coloquemos perpendicularmente um espelho sem moldura sobre a fotografia de um nu e, sempre mantendo o ângulo de 90°, avancemos ou giremos, de modo que as metades simétricas do conjunto visível diminuam ou cresçam de acordo com uma evolução lenta e estável. - O todo nasce sem parar, em bolhas, em peles elásticas que, por inchaço, saem da fenda teórica do eixo de simetria; ou, se realizarmos um movimento reverso, a imagem diminui inevitavelmente, suas metades espalham-se uma sobre a outra, como cola quente sugada por um nada irresistível - como a vela colocada em um fogão aquecido, que encolhe porque é liquefeita silenciosamente por sua base, que também é a do seu duplo refletido na cera derretida. Diante desse evento natural abominável, que prende toda a atenção, a questão da realidade ou da virtualidade das metades desta unidade móvel define na consciência, desaparece nas bordas da memória. . (BELLMER, 2005, p. 25)

Como um anagrama, o corpo diante do espelho se decompõe, se desdobra, até que a identidade que ele carrega seja destruída, em uma dispersão sem volta, similar ao que ocorre nas fotografias que Bellmer fará de sua segunda boneca, construída em 1935. Em *Les Jeux de la poupée*, percebemos que as partes do corpo, como é o caso das pernas, se proliferam de tal maneira que chegam a substituir os braços e a cabeça. Como se estivesse diante de um espelho, o corpo se subtrai no instante em que é duplicado. A identidade é apagada em prol de um ser monstruoso, originado de

² De acordo com H. B. Wheatley, em seu livro *Of anagrams*: “ao iniciar este ensaio sobre anagramas, devo pressupor que, embora o nome seja derivado de duas palavras gregas, não é moderno ou de formação medieval, mas veio-nos diretamente dos gregos, a palavra *ἀνάγραμμα* tendo sido usada entre eles para expressar a mesma coisa” (WHEATLEY, 1862, p. 57). Essas duas palavras gregas que formam anagrama são *ana* (voltar ou repetir) e *graphein* (escrever) Como podemos ler no *Dicionário Aurélio da língua portuguesa* o anagrama é “palavra ou frase formada pela transposição das letras de outra palavra ou frase” (FERREIRA, 2010, p. 136).

duas margens, uma real e outra virtual unidas no limite daquilo que poderíamos chamar a realidade. Acéfala, a boneca, diferente da primeira, é fotografada ao ar livre, em frente a uma árvore, jogada entre moitas como se tivesse sido violenta. Além disso, a questão do hermafrodita, que estava latente no primeiro livro, torna-se evidente em *Les Jeux de la poupée*, como pode ser percebido em uma foto de 1935, na qual vemos sua parte inferior vestida de calças, enquanto, na superior, ela encontra-se seminua, portando sandálias e meias. Aqui, o espelhamento unifica os gêneros masculino e feminino de forma a romper com os limites que os separam. O duplo não é mais o eu e outro, mas a coexistência de significados e princípios incompatíveis.

Nesse sentido, as identidades se tornam oscilantes, monstruosas, pois o que resta dos corpos repete gestos informes, ao serem levados a um estado crítico, a partir do qual a conjunção e a divergência estabelecem a descontinuidade como um processo de desestruturação da anatomia. Podemos analisar, dessa maneira, a fragmentação e o desdobramento, na obra de Hans Bellmer, à luz do informe, verbete formulado por Georges Bataille, para o dicionário crítico da revista *Documents*, em 1929, como um arranjo complexo de violentas forças irruptivas direcionadas à instabilidade, pois “o informe está sempre na forma, mas nunca é absorvido por essa forma” (Noys 2000, p. 35). Esse paradoxo é a condição da existência do informe e é, por isso, que ele se deixa revelar como um processo, mas não como um conceito. Como disruptura móvel, imagem subversiva, o informe, segundo Benjamin Noys, “nunca se estabelece dentro de um quadro ou uma imagem, mas sempre emerge de uma imagem, uma palavra ou coisas” (Noys 2000, p. 35). Esse caráter instável do informe se deve ao fato de que ele, na condição de verbete, “serve para desclassificar, exigindo que cada coisa tenha a sua forma” (Bataille 1970, p. 217), pois o que ele designa “é o incerto que se espalha por todos os lugares, como uma aranha ou um verme” (Bataille 1970, p. 217). Nesses trechos, assim como em todo o texto dirigido ao informe, Bataille não oferece uma definição precisa, em um sentido dicionarizado, do que venha a sê-lo. No entanto, ao afirmar que o informe “se espalha por todos os lugares” (Bataille 1970, p. 217) e “o universo se assemelha a nada” (Bataille 1970, p. 217), ele conclui que “o somente o informe é relevante para se dizer que o universo é algo como uma aranha ou cuspe” (Bataille 1970, p. 217). O informe conjugaria, assim, o comportamento desterritorialista da aranha e a configuração abstrata do cuspe, mobilidade e abstração, mas sem se fechar em uma síntese, pois em vez de afirmar a conciliação dos contrários, como ocorre na dialética, ele frustra a reconciliação, ao se sustentar indefinidamente em um movimento de oscilação e divisão assimétrica. Por isso, no instante em que o informe desclassifica as coisas e afirma suas estruturas a partir da incerteza, da indefinição de seus limites em relação ao espaço e ao tempo que ocupam, ele passa a se constituir em um ataque aos sistemas acadêmicos e taxinômicos.

Assim, o informe, como o que excede e não se deixa aprisionar, colapsa não apenas o movimento que o engendra, mas que dele se desdobra. Por isso, na primeira versão da boneca assim como na da década de 1940, é possível perceber a presença do informe, na medida em que a representação que temos do corpo oscila entre o referencial e o não-referencial, a ordem e a desordem, como os anagramas que Bellmer cria para o livro *Anatomia da imagem*. Esses anagramas servem para exemplificar sua proposta de um corpo insubordinado, permutável, pois novos significados podem ser extraídos à semelhança do que ocorre com as palavras de um poema, cuja estrutura torna-se reversível, múltipla e indeterminada, uma vez que as mesmas letras que compõem um verso se convertem nos demais. Os sentidos que surgem do novo texto não se amparam mais na lógica do discurso, do conhecimento, mas na falta de razão, na angústia de não se conseguir criar um eixo hierárquico entre o atual e o anterior, o eu e o outro, como pode ser visto neste poema constituído apenas de anagramas:

ROSES AU COEUR 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 surréel côtoie,
O, l'oiseau crêve-tour!
Vil os écoeura route,
Coeur viole osa tuer.

Soeur à voile courte – écolier vous a outré
Curé, ou Eros t'a violé – ou l'écu osera te voir
Où verte coloriée sua – cou ouvert sera loi

O rire sous le couteau
Roses au coeur violet. (BELLMER, 2008, p. 47)³

No poema acima, as estrofes espelham-se umas nas outras, de maneira que é impossível definir um centro, uma origem. O espelhamento, na condição de anagrama, deforma os sentidos dos versos, levando-os ao limite do incompreensível. O que impera é o *nonsense* como desabamento da linguagem, uma vez que os significados, que as palavras geram, não se sustentam mais na lógica da comunicação, naquilo que pode ser apreendido e compreendido. Se o sentido se torna insuficiente, é porque as palavras foram dilaceradas, expostas a esse espelho que lhes corta as amarras e as deixa tão vulneráveis quanto podem ser em suas origens. O anagrama possibilita assim resgatar a palavra a partir de sua multiplicidade negativa, pois o verso se apaga em sua origem, mesclado aos reflexos que deixa e às sombras que projeta. Por isso, no instante em que o verso se torna múltiplo pelas letras que o compõem, ele se abre ao ilimitado, ao impossível, pois suas palavras se tornam instáveis à medida que, dilaceradas, se multiplicam sempre em outras. Ao contrário dos anagramas pesquisados por Saussure, para quem eles escondiam um anátoma, nome divino que corre sob o texto⁴, os escritos por Hans Bellmer e sua companheira Unica Zürn não apontam para um nome,

³ Na tradução literal: Dedicar-se a você, oh cruel/A você, cobra rosada/Ó, querer ser causa/Cubra-se, a rua encara,/Abra-se, oh açucarada//Vá, onde o surreal frequenta,/Ó, o pássaro estoura-volta/Osso perverso estrada doente,/Coração violado ousou matar//Irmã pequena-vela – o estudante te indignou/Padre, onde Eros te violou – onde o escudo se atreverá a te ver/Onde a cor verde suou – pescoço aberto será a lei/Oh riso sob a faca.

⁴ De acordo com um dos comentários de Jean Starobinski a respeito dos estudos de Ferdinand Saussure sobre o anagrama: “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). É importante observar que o texto de Jean Baudrillard sobre o anagrama se opõe a essa interpretação de Starobinski sobre o discurso poético: “por mais complexas que sejam, todas essas interpretações nunca fazem do poético mais do que uma operação suplementar, um desvio num processo de R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.5, n.2, p. 107 – 124 Jul.-Dez. 2018.

mas para o lugar vazio dos significados, já que o verso é, ao mesmo tempo, alguma coisa e coisa nenhuma, pois, de acordo com Jean Baudrillard, “é a própria linguagem que toma a palavra para nela se perder” (BAUDRILLARD, 1996, p. 265). Se não há nome a ser descoberto nos anagramas, a proliferação de palavras ocorre como uma dissecação, a partir da qual as palavras são dilaceradas e desfeitas pelo limite das letras que compõem o verso, sem nunca chegar a ter uma forma permanente, estável.

O que impera no anagrama de Bellmer é um processo que tem como base a fragmentação e a repetição, pois são sempre as mesmas letras que se repetem em cada verso, mas que se fragmentam de maneira a termos uma proliferação de versos, a partir da qual um é sempre diferente do outro. Nesse sentido, a fragmentação encontra na repetição, ao mesmo tempo, sua sustentação e sua negação, pois os fragmentos gerados não se retêm, mas se contraem em expansão, desfazendo e se reconstituindo à medida que se repetem:

Confirma-se, em e por incerteza, que nem todo fragmento está relacionado ao fragmentário. O fragmentário – o "poder" do desastre que ninguém experimentou, e a intensidade desastrosa, incomensurável de prazer, de alegria - é marcado, isto é, todas as suas marcas distintivas são apagadas, e o fragmento seria essa marca, sempre ameaçada por algum sucesso ou outro. Não pode haver um fragmento bem-sucedido, satisfatório ou que indique o fim pelo fim, a cessação do erro, e esse seria o caso se não fosse por outra razão que todo fragmento, embora único, se repete, e é desfeito pela repetição. (BLANCHOT, 1980, p. 72)

É possível perceber que as bonecas e os desenhos de Bellmer se afirmam a partir do fragmento e da repetição, no momento em que se sustentam como desordem, ao se configurarem entre o determinado e o indeterminado, de maneira a negar uma origem, pois, em sua obra, há uma proliferação de corpos que se sobrepõem, se emaranham, de forma que “cada elemento se converte em seu contrário incessantemente” (Bataille 1971, p. 219). O corpo, para Bellmer, se torna transitório, pois nada, nele, se dá como definitivo, mas permanece aberto pelo “pensamento [que] vive a aniquilação que o constitui como uma vertiginosa e infinita queda, e assim não tem somente a catástrofe como seu objeto, sua estrutura é a catástrofe, ela se absorve no nada que a suporta e ao mesmo tempo deixa escapar” (Bataille 1970, p. 94). Poderíamos, a partir dessa citação de Bataille, ver o corpo, na obra de Bellmer, como uma estrutura que se manifesta sob a catástrofe, uma vez que o excesso é o que possibilita que a imagem entre em colapso, ao colocar em crise o olhar que a sustenta. Esse excesso nos leva a perceber como, em muitos desenhos de Bellmer, por meio da transparência e da sobreposição, os cenários e os corpos se mesclam, pois, sem limites definidos, eles se dilaceram à medida que se proliferam como fragmentos. Mais do que na boneca, os desenhos deram a Bellmer a possibilidade de adicionar à mobilidade a transparência, de maneira que, como Alain Jouffroy pontua: “o desenho permite a Bellmer dotar um ser humano com posturas simultâneas, que sua boneca só poderia assumir sucessivamente. O teatro tornou-se cinema” (JOUFFROY, 1960, p. 10). Essa simultaneidade surge com intensidade nas séries de ilustrações inspiradas na obra de Sade, intituladas *À Sade* e *Petit Traité de Morale*, e produzidas para o texto *Madame Edwarda* e o livro *História do olho*, ambos de Georges Bataille. Em quase todas essas

reconhecimento (de uma palavra, de um termo, de um tema). É sempre o mesmo que se dá a ler. Mas então por que essa multiplicação laboriosa — e em que isso ainda é “poético”? Se é para dizer novamente o mesmo termo, se o verso não é senão a dissimulação fônica de uma palavra-chave, tudo isso não passa de complicação e sutileza inútil. E onde está o enlevo? A intensidade do poético nunca está na repetição de uma intensidade, mas na destruição de uma identidade” (BAUDRILLARD, 1996, p. 262).

séries (figuras 6, 7, 8 e 9), os corpos, ao se sobrepor, adquirem ramificações, excessos, em uma perspectiva monstruosa, muito próxima àquilo que José Guilherme Merquior define como obsceno, em seu texto “A escola de Bocage”:

Essa carne-em-excesso que é o tema do obsceno não deixa, só porque dela sorrimos, de fazer-nos a incômoda revelação de uma matéria que, devendo ser, pela proximidade, a mais carregada de significação (o corpo sendo o espaço natural da transição entre a consciência estruturadora das significações e a matéria que as recebe), na dimensão do obsceno comparece como coisa sem sentido, como sobra excremental, expulsa da digestão da consciência erótica de forma equivalente ao que o bolo fecal representa para a nutrição. (MERQUIOR, 1964, p. 161)

O corpo obsceno, na obra de Bellmer se estabelece, assim, como subversão de um corpo utópico, idealizado, no sentido de que ele se afirma como lugar de extravio, um labirinto no qual, ao mesmo tempo que as identidades estão enclausuradas, elas são violentamente expulsas como sobras excrementais. No instante em que Bellmer provoca excessos sem saída, proliferação de gestos e movimentos que se sustentam sobre o nada, a fragmentação e a repetição podem ser analisadas como desdobramentos do informe, já que ele, como um ato performativo, nos possibilita entrever estruturas instáveis e movediças, abertas por um movimento de fluxo e refluxo, de ordem e desastre. Essas estruturas, em vez de serem apaziguadoras, solicitam a atenção e frustram as expectativas, revelam-se e obliteram-se continuamente. Por isso, nos desenhos que realiza, as imagens se estabelecem como conjunção e divergência, pois a sobreposição de imagens múltiplas acontece, a partir da fragmentação e da repetição, como um processo que se desfaz à medida que se desenvolve. Diante da multiplicação de espaços e corpos, atenção e instabilidade servem como práticas dissecatórias, no instante em que a construção se abre para a metamorfose. Em sua comparação do corpo com o anagrama, Bellmer faz com que ele se torne uma espécie de caleidoscópio de miragens, pois a transparência, que a fragmentação articula, expõe-se como desarticulação e decomposição, “o ato de ver com os próprios olhos”, tradução do termo grego *autopsia* para o português, torna-se ação que se realiza entre e sobre a carne. Nesse sentido, a *autopsia* se aproxima da análise, na definição que Jean Baudrillard dá sobre esta:

O termo análise — não sua finalidade “construtiva”, mas seu verdadeiro *fim* — é essa volatilização do seu objeto e dos seus próprios conceitos, ou ainda o empreendimento do sujeito que, longe de buscar dominar o seu objeto, aceita ser analisado por ele em troca, movimento por meio do qual se desfazem irremediavelmente as posições respectivas de um e do outro. (BAUDRILLARD, 1996, p. 259)

Desarticular o corpo como se escrevesse um anagrama é torná-lo labiríntico, no instante em que ele é colocado sob análise, de maneira que o seu dilaceramento, ao misturar o um e o outro, cria “um espaço composto exclusivamente de aberturas, onde nunca se sabe se elas abrem para o interior ou o exterior, se elas são para sair ou entrar”. (Hollier 1989, p. 61). As imagens, pela fragmentação, tornam-se, assim, obliteradas, rasuradas, impedindo o caminho, o fluir como forma de escapar do emaranhado de sentidos, das múltiplas saídas e entradas que se desdobram dos vazios e das vísceras do corpo. Os sentidos que surgem do corpo fragmentado não se amparam mais na lógica do discurso, do conhecimento, mas na falta de razão, na angústia de não se conseguir criar um eixo hierárquico entre o atual e o anterior, o eu e o outro. Tanto o corpo quanto o poema se apresentam como fraturas expostas, no momento em que têm suas estruturas dilaceradas, colocadas em

descontinuidade com relação às suas origens e à sua história. É a partir dessa perspectiva que tanto os poemas anagramáticos quanto as bonecas e desenhos de Bellmer compartilham com os significados que Georges Bataille dá ao labirinto:

No que diz respeito aos homens, a sua existência liga-se à linguagem. Cada pessoa imagina, e assim conhece, a sua existência com a ajuda das palavras. As palavras lhe vêm à cabeça, carregadas da multidão de existências humanas – ou não humanas –, em relação às quais existe a sua existência privada. O ser é, em si, mediado pelas palavras, que só podem se dar arbitrariamente como “ser autônomo” e profundamente como “ser em relação”. Basta seguir, por pouco tempo, o rastro dos percursos repetidos das palavras para perceber, em uma espécie de visão, a construção labiríntica do ser. (BATAILLE, 1992, p. 90)

Segundo Bataille, o ser em si é um labirinto do qual é impossível escapar, já que não estamos nele, mas somos ele. Nesse sentido, as palavras que utilizamos não nos orientam, ao contrário, levam-nos a perder em nós mesmos. Do mesmo modo que o informe é concebido como uma espécie de sabotagem contra o sistema acadêmico, Bataille, de acordo com Denis Hollier, “inverte o sentido metafórico tradicional do labirinto que geralmente liga-o com o desejo de sair” (HOLLIER, 1989, p. 60). Assim, o labirinto é a existência operacional do informe, pois sua estrutura anti-hierárquica opõe-se a concepção geométrica idealizada, para a qual a saída representaria a realização do projeto, da utopia. Ao analisar a questão do labirinto na obra de Bataille, Denis Hollier comenta:

O labirinto não é o espaço seguro, mas o espaço desorientado de alguém que se perdeu em seu caminho, se ele tivesse a boa fortuna de transformar os passos que dá em dança, ou simplesmente deixasse a intoxicação espacial levá-lo a se perder: o labirinto é o espaço bêbado. Nota: a bebedeira não é sem vertigem; palavras bêbadas tem tanto significado quanto um bêbado tem equilíbrio. (HOLLIER, 1989, p. 58-59)

A desorientação que Bellmer promove, nas fotografias de suas bonecas, em seus desenhos, gravuras ou poemas, se constitui em uma espécie de labirinto na medida em que dentro e fora não são mais opções, já que o eu não se refere a si mesmo como uma entidade autônoma, mas como aquilo que pode estar, ao mesmo tempo, próximo e distante de si mesmo: “o fio de Ariadne e o labirinto são idênticos” (HOLLIER, 1989, p. 59). As obras elaboradas por Hans Bellmer podem, portanto, ser vistas como labirintos, nos quais a perda de referência nos arremessa não para um além do corpo, mas para os seus interstícios, onde, a partir de um processo de divisão e reunião simultâneas, o *nonsense* se faz carne.



Figura 6. Hans Bellmer (1902–1975),
À Sade, 1961, gravura, (BELLMER, 1970, p. 39).



Figura 7. Hans Bellmer (1902–1975),
Madame Edwarda, 1965, gravura, (BELLMER, 1970, p.83).



Figura 8. Hans Bellmer (1902–1975),
Petit Traité de Morale, 1968, gravura, (BELLMER, 1970, p.101).



Figura 9. Hans Bellmer (1902–1975),
Petit Traité de Morale, 1968, gravura, (BELLMER, 1970, p.109).

Não é à toa que a imagem do corpo informe, de seios múltiplos, se repetirá em outras obras de Bellmer, como é o caso das fotografias em preto e branco, que ele realizou, em 1958, tendo como modelo sua amante, Única Zürn. Nessas fotografias, ao contrário do acontece nas típicas poses de modelo, o corpo feminino surge amarrado, ausente de uma cabeça, de um rosto, enfim, de uma identidade que o redima. Antes de se configurar como um retrato, o corpo surge imobilizado, informe, cego diante daqueles que o olham. Torturado, o corpo rompe os limites de si mesmo, transbordando, através da linha que o sacrifica, seu excesso de vida. A desordem que daí surge só pode ser a de um lugar inominável, onde o sentido se perde, já que o corpo, ao mesmo tempo em

que se torna cego perante aquele que o sacrifica, nos conduz ao desconhecido, à angústia de uma nudez, a partir da qual a morte se abre soberana, imune a qualquer projeto ou plano moral.

Dessa forma, as fotografias de Bellmer geram uma angústia que é, antes de tudo, o não-saber. O não-saber, segundo Bataille, desnuda: “desnuda, então eu vejo o que o conhecimento escondeu até então, mas se eu vejo eu sei. De fato, eu sei, mas o que eu sabia, o não saber, o desnuda ainda. Se *nonsense* é o sentido, o sentido que é o *nonsense* se perde, se torna um *nonsense* (sem uma parada possível)” (BATAILLE, 1973, p. 66). Ver através do não-saber é deixar que o *nonsense* impere. Daí a angústia da falta de explicação, do por quê as coisas se apresentarem como são. Não existe um antes ou depois para as fotografias e desenhos de Bellmer, os corpos, aí, são o ininterrupto, o instante a dilacerar os sentidos a partir do *nonsense*. O fio de arame, que amarra o corpo prestes a se fundir com ele, nada mais é do que o *nonsense* articulado na forma de uma violência indistinta, “comunicação dilacerada entre a medida da obra que se faz poder e a desmesura da obra que quer a impossibilidade” (BLANCHOT, 2003, p. 37). Nesse lugar de indistinção, o corpo amarrado na fotografia de Bellmer, como vítima sacrificial, pois “nada no sacrifício é adiado, ele tem o poder de questionar tudo no momento em que acontece, de designar tudo, de tornar tudo presente” (BATAILLE, 1973, p. 158). A obra de Bellmer afirma esse lugar de indistinção, onde as imagens, cegas, se dispersam, ao obliterarem o sentido, ao se tornarem paródias de si mesmas. A paródia, pensada como uma cópula que religa as coisas entre si, ao oferecer a desordem e o *nonsense*, impede a permanência, oferece o inesperado, a instabilidade de terrenos nunca mapeados, sempre abertos à exigência de um andar sem meta, onde o provisório se torna o tempo de uma ameaça desconhecida, labirinto, lugar de extravio, de não-saber.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1980.
- BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes I*. Paris, Gallimard, 1970.
- BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes III*. Paris, Gallimard, 1971.
- BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes V*. Paris, Gallimard, 1973.
- BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes XII*. Paris, Gallimard, 1988.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Tradução de Sergio Góes de Paulo e Viviane de Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Tradução de Maria Stela Gonçalves Adail Ubirajara Sobral. São Paulo. Edições Loyola, 1996.
- BELLMER, Hans. *Bellmer-Graphik*. Köln: Studio 69, 1970.
- BELLMER, Hans. *Die Puppe*. Berlin: Sammlung Dieter Brusberg, 1934.
- BELLMER, Hans. *Les Jeux de la poupée*. Illustrés de textes par Paul Éluard. Paris: Éditions premières, 1949.
- BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris: Éditions Allia, 2008.

- BELLMER, Hans. *The doll*. Translated from the german by Malcolm Green. London: Atlas Press London, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. 1980. *L'écriture du désastre*. Paris: Éditions Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice. *A besta de Lascaux*. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Edições Vendaval, 2003.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Tradução de Paulo Naves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5ª edição. Curitiba: Positivo, 2010.
- HOLLIER, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Translated by Besty Wing. Massachusetts: The MIT Press, 1989.
- IRWIN, Alexandre. *Saints of the impossible: Bataille, Weil, and the politics of the sacred*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- JOUFFROY, Alain, *Bellmer*. Chicago: Copley Foundation, 1960.
- LICHTENSTEIN, Therese. *Behind closed doors: the art of Hans Bellmer*. California: International Center of Photography, 2001.
- MERQUIOR, José Guilherme. A escola de Bocage. In: MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- NOYS, Benjamin. *Georges Bataille: a critical introduction*. London, Sterling: Pluto Press, 2000.
- STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure*. Tradução de Carlos Vogt. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- WHEATLEY, H. B. *Of anagrams*. London: Williams & Norgate, 1862.