


Alexandre Rodrigues da Costa*

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer.**

Indeterminate configurations: an analysis of the diagram and blot as anamorphic deployments in Hans Bellmer's work.

Artigo inédito

Alexandre Rodrigues da Costa

 0000-0001-6346-701X

palavras-chave:

informe; anamorfose;
mancha; diagrama; quiasma

keywords:

formless; anamorphosis; blot;
diagram; chiasm

Neste artigo, investigamos o informe, na obra de Hans Bellmer, como possibilidade de releitura da anamorfose a partir dos conceitos de diagrama e mancha, estudados por Kenneth Clark em seu texto “The blot and the diagram”. Dessa maneira, analisamos a relação entre corpo e cenário, ao explorar como Bellmer busca no *studium*, conceito de Roland Barthes, gerar ambiguidades, subvertendo a iconografia dedicada ao erotismo e os limites entre o exterior e o interior. Com base nesses processos, examinamos como o informe se desdobra da anamorfose e o evocamos, na obra de Bellmer, como dúvida, no instante em que a perspectiva e a anatomia são colapsadas pelo diagrama e pela mancha, dos quais se originam elementos de ordem abstrata e figurativa.

In this article, we investigate the formless in Hans Bellmer's work as a possibility of re-reading the anamorphosis from the concepts of blot and diagram, studied by Kenneth Clark in his text “The blot and the diagram”. In this sense, we analyze the relationship between body and scenery, exploring how Bellmer seeks to generate ambiguities through the *studium* – Roland Barthes' concept –, subverting the iconography dedicated to eroticism and the boundaries between exterior and interior. Based on these processes, we examine how the formless unfolds from the anamorphosis, in order to understand it as a doubt in Bellmer's work when perspective and anatomy are collapsed by the diagram and the blot, from which elements of abstract and figurative order originate.

*Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Brasil.

**Agradecimento à FAPEMIG pelo apoio financeiro

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.155645



Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

Hans Bellmer construiu, em 1934, sua primeira boneca com a ajuda de seu irmão, Fritz Bellmer, em uma estrutura de madeira e metal, preenchida com camadas de fibra de linho misturadas com cola e, finalmente, coberta de gesso, “com possibilidades anatômicas capazes de recriar as alturas da paixão até mesmo para inventar novos desejos”¹. Dessa boneca, foram geradas cerca de 28 fotografias, sendo que 10 foram escolhidas para compor a primeira edição de *Die Puppe*, publicada, em 1934, pelo editor Thomas Eckstein, à custa do próprio autor. Nesse livro, o leitor contempla, por meio das fotografias, a construção do corpo da boneca pelo artista: no início vê-se a sua estrutura, e ao longo das fotografias os contornos ganham a forma do que parece ser a representação de uma adolescente. Por etapas, assistimos ao surgimento do rosto, tronco e membros, ao mesmo tempo que eles se apresentam como fragmentos, restos de um corpo em ruínas. As imagens, assim, criam uma espécie de dramaturgia da construção da materialidade desse corpo, no qual o artista se faz presente, antecipando a discussão da arte contemporânea ao apresentar a obra com foco no processo, em vez do objeto pronto, acabado, e tornando-se “um dos primeiros exemplos de arte conceitual, na medida em que o relato pictórico da fabricação do artefato toma eventualmente o lugar desse próprio artefato”². Na terceira fotografia, por exemplo, por meio da dupla exposição, Bellmer aparece como um vulto, quase um fantasma mesmo, ao lado de sua criação inacabada, em um cômodo que parece pertencer a uma casa. Presa à parede atrás da boneca, percebemos uma planta sua em tamanho natural, como a enfatizar o processo de criação. As fotografias não são tiradas em um ateliê ou espaço de trabalho qualquer, mas encenadas em um ambiente familiar. A escolha do espaço abre a possibilidade de interpretá-las, simultaneamente, como registro de trabalho e construção de *mise en scènes*, a partir das quais a representação revela-se como um processo inacabado.

O livro *Die Puppe*, dessa forma, não apresenta apenas as etapas de construção da boneca, pois, ao percebermos as várias camadas dos materiais de que ela é feita, escapamos da representação naturalista do corpo, por meio da dissecação e da análise que Bellmer oferece em suas fotografias. Assim, ao organizar as imagens a partir de uma possível ordem cronológica, Bellmer fundamenta a gênese da boneca na morte e na destruição, à medida que a matéria, em sua boneca, ganha concretude e o corpo surge como objeto desmantelado, do qual sobram apenas membros e fragmentos dispersos.

Nas fotos de *Die Puppe*, Bellmer dissolve os limites entre a matéria e a ruína, a organização e o desastre, ao explorar as ambiguidades

1. BELLMER, Hans apud CRÉTÉ, Marielle. Bellmer's biography. In: CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN. **Hans Bellmer**: catalogue of exhibition. Paris: CNAC, 1971. p. 91.

2. WEBB, Peter. **Death, desire and the doll**: the life and art of Hans Bellmer. Chicago: Solar Books, 2004. p. 21, tradução minha.

que o *studium*, cujas definições Roland Barthes expõe em seu livro *A câmara clara*, pode gerar. Se o *studium*, para Barthes, caracteriza-se pelo interesse “das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações”³, constituindo, assim, um “campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente”⁴, podemos identificá-lo, nas imagens de Hans Bellmer, como leitura crítica daquilo que compõe o erotismo nas fotografias de nus femininos. De acordo com Therese Lichtenstein:

3. BARTHES, Roland.

A câmara clara: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 46.

4. Ibidem.

5. LICHTENSTEIN, Therese.

Behind closed doors: the art of Hans Bellmer. Berkeley: University of California Press, 2001. p. 1, tradução minha.

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. 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 1930.⁵

No entanto, é possível perceber que as obras de Bellmer, mais especificamente suas fotografias da boneca, não se limitam a ser apenas um ataque à ideologia nazista, no que diz respeito à idealização do corpo e à sua representação na cultura alemã, mas se configuram como um olhar crítico dirigido à própria construção do erotismo realizada pelo meio fotográfico, desde o seu surgimento. Se Bellmer era um colecionador de fotografias eróticas, seu olhar voltado para o corpo não se constrói de forma passiva, com o objetivo de catalogar e repetir fórmulas consagradas ao estabelecimento de uma iconografia erótica e pornográfica. Nesse sentido, Bellmer subverte o *studium*, pois se ele permite, de acordo Barthes, “encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo”⁶; nas fotografias de *Die Puppe*, o artista alemão confere-lhes ambiguidade, ao problematizar essas características no instante em que utiliza elementos constantes da iconografia erótica, como as poses femininas, os ângulos usados para retratá-las, e os elementos que compõem os cenários, com o intuito de frustrar os estímulos sexuais que eles poderiam gerar.

Se nos detivermos, com um pouco mais de atenção, sobre as dez fotografias que constituem *Die Puppe*, perceberemos que o livro revela a gênese da boneca de Bellmer, principalmente no que diz respeito às três primeiras fotografias. 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,

6. BARTHES, Roland. Op. cit., p. 48.

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

nas regiões do tronco, da cabeça e da perna, com fibra de linho e coberta com gesso, para aparecer concluída, na terceira foto, junto ao seu criador, que se expõe por meio de uma imagem transparente de si mesmo, à semelhança de um fantasma.

A partir da quarta foto, 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, já que ele se apresenta quase completo à imagem de uma menina ou uma adolescente. Esse “quase” nos possibilita, assim, analisar as fotografias de Bellmer como paródias, no momento em que o artista alemão manipula os lugares e os tópicos comuns destinados às imagens libertinas de nus femininos, que “se firmam no charme do corpo que é velado e depois revelado”⁷, ao oferecer, em vez de harmonia e equilíbrio anatômicos, a ruína como parte de sua visualidade. Se sapatos, meias, ligas, lenços, véus, tecidos e leques são acessórios indispensáveis da encenação erótica, nas fotografias de Bellmer eles são integrados a uma representação que se constitui como “arranjo ao nível da desordem”⁸, pois tanto eles quanto o corpo, agora fragmentado, abrem “uma outra maneira de acabamento, aquele que está em jogo de espera, no questionamento ou em alguma afirmação irredutível à unidade”⁹. Essa recusa à unidade acaba por se sustentar entre dois limites: a imaginação de algo que estava inteiro e o devir da interrupção, ruptura sem origem. Na concepção de Maurice Blanchot, o fragmento se mantém dessa ambivalência e, nas imagens de *Die Puppe*, é a partir dele que a boneca se forma, pois suas partes podem ser vistas como sobras e ferramentas de dissecação, com o detalhe de que não há um corpo intacto antes do processo de despedaçamento. É como se a ruína fosse o estado permanente, a partir do qual o desastre perpetuasse a incompletude, já que “a ideia de totalidade não pode delimitá-lo”¹⁰. Dessa forma, cada fragmento da boneca afirma e contradiz o outro, mantendo-se anárquico, em convulsão, ao lhe ser negada qualquer possibilidade de fim ou de integração a uma origem.

Tal insubordinação com o corpo é perceptível na última fotografia do livro, na qual contemplamos um par de pernas cortadas logo abaixo dos joelhos, com uma roupa íntima a ocultar um dos pés, deixando à mostra o outro com um salto alto, e, sobre esse conjunto, uma rosa de papel. Ao oferecer, por meio do fragmento, a desarticulação e a decomposição como operações de resistência a um olhar condicionado pela excitação proporcionada por elementos recorrentes nas imagens eróticas, a fotografia de Bellmer lembra algumas imagens da revista *Documents*, editada por Georges Bataille entre 1929 e 1930, como as da

7. KOETZLE, Michael (org.). **1000 nudes**: a time of erotic photography from 1839-1939. Colônia: Taschen, 2014. p. 144, tradução minha.

8. BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3**: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. p. 43.

9. *Ibidem*, p. 42.

10. BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980. p. 2, tradução minha.

série de fotografias de dedão do pé tiradas por J. A. Boiffard. Poderíamos, nesse sentido, aplicar não só a essa fotografia, mas a todas que compõem o livro *Die Puppe*, o termo “obscenidade fragmentária”, expressão utilizada por Dennis Hollier ao analisar como Georges Bataille trabalha o discurso anatômico na revista *Documents*: “O dicionário crítico, em *Documents*, por meio 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”¹¹. Dessa forma, tanto os artigos publicados na revista *Documents* quanto as imagens de Bellmer podem ser interpretados como dissecações e ferramentas de dissecação. Conforme Dennis Hollier:

O todo é desarticulado pelo artigo, provocando insubordinação na parte, que então se recusa a respeitar as relações hierárquicas que o definem pela sua integração no sistema orgânico como todo. Ele afirma a parte em sua obscenidade fragmentada em vez de apagá-lo pela sua integração na finalidade de uma bela e viva totalidade. O dicionário é um discurso que faz o órgão repentinamente emergir como um objeto parcial, irrecuperável para fins de construção de uma imagem do corpo inteiro.¹²

12. *Ibidem*, p. 78, tradução minha.

Assim como os órgãos e os membros que, isolados do corpo, clamam pela extração orgânica para ganhar vida própria, os fragmentos da boneca de Hans Bellmer afirmam-se como um processo de rupturas não só sobre o corpo, mas também sobre a imagem. Similar ao verbete informe, formulado por Georges Bataille, para o dicionário crítico da revista *Documents*, em 1929, as imagens do livro *Die Puppe*, assim como quase todas criadas por Hans Bellmer, ao longo de sua obra, organizam-se em um arranjo complexo de violentas forças irruptivas direcionadas à instabilidade, pois “o informe está sempre na forma, mas nunca é absorvido por essa forma”¹³. 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”¹⁴, pois o que ele designa “é o incerto que se espalha por todos os lugares, como uma aranha ou um verme”¹⁵.

Como disrupção móvel, imagem subversiva, o informe, de acordo com a leitura que Benjamin Noys realiza sobre o verbete de Bataille, “nunca se estabelece dentro de um quadro ou uma imagem, mas sempre emerge de uma imagem, uma palavra ou coisas”¹⁶. 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 em outras, é possível

11. HOLLIER, Denis. **Against architecture**: the writings of Georges Bataille. Cambridge, MA: The MIT Press, 1989 p. 79, tradução minha.

13. NOYS, Benjamin. **Georges Bataille**: a critical introduction. Londres: Pluto Press, 2000. p. 35, tradução minha.

14. BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes I**. Paris: Gallimard, 1970. p. 217, tradução minha.

15. *Ibidem*, loc cit., tradução minha.

16. NOYS, Benjamin. *Op. cit.*, p. 35, tradução minha.

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

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. Em *Die Puppe*, o corpo da boneca, ao ser descentralizado e mutilado, desenvolve um discurso próprio, na medida em que suas partes não se rendem à lógica racional esperada, mas formam um labirinto de materialidades expostas, já que os limites, que separam o corpo do espaço por ele ocupado, são rompidos pela fragmentação.

Essa dissolução de limites é observável em outras obras de Bellmer, especialmente nos desenhos feitos durante sua prisão, em Camp des Milles, na França, durante a Segunda Guerra Mundial, entre 1939 e 1940. Enclausurado em um quarto com tijolos expostos, o ambiente em que estava refletiu-se em seus trabalhos não como cenários apenas, mas corpos em metamorfose, pois o artista traça tijolos como constituintes das representações dos corpos das meninas, como podemos ver em uma versão de *Rose ou Verte la Nuit*, de 1945. A pose típica dos desenhos renascentistas, como a gravura de Andreas Vesalius, do livro *De Humani Corporis Fabrica*, de 1543, na qual os órgãos internos de um corpo projetam-se para o exterior, na versão do desenho de Hans Bellmer, remete à primeira boneca, em cujas fotografias é possível perceber que, na interioridade de sua barriga, há uma roda contendo seis imagens. Nas palavras do artista: “panoramas revelados no ventre mais profundo por uma iluminação elétrica multicolorida (...), resultado de pequenos objetos, vários materiais e imagens de cor de mau gosto”¹⁷. Interior e exterior confundem-se, pois o movimento de abertura da pele construída por tijolos, no desenho de Bellmer, acaba por tornar-se uma paisagem, na qual não se discernem mais os contornos que separam o eu do espaço que ele habita, em uma abordagem que lembra o conceito de quiasma explorado por Merleau-Ponty:

Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo.¹⁸

Antes de ser uma simples inversão de atributos, o quiasma nos ajuda a perceber como se dá o entrelaçamento do sujeito com o mundo, como um se torna prolongamento do outro, como se dá “a ramificação de meu corpo e a ramificação do mundo e a correspondência do seu dentro e do meu fora, do meu dentro e do seu fora”¹⁹. Para alcançar tal entrelaçamento, Bellmer utiliza-se, em seus desenhos, de linhas finas,

17. BELLMER, Hans. Die Puppe. In: BORDERIE, Roger; RONSE, Henri (org.). **Hans Bellmer**: numero spécial de la Revue Obliques. Paris: Editions Borderie, 1975a. p. 66, tradução minha.

18. MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos escolhidos**. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí. Traduções e notas de Marilena de Souza Chauí, Nelson Alfredo Aguilar, Pedro de Souza Moraes. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 89.

19. MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 132.

quase apagadas, que lembram as de rascunhos, para alcançar sobreposições de corpos, cenários e objetos. Se o que define o quiasma é “a inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido”²⁰, o corpo, na obra de Bellmer, configura-se como um conjunto de linhas que não mais separam o eu do mundo, o dentro do fora. No momento em que as linhas não são tão claras, o quiasma surge como indefinição de limites, ou melhor, como falta de limites, ao nos oferecer o inexprimível, o que engana o olho com sombras de objetos e corpos, entrelaçamentos de identidades dilaceradas por essa configuração, como podemos ver em vários de seus desenhos, nos quais, 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.

A transparência e a sobreposição permitem, assim, que os corpos se abram, se misturem, já que não conseguimos mais definir os seus limites, onde começam e acabam. Essa simultaneidade surge com intensidade nas séries de ilustrações inspiradas na obra de Sade, intituladas *À Sade e Petit Traitê de Morale*, e nas produzidas para o texto *Madame Edwarda* e o livro *História do olho*, ambos de Georges Bataille²¹. Já em alguns desenhos das séries *Variações sobre a boneca* (1932-1934) e *Estudo sobre bastão de menta* (1934), podemos observar que, mesmo antes de sua prisão em Camp des Milles, os corpos são representados com o padrão de tijolos, com o seu interior exposto, como se um raio X rompesse com os seus limites e criasse uma paisagem onde o dentro e o fora se comunicam e compartilham uma única realidade. Em quase todas essas séries, os corpos, ao se sobreporem, adquirem ramificações, excessos, a partir dos quais o olhar se realiza entre e sobre a carne como um quiasma, no instante em que o “eu” se vê fora e sua identidade se torna uma mescla das coisas ao seu redor com aquelas que o preenchem.

Embora a sobreposição também possa ser realizada na fotografia, Bellmer não faz uso dessa técnica nas imagens da sua boneca. Sutilmente, ele opta por outras estratégias que permitem a interação entre os materiais que a compõem e o cenário que ela ocupa. Um exemplo é a terceira fotografia de *Die Puppe*, em que a boneca é ainda uma estrutura de madeira e metal, com o revestimento de fibra de linho e gesso dando-lhe forma apenas em partes do torso, de maneira que uma sombra de seu “rosto” é projetada na parede, direcionando o olhar do espectador para ela, mais nítida e expressiva que o próprio corpo da boneca. É como se o corpo se desdobrasse sobre o papel de parede e, de acordo com a perspectiva escolhida para fotografá-lo, se tornasse parte dele.

20. MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 17.

21. Para Alain Jouffroy, “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, Alain. **Bellmer**. Chicago: William and Noma Copley Foundation, 1960. p. 10, tradução minha.

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

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”²². Mas o que vem a ser a anamorfose e como ela se relaciona com a obra de Hans Bellmer? Daniele Barbaro, em seu livro *La pratica della prospettiva*, publicado em 1559, assim define a anamorfose:

Muitas vezes, com não menos prazer que deslumbramento, olha-se para algumas dessas pinturas ou esquemas de perspectiva nas quais, se o olho do observador não está situado no ponto predeterminado, o assunto aparece bem diferente do que é pintado, mas, subsequentemente, olhado do ponto de vista correto, ele é revelado de acordo com a intenção do pintor, seja uma descrição de pessoas, animais, inscrições ou outras representações.²³

A anamorfose²⁴ surge, portanto, como uma espécie de distúrbio dentro de uma ordem racional, já que se caracteriza, quando o olho do observador não ocupa o ponto predeterminado, como uma imagem disforme construída com as mesmas regras que regem a perspectiva. Se a perspectiva acelerada, voltada para a ilusão de expansão de limites criados em um pequeno espaço real, e a perspectiva atrasada, que faz os objetos distantes parecerem mais próximos, ao aumentar as dimensões de certos elementos da imagem, perturbam a ordem natural, “a perspectiva anamórfica destrói, levando o mesmo princípio a uma lógica extrema”²⁵. Ao longo dos séculos XVI e XVII, é possível encontrar vários exemplos de emprego da perspectiva anamórfica, como no *Vexierbild* (1535), uma gravura de Erhard Schön, composta de paisagens e pequenas figuras, que, ao ser vista lateralmente, com os olhos bem próximos à sua superfície, converte-se nos retratos do Papa Paulo III, Ferdinando I, Charles V, Francis I.

Nesse sentido, a anamorfose é um jogo óptico, que se oferece, para o observador, como parte de uma paisagem ou algo indiscernível na imagem, que muitas vezes, devido à deformação provocada pelos arranjos decorrentes do ângulo de visão, lembra uma mancha. O desafio consiste em encontrar o ponto do espaço próximo à composição, a partir do qual uma imagem inteligível se revele. *Os embaixadores* (1533), de Hans Holbein, talvez seja o exemplo mais conhecido de introdução da anamorfose em uma pintura que se projeta, em sua totalidade, ao olhar do observador, como um *trompe-l'oeil*. De acordo com Jurgis Baltrušaitis:

22. RABAIN, Jean-François. Le sexe et son double. In: BORDERIE, Roger; RONSE, Henri (org.). **Hans Bellmer**: numero spécial de la Revue Obliques. Paris: Editions Borderie, 1975. p. 23, tradução minha.

23. BARBARO, Daniele Matteo Alvise Borgominieri. **La pratica della prospettiva**. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri, 1569. p. 159, tradução minha.

24. São de Leonardo da Vinci as primeiras imagens anamórficas de que se tem conhecimento. Trata-se de um olho distorcido e a face de uma criança, de cerca de 1510, que estão em uma página do *Codex Atlanticus*, folha 98r, pertencente à Biblioteca Ambrosiana, em Milão.

25. BALTRUŠAITIS, Jurgis. **Anamorphic art**. Nova York: Harry N. Abrams, 1977. p. 1, tradução minha.

“A anamorfose e o *trompe-l'oeil* pertencem a uma ordem similar de coisas: falsa medida e realidade falsificada. Pela justaposição de ambas as técnicas em uma mesma pintura, Holbein certamente mostrou uma consciência da afinidade entre os dois”²⁶. Para ver a caveira na pintura de Holbein, é necessário suspender o estado de contemplação que a composição oferece, no instante em que o observador deve posicionar seus olhos no lado direito, quase na linha de superfície da tela. Essa neutralização da ilusão do *trompe-o'oeil* ocorre pelo fato de que

26. Ibidem, p. 99, tradução minha.

a anamorfose destaca a tensão entre a visão representada e encarnada, e no lugar da posição espacial segura supostamente oferecida pela *costruzione legittima*, ela simplesmente escapa de um deslizamento oblíquo direcionado para a grade da perspectiva ou para o espaço da própria representação.²⁷

27. MASSEY, Lyle. **Picturing space, displacing bodies:** anamorphosis in early modern theories of perspective. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2007. p. 66, tradução minha.

A anamorfose leva, assim, o observador a colocar literalmente seu “corpo em contato com a superfície plana da representação”²⁸. No momento em que esse movimento é realizado, as arestas da moldura são apagadas e o que antes era uma mancha sem sentido na superfície da pintura converte-se, na pintura de Holbein, em um objeto reconhecível, por meio do qual o pintor pode tecer seus comentários. Em vez de a pintura constituir-se em uma glorificação de todo conhecimento representado por objetos referentes a diversas áreas das ciências e das artes, o resultado é que a presença da caveira o sobrepuja, ao tornar esse conjunto de artefatos símbolos da vaidade, pois, conforme Jurgis Baltrušaitis,

28. Ibidem, p. 69, tradução minha.

a contração visual faz com que o restante da cena desapareça completamente e a figura oculta seja revelada. Em vez do esplendor humano, o espectador vê um crânio. As personagens e toda a parafernália científica desaparecem, e em seu lugar surge o símbolo do Fim.²⁹

29. BALTRUŠAITIS, Jurgis. Op. cit., p. 105, tradução minha.

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. Ao contrário do que afirma Jean-François Rabain, para quem, em Bellmer, “a imagem é anamorfoseada, torna-se virtual, falível, ilusória e ainda assim presente”³⁰, 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

30. RABAIN, Jean-François. Op. cit., p. 21, tradução minha.

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

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:

A perspectiva tem seu lugar no corpo de conhecimento sobre o mundo. Ela é rodeada de lendas e de teorias sobre o universo. Está associada a certos mecanismos que deram origem a noções sobre como eles governam as formas de vida. A anamorfose renovou o contato com o oculto e, ao mesmo tempo, com teorias sobre a natureza da dúvida.³¹

Em algumas das imagens de Bellmer, a materialização da anamorfose como dúvida, configuração indeterminada, ocorre pela elaboração de realidades colapsadas, impossíveis de serem revertidas, nas quais convergem elementos de ordem abstrata e figurativa³². Na parede com tijolos à mostra, em um dos desenhos que compõem a série *Subterrâneo*, da década de 1930, podemos observar, ao mesmo tempo, uma abertura em forma de bota, um quadro com a representação de um giroscópio, cuja moldura de ossos projeta um corpo informe para o primeiro plano como se fosse um *trompe-l'oeil*. Em outro desenho dessa mesma série, uma parede também com tijolos à mostra tem uma abertura em forma de bota e outra em forma de garrafa, da qual emerge, de maneira perspectivada, como se estivesse a sair do desenho ao encontro do observador, uma estrutura com túneis ovais. Entre as aberturas, um pano retorcido parece adornar a parede, enquanto, na sua parte superior, assistimos a figuras semitransparentes que nos lembram esqueletos. Na série *Subterrâneo*, Bellmer manipula formas reconhecíveis e irreconhecíveis por meio da perspectiva, mas, enquanto em uma pintura como *Os embaixadores* os objetos reconhecíveis são pintados como *trompe-l'oeil*, nos desenhos de Bellmer ocorre uma inversão, já que aquilo que equivaleria à caveira em seu estado anamórfico é o que se torna *trompe-l'oeil*. Nesse sentido, Bellmer faz com que a dúvida torne-se indissociável do conhecimento, ao compor imagens, nas quais a forma figurativa e a abstrata interagem como questionamentos lançados sobre a natureza do que as determinam.

Na obra de Bellmer, tais questionamentos não se articulam com o objetivo de se encontrar uma síntese entre a dúvida e o saber, mas se convertem na impossibilidade de definir limites, fronteiras, uma vez que suas imagens amparam-se no *nonsense* como um sentido que se constrói a partir da falta de sentido. Essa junção do reconhecível e do

31. BALTRUŠAITIS, Jurgis. Op. cit., p. 1, tradução minha.

32. Em *Os embaixadores*, não ocorre essa coexistência do abstrato e do figurativo, pois, na pintura, encontram-se duas representações, de maneira que a escolha de visualização de uma anula a da outra: "A caveira está de alguma forma isolada pela anamorfose. É como se não houvesse uma, mas duas composições, cada uma com seu ponto de vista próprio, mas justapostas no mesmo quadro. Mesmo as sombras não caem na mesma direção". Ibidem, p. 104, tradução minha.

irreconhecível é analisada por Kenneth Clark, em um ensaio intitulado “The blot and the diagram”, como um estudo do desenvolvimento da arte moderna a partir da sua relação com a mancha e o diagrama. Em seu texto, ele se utiliza das observações de Leonardo da Vinci sobre de que forma as manchas encontradas nas paredes podem sugerir, para o pintor, uma variedade de figuras e ações, que vão desde paisagens, animais, passando por batalhas, até o surgimento de faces e roupas³³. Na interpretação de Kenneth Clark, sobre o texto de Leonardo da Vinci, “a arte em si era a conexão entre o diagrama e a mancha”³⁴. A importância que Clark dá às observações de da Vinci é perceptível em como ele explora os significados atribuídos ao diagrama e à mancha não só durante o Renascimento, mas ao longo da história, até o momento em que escreve seu ensaio, quando ocorre uma produção incessante de arte abstrata e tachista. Em sua concepção, o diagrama e a mancha assim se definem:

33. A passagem completa, que Kenneth Clark cita em seu texto, encontra-se no capítulo IX do livro *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*, cuja primeira versão impressa é de 1651.

34. CLARK, Kenneth. The blot and the diagram. *Encounter*, Londres, v. 20, p. 28-36, jan. 1963. p. 29, tradução minha.

Por “diagrama” quero dizer uma afirmação racional em uma forma visível, envolvendo medidas, e geralmente feita com um motivo oculto. O teorema de Pitágoras é provado por um diagrama. (...) Por “manchas” quero dizer marcas ou áreas que não pretendem transmitir informações, mas que, por alguma razão, parecem agradáveis e memoráveis para o criador, e podem ser aceitas no mesmo sentido pelo espectador.³⁵

35. *Ibidem*, loc cit., tradução minha.

Em várias obras de Hans Bellmer, podemos visualizar a presença ora do diagrama, ora da mancha, e em algumas, inclusive, os dois aparecem ao mesmo tempo, como ocorre em outro desenho, datado de 1943, que bem poderia pertencer à série *Subterrâneo*, devido à presença de um chão e uma parede totalmente compostos de tijolos à mostra. Nessa composição, Bellmer situa rente à parede uma massa indefinida, parecida com um cuspe, e, mais à frente, um objeto também indeterminado, mas com linhas retas, retorcido e com furos de diferentes diâmetros ao longo da superfície, semelhantes aos de um queijo suíço. Embora haja uma ilusão de distância entre as duas formas, criada pelo desenho do chão perspectivado, ela é negada, no instante em que a estrutura abstrata rente à parede comunica-se, sutilmente, por meio de ramificações, com a da frente. Ambas as formas nos levam a aproximá-las da definição de mancha de Kenneth Clark, uma vez que elas não nos transmitem nenhuma informação, e, em contraponto a elas, o chão e a parede parecem funcionar como um diagrama, pelo seu caráter geométrico e racional. Devemos observar que esse desenho, na obra de Bellmer, representa uma das raras vezes em que não há nenhuma referência ao corpo

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

humano. Essa observação é importante, pois, como veremos mais à frente, o corpo, para Bellmer, é onde a mancha e o diagrama o realizam em quiasma com o mundo. É interessante notar também que o cenário, se o interpretarmos como um diagrama e uma afirmação racional, com base na análise de Kenneth Clark, está bem próximo daqueles nos quais encontramos imagens anamórficas, como é caso de *Os embaixadores*, e as estruturas indeterminadas, por sua vez, são similares aos objetos distorcidos pela anamorfose.

Em seu livro *Francis Bacon: lógica da sensação*, Gilles Deleuze dedica um capítulo à análise do diagrama na pintura. Ao contrário de Kenneth Clark, que vê o diagrama como uma forma de transmissão de informações, Gilles Deleuze nega-lhe tal função, ao dar-lhe um caráter performático: “o diagrama é, portanto, o conjunto operatório das linhas e zonas, dos traços e manchas assignificantes e não representativos”³⁶. O diagrama de Deleuze se difere do de Clark na medida em que o filósofo francês o considera uma operação cujo objetivo é romper com a figuração. Nesse sentido, cada pintor pode ter o seu próprio diagrama, como é o caso de Van Gogh, em cujas obras ele se revela no “conjunto dos tracejados retos e curvos que erguem e abaixam o solo, torcem as árvores, fazem palpitar o céu”³⁷. Para Deleuze, o diagrama teria a função de produzir “uma catástrofe ocorrida na tela, nos dados figurativos e probabilísticos”³⁸. O descontrole do diagrama levaria a pintura a ser uma “pintura-catástrofe”³⁹, como ocorre no expressionismo abstrato, do qual Deleuze cita como exemplo a obra de Jackson Pollock. Na obra de Hans Bellmer, não é possível visualizar o diagrama de Deleuze, pois ele não concebe suas imagens com base em traços assignificantes, “de sensações confusas”⁴⁰, mas em operações que dialogam com procedimentos consagrados ao longo da história da arte, que prezam pela eficácia na transmissão de informações, ao recontextualizá-los e ao torná-los, parcialmente, ineficazes.

Assim, quando o diagrama é conjugado com a mancha, essa ação acaba por nos levar ao informe de Bataille, pois, no desenho de Bellmer, a composição situa-se entre o determinado e o indeterminado, a partir dos quais os termos dessa relação, o racional e o irracional, colapsam um ao outro e deixam em aberto os significados que a imagem poderia oferecer, sem nunca chegar a uma conclusão, como ocorre no *nonsense*: “Se *nonsense* é o sentido, o sentido que é o *nonsense* se perde, se torna um *nonsense* (sem uma parada possível)”⁴¹. Essa relação entre a forma, o reconhecível, e a não forma, o irreconhecível, ao ser concebida como uma junção, aponta para uma das possíveis interpretações acerca do informe, no instante em que ele se configura como uma

36. DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Equipe de tradução coordenada por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 104.

37. *Ibidem*, loc. cit.

38. *Ibidem*, p. 103.

39. *Ibidem*, p. 108.

40. *Ibidem*, p. 103.

41. BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes V**. Paris: Gallimard, 1973. p. 66, tradução minha.

contra operação, uma atitude que busca propositalmente a indistinção, “ao exigir que cada coisa tenha a sua forma”⁴². No texto de Kenneth Clark, podemos encontrar essa indistinção, no instante em que ele traça a coexistência entre a mancha e o diagrama, a partir dos estudos dos artistas renascentistas voltados para a perspectiva e a anatomia:

Quando o elemento de habilidade artesanal deixou de dominar a visão do artista, como aconteceu logo após o tempo de Leonardo, novos princípios científicos tiveram que ser inventados para manter o elemento intelectual na arte. Eles eram a perspectiva e a anatomia. De um ponto de vista puramente artístico, eles eram desnecessários. Os chineses produziram algumas das melhores paisagens já pintadas, sem nenhum conhecimento sistemático de perspectiva. A escultura grega atingiu seu ponto mais alto antes que o estudo da anatomia fosse sistematizado. Mas a partir do Renascimento, os pintores achavam que essas duas ciências tornavam sua arte intelectualmente respeitável. Eram duas maneiras de conectar o diagrama e a mancha.⁴³

42. BATAILLE, 1970, p. 217, tradução minha.

43. CLARK, Kenneth. Op. cit., p. 31, tradução minha.

44. De acordo com Arnold Hauser, “o maneirismo constituía um afastamento muito mais radical do ideal clássico, e sua aceitação e aprovação envolviam o impiedoso destronamento das doutrinas estéticas baseadas nos princípios de ordem, proporção, equilíbrio, economia de meios, e de racionalismo e naturalismo na interpretação da realidade”. HAUSER, Arnold. **Maneirismo:** a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna. Tradução de J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 16. Embora as observações de Kenneth Clark sobre o diagrama e a mancha se refiram, em um primeiro momento, aos artistas renascentistas, se pensarmos o maneirismo como uma crise que se desdobra do Renascimento, esses conceitos também podem ser aplicados a ele, no instante em que a anatomia e a perspectiva são distorcidas em prol de uma releitura das doutrinas clássicas.

Se a arte produzida após Leonardo da Vinci, na leitura de Kenneth Clark, era o encontro entre a mancha e o diagrama, de certa maneira, a relação entre a perspectiva e a anatomia torna-se o seu equivalente para Hans Bellmer. Em *Paisagem 1900*, desenho de 1942, o diagrama e a mancha surgem a partir de uma composição estabelecida entre o cenário, formado de tábuas desenhadas em uma perspectiva acelerada em um local aberto com árvores e colinas, e os corpos fundidos de três mulheres, dentre as quais duas dirigem o olhar para nós, espectadores, e uma, com o rosto inclinado para trás, observa, situada no segundo plano, uma massa distorcida, na qual é possível reconhecer uma ou outra parte do que parece ser um corpo, como braço, mão, cabelos e nádegas. No canto inferior direito, Bellmer desenha um rosto feminino, à maneira de Giuseppe Arcimboldo, formado por samambaias e folhas. Nesse sentido, toda a composição lembra as de algumas pinturas realizadas pelos maneiristas, como as de Parmigianino, no que diz respeito à distorção dos corpos e ao enigma criado entre estes e o cenário que ocupam⁴⁴.

Com relação ao desenho de Bellmer, se voltarmos à observação de Clark sobre o diagrama e a mancha e a direcionarmos ao informe, os sentidos do verbete cunhado por Bataille não se limitam à massa com pedaços de corpos, mas a toda dinâmica estabelecida entre uma anatomia que foge dos parâmetros de uma representação naturalista, as três mulheres cujos corpos estão fundidos, o rosto feminino vegetalizado e a forma grotesca do segundo plano, e uma perspectiva que se desdobra

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

do piso de ripas de madeira, desenhado em escorço, para a representação simultânea dos lados e faces de uma figura feminina. No desenho *Cubo de corpos*, inspirado em cubos de sucata de carros acidentados, é possível perceber que a anatomia e a perspectiva estão em total integração, uma vez que a imagem que contemplamos é um cubo composto de vários corpos femininos, como se fossem, na verdade, a representação simultânea dos lados de uma única mulher⁴⁵. Essa busca pela simultaneidade será explicada por Bellmer em um trecho do seu livro *Anatomia da imagem*:

Aquele que ama demonstrações, a princípio com fins obscuros, será tentado a emprestar à multiplicação anatômica o seguinte significado: representar a mulher móvel no espaço excluindo o fator tempo, ou seja, opor-se à noção clássica da unidade de tempo e de espaço, resultando no “instantâneo”, a ideia de uma projeção humana em um plano temporalmente neutro, onde se coordenam e se conservam o passado, o presente e o futuro de suas aparências. Se, em vez de escolhermos apenas três ou quatro momentos de um gesto (como acontece nos manuais de ginástica ilustrados), somamos todos integralmente, na forma de um objeto, resulta a síntese visual das curvas e superfícies ao longo do qual se move cada ponto do corpo.⁴⁶

A síntese visual da qual Bellmer fala pode ser percebida em uma das gravuras que ele produziu para *Anatomia da imagem*, intitulada *Bastille-Corset*, de 1943. Nela, observamos o mesmo padrão de tijolos encontrado na série *Subterrâneos*, com o detalhe que não há nenhum elemento diante dele. Como uma mancha ou uma bolha solta no espaço, o padrão de tijolos é ondulante e seu recorte se dá por curvas, não linhas retas. O ilusionismo dos tijolos perspectivados, ao criar o efeito de onda, faz com que toda a estrutura pareça, paradoxalmente, movimentar-se sem se mover, como se, parafraseando Bellmer, cada tijolo recebesse o influxo ondulatório de seus vizinhos e o reverberasse nas curvas e superfícies da composição. Ao contrário das fotografias de sua boneca ou dos desenhos e das gravuras, nos quais as figuras femininas prevalecem, em *Bastille-Corset*, a princípio, parece não haver espaço para o corpo humano. No entanto, por meio do título, Bellmer não só o torna presente como consegue sobrepô-lo às formas curvas das torres da Fortaleza de Bastilha. A operação de sobreposição, tão recorrente nos desenhos do artista, é alcançada graças ao conceito determinado pelo título, que funciona como as deformações da anamorfose, pois, devido a ele, vemos em um instante a referência às torres da prisão e em outro uma peça íntima do vestuário feminino. Em *Bastille-Corset*,

45. É importante observar que a imagem do cubo de corpos já aparece como parte da composição do desenho nº 13, da série *Subterrâneo*, datado de 1940.

46. BELLMER, Hans. **Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image**. Paris: Éditions Allia, 2008. p. 42-44, tradução minha.

o informe é uma deformação do corpo, a linha de interpretação com a qual Didi-Huberman trabalha em seu livro *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, e, ao mesmo tempo, a operação, “o que quer dizer, nenhum tema, nenhuma substância, nenhum conceito”⁴⁷, como Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois desenvolvem em seu livro *Formless: a user's guide*. Embora, em seu texto, Kenneth Clark não use o termo informe ou não cite o nome de Georges Bataille, sua análise do diagrama e da mancha aproxima-se dessa coexistência do abstrato e do figurativo, da operação e da deformação, como Bellmer realiza em seus desenhos.

Por meio da decalcomania, Bellmer explora outras possibilidades para fundir o corpo ao espaço, de modo que a dúvida se imponha à visão, ao condicionar o informe a uma dimensão tanto abstrata quanto figurativa. Se, em seu tratado de pintura, Leonardo da Vinci aconselha aos pintores buscar imagens nas superfícies manchadas das paredes, Bellmer, ao utilizar a decalcomania em suas obras, parece seguir esse conselho à risca. Em uma obra sua, sem título, datada de 1951, em meio aos padrões abstratos obtidos pela transferência de tinta de uma superfície para outra, que nos lembram estruturas geológicas, Bellmer desenha corpos que se confundem com essas manchas, de maneira que o observador é levado à dúvida, ao questionar o que realmente está vendo. Embora não possamos conceituar o informe, ele se torna visível não só nas obras de Bellmer que aqui analisamos, mas em quase toda sua produção, no instante em que “se movimenta entre conceitos e sistemas, destruindo-os, mas nunca os reduzindo a algo perfeitamente limpo, nada”⁴⁸.

Nesse sentido, se há uma proximidade das composições do artista com as dos renascentistas, no que diz respeito ao uso da anamorfose e da perspectiva, Bellmer desvia-se desta e compactua com aquela. Em suas imagens, assim como nas obras dos séculos XVI e XVII, nas quais surgem objetos e seres distorcidos, “o espaço em frente ao plano continua sendo uma cena de ambiguidade”⁴⁹. Na análise que realiza sobre a anamorfose, Lyle Massey observa:

Em vez de reconfirmar a autoconfiança subjetiva do espectador, que é a suposta meta de Descartes, a anamorfose repete a dúvida radical repetidas vezes sem recorrer a resoluções racionais. O que distingue a anamorfose do cogito é que o ponto anamórfico resiste à recuperação cartesiana do autoconhecimento e, em vez disso, reafirma um sujeito dividido que se separa da certeza epistemológica e ontológica. Longe de isolar e confirmar a relação sujeito/objeto, a visão oblíqua encena visualmente as tensões,

47. BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. Nova York: Zone Books, 1999. p. 15, tradução minha.

48. ELKINS, James. As fotografias mais intoleráveis já tiradas. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003. p. 47.

49. MASSEY, Lyle. Op. cit., p. 69, tradução minha.

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

contradições e reversões da subjetividade e reforça o sentido de que a visão é uma submersão fenomenológica em um mundo para o qual não há ponto de referência externo.⁵⁰

Ao manipular elementos de ordem figurativa e abstrata a partir de operações pautadas naquilo que analisamos como diagrama e mancha, Bellmer vai ao encontro dessas mesmas tensões e contradições tecidas pela anamorfose. Suas deformações de corpos e espaços amparam-se exatamente em um mundo onde a incerteza e a ambiguidade estabelecem um conflito com o pensamento racional e pragmático, pois as imagens criadas pelo artista colocam em crise, por meio da coexistência de caos e ordem, intuição e intenção⁵¹, a história da configuração que as constitui.

No entanto, a posição de Bellmer em relação à anamorfose também não é passiva, uma vez que suas obras podem ser interpretadas como paródias dessa prática, assim como de outras determinadas pelo Renascimento que envolvem a anatomia e a perspectiva, seja ela linear ou oblíqua. Entre as várias definições que Linda Huchteon expõe e explora, em seu livro *Uma teoria da paródia*, a que mais se aproxima da ambiguidade da produção de Bellmer em relação ao Renascimento é a que interpreta a paródia a partir dos sentidos de sua etimologia. Se, na formação da palavra paródia, *odos*, em grego, significa canto, o prefixo *para* possui dois significados: o primeiro, e mais citado, é o de “contra” ou “oposição”; o segundo, nas palavras de Huchteon, “pode significar ‘ao longo de’ e, portanto, oferece uma sugestão de acordo ou intimidade, em vez de contraste”⁵². As imagens que Bellmer cria, quando colocadas em relação ao Renascimento, apontam para esses dois sentidos, pois, se as aceitarmos como paródias, elas “expõem as convenções do modelo e seus dispositivos por meio da coexistência dos dois códigos na mesma mensagem”⁵³. A possibilidade de interpretarmos sua obra como, ao mesmo tempo, um “contra” e um “acordo” acaba por evidenciar as convenções e os dispositivos que Bellmer utiliza e, de certa maneira, também desvirtua, ao dar-lhes outras propostas e sentidos. Como o informe, ele desclassifica os meios de construção das imagens, ao entrecruzar identidades e apagar os limites que separam os seres e as coisas. Assim, 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, 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.

50. *Ibidem*, loc cit., tradução minha.

51. Hans Bellmer pontuou essa relação entre intuição e intenção várias vezes ao longo de seus textos, como no prefácio que ele escreveu para o livro de Única Zürn, *Oracles et spectacles*: “O anagrama nasce, se olharmos de perto, de um conflito violento e paradoxal. Pressupõe uma tensão máxima da vontade imaginativa e, ao mesmo tempo, a exclusão de qualquer intenção preconcebida, a qual seria estéril”. BELLMER, Hans. Post-scriptum à *Oracles et spectacles* d’Única Zürn. In: BORDERIE, Roger; RONSE, Henri (org.). **Hans Bellmer**: numero spécial de la Revue *Obliques*. Paris: Editions Borderie, 1975b. p. 111, tradução minha.

52. HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 48.

53. BEN-PORAT, Ziva. Method in madness: notes on the structure of parody, based on Mad TV satires. **Poetics Today**, Durham, v. 1, n. 1/2, p. 245-272, 1979. p. 247, tradução minha.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. **Anamorphic art**. Nova York: Harry N. Abrams, 1977.

BARBARO, Daniele Matteo Alvise Borgominieri. **La pratica della prospettiva**. Venezia: Camillo & Rutilio Borgominieri, 1569.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes I**. Paris: Gallimard, 1970.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes V**. Paris: Gallimard, 1973.

BELLMER, Hans. Die Puppe. *In*: BORDERIE, Roger; RONSE, Henri (org.). **Hans Bellmer**: numero spécial de la Revue Obliques. Paris: Editions Borderie, 1975a. p. 58-66.

BELLMER, Hans. Post-scriptum à Oracles et spectacles d'Unica Zürn. *In*: BORDERIE, Roger; RONSE, Henri (org.). **Hans Bellmer**: numero spécial de la Revue Obliques. Paris: Editions Borderie, 1975b. p. 108-111.

BELLMER, Hans. **Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image**. Paris: Éditions Allia, 2008.

BEN-PORAT, Ziva. Method in madness: notes on the structure of parody, based on Mad TV satires. **Poetics Today**, Durham, v. 1, n. 1/2, p. 245-272, 1979.

BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário**. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user's guide**. Nova York: Zone Books, 1999.

CLARK, Kenneth. The blot and the diagram. *Encounter*, Londres, v. 20, p. 28-36, jan. 1963.

CRÉTÉ, Marielle. Bellmer's biography. *In: CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN. Hans Bellmer: catalogue of exhibition.* Paris: CNAC, 1971. p. 89-95.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação.** Equipe de tradução coordenada por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

ELKINS, James. As fotografias mais intoleráveis já tiradas. *In: GREINER, Chrisline; AMORIM, Claudia (org.). Leituras do corpo.* São Paulo: Annablume, 2003. p. 27-66.

HAUSER, Arnold. **Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna.** Tradução de J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HOLLIER, Denis. **Against architecture: the writings of Georges Bataille.** Cambridge, MA: The MIT Press, 1989.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia.** Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JOUFFROY, Alain. **Hans Bellmer.** Chicago: William and Noma Copley Foundation, 1960.

KOETZLE, Michael (org.). **1000 nudes: a time of erotic photography from 1839-1939.** Colônia: Taschen, 2014.

LICHTENSTEIN, Therese. **Behind closed doors: the art of Hans Bellmer.** Berkeley: University of California Press, 2001.

MASSEY, Lyle. **Picturing space, displacing bodies: anamorphosis in early modern theories of perspective.** University Park: The Pennsylvania State University Press, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos escolhidos.** Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí. Traduições e notas de Marilena de Souza

ARS Chauí, Nelson Alfredo Aguilar, Pedro de Souza Moraes. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ano 17

n. 36

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NOYS, Benjamin. **Georges Bataille: a critical introduction**. Londres: Pluto Press, 2000.

RABAIN, Jean-François. Le sexe et son double. *In*: BORDERIE, Roger; RONSE, Henri (org.). **Hans Bellmer: numero spécial de la Revue Obliques**. Paris: Editions Borderie, 1975. p. 21-23.

WEBB, Peter. **Death, desire and the doll: the life and art of Hans Bellmer**. Chicago: Solar Books, 2004.