

## MULHER OU BONECA? CORPORALIDADE FEMININA E REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA<sup>1</sup>

Luciana Borges

Doutora em Estudos Literários. Professora UFG/ Catalão

“O corpo, assim como o sonho, pode caprichosamente deslocar o centro de gravidade das suas imagens”.

*Hans Bellmer*

### CORPO: SUBSTANTIVO FEMININO

Pensar a corporalidade inclui pensar sua intercessão com outros aspectos do mundo humano, com aquilo que, nos animais que apresentam um corpo humano, faz com que tenham sua pertença a esse conjunto singular, a humanidade. A simples forma material do corpo não seria eficaz para a compreensão da complexidade do que é humano. No entanto, o corpo tem sido, ao longo da história ocidental, um eficaz mecanismo para se compreender como se articulam as construções culturais e os aspectos mais evidentes da materialidade. Por vezes tida como natural, por biológica, a matéria está, constitutivamente, imersa em discursividade. Assim, como afirma Sant’anna (2003, p. 1) “da arte à medicina, passando pela política e pela religiosidade, o corpo humano não cessou de ser objeto de adoração, estudo, adestramento, punição e, sobretudo, de representação por meio de imagens”.

A representação discursiva do corpo, por meio da verbalização em textos de espectro teórico ou ficcional ou por meio de imagens estáticas ou em movimento, tem sido uma constante no Ocidente, sendo o corpo um objeto de inquietação recorrente. Na contemporaneidade, distanciando-se da percepção biologizante do corpo que imperou nas épocas clássicas, no renascimento ou mesmo com o surgimento do cientificismo oitocentista, associam-se as questões da corporalidade às questões estéticas, identitárias, sociais e de gênero. É sobre essas conexões entre imagens do corpo, verbais ou não, que pretende tratar este texto, focalizando a questão no

---

<sup>1</sup>O texto completo, do qual o presente é uma versão alterada e resumida, encontra-se publicado com o título “(De) composições do corpo feminino: a boneca e a construção do corpo (in)animado”, no livro BORGES, Luciana; FERNANDES JÚNIOR, Antônio. *O corpo na literatura e na arte: teorias e leituras*. FUNAPE; Goiânia, 2013. p. 15-41. No entanto, nunca foi apresentado em nenhum evento científico, mesmo da área de Letras.

corpo feminino tratado em termos de sua construção| desconstrução no ambiente da realização artística e literária. Assim, o corpo feminino decomposto e composto nas bonecas do projeto artístico *La Poupée* (A boneca, 1934-35), de Hans Bellmer (Alemanha, 1902-1975); a transformação das vítimas, todas elas mulheres, em bonecas grotescas na narrativa fílmica *A cela* (The cell, EUA, 2000) e a criação de duas bonecas sexuais que se materializam em mulheres de carne e osso em um universo fantástico e fantasmático no conto pornográfico “Consertador de bonecas” (de Carlos K., 1997) constituem objetos de reflexão sobre o corpo, tomado, então, com licença ao desvio gramatical, como substantivo feminino.

A construção do imaginário da boneca, que a partir da análise de alguns textos e obras específicos ocupa nosso interesse no presente trabalho, configura um território de representação das expectativas sociais – e, principalmente, falocêntricas – em relação às mulheres, uma vez que a boneca, como simulação do corpo feminino, poderia preencher certas fantasias de passividade e manipulação. O corpo das bonecas, a partir dos atributos articulado/desarticulado; animado/inanimado subsidiam leituras do feminino, da manutenção ou ruptura com certa ordem estabelecida e com os mecanismos do desejo, uma vez que corpo e desejo compõem díade inseparável.

### **O corpo desmembrado: bonecas, de Hans Bellmer**

“O corpo, a pele em sua nudez, não tem existência possível. O organismo só é aceitável transformado, coberto de signos. O corpo fala somente quando ele é vestido de artifícios.”

*France Borel*

Na edição de inverno da revista *Minotaure* (Paris, 1934-1935), foi publicado um conjunto de fotos intitulado “Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée”, do artista plástico alemão Hans Bellmer<sup>2</sup>. As fotos mostravam uma boneca desmembrada e (re)montada em perspectivas e posições inusitadas. O resultado foi uma dispersão da ideia de anatomia humana, produto daquilo que o surrealismo, contexto de produção no qual se insere a obra de Bellmer,

<sup>2</sup> As imagens da obra de Hans Bellmer reproduzidas nesse trabalho possuem mais de 70 anos de publicação e se encontram disponíveis na internet, em vários sítios.

chamaria de *dépayement*. Por esta proposta estética, a realidade, principalmente a partir de composição e decomposição, passa a funcionar de modo inusual, de modo a indicar uma crise do objeto e de sua representação. A partir da imagem da “mesa de dissecação” apresentada por Lautréamont em 1870, a combinação de elementos díspares ou a realocação de partes a partir de desmembramento e recomposição estão presentes na estética surrealista como um modo de figurar o corpo que ao mesmo tempo o nega e o afirma.

Em *O corpo impossível*, Eliane Robert de Moraes (2002) analisa as formas pelas quais o corpo foi decomposto pelo modernismo na arte e na literatura, até ao limite da impossibilidade de sua representação. Abordando o procedimento de colagem, a autora afirma que “desvia o objeto de seu sentido, fazendo-o escapar tanto de seu destino quanto de sua identidade previsíveis, a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida” (p. 44). O princípio da colagem aplicado ao corpo será responsável pela introdução de novas possibilidades anatômicas, nas quais se misturam partes humanas e não humanas, ou se de|compõe até a perplexidade a realidade corpórea humana. A composição com a boneca em partes articuladas vislumbra uma série de possibilidades dessa desconstrução do corpo, que passa a funcionar conforme o desejo de quem manipula sua forma.

É nesse sentido que Sue Taylor (2001, p. 1) afirma: “the Surrealist fascination with automata, especially the uncanny dread produced by their dubious animate/inanimate status prepared the way for the enthusiastic reception in France of Bellmer's doll”. Com efeito, como um vício, o uso desregrado e passional da estupefaciente imagem, da provocação sem controle da imagem por ela mesma (MORAES, 2002, p. 42) é o *leitmotiv* dos surrealistas, para os quais a realidade sensível só se sustenta a partir de sua reconfiguração onírica ou fantasmática. Em relação ao corpo feminino, um texto de Salvador Dali, publicado na mesma edição 6 de *Minotaure*, propunha que a mulher se tornaria espectral pela desarticulação e a deformação de sua anatomia; esta afirmação de Salvador Dali apresenta o primado corpo desmontável na estética e na erótica (apud MORAES, 2002, p. 43). A boneca, cuja fabricação a partir de vários materiais, como madeira, cola, fibra de vidro e outros, teria consumido tempo considerável de trabalho do artista – de

acordo com seus próprios depoimentos –, não é apresentada em uma exposição como uma instalação. É fotografada e suas fotos é que são expostas, em jogo entre a mobilidade (peças articuladas e des|montáveis) e a imobilidade (o congelamento pela objetiva).

A composição da boneca, cujos membros podem ser colocados em qualquer posição, sem respeitar a programação anatômica, revela que “seu corpo de brinquedo parecia ter sido violentamente dissecado para deixar as entranhas em descoberto” (MORAES, 2002, p. 67), bem afinado ao gesto surrealista apresentado por Lautréamont.



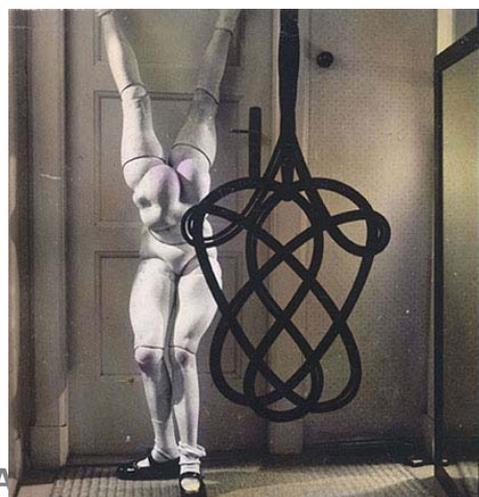
Hans Bellmer.

*Poupée, variations sur le montage d'unemineurearticulée. Minotaure 6.*  
 (Dezembro, 1934-35)

Esta boneca, articulada em torno de esferas (ventre, joelhos, cotovelos) ou não, vestida apenas de uma malha, ou de meias, ou coberta por um véu, com o sexo pronunciado e evidente, termina por ajudar a compor o imaginário surrealista sobre o corpo e sobre o corpo feminino. Há a fabricação de um corpo que se compõe e decompõe conforme o desejo. Há uma cópula entre as partes que não necessariamente corresponde ao instituído e que seria, nos dizeres de Dali, a forma ideal da mulher. Para Raaberg (1993), a pintura surrealista frequentemente representou a figura feminina de forma misógina, ao propor o desmebramento em partes e a não percepção do feminino como um todo, mas como partes seccionadas. “O gesto surrealista operava, pois, no sentido de desumanizar a anatomia, para penetrar no domínio supostamente intransponível das sensações internas e das imagens mentais que fazem nascer as relações

sexuais” (MORAES, 2002, p. 69). Um braço que é uma parte de um móvel, nádegas que se colocam na parte superior do corpo, marcando a inversão, e que então servem como suporte à cabeça.

Uma vez criada a proposta inicial, o artista iniciou uma nova série para a boneca, dessa vez trabalhando com duas metades simétricas, composta por uma articulação esférica central, em torno da qual se articulam dois pares de pernas. Compôs-se, então, uma criatura “com dois ventres ou dois pares de pernas, lembrando uma ampulheta reversível ou um animal tentacular”, com uma articulação em esferas que dava-lhe garantia de flexibilidade, permitindo à boneca uma mobilidade absoluta. O resultado é uma boneca cuja figuração é o oposto do corpo geometrizado, circunscrito a limites e medidas (MORAES, 2002). A característica primordial dessa nova série é a acefalia. Um corpo que se pretende humano, mas que se compõe de dois conjuntos de membros inferiores, prescindindo da cabeça. A ausência da cabeça já se apresentava com um *motto* do surrealismo ao propor a decomposição da forma humana e o primado do irracional sobre a razão. No entanto, se considerarmos a tradição cartesiana segundo a qual a racionalidade, cuja sede está na cabeça, é a medida do humano... que dizer de um corpo sem cabeça? Tal representação do feminino com ausência de racionalidade e sua redução às partes erógenas/sexuais é bem frequente nas sociedades ocidentais pautadas no que Derrida chamou de falocentrismo, um *logos* centrado no *phallus*, na associação entre masculino e racionalidade e feminino e irracionalidade. A crença da ginecologia clássica de que as mulheres eram governadas pelo útero cabe bem nessa perspectiva. A composição com os membros inferiores duplicados conota uma ausência discursiva que, paradoxalmente, também é indicador de um discurso sobre o feminino.



Hans Bellmer. *Lesjeux de lapoupée*(1934).

No caso das *bonecas* de Bellmer, a ausência da cabeça e do tórax, ou sua realocação em lugar inusitado, propõe um corpo inumano, até mesmo grotesco ou monstruoso. Para Courtine (2002), a fabricação icônica do corpo monstruoso, por mais que pareça caótica, obedece a alguns procedimentos que podem ser mapeados a partir de sua repetição. O principal desses procedimentos é a *hibridação*: deve haver algo humano, mas também outra coisa, geralmente da ordem da animalidade. A relação entre centro e periferia também é reconfigurada, pois a bestialidade geralmente refere-se à periferia do corpo (acréscimos, supressões e deformações bestializantes), aliados ao excesso e à falta. Às vezes, os membros conservam aparência humana, no entanto, sua quantidade é multiplicada; ou, por vezes, suprime-se a quantidade normal, fazem-se inversões entre as partes altas e baixas, entre o frontal e o traseiro, sempre no sentido de ressaltar aquilo que, nesse corpo decomposto e recomposto, faça entrar em crise a anatomia humana.

O corpo da boneca posiciona-se ao lado do *abjeto*, dos corpos subversivos que, na formulação de Butler (2003), nos confrontam com o socialmente instituído, como o naturalizado e normalizado, ao duplicar partes do corpo feminino que deveriam aparecer uma única vez. Desvio da norma, o corpo da boneca multiplica as possibilidades do feminino ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, o limita. Para Russo (2000, p. 24), o grotesco com categoria corporal emerge como um desvio da norma.

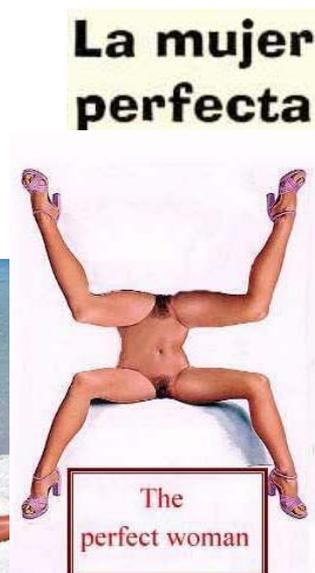
as imagens do corpo grotesco são precisamente aquelas degradadas pelos cânones físicos da estética clássica. O corpo clássico é transcendente e monumental, fechado, estático, contido em si mesmo, simétrico e liso; [...] o corpo grotesco é aberto, protuberante, irregular, secretante, múltiplo e mutável; está identificado com a cultura inferior não oficial ou com o carnavalesco, e com a transformação social. (Russo, 2000, p. 21).

O olhar do artista é captado por essas possibilidades do estranho que funda a des|construção corporal do múltiplo grotesco. É capturado pela antítese que funda o corpo da boneca. Para Canevacci, “o poder de uma boneca é que [ela] é inerte e ao mesmo tempo fala, olha, é presente, se modifica; é um poder incrível, sensorial, estético, apavorante”. A boneca tem um corpo inanimado que se anina, um corpo estático que guarda a potência do movimento. Esse corpo montado para a *performance* é um corpo articulado que, de certa forma, constela com uma

compreensão de corpo construído que discutimos anteriormente. O corpo da boneca é também, de algum modo, um corpo pós-humano, à medida que, com os enxertos a ele atribuídos, erotiza e fetichiza a corporalidade de modo estranho, mas fascinante:

os enxertos, as cirurgias para mudança de sexo, as intervenções na reprodução, a melhora das performances através do *doping*, as perspectivas de modificação genética e clonagem, as intervenções “biotech”, tudo isso permite entrever o aparecimento de um homem mutante, filho de suas próprias opções e de suas próprias técnicas, com esta ambiguidade que não se sabe se aqui se trata de um homem inumano por desumanização ou de um super-homem que ultrapassa a humanidade para levá-la mais alto e mais longe e levá-la à plenitude (MICHAUD, 2009, p. 551-2).

A boneca dissecada (viva|morta; móvel|inerte) nos adverte que, nos territórios do erotismo, “o estupor é a maneira na qual se pode enfrentar o estrangeiro que não é mais o que apavora, o estrangeiro pode ser o mais desejado”, nos dizeres de Cavanecchi. Bataille (2004) também já havia notado uma imensa proximidade entre erotismo e morte, entre continuidade e descontinuidade. Os corpos pseudopueris de Bellmer encenam jogos em que a puerilidade não é o traço mais evidente, em que o sexo sempre pronunciado e evidente e as posturas insinuantes e sugestivas encenam jogos de compreensão da composição do corpo e do desejo, portanto, de uma compreensão de feminino que discutimos. No campo da arte, a compreensão de um feminino redundante ou faltante pode trazer uma compreensão estética “boa para pensar”, como diria Derrida, dos modos como a cultura e coletividade formulam corpos e desejos. A apropriação de uma ideia de feminino acéfalo ou a exacerbação das imagens misóginas podem, no entanto, gerar distorções. É assim que imagens encontradas na *wide world web*, ou seja, de livre circulação e acesso, podem, de modo menos sofisticado, indicar um tipo perverso de compreensão:





Mulher perfeita. Imagens recolhidas em *sites* de internet diversos.

Ao utilizar procedimentos que lembram a composição das bonecas de Bellmer, os desenhos remetem aos princípios de composição anatômica mencionados por Courtine (2002) como apropriados para gerar monstruosidades. Além disso, ao acoplar aos “modelos” a expressão *mulher perfeita* (“theperfectwoman”; “lamujerperfecta”), tais imagens anônimas, dispersas na rede, operam a redução do feminino ao corpo erotizado, em redução absoluta a um objeto que se conforma passivamente ao desejo masculino. Em um ensaio em que fala sobre o processo de criação (concepção e execução) do projeto *bonecas*, Bellmer menciona os dispositivos que inspiraram sua elaboração: o contato com a encenação de um espetáculo baseado no conto de E. T. Hoffmann, “O homem de areia”, no qual o protagonista, Natanael, descobre-se apaixonado por uma moça, Olímpia, que na verdade é uma criação, um autômato passivo e sem capacidade enunciativa, cuja maior virtude é o silêncio e a passividade. A visão final da boneca Olímpia totalmente fragmentada inspirou o artista a pensar seu projeto, ao mesmo tempo em que o recebimento de uma caixa, enviada pela mãe e contendo seus brinquedos de criança, fazem-no reviver os jogos de infância. Assim, a boneca desarticulada criada por Bellmer, a partir de seus devaneios anatômicos, na acepção de Moraes (2002, p. 138), é um “espetáculo escandaloso, com seu corpo dócil a todas as transformações, dotado de uma liberdade sem limites”.

Estas reflexões a partir da obra de Bellmer e da criação de simulacros do corpo feminino passivo e automatizado, próprio ao exercício do erotismo e da violência, darão lugar, a partir desse ponto do texto, às considerações sobre outra produção de arte, dessa vez cinematográfica, em que a composição de bonecas também aparece como eixo norteador da construção do personagem principal da narrativa fílmica.

### **O corpo aprisionado: A cela**

“A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos.”  
Clarice Lispector

Se em “O homem de areia”, de Hoffmann, a descoberta de que Olímpia é um autômato faz com que Natanael e toda a coletividade passem a desconfiar da “humanidade” de todos os que estão a sua volta, o desejo de desumanizar o humano, tornando-o uma criatura factícia é que dará o tom em *A cela*, película de Tarsem Singh (2000)<sup>3</sup>. Ainda que o argumento principal do filme se baseie em uma estratégia hipotética e pouco consistente – a existência de um mecanismo futurístico que permite a entrada na psique alheia e o acesso a seus universos mentais em projeção tridimensional – a existência do protagonista, pautada em um universo habitado por bonecas, é bastante instigante para nossa proposta. Com as “bonecas humanas”, grotescamente assustadoras, que ele mesmo cria seguindo um rigoroso ritual, produto de seus transtornos psíquicos, as ações do personagem Carl Stargher reenviam para o paradoxo da boneca enquanto corpo: simulacro do humano, a boneca articula fantasias de movimento e imobilidade, a partir de uma composição estática que guarda em si a possibilidade de movimento articulado. Enquanto em Hoffman a ilusão é a de que a boneca, um autômato de madeira é uma mulher real, aqui o caminho é inverso: a ilusão de que mulheres de carne e osso são bonecas, e as ações do personagem se estabelecem no sentido de fazer valer essa ilusão. Fantasmática, a transformação das vítimas em bonecas obedece a procedimentos ritualizados que, não obstante causarem a morte, visam mitigar o sofrimento das vítimas. A morte por afogamento dentro de um cubo de vidro, sem intercurso sexual, guarda a tensão erótica retardada. Esta será alimentada pelo *voyeurismo* do acompanhamento das imagens da morte geradas por câmeras que monitoraram todo o processo, enquanto o corpo do assassino, suspenso por ganchos incrustados na pele, espera a morte para efetivar o gozo sobre o cadáver lavado e descolorido em água sanitária.

A primeira referência à figura da boneca aparece nas primeiras cenas em que mais um corpo é encontrado: “todas elas parecem bonecas?”, pergunta o inspetor de polícia ao investigador. Há também uma referência ao colar que ele fabrica para cada uma das vítimas: “faz que ele se sinta dono delas” (Cena 5). O assassino “prepara” o corpo das vítimas e as descolore com água sanitária até ficarem totalmente brancas. Ele também tem um cão albino. Ao penetrar na mente de Carl, Catherine Deane, a terapeuta infantil responsável pela técnica experimental que

<sup>3</sup>Imagens da película *A cela* podem ser consultadas em:<<http://www.cellmovie.com>>.

se apresenta como a única forma de salvar uma vítima potencial, encontrará várias dessas bonecas em um ponto desse universo onírico, cuja composição imagética remete vinculação aos ambientes surrealistas que discutimos anteriormente. Nesse ambiente, as vítimas transformadas em bonecas são parte de uma fantasia sádica de onipotência, apresentada pela autoimagem de Carl adulto. A imagem do personagem criança remete aos traumas infantis que seriam responsáveis por sua esquizofrenia. O ambiente repressor e violento, a referência ao “brincar de bonecas” na infância desencadeando uma situação de tortura fazem desse personagem um ser atormentado por obsessões sexuais e obsessões de morte.

A transformação das vítimas em um objeto passivo é, antes de tudo, parte dessa fantasia de onipotência, a qual faz a personagem afimar em um momento que “é Deus”. A relação entre atividade/passividade pode ser encontrada em quase todas as técnicas do sofrimento. Para Sarduy (1979, p. 22) “o sadismo seria assim a afirmação, no nível da práxis, de um duelo. Com sua retórica da atadura, a agressividade sádica seria a afirmação do Outro como passividade pura, com *yin* absoluto”. Assim, a reificação do outro, sua fixidez, já está presente nesta definição e constitui a certeza teórica do espaço sádico. Tudo virá reiterá-la: as relações perversas das mulheres, a execução glacial de seus gestos, a conotação sexual das posições (SARDUY, 1979, p. 23).

No caso de *A cela*, no espaço de projeção mental em que o esquizofrênico alimenta suas fantasias absolutistas, essas bonecas mórbidas, autômatos de carne e osso, representam o que há de mais terrível nessa coisificação, uma vez que conservam, a partir do acionamento de uma engrenagem, a principal característica de um ser vivo, o movimento. A boneca (viva? morta?) é a representação do domínio da violência sobre o erotismo. Ao postular sobre o erotismo, Bataille (2004) afirma ser o que fundamenta a ligação entre dois seres sabidamente descontínuos. Assim,

somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos sujeita à individualidade do acaso, à individualidade precíval que somos (BATAILLE, 2004, p. 25).

Por vias tortas, é essa a ligação que o protagonista estabelece com o mundo, a partir do momento em que habita um universo tomado pela fragmentação; a cena em que um cavalo é



seccionado em várias partes que continuam vivas e pulsando entre placas de vidro é parte dessa elaboração.

Uma “boneca” que se contorce sensualmente, outra que se move como uma marionete atada a cordas, uma terceira que trota, atrelada a uma pequena carruagem: todas elas se movimentam sem sair do lugar. O corpo é articulado, mas a um só tempo imóvel, circunscrito a pequenas celas de vidro, como vitrines. A imagem da cela de vidro perpassa todo o universo imagético do filme, bem como as imagens da água e do afogamento, ressaltando a ideia de aprisionamento, e de aprisionamento erótico. Ainda que acione alguns clichês, como a infância traumática, a película de Singh, ao criar o ambiente sombrio das bonecas de Carl, nos apresenta um universo em que o corpo vivo se limita o tempo todo com a morte. De fato, o erotismo, para Bataille, é aquilo que coloca o ser em questão, na medida em que expõe, na mesma cena, o interdito e a transgressão: “a experiência interior do erotismo solicita daquele que a prova uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo que o leva a enfrentá-la” (BATAILLE, 2004, p. 59). Conforme vimos argumentando, se a existência do ser é apenas possível a partir da materialidade do corpo, é mesmo plausível que esse corpo partilhe de todas as agruras existenciais. Na narrativa fílmica, morrer no universo mental equivale a morrer também no mundo material, indicando, mais uma vez, uma indissociabilidade cada vez mais difícil de ser negada, mesmo que, em alguns casos, isso signifique aprisionamento fatal.

### **Corpo ilusório: o consertador de bonecas**

O corpo, atualmente, pode ser percebido como um espaço performático, um panorama denso de fetiches visuais que se expõe à observação alheia.  
*MassimoCanevacci*

Nosso último objeto de análise constitui um texto cujo gênero, tema e forma nem sempre são aceitos pelos estudos literários e pela crítica acadêmica. Trata-se de um conto pornográfico, “Consertador de bonecas”, pinçado de uma antologia que facilmente seria associada ao que se convencionou chamar de paraliteratura, ou subliteratura, conforme o contexto. Assinado por “Carlos K”., provavelmente um pseudônimo, o texto chama a atenção por destoar do



tom frequente da coletânea que provavelmente seria tomada como objeto de análise em uma perspectiva teórica tradicional, uma vez que o texto considerado pornográfico não costuma habitar o cânone e é, frequentemente, vítima de exclusão e interdição, por motivos vários. No entanto, não se pretende aqui fazer uma discussão sobre o valor desse tipo de texto, mas perseguir, em um texto específico, a imagética corporal que nos ocupa neste trabalho a partir da composição do corpo da boneca. Transitando em território interdito, a pornografia geralmente se sustenta a partir do que Moraes (2004) denomina zona de tolerância. Como espaço abstrato, discursivo, circunscreve-se esse tipo de material, considerado perigoso, às esferas nas quais não oferecem perigo à ordem social. Ao estabelecimento de suas leis internas de produção e suas leis externas de circulação, sua existência perniciosa e sua má influência podem ser neutralizadas na sociedade.

Segundo Foucault (2002, p. 09, *passim*), o mais evidente procedimento de exclusão é a interdição, cujo mecanismo primordial encena um jogo entre três tipos de exclusão: o *tabu do objeto*, o *ritual da circunstância*, o *direito privilegiado e exclusivo do sujeito que fala*. A combinação desses três elementos resulta no fato de que “não se pode dizer tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”. E a alta literatura poderia “falar de qualquer coisa”? Parece-nos que não. Para esses dizeres outros, frequentemente se formula um espaço, marginal e de sombra, nos quais, paradoxalmente, a transgressão é permitida. O termo paraliteratura, nos dizeres de Silva (1979, p. 172), “é proposto por Tortel para abarcar a enorme massa escrita reconhecidamente não literária” e o prefixo *para* “centraliza a dupla acepção de *próximo de* e *em oposição a*” [grifos no original], como meio de fugir à simples compreensão de “má literatura”. O referido autor propõe pensar uma distinção, dentro desse amplo conjunto, entre paraliteratura didática e paraliteratura de imaginação. A paraliteratura de imaginação é composta pelos textos que, pretendendo ser ficção, revestem-se de um caráter pouco criativo no qual “a linearidade e a referencialidade que respondem pela transparência da obra paraliterária, a ausência de tensão verbal e o não questionamento de sua significação, a emoção fácil pela sentimentalização das relações do cotidiano” (SILVA, 1979, p. 174) devem ser



vistas como uma especificidade e não apenas como elementos excludentes da chamada Literatura.

Do ponto de vista dos assuntos e temas, é comum que a paraliteratura se dedique a relatar situações que pretendem despertar o interesse e a curiosidade do leitor, a excitação pelo despudor em relação a algo proibido ou socialmente condenável. Assim, de modo apelativo ou oportunista, “a estrutura dos textos da paraliteratura repousa, basicamente, no voyeurismo, já que o leitor só consome signos e representações de ‘real’ imaginário e não participa efetivamente das apetitosas situações eróticas que lhe são oferecidas” (BLIKSTEIN, 1987, p.15). Como parte dos procedimentos de uma indústria cultural, a paraliteratura pretende atingir uma faixa populacional distante do mundo social das elites e das relações oriundas do prestígio financeiro.

Não raro, os textos que tematizam situações sexuais têm sido lidos como paraliteratura. Baixa qualidade estética, pequena preocupação com o acabamento gráfico, associação do tema à vulgaridade, o que condiciona sua interdição frequente. Longe de querer traçar uma linha divisória entre erotismo e pornografia, o que extrapolaria os limites desse estudo, a pretensão é auscultar, como se apresenta o imaginário da boneca associado aos modos como se codificam os desejos em um texto nitidamente percebido como pornográfico. De certa forma, o que é considerado pornográfico depende também de uma lógica subjetiva a imperar sobre a esfera pública e privada. O *olhar de fora* o sexo está mesmo na raiz daquilo que entendemos como pornografia: é Robbe-Grillet que ironicamente afirma, em um aforismo, “pornografia é o erotismo dos outros” (MORAES & LAPEIZ, 1985, p. 08). Winckler (1983, p. 76, *passim*), em seu estudo sobre a produção e a circulação da pornografia no Brasil, diferencia duas vertentes básicas da pornografia: um primeiro tipo, que chama de *pornografia branda*<sup>4</sup>, e um segundo denominado *pornografia forte*. Em uma leitura marcuseana da produção pornográfica em seus diversos matizes e processos midiáticos, o autor ressalta que a primeira tende a reproduzir elementos da moral dessublimada, adequando-se as ações representadas às fantasias mais corriqueiras da sociedade burguesa, não

---

<sup>4</sup> Segundo Winckler (1983, p. 73 *et passim*) a pornografia branda, que se ajusta às fantasias da moral sexual burguesa, apresenta as seguintes características: concepção da mulher como boneca sexual; possibilidade de transição da hetero para a homossexualidade; fantasias pedófilas; reprodução do racismo; democracia sexista; valorização de aspectos pré-genitais da sexualidade como elementos de excitação.

obstante sejam trazidas inovações quanto à repressão. Na segunda, ocorre o que se poderia chamar de destruição da socialidade. A destruição adviria basicamente da introdução de temas como sadomasoquismo e incesto, ou da violência real, como o estupro.

Em sua acepção mais comum, o texto pornográfico é aquele cujo objetivo primordial de excitar o leitor, de preferência com a adoção da explicitação de atos e cenas em detrimento de metaforização ou velamento. De modo análogo, a excitação sexual do leitor é apontada como sendo uma característica dos livros pornográficos, os quais, por meio de uma série sucessiva de imagens eróticas, funcionam como “um afrodisíaco retórico” (FONSECA, 1970, p. 81) capaz de disparar o gatilho do prazer, solitário ou não. Como parte de uma discussão sobre a capacidade da literatura em constituir-se como representação e não como substituição da realidade, o autor afirma que o texto erótico não possui o intuito de “proporcionar o mesmo tipo de satisfação que a experiência da carne” (PAES, 1990, p. 13). Assim, a experiência textual se torna uma experiência sensorial, no limítrofe da experiência corpórea do prazer.

O conto “Consertador de bonecas” nos apresenta um narrador para quem o limite entre o real e o imaginário começam a se borrar a partir da visita de uma cliente para a qual seu desejo acena ser “uma mulher, uma adulta boneca de plástico” (p. 48). A partir dessa visão inicial, o narrador constrói uma boneca quase humana, réplica de Bete, a cliente, com quem irá satisfazer seus desejos celibatários. Para a surpresa do artesão, no dia seguinte a mulher “de carne e osso” aparece e faz sexo com ele. Assim, o que ele faz com a Bete-boneca, posteriormente se materializa com a Bete real, até mesmo as marcas que ele deixa no corpo da boneca. Sem entender o que está havendo, a personagem hesita e duvida de sua percepção da realidade: “comecei a suar, tentei de leve colocar a mão, mas era real: seu seio esquerdo mostrava uma ferida, o bico arrebatado por uma mordida profunda, animal. Recuei louco, tonto” (p. 51). A situação fantástica, a similitude de ações entre a boneca e a mulher real instaura a hesitação na narrativa, uma vez que esta constitui a principal prerrogativa para o fantástico, na visão de Todorov (1992). O não-saber exatamente o que está acontecendo constitui o pavor do narrador em todo o conto, fazendo com que seus momentos de intensa excitação e prazer advindos da manipulação do corpo da boneca, sua criação, sejam também acompanhados de intensa angústia.

Aparecendo Rosa, uma nova cliente, ele fabrica uma nova boneca, escolhendo detidamente cada tipo de material, dessa vez mulata cuja cor de chocolate ele consegue com a mistura de várias tintas, já antevendo a transformação do imaginário em algo palpável:

E Rosa chegando, mesmo riso que lhe fiz, mesma morenice quente. Eu esperava com o embrulho do carrinho na mão. Ela pousando o pacote no balcão, subindo as escadas. Meu Deus, loucura. Eu era um deus. Eu fabricava mulheres (p. 52).

No delírio erótico com as duas mulheres faz-se a passagem sutil das marcas narrativas para se oferecer ao leitor a suspeita de que tudo não passava de um delírio. Na cena em que as duas mulheres (bonecas?) estão juntas, o texto passa a focalizar, inadvertidamente, as mulheres e as bonecas, de modo que não é possível saber quem está efetivamente na cena até que, acidentalmente, o protagonista fere Bete, a loira, arrancando-lhe um dos olhos. Na tentativa vã de consertá-la, ele não consegue fazê-lo por estar bêbado e termina por avariar também a outra boneca, derramando-lhe plástico quente. No desespero causado pela percepção do estrago e da perda de suas criações, e pela crença de que com o dia amanhecendo elas viriam ao seu encontro como antes, o narrador opta por destruir as bonecas:

Elas morreram de verdade? Ou viriam assim, bonecas aleijadas se encontrar comigo? Teria de dançar e amar aquela cegueira horrível, aquele buraco na vagina? Ou – o que mais me assustou – elas viriam inteiras e eu repetiria tudo, momento a momento?

São bonecas; eu falava baixinho. Só bonecas. Cera, vinil, peruca e vidro. Você não matou ninguém. Bonecas – eu tremia – bonecas! (p. 55).

É com essa certeza – são bonecas – que ele as destrói, mas a fantasmagoria permanece, pois o narrador do presente é este homem acuado – não mais um deus – que aguarda acontecimentos que ele pode prever, por mais terríveis que sejam. A frase final, “eu sou apenas um homem que conserta bonecas” (p. 55), tenta reenviá-lo para a realidade e marca a circularidade narrativa ao repetir a frase inicial. O êxtase ligado à morte, o domínio da violência e da violação reenviam ao erotismo de acepção batailleana, tanto nesse aspecto quanto na desestabilização que advém do êxtase. A manipulação do corpo das bonecas, ilusão ou não, é parte de uma lógica de composição e decomposição do corpo feminino uma vez que, ao final da



narrativa, como a Olímpia de Hoffmann, as bonecas estão desmonteladas. Ao cumprir a função de ser a sutura de uma falta, as bonecas de cera e vinil se compõem como objeto obscuro, ficção masculina.

Instauradas entre a mobilidade e a imobilidade, as bonecas do consertador - como as outras bonecas lidas nesse estudo - não apenas ficam “animadas”, mas passam a compor uma fantasmagoria impossível de se domar pelo pensamento, pois impossível de se perceber como fantasia em si. Como a realidade, as bonecas também não podem ser captadas de modo racional (ouve-se barulhos, projeta-se o futuro, desenham-se cenas de crime e cadáveres), por mais que se tente. Ora, para Baudrillard (2001, p. 43), “a realidade não existiu desde sempre. Só se fala dela a partir do momento em que há uma racionalidade para dizê-la, parâmetros que permitem representá-la por signos codificados e codificáveis”. A tensão entre o real e não-real, ou aquilo que reserva um efeito de real mais forte do que o próprio está presente não apenas no conto, mas nas montagens e articulações de Bellmer para suas bonecas, bem como no universo mental construído pictórica e alegoricamente como universo onírico e surreal na psique do assassino serial de *A cela*.

Esses simulacros de mulher nos indicam uma economia de desejo na qual o preenchimento da falta se dá pela total submissão desse mesmo objeto aos processos de ficcionalização do feminino e às reinvenções de um corpo por vezes impossível de ser representado, um corpo que em sua materialidade conjuga elementos que vão muito além da matéria e habitam o território do imaginário e das simbologias ancestrais. Um corpo manipulado como matéria amorfa termina por guiar uma *erótica da contenção* (BENSUSAN, 2006), que se orienta por dualidades, como atividade e passividade, e na qual o desejo é frequentemente preso de um regime de escassez. Bensusan (2006, p. 468) afirma, a partir de sua leitura de Butler, que “sempre nos apressamos em perguntar pela materialidade do sexo (ou a corporalidade) antes de perguntar pela sexualidade da matéria (ou de um corpo que preceda nossas práticas sexuais)”. A ideia de uma matéria inerte e amorfa instaura um regime de desejo dentro do qual o indivíduo é levado a crer que seus desejos são instintivamente orientados, são parte de uma determinação natural que contrasta com o lado racional e pensante que deve, justamente por esse



desregramento advindo da natureza, lutar contra sua contraparte, seu duplo, seu reverso. A consequência disso é a não percepção de que o desejo é colonizado, nos dizeres de Bensusan (2004, p. 132):

os desejos primordiais são sancionados: somos treinados para distinguir os objetos que são *kosher* para o nosso desejo dos que não devem ser desejados. Os objetos primordiais do desejo nós podemos escolher – na melhor das hipóteses – em um cardápio pequeno de opções; eles são desejáveis porque são seios, ou porque são genitais, ou porque são jovens, ou porque são brancos ou porque são ícones da distinção de classe, ou porque femininos ou masculinos. O desejável não se articula por si mesmo; ele depende de outras propriedades. Isso é colonização. O regime coloniza de uma forma específica o desejo; entende o desejo como algo que precisa ser saciado e seu objeto consumido, aprisionado.

*Kosher*, do iídiche, significa apropriado, com a conotação de “coisa certa”, indicando inicialmente no mundo judaico aqueles alimentos que podem ser consumidos, ou o modo de preparação dos alimentos segundo interdições religiosas. Aqui, o termo é tomado como aquilo que foi permitido como objeto de desejo. Isso equivale a dizer que o desejo, antes de ser algo pessoal e particularmente circunscrito na esfera pessoal, é algo político, parte de sanções coletivas, negociadas e naturalizadas como parte da vida instintiva que emerge sub-repticiamente na existência racional do indivíduo e às quais o corpo, como parte desse regime de desejos, deve se conformar. Contra um erotismo do corpo que se inscreva nesse regime de escassez e especificação *a priori* dos seus objetos, poder-se-ia pensar no desejo como dádiva. Desejo que, uma vez direcionado, não funcione como falta que gere mais falta, em uma cadeia ininterrupta e inexorável. Como bem abundante, provoca mais desejo e não é uma mercadoria escassa que se tenha que controlar e concentrar (BENSUSAN, 2006), produzindo violência e ciúme, repressão e trauma. A visão deleuzeana sobre o desejo: a recusa do desejo como falta, como algo que se tenha que ininterruptamente preencher, como Danaides que, em seu suplício, carregam água para tentar inutilmente encher um pote eternamente vazio, pois está vazado em seu fundo<sup>5</sup>. Em sua

<sup>5</sup> É interessante recuperar o motivo da punição. As Danaides, as cinquenta filhas de Danao, foram obrigadas a se casarem com os seus cinquenta primos, filhos de Egito, irmãos gêmeos de Danao, mas foram instruídas por este a assassinar seus respectivos noivos na noite de núpcias. Apenas uma delas, Hipermnestra, não cumpriu o prometido e permaneceu casada com Linceu, que mais tarde viria a matar Danao em vingança da morte dos irmãos. As assassinas foram condenadas a encher, *ad eternum*, um pote vazado. Interpretado por Platão como signo das paixões eternamente insatisfeitas, o tonel, jarro ou barril (conforme seja a versão do mito) que nunca se enche, também pode

divergência com as formulações foucaultianas sobre o prazer esta é a principal contribuição de Deleuze (1994, p. 04) para uma compreensão do desejo em outros parâmetros:

Para mim, desejo não comporta qualquer falta. Ele não é um dado natural. Está constantemente unido a um agenciamento que funciona. Em vez de ser estrutura ou gênese, ele é, contrariamente, processo. Em vez de ser sentimento, ele é, contrariamente, afeto.

Assim como o corpo não é matéria amorfa e passiva, o desejo também não é apenas instintivo, mas é parte de agenciamentos vários que o condicionam e colonizam. São esses agenciamentos e conexões entre corpo e desejo, entre corpo feminino e cultura, entre corpo feminino, arte e linguagem que tentamos perseguir nesse texto, a partir da análise da recorrência da imagem da boneca em três manifestações de linguagem, a perspectiva surrealista de Bellmer, a cinematografia de Singh e o conto pornográfico, quase anônimo, da coletânea *Contos eróticos*. Bellmer, repetidamente e com poucas variantes, “trespassou, seccionou e condensou os corpos, usando os instrumentos da sua arte para criá-los ou destruí-los, como se ele não reconhecesse determinante algum estranho aos seus projetos: daí sua captura pelos jogos com espelhos, com e a duplicação a simetria” (MELLO, 2003, p. 3) que pudemos observar nas fotografias que compõem o projeto *bonecas*. Apesar da problemática relação entre literatura e pornografia apontada por Maingueneau (2010, p. 105), uma vez que esta é sempre impulsionada a contestar a sublimação sobre a qual se alicerça a elaboração estética, a leitura do conto “Consertador de bonecas” partiu da consideração de seu potencial ficcional, imagético e metafórico-simbólico, que o aproxima dos outros objetos, pertencentes ao chamado *artworld*. De fato, “se a dimensão agressiva da pornografia, seu poder de desnudamento dos corpos também se exercem sobre a ornamentação da fala, de nada adianta se assustar com sua nulidade” e se as bonecas de vinil e cera do conto são pornográficas, as bonecas desarticuladas de Bellmer e as bonecas-cadáver da película também o são, pelo sentido da agressividade de seu potencial retórico, pornográficas. Conforme discutimos, as imagens que se compõem e decompõem a partir de um imaginário da boneca têm muito a nos dizer sobre os modos de elaboração discursiva e cultural do corpo feminino no ocidente, ao se

---

ser visto como um eterno recomeçar. Ao mesmo tempo, Brandão (1995) associa a água em seu fluxo, como detentora de energia sexual, à imagem do jarro como um útero, que nunca é fecundado, preenchido.



considerar a relação entre atividade|passividade que constitui um modo usual de atribuição do masculino e do feminino.

## REFERÊNCIAS

A CELA (The cell). Direção: Tarsem Singh. New Line Cinema / AveryPix / Radical Media. Ano de lançamento: 2000. Duração: 1h47min. 1 DVD.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

BENSUSAN, Hilan. Observações sobre a libido colonizada: tentando pensar ao largo do patriarcado. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 1, p.131-155, jan./abr. 2004.

\_\_\_\_\_. Observações sobre a política dos desejos: tentando pensar ao largo dos instintos compulsórios. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 445-479. maio/ago. 2006.

BLIKSTEIN, Izidoro. Prefácio. In: CALDAS, Waldenir. *A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica*. São Paulo: Lua Nova, 1987.

BRANDÃO, Junito de S. *Mitologia grega II*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York & London: Routledge, 1993.

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

CANEVACCI, Massimo. Entrevista. *Revista Comunicação e Informação*. Goiânia, v. 10, n. 2, p. 107-110, jul./dez. 2007.

CORBIN, Alain. Introdução. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: da revolução à grande guerra*. V. 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009..

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. Prefácio. *História do corpo: da renascença às luzes*. V. 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo inumano. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: da renascença às luzes*. V. 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009..

DELEUZE, Gilles. Desejo e prazer. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 325, p. 57-65, oct. 1994. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/>>. Acesso em: 23 ago. 2007.



DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas (1966). In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FONSECA, Rubem. Palavrão não é pornografia. In: *O melhor do Pasquim: 1969/70*. Rio de Janeiro: O Pasquim Editora Jornalística S/A, 1970.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 14. 2001.

K., Carlos. O consertador de bonecas. In: CONTOS ERÓTICOS – edição comemorativa do 15º aniversário da *Revista Big Man Internacional*. São Paulo: Ed. Ondas, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. O discurso pornográfico. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MELLO, JansyBerndt de Souza. Corpo e representação em psicanálise: O lugar da identificação projetiva. *Aethernus: poesia e psicanálise*. 20 mai. 2003. Disponível em: <<http://www.aetern.us/article-print-110.html>>. Acesso em: 22 mai. 2011.

MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MORAES, Eliane R. & LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. *A pornografia*: palestra proferida no Café Filosófico CPFL, exibido pela TV Cultura, em 2004. Cultura Marcas, 1 dvd, 55 min

PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PROGRAMA ENTRELINHAS. Entrevista com MassimoCanevacci. *Portal Cultura Mais*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=y7Y0bmnrAwI>>. Acesso em 30 abr. 2011.

RAABERG, Gwen. The problematic of women and surrealism. In: CAWS, Mary Ann et al. *Surrealism and women*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1993.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso, modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SÁ, Olga de. Corpo e corporeidade. *Revista Ângulo*. Disponível em: <[http://www.fatea.br/angulo/angulo\\_94/angulo94\\_artigos02.htm](http://www.fatea.br/angulo/angulo_94/angulo94_artigos02.htm)>. Acesso em: 02 mai 2007.



SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. A insustentável visibilidade do corpo. *Labrys: estudos feministas*, Brasília, n. 4, ago./dez. 2003. Disponível em <<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys4/textos/denisept.htm>>. Acesso em: 20 mai. 2009.

SARDUY, Severo. Erotismos. In: \_\_\_\_\_. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Debates, 122).

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A paraliteratura. In: PORTELLA, Eduardo (Org.). *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

SILVA, Tomaz T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomás Tadeu. (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

TAYLOR, Sue. Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago: *The wandering libido and the hysterical body*. The Art Institute of Chicago, 2001. Disponível em: <<http://www.artic.edu/reynolds/essays/taylor.PDF>>. Acesso em: 26 mai. 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TUANA, Nancy. *The less noble sex: scientific, religious and philosophical conceptions of woman's nature*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

WINCKLER, Carlos Roberto. *Pornografia e sexualidade no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

#### Imagens:

Hans Bellmer:

<http://www.artic.edu/>

Mulher perfeita:

1. <http://www.insoonia.com/mulher-perfeita/>

2. <http://www.humorbabaca.com/>

3. <http://www.flogao.com.br/roleiras/>

4. [http://www.regiaoceleiro.com.br/index.php?opc=post\\_humor&id=660/](http://www.regiaoceleiro.com.br/index.php?opc=post_humor&id=660/)



29/04 a 01/05/2015  
Universidade Estadual de Goiás  
Câmpus Cidade de Goiás