

Hans Bellmer e a invenção da boneca: o empuxo-à-mulher e a construção de um corpo fora¹

Renata Damiano Riguini,² Belo Horizonte

Cristina Moreira Marcos,³ Belo Horizonte

O artigo trabalha a definição lacaniana de empuxo-à-mulher na psicose e sua relação com o corpo e com o gozo. Partimos da obra do artista Hans Bellmer, que, segundo nossa hipótese, inventa A boneca como solução à dissolução imaginária do corpo e à vivência de um gozo deslocizado. Revisando conceitos caros a esta construção, entendemos que tal invento leva o sujeito a localizar o gozo não regulado pelo falo em um objeto fora, à maneira paranoica. Desta forma, Hans Bellmer, com seu savoir-y-faire, inventa um corpo fora do corpo que dá forma ao corpo despedaçado e, ao mesmo tempo, usa o empuxo-à-mulher, efeito da não inscrição da metáfora paterna, para consumir sua solução.

Palavras-chave: empuxo-à-mulher, gozo, sexuação, corpo.

¹ Este artigo é fruto da pesquisa de pós-doutorado que contou com bolsa CAPES.

² Psicanalista. Pós-doutoranda no departamento de Pós- Graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas).

³ Psicanalista. Docente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), Doutora em Psicanálise pela Universidade de Paris 7.

1. Introdução

Neste artigo apresentamos a invenção do artista plástico Hans Bellmer de *A boneca*, entendida aqui como solução sintomática, para discutir como seu artifício pode reconstruir seu corpo em um corpo de mulher, fora do corpo próprio⁴. Ou seja, como a criação de *A boneca* permite ao sujeito circunscrever um gozo deslocalizado. Sabemos que, na psicose, o fato de se ter um corpo está comprometido e suas consequências passam por vertentes variadas. Na esquizofrenia, um arsenal de fenômenos como a catatonia, os fenômenos de influência, a despersonalização, entre outros, atestam a presença de um gozo sem localização que povoa o corpo e sua imagem esfacelada. Na paranoia, o sujeito consegue localizar este gozo fora do corpo/carne, no Outro. Encontramos aqui as figuras gozadoras, perseguidoras do sujeito ou perseguidas por ele, construções suportadas pelos delírios de perseguição, celotípicos ou erotômanos. Ainda na psicose, Lacan discute, desde muito cedo em seu ensino, o que em 1972 pôde chamar de empuxo-à-mulher (Lacan, 1973/2001). Este fenômeno é mais uma forma de o sujeito psicótico localizar o gozo e, assim, diminuir a sua dispersão. O empuxo-à-mulher se manifesta de formas diferentes em cada sujeito, mas podemos ainda delimitar seu uso particular se falamos em esquizofrenia ou paranoia. Veremos como Hans Bellmer se valeu deste recurso para inventar um corpo fora do corpo e fazer dele sua arte.

2. A história de uma invenção: *A boneca*

Hans Bellmer (1902-1975) é um artista plástico nascido na Alemanha e, posteriormente, radicado na França. Ele vem de uma família que educava os filhos *à prussiana*: o pai, homem rigoroso e autoritário, colocava sob seu jugo toda a família. Este pai, um engenheiro que trabalhou para o nazismo, exercia sua força e violência disparando golpes contra sua esposa e seus filhos: Bellmer e um irmão seis anos mais jovem. Neste contexto, Hans foi uma criança solitária que se refugiava em um mundo imaginário (Webb & Short, 2004).

Bellmer começa sua vida como artista quando decide construir *A boneca*. “Vou construir uma menina artificial com possibilidades anatômicas que sejam capazes de recriar o apogeu da paixão e mesmo inventar novos desejos” (Bellmer

⁴ Miller (2012) estabelece que, quando falamos em corpo, precisamos jogar com os três registros. Primeiro, o corpo como imaginário, a imagem do corpo abordada pelo estádio do espelho. Em segundo, o corpo do gozo, que chamamos *carne*, sem forma. Em terceiro, o corpo simbolizado que chamamos *cadáver*, *corpse*. Quando falamos em *corpo próprio* do artista, trazemos apenas a dimensão fenomênica do corpo, o corpo que vemos ao olhar para uma pessoa.

citado por Webb & Short, 2004, p. 23). Esta decisão acontece em um difícil momento da vida do artista: sua esposa, Margarete, acaba de receber um diagnóstico fatal. Contudo a decisão de Bellmer é bem recebida por quase todos ao seu redor: a esposa, o irmão, a jovem prima Úrsula, a mãe, que, inclusive, fornece os recursos financeiros escondido do pai, o irmão, que, enquanto engenheiro, ajuda Bellmer em sua empreitada. Bellmer chega a dizer que eles foram encantados por seu “feitiço mágico” (Bellmer citado por Webb & Short, 2004, p. 23). O pai, por outro lado, fica horrorizado quando vê o filho às voltas com vários membros do corpo humano.

A primeira boneca inventada por Bellmer tem o dorso e a cabeça feitos com armações ocas de madeira: duas pernas e dois braços compostos com cabos de vassouras, metal, louça, parafusos, mais uma mão e dois pés esculpidos em madeira. Por cima, uma fibra flexível é colada aos membros e o arremate faz-se de gesso. O estômago contém um mecanismo no qual um pequeno panorama pode ser visto. O panorama é composto por um disco oco de madeira onde se encaixam seis caixinhas distribuídas como segmentos deste círculo. As caixinhas contêm materiais diversos, miniaturas, pequenos objetos de mau gosto que representam, segundo Bellmer, os pensamentos das meninas, tal como um barquinho andando no gelo em direção ao Polo Norte, ou um lenço sujo com o cuspido de uma juvenzinha. O panorama é iluminado por uma lâmpada. Um pequeno espelho posiciona-se em frente ao umbigo em um ângulo de quarenta e cinco graus; opera-se o dispositivo por um botão colocado no seio esquerdo. É possível ver o panorama por uma espécie de olho mágico colocado no umbigo. Fritz, engenheiro, faz bolas de madeira para servir de juntas, bem como o sofisticado mecanismo interior da boneca e o dispositivo que permitem que os olhos de vidro se movam (Webb & Short, 2004).



A boneca e o panorama (1934a)

Ainda segundo Webb e Short (2004), sabemos que existem vinte e oito fotografias desta boneca. Em 1934, Bellmer publica *A boneca*, uma coleção de dez dessas fotografias com uma pequena introdução. A série de fotografias registra os estágios sucessivos do progresso da construção da boneca. É difícil imaginar o poder destas fotografias. Para Webb e Short (2004), a série é mais do que um simples registro de suas várias manifestações. Neste sentido, podemos observar a terceira fotografia na qual Bellmer aparece como um espectro ao lado da boneca, reivindicando seu lugar de criador e, ao mesmo tempo, se apagando enquanto é construída.



Autorretrato com *A boneca* (1934b)⁵

O texto introdutório de *A boneca* é um poema em prosa bem intrincado em que Bellmer mostra que extrai sua criação das lembranças infantis. Ele detalha como as meninas despertam seu desejo desde a infância, bem como todo o universo delas. Ali Bellmer se pergunta se inventar *A boneca*, em todos seus detalhes não seria uma solução. Este texto inicial mostra como as fantasias infantis povoam o imaginário adulto do artista. *A boneca* não é um amálgama de partes que faz um objeto inteiro. As fotografias contêm um trabalho de deformação do corpo feminino. Anos depois, Bellmer pode dizer que *As bonecas, essas fotografias*, incomodam porque refletem sua ansiedade e infelicidade. Elas são também uma tentativa de rejeitar os horrores da vida adulta, assim como é um retorno à infância (Webb & Short, 2004).

⁵ Bellmer aparece, como ectoplasma, esta única vez em *Die puppe*.

Mesmo tendo o apoio da família, Bellmer se sente muito isolado, artisticamente, na Alemanha nazista. Ele lê sobre os surrealistas e imagina que este grupo poderia estar interessado em suas ideias. Em 1934, sua prima Úrsula vai para Paris estudar na Sorbonne e Bellmer lhe envia uma foto da boneca e uma carta pedindo a ela que procure um modo de esta foto chegar até André Breton. O resultado é uma publicação de dezoito fotografias no sexto número da revista internacional surrealista *Minotaure*, em dezembro 1934, sob o título *Boneca: variações sobre a montagem de uma menor articulada* (Webb & Short, 2004).

Mais tarde, Bellmer vai construir a segunda boneca. A primeira boneca sugere uma fragmentação da figura feminina, enquanto a segunda reenvia a uma série de recombinações deste corpo. A aparição da primeira boneca na revista *Minotaure* assegura para Bellmer um lugar entre os surrealistas. Em 1935, ele e seu irmão começam a trabalhar na segunda. A construção é feita de maneira parecida, mas Bellmer também utiliza uma nova técnica: uma mistura de papel de seda e de uma cola forte que endurece quando seca; assim a escultura pode ser trabalhada com instrumentos e, depois, pintada. Faz pernas, braços, torso e pélvis duplicadas e o estômago como esfera. A primeira boneca tem cerca de trinta possibilidades de fotografias, esta teria mais de cem. Ao invés de contar a história da criação da boneca, as fotografias registrariam tentativas de criar ambientes nos quais jogos sexuais perversos poderiam ser jogados. A boneca sempre veste meias e sapatos de estudante e repetidas vezes coloca-se de frente a um espelho. O efeito é usualmente violento e sempre provocativo. Bellmer afirma: “Eu alcancei o impossível. Mas a violência chocante da resposta provou que tal eficácia não pode ser devida a um capricho arbitrário; um acorde vital foi tocado” (Bellmer citado por Webb & Short, 2004, p. 51).

Nesta segunda série, a violência é ainda mais explícita. Webb e Short (2004) acreditam que o contato com os surrealistas tenha sido importante neste sentido. O que fascina Bellmer, junto com Georges Bataille (1929), é a associação da morte com o erotismo. A segunda boneca tem suas fotos expostas nas revistas surrealistas, mas há o projeto de publicá-las junto com poemas de Paul Éluard, projeto interrompido pelo período conturbado da guerra. Somente em 1949 poemas e fotos ganham a forma de livro com o título *O jogo das bonecas*, que sugere a conexão de bonecas com os jogos da infância de Bellmer.

O jogo das bonecas tem quinze fotografias da segunda boneca acompanhadas de poemas de Éluard. As fotografias recebem, nesta publicação, uma técnica de colorido à mão. As cores colocadas nas fotos elevam o poder das imagens. A série tem em menor grau a ideia de mostrar o progresso da invenção, mas ganha em comunicação de experiências, terror e fantasia, além de a boneca ser

mais deliberadamente desmembrada. As montagens de cenas também são mais enfatizadas desta vez. A duplicação de membros é explicada por Bellmer: o desejo tende a multiplicar os objetos que o atraem. Esta duplicação sugere um espelho. De fato, segundo Webb e Short (2004) em *O jogo das bonecas*, Bellmer diz que o espelho, posicionado no ângulo certo do corpo, produz uma terceira realidade.



A segunda boneca (1949[1935])

A boneca certamente é o centro das preocupações de Bellmer desde os anos de 1930. No entanto, avisado das possibilidades ainda limitadas da boneca esculpida, os desenhos ainda são uma atividade incessante na vida do artista.

Em 1938 morre sua esposa Margarete. Bellmer se muda, com partes da boneca e poucos pertences, para Paris. Lá continua o trabalho entre desenho, fotografia, esculturas e escritos. Diversas parcerias lhe rendem frutos. Ele se situa às margens do surrealismo, porque o seu era limitado por interesses e temas particulares, enquanto o grupo se preocupava com questões mais universais. Breton apreciava seu trabalho, mas nunca foram amigos, já que ele desconfia do erotismo de Bellmer. No entanto, *A boneca* tem um papel fundamental no surrealismo, pois carrega a importância das fantasias sexuais, é um exemplo das teorias surrealistas.

Dentro do surrealismo, os objetos devem ser submetidos à imaginação e ao desejo como forma de resistência. Mas Bellmer coloca algumas discrepâncias

que o aproximam do grupo dos dissidentes desse estilo artístico.⁶ A forma como trata o erotismo é muito próxima das ideias de Georges Bataille (1929): ao tentar fazer coincidir corpo real e corpo erógeno, assim como aparece por vezes nos sonhos, Bellmer, com suas bonecas, representa o avesso do corpo geometrizado, circunscrito a limites e medidas.

Um deslocamento similar é encontrado, por exemplo, em *Amor louco* (1934-36), escrito pelo próprio Breton na mesma época em que Bellmer compõe seu *A boneca* (1934). No entanto, Breton pensa no deslocamento do desejo em termos de associações linguísticas escorregadias pela via do significante, enquanto, em Bellmer, este movimento parece, antes, retroagir, como que para capturar seu objeto, para fazer, desfazer e refazer sua imagem (Foster, 2008). O grupo bretoniano insiste na resistência do objeto ausente, o que implica na busca de um objeto perdido. Bellmer coloca em cena o questionamento de um objeto encontrado, a *mulher vítima*, se aproximando do erotismo de Bataille.

Interessante, neste trabalho, é notarmos que, de fato, ele detecta uma *mulher-vítima* e se casa com ela: Unica Zurn, sua última boneca e também última esposa. Unica também é artista e escritora. Encontram-se em 1954, ela com trinta e sete anos e ele com cinquenta e dois. Sabe-se que, quando Bellmer vê Unica pela primeira vez, exclama: “Encontrei a boneca” (Webb & Short, 2004, p. 148). Unica tem o rosto expressivo, com olhos enormes e nariz proeminente. Bellmer acha a semelhança desta mulher com sua boneca estranha/fantástica e isto o impulsiona a aproximar-se da escritora. Leva Unica para a França, apresenta seus trabalhos aos surrealistas, que a recebem calorosamente. Ela vive com Bellmer até sua morte em 1970. Durante esta parceria, submete o próprio corpo às intervenções do artista, que, entre outras, o apresenta em uma foto todo amarrado, como um monte de carne, na revista surrealista *Minotaure*, sob a legenda *Guardar em local fresco* (Webb & Short, 2004).

⁶ O grupo de artistas surrealistas se reúne em torno de uma figura: André Breton. Georges Bataille é uma figura controversa dentro do movimento e, afastado, leva consigo alguns representantes do mesmo. A diferença entre os surrealistas bretonianos e os dissidentes começa com suas ideias sobre o erotismo. Os primeiros concebem a fusão dos amantes como ponto de partida para a criação. Para Bataille, principal representante do grupo dissidente, o que é enfatizado no encontro amoroso ou erótico é, ao contrário, seu poder e seu caráter destrutivo, no qual é o corpo agonizante, sacrificial, que ganha relevo. Outra diferença importante é que, para os surrealistas, a poesia é um procedimento de totalização dos sentidos, poesia e alquimia convergem privilegiando a analogia como chave de interpretação do mundo. Busca-se uma linguagem perdida, o casamento das antinomias, a analogia universal, a volta de um certo idealismo. Vale enfatizar aqui, com Surya (2002), que, para Bataille, o idealismo é um grande inimigo. Tal discurso é inaceitável para ele, principalmente tendo sob seus olhos a realidade fragmentária da guerra. Longe de qualquer ideal universalizante ou identificável com qualquer forma, Georges Bataille vai, “pelo contrário, afirmar que o universo a nada se assemelha e nada mais é que informe, [o que] equivale a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro” (Bataille, 1929, p. 382).

Os amigos dizem que Bellmer difere dos outros surrealistas, quieto, muito reservado, muito correto. Nunca fala demais e nunca se tornava volúvel. É polido, embora nem sempre o considerem simpático, mas tímido e bastante inteligente. Obstinado, tem suas ideias muito claras, totalmente diferentes do ordinário ou do difícil de ser conhecido. Uma amiga o descreve não só como inteligente, mas também como alguém que parece não ter senso de culpabilidade ou pecado. Para ela há inocência na sua perversão, um erotismo mais intelectual que sensual. Outro de seus amigos conta que ele faz mais discursos do que conversas e que seu assunto preferido é *A boneca*. Quando alguém fala de outro assunto, se afunda em silêncio. Não frequenta os cafés como os surrealistas. Uma vez é visto, em um destes cafés, usando meias femininas por baixo das calças (Webb & Short, 2004).

3. A sexuação na psicanálise: como é possível ser homem ou mulher?

Para dar início à nossa construção que conduzirá à definição do empuxo-à-mulher na psicose, vale lembrar, resumidamente, algumas noções no que concerne à posição sexuada na psicanálise. Sabemos que esta é uma discussão extensa, no entanto nos parece importante trazer alguns pontos que nos orientem no caminho até o objetivo proposto neste trabalho. Para Alvarez (2016a), esta discussão pode ser colocada segundo três momentos: em Freud, a partir do complexo de Édipo e do complexo de castração, no primeiro ensino de Lacan, no qual ser homem ou mulher depende do significante fálico e das identificações sexuais e no segundo ensino de Lacan com a teoria da sexuação e dos nós.⁷

Sabemos que Freud insiste em recortar a noção do sexual como um termo mais amplo que o termo sexualidade, que, em sua época, restringe-se ao plano genital e reprodutivo. Igualar o sexual e a sexualidade limita a compreensão das diversas expressões da sexualidade (Alvarez, 2016b). Em 1923, Freud enfatiza a primazia do falo e suas consequências, ter ou não ter o falo, como organizadora da sexualidade na infância. Esta primazia “consiste no fato de, para ambos os sexos, entrar em consideração apenas um órgão genital, ou seja, o masculino” (Freud, 1923, p. 158). Assim, continua Freud, o que está presente não é uma primazia dos órgãos genitais, mas uma primazia do falo. Alvarez (2016b) nos esclarece que, para

⁷ Existem algumas formas de periodização do ensino de Lacan. Neste artigo, nos orientamos a partir da divisão em primeira e segunda clínicas. Em resumo, a primeira clínica de Lacan é uma clínica estrutural na qual há uma distinção radical entre neurose, psicose e perversão indicada pela relação do sujeito com o significante do Nome-do-Pai, ou seja, com o simbólico. A segunda clínica, a clínica borromeana, é uma clínica que já não se orienta pelo simbólico, ela articula, sem primazia, os três registros – imaginário, real e simbólico – em um nó singular capaz de sustentar a realidade psíquica para cada sujeito. Para os interessados nesta discussão, sugerimos o artigo de Mattos (2009) *A dialética entre a primeira e a segunda clínicas de Lacan*.

Freud, o falo, que não se confunde com o órgão genital masculino, é uma imagem prenhe da forma fálica, fixada como símbolo da sociedade patriarcal que está presente em todas as culturas desde a antiguidade. A percepção da ausência do pênis pela criança será vista como castração e assumirá seus efeitos. Freud mostra que o complexo de Édipo e o complexo de castração são articulados pelo falo. Mais tarde, ainda debruçado sobre esta questão, ele pode afirmar:

A diferença entre o desenvolvimento sexual dos indivíduos dos sexos masculino e feminino é uma consequência inteligível da distinção anatômica entre seus órgãos genitais e da situação psíquica aí envolvida; corresponde à diferença entre uma castração que foi executada e outra que simplesmente foi ameaçada (Freud, 1925, p. 285).

Em poucas palavras, podemos dizer que o complexo de castração destruirá, para os meninos, o complexo de Édipo. Pela ameaça de castração, os meninos recuam em sua rivalidade com o pai e no amor sensual à mãe. Para as meninas, ao contrário, o Édipo só é possível a partir do complexo de castração. Elas se percebem castradas como a mãe e se dirigem ao pai para ter acesso ao falo. Assim, para se posicionar como homem ou mulher, o sujeito se referencia no falo e na castração.⁸

No primeiro ensino de Lacan, o falo será retomado como significante fálico. Este significante normatiza as identificações viris e femininas partindo do complexo de Édipo. Em *A significação do falo* (1958b), Lacan nos mostra que os fatos clínicos atestam que a relação do sujeito com o falo se estabelece desconsiderando a diferença anatômica entre os sexos. O falo é o significante privilegiado na relação do sujeito com a linguagem, já que é “o significante destinado a designar, em seu conjunto, os efeitos do significado” (Lacan, 1958b, p. 697). Neste lugar, o significante fálico tem cinco funções:

- dar uma significação da posição sexual como homem e mulher;
- dar uma significação do que se é enquanto pai e mãe;
- dar unificação a uma significação da função a cumprir frente ao parceiro sexual;
- dar uma significação do que se é enquanto vivo ou morto;
- organizar as significações com uma referência sexual, significar o gozo falicamente (Alvarez, 2016b, p. 5).

O falo será o significante privilegiado que determina o sujeito como desejante

⁸ Vale dizer que este é um percurso longo e árduo na obra freudiana. Aqui, limitados pela condição de artigo, só resgatamos seus pontos mais importantes para nosso objetivo.

a partir de sua relação com este articulador. Para ser homem é preciso se manter como quem tem o falo. Para a mulher é necessário ser o falo. Assim, dentro da lógica ser ou ter o falo, encontraremos a posição sexual de cada sujeito, independente de seu sexo anatômico. Fica claro que, para Lacan, a sexualidade não se define em função da anatomia, ela precisa passar por uma aparelhagem simbólica capaz de conceder ao sujeito uma posição sexual. Como esclarece Godoy (2012, p. 158): “Passar pelo Édipo, determinado em sua estrutura pela metáfora paterna, é a via pela qual pode realizar-se no simbólico uma posição sexual”.

Em seu segundo ensino, Lacan não falará mais em significante fálico, mas em função fálica, ressaltando que se trata de uma escritura de gozo. O sexual será tratado como sexuação, ou seja, a maneira como cada sujeito, homens e mulheres se relacionam com seu próprio sexo, com as questões da castração e da diferença entre os sexos (Chemama, 1995). Nessas elaborações dos anos 1970, Lacan trata, então, das estruturas da sexuação que foram feitas, segundo Miller (2008), para articular o gozo próprio de cada sexo, ao “indicar a forma diferente que o gozo recebe ao ser alojado em uma ou outra dessas estruturas” (p. 26). Do lado masculino, encontramos o gozo circunscrito pelo falo, o que o torna finito e localizável. Do lado feminino, ainda que seu gozo também se articule com o falo, uma parte dele é suplementar, caracterizando o gozo feminino como não localizável e, neste sentido, infinito. A tábua da sexuação é o artifício lacaniano para escrever a relação de cada sexo com seu gozo:

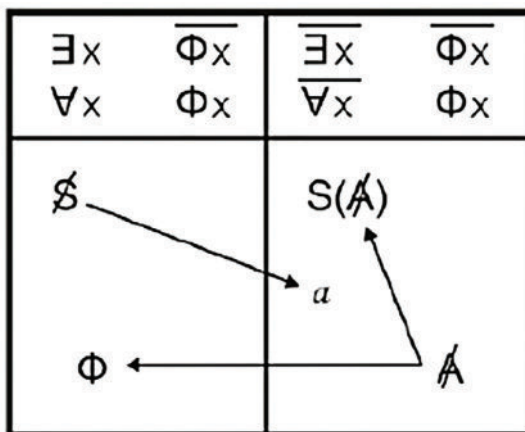


Figura: Recuperado de Lacan (1972-1973/1985, p. 105)

Lacan (1972-73) propõe um quadro de dois lados, conforme o colocado acima a título de ilustração, já que não o exploraremos em todas as suas

consequências. Nele, “quem quer que seja falante se inscreve de um lado ou de outro” (Lacan, 1972-73, p. 107). Ele coloca o pai como primeiro quantificador. A primeira fórmula, do lado esquerdo do quadro, o lado homem, estabelece que, uma vez que “não há universal que não deva ser contido por uma existência que o negue” (Lacan, 1973, p. 450), tal função encontrará seu limite na existência de um x que não é castrado. Exceção que remete ao pai da horda primitiva freudiana em *Totem e tabu* (1913/1996). O segundo quantificador, ainda do lado do homem, coloca que, para todo x , $f(x)$ é satisfeito, “quer dizer que todo sujeito como tal [...] inscreve-se na função fálica – $f(x)$ – para obviar a relação sexual” (Lacan, 1973, p. 458). Portanto, é a exceção do pai, como aquele que não é castrado, que funda o conjunto dos homens limitados em seu gozo.

No lado direito da tábua é onde encontramos a inscrição da parte mulher entre os seres falantes. E, inscrito neste lugar, a universalidade do lado homem é perdida, só restando ao ser falante ser não-todo, bem dito, não-todo submetido à função fálica, mesmo não prescindindo dela. Assim, não há mulher que não esteja submetida à castração, ou seja, aqui não falamos de uma exceção que possa fundar, de forma lógica, um todo. E isso faz a mulher não-toda, submetida à lei simbólica. Do lado feminino, no entanto, se situa a inconsistência que designa uma estrutura lógica positiva, o espaço não-todo: conjunto aberto justamente pela impossibilidade de fechar o conjunto das mulheres, de onde as mulheres só poderem ser tomadas uma a uma (Riguini & Ferrari, 2013).

Colocada desde sempre sob a primazia do falo, à mulher falta um significante que se inscreva no inconsciente e que, como já se mencionou, possa nomear a mulher. Enquanto o homem inscreve-se todo na função fálica a fim de evitar o confronto da não relação ao supri-la pelo sentido (Lacan, 1973), na mulher, como resultado, encontramos um gozo que ultrapassa o gozo delimitado e enquadrado pelo falo, uma vez que o complexo de castração, nelas, não toca o real do corpo para ordenar o gozo em torno do falo. Ou seja, a lógica feminina não estará fundada na castração, e o gozo retorna ao corpo sem a localização fálica, ou seja, ele é vivido no real do corpo.

Na psicose, no entanto, o sujeito sem ter acesso ao Nome-do-Pai não poderá se inscrever desta forma na partilha sexual. Como coloca Godoy (2012), um sujeito pode se sustentar em uma posição masculina a partir de uma compensação identificatória, mas, em algum momento, esta posição, bem mais frágil do que a encontrada na neurose, pode ser desestabilizada pela irrupção de um gozo. A sexuação na psicose torna-se um assunto espinhoso e, veremos, o empuxo-à-mulher pode ser uma das soluções neste impasse.

4. O empuxo-à-mulher, uma localização de gozo

O trabalho de Bellmer choca com imagens de um corpo feminino agredido, amarrado, reduzido à carne, ao informe. Em sua biografia revela-se sua atração pela *mulher-vítima* – a mulher que tem o corpo marcado violentamente pela doença. Repetidamente o artista escolhe uma *mulher-vítima* para ter ao seu lado, figura que toma corpo também com *A boneca*.⁹ Ademais, Bellmer nos conta em suas cartas (Webb & Short, 2004) a respeito do profundo contágio destas mulheres em seu próprio corpo. Ele utiliza o termo *transferência*¹⁰ para dizer dos efeitos hipocondríacos que a doença de sua primeira esposa, Margarete, e a doença mental de Unica lhe causaram. De outra forma, em seus desenhos, Bellmer nos mostra sua fusão com o corpo da mulher. São vários os desenhos como o que apresentamos abaixo:



Hans Bellmer, autorretrato com Unica Zurn (1965)

⁹ “Et, encore, on peut voir en moi le type d’hommes avec des antennes, qui captent la femme-victime future, même aux yeux fermés” (Bellmer citado por Masson, 2000, p. 250).

¹⁰ Bellmer se apropria do termo *transferência* a partir do trabalho de Lombroso *Transferências de sensações na histeria e na hipnose* (Masson, 2000).

Ao que parece, esta *transferência*, este contágio, mostra uma via sintomática operada por Bellmer e serve para protegê-lo de sua própria transformação em mulher. Este ponto será discutido em seguida à luz da psicanálise lacaniana e sua conceituação do empuxo-à-mulher enunciado por Lacan em 1972 (1973/2001). Este conceito circunscreve uma série de fenômenos frequentes na psicose relativos à posição sexuada nesta estrutura, definida a partir da forclusão do Nome-do-Pai e, consequentemente, da função fálica (Alvarez, 2016a). O falo, o significante do sexo que funciona enquanto medida entre os sexos, se encontra forcluído na psicose. Esta condição perturba a relação do sujeito com o gozo e com o imaginário, já que o falo é o significante da vida ou da animação do gozo (Miller, 2012). Vale retomarmos alguns pontos referentes à clínica da psicose que possam balizar esta construção sintomática de Hans Bellmer.

Partimos, portanto, da hipótese de que a invenção da boneca funciona como uma solução criada pelo artista para lidar com um gozo ilimitado e mortífero, ou seja, um gozo não circunscrito pelo falo. Em *De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose* (1958a), Lacan estabelece, a partir da conceituação da forclusão do Nome-do-Pai, algumas consequências para a psicose. O Nome-do-Pai organiza as inscrições significantes e marca uma perda de gozo – o sujeito passa a estar sob a lei da castração.

Entre as consequências da não inscrição do Nome-do-Pai, Miller (1996) destaca que a forclusão está ligada a outro conceito que serve para fenômenos observáveis: a regressão tópica ao estágio do espelho. Miller (1996) nos ensina que “a forclusão enquanto falha na estrutura simbólica ressoa sobre a estrutura imaginária, ela a dissolve, a conduz à estrutura elementar chamada estágio do espelho” (p. 122). A falta do significante do Nome-do-Pai abre um furo no significado que corresponde à significação fálica, e, assim, ocorre uma “dissolução da estrutura imaginária que chega a desnudar a relação especular em seu caráter mortal na qual proliferam os fenômenos duais de agressividade, de transativismo, mesmo de despersonalização” (Miller, 1996, p. 124). É o significante fálico que, na falta do Nome-do-Pai, não pode cumprir sua função e organizar as significações imaginárias. Na clínica, podemos observar, nos casos de psicose, diversas formas de desestruturação imaginária, bem como a tentativa de reconstrução da mesma.

A partir do caso Schreber, Miller (1996) destaca o que Lacan enquadra como esta regressão especular: “É uma profusão de fenômenos, uma abundância de seres” (p. 123) observáveis no seu texto. Lacan (1958a) sublinha ainda o retrato que as vozes dão dele mesmo, Schreber, “um primeiro cadáver leproso conduzindo outro cadáver leproso” (p. 574). Para o psicanalista esta é uma descrição brilhante de uma identidade reduzida ao confronto com seu duplo psíquico, deixando patente

a regressão tópica do sujeito ao estádio do espelho, “na medida em que a relação com o outro especular reduz-se aí a seu gume mortal” (Lacan, 1958a, p. 574).

É no texto de 1973, *O aturdido*, que Lacan refere uma única vez um fenômeno, observável na psicose, que nomeia empuxo-à-mulher. No entanto, desde 1958 ele já localiza um *gozo transexualista* nas psicoses. Aqui, ele questiona o que a Freud (1911) também não passou despercebido. Freud percebeu, nos casos de psicose, em especial em Schreber, este empuxo-à-mulher, mas o encarou como uma homossexualidade reprimida ou latente, efeito de sua teoria da homossexualidade como etiologia da paranoia. Lacan (1958a) nos ensina, com o mesmo caso Schreber, que uma abertura no campo imaginário, correspondente à falta da metáfora simbólica, “só encontra meios de se resolver na efetivação da emasculação” (p. 570), num delírio transexualista. Para Lacan, neste escrito, é por Schreber precisar ocupar a posição de ser o falo que ele é conduzido a se tornar mulher. Ele explica que a paridade simbólica *Girl=Phallus* funda-se nos caminhos imaginários, ali onde o desejo da criança se identifica com a falta-a-ser da mãe. Lacan (1958a) ainda acrescenta algo que nos interessa: “Essa mesma mola que faz com que as mulheres sirvam como objetos de trocas que as estruturas de parentesco ordenam e que, ocasionalmente, perpetuam-se no imaginário” (p. 572).

No desencadeamento da psicose do presidente Schreber, o imaginário é dissolvido quando a identificação do sujeito com a mãe, ao desejá-la, é abalada. Assim, “na impossibilidade de ser o falo que falta à mãe, resta-lhe a solução de ser a mulher que falta aos homens” (Lacan, 1958a, p. 572). Lacan nos diz que a prática transexualista de Schreber, bem como sua feminização atingida pela *volúpia divina* é uma das soluções encontradas pelo sujeito para restabelecer a estrutura imaginária. Na primeira, o sujeito entrega-se a uma atividade erótica solitária que lhe é dada por sua imagem no espelho quando vestindo os acessórios femininos. Esta satisfação é ligada e mantida pela intuição de uma *volúpia divina*, que acabará fazendo de Schreber a mulher de Deus. Voltamos ao *O aturdido* (1973) e à construção da definição de empuxo-à-mulher:

Desenvolvendo a inscrição que fiz da psicose de Schreber por uma função hiperbólica, poderia demonstrar, no que ele tem de sardônico,¹¹ o efeito de empuxo-à-mulher que se especifica pelo primeiro quantificador, depois de precisar que é pela irrupção de *Um-pai* como sem razão que se precipita,

¹¹ A tradução do texto em português opta por usar *sarcástico* no lugar de *sardônico*. A sardônia é uma substância que, uma vez ingerida, causa efeitos neurológicos que produzem uma contração muscular na face que resulta em uma expressão conhecida como riso sardônico. Assim, o efeito sardônico do empuxo-à-mulher sugere uma imitação exagerada, uma caricatura d'A Mulher (Alvarez, 2016a).

aqui, o efeito sentido como forçamento para o campo de um Outro a ser pensado como o mais estranho a qualquer sentido (Lacan, 1973, p. 466).

Nesta passagem, Lacan retoma o esquema I elaborado em 1958 a partir do caso Schreber, ressaltando os abismos colocados pela forclusão do Nome-do-Pai e da significação fálica. Em seguida, esclarece que a irrupção de Um-pai, desencadeador da psicose, precipita uma pressão, o empuxo-à-mulher que se refere ao primeiro quantificador do lado direito. Refere-se, portanto, ao que vem desenvolvendo neste texto como as tábuas da sexuação e seus quantificadores. O que faz de alguém homem ou mulher? Como vimos, desde Freud, a resposta se relaciona com a questão do falo e da castração. Mas quando Lacan coloca esta divisão, a partir de uma articulação lógica, o que nos mostra é uma divisão no gozo.

Dentro da tábua da sexuação, tal como é colocada acima, fica claro que, não havendo exceção, não podemos dizer d'A Mulher. Enquanto o homem existe e faz existir o conjunto dos homens com interesses partilháveis, com seus clubes, fraternidades seculares, grupos de amigos de infância, times do coração, as mulheres só podem ser contadas uma a uma. Não há um significante que represente a mulher no inconsciente – o que levou Lacan a dizer que A Mulher não existe – a não ser na psicose (Lacan, 1974).

A lógica colocada por Lacan em *O aturdito* (1973) é, desta forma, análoga à já mencionada na *Questão preliminar*, segundo sugere Alvarez (2016a). Como na psicose não há inscrição do pai, ou seja, a inscrição de uma exceção, o sujeito não consegue se posicionar em relação ao falo. Esta condição mantém um gozo não circunscrito, não localizável como gozo fálico. É um gozo deslocalizado, desregulado e infinito. Para Alvarez (2016a, p.6), é isto que Lacan chama de empuxo-à-mulher: “Sem o quantificador da castração, o gozo não está castrado, se infinitiza”.

É ainda usando a divisão colocada pela tábua da sexuação que entendemos por que Lacan chama este efeito de empuxo-à-mulher. Como se coloca acima, podemos dizer que, para uma mulher, o gozo não é todo limitado pelo falo. Isto quer dizer que o gozo não passa todo pelo significante fálico como para o homem, e, por outro lado, que existe um gozo suplementar ao gozo fálico. Na psicose, na medida em que o quantificador da exceção não pôde ser inscrito, não há possibilidade de o sujeito inscrever-se como homem. Tampouco pode inscrever-se do lado mulher, porque seu gozo também não é não-todo fálico, ele escapa completamente a esta lógica fálica. Assim, “se não há medida do lado homem e não há castração do lado mulher, o empuxo é À Mulher, sem barrar” (Alvarez, 2016a, p. 6), é o empuxo a um gozo feminino sem limites. A Mulher só existe na psicose como produto da

não inscrição da exceção paterna. O que funciona neste empuxo é a inscrição de uma exceção que realiza um absoluto. Na ausência de exceção paterna, inscreve-se outra exceção, a exemplo de Schreber, que se torna A Mulher de Deus.

Algumas considerações sobre o empuxo-à-mulher merecem destaque neste desenvolvimento. No fragmento assinalado em *O aturdito*, Lacan coloca o empuxo-à-mulher como efeito do desencadeamento, na medida em que é um sintoma da não inscrição da exceção paterna. Observando os casos clínicos, este conceito se estende se consideramos o conceito de exceção como uma forma de fazer uma nomeação capaz de manter amarrados os três registros ou, como coloca Alvarez (2016a), uma forma de *père-version*. Podemos resumir e dizer que, ao tentar inscrever uma exceção pela invenção d'A Mulher, o sujeito poderá fazer limite e localizar o gozo deslocalizado. Em Schreber, esta inscrição depende de um longo processo que, via metáfora delirante, tem a função de uma nomeação. Por sua vez, em muitos casos de transexualismo, encontramos a certeza de ser mulher como impedimento para o desencadeamento. Em outros casos, a percepção da transformação em mulher não se amarra a um delírio, ou a uma certeza de ser mulher, não funcionando como solução. Assim, cada sujeito fará um uso deste efeito.

Neste sentido vale destacar ainda, com Alvarez (2016a), que o efeito sardônico nem sempre implica em uma mudança do próprio corpo em mulher, já que o importante é que se inscreva o elemento A Mulher como forma de localização do gozo. Muitas vezes, como é comum na paranoia, esta exceção se localiza no Outro, circunscrevendo o gozo como erotômico ou celotípico. Nestes casos, também podemos perceber um efeito de nomeação. Na celotipia, por exemplo, a esposa pode encarnar A Mulher que goza com todos os homens e, no caso de mulheres psicóticas, esta exceção fica do lado da figura gozadora de uma outra mulher. Este ponto nos interessa diretamente na construção da solução de Bellmer.

5. A boneca e a construção de um corpo fora do corpo: a solução do artista

Vale lembrar, antes de concluir, que em 1975, na *Conferência em Genebra sobre o sintoma*, Jacques Lacan enfatiza que “o homem está capturado pela imagem do seu corpo” (Lacan, 1975, p. 3). Ele parte da concepção que o pensamento é, afinal, um engodo: “um engodo em algo que especifiquei com o que chamo imaginário”. Se o homem não tivesse um corpo, ressalta Lacan, não só não pensaria, mas também não estaria profundamente capturado por sua imagem. Assim, a relação com o corpo é da ordem do ter e não do ser. Em alguns casos, observamos que a percepção do próprio corpo como unidade imaginária não foi alcançada. A relação

com o corpo fica anômala, e o corpo é percebido como estranho e até mesmo estrangeiro (Seynhaeve, 2012). Para Serra (2011), nas psicoses encontramos uma falha no imaginário. Haveria uma forclusão do ego, do eu do estádio do espelho. Nestes sujeitos a forclusão do Ego¹² exige uma invenção.

O percurso pela obra de Hans Bellmer e por alguns conceitos da psicanálise nos levam a sustentar que este artista, com seu *savoir-y-faire*, ou seja, um saber fazer ali com seu sintoma, inventa uma solução para organizar seu corpo e circunscrever o gozo sem localização, já que não conta com a solução neurótica do Nome-do-Pai. Bellmer, ao que sabemos, nunca teve um desencadeamento clássico com formalizações delirantes, alucinações e fenômenos elementares. No entanto, alguns indícios nos apontam para uma estrutura psicótica, e sua solução nos mostra como lhe foi necessário criar um corpo. Bellmer fazia um uso extremo de álcool e cigarros – situação que o leva a internações e fragiliza sua saúde. Personalidade introspectiva, com poucos laços sociais e praticamente monotemático, seu assunto reduz-se à *A boneca* e seus desdobramentos. Apesar de algumas relações afetivas e de afirmar ser imprescindível para seu trabalho ter uma mulher a seu lado, o próprio Bellmer se diz excluído do campo do amor (Webb & Short, 2004). Tem certa aproximação com o obscurantismo e nunca desconsidera coincidências e elementos estranhos/fantásticos como orientadores dos rumos de sua vida – a própria boneca é fruto de um nó de coincidências. Enfim, também em sua arte, a boneca, em fotografias e desenhos, insiste em revelar um corpo que não tem forma.

Com *A boneca*, desde *O jogo das bonecas*, Bellmer costuma usar, em suas fotografias, espelhos a fim de montar uma terceira realidade. Para Masson (2000), as experiências do artista, usando o espelho, interrogam a função mesma do espelho em sua relação com o corpo e com a imagem do corpo. Para a autora, no jogo do espelho fica claro que a boneca (*poupée/pupille*)¹³ é o espelho de Bellmer. O espelho é uma superfície polida que serve para refletir a luz, e, assim, produzir a imagem de pessoas ou coisas. O espelho perturba porque tem o poder de criar uma imagem e de propor ao homem sua própria representação, um confronto com seu próprio corpo visto de fora. Podemos dizer, com Masson (2000), que *A boneca* é o espelho onde Bellmer se olha e que revela (como uma anamorfose em um espelho curvo) o que a autora chama seu *complexo feminino*. Ela funciona como um duplo plástico que tem por função unificar o eu do sujeito ameaçado pela dissolução. É um corpo reconstituído fora do corpo, que Bellmer utiliza como solução para a fragmentação do próprio corpo, para ter um corpo unificado.

¹² Expressão cunhada por Jacques-Allain Miller em Montpellier, 2011, e retomada por Seynhaeve (2012) e Serra (2011).

¹³ Masson (2000) mostra a ligação dos termos *poupée* (boneca) e *pupilla* (pupila). *Poupée* (boneca) – e *pupilla* (o espelho do olho) têm a mesma derivação do latim *puppa*, pequena menina, menininha.

Este mesmo objeto condensa o gozo sem localização que é tratado, pelo sujeito, como gozo feminino, o empuxo-à-mulher. À maneira paranoica, ele inventa A Mulher, *A boneca*, fora de seu corpo, mantendo-se afastado do gozo mortífero que implica esta deslocalização. Trata-se de um gozo sem bordas que Bellmer revela no horror da figura da mulher violentada. □

Abstract

Hans Bellmer and the invention of the *doll*: the push-to-woman and the construction of a body outside

This article works on the lacanian definition of push-to-woman on psychosis and its relationship with the body and joy. We start from the work of the artist Hans Bellmer who, according to our hypothesis, invents *The doll* as a solution to the imaginary dissolution of the body and the experience of a deslocalized enjoyment. Revising important concepts to this construction, we understand that this invention leads the subject to locate the unregulated enjoyment on an object outside, as the paranoid way. Thus, Hans Bellmer, with his *savoir-y-faire*, invents a body outside the body that shapes shattered body and, at the same time, uses the push-to-woman, effect of the non-inscription of paternal metaphor, to consummate this solution.

Keywords: push-to-woman, joy, sexuation, body.

Resumen

Hans Bellmer y la invención de la *muñeca*: el empuje-a-la-mujer y la construcción de un cuerpo fuera

En este artículo se trabaja la definición lacaniana de empuje-a-la-mujer en la psicosis y su relación con el cuerpo y con el goce. Partimos de la obra del artista Hans Bellmer, quien, según nuestra hipótesis, inventa *La muñeca* como solución a la disolución imaginaria del cuerpo y a la vivencia de un goce disperso (no localizado). Revisando conceptos caros a esta construcción, entendemos que dicho invento lleva al sujeto a situar el goce no regulado por el falo en un objeto fuera, a la manera paranoica. De esa forma, Hans Bellmer, con su *savoir-y-faire*, inventa un cuerpo fuera del cuerpo que da forma al cuerpo fragmentado y, al mismo tiempo, usa el empuje-a-la-mujer, efecto de la no inscripción de la metáfora paterna, para consumir su solución.

Palabras clave: empuje-a-la-mujer, goce, sexuación, cuerpo.

Referências

- Alvarez, P. (2016a). El empuje a la mujer como pere-version. *Virtualia, Revista digital de la EOL*, 10 (30). Recuperado de <http://virtualia.eol.org.ar/031/template.asp?Consecuencias-de-la-Ultimisima-Ensenanza/El-empuje-a-la-mujer-como-pere-version-html>.
- Alvarez, P. (2016b). Transexualismo y travestismo desde la perspectiva del psicoanálisis. *Virtualia, Revista digital de la EOL*, 10 (32). Recuperado de <http://virtualia.eol.org.ar/032/Observatorio-de-genero/PDF/Transexualismo-y-travestismo.pdf>
- Bataille, G. (1929). Informe. In *Documents*. Paris: Gallica, 1991. p. 382.
- Bellmer, H. (1934a). *A boneca e o panorama*. Ilustração do texto *Die Puppe*, 1934. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/hans-bellmer>
- Bellmer, H. (1934b). Autorretrato com A boneca. Fotografia n. 3 publicada em *Die Puppe*. Bellmer aparece, como ectoplasma, esta única vez em *Die Puppe*. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/hans-bellmer>
- Bellmer, H. (1949[1935]). A segunda boneca. In *O jogo das bonecas*. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/hans-bellmer>
- Chemama, R. (1995). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu. pp. 396-7.
- Freud, S. (1911). Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 14, pp.77-81), Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Freud, S. Totem e tabu. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 13, pp.13-163), Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Freud, S. (1923). A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 19, pp.155-164), Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Freud, S. (1925). Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 19, pp. 273-288), Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Madrid: Adriana Hidalgo ed., 335p.
- Godoy, C. (2012). Psicosis y sexuación. In F. Schejtman, *Elaboraciones lacanianas sobre la psicosis*. Buenos Aires: Grama.
- Lacan, J. (1958b). A significação do falo. In *Escritos* (pp. 692-704). Rio de Janeiro, Zahar.
- Lacan, J. (1972-73). *O seminário: livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. 201p.
- Lacan, J. (1973). O aturdido. In *Outros escritos*, (pp. 448-497). Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- Lacan, J. (1974). Televisão. In *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- Lacan, J. (1975). Conferência em Genebra sobre o sintoma. In *Opção Lacaniana*, 23: 6-16, 1998.
- Lacan, J. (1958a). De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In *Escritos* (pp. 537-590), Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

- Masson, C. (2000). *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer*. Paris: L'Harmattan.
- Mattos, C. P. de (2009). A dialética entre a primeira e a segunda clínica de Lacan. *Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais – Almanaque On-line*, 5. Recuperado de <http://www.institutopsicanalise-mg.com.br/psicanalise/almanaque/05/textos/CrisPittella2.pdf>
- Miller, J-A. (1996). Suplemento topológico a “Uma questão preliminar...”. In *Matemas* (p. 119-137). Rio de Janeiro: Zahar.
- Miller, J-A. (2008). Uma partilha sexual. In *O semblante e a comédia dos sexos*. *Revista Latusa*, 13: 12-30.
- Miller, J-A. (2012). *A psicose ordinária*. Belo Horizonte: Scriptum Livros.
- Riguini, R. & Ferrari, I. (2013). A comédia dos sexos nas parcerias amorosas. In *Analytica: Revista de Psicanálise da UFSJ* (São João Del Rei), 2(2).
- Serra, M. (2011). Algunas cuestiones que J-A Miller desarrolló en Montpellier. In *Revista de la Universidad Popular Jacques Lacan*. Recuperado de <https://psicoanalisisciencia.wordpress.com/2011/07/10/algunas-cuestiones-que-j-a-miller-desarrollo-en-montpellier>.
- Seynhaeve, B. (2012). *Fazer-se um corpo*. Exposição apresentada nas 42as jornadas da Escola da Causa Freudiana, “Autismo e psicanálise”, 6 e 7 de outubro de 2012 em Paris. Recuperado de <http://autismoepsicanalise.blogspot.com.br/2016/11/fazer-se-um-corpo1.html>
- Surya, M. (2002). *Georges Bataille: an intellectual biography*. Los Angeles: Verso Press Usa Ed.
- Webb, P. & Short, R. (2004). *Death, desire and the doll: the life and art of Hans Bellmer*. New York: Solar Books.
- Zurn, U. (1965). *A portrait of Hans Bellmer*. Recuperado de <http://aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaargh.blogspot.com.br/2011/03/unica-zurn-compagne-de-hans-bellmer.html>

Recebido em 25/01/2016

Aceito em 23/01/2017

Revisão técnica de **Patrícia Lago**

Renata Damiano Riguini

Rua Caratinga, 27 / 113 – Bairro Anchieta
30310-510 – Belo Horizonte – MG – Brasil
e-mail: riguini@uol.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA