

***“Faz-se figura humanizada” :  
reflexões acerca de bebês quase-reais***



**Mariana Cruz de Almeida Lima**

Universidade de Brasília  
Instituto de Ciências Sociais  
Departamento de Antropologia

monografia de graduação

**"Faz-se figura humanizada":  
reflexões acerca de bebês quase-reais**

Monografia apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Ciências Sociais, com habilitação em Antropologia.

**Autora: Mariana Cruz de Almeida Lima**  
**Orientador: Carlos Emanuel Sautchuk (DAN/UnB)**  
**Examinadora: Antonádia Borges (DAN/UnB)**

**Brasília,  
julho/2011**



A obra *Faz-se figura humanizada: reflexões sobre bebês quase reais* de Mariana Cruz A. Lima foi licenciada com uma Licença [Creative Commons - Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não Adaptada](#).

À Anne Ginestier, quem me ensinou a rir de mim  
mesma; você, que agora é pura matéria vegetal,  
plantou uma flor em mim.

À vizinha, ao vizinho. O monjolo continua  
batendo...

## Agradecimentos

Muitas vezes, tantas quanto pensei em desistir de escrever esta monografia, me lembrava que ela ainda tinha um sentido: agradecer. Se, durante a graduação nossa possibilidade de produção é restrita, a de considerar outros sujeitos como parte fundante e fundamental para nosso processo é ainda menor. Muita gente (de vários lugares, espécies e sabores) participaram ativamente dessa escrita, desta pesquisa, dessa vida que se desenrolou para que isto, hoje, fosse viável e possível e real.

Ao Adézio, quem me impôs a dureza de uma vida nômade e à Dora, quem me propôs nomadizar também as perspectivas. Ao meu pai e a minha mãe agradeço por tornarem a antropologia uma necessidade existencial, antes de uma opção acadêmica; agradeço, enfim, por terem criado as condições para que não fosse mais preciso "viver como nossos pais". À Bá e à Ju, a alteridade *at home*;

Ao Phra-Ajan Somkid, à Gao e sua trupe, Phee Nut, Nong Naam que fizeram do belo e distinto, alteridades palatáveis, mesmo que, muitas vezes, incomunicáveis. Antes tudo era mero Oriente. Agradeço por vocês terem ensinado-me a brincar;

À Duíno, minhas reminiscentes elegias. Afinal, *o belo não é senão o início do terrível*. Ao Adriático na hora do almoço, ao frio solar, ao chocolate de Agi, às integrais de Jean Paul, flores e chá com Anne. Cappuccino com Mr. Sheiry, conflitos em transformação com Ann Hill, Natalia, Saara, Emililita. Corpo em movimento e som: Rosanna e Yael. Roomisses com Natalie, Giulia, Maria. Aurosa e Sholtz em eternas PalaNights. Simpsons e a filosofia de Paul. Cristina Leban: bacci, forza e coraggio. Silje e os estados de bem-estar social. Cristobál, Ktizia, Claudia, Mariana, Andrés, Jonatas, Ramirito, Manuelito: Marraqueta Club y la subversión latina. Netta e o devir revolução nas trincheiras de Gaza. Tanta gente, tantos fluxos que, ainda hoje e sempre, participam em tempo integral de minha formação. Intelectual. Corporal. Existencial.

À Brasília que, sendo ilha mas também brasa, me bem-vindou com aconchego e inquietude durante esses anos de UnB;

À galera do Apê Amarelo (Dani Pires, Dani Taguá, Pirata, Gutcha, Aluízio, Marcelinha...), nossas reversões antropológicas e inspirações partilhadas noturnamente foram imprescindíveis;

À Aninha, ao Hélio, ao Lucas. Nossas partilhas enraizaram-me. Agradeço cuidados, afagos e tantas outras desnecessidades necessárias. Ao Lucas ainda agradeço o cuidado na leitura e no tratamento das fotos. À Aninha, a força presente nesses tempos de loucura monografante;

À Andressa, Angel e Farid, a oportunidade de aprender e rir e carinhar com vocês, teiando-nos em comunicações culturais. Ao Angel e ao Farid, agradeço por libertarem a Clementina;

Ao Semente de Angola, mão mandingando no chão. E a certeza de que mundo dá volta, camará.

À Vivendo, mil aprendizagens. Agradeço em especial ao Josu, à She e à Alê Z., pela generosidade, pela possibilidade de reflexão e pela inspiração. O mesmo vale pras crionças que, neste último ano e meio insistem em colorir quintais na minha teoria antropológica. Agradeço também à Fátima Vidal, pelo acolhimento e pelo incentivo em não deixar de escrever este trabalho: é preciso materializar a palavra; À Leiloca e à Taminie, pela resistência;

Ao Mateus, a inconstância da alma selvagem; o acolhimento nos últimos dias de reclusão e a leitura delicada e cuidadosa desse texto; Às Camil(1)as, poetismos terróricos; Ao Tiagão, os conselhos de um mestre ancião; À Giovanna, a força com sebos, a dança;

À Adriana, um tanto enorme de gratidão. Sem a tua presença e suas fórmulas mágicas este trabalho não seria possível, porque eu não o seria. À Maria Ângela, a sagacidade do falcão perigrino. Obrigada;

À Ana Paula, o riso solto. A cumplicidade. As kombis azuis. À Lu, parecia querida, que todas as mediações cósmica-política-teórica-terapêutica nos fortaleça; que possamos, tranquilamente, dormir sem tarjeta. À Ma, tanta coragem: você abrindo caminhos antropológicos necessários às nossas existências; caminhos existenciais, necessários para nossas antropologias. À Mari Bahia, o mundo que gira enquanto o sol se põe, uma onda de mar numa antropologia da secura. Verônica, você me ensinou que difícil ia ser, mas não poderia ser triste. Natália, Ester, Bruna, Fê, Júlia

Pantoja, Júlia Arcanjo, Fabi, Gui, Olavo, Igor Baseggio, Samuca, Rud, Dieguito, Rafa Kaaos, Igor Omar. Me sinto agradecida por ter podido vivenciar estes anos de UnB com vocês;

À UnB, apesar de você, também agradeço a possibilidade de trombar-me com o EIV. E com o Episteria. Estes espaços, cada qual a sua maneira, foram fundamentais para minha formação;

Aos professores e professoras com quem tive contato, agradeço as generosidades. Ana Lia e Dani, eu não poderia ter sido melhor iniciada. Hilan e Simone, pelos espasmos de alegria fora dos corredores das Ciências Sociais. Christian, agradeço o apoio no início deste trabalho. Antonádia, Carlos, Marcela, Paul, José Jorge. Agradeço as contribuições, os cutucões;

Ao Carlos, também agradeço o acompanhamento, as contribuições, a confiança e o incentivo para a realização deste trabalho. À Antonádia, agradeço por ter aceitado olhar para este texto;

À Adriana, ao Paulo, ao Samuel e a Rosa. O trabalho de vocês não é invisível em mim;

Por fim, agradeço a todas as mulheres (Ana Laura, Vivi, Rosângela, Dani, Lidi, Saphira, Cilene, Ana Maria, Clara, Judite, Silvia) que me receberam nos cursos e em suas casas durante o trabalho de campo, mesmo sem entender exatamente do que se tratava.

(Como diria o Hilan,)  
gosto de me sentir agradecida a vocês.

## Índice

**Apresentação, 9**

**Capítulo 1: Primeira Camada de Sangue, 18**

**como uma sociedade secreta: circulação e o virtual, 22**

**as artistas, 26**

**a técnica da importância e a importância da técnica, 32**

**Capítulo 2: Primeira Camada de Pele, 43**

**matéria-prima, 45**

**o passo-a-passo, 51**

**"não parece um braço, vó. É um braço.", 57**

**Capítulo 3: O Forno, 64**

**as cenas, 72**

**Considerações Finais: Camada de Veias, 79**

**Referências Bibliográficas, 85**

**Caderno de fotos, 92**





**:apresentação:**

Esta monografia constitui-se como o resultado de uma pesquisa etnográfica empreendida junto aos *bebês reborn*. Transformar bonecas a partir da *técnica reborn* é "a arte de se fabricar *bebês quase reais*". Os *reborn* não são simples(mente) bonecas: eles se constituem enquanto bebês renascidos (*reborn babies*), por meio da utilização de um conjunto de técnicas aprendidas, acionadas e difundidas através de cursos e *sites*. No blog Villa Geppetto, encontram-se à disposição (e com condições facilitadas de pagamento) Halinas e Vicenzos, descritos minuciosamente por meio de informações que revelam peso e tamanho, acompanhando fotos compostas por corpos desnudos. Já no site Conto de Fada, há a promessa de que, encomendando a réplica de um bebê, uma realidade se eternizará. É, portanto, nestes dois espaços centrais que se dá o consumo e a categorização dos *bebês* em belos e fei(t)os. Na contemporaneidade, são produzidos a partir de moldes dos membros e da cabeça, fabricados principalmente no exterior. No Brasil, os *reborn* são conhecidos e produzidos desde o início da década de 90, quando Silvia e outras mulheres trouxeram da Inglaterra, dos EUA e da Austrália materiais e informações sobre a arte.

Faz-se bebês reborn com o foco em um público consumidor eminentemente de mulheres adultas; outros são vendidos para meninas da alta classe paulistana; são presença marcante em batizados (onde ganham asinhas de anjo) e em despedidas tanto de solteiros, quanto de solteiras. Há ainda aqueles que, muito freqüentemente, são locados para a gravação de filmes, programas de TV e comerciais publicitários. Cada *bebê* custa em média R\$1200. Este valor varia, dependendo do renome da *artista* e da qualidade da produção, o que em geral significa a quantidade de materiais importados utilizados.

Os artefatos, ou melhor, as "artefatas" estão distribuídas em, pelo menos, quatro categorias: (1) *réplica*: o *bebê reborn* é produzido a partir da foto de um *bebê real*; (2) *mini reborn*: bonecas de até 16 cm que simulam os traços de um *bebê de verdade*, mas não seu peso e tamanho; (3) *Restauração*: a cliente manda uma boneca "tradicional" para ser transformada em *reborn* pela artista e (4) *criações da própria artesã*: os bebês são vendidos prontos no

site, sem que a cliente encomende.

Os bebês reborn encantam e afetam transeuntes, consumidoras e produtoras pelo realismo e delicadeza que alcançam pelo emprego da *técnica*. Com o Vitor, por exemplo, foi assim. Quando o conheci, ele vestia um macacão listrado em preto e branco com a frase "9 meses na barriga da mamãe" em inglês vermelho. Achei aquilo estranho. "Ufa!" Pensei com meus botões. Devo estar fazendo, de fato, antropologia. Pensamento que me escapou rápido, assim que o tomei em mãos. Não o pensamento, mas o *bebê* Vitor. Aí lembrei pelas metades: só uma antropologia com o corpo é capaz de arranhar o que experienciei ali. Quem diz isso mesmo? Wacquaint? Csordas? Não. Foi o Vitor que me ensinou, com seu vazio no centro de um corpo pesado que os bebês *reborn* como ele não são feitos (só) de plástico, mas de camadas de sangue, de veia e de pele; de cabelo, nome e roupinhas de bebês *de verdade*.

Esta pesquisa se desdobrou a partir da leitura de uma notícia de jornal chamada "Bebês de plástico e pais de papelão", encontrada em setembro de 2008. Em 2009, entrei em contato com a Viviane Aretuza, a partir da conversa estabelecida com a Rosângela. Ela viria a Brasília em meados de abril e perguntei se poderia observar seu curso. Assim o fiz. Era sábado, era Lago Norte, éramos cinco. Fui para o trabalho 3 horas depois, no meio do curso. Em setembro do mesmo ano, viajei a São Paulo para entrevistar a mesma Viviane e uma outra artista: a Silvia Brandão. E, no mesmo mês, participei de outro curso básico ministrado pela Vivi. Foi em Águas Claras, éramos oito. Saí perto das 13h, direto ao trabalho. Em janeiro de 2010, participei de um último curso ministrado pela Dani, quem havia, três meses antes, feito sua iniciação na *técnica* na ocasião do curso citado. Este aconteceu numa loja que vende materiais para arte, muito conceituada em Brasília. Assim, a etnografia se desenvolveu, majoritariamente, nos espaços de aprendizagem da *técnica*, complementada por entrevistas com *artistas* e participantes dos cursos. O acompanhamento de *sites* e comunidades também foi importantíssimo para o andamento da pesquisa.

Inicialmente, surgiram dois desafios metodológicos. De um lado, perguntei-me sobre como produzir reflexões antropológicas a

partir de um campo onde *objetos materiais* fornecem e criam "dados etnográficos" a partir das relações, muitas vezes arrebatadores, que traçam no e com o mundo "dos vivos". De outro, apesar de *realmente* afetada pelos *bebês*, o universo que me foi apresentado não me despertou, por nenhum segundo, alguma empatia: eu não compartilho da estética empreendida nos cursos, nos *sites* e, muito menos, tenho apreço pela fabricação de *bebês* que são vendidos por uma quantia, na minha opinião, extraordinária de dinheiro, reificando uma dinâmica social de desigualdades com a qual não quero corroborar.

Enquanto que para a primeira questão, o debate no interior da antropologia tem sido rico o suficiente para me propor saídas metodológicas viáveis, para a segunda, o ponto de interrogação continua a ressoar em mim. Em uma certa dimensão, parece-me extremamente necessário que etnografemos "grupos mais poderosos [que o do pesquisador]" (DEBERT, 2004:50). Porém, como sugere a autora, fazer a pesquisa entre mulheres que produzem *reborn* resultou em uma experiência "mais bizarra que pesquisar em uma aldeia mexicana" (:48). Talvez isto se deva ao fato da empatia ser apenas a janela aberta naqueles nossos esquemas morais que têm sede de reciprocidade; que nos impulsiona a ver sentido naquilo que fazemos, quando toda nossa energia está focada em escrever, com escrutínio e paciência inimagináveis, nossos trabalhos acadêmicos. Talvez se eu tivesse feito minha pesquisa em uma aldeia no México, teria sido mais fácil vislumbrar um desdobramento real (ou seja, político) do meu trabalho. Talvez teria sido mais gratificante *dadivar* minhas relações em campo. E, talvez, só uma antropologia que possibilite este tipo de troca, de impulso, de arrepio, seja metodologicamente viável; eticamente louvável. Talvez...

Mas eu não fiz minha pesquisa em aldeia alguma. As pessoas com quem pesquisei estão imersas em relações que priorizam a propriedade e as trocas econômicas e, ainda mais importante, não têm interesse algum em serem *objetos de pesquisa*. E isto dificultou minha entrada (e permanência) em campo. No frígido dos ovos, isto significou que, em determinadas situações, via-me um pouco reticente em explicitar o foco da minha pesquisa; noutras, optei por apenas chamar atenção para os aspectos da *arte* que me

mobilizavam enquanto pesquisadora, atentando para deixar claro que minha intenção não era chegar em casa e fazer um *bebê* – o que me colocaria na posição de uma usurpadora de conhecimentos; afinal de contas, as mulheres me recebiam nos cursos, eu “aprendia” a técnica mas não pagava nenhum dos aproximados R\$ 1.000 que as participantes *investiam* neste um dia de aula. É interessante notar que um elemento não proposital determinou substancialmente a possibilidade de minha permanência em campo: a máquina fotográfica. O que muitas vezes configura-se como um ato de violência, no universo dos *reborn* virou uma possibilidade de interação de valor inestimável. Foi devolvendo as imagens para as pessoas com quem pesquisei que me foi permitido estabelecer um vínculo com elas: algumas das fotos caíram na rede (mundial de computadores); outras me possibilitaram o encontro com alunas do curso após o término do mesmo.

Assim sendo, vê-se que nem tudo são espinhos... É necessário, portanto, que eu dê um passo atrás e resgate um pouco do percurso que tracei para que fique explícito aquilo que creio ser a potência de pesquisas como esta, na dimensão do debate antropológico. Não há como falar de potencial sem, com isso, comentar qual foi o foco da investigação que se desenvolveu.

Quando trombei com os *reborn* pela primeira vez, vislumbrei a possibilidade de trabalhar a relação corpo-pessoa<sup>1</sup>, dentro do espectro do que poderia chamar-se as práticas do Capitalismo Contemporâneo. Quanta pretensão, penso agora! Mal sabia eu quantas escolhas e restrições ainda deveria impor ao trabalho. Fato é que, após alguma investigação internética, entrei em contato com Rosângela, artesã de Ceilândia que divulgava a realização de um curso *reborn*. Fui até lá. A visita a seu *atelier* foi uma experiência iniciática para mim. Àquela época, percebi mais os destrambelamentos de assumir um *logos*, uma *persona*, uma postura e uma consciência etnográficas, facilmente evidenciadas pelos

---

<sup>1</sup> Mais tarde, inclusive, percebi que minha trajetória ao longo da graduação havia sido mediada, de maneira substancial, pela investigação deste problema: primeiro, um projeto de iniciação científica em 2007 a respeito da relação entre gênero, mídia e eleição: interessava-me compreender em que medida os corpos femininos constituíam candidaturas específicas, a partir da discursividade midiática. Depois, nas matérias da Antropologia, sempre acabava escrevendo algo ao redor do mesmo tema: a produção de pessoas e o nascimento, em cosmovisões indígenas específicas; a relação entre diagnóstico médico e a constituição do indivíduo moderno são alguns dos exemplos.

silêncios constrangedores tão constituintes de nosso rápido encontro, pelas perguntas nitidamente sem tato, nem pé, nem cabeça. Hoje, olhando para a minha curta e fragmentada trajetória, percebo que deparei-me, ali, com uma das mais caras noções do universo destes *bebês*.

Foi assim: Ela atendeu a um telefonema, entre um pedaço e outro de conversa. A pessoa do lado de lá queria encomendar aquelas figuras de *biscuit*<sup>2</sup> que ficam em cima do bolo de casamento. E ela respondeu: "não, não...a gente não faz caricatura. Só figura humanizada, a partir de R\$ 250 o casal". Foi a partir dessa iniciação que surgiram, quase que sem querer, os aspectos que hoje têm força para compor o cerne das questões que busquei trabalhar: a produção de arte, de pessoas, de mercadorias. Essas três coisas que, por ora, aparecem como categorias abstratas prontas para serem submetidas à análise laboratorial, aparecem em campo como constituintes do ser bebê *reborn*.

Portanto, foi levando em conta que os *bebês reborn* se constituem eminentemente em sua característica de quase-humano ou quase-real, que uma questão-chave passou a guiar minha pesquisa: Como é viabilizada a existência dos bebês reborn não enquanto bonecas, mas enquanto bebês específicos? Talvez o mais interessante da *coisa reborn* seja a dificuldade em categorizá-la. Tratá-la como objeto, produto de um processo técnico não é suficiente. Tratá-la como simulacro, também não alcança. Enquadrá-la como mercadoria não dá conta. Todas essas categorias parecem não tocar em um aspecto ou em outro, os quais, considero de fundamental importância para viabilizar alguma reflexão em torno da existência deles no mundo. Talvez seja melhor começar outra vez: Os *bebês reborn* são artefatos, são mercadoria, são pessoas.

Vale dizer que escrever sobre os *reborn* foi um exercício de solidão. Além da típica depressão monografante, a escassez de trabalhos anteriores a respeito destes objetos específicos e de figuras antropomórficas em geral teve um duplo efeito: por um lado,

---

<sup>2</sup> Material de modelagem artesanal feito de cola, farinha e pigmento. Em visita ao atelié/apartamento de Viviane Aratuza em São Paulo (setembro de 2009), a mesma comentou que antes de trabalhar com bebês *reborn* complementava sua renda pessoal de telefonista da Ed. Abril com trabalhos feitos em *biscuit*. Uma aluna sua no curso básico da técnica reborn (Águas Claras, setembro de 2009) se interessou pela técnica pois já trabalhava com criações de figuras humanas em *biscuit*.

foi-me permitida uma enorme liberdade de escolha do foco da pesquisa. Por outro, me vi constantemente na eminência de fazer uma pesquisa *a la* "Ramo de Ouro", onde diversos universos se encontram comprimidos em poucas páginas ou, na melhor das hipóteses, *a la* Malinowski, onde existe o imperativo de transformar todas as nuances de uma prática (social) em elementos que corroboram para a compreensão de um conjunto de relações que *funcionariam como* um todo integrado. No caso do presente trabalho, a fabricação dos *bebês* torna-se, facilmente, esse todo integrado: um momento ritual onde mulheres se reúnem para dar conta da constituição de um *bebê quase real*, em todos os seus aspectos. Muitos deles, porém, estão aqui negligenciados. Em diálogo com meu orientador e com as distintas referências tangenciais, priorizei as técnicas de fabricação dos *bebês*, tendo em mente a questão: como a existência destes *bebês* é viabilizada para que sejam *bebês quase reais* e não bonecas? Identifiquei algumas instâncias nas quais essa questão é trazida à tona, sejam elas: o corpo, a nomeação, a fantasia, a técnica plástica, a constituição dos *bebês* enquanto pessoa, a agência e a circulação.

Como visto, este "mundo do outro" não se configura a partir de uma fronteira clássica; não há distâncias linguísticas, geográficas, muito menos étnicas que dê conta de efetivar essa suposta necessária separação (Grande Divisor), entre o "nós" e o "eles". E, ainda assim, existe estranhamento. Sem precisar aderir àquela outra clássica oposição das pesquisas em contextos ditos familiares, "deixando de buscar o familiar no estranho, para buscar o estranho no familiar", é necessário perguntar: a quem tal estranhamento se remete? Creio que o universo dos *bebês reborn* nos assuste ontológica e emocionalmente porque, ao produzir *bebês* específicos ao invés de bonecas quaisquer, estes *bebês* bagunçam, também ontológica e emocionalmente, algumas de nossas categorias mais caras: a de sujeito (em oposição ao de objeto), a de produção cultural (em oposição à produção orgânica) e de real (em oposição à fantasia).

Bom, para cada categoria de perguntas possíveis há uma entrada possível nesse universo tão vazado, virtual-real-vizinho-estranho. E, como vim a saber um pouco depois de iniciados os trabalhos,

para cada entrada em campo, cada uma de minhas perguntas sofria reconfigurações significativas, fazendo-me coçar, inclusive, novas questões. Com isso quero revelar o quanto foi desafiador organizar as informações e reflexões para que fossem, de uma só vez, inteligíveis e fiéis à complexidade do campo. Neste contexto, confortam-me as palavras de Bateson:

Como é impossível apresentar a totalidade de uma cultura ao mesmo tempo, de um só golpe, devo começar por algum ponto arbitrariamente escolhido da análise; e, como as palavras precisam, necessariamente ser apresentadas em linha, devo apresentar a cultura que, como todas as culturas, é na verdade uma rede complicada de causa e efeito entrelaçados, não com uma rede de palavras, mas com palavras dispostas em séries lineares (BATESON, 2008: 71).

Para tecer esta linearidade, escolhi partir de uma crença: acredito que a "forma" evoca. Aliás, me parece razoável afirmar o mesmo como fundamental na produção *reborn*. Por esta razão, escolho pensar e realizar minha narrativa na intenção de que ela evoque o que etnografei. No processo de fabricação dos *bebês*, a produção das camadas de tinta geram um acúmulo necessário para que o *reborn* nasça. O acúmulo tem mais a ver com camadas, que se sobrepõem, se complementam - e, em certa medida, se misturam - que com o ajuntamento de partes prontas. Neste sentido, creio ser possível fazer uma analogia: Assim como o acúmulo está para camada, as situações de campo etnografadas estão para as relações que quero explorar. Estas últimas referem-se às condições de produção *reborn* e como elas organizam um campo de atuação; a relação entre corpo e pessoa e a relação entre realidade e fantasia.

A primeira camada de tinta, no processo de produção *reborn*, é denominada **1ª camada de sangue**. No primeiro capítulo, portanto, tratarei daquelas dimensões da constituição do campo que não transparecem a estética *reborn*, que são "bem ET mesmo", justificado por movimentos aleatórios, cor forte, movimentos desregrados; é essa camada a responsável por viabilizar uma sensação de profundidade do molde que, a partir de então, será pintado com maior delicadeza. A constituição do universo dos *reborn* terá



destaque. Passada a primeira camada de sangue, a **1ª camada de pele** comporá o segundo capítulo; estará em foco o movimento "pó compacto", a dimensão sobre a qual se debruça todos os desdobramentos problemáticos; a constituição do corpo do *bebê*, centralizadora para a prática reborn será o tema. Assim, o capítulo 3 se proporá a dar conta da etapa do **forno**, um objeto que fixa a pintura. Com digressões a partir de situações de campo trarei reflexões acerca dos duplos que estão cindidos no caso da fabricação reborn: objeto-pessoa e real-imaginado, trazendo à tona o tema da representação e da agência. Por fim, farei a **Camada de Veias**. O objetivo das considerações finais será amarrar as questões levantadas durante o trabalho e propor algumas vias de circulação dos problemas suscitados.

primeira camada de sangue



:capítulo 1:

*Mas de onde terá saído esta vozinha que disse 'ai'?... ainda mais aqui, onde não tem uma viva alma. Será que foi esse pedaço de lenha que aprendeu a choramingar feito criança? Não consigo acreditar. Eis aqui essa madeira: é um pedaço de lenha do mato, como todos os outros. Se fosse jogado no fogo, daria para fazer cozinhar uma panela de feijão. Ou então...? (Collodi, 2002 [1938]:4)<sup>3</sup>*

As primeiras palavras de Pinocchio emudeceram seu primeiro "dono". Mestre Cereja almejava fazer daquele pedaço de madeira, um pé de cadeira. Porém, a lenha resistiu. Com sua voz, fez seu destino. Mestre Cereja desmaiou e a entregou como presente para Geppeto, um artesão virtuoso que queria fazer uma marionete que dançasse e desse saltos mortais para, com ela, viajar o mundo e ganhar um pedaço de pão e uma taça de vinho (COLLODI, 2002:6).

A história de uma marionete, subtítulo do romance de Carlo Collodi, inicia-se com o "nascimento" de Pinnochio. Antes do corpo, a palavra<sup>4</sup>. Ante a palavra, o espanto da pessoa humana que com o "boneco" se depara. Um "pedaço de lenha como qualquer outro" não havia de diferenciar-se. Muito menos daquela maneira. O pavor, para Mestre Cereja, vem do fato de não haver naquela sala nenhuma "viva alma" e, ainda assim, uma "vozinha sutil sutil" que reivindica dor a cada ato de imprimir forma à madeira.

Para Mestre Cereja, diferenciar-se, ter alma viva, sentir e falar informam uma mesma categoria, da qual, definitivamente, um pedaço de lenha não faz parte. E é justo a partir deste desarranjo

---

<sup>3</sup> Livre tradução. Do original: "Ma di dove sarà uscita questa vocina che há detto ohi?... Eppure qui non c'è anima viva. Che sia per caso questo pezzo di legno che abbia imparato a piangere e a lamentarsi come un bambino? Io non lo posso credere. Questo legno eccolo qui: è un pezzo di legno da caminetto, come tutti gli altri: e a buttarlo sul fuoco c'è da far bullire un pentola di fagioli. O dunque?..."

<sup>4</sup> Uma reflexão interessante sobre o tema da palavra foi feita por Ana Paula Almeida da Cruz, em sua dissertação de mestrado, intitulada "Titeres: entre a magia e a mercadoria". Ela disserta a respeito da palavra enquanto dado cultural comunicativo em oposição à palavra enquanto dado da natureza. A norma é ponto de partida para investigar a trajetória de Pinnochio (CRUZ, 2006:12).

inicial, efeito da simples e bruta existência de um pedaço de lenha estranho, que as aventuras de Pinocchio são contadas: no centro da narrativa, o difícil processo de tornar-se gente - corpo, vínculo social e moral<sup>5</sup>. No epicentro deste doloroso conflito, a tentativa desesperada de reestabelecer a ordem social. A relação entre a produção de um corpo específico e de uma moralidade correlata é onde reside a intensidade da trama onde nasce - se emaranhando - Pinocchio. Mary Douglas nos alerta para esta correlação entre corpo e sociedade. Para ela, "o corpo é um modelo que equivale a qualquer sistema com bordas" (DOUGLAS, 2006 [1966]:142).

Pinocchio nos faz pensar sobre a relação entre corpos e pessoas. A partir desta perspectiva, a dificuldade de classificação subjacente às relações empreendidas com tais seres/objetos nos mobiliza enquanto pesquisadoras/es. Luigi Lombardi Satriani, antropólogo italiano que escreveu a introdução à 16ª edição da revista *Ricerca Folkclórica* (1987) cujo tema era "A Cultura da Boneca" aponta que "o aspecto inquietante e incômodo do objeto boneca" é uma das considerações de fundo, comuns a todas as reflexões presentes naquela edição da revista (SATRIANI, 1987: 4). É desta confusão, deste borramento de fronteiras entre o humano e o não-humano, que o objeto boneca parece fazer-se, inclusive nas reflexões a respeito delas. A investigação de um objeto ora refratável, ora penetrante como os *bebês reborn*, também irá ora resitir e ora cortar. Uma primeira questão surge: como levar em conta tantos aspectos e muitas relações empreendidas com/por estes *bebês*? Afinal, nem mesmo a atribuição a uma categoria é consensual: artefata, objeto de arte, brinquedo, quase-gente ou mercadoria?

Se é nas bordas que parecem residir esses *bebês*, é com teorias que reconhecem dobras, sombras e ocos que entrarei em diálogo, para mediar esta análise. Manson (1987), nos propõe:

(...) um objeto nunca é algo simples: revela uma tecnologia, uma estrutura econômica e social, preocupações estéticas, um imaginário coletivo e individual. Suas funções podem ser múltiplas, mas é muito provável que estejam hierarquizadas, e

---

<sup>5</sup> Mais uma vez, Cruz (2006) tece uma interessante reflexão a respeito da centralidade do aspecto do parentesco para a constituição moral de Pinocchio.

que uma delas pareça a mais importante (MANSON, 1987: 22-3)<sup>6</sup>.

A partir dessa reflexão, posso então me perguntar: que entrada (enquanto ponto de partida) é mais adequada no campo do estudo de *bebês quase reais*? O que esta escolha informa sobre a *coisa em si* e sobre que tipo de reflexão posso traçar? Gell (1999) sugere que, a partir de um certo estranhamento do encanto produzido por obras de arte em nós, deveríamos fazer um exercício de "filisteu"<sup>7</sup> metodológico. Assim, seria possível focar no processo técnico - e, conseqüentemente mágico - do qual emerge tal encantamento. O que soa como um excessivo tecnocentrismo por um lado<sup>8</sup>, me ajuda a pensar no universo *reborn*, de maneira específica: no caso dos *reborn*, o processo técnico pode ser encarado não um ponto de partida, mas um ponto de aglutinação da arte *reborn*.

Já Appadurai (2008), com seu fetichismo metodológico, sugere que duvidemos da afirmação de que "[nossa abordagem d]as coisas esteja necessariamente condicionada pela ideia de que coisas não têm significados afora os que lhes conferem as transações, atribuições e motivações humanas" (:17). Para ele, "temos de seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias" (:17):

Assim, embora de um ponto de vista teórico, atores humanos codifiquem as coisas por meio das significações, de um ponto de vista metodológico, são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social. Nenhuma análise social das coisas é capaz de evitar por completo o que pode ser denominado fetichismo metodológico (:17).

É este fetichismo que, segundo o autor, "restitui nossa

---

<sup>6</sup> Livre tradução. Do original: "un oggetto non è mai semplice: rivela una tecnologia, una struttura economica e sociale, delle preoccupazioni estetiche, un immaginario collettivo e individuale. Le sue funzioni possono essere multiple, ma è molto probabile siano gerarchizzate, e che una di esse appaia la più importante."

<sup>7</sup> Filisteu é utilizado para fazer referência à pessoa que não se interessa pela arte nem por questões políticas.

<sup>8</sup> Quando falo de excessos, me refiro a afirmações como "(...) pois relações sociais são, elas mesmas, características emergentes da base técnica na qual se apoia uma sociedade." (GELL, 1999: 178). Como a discussão da questão transborda o objetivo deste trabalho, basta dizer que acredito ser importante tratarmos a técnica (assim como qualquer categoria) em relação ao universo em que pesquisamos, não sendo necessário e interessante sobrepor importâncias, de acordo com nosso universo ontológico.

atenção às coisas em si mesmas”, permitindo-nos que não nos seduzamos pela tendência de atribuir um “excessivo valor sociológico às transições realizadas com as coisas” (APPADURAI, 2008:17). Assim, levar a coisa *reborn* a sério é tratá-la enquanto “bebê quase real”, me deixando levar pelos *bebês* em movimento, apreciando as relações que se dão durante seu processo técnico de fabricação e entrando em diálogo com as *pessoas* que se constituem com e neste processo. A materialidade *reborn* será tratada não como resultado técnico, mas bem como o ponto de partida efetivo (CRUZ, 2006:75).

Em consonância com a prática de fazer *reborn*, onde a primeira camada de sangue prepara o corpo do *bebê* para as camadas seguintes de tinta, este capítulo visa apresentar algumas relações fundantes que viabilizam, de um lado, a existência destes objetos enquanto obras de arte. De outro, a possibilidade técnica de produção de *singularidades quase-humanas*. Na dimensão do fazer etnográfico, este capítulo apresenta também o meu percurso e minha escolha por estudar os cursos de fabricação *reborn*. O presente capítulo está composto por três seções. A primeira, **Como uma sociedade secreta: Entre a circulação e o virtual**, tratará dos espaços por onde circulam os *bebês*; em paralelo, farei considerações do meu processo de aproximação do *campo*. Nesse momento, nos depararemos com o espaço da internet, onde narrativas e percursos que nos fazem encontrar os *bebês reborn*. Só assim, é possível entrar em diálogo com o que é caro e singular nesse universo. No segundo, trarei para o foco o percurso e as narrativas das **artistas** com quem pesquisei. Suas trajetórias elucidam divergências e convergências as quais, em relação, parecem-me compor a *profundidade* do campo, como a primeira camada de sangue. Por fim, na terceira seção, **A importância da técnica e a técnica da importância**, traçarei uma primeira abordagem da técnica, afirmando a importância do espaço do curso de fabricação, mapeando minha experiência etnográfica neles e, por fim, apontando alguns aspectos centrais da técnica, em diálogo com a história da origem dos *reborn*.

## Como uma sociedade secreta: Entre a circulação e o virtual

Em agosto de 2008, cursando a disciplina Métodos e Técnicas em Antropologia Social, deparei com um prazo universitário e uma notícia de jornal: enquanto o prazo universitário constituía um fato ordinário da dinâmica da graduação, o pedaço de jornal que deu início à presente pesquisa, configurou-se como um acaso. Tratava-se de uma matéria intitulada "Suprindo Carências: pais de papelão e bebês de plástico ajudam as pessoas a superar ausências"<sup>9</sup>, que encontrei no chão de uma praça, durante uma viagem a trabalho. Os ora constituídos "bebês de plástico" me chamavam atenção por proporcionar, em seus corpos renascidos (*reborn*), "sustos" ontológicos em relação à categoria de pessoa que opera no mundo social que eu, jornais goianos e bebês *reborn* compartilhamos.

Já de volta a Brasília, juntei espanto e atenção, transformando-os em estranhamento e pretensa cientificidade para dedicar-me ao estudo etnográfico dessas bonecas, que, mais tarde, também eu começaria a chamar de *bebês reborn*. Uma rápida pesquisa no *Google* trouxe-me informações a respeito do que se constituiria como a *técnica reborn*. Para se ter uma ideia da dimensão desse "universo reborn", em 16 de maio de 2011, encontrei 1.700.000 resultados para a entrada "*reborn + babies*" e 958.000 para "*reborn + dolls*" utilizando a ferramenta de buscas *google.com*; já para a entrada "*bebês + reborn*", haviam 134.000, enquanto foram 140.000 os resultados para a busca feita a partir das palavras-chave "*bonecas + reborn*". Duas reflexões podem advir destas informações.

Em primeiro lugar, é possível afirmar que a prática de produção e circulação dos bebês *reborn* em língua portuguesa é muito restrita<sup>10</sup> se comparada àquela em língua inglesa<sup>11</sup>. Porém, a tentativa de "medir" a abrangência dessa prática apenas pelo número de *sites* que a citam seria demasiado precipitado. Mesmo assim, a centralidade da internet na formação das artistas<sup>12</sup> e para a circulação dos *bebês*, me é permitido afirmar que o universo *reborn*

<sup>9</sup> Folha Universal, Domingo - 31 de agosto de 2008.

<sup>10</sup> Tomando a gama de resultados em língua inglesa como parâmetro, o número de *sites* que contêm as palavras "bebês e "reborn", representa aproximadamente 7,9% do total.

<sup>11</sup> É interessante notar que a não tradução da palavra *reborn* aponta para uma relação simbiótica com a produção de bebês "lá fora", como será discutido também em relação às etapas da fabricação (infra, p.52).

no Brasil é diminuto, porém substancial. No orkut, por exemplo, há uma vasta gama de comunidades *reborn*, contemplando a divulgação dos bebês de alguma artista em específico ("Caí do Céu", 1360 membras<sup>13</sup>), a partilha entre (futuras) consumidoras ("Grávidas de um bebê *reborn*", 293 membras e "Quero uma *reborn doll*", 930 membras).

Em segundo lugar, é notável que, quando a pesquisa é feita em língua inglesa, o número de resultados para a combinação "*reborn + babies*" é bem maior se comparado ao número de *sites* que contém a combinação "*reborn + dolls*", o que não ocorre na pesquisa em português. É possível que isso se deva ao fato de haverem muitas referências externas ao mundo das *reborn* na rede<sup>14</sup>: eu mesma, em meio a minha peregrinação virtual, encontrei diversas matérias de cunho jornalístico que chamavam atenção para as "bonecas" de maneira destoante com o "discurso nativo"<sup>15</sup>. Por outro lado, também há que se considerar que o termo "boneca", nos *sites* especializados aparece com frequência, mas geralmente para explicitar que as *reborn* não são "bebês comuns", o que é feito diferindo-as das bonecas: "A 'Bonecas Reborn' oferece a vocês a oportunidade de ter um bebê quase real em suas mãos"<sup>16</sup>.

A internet, salvo as devidas proporções, é uma ferramenta central no universo *reborn*. A rede, em relação com outros elementos, viabiliza a existência dos *reborn* em termos da circulação de informações - essencial para a difusão da técnica, também proporcionando a difusão da prática. A web é também responsável, em grande medida, pela produção e circulação dos

---

<sup>12</sup> Viviane Aratuza, por exemplo, cita a lista de e-mails de produtoras *reborn* como um mecanismo fundamental para compartilhar informações e soluções técnicas. Ela comentou que aprendeu a tirar mancha de tinta de caneta com creme para espinhas por meio da leitura de uma mensagem postada nessa lista. Silvia Brandão, uma outra artista *reborn*, também citou o acesso às redes de produtoras internacionais como uma maneira de obter informações privilegiadas a respeito de procedimentos técnicos e novos materiais disponíveis no mercado.

<sup>13</sup> O substantivo "membro" não costuma sofrer flexão de gênero no português. Porém, utilizá-lo no masculino não comportaria o sentido que desejo dar, qual seja, o de que as comunidades em questão são formadas exclusivamente por mulheres.

<sup>14</sup> Esta é apenas uma hipótese. Creio que estudos posteriores poderão esclarecer este ponto.

<sup>15</sup> Mesmo que exterior ao mundo do virtual, uma situação que vivi com Silvia, artista *reborn* em São Paulo, evoca dado aspecto, o qual pode ser estendido aos domínios da *Web*. Para a conversa que fizemos em seu *atelier*, levei a matéria citada no início do capítulo, pois ela era a "personagem" central. Quando Silvia leu o título, jogou o pedaço de jornal sobre a mesa e comentou em tom de ironia raivosa: "ah! bebês de plástico".

<sup>16</sup> Disponível em: [www.bonecasreborn.com](http://www.bonecasreborn.com) Último acesso em 20/10/2010.



*bebês*. Viviane Aratuza, uma das artistas com quem pesquisei, por exemplo, dedica horas em sua rotina diária de trabalho para alimentar seu *site*, seu perfil no Orkut, além de considerar ser importantíssimo para seu trabalho estar *online* no MSN algumas horas por dia, para responder às angústias das clientes. Ademais, a internet tem também papel fundamental no processo de "constituição da pessoa" dos *reborn*, conforme será discutido no próximo capítulo (infra, p.53).

Foi também por meio da rede, onde é permitido um certo anonimato, que pude obter informações sobre este universo que, através do contato com as *artistas* e as aprendizes da *técnica* não seria capaz de obter. Por exemplo, foi visitando *sites* que vendem *reborns* que me dei conta da discrepância de valor para *bebês* brancos e negros. Nos cursos, quando o tema surgiu, os comentários foram recorrentemente enfáticos: fazer *bebês* negros é mais difícil, exigindo uma sofisticação técnica distinta; mas existe um amplo interesse em fazê-los, tanto quanto os *bebês* brancos<sup>17</sup>. Por ora, basta entender que a *web* constitui tanto um espaço importante para a realização desta pesquisa quanto para que seja viável a constituição dos *bebês*.

Apesar de polifônica e permissiva ao anonimato, a internet apresenta também aspectos que dificultariam uma pesquisa realizada apenas em seus domínios: o fato de os *reborn* existirem de maneira expressiva na rede, não faz deste um universo cognoscível em si mesmo. Assim, ter acesso à internet não garante que se tenha conhecimento a respeito desses *bebês reborn*; como aconteceu com Mandy Gernand, segundo relatado por ela em entrevista ao *The New York Times*<sup>18</sup>:

Há alguns anos atrás, Mandy Gernand estava navegando pelo site eBay, procurando por bonecas, objeto de sua coleção. Então ela notou algo estranho - no meio da listagem de bonecas, ela lembra-se, haviam "todas essas fotografias de bebês". Obviamente, não se tratava de um leilão de *bebês* de

---

<sup>17</sup> A racialização dos corpos *reborn* não estará sob o foco da atenção neste trabalho. Mais sobre o tema poderá ser lido no ensaio "Isto é coisa feita! Significado, esteriótipo e representação na produção de bonecas numa feira popular de Brasília.", MACHADO (2009).

<sup>18</sup> Disponível em: <http://www.nytimes.com/2005/02/20/magazine/20CONSUMED.html>. Último acesso em 15/10/2008.

verdade. Eles eram *bebês reborn*. (...) "Toda essa coisa de boneca-reborn é como uma sociedade secreta", diz Gernand. "Ninguém encontra isso a não ser que se trombe com isso".<sup>19</sup>

Muitas das mulheres com quem estabeleci contato ao longo da pesquisa tiveram seu primeiro contato com os *reborn* pela internet e, a partir de então, buscaram aprofundar sua relação com essa arte de outras maneiras. Algo similar aconteceu comigo, no meu processo de aproximação a essa prática: enquanto meu primeiro contato foi, de fato, uma experiência de "trombar" com o universo dos *reborn*, minha busca por aproximações implicou em buscar nos espaços virtuais maneiras de ir para fora de seu domínio.

Neste momento inicial, dar conta desta questão significava encontrar alguma maneira de estabelecer relações com as pessoas de "carne e osso" que produzem e se mobilizam, em primeira mão, frente a esses *bebês*. Tais pessoas se reúnem periodicamente em espaços denominados "cursos da técnica *reborn*"; e é na rede que se dá a divulgação e a apropriação da técnica, enquanto objeto de atenção nos cursos e linguagem de trabalho das *artistas* que os oferecem. É quando os "trombamentos" encantam que a circulação dos *reborn* toma, literalmente, corpo, fazendo crescer as possibilidades de que mais pessoas conheçam a *técnica*. É esse movimento espiralante - de prazeres e poderes<sup>20</sup>, como diria Foucault (2009) - o primeiro movimento para a configuração do universo *reborn*.

## As artistas

Antes de estabelecer um diálogo com os cursos em suas

---

<sup>19</sup> Livre tradução. Do original: A couple of years ago, Mandy Gernand was poking around on eBay for dolls, which she collected. Then she noticed something weird -- among the listings for the dolls, she recalls, were "all these pictures of babies." Of course, these were not actual babies being auctioned. They were reborn dolls. (...) "This whole reborn-doll thing is like this secret society," Gernand says. "People don't find it unless they stumble upon it."

<sup>20</sup> Ao comentar a "multiplicação de sexualidades disparatas", Foucault lança mão do seguinte argumento: "prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e de incitação" (:48). Mesmo que não seja de meu interesse adentrar em análises que tomem a coisa boneca a partir da noção de que esta exerça um certo fetiche de cunho sexual (BENJAMIN, 1984), parece-me viável aqui transpor esta afirmação de Foucault: como será narrado ao longo do capítulo, a produção *reborn* se dá também entrelaçando (micro)poderes e prazeres.

especificidades, é importante entender como as ministrantes dos cursos se apresentam ou se percebem em relação à *técnica* ou a "arte de transformar bonecas em bebês quase reais". A isso será dedicada essa seção.

Monickie Urbanjos<sup>21</sup> e Silvia Brandão<sup>22</sup> se auto-entitulam pioneiras da *técnica* no Brasil e são citadas como tais na mídia, no orkut e pelas *artistas* que conheci. Sobre a primeira, tive acesso apenas a informações suas disponibilizadas na internet, além de menções a seu nome e trabalho por outras *artistas*. Com a segunda, fiz uma conversa informal em seu *atelier* localizado no primeiro piso de sua casa, situada na região da Serra da Cantareira em São Paulo.

Chegar lá não foi simples. Para começar, enviei um *e-mail* cujo título era "Entrevista". Ela, assim como outra *artista* para quem escrevi, prontamente me respondeu. Juntei uma folga do trabalho com algumas milhas e viajei a São Paulo. No sábado, conforme combinado, a telefonei. Esse segundo contato foi menos caloroso, mas, ainda assim, ela me receberia. Deu-me endereço e direções: deveria descer na última estação de metrô ao Norte da Capital: Tucuruvi. De lá, deveria pegar um taxi. Aquela região de São Paulo era totalmente desconhecida para mim. E o taxista tampouco tinha muita experiência - era sua primeira corrida. Rodamos por 40 minutos, chegando a uma região do bairro composta por ladeiras, casas em estilo colonial alemão, carros e cachorros grandes, ao pé do Horto Florestal. Sua casa seguia os mesmos padrões estilísticos: carro, cachorro, telhado inclinado, dois andares. Me levou primeiro à sala, depois ao seu *atelier*: papel de parede com tema florido, móveis coloniais e uma escrivaninha com luminária compunham o ambiente. Existe uma correspondência entre o alto padrão de consumo, o percurso de vida que a fez encontrar com os *reborn* e a maneira como ela experimenta a arte.

Sílvia contou-me que conheceu a arte durante sua estadia na Austrália, no início dos anos 1990, período e local no qual seu marido fazia o Doutorado. Lá, nasceu seu primeiro filho e, sem ocupação regular, fez o primeiro curso da *técnica*.

---

<sup>21</sup> [www.monickieurbanjos.com](http://www.monickieurbanjos.com)

<sup>22</sup> [www.villagepetto.com](http://www.villagepetto.com), [www.silviabrandao.com](http://www.silviabrandao.com)

Sou Silvia Brandão, a artista que faz estes bebezinhos. Tenho uma linda família e uma bela profissão. Meu primeiro contacto com bebês reborn foi em 1994, quando morei na Austrália e os vi pela primeira vez em um calendário. Desde então nunca mais deixei minha obstinada busca por informações sobre tudo o que está ligado a essa arte. (...) Nestes anos de atividades ligadas à arte, já vi e aprendi diversas técnicas com vários materiais que se aperfeiçoam continuamente, e não me canso de buscar cursos e novidades pelo mundo afora. Mantenho contacto com os melhores artistas do mundo todo, que tenho como referências e sou-lhes muito grata pela solicitude com que me atendem e a paciência com que me ensinam cada nova descoberta<sup>23</sup>.

Em nossa conversa, Silvia narrou seu "percurso na arte, em geral". Disse-me que, desde pequena, era habilidosa, havendo construído um presépio todo com imagens esculpidas em giz de quadro. Foi a partir desta vocação que ela resolveu estudar Arquitetura. Hoje, trabalha como Major da Polícia Militar no estado de São Paulo. Além do *atelier* em sua casa, também tem um no Quartel onde trabalha. A vocação, sua não disposição em receber encomendas<sup>24</sup>, sua resistência em oferecer cursos e em se adequar aos moldes fabricados no Brasil figuram entre os aspectos mais marcantes do que ela considera a *Arte Reborn*. Seu acesso à línguas e a países da Europa também foram elementos destacados por ela como relevantes sua prática mantida, por escolha, na dimensão de um *hobby*. Dito isto, é possível vislumbrar a conexão que estabeleci anteriormente: desde a linguagem utilizada em seu *site*, passando pela escolha dos nomes dos *bebês*, chegando em sua crítica ao que ela considerou uma excessiva popularização da (parte de pintura da) *técnica* convergem para a noção de uma "arte para poucas". Aqui, a exclusividade refere-se não só à dificuldade de adquirir um *bebê* por conta de seu alto valor de troca, mas também em manter a prática em um domínio social específico.

\*\*\*

---

<sup>23</sup> Disponível em: <http://www.villagepetto.com/3.html> Último acesso em 19/05/2011.

<sup>24</sup> Os *bebês* fabricados e nomeados por ela são criações próprias, não influenciadas pelo gosto da clientela.

Viviane Aratuza foi com quem, pela primeira vez, presentifiquei os *bebês*. Ela tem um percurso bastante distinto do de Silvia dentro da arte *reborn*. Migrante nordestina, ela mudou-se para São Paulo, onde casou-se, teve uma filha e trabalhou na Editora Abril como telefonista. Também visitei seu *atelier* na capital paulista. Dando continuidade ao contato estabelecido em Brasília, durante um curso ministrado por ela (infra, p. 33) seis meses antes, escrevi um *e-mail* com o mesmo título "Entrevista". Ao contrário das outras mensagens que havia enviado anteriormente, ela respondeu prontamente. Marcou uma hora e me deu as direções: deveria descer na Estação Praça da Árvore, no bairro Saúde e caminhar o resto do trajeto. Cheguei a um edifício comercial, identifiquei-me na portaria, cruzei a fronteira da roleta e subi de elevador. Ela me esperava na porta. Seu *atelier* era também a sala de seu apartamento (nesta ordem, segundo ela). Cozinha, mesa redonda, um sofá e grandes *banners* de sua empresa compunham o ambiente que, separado por uma porta de correr, chegava ao quarto que dividia com sua filha Letícia.

Assim como Silvia, ela conheceu os *reborn* logo depois do nascimento de sua filha:

O Reborn entrou na minha vida em um momento tão sublime, e acho que por isto sou tão apaixonada por esta arte. Em 2005 quando tive minha pequena Letícia, assisti uma matéria na TV sobre os bebês, e após o primeiro curso, minha vida mudou completamente." Viviane Aratuza trabalhou na "Editora Abril" mais especificamente no Marketing da TVA, exercia em paralelo o atividades manuais como hobby. Até o nascimento de sua filha, quando decidiu ser mãe em tempo integral, fazendo do artesanato sua atividade principal. Conheceu o Reborn no seu primeiro curso através da "Magic Hands Nursery", especializou-se na técnica com a "Secrist Doll Company" em: 'Beginner Classroom' - 'Advanced Classroom' - 'Rooting your Baby' - 'Teacher Training' (for teacher's use only). Hoje possui o seu "Programa de Treinamento" registrado na Secrist Doll Company, e é registrada junto a SUTACO/SP como Artesã<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Disponível em: [http://www.bonecasreborn.com.br/sobre\\_a\\_artista\\_viviane\\_aretuza](http://www.bonecasreborn.com.br/sobre_a_artista_viviane_aretuza)  
Último acesso em 23/05/2011.

A escolha de Viviane foi por profissionalizar-se na área, permitindo-a que trabalhasse apenas com o que envolve a fabricação *reborn*. Quando nos encontramos, por exemplo, nossa conversa foi mediada pela abertura e organização de uma encomenda que havia chegado com roupinhas de bebê feitas exclusivamente para sua marca. Conversamos sobre seu percurso. Em consonância com o que publicou em seu *site*, ela destacou seu interesse e habilidade em trabalhos artesanais, como o *biscuit*. Falou também da importância de uma certa habilidade para negócios, mencionando os contatos que conseguia para divulgar seus produtos na internet, na TV e em revistas. Planejar e ousar foram atitudes (valores?) que permearam sua fala ao longo de nossa conversa.

\*\*\*

Monickie Üurbanjos é conhecida por disseminar a *técnica* pela internet e TV. Segundo ela, foi este último meio o responsável por fazer a *arte reborn* ser disseminada no Brasil:

A Arte Reborn explodiu no Brasil, quando a Artista Monickie Üurbanjos foi convidada a participar do programa Domingo Legal em Agosto de 2005, Essa foi a primeira vez que o público brasileiro conheceu a Arte Reborn. Após a primeira aparição da artista, surgiram outros convites para os principais programas da televisão brasileira com repercussão internacional, atingindo altos níveis de audiência confirmados pelo IBOPE durante suas apresentações. A partir de então o Brasil passou a conhecer a Arte Reborn, e iniciou-se uma legião de seguidores, admiradores, colecionadores e novos artistas. Enfim, a Arte Reborn hoje é uma realidade não só no mundo como também no Brasil. Tem-se somente o registro que [a] arte chegou no país em 2005 pelas mãos da Artista Monickie Urbanjos, e com isso a Arte Reborn, abriu grande porta de oportunidades.<sup>26</sup>

Como visto, há uma discordância a respeito da data aproximada da chegada da *arte/técnica reborn* no Brasil. Tanto Silvia quanto Monickie tomam a chegada dos *reborn* no Brasil como o início de sua

---

<sup>26</sup> Disponível em: [www.monickieurbanjos.com](http://www.monickieurbanjos.com) Último acesso em 23/05/2011.

própria prática no campo. Essa informação é relevante para pensarmos no coletivo de mulheres que fabricam *reborn* não como um grupo homogêneo, mas como uma rede onde discursos, trajetórias e técnicas são (dis)postas em regimes de troca, disputa e negociação trocadas e também disputadas.

As relações de afinidade são construídas, muitas vezes, por meio da participação em cursos. Daniela Hammes, por exemplo, fez seu primeiro curso da *técnica* com Viviane. Advogada e servidora pública por profissão, ela tem cerca de 35 anos e, após o divórcio, passou a "dedicar mais tempo para mim". Numa dessas buscas, encontrou na internet, os *reborn*. Comprou alguns moldes e, por meio de tutoriais e cursos online<sup>27</sup>, produziu um *bebê*. Depois de participar do curso básico de Vivi, passou a investir em sua formação na área. Viajou para a Espanha e os Estados Unidos, onde fez cursos e comprou material. Ela também fez o EMPRETEC - curso de empreendedorismo do Sebrae. Disse a respeito desse último: "super recomendo. Muda sua vida". Entre seu primeiro curso como aluna e seu primeiro curso como professora, decorreram-se quatro meses. Neste tempo, ela criou sua empresa - a Conto de Fadas: Bebês Reborn<sup>28</sup>.

Em contrapartida, Silvia Brandão discorda de instituir a prática dos cursos como disseminação da *técnica*<sup>29</sup>. Segundo ela, "ensinar é muito difícil, pois, além de criar concorrência, é muito difícil de não cair na armadilha da mitificação da *técnica*". Assim, para ela, "os cursos contribuem mais para banalizar e vulgarizar [a *técnica*]". Ademais, o *status* gerado pela quantidade exacerbada de certificados e alunas cria picuinhas internas ao universo das quais ela prefere não participar. Para ela, "ninguém nasce grande" e, portanto, deve acumular muita experiência antes de pensar que pode ensinar alguém. Por fim, ela acredita que desmontar e montar peças é distinto de fabricar bebês. Os cursos não oferecem um desafio à altura das que a *técnica* seria capaz.

Seja na fala das mulheres, seja na linguagem utilizada em seus

---

<sup>27</sup> Todos pagos.

<sup>28</sup> [www.contodefadabebe.com.br](http://www.contodefadabebe.com.br)

<sup>29</sup> Em seu site, Silvia vende tutoriais em vídeo da *técnica* além de divulgar horários de cursos presenciais. Creio que sua afirmação vá muito mais na direção de dizer que não é qualquer um que deve ensinar a *técnica* do que negar a prática como um todo.

*sites*, fica clara a distinção entre Monickie e suas "discípulas", de um lado e Silvia, de outro. Há marcações claras de classe, percebidas na maneira como enxergam a produção *reborn*; enquanto uma vive em um bairro afastado do centro e escolhe desenvolver uma atividade como *hobby*, a outra prioriza a acessibilidade, vivendo onde pode ser facilmente encontrada, transformando seu *hobby* em próprio negócio, disseminando a *técnica*. Se estas diferenças existem entre quem produz *bebês*, em que medida estas distinções são incorporadas por suas produções?

Gell analisa a relação entre a produção de canoas estilizadas e o sucesso do Kula. Segundo ele, um primeiro passo em direção à eficácia do ritual de trocas deve-se ao fato de que os escultores de canoa internalizam um determinado estilo. Assim, ele explicita a relação:

[...] há uma transferência de esquemas aplicável, eu sugiro, a todos os domínios da produção artística, entre processos técnicos envolvidos na criação da obra de arte e a produção de relações sociais por meio da arte. Em outras palavras, há uma homologia entre processos técnicos que envolvem a arte e processos técnicos em geral, cada um sendo visto em termos do outro [...] (GELL, 1999: 178)<sup>30</sup>.

Trazendo tal análise para o universo das *reborn*, mesmo que o modo com que cada artista dialoga com sua produção *reborn* seja distinto e, às vezes, divergente, as relações sociais que esta arte institui, parecem caminhar na mesma direção. A singularidade dos *bebês* não é característica intrínseca a estes. Ela emana (e recria) encantamentos - os quais estão umbilicalmente ligados à existência de "bebês reais" (infra, p. 53), e têm como valores constitutivos dedicação e vocação individuais. Mais uma vez, a exploração de uma dimensão específica do universo *reborn* permite que relações, aparentemente díspares, pintem, em sangue, a profundidade do campo. Se, mais importante que o exclusivo é o singular, é importante

---

<sup>30</sup> Livre tradução. Do original: "there is a fundamental scheme transfer, applicable, I suggest, in all domains of art production, between technical processes involved in the creation of a work of art and the production of social relations via art. In other words, there exists a homology between the technical processes involved in art, and technical processes generally, each being seen in the light of the other".



destacar que é a *técnica reborn* o que está em jogo.

### **A importância da técnica e a técnica da importância.**

Para marcar seu primeiro contato com as *reborn*, Silvia, Viviane, Monickie e Daniela mencionam terem conhecido os *bebês*. Porém, quando falam de suas práticas enquanto produtoras *reborn*, a *técnica* e seu aprendizado aparecem com destaque. Poderíamos pensar, portanto, que as *reborn* precedem sua fabricação, porém dependem da *técnica* para se constituírem? Para refletir a partir dessa questão, foi necessário que eu etnografasse o espaço da fabricação, ou seja, o espaço onde a *técnica* salta aos olhos. Os meus e os de quem está lá. Como visto anteriormente, esta palavra aparece o tempo todo na fala das *artistas*: seja para marcar a exclusividade ou singularidade dos *reborn* em relação às bonecas, seja para dar corpo e prestígio para o que se faz. Assim, nesta seção, apresentarei os cursos dos quais participei, além de tecer algumas considerações sobre como a *técnica*, analisada aqui como uma categoria nativa, é tratada.

Quando conheci Rosângela, a primeira artesã do "circuito *reborn*" com quem tive contato, eu estava a procura de um curso de fabricação de *bebês*. Na internet, ela divulgava a realização de um, ministrado por uma "artista de fora". O curso não chegou a acontecer, pois apenas duas mulheres se inscreveram. Após meu primeiro contato com ela em Ceilândia, conheci o *site* de Viviane Aretuza, por indicação da própria Rosângela. Depois de alguma conversa virtual, Vivi disse-me que viria a Brasília; desta vez haviam mulheres suficientes para fechar uma turma. Isso ocorreu em abril de 2009 na casa de Ana Laura, amiga e ex-aluna de Viviane. Em setembro do mesmo ano, acompanhei mais uma vez um curso ministrado por ela; dessa vez, em Águas Claras (DF). Ali conheci Dani, quem me acolheu em um terceiro curso, ministrado por ela em janeiro de 2010. Nesta ocasião, o curso foi realizado em um espaço destinado a cursos, anexo a uma loja especializada na venda de materiais em arte - a "Casa das Artes", na Asa Norte, em Brasília.

Tais espaços se configuram como um "curso básico"<sup>31</sup>, o que significa que as participantes não precisam ter nenhuma outra experiência com os *reborn*. Isso de fato ocorreu, com algumas especificidades importantes: no primeiro curso, duas das cinco mulheres que participaram eram "artistas profissionais". Uma realizava esculturas em ferro e a outra trabalhava com "arte francesa", definição dada por ela para pintura em tela. Participar do curso, para elas, era como um descanso, um prazer. Outra havia participado uma vez do mesmo curso, anos antes, com a mãe. E nunca havia terminado o implante de cabelo. Participava para recuperar o bebê que havia começado a fazer após o primeiro curso. No curso em Águas Claras, 3 das mulheres participantes eram da mesma família. Elas todas eram professoras e artesãs, sendo as duas mais velhas produtoras de bonecas de pano e em *biscuit*. Levavam Clara, 4 anos, e sua boneca. Esta, por sua vez, havia pertencido à mãe, Cilene. Cilene é filha de Ana Maria que é filha de Eunice. A Judite também era artesã profissional, fabricando bonecas de pano na Ceilândia. Ela se interessou pela técnica por conta de um comentário na TV e, desde então, juntou dinheiro para fazer o curso, na intenção de aprimorar a técnica de produção de bonecas, que, segundo ela, ganharia em realismo. Dani, advogada por profissão, já havia comprado alguns kits online, feito algumas sozinha, mas estava interessada em fazer o curso presencialmente. O curso ministrado por Dani contou com a presença de duas pessoas. Lidiane esperou algum tempo para realizar o sonho de construir seu próprio *bebê*, pois o curso requer, segundo ela, um grande investimento. Para ela, era uma oportunidade de investir em uma prática que pudesse libertá-la de seu trabalho como professora de inglês em uma escola privada de Brasília. Mais tarde, seu propósito se realizou, pois

---

<sup>31</sup> Existem também outros "níveis" de curso, nos quais as participantes precisam ter tido experiências anteriores com a técnica. O intermediário e o avançado estão focados na aplicação da técnica em moldes considerados mais complexos. No intermediário, os moldes maiores, ou seja, com braços e pernas expostos por inteiro (joelhos, coxas, cotovelos e braços). Já no avançado, são trabalhadas as técnicas de implantação de olhos, pois os moldes da cabeça são de *bebês* com olhos abertos. Há ainda um curso específico de implantação de cabelos, para aprender a criar "redemoinhos". Além do espaço dos cursos presenciais, a aprendizagem da técnica se dá pela internet, por meio de cursos virtuais, fóruns de discussão e também através de encontros mais informais de artistas. Em setembro de 2009, por exemplo, Viviane comentou que fariam, em São Paulo, um encontro específico para trabalhar na produção de *bebês* negros, pois existe uma técnica específica de coloração da pele, já que os moldes são todos "brancos".

quando Dani vendeu sua marca, ela a comprou. Saphira, a outra participante do curso, era uma menina de 11 anos que, passando as férias na casa da avó em Brasília, havia se interessado em fazer o curso após ficar sabendo sobre a existência das *reborn* pela TV. Sua avó a incentivou a fazê-lo, pois, segundo ela, "é importante para a formação fazer cursos". Saphira ficou sabendo desse curso em específico, quando foi à loja onde ele ocorreu para comprar materiais de arte. Em São Paulo, onde mora com sua mãe, ela estuda em uma Escola Waldorf, onde são oferecidos muitas atividades plásticas. Assim Saphira explicou o seu interesse pelo curso.

Além de todas as participantes dos cursos serem do gênero feminino<sup>32</sup>, chamou-me atenção o fato de uma boa parte delas mencionar terem economizado para poder fazer o curso. A ausência de filhos(as) não me pareceu significativa. Assim como no caso das *artistas*, muitas das participante interessaram-se pela *técnica* "porque" tinham filhas(os). Com exceção de Saphira, cuja pouca idade foi um evento extraordinário para as outras mulheres do curso, nenhuma outra participante tinha menos de 30 anos.

A busca por prazer, o contato anterior e o interesse por outras técnicas artísticas/artesanais, ligadas ou não à fabricação de bonecas e o desejo de "abrir o próprio negócio" são elementos que aparecem na narrativa das participantes para introduzir-se. Em consonância com essa variedade de propósitos trazidos pelas participantes (ou por causa delas), os cursos destinam-se a abranger um grande número de objetivos, tendo como centro, do meu ponto de vista, o que realmente importa no universo das *reborn* e que será tratado ao longo do trabalho, ou seja, a possibilidade de "transformar bonecas em bebês quase reais":

Você está curioso sobre como ocorre a transformação de bonecos em bebês quase reais? Gostaria de aprender e começar este novo hobby? Ou você está pronto para iniciar seu conhecimento na Arte Reborn para comercializar bonecas mais que especiais? Não perca tempo! Inscreva-se já! O Curso Básico Bebês Reborn consiste em uma introdução perfeita para a arte. Você vai aprender a confeccionar uma boneca de

---

<sup>32</sup> Viviane e Ana Laura citaram o nome de Julinho, exímio pintor de *reborns* residente em Porto Alegre. Além dessa menção, não identifiquei nenhuma outra presença masculina no universo da fabricação e circulação das *reborns*.

aproximadamente 48 cm e ao final terá um lindo bebê quase real para uma verdadeira herança de família. A turma é composta por no máximo 8 alunos, dessa forma, a instrutora pode acompanhar de perto os trabalhos que estão sendo executados verificando possíveis falhas e sanando todas as dificuldades apresentadas. O dia é repleto de instruções e a aula é programada para o sábado, contudo, cada grupo possui seu ritmo particular de aprendizagem. Todas as dúvidas que possam vir a surgir durante a confecção dos bebezinhos são detalhadamente esclarecidas e são repassadas o máximo de informações possíveis sobre a técnica, assim, excepcionalmente, caso seja necessário tempo adicional a classe poderá voltar a se reunir no domingo pela manhã. No valor do curso está incluso todo o material necessário para aplicação da técnica, montagem e finalização do seu primeiro bebê reborn traga apenas sua energia e entusiasmo!<sup>33</sup>

A *técnica* aqui, é explicitada enquanto o processo que media a transformação de bonecos quaisquer em *bebês*. Encantamento e escrutínio estão justapostos. Nas palavras de Gell, “assim como o dinheiro é o meio ideal da troca, a magia é o meio ideal da produção técnica” (GELL, 1999:181). Neste sentido, é importante que percebamos que, mesmo organizando-se em torno da aprendizagem dos passos técnicos necessários para a produção dos bebês, “o compasso” do curso é guiado pela conversa sobre os mais diversos aspectos da produção dos *reborn*.

Para que um curso aconteça, as *artistas* ministrantes precisam encontrar um lugar adequado, ou seja, um espaço onde haja mesas, cadeiras, um forno, banheiro e uma pia e que, além do mais, não represente um gasto excessivo. Assim, as *artistas* buscam, dentre seus contatos “*personais*”, a organização logística dos cursos.

O primeiro deles foi realizado na casa de uma amiga antiga de Vivi, quem também criava *reborns*. Localizada no Lago Norte, em Brasília, o curso tomou forma na varanda, entre a sala, a churrasqueira e a piscina. Algumas mesas redondas e cadeiras de plástico foram utilizadas para que as mulheres se reunissem em volta da aprendizagem da técnica. Ana Laura, a anfitriã permaneceu nesse espaço por algum tempo, tendo sido responsável por mediar a relação entre as participantes e a Viviane, antes do curso. Foi

<sup>33</sup> Disponível em: [www.contodefada.com.br](http://www.contodefada.com.br) Último acesso em 21/10/2010.

para ela que liguei para combinar minha ida; foi com ela que as outras mulheres se dirigiram para acertar os detalhes da participação no curso.

O segundo curso, foi em Águas Claras. Em meu diário, escrevi:

Bem diferente do Lago Norte, como na última vez que Viviane veio a Brasília. Minha ida demorou pra chegar. Telefonemas e e-mails a parte, consegui o endereço com a Vivi apenas no sábado (dia do curso) pela manhã. Fui para rodoviária, eu, meu sono e meus pontos de interrogação sem frase que os acompanhasse, sem café que desse jeito. Nunca havia ido a Águas Claras. Dizem que o lugar se chama assim porque quando começaram a construir, muitos olhos d'água clara saíram terra acima para chorar o barro que derramariam. A essas alturas de setembro, o DF era ainda só pó, nessa sua metade de ano em que tenta pairar por aí se secando tanto. Guardando água pra janeiro, quem sabe. Águas Claras é o maior campo de obras a céu aberto da América Latina, me disseram mais tarde.

A essa altura, já havia aprendido que não dá pra pensar os *bebês*, sem pensar por onde circulam, ou onde escolhem nascer. Pois bem. Em Águas Claras, até a novidade é nova e a promessa de uma nova vida que arranha céus a prestações bem baixas ainda atrai gente ascendendo socialmente de todo o DF. Cidade dormitório, segundo Dani (a participante do curso que ofereceu o salão de festas pra realização do mesmo). Durante as horinhas que fiquei lá, duas corretoras passaram pelos domínios do salão e do parquinho de grama de plástico com famílias (dessas de comercial - papai, mamãe, filho e filha) para uma visita com ar de técnica. (... ) Em um dado momento do curso, fizemos um movimento de aumentar o espaço de trabalho, pois o material estava no meio, dificultando a movimentação e o campo de visão das alunas. Fui lá fora - no parquinho de grama de plástico, buscar uma mesa. Pedi antes para a Dani que me disse que poderíamos sim pegar quantas mesas fossem necessárias, já que ela pagava muito caro pelo condomínio. Voltei com uma mesa de plástico duro, que simulava aquelas de metal, pintadas de branco, com padrões vazados. Até um segundo antes de levá-la imaginei também eu que seria "de verdade". Quando cheguei ao salão, alguém comentou que eu era muito forte. Disse que não era de metal mesmo e ficou por isso a conversa.

O terceiro curso que acompanhei foi realizado em um espaço privado de outro tipo: a "Casa das Artes" está localizada na Asa Norte e oferece espaço para a realização de cursos, além de vender materiais de arte. O espaço não oferecia os recursos necessários como, por exemplo, um forno. Isso e outras situações fizeram com que Dani se chateasse bastante com sua "anfitriã". Durante o curso, havia uma *reborn* (a Helena), exposta na parte da loja. O *bebê* chamou a atenção de funcionários/as e transeuntes - pelo que pude notar no intervalo do curso - satisfazendo as expectativa de Dani que havia disponibilizado o *bebê* para a loja como uma estratégia de publicidade do curso e de seu trabalho. Mais uma vez, a presença da *técnica* aparece não como uma quebra do encantamento produzido pelos *bebês* prontos. Pelo contrário, divulgá-la apenas contribui para que a noção de singularidade seja reificada; singular o *bebê*, pois que exclusivo o processo.

\*\*\*

Os cursos duram cerca de 8 horas. Os dois primeiros que participei ocorreram em sábados, durante todo o dia, sem intervalos. Há duas paradas para lanches reforçados, incluídos no "pacote" do curso. A ideia é justamente propiciar uma proximidade entre as participantes, em um intenso e informal diálogo com a ministrante do curso. Durante o primeiro curso de Vivi que presenciei (abril de 2009), a hora do lanche foi recheada de conversas a respeito do casamento de uma das participantes; Ana Laura e sua neta, Amanda - as anfitriãs - aproveitaram também para apresentar a Valentina, a *bebê* preferida de Amanda. Foi neste momento que Vivi presenteou a menina com uma mini *reborn* e mostrou o Vitor, seu *bebê* preferido, que viaja com ela para onde quer que vá. No curso de agosto de 2009, paramos para o primeiro lanche enquanto as peças estavam no forno. Entre um pão de queijo e outro, Vivi contou suas aventuras com o esquecimento de moldes no forno, a Dani mostrou os moldes das mini-*reborn* que havia adquirido recentemente e a Judite contou o caso da sobrinha que, mesmo sendo negra, recusou uma boneca "daquelas de pano, pretinha, sabe?". O

curso com Dani foi realizado numa quinta-feira de janeiro de 2010, com um longo intervalo de duas horas para o almoço durante o qual as duas participantes, a Dani e eu não estávamos juntas. Por conta das conversas que tiveram durante o primeiro dia, o curso foi estendido também para a manhã de sexta-feira, quando terminaram o passo-a-passo. Creio ter sido uma exceção o fato do curso ser realizado durante a semana, por se tratar do início de janeiro e, portanto, do período de férias.

A respeito da flexibilidade com que o tempo é conduzido, Vivi comentou em seu curso de abril de 2009 que "cada grupo tem seu ritmo. Quando vou dar cursos no Nordeste, por exemplo, muitas vezes ficamos até de noite pra implantar os cabelos e conversar". É importante ressaltar também que o tempo do curso não é suficiente para finalizar o processo. Apesar de não ter, infelizmente, podido acompanhar os cursos de Vivi até o final, creio que o curso de Dani é uma referência válida para essa generalização. A implantação dos cabelos dura horas. Ela mesma disse que, após terminar a pintura dos membros, quando faz *bebês* em casa, fica "eu e o Jô". Ou seja, de frente à TV, ela conclui essa etapa.

A dinâmica estabelecida pelos e nos cursos faz com que seja viável pensá-los enquanto um ponto de aglutinação das nuances da fabricação dos *reborn*. Antes de seguir para a análise destas, é importante que eu me detenha por um momento, na história com a qual se inicia cada curso que acompanhei.

\*\*\*

A história das origens dos *reborn* é repetida sistematicamente, Seja para *explicar* as origens da *técnica* - diferenciando os *bebês* de outras bonecas - ou ainda como uma informação imprescindível para os *sites*, para as minhas conversas com as *artistas* bem como para marcar o início de cada um dos três cursos que acompanhei. Ela será transcrita aqui:

Reborn é uma palavra inglesa que significa "renascer" e é usada para definir a arte de transformar bonecas comuns em bebês que parecem reais , pois as bonecas "renascem" nas mãos

dos artistas. O costume de reformar bonecas se iniciou na Inglaterra, no período pós-guerra, quando as mães empobrecidas e sem condições de dar brinquedos aos filhos, passaram a reciclar seus próprios brinquedos antigos da infância para oferecê-los às crianças. No caso das bonecas, que eram então de porcelana, as senhoras as reformavam totalmente e lhes davam novas cores, cabelos e roupas. Os materiais se modernizaram e com eles as técnicas também.<sup>34</sup>

Partes de bonecas falecidas. "Mães" - e não artesãs/artistas profissionais. Condições sociais dramáticas (caóticas?). Estes elementos conjugados me remetem à noção de *bricolage* tal qual apresentada por Lévi-Strauss, em seu livro "O Pensamento Selvagem" (1976):

No seu sentido antigo, o verbo *bricoler* se aplica ao jogo de péla e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental. [...] O *bricoleur* é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano pré-concebido e se afastam dos processos e normas adotadas pela técnica. Caracteriza-o, especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados (...) (LÉVI-STRAUSS, 1976:37, N. do T.).

Essa *bricolage* "original" é atualizada quando a Dani, por exemplo, ressalta a importância do *improvisation* no processo criativo e técnico de produção dos bebês. Andando pelo Taguacenter<sup>35</sup>, comprou areia colorida para aquário para testar uma alternativa para o preenchimento do corpo do bebê. Deu certo: "é assim mesmo que eu descubro as coisas: fuçando". Já a Vivi mencionou guardar as tintas em potinho de papa de neném, aliando o conhecimento técnico de que solvente e plástico não combinam com a disponibilidade de tal material, à época que sua filha Letícia era uma grande comedora desse tipo de alimento. Para o mesmo caso, Dani passou a utilizar os copinhos de cachaça que tinha em casa.

Em um segundo plano, a história contada e recontada *ad infinitum* parece estabelecer uma relação necessária para que os

<sup>34</sup> Disponível em: <http://www.silviabrandao.com/obebereborn.htm> Último acesso em 10/09/2010

<sup>35</sup> Centro comercial localizado na cidade de Taguatinga (DF), onde se concentra uma vasta gama de materiais de arte e artesanato à venda.



*bebês reborn* existam e se diferenciem das bonecas normais. Ao fabricar-se uma boneca a partir dos restos de outras, nenhuma delas seria igual entre si. A singularidade figura como traço distintivo desses *bebês* em relação a outras bonecas. Não é por acaso que este aspecto figura na história em questão.

A página wiki, além de alguns outros sites internacionais (especialmente os que vendem moldes para bebê reborn), traz outra versão:

O hobby de criar bonecas-bebês *reborn* começou aproximadamente em 1990 quando entusiastas da produção de bonecas desejaram bonecas mais realistas. Desde então, surgiu uma indústria em torno das bonecas *reborn*.<sup>36</sup>

Seja a primeira como a segunda, ambas versões para a origem chamam atenção para a centralidade da *técnica* para a constituição das *reborn* como um universo idiossincrático; a divergência entre elas, explicitada pela data aproximada de origem das *reborn*, reside no fato de a primeira considerar a *técnica* mais em seu aspecto *bricoleur*, enquanto a segunda lida com as condições materiais da produção, ou seja, a existência de uma indústria de moldes de um material específico.

É interessante pensar essa distinção de versões a partir das relações que o "mito de origem"<sup>37</sup> cria: apesar de não "explicar" a estética realista dos bebês *reborn*, confere à prática uma historicidade cujo centro é a ação humana, direta, localizada, além de chamar atenção para a qualidade de singularidade de cada bebê<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Livre tradução. Do original: "*The hobby of creating reborn baby dolls began around 1990 when doll enthusiasts wanted more realistic dolls. Since then, an industry surrounding reborn dolls has emerged*". Disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Reborn\\_doll](http://en.wikipedia.org/wiki/Reborn_doll). Último acesso em 25/05/2011.

<sup>37</sup> A discussão a respeito de mito ultrapassa os limites deste trabalho. No entanto, entendo que seja importante informar que perspectivas de mito ponho em diálogo quando trago, mesmo que marginalmente, a categoria para minha reflexão. Além do já citado texto de Lévi-Strauss, onde ele afirma "o caráter mitopoético da figura do bricoleur" (:38), considero central a leitura de Viveiros de Castro, descrita por Pedro Peixoto Ferreira em seu artigo intitulado "Mito e Tecnologia: desencontros e reencontros entre índios e brancos": "em acordo com Viveiros de Castro, entendo o mito como sendo um discurso performático gerado por xamãs a partir de seus contatos controlados com o tempo mítico e reproduzido, em maior ou menor variação, por uma coletividade. O tempo mítico pode ser entendido como o tempo das origens, o tempo da criação [...]" (FERREIRA, 2009: 1).

<sup>38</sup> Devo a relação entre o "mito de origem" e a singularidade a Patricio López (Universidad Central de Chile), durante diálogo no XVII Felaa, 2010.

A modernização dos materiais e das técnicas, tal qual sugerida pela história em questão, me remete à consolidação de um conjunto de passos vinculado a um kit de materiais, ambos os quais tornam-se elementos indispensáveis para a realização dos *bebês*. Ademais, o espaço do curso configura-se como o evento coletivo durante o qual se reúnem pessoas (*iniciadas* na técnica ou não), materiais, conhecimentos técnicos e *bebês*.

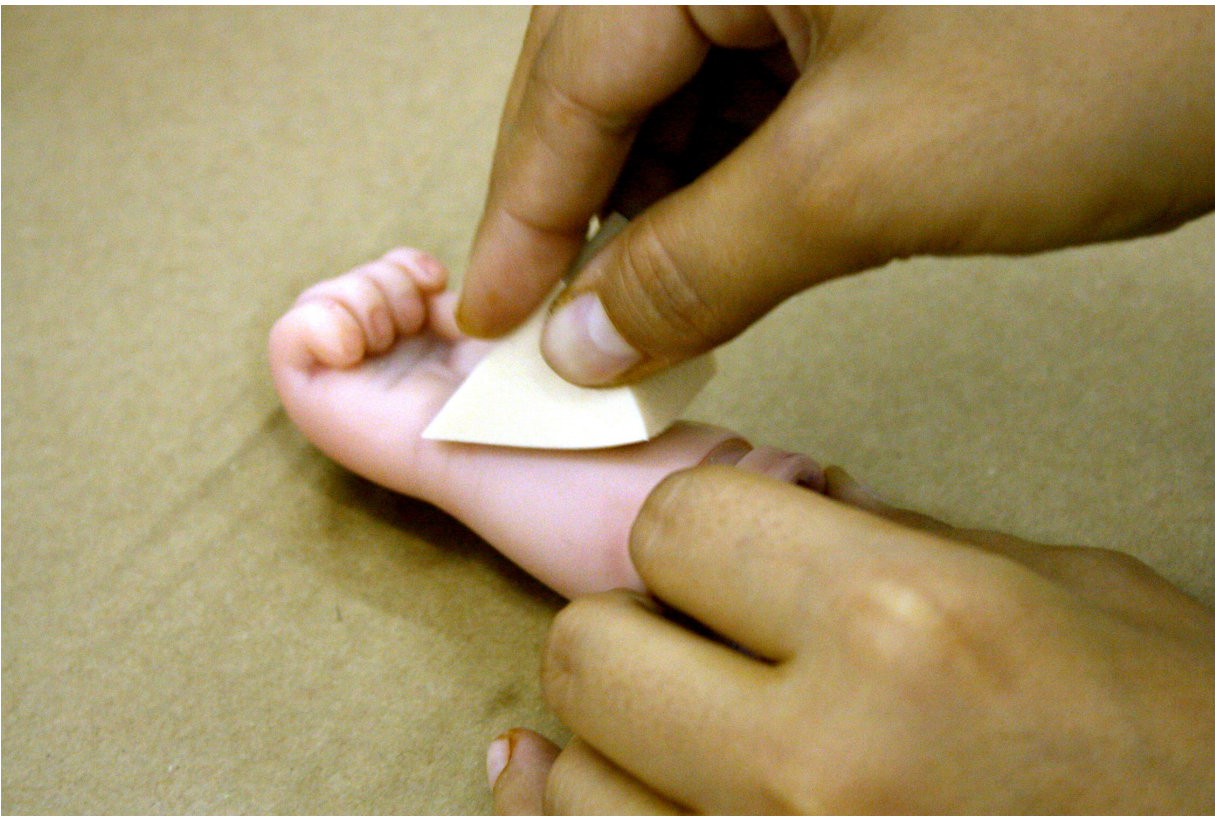
A literatura a respeito de bonecas também traz para o primeiro plano a importância da técnica para o estudo a respeito de tais objetos. Para Campos (2007: 93), "a escolha da matéria-prima incide diretamente na relação com os padrões estéticos [das bonecas Karajá]". Tal análise coincide com a perspectiva *wikipediana* a respeito dos *reborn*, ao menos em sua preocupação em tratar da relação entre técnica e estética.

Porém, o que seria um simples jogo de causa-efeito (técnica sofisticada = padrões estéticos sofisticados, o que geralmente significa "realismo"), pode ser analisado de maneiras outras, como o faz Ana Paula de Almeida Cruz, por exemplo. Em sua pesquisa, boneco e humano têm uma origem comum, na voz de alguns bonequeiros:

Chico perguntava a Sólón como começou esta "história" de boneco, quem havia inventado os bonecos. Sólón dizia que o boneco surgiu primeiro que o ser humano e não foi do barro, como na Bíblia. Foi do milho, da boneca do milho que surgiram os bonecos, e depois eles tornaram-se humanos (CRUZ, 2006:73).

Nesta perspectiva - e também na minha, a atenção à mitopoética da origem informa desdobramentos da relação técnica-estética assaz relevantes para a pesquisa; se já sabemos que *técnica* e *estética* se imbricam mutuamente, agora nos resta saber como isso se dá em campo. Disso tratará o segundo capítulo, intitulado "Primeira Camada de Pele".

primeira camada de pele



:capítulo 2:

*Os outros personagens do sítio são inanimados, embora excelentes pessoas. Existe aquele João Faz-de-conta que por uns tempos foi animado, falou, agiu e soube portar-se tão heròicamente nas nossas aventuras com Capinha Vermelha. Mas quebrou-se por dentro e emudeceu. Ficou um pedaço à-toa de pau (MONTEIRO LOBATO, 1962: 142).*

Excelentes pessoas, embora inanimadas. Assim Emília descreve alguns dos personagens do Sítio, no fim de suas memórias. A boneca discorre sobre a articulação entre um "dentro" e um "fora" do corpo, no caso do João Faz-de-conta que "se quebrou por dentro" e, emudecendo, não compartilha mais de qualquer pessoalidade: "ficou um pedaço à-toa de pau". Assim, apesar de fazer o caminho inverso - da ação à mudez - Emília coloca em jogo os mesmos aspectos trazidos à tona por Mestre Cereja em seu encontro com um pedaço de lenha estranho: para ser gente, diferencia-se por meio da palavra e da ação (de preferência de maneira heróica).

"Os sujeitos vazam por todos os lados" (TADEU, 2009: 9), concordaria ela. Assim sendo, podemos perguntar: Que idéia de sujeito Emília questiona? Descartes, por exemplo, já havia afirmado, de pés juntos, que ele não era "o amontoado de membros que chamamos corpo humano" (DESCARTES *apud* LE BRETON, 2007:13). Seu *cogito*, presentificado no pensamento e, portanto, na noção de mente, o separa e o distingue do corpo. Este, por sua vez, passa a funcionar como uma mera fronteira do indivíduo. Mesmo que Descartes se utilize da relação corpo-pessoa para refutá-la, ela é central.

Passada a primeira camada de sangue, seguimos para uma outra primeira camada: desta vez a de pele. Transparência e profundidade, na fabricação *reborn*, são aspectos fundantes e complementares. Se, no primeiro capítulo, aspectos análogos aos movimentos erráticos, no presente capítulo, estará em foco um movimento "pó compacto", como diria Dani para explicar como fazer a 1ª camada de pele. A

constituição do corpo do *bebê*, centrípeta<sup>39</sup> para a prática *reborn* será o tema. Estará sob análise, portanto, a relação entre a produção de um corpo *reborn* e de pessoas *reborn*, nos termos trazidos por Gell e Lagrou:

De Taylor até os dias de hoje, portanto, interessou-se a disciplina na reflexão sobre "as relações peculiares entre pessoas e coisas que de alguma maneira 'se parecem com', ou funcionam como, pessoas". (GELL *apud* LAGROU, 2007:48)

Para tal, farei um percurso pelos materiais e pelo passo-a-passo da produção nos cursos e, então, tecerei algumas considerações a respeito dessas relações que ali são produzidas.

### **Matéria-prima**

Fabricar os bebês *reborn* envolve atualizar um espaço de produção, reunir uma gama de materiais em uma mesa, possibilitando, assim, estabelecer certas relações entre pessoas, entre elas e os materiais e, finalmente, com a (s etapas de) fabricação dos *bebês*. Nos cursos, são inúmeros os objetos que permitem a criação desses artefatos. Inclusive, o primeiro passo, após a acolhida e a narração da origem dos *reborn* é, justamente, a apresentação do material. Entendo que a importância deste procedimento se fundamente em, pelo menos dois objetivos: (1) possibilitar a familiarização das participantes com os instrumentos e materiais a serem utilizados ali e posteriormente na feitura de futuros *bebês*; (2) Prestar contas a respeito dos custos do curso. Um terceiro objetivo ainda foi trazido à tona por Dani em seu curso. Ela entregou, anexa à lista de materiais, uma outra lista com os contatos dos fornecedores, chamando atenção para um aspecto do curso que aparece de quando em vez: o primeiro passo para criar o próprio negócio. Nos três cursos em que estive presente, este momento durou cerca de uma hora, tempo este que não foi depreendido em nenhuma outra tarefa.

---

<sup>39</sup> Aqui, a palavra centrípeta evoca a noção de um movimento que aciona uma força de atração.

#### COMPOSIÇÃO DO KIT A SER ENTREGUE:

Conjunto Secrist Dolls com cabeça e membros 1/4 em vinil siliconado;  
Corpinho articulado com lacres para fixação dos membros;  
Materiais específicos para o enchimento e peso do bebê;  
Roupinha de grife e chupeta;  
Par de Ímãs neomídio para fixação de acessórios;  
Conjunto de tintas importadas ;  
Conjunto de esponjas para pintura em reborn;  
Conjunto de 5 agulhas alemãs para implante dos cílios e cabelos;  
Cabelo Monhair selecionado e preparado para implantação em reborns;  
Encarte com detalhes de cada etapa da aula para acompanhamento, revisão e guia.<sup>40</sup>

De todo o material, o **molde** onde a técnica é aplicada é o primeiro a ser explorado pelas participantes. Ele é feito em vinil siliconado<sup>41</sup>. Os *bebês reborn*, segundo Dani, podem ser de diversos tamanhos. Eu conheci os de 19'' (48 cm), sobre os quais são produzidos *bebês pré-maturos* e *recém-nascidos*. No curso, as especificidades desses bebês são postas em evidência: por exemplo, o aspecto de frio da pele e o uso de roupas sempre quentinhas, o que parece justificar o fato de o molde ter  $\frac{1}{4}$  dos braços e das pernas (até cotovelo e joelho, respectivamente). Essa característica do molde também facilita o aprendizado no curso básico, uma vez que permite menor superfície de pintura. Outros tamanhos são *mini-reborns* de 6'' (16 cm) e *bebê de quatro meses*, 22'' (55 cm).

Segundo a Dani, a *arte reborn* lida com a pintura dos moldes comprados prontos. O mesmo é afirmado por Vivi, em entrevista ao "A tarde é show", publicado como vídeo por ela mesma no [youtube.com](http://www.youtube.com):

A técnica *reborn* é uma técnica de pintura e montagem. Então a gente trabalha em cima de um molde que já vem pronto, em

<sup>40</sup> Disponível em: [www.contodefada.com.br](http://www.contodefada.com.br) Último acesso em 21/10/2010.

<sup>41</sup> "Vinil siliconado, como o próprio nome sugere, é uma mescla de 2 materiais distintos: vinil e silicone. Os moldes fabricados em vinil puro são muito rígidos, sem maciez alguma. Já os moldes fabricados em silicone puro, se deterioram com o tempo. Porém, unindo-se os dois materiais, chega-se a um resultado fantástico: a textura de pele macia que somente os melhores moldes possuem. Disponível em <http://www.babiesnbubbles.com/produtos.asp?produto=271> Último acesso em 21/10/2010.

branco. Ahn...em cima dele, a gente vai aplicando as partes de pintura ...<sup>42</sup>

Os moldes utilizados são das estadunidenses Secrist<sup>43</sup> e Bountiful<sup>44</sup>. Dani também comentou da espanhola Berenguer, cuja representante no Brasil é a Cotiplas, que produz também *newborns*. Vivi usou um molde da Bountiful no curso de setembro. Ele é mais roxo, menos translúcido e faz bebês com mais brilho, o que não é esteticamente valorizado. Os moldes da Berenguer são mais baratos e mais duros. Já os *bebês* da Secrist<sup>45</sup> são queridos por alguns motivos: Vivi comentou algumas vezes da viabilidade de fazer encomendas e da credibilidade da empresa em enviá-las com prazo (o atraso deve-se principalmente aos controles alfandegários). Eles são valorizados também pela qualidade dos traços, a maleabilidade e translucidez do material. Assim, as técnicas podem ser aplicadas com facilidade e criatividade, segundo ela. A Secrist também realiza concursos entre as artistas que usam o molde, além de promover cursos da técnica, garantindo maior legitimidade e visibilidade ao trabalho.

Assim, é interessante notar que a escolha dos moldes envolve alguns critérios: a qualidade do material, o valor (em duplo sentido: preço e prestígio) da empresa fabricante e as relações potenciais que advém daí, como a possibilidade de ser uma "artista certificada" pela Secrist ou ainda, de ter um de seus *bebês* divulgados no *site* ou na publicação anual da empresa.

Silvia Brandão (*supra*, p. 24) faz duras críticas à noção de que a *técnica reborn* se inicie com o molde pronto. Para ela, "artistas criam!". E o ato de montar *bebês* a partir de moldes pré-fabricados e em grande escala, não configura uma arte, portanto, não é *técnica reborn* propriamente dita. Neste contexto, Silvia busca maneiras de esculpir seus próprios moldes em São Paulo, tentativa esta que a mobiliza intensamente de diversas maneiras. Em nossa conversa, ela descreveu sua incursão na produção de moldes

---

<sup>42</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/user/BonecasRebornBR#p/u/1/gLYGgmBEe70>, Último acesso em 24/05/2011.

<sup>43</sup> Disponível em: <http://www.secristdolls.com> Último acesso em 21/10/2010.

<sup>44</sup> Disponível em: <http://www.bountifulbaby.com/> Último acesso em 21/10/2010.

<sup>45</sup> O site da Secrist disponibiliza cerca de 40 modelos de molde de rosto. Todos brancos.

idealizados por ela. Posterior à fase de criação da escultura em cera, é necessário criar um molde metálico. Aí sim, coloca-se o vinil líquido para obter o molde *reborn*. O material vem da França – pois “tenho preconceito com o vinil brasileiro”, mas a mão-de-obra e a estrutura fabril devem ser locais. Silvia comentou que a primeira é péssima em São Paulo e a segunda é extremamente cara. Ela, “por teimosia”, insistiu. E gastou, orgulhosamente, R\$30.000 para produzir a Halina, o primeiro molde criado e produzido no Brasil, segundo Silvia.

Comprados ou esculpido, a escolha e o uso do molde é um “nó” na fabricação *reborn*. Ele vem “em branco”, como referenciado por Viviane, sendo, portanto, o ponto de partida para a aplicação da *técnica*. Ele não define, *a priori*, se o *bebê* será menino ou menina. Mas define quais bonecas são *reborn* e quais não, mesmo quando essa categoria nem sempre seja totalmente partilhada pelas produtoras; mesmo quando a categoria *reborn* incluiu, na prática das três artistas aqui citadas, a transformação de bonecas em *reborn*.

Isso ocorreu no curso da Dani, logo no início. Lidi, trouxe para o curso uma boneca a qual era uma réplica de sua filha. Dani foi incisiva ao marcar a diferença entre esta, *newborn*, e as que ela faz: “é bem boneca. Vem pronto”. O corpo da boneca é mais duro, menos maleável, tem traços mais estereotipicamente de boneca e uma coloração mais amarelada e menos translúcida. Ela já vem pintada e é vendida em lojas de criança. No Brasil, é feita pela Cotiplas. Ela “não fica igual [ao *bebê* real/*reborn*] porque a tinta não adere muito bem e não pode ir ao forno porque já tem os olhos acoplados”, avaliou.

Baudrillard, em seu livro “A Troca Simbólica e a Morte” (1996), ao descrever as três ordens do simulacro (cada uma se refere à prevalência de uma noção de *valor*), argumenta que a novidade da Era Industrial foi produção em série (BRAUDRILLARD, 1996: 73). A nova geração de signos e de objetos que daí advém já não apresentariam o problema da singularidade e da origem, visto que “a *técnica* é sua origem” (BRAUDRILLARD, 1996: 71). Porém, para ele, também o estágio da reprodução serial é finito, criando um solo fértil para que surja a geração por modelos:



Não é a reprodutibilidade serial o fundamental, porém a modulação, não as equivalências quantitativas, mas as oposições distintivas, não mais a lei de equivalências, mas a comutação de termos (BRAUDRILLARD, 1996: 73).

Nesta perspectiva, o "já vem pronto" de Dani para a boneca de Lidi parece fazer operar uma distinção em relação ao "já vem pronto" de Silvia, quando esta fala dos moldes *reborn*. Não importa a origem seriada do molde *reborn* e sim as possibilidades técnicas que tal material sustenta. Dito isto, podemos passar para a descrição de outros materiais utilizados na produção *reborn*.

O valor do curso inclui um **conjunto de tintas** ("Genesis heat set - premix") que contém 9 tubos de 10 g cada. As cores são: verde claro, bonina (vinho), azul escuro, preto, roxo, rosa (salmão), bege, branco e transparente. Essa quantidade dura bastante, pois, antes do uso deve ser misturada ao solvente. As cores são usadas separadamente (como o roxo, o branco e o transparente) ou misturadas, para as camadas de pele e sangue (bege e rosa, azul e vermelho, respectivamente). São produzidas pela própria Secrist e, portanto, também são importadas. O princípio ativo dela funciona no calor, por isso a necessidade de colocar os bebês no forno a cada nova camada de tinta.

O **cabelo** dos bebês pode ser feito de dois materiais diferentes. Classicamente se faz com *mohair*, a lã de uma raça de ovelha original do Caucaso. Ela tem "coloração natural" e, nos cursos que vivenciei, a cor escolhida foi perto do castanho claro. É importado da Inglaterra e vendido em *sites* especializados em *reborn* ou em outros que vendem apenas esse material. Outra opção é o cabelo humano; a Vivi, por exemplo, prefere os cabelos de criança, geralmente européias, pela textura. Ela encontra esse material na Galeria do Rock, em São Paulo. Segundo ela, é a melhor opção, pois "tem um caimento mais real que no caso do mohair". Já para o caso de moldes mais duros, ao invés do cabelo implantado, usa-se peruca de criança *de verdade*. No curso de Dani, por exemplo, ela apresentou um bebê que, até então não havia sido nomeado (infra, p.76). Colou uma peruca e comentou: "isso é cabelo de criança, não é de carneiro; é *reborn* de verdade!". Assim, é

possível afirmar que a constituição dos *reborn* enquanto bebês quase reais se dá também pela co-substancialização com o humano, inclusive pela matéria (infra, p.53).

As **agulhas de inserção** são importadas da Alemanha e são fabricadas especificamente para este tipo de trabalho. Por conta do material de que é feito e da especificidade da implantação, as agulhas quebram com uma certa frequência e, portanto, são vendidas em kit com seis unidades. Cada um é vendido por, aproximadamente, R\$50<sup>46</sup>; já a unidade do mesmo produto é vendida por cerca de R\$30<sup>47</sup>.

O **tinner**, o **solvente**, as **esponjas**, os **lacs**, o **material de preenchimento do corpo** e os **pincéis** são materiais que não dependem da qualidade dos produtos importados que compõem a lista, segundo Vivi. No primeiro curso que acompanhei com ela, a *artista* comentou que antes usava o solvente "lá de fora". Porém, existe uma grande burocracia para que seja possível importar tal material, uma vez que sua fórmula é inflamável. Assim, ela preferiu substituí-lo por um nacional, do tipo que facilmente se encontra em papelarias. Dani ainda complementou, em seu curso: "o solvente [e o tinner] da Acrilex são menos fedorentos!". Os **pincéis e esponjas** também são comprados em papelarias. O conjunto de pincéis inclui duas unidades do n°0, duas do n°1 e duas do n°6. Cada par é utilizado em uma ou mais fases do processo de pintura do *bebê*. Já as esponjas, "podem ser essas de maquiagem, mesmo", sugeriu Dani. Ela é preferida em detrimento do uso constante do pincel por conta da qualidade de absorção da tinta (infra, p.50).

O **forno e/ou o secador** são artigos imprescindíveis para a fabricação dos *bebês*. Segundo ambas as professoras, o ideal é que o molde vá ao forno ou seja submetido a um secador especial para produtos de arte que ventila e distribui melhor o calor. A Dani usava um da Berenguer, que comprou na Espanha.

Para preencher o corpo do *bebê*, utiliza-se **futon**, uma espécie de espuma usada para fazer edredons. Já para dar peso, a Vivi usa uma areia especial e importada que não causa problema de mofo. Já a Dani usa areia de aquário, conforme tratado anteriormente (supra,

---

<sup>46</sup> Disponível em: <http://materialreborn.blogspot.com/2009/01/suprimentos-p-confeccionar-reborn.html> Último acesso em 19/05/2011.

<sup>47</sup> Disponível em: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-175056763-agulhas-para-implantar-bonecas-reborn-JM> Último acesso em 19/05/2011

p.38).

O kit do curso também inclui uma **chupeta** *real* com um par de ímãs para adaptação e um conjunto de roupinhas de bebê recém-nascido *de verdade*. A gama de acessórios é vasta: Lidi, que participava do curso ministrado pela Dani, deu a dica: "vocês sabem como fazer leitinho? É assim: você compra uma mamadeira *de verdade*, colocam dentro água com tinta guache branca, tampam com cola e cortam o bico pra colar o ímã." Neste mesmo curso, a Dani apresentou também a **fralda** especial para bebês *reborn*. Ao invés do lacre de cola, um de velcro: "Assim, você pode trocar o nenê várias vezes sem gastar tantas fraldas. Ela não perde a cola e vem na versão pra menina e pra menino". Como visto, para que o *bebê* seja (quase) *real*, não bastam tintas, membros e cabelos. O que, em um primeiro olhar, seriam adereços, são parte constituinte do ser *reborn*. Neste sentido, bichinhos de pelúcia, pentes e um armário completo são peças fundamentais para compô-lo.

Roupas e brincos, em conjunto com a maneira de implantar o cabelo, são o que definem se o *bebê* será *menino* ou *menina*. O fato de os acessórios serem feitos para bebês *de verdade* é essencial para a constituição dos *reborn* enquanto tais:

O Cuidado com a vestimenta do bebê, me levou a projetar junto a uma equipe de profissionais da "Laço de Fita"(empresa especializada em roupas para bonecos) um kit de roupas que se adequasse a um boneco, mas sem perder a característica de bebê *de verdade*, desenvolvemos um jogo com 6 peças "by Bonecas Reborn" para vestir seu bebê com todo carinho, finalizado em uma embalagem linda e segura, garantindo a integridade da entrega da obra desde a saída do ateliê até a chegada em sua casa, seja feito o envio para dentro de São Paulo , Brasil ou exterior entregamos até você o genuíno Bebê Reborn By Viviane Aretuza.

### **O passo-a-passo**

Após uma breve introdução, a Dani fez um percurso pelo material, parte já incluída no preço do curso: os moldes, tintas, pincéis, acessórios e roupas. Apresentou também seu passo-a-passo, que acompanhará as participantes caso se esqueçam de algum dos

procedimentos. Dani o apresentava por escrito, estruturando-o como uma lista. Já Vivi, entregava um CD em áudio, pois, segundo ela, a aprendiz não precisa parar o processo para lembrar-se do próximo passo.

O molde é, então, lavado em água corrente com sabão neutro para tirar uma certa oleosidade que vem de fábrica e dificulta a fixação da tinta. As participantes são aconselhadas a cortarem as extremidades exteriores do molde, para facilitar o manuseio durante a aplicação da tinta (o pincel entra com maior facilidade dentro do molde) e depois, na hora de montar o bebê, prendendo a extremidade do molde ao tecido do corpo com um lacre de segurança. No segundo curso de Vivi, ela comentou com as mulheres que tiveram dificuldades em manipular o estilete: "não se preocupem, vocês vão aprendendo com a experiência...". Esta foi uma frase escutada com muita frequência em todos os cursos.

Passa-se então para a **Primeira camada de sangue**. Neste momento, as mulheres pintam de roxo a parte interior do molde de forma irregular. "Bem *ET* mesmo", segundo Dani em seu curso. Em outras palavras, este processo, além de não transparecer um resultado imediato condizente com a estética reborn, é feito de maneira "aleatória", expresso em movimentos desregrados, com uma cor nada delicada e utilizando um pincel grosso. Sendo o molde translúcido, esta etapa produz uma sensação de profundidade. Assim, é esta a camada que dá início ao processo de pintura do molde, uma vez que desfaz a noção de "em branco" proveniente do molde sem intervenções plásticas. Neste sentido, parece-me possível dizer que o sangue, também no caso das *reborn*, prescede a pele, organizando assim as etapas técnicas de fabricação *reborn*. Quando faço esta afirmação, tenho em vista a produção de bebês, em diversas etnografias a respeito do uso das novas tecnologias de reprodução humana, prioriza o sangue enquanto signo fundante da pessoa:

[...] pode-se afirmar que o sangue transmite atributos sociais e naturais. Segundo Abreu Filho (1982), o sangue é uma substância que transmite características físicas e morais, formando o corpo e o caráter. Nesse caso, o indivíduo é explicado por referência a seus consangüíneos. [...] o sangue articula a ordem da Natureza e a ordem da Cultura." (LUNA,

Os moldes bountiful - que já são arroxeados - dispensam essa fase, mas requerem outra: por conta do tom, devem ser *neutralizados*, passando uma camada de vermelho bem claro por fora, com a esponja. A quantidade de tinta e a coloração são medidas pelo pincel e pela experiência de quem faz. No curso de Águas Claras, Viviane preparou dois recipientes, um para cada lado das mesas. Antes de iniciar a pintura, faz um teste pra verificar a exatidão da cor, fazendo as devidas correções. Durante a entrevista em sua casa, Silvia comentou que é possível descobrir quem tem talento pela maneira com que a pessoa pega no pincel e pelas perguntas que ela faz a respeito de como fazer a cor, por exemplo. Assim, as partes subseqüentes do processo passam a ser relevantes enquanto um teste de habilidade, a qual, durante os cursos que presenciei, nunca é questionada pelas professoras.

Isso ocorre com a **1ª camada de pele**: pinta-se, com a esponja, todos os membros e a cabeça com uma cor tom de bege. Essa é a base onde serão feitas as intervenções posteriores, conferindo assim maior realismo aos *bebês*, segundo as professoras. No curso da Dani, no momento em que as duas participantes faziam esta etapa, a Lidi perguntou algumas vezes: "tá certo?". A Dani então pediu que prestassem atenção para que a tinta não se acumulasse e que elas nunca fizessem o movimento de arrastar a esponja, só bater. Inclusive, a escolha pelo uso da esponja em detrimento do pincel se dá justamente por possibilitar o efeito de homogeneidade. Segundo Vivi: "o processo, ele acontece todo através de esponja. Por quê? O pincel, ele iria deixar marcas"<sup>48</sup>.<sup>49</sup>

Neste momento, comentaram: "nossa, dá dó de bater na cabeça." E Dani retrucou: "sim! Calma, que tá vivo!". E logo, mais um comentário: "eu nunca tenho coragem de apertar a cabecinha dela...", disse Dani. E depois, continuou dizendo que não gosta de

---

<sup>48</sup> Interessante aqui é notar que o ideal de beleza está associada à ausência de marcas. Carvalho (s/d) argumenta que este valor é recente, catalizado pelas intervenções *photoshopianas*. Em contrapartida, a beleza sempre esteve associada às marcas impressas à "segunda pele", como pinturas corporais, tatuagens e brincos. Mais sobre o assunto pode ser lido em "Racismo fenotípico e estéticas da segunda pele", disponível em [http://www.revistacinetica.com.br/cep/jose\\_jorge.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/jose_jorge.htm)

<sup>49</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/user/BonecasRebornBR#p/u/1/q1YGgmBEe70>, Último acesso em 19/05/2011.

intervir no trabalho das pessoas, que cada uma vai descobrindo seu próprio jeito de fazer. Sugeriu que não tivessem pressa, "porque quanto mais pressa, mais *chucky* o bichinho sai". Acalmou as meninas, concluindo: "relaxa, que vai ficar bonito!". Esse tranquilizante ocorreu também em outros momentos, com Dani dizendo também "relaxa que seu filho vai nascer normal".

É geralmente após este processo que os *bebês* vão ao **forno** pela primeira vez. Em tabuleiro de bolo, sobre um pano de prato, no fogão Dako da cozinha do salão de festas, em Águas Claras. Este processo acontece a cada nova camada de tinta. Porém, durante o curso, é feito em bloco por dois motivos: o primeiro é a questão do tempo - são cerca de 8min em cada fornada, medidas mais pela experiência que pelo relógio - e o segundo diz respeito à viabilidade de se apagar uma coisa que se fez anteriormente. Ao errar, com tinner se pode desfazer o passo. Sem ter passado pelo forno, apaga-se todas as camadas anteriores. Enquanto esperávamos, Vivi contou das suas aventuras esquecendo *bebês* lá. Um deles estava com ela para uma reforma havia aproximadamente um mês. Antes de virar *reborn*, era uma boneca: cheia de manchas de caneta, sem cabelo e com corpo todo de plástico.<sup>50</sup> Após grande tempo fazendo esse trabalho, na última fornada, o *bebê* (e todo investimento vinculado à ele) foi perdido. Ela contou que, em um curto tempo, teve que encontrar e encomendar um molde similar ao da boneca e, após a chegada, virar noites para terminá-la e enviar no prazo.<sup>51</sup> Neste sentido, assim como o forno se apresenta como um momento chave para a fixação da tinta sobre o molde, também é possível pensar esta etapa como um momento crítico no processo de constituição do *bebê*. É durante as fornadas que o risco incide. Seja pelo perigo do esquecimento, seja pela fixação das marcas deixadas aí pela tinta.

Logo em seguida, vem a **camada de veias** a qual consiste em pintar, com pincel bem fino, veias nos membros e na cabeça. Para tal, prepara-se uma mistura de muito azul com um pouco de verde,

---

<sup>50</sup> Conheci esta boneca em São Paulo, quando nos encontramos em sua casa/*atelier* para uma entrevista.

<sup>51</sup> Nesta ocasião questionei-me a respeito da história da boneca e perguntei a Viviane se a cliente havia reclamado de receber um outro objeto em seu lugar. Ela respondeu-me dizendo que não, que a cliente achou seu trabalho maravilhoso e que foi muito compreensiva em relação ao acidente.

até que se chegue ao tom "azul royal", nas palavras de Dani. A ideia é fazer o desenho das veias em forma de "Y", de cabeça para baixo ou para cima, tanto faz; pode-se fazer outras ramificações, "mas cuidado para não virar árvore". Pode ser em qualquer lugar, "isso vai de cada um", disse Dani. Melhor que seja em partes expostas, pois é "mais real e mais legal". Lidi, no curso de Dani, teve um pouco de dificuldade com o manuseio do pincel. Fez um monte de vezes até ficar satisfeita com o resultado. A cada vez que "errava", utilizava o tinner para "apagar". Já Saphira queria fazer uma veia na mãozinha, ao que a Dani respondeu "na mãozinha não: a gente não tem veia na pontinha". E completou: "olha pro seu corpo? Onde você tem veia? É aí que você faz as do bebê". E afirmou que nosso corpo não é simétrico, então "não precisamos fazer igual dos dois lados".

A camada de veias, talvez dentre todas as etapas, é a parte que exige maior firmeza e minúncia. A maneira de segurar o pincel influencia, assim como a quantidade de tinta que é colocada ali. A utilização do pincel continua intimamente ligada a da esponja que, neste processo, serve para absorver o excesso da tinta do pincel e permitir que o traço seja fino e, "natural", como sugeriu Dani. Posteriormente ao desenho da veia, mais uma vez a esponja é utilizada para "esfumaçar" o traço, garantindo ainda mais "naturalidade".

Já a **segunda camada de sangue** é uma etapa específica para *bebês recém-nascidos*, pois serve para dar a sensação de frio desses bebês. É feita com o bonina (vinho), polvilhada aleatoriamente com a esponja. No curso no Lago Norte, Vivi comentou que os bebês brasileiros são menos rosadinhos que os europeus quando nascem e, portanto, fez uma adaptação, para que ficassem "mais reais com os padrões daqui". Assim, "são menos avermelhados e mais *corados*". Considero "boas para pensar" tais adaptações. Mesmo havendo uma grande hierarquização entre o "lá de fora" e o "daqui mesmo", a técnica *reborn* parece priorizar dois critérios na execução dos bebês: um, no nível do afinamento técnico, outro no nível do resultado esperado. Enquanto o primeiro tende a levar em conta a qualidade do material, o segundo preza pelo realismo dos bebês. Assim, um molde estrangeiro é preferido frente a um similar

nacional, ao passo que a pintura e alguns outros arranjos permitem que o bebê seja "mais brasileiro".

Em seguida, vem a **segunda camada de pele**, a qual consiste em sombrear as bordas e dobras do corpo, para dar a sensação de profundidade. É feito com pincel e uma tinta em tom de quase marrom bem diluída. Aqui, um outro elemento aparece como importante: a diluição da tinta em solvente também interfere na qualidade estética do resultado obtido.

Inicia-se, aí, um processo de finalização dos "detalhes". **Unhas e boca** são postas em evidência, por meio da utilização de uma tinta... transparente! Novamente, a ideia é conferir maior realismo aos bebês. As unhas são pintadas primeiro com a tinta transparente para dar brilho. Logo, as pontas são pintadas "a la francesinha, como as unhas de um recém-nascido". Já a boca é pintada de transparente para dar a sensação de baba.

Em seguida, **Cabelo, sombrancelha e cílios** são trabalhados: as sombrancelhas são pintadas a lápis aquarelável, com o cuidado de ser da mesma cor que os cabelos. São finalizadas com álcool, que cataliza o processo de fixação. A implantação dos cílios é feita com a agulha e maços pequenos de mohair ou cabelo humano que depois são cortados no tamanho ideal. Para a implantação dos cabelos, Dani ensinou a fazer uma divisão na cabeça "como fatias de laranja". Assim, o cabelo fica regular. Para facilitar a implantação, Dani utiliza um pano umedecido em água quente pela parte de dentro da cabeça. Segundo ela, o calor amolece o molde, facilitando o trabalho da agulha e, além do mais, evitando que a artista se fure.

Como não é possível finalizar a implantação durante o curso, as participantes são, então, convidadas a montar o *bebê* parcialmente para então, finalizá-lo em casa. Nesta etapa de **Montagem**, o corpo é preenchido com futon, bem como as extremidades e os espaços vazios entre os sacos de peso. Estes, por sua vez, consistem em retângulos de tecido para a parte central do corpo. A quantidade de areia é medida por uma balança e tem como objetivo preencher o molde de modo que o *bebê* tenha o "peso real", no caso que acompanhei, eram aproximadamente 2,5kg para cada participante. Prende-se o corpo aos membros com a ajuda de lacres. Corta-se o



lacre e veste-se o bebê.

Os **Toques finais**: é a hora de colocar a chupeta, os brincos, a roupa e a fralda. A Dani sugeriu que, uma vez terminada a implantação dos cabelos, as meninas penteassem o cabelo com Colônia para crianças, "para pegar o cheirinho". Saphira comprou todo um estoque de acessórios para a sua: um pequeno berço, perfume e condicionador, além da escova de cabelo e uma vasta gama de roupas<sup>52</sup>.

### "NÃO PARECE UM BRAÇO, VÓ. É UM BRAÇO."

Nos cursos, pedaços de boneca se constituem como partes de um corpo-a-ser. As participantes espalham na mesa bracinhos, perninhas e cabecinhas. Elas produzem na hora, com tinta "lá de fora" e solvente nacional, os tons adequados de arroxeadado e de azulado, para compor a primeira e a segunda camadas de sangue, respectivamente; tons de bege e de avermelhado para a primeira e a segunda camadas de pele.

Durante todo o curso, os moldes, assim como as interferências realizadas sobre eles, evocam (não enquanto representação, mas enquanto parte integrante do processo de fabricação) um corpo, cuja materialização se dá com base na aproximação com "o real", ou seja, com "o humano". Nos espaços por onde circula (cursos, sites e notícias de jornal), o bebê *reborn* entoa, em seu corpo, um "quase-humano".

No curso em Águas Claras, a Dani - neste momento na posição de aprendiz - mostrou alguns moldes de mini *reborn*. Trouxe um par de *gêmeos*, ainda enrolados em plástico filme, "como veio da fábrica". As mulheres se ajeitavam em volta do pacotinho, atentando para os detalhes e, algumas, comentando como era "estranho um *mini-bebê*, tão perfeitinho". A Clara, de 4 anos, olhou, olhou e disse: "não dá pra fazer virar neném: cadê o umbigo dele?". Enquanto educadora, acompanho a produção plástica de crianças na faixa dos 5 anos. Ao longo do ano, não é raro avaliarmos que a medida de complexidade

---

<sup>52</sup> Após finalizar a implantação dos cabelos, cerca de três dias depois do fim do curso, Saphira me ligou: "Mari, vem conhecer meu *bebê*. Ela tá pronta!". Fiz uma visita a casa de sua avó, ela me mostrou o estoque de roupinhas que havia comprado, bem como outros acessórios descritos acima.

que os desenhos vão ganhando se dá pela realização de traços figurativos: as crianças passam da garatuja experimental à representação esquemática do corpo humano. Observei muitas vezes que a presença do umbigo marca, para crianças e educadoras, uma maturidade cognitiva e motora digna de ser comentada. Assim como Clara e educadoras da Vivendo e Aprendendo, a arqueóloga Kate McK Elderkin adotou, em sua análise sobre bonecas com articulações móveis, o critério da presença do umbigo como central:

Na última das bonecas Vaticanas, toda a referência à forma humana está em falta. Se não fosse pelo umbigo e pelas ranhuras que indicam os seios e a pélvis, seria impossível detectar a anatomia humana (MCK ELDERKIN, 1930: 474).<sup>53</sup>

A referencialidade ao corpo humano se estende na análise arqueológica em questão. A mesma autora sugere, por exemplo, que a pintura dos olhos e das sombrancelhas além da presença de cabelos ("cachos reais e pintados") ajudam a "dar uma aparência de como se estivesse vivo" (:479). A proporção dos membros em relação ao tronco é também critério de avaliação da sofisticação técnica, seguindo uma lógica pela qual quanto mais realista, mais sofisticada é a produção e, portanto, maior desenvolvimento técnico e iconográfico. Para a autora, a maneira como os membros são acoplados ao tronco revela cuidado na produção, o mesmo valendo para o desenho dos traços. O parâmetro é, mais uma vez, "o real". Para Manson & Simeoni (1987), o realismo do objeto é causa e efeito de sua função lúdica: é mais útil para processos de identificação e investimento afetivo (:15). O que, de um lado, aproxima os bebês *reborn* de bonecas outras, em sua intencionalidade técnica, por outro, os afasta. No caso dos *reborn*, os critérios de *realidade* são inflados ao ponto de confundir um objeto com um bebê. Assim como para Clara e Kate, a eleição de alguns elementos corporais em detrimento de outros é fundamental para a constituição dos objetos enquanto *reborn*.

A morfologia corporal dos *reborn* compõe uma semântica corporal

---

<sup>53</sup> Livre tradução. Do original: "In the last of the Vatican dolls all semblance of human form is lacking. Were it not for the umbilicus and the grooves that serve to indicate the breasts and the pelvis it would be impossible to detect human anatomy".

esquemática e hierarquizada. Membros e cabeça são priorizados em detrimento do tronco. Este, por sua vez, deve ser de pano e, dado o seu não-realismo, está escondido por roupas "de bebês reais". Ademais, um tronco de vinil não permitiria que o corpo fosse preenchido com o peso adequado, o que implicaria em um não "realismo" do objeto em seu aspecto tátil. Assim, é mais importante que os *reborn* tenham uma "bundinha fofinha de fralda", a maciez e a vulnerabilidade de um recém-nascido que um umbigo. Porém, há também uma alternativa técnica para quando as *artistas* fazem fotos dos *reborn* pelados para incluir em seus *sites*: compram um corpo de vinil que é amarrado ao corpo do *bebê* para que este seja fotografado.

Neste sentido, o realismo *reborn* não toma a parte pelo todo: para que o *bebê* seja fabricado, ele não terá necessariamente todas as características visuais de um "bebê de verdade". Alguns atributos, inclusive são dispensados: no primeiro curso que presenciei, conversamos um pouco sobre alguns acessórios internos: coração e respirador. O primeiro é colocado na altura do peito do *bebê* e, segundo Dani em outro curso, "bate quando é abraçado". Já o segundo, também situado no tronco do *bebê*, é considerado por Vivi e Dani, "artificial demais". Deste modo, nem sempre as soluções técnicas existentes são prontamente incorporadas (literalmente), mesmo quando o objetivo de tais acessórios é o de instituir realismo, aspecto que tem grande valor no universo *reborn*.

Assim, interessante ainda é perceber que, para a relação com os *reborn*, a visualidade não é o único aspecto que constitui os bebês. Como afirma Tim Ingold (2008) para o caso da relação entre audição e visão, "elas são virtualmente indistinguíveis: visão é um tipo de audição e vice e versa". Portanto, frente à experiência relatada em conjunção com a reflexão de Ingold, é possível afirmar que sensação tátil e visualidade não estão separadas na relação com os *reborn*, pelo contrário, são sentidos que se informam mutuamente. Mais uma vez, o caráter *artístico* dos *reborn* afasta-se daquela noção de arte que privilegia a contemplação à eficácia ritual; importa que se sinta o *bebê*.

Ademais, este caso de recusa deliberada pode ser pensado em referência aos argumentos de Descola, quando o mesmo afirma que:

Uma nova técnica [neste caso, um novo objeto técnico] não seria utilizada se ela colocasse manifestadamente em perigo a reprodução idêntica de objetivos do sistema socioeconômico e os valores sobre os quais ele se funda (DESCOLA, 2002:96).

Suponho que tal escolha possa estar fundamentada na relação entre duas concepções centrais no universo dos *reborn*: a primeira diz que os *bebês* devem “parecer” reais, e não ser idênticos ao “real”. A segunda tem a ver com a noção de bebê enquanto uma pessoa viva, com vontades, mas não necessariamente capacitada de exercê-las. Respirar, portanto, conferiria um hiperealismo insuportável. Nos termos de Ingold (2008), possibilitar que os *reborn* estimulem as demais pessoas auditivamente - por meio dos sons do coração e da respiração, implicaria em estabelecer uma intersubjetividade genuína, por meio da imersão no fluxo do som. Se, como veremos a seguir, tal relação já é acionada por meio da visão e do tato, a inclusão da audição conformaria o hiperrealismo insuportável mencionado anteriormente.

\*\*\*

Saphira, Lidi e a própria Dani, em distintos momentos do curso, se incomodavam com a semelhança dos moldes “brutos” com *bebês de verdade*. Dani disse uma vez: “calma, vai com cuidado, porque tá vivo!”. Assim como no manuseio do molde (supra, p. 42), institui-se, durante os cursos, uma relação com um corpo propriamente humano. A vó de Saphira chegou no meio e, vendo todos aqueles pedaços de corpo pela mesa, comentou em surpresa: “nossa, parece mesmo um braço”. Saphira logo a corrigiu: “Não parece um braço, vó. É um braço”.

A nomeação das etapas do processo de pintura também é um outro aspecto que, acredito eu, corrobora com a fabricação *reborn* em sua característica de quase-real. Tomando emprestado um termo utilizado por Le Breton (2002: 17), posso pensá-la como sinal de uma certa produção de semântica corporal equivalente a “(d)o humano”. Le Breton se refere à prática Canaque, descrita por Maurice Lenhardt,

de produzir identidades de substância entre (o que, nesta metade do mundo chamaríamos de) corpos humanos e o mundo vegetal. No caso dos *reborn*, o que antes do passo-a-passo era tinta passa a ser *pele*, *sangue* e *baba*. Assim, parece-me que o esforço se dirige a produzir uma partilha de substância - não só estética, mas processual, residual, substancial - auto-referenciada em seu efeito, ritualizada pelo uso da palavra. Para Lévi-Strauss (1976:19), "o discurso e a sintaxe fornecem os recursos indispensáveis para suprir as lacunas do vocabulário". Para as produtoras *reborn*, não parece haver lacunas no vocabulário. Ali, mesmo não abrindo mão da sintaxe e da semântica, "o discurso é um ato ou um gesto fonético com o qual uma pessoa toma uma posição existencial no mundo" (CSORDAS, 1990:22). É também importante ressaltar que o processo de nomeação, na força que tem para a constituição *reborn*, só pode ser pensado em relação à construção efetiva da pintura, tal qual elucidada anteriormente.

Portanto, o uso constante dos diminutivos, a maneira cuidadosa e maternal com que os moldes são manejados, as conversas paralelas às execuções dos movimentos técnicos também constituem o corpo do *bebê*, a partir de uma evocação constante de sua presença. Real.

\*\*\*

Talita, cumi! Jesus repetiu esta frase três vezes, segurando a mão de uma menina que havia morrido. Ele a ressuscitou proferindo um feitiço cujas palavras diziam: "Menina, acorda!". Foi assim que Silvia me explicou como seu site, [www.villagepetto.com](http://www.villagepetto.com), recebeu o nome que tem. A idéia inicial era que se chamasse [www.geppetto.com](http://www.geppetto.com), o pai do Pinocchio. Mas o domínio (.com) já pertencia a uma loja de móveis para crianças nos EUA. Ela então pensou que poderia chamá-lo *talitacumi*, pois "a ideia seria a mesma". Logo percebeu que tal história é conhecida por poucas pessoas<sup>54</sup> e, portanto, seria complicado fazer com que "o público em geral" captasse a mensagem. Optou então pelo nome *villagepetto*, já que em italiano, a palavra *villa*, como informou-me, remete "a uma ideia de casa".

---

<sup>54</sup> Eu mesma não a conhecia e optei aqui por não entrar em detalhes bíblicos para comparar sua versão com uma historicamente precedente.

Assim, pôde agregar à ideia inicial - a possibilidade de dar vida a algo - uma sensação de familiaridade, dada pela ideia de casa.

Penso<sup>55</sup> em palavras, especialmente as que nomeiam (algo ou) alguém, como partículas evocativas, mais do que depositários de significado. E isso vale para o *site*. *Villagepetto* evoca, chama, dá o tom e se quer coerente à delicadeza, ao encantamento e à graciosidade que os bebês reborn têm<sup>56</sup> para quem compartilha desse universo. As palavras *villa* e *gepetto*, deste modo, se articulam ao Título do site: "Bonecos que parecem reais".

Se levarmos em conta, como o fez Lévi-Strauss (1993[1958]), que palavras agem e atos falam (sendo, portanto, impossível separar ação, percepção e sentido), podemos dizer que o nome de um site parece apontar não para a concepção de uma "casa de bonecas" virtual - enquanto simples depositário ou "lugar" de referência. Acredito que o nome aponte para a constituição de um agente específico - nunca isolado de autoria individual<sup>57</sup> e nem do produto<sup>58</sup> - que conjuga, numa mesma "materialidade", uma economia dos desejos, um apontamento à criação da vida, uma estética situada e a necessidade de credibilidade comercial. Se os corpos-boneca são, pois, humanizados, as relações que as constituem estão em consonância com a mesma. Aqui, sites não são contextos, ambientes exteriores às bonecas das quais falam, mas falando delas com imagens, sons e palavras, nos ajudam a compô-las como bebês.

\*\*\*

---

<sup>55</sup> Penso isso junto com Luísa Molina e a Festa de Nossa Senhora do Rosário dos Arturos, Contagem-MG, 2009.

<sup>56</sup> Este verbo não está aqui por acaso. Quando digo ter, me refiro sim a noção de propriedade, proposta consonante com aquela apresentada por Mauss, quando este afirma que "se considerarmos essas vidas dos indivíduos [presente no processo de nomeação], forças motoras dos clãs [...], asseguram não apenas a vida das coisas e dos deuses, mas a 'propriedade' das coisas." (2003a[1938]:374).

<sup>57</sup> Autoria esta que remete à noção moderna de artista tal qual trabalhou Lagrou: "A questão da fonte autoral parece ser tão crucial para nossa definição de arte que se ela for abandonada enquanto valor fica difícil a valorização da produção alheia pelos centros legitimadores. [...] são estes valores que fazem do artista o protótipo do indivíduo moderno, que se encontraria, no nível da ideologia - não naquele da realidade (Dumont, 1980) - livre das garras da tradição." (LAGROU, 2007:41).

<sup>58</sup> Bebê reborn objetificado, para que possibilite que seja posto à venda.

Para além da nomeação das etapas de produção e dos espaços de circulação/produção dos *bebês*, a maneira como são nomeados os *reborn* também é boa para pensar na constituição destes em constante partilha de substâncias com os humanos. No curso ocorrido em janeiro de 2010, Lidi - uma das alunas - chegou empunhando uma boneca (supra, p.43). Ela chamava-se Mariana e foi encomendada para "eternizar o momento" de sua filha, também chamada Mariana. Esta última foi nomeada em homenagem a uma terceira Mariana: a primeira boneca que a Lidi teve na vida. Este processo de nomeação é mais um dos processos que con-fundem a articulação que distingue *a priori* o que é gente e o que é objeto.

Para Mauss, em seu ensaio intitulado "Uma Categoria do Espírito Humano: a noção de pessoa, a de Eu", o nome aloca um lugar para a pessoa, instituindo relações com os seus antepassados: "a perpetuidade das coisas e das almas só é garantida pela perpetuidade dos nomes dos indivíduos, das pessoas" (2003a[1938]:377). Seguindo essa impressão, posso pensar que no caso dos *reborn* A repetição de um mesmo nome, não importa que corpo o possua, indicaria assim um certo desejo de contiguidade entre menina e boneca? Isso será explorado no capítulo seguinte.

o forno



:capítulo 3:



"- (...) escreva: *Nasci no ano de \*\*\* (três estrelinhas), no dia de \*\*\* (três estrelinhas), na cidade de \*\*\*, filha de gente desarranjada.*

- *Por que tanta estrelinha? Será que quer ocultar a idade?*

*Não. Isso é apenas para atrapalhar os futuros historiadores, gente muito mexeriqueira. Continue escrevendo: e nasci numa saia velha de tia Nastácia. E nasci vazia (...)"* (MONTEIRO LOBATO, 1962:9-10)

Passadas as primeiras camadas de sangue e pele, fica explícito o percurso que levou em conta as vicissitudes do fazer ser *reborn*. Nesta etapa do trabalho, portanto, apresentarei três situações vivenciadas em campo que capturaram questões que, frente à teoria antropológica, apresentar-se-ão como problemáticas. Em diálogo com a (escassa) produção do campo a respeito de "bonecas", trarei reflexões acerca dos duplos que estão cindidos no caso da fabricação *reborn*: objeto-pessoa e real-imaginado, trazendo à tona o tema da representação e da agência. Assim como na etapa do forno para a produção *reborn*, este capítulo busca fixar o trabalho já impresso para que novas camadas sejam possíveis. E, também como na etapa do forno, aqui colocam-se em relação "calores" antigos que, a depender da experiência da fabricante, perigam queimar o que já foi feito.

\*\*\*

Acho mesmo que a estratégia de Emília, ao iniciar seu livro de memórias, deu certo. Os futuros historiadores ficaram mesmo atrapalhados. Traçar uma historiografia das bonecas parece tarefa impossível. Se, por um lado as tentativas de universalização implicam alguns perigos, uma análise informada apenas pelo nosso próprio campo esbarra em um particularismo o qual reverbera somente potentes incomunicabilidades: se as artistas *reborn* insistem em diferenciar seus *bebês* de bonecas quaisquer, parece-me elucidador

que análises a respeito destas últimas sejam contempladas nesse trabalho. A proposta não é investigar se artistas *reborn* estão corretas ao produzirem tal afirmação, mas sim intensificar o diálogo com os *bebês* a partir da categoria da qual se diferencia.

As narrativas que visam explicar o lugar das bonecas nas relações sociais, uma hora ou outra, se deparam com a disposição para conferí-las um sentido primeiro. Este, muitas vezes, se encontra na origem semântica da palavra "boneca":

[...] os termos *kóre* (grego) e *pupa* (latim) - do qual [descende] o italiano *pupa*, *pupattola*; o francês *poupee*; o inglês *puppet* - têm três significados: menina, boneca e prostituta. O mesmo termo "boneca" tem como significado "pequena figura de mulher ou de menina, que é dada às meninas para brincar", mas também "garota, mulher jovem com face muito bonita, mas privada de expressão, de personalidade; mulher que se finge de menina ou que cuida demasiado da aparência (e cai no ridículo)", ou mesmo, "mulher estereotipada"<sup>59</sup> (SATRIANI: 1987,4).

Esta "categoria primeira", ou seja, o nome, condensa uma multiplicidade que, ela também, terá caráter fundante: a palavra boneca refere-se às noções de humano e de objeto, mediadas pelo seu aspecto feminino. Carla Rocchi resume: "são chamadas bonecas todas as reproduções em escala da figura feminina" (ROCCHI, 1987:49). Já Elisabeth L. Cameron, em artigo intitulado "Em busca de crianças: Bonecas e agência na África", considera:

Propus-me a criar uma interlíngua para bonecas, identificando duas características básicas: bonecas são antropomórficas (na forma e na referência) e elas estão envolvidas ou são manipuladas em situações que consideramos jogo (CAMERON, 1997:21).<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Livre tradução. Do original: "un elemento di origine semantica: illustrato da Manson i termini *kóre* (greco) e *pupa* (latino), - da cui l'italiano *pupa*, *pupattola*, il francese, *poupee*, l'inglese *puppet* - hanno tre significati: 'bambina, bambola, prostituta'. Lo stesso termine 'bambola' ha il significato di 'piccola figura di donna o di bimba, che si da alle bambine per giocare', ma anche 'fanciulla, ragazza, donna giovane con fattezze assai belle, ma prive di espressione, di temperamento; donna che si attegge a bambina o cura eccessivamente il volto, l'acconciatura dei capelli, gli abiti (e da nel ridicolo)' oppure 'donna stereotipata'".

Enquanto a noção de um objeto antropomorfizado é ponto pacífico nas definições do termo, a especificidade delas em sua *função brinquedo* nem sempre apresenta igual unanimidade. A mesma autora questiona-se:

Será que algumas figuras rituais qualificam-se como bonecas segundo essa definição? Quando eu penso em uma interlíngua para jogo e ritual, considero que estas duas categorias de ação são surpreendentemente parecidas: ambas criam mundos extraordinários, onde objetos - como as bonecas - podem tomar vida; ambas podem reestruturar o mundo ordinário por um tempo. Por conta dessas semelhanças, acredito que algumas figuras rituais podem ser consideradas bonecas dentro da dimensão ritual (:21) <sup>61</sup>.

A saída proposta pela autora pouco questiona o pressuposto da definição pela função. Ela apenas expande as noções de jogo e ritual para que um conceito englobe o outro. A separação dos domínios, porém, está colocada *a priori*. Ademais, o poder mágico das bonecas está restrito às sociedades de interesse etnográfico; afinal, se a "racionalidade primitiva" pouco tem para oferecer em termos de relações de causalidade, o que poderia ser esperado destas sociedades em termos de diferenciar a brincadeira (infantil, fantasiosa) da realidade (adulta, racional), se inclusive os adultos se envolvem em "jogos" irracionais? Neste sentido, a tentativa de imputar poder às bonecas - seja no dito Ocidente, quanto em qualquer outro resto do mundo - continua a ser localizada em uma infância ou em outra<sup>62</sup>: "Em todo lugar, bonecas têm poder causal, tanto para uma criança estadunidense brincando de casinha quanto para uma mulher africana com desejos maternos (SUMNER, s/d:33).

Outras versões deste mesmo projeto de definição explicitam a

---

<sup>60</sup> Livre tradução. Do original: "I attempted to create an interlingua for dolls by identifying two basic characteristics: dolls are anthropomorphic (in form and reference) and they are involved or manipulated in an action we consider play."

<sup>61</sup> Livre tradução. Do original: "Do some ritual figures qualify as dolls according to this definition? When I think about an interlingua for play and ritual, I find that these two categories of action are surprisingly alike: both create extraordinary worlds where objects-such as dolls-can come alive; both can restructure the mundane world for a time. Because of these similarities, I believe certain ritual figures can be considered dolls within the ritual realm."

motivação em estudar tais figuras:

As figuras antropomórficas podem ser um elemento importante para buscar coletar alguns aspectos das escolhas ideológicas dos grupos humanos da pré-história em relação aos dois fatores que as caracterizam: a representação mesma da figura humana, a qual, com frequência, independentemente de uma ascepção religiosa, está carregada de conotações simbólicas mesmo que muito diferenciadas de uma situação para outra. As dimensões reduzidas e manipuláveis, ao menos em alguns casos, é objeto de um controle que pode estender, a qualquer momento, para a figura que representam (CAZZELLA, 1987:7).<sup>63</sup>

Tira-se o foco do problema da função do objeto no contexto das relações que estabelece para então sugerir que se pode entender como os grupos humanos se identificam a si mesmos, por meio da análise a respeito de como estes mesmos grupos simbolicamente se representam. É a esta "invisível realidade" que a pedagoga Telma Anita Piacentini se refere, ao citar Gicca Palli:

[...] é a passagem do ídolo ao brinquedo infantil que forma as bases para traçar a genealogia da boneca, uma vez que essa passagem não cancelou o significado contido no objeto, pois a boneca tornou-se para a criança o que o ídolo foi para quem o criou: o espelho de uma invisível realidade (PALLI *apud* PIACENTINI, s/d: 2).

---

<sup>62</sup> Infância aqui aponta para um momento na vida - de um indivíduo (ocidental) ou da humanidade - onde a capacidade de racionalização do mundo ainda não se completou. É necessário afirmar ainda que "a noção de humanidade, englobando sem distinção de raça, ou civilização, todas as espécies humanas é muito recente e de expansão limitada" (LÉVI-STRAUSS, :334). Com isso, quero chamar atenção ao viés etnocêntrico de análises como estas que, ao posicionar todos os grupos humanos em um linha de espaço-tempo, recai em argumentos evolucionistas como esse. Creio que esta analogia entre a infância na vida de um indivíduo e a infância na vida da humanidade é prejudicial em ambos os níveis: por um lado, chapa-se sentidos e nuances do lado da análise de/em grupos culturais distintos (no tempo e/ou no espaço); por outro, conferir a irracionalidade como traço distintivo da infância resulta fora de lugar à luz do que se tem produzido recentemente sobre as culturas infantis - ver, por exemplo, Cohen (2005).

<sup>63</sup> Livre tradução. Do original: "*Le figurine antropomorfe possono costituire un importante elemento per cercare di cogliere alcuni aspetti delle concezioni ideologiche dei gruppi umani della preistoria in relazione ai due fattori che le caratterizzano: rappresentazione stessa della figura umana, che spesso, indipendentemente dall'esistenza o meno di una sua valenza religiosa, si carica di connotazioni simboliche anche se molto differenziate da una situazione all'altra; le ridotte dimensioni manipolabili almeno in alcuni casi, oggetto di un controllo che si puo in qualche modo estendere alla figura che rappresentano.*"

Mesmo sendo feita "para a criança" é o mundo do adulto que inventa a boneca. O "motivo ilusivo", cunhado por R.M. Rilke é o centro do comentário de Canevacci:

Rilke indica uma reflexão entre a filosofia e a mitologia - que também é antropológica - , segundo as quais a primeira manifestação da existência dessas figuras surgiu quando ainda não existiam crianças. [...] Nessa perspectiva, pode-se interpretar sob uma luz diversa o motivo *ilusivo*, pelo qual esse mundo adulto inventa as bonecas. A boneca encarna ao máximo o desejo profundo de estabelecer um mundo feliz , que a estátua - embora perfeita - permanece fixa e inútil para o jogo. A estátua já reconhece que a separação ocorreu e a legítima, enquanto obra de arte separada; a boneca sente ("sofre") a separação e inventa possíveis cancelamentos e apaziguamentos durante o jogo. A estátua é admirada a distância, a boneca é tocada. [...] A boneca ilude pela sua contínua e imanente oscilação. Inicialmente a boneca é a criatura confiada às meninas pelos adultos para recordar a si mesmos que teriam podido viver eternamente em um mundo lúdico sem tempo, pelo qual ver as filhas empenhadas no jogo continua a anunciar possíveis pacificações com as coisas e não com o trabalho (CANEVACCI, 2008: 202-4).

Essa dificuldade inicial de definição semântica e formal se estende para (ou provém d)os trabalhos etnográficos e arqueológicos a respeito das bonecas. No Egito faraônico, em 2000 a.C, aproximadamente, existiam "pequenas figuras sagradas e ornamentais, o que levanta dúvidas quanto a classificá-las como brinquedos" (PIACENTINI, s/d:3). Definí-las como *bonecas-brinquedos*, implica determinar uma forma (*articulações móveis nos braços*)<sup>64</sup>, para que sua função seja explicada. De um lado, a articulação móvel permite a manipulação e, portanto, o jogo. De outro, mesmo quando a diferenciação mais exaustiva se mostra pouco convincente, estatuetas e bonecas-brinquedo são apresentadas como tendo "o princípio educativo da evocação da proteção dos deuses", o que, para a autora se justifica pela presença de tais objetos nas sepulturas de adultos e crianças (PIACENTINI, s/d: 3). O "contexto

---

<sup>64</sup> O mesmo aparece em Manson: "O exemplo das bonecas recentes nos revela que o tipo de estrutura mais frequente e mais adaptado à função lúdica da boneca é a articulação dos membros" (1987: 16).

arqueológico" incentiva, do ponto de vista das análises arqueológicas estudadas, a credibilidade da relação seminal entre boneca, criança e profano:

O contexto arqueológico exprime com clareza que a boneca é o símbolo da infância e da virgindade [...]. O contexto arqueológico dos sítios não invalidam a interpretação dessas figuras como "brinquedos", ao contrário, já que se situam precisamente no domínio do cotidiano (sítio) e entre os objetos do menino (MANSON&SIMEONI, 1987:22).<sup>65</sup>

Levada às últimas consequências, o foco na função brinquedo das bonecas faz que sua iconografia perca qualquer importância. Brincar de boneca não supõe um suporte específico: para os jogos simbólicos de papéis sociais, "qualquer objeto pode servir de boneca, pedaço de pano, bastão e etc" (:22). Frisar a esfera da brincadeira se faz relevante para explicitar o que, nessas análises, o ato de brincar pode inferir. Para Campos, "brincar é conhecer e conhecer é objetivar; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente"(CAMPOS, 2007:57).

Um dos efeitos de tomar como pressuposto a conjunção das duas problemáticas até agora apresentadas, ou seja, a definição de boneca distinguindo-as de outros objetos antropomórficos pelo seu uso é bem sintetizada nesta passagem de Pasqualino:

Entre os sistemas de ocultamento e desvelamento do eu que se desenrola pela animação de figuras inanimadas, alguns são decisivamente lúdicos e reservados à infância, como o jogo de bonecas e o de soldadinho de chumbo. Outros são sérios, como aquele [sistema] das imagens sacras que animam-se no rito individual ou coletivo. As figuras teatrais - marionetes e fantoches - e as figuras de festa, as máscaras e as imagens sacras de procissão são, a uma só vez, sérias e lúdicas (PASQUALINO, 1987:126).<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Livre tradução. Do original: "*Il contesto archeologico esprime chiaramente che la bambola è il simbolo dell'infanzia e della verginità [...] i contesti archeologici di ritrovamento non invalidano l'interpretazione di queste figurine come 'giocattoli', al contrario, poiché le situano precisamente nel dominio del quotidiano (insediamento) e tra gli oggetti del bambino*".

Muitas das tentativas de definição dos objetos boneca fazem um duplo exercício preliminar. De um lado, o esforço é definir as bonecas por sua cisão com objetos cuja iconografia são semelhantes. Estatuetas, amuletos, imagens sagradas. Por outro lado, esse esforço de diferenciação vem repleto de um movimento de identificação que explica a forma em relação à sua *função pedagógica* e o espaço ritual onde ela se desenvolve: o jogo. A *função* é trazida à tona e, em muitos textos, a existência da boneca está diretamente associada à infância. Para que isto seja possível, é necessário que a boneca medie, didaticamente, a representação do humano (ou da relação mulher/bebê).

O afastamento do sagrado imposto à boneca enquanto coisa é necessário para que ela opere no jogo cotidiano, na formação de futuras mães ou então, inclusive, na mímese acionada no aprendizado da cultura dos adultos (CAMPOS, 2007). A relação entre o afastamento do espaço-tempo do sagrado, simultaneamente à referência exaustiva à ambiguidade da qual a boneca é portadora me remete, por magia por semelhança, ao percurso argumentativo empreendido por Mauss, em seu célebre ensaio "Uma Categoria do Espírito Humano: a noção de pessoa, a de Eu"<sup>67</sup>. Assim como a boneca, a pessoa, em sua acepção moderna e ocidental, precisa encarar, em sua constituição, essa cisão primordial: nem fato da natureza, nem puro espírito (:392). Nem animal, nem Deus. É a partir desta reflexão que julgo possível problematizar a noção de que a boneca *representa* o humano.

Voltemos, pois, o olhar para três situações vivenciadas em campo. Antes, contudo, ressalto que ao focalizar estes acontecimentos, não pretendo fazer um deslocamento de atenção para o domínio do intersubjetivo, em detrimento da situação objetiva, aquela "província finita do significado que chamamos de realidade de nossa vida cotidiana" (Schutz *apud* Capranzano, 2005:358). Para eles, esta última dimensão seria, a partir das cenas, refratada

<sup>66</sup> Livre tradução. Do original: "*Fra i sistemi di occultamento e svelamento dell'io che si avvalgono della animazione di figure inanimate, alcuni sono decisamente ludici e riservati all'infanzia, come quelli della bambola, del soldatino di piombo. Altri sono seri, come quello delle immagini sacre che si animano nel rito individuale o collettivo. Le figure teatrali, le marionette e i burattini e le figure della festa, le maschere e le immagini sacre processionali, sono entrambe ludiche e serie a un tempo.*"

<sup>67</sup> Mauss refere-se às duas naturezas de Cristo para explicar as origens da (noção de) pessoa cristã.

(CAPRANZANO, 2005). Marcar a importância do intersubjetivo em termos de efetividade não parece estabelecer uma crítica à organização da realidade em domínios separados; vivendo (n)este campo de pesquisa, parece-me fundante não opor realidade a horizontes de imaginação. Não pretendo - não porque ache bonito ou teoricamente pomposo, mas porque não seria coerente para com a experiência (do) vivido - encarar a realidade platonicamente: essas pessoas têm reiterado que, para fazer nascer *bebês reborn*, não existe viver (em) um mundo de so(m)bras.

### **As Cenas**

No curso, realizado na casa de Laura, mulher, *artista reborn*, amiga de Viviane e vó de Amanda, tudo corria como esperado. Na varanda de sua casa cuidadosamente decorada, fazíamos a camada de veias. Amanda e Laura haviam saído por uns minutos do espaço e eis que retornam. Amanda parou, banho tomado e cabelos molhados, fora do nosso foco de visão. Ela vestia a fantasia da Minnie que havia ganhado há algum tempo para usar em sua festa de aniversário. As sandálias eram rosa com saltinho, da marca, como frisou depois, "Repilica Lilica". Além do sapato, ela também falou do perfume que usava: o mesmo da Valentina, uma das *bebês* de sua avó! Carregava uma bolsa em forma de animal, feita em pelúcia também rosa e na cabeça usava aquele arquinho de orelhas que, segundo me lembre, só quem tinha ido um dia pra *Disney* poderia ostentar. Fazia pose, a menina. Parada, na porta da varanda. Viramo-nos em direção a um comentário professado por uma das participantes do curso:

- Amanda, como você tá linda!

Ao que outra das mulheres completou:

- Tá parecendo uma boneca, será que você é de verdade...?!

Não sei se por displicência minha, mas não percebi nesses e nos comentários subseqüentes nenhum tom de ironia ou alguma referência ao que fazíamos segundos antes da chegada de Amanda - na mesa, antes em nossa frente, haviam "bracinhos" e "cabecinhas",



além de tinta e pincéis<sup>68</sup>. Ainda mais neste episódio, onde a ludicidade, associada à leveza, ao prazer, à informalidade (supra, p.32) é central - seja como elemento fundante da feitura dos *bebês*, seja no trato corrente com as crianças, é central.

Lembrando da necessidade de borrar as fronteiras entre o dito real com os ditos horizontes imaginários, escutemos Mafalda (QUINO, 1988):



Em sua análise a respeito do jogo, Huizinga faz o esforço de afastar-se das explicações biologizantes para chamar atenção ao caráter cultural da brincadeira. Frisando os aspectos não-materiais do jogo, como a irracionalidade e o divertimento, o autor afirma que o jogo é uma função da cultura, possuindo então uma realidade autônoma. A autonomia do jogo em relação à realidade comum se expressa na dimensão da experiência do jogo e, em menor medida em seus efeitos, pois "ele distingue-se da vida 'comum' tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa" (HUIZINGA, 1999[1938]: 7). Possuindo um caminho e um sentido próprios, o jogo seria também uma função significativa que se esgota em si mesmo.

Porém, se levarmos "à sério", nos termos de Mafalda, a relação dela com sua boneca, falar em um universo do fantástico como um subproduto ou um domínio à parte da dita realidade objetiva,

<sup>68</sup> Ainda encontrei Amanda no mesmo dia. Ela se arrumara toda para ir almoçar com seus pais. Coincidentemente, escolheram o restaurante ao lado do lugar onde eu trabalhava. Amanda me viu quando escrevia o nosso constituinte diário de campo. O que me fez pensar que o campo nos tromba o tempo todo.

evocada na relação de Mafalda com seu pai, não seria suficiente para dar conta dos efeitos da relação com a boneca. Ao fim do quadrinho, é o pai que sucumbiu à realidade da filha: afinal de contas, "falar sério com alguém que está brincando, resulta bem fora de lugar". Em última instância, a presença da boneca produziu uma reorganização do real. Ou seja, enquanto "brinca", Mafalda não está apenas conhecendo o mundo dos adultos - mais especificamente a maternagem. Sua brincadeira tem efeitos sérios em outras relações que não estão envolvidas diretamente em seu jogo.

De maneira análoga, a brincadeira a respeito de Amanda não apenas remete à aparência boneca. Até porque, como elucidado anteriormente, a noção de boneca carrega também uma íntima relação com a noção de menina. Assim, a fabricação de *bebês quase reais* não mimetiza ou simula os (ou a produção de) humanos, mas tem como causa-efeito a reificação de uma noção de partilha entre gente e boneca. Mesmo que a partilha seja, neste caso, estética. Aqui, estética não desvela um conjunto de "critérios de julgamento nem de prazer"; "não consiste em colocar a questão do belo e do feio, do real ou do irreal", mas bem *significa* um aspecto que, "materializando-se por toda parte, em uma forma operacional", transfigura o mundo, estetizando-o por completo (BAUDRILLARD, 2006:23). Ainda para Baudrillard, "a preocupação estética do realismo infere a reorganização do real" (BAUDRILLARD, 1996:94). Se, portanto, a estética se alastra em todas as direções, a mercantilização a acompanha, reificando-a e tornando-a viável. Neste sentido, o estético é sim aspecto constitutivo do poder que os *bebês reborn* exercem, como evoca a situação tratada a seguir.

Dani comentou em seu curso que, no fim de 2009, deixou um *bebê reborn* dentro do carro enquanto encomendava salgadinhos na padaria. Quando voltou, a polícia estava prestes a arrombar o veículo e enquadrá-la no crime de abandono de incapaz. Quando ela mostrou aos policiais que se tratava de um *reborn*, eles se retiraram frustrados. Já os transeuntes, "pediram cartões de visita e se apaixonaram pela arte". Ela lembrou-se dessa situação quando falava em "estratégias de venda".

O encontro dos policiais com o *bebê* parece tê-los feito inferir que, naquele corpo, habitava um sujeito (de direito):

[...] uma concepção particular da pessoa, a mesmo que a permite dizer ao sujeito meu corpo, utiliza como modelo o da possessão. [...] esta estrutura individualista que converte o corpo em recinto do sujeito (Le BRETON, 2002:14). <sup>69</sup>

Mais uma vez, como no quadrinho de Mafalda e segundo a narrativa de Baudrillard, o *real* precisou ser reorganizado para lidar com a presença desses *bebês*. A estética realista, nesta situação, diferencia os efeitos que os *reborn* têm sobre o mundo em relação à outras bonecas. Isto porque no caso *reborn* o espaço-tempo do jogo, da fantasia não é determinado por quem participa do jogo. Eles, os *reborn*, estão no mundo "realmente" sendo bebês. Quem com eles "brincam" não são crianças; os *reborn* não são brinquedos; aquilo "é" um bebê para a polícia e para as/os transeuntes. Mais uma vez, a noção de jogo não dá conta da ação destes *bebês*. Huizinga afirma que duas das características básicas do jogo são a participação voluntária (e desinteressada) e o pré-estabelecimento de regras, fazendo assim que seja necessário um convite ao jogo. Na situação narrada, não há convite, a não ser aquele da artista ou portadora de sair com os *bebês* às ruas; as regras não estão esclarecidas, continua valendo aquelas da vida comum: a lei.

Neste sentido, foi o extrato de imagens, com sua estética, do corpo de um outro, que viabilizou a interação entre sujeitos (LE BRETON, 1990:109). Na dimensão da arte *reborn*, sua eficácia ritual reside justamente na produção desta imagética, a qual é viabilizada, inclusive, por não funcionar a partir da separação entre a vida cotidiana e a arte (LAGROU, 2007:41); ou entre a vida comum e o jogo (HUIZINGA, 1999). Portanto, é essa potência de produzir diferenças (entre um *tipo* de objeto e outro) não-diferenciando (humanos de coisas) que faz que os *reborn* existam. Mais sobre diferenciações será tratado a seguir.

"Dani, quando você vê um bebê na rua, você observa para copiar depois?". Lidi a interpelou. E assim ela respondeu: "não, eu fico observando para ver se é bem feito". Esse diálogo aconteceu

---

<sup>69</sup> Livre tradução. Do original: "una concepción particular de la persona, la misma que le permite decir al sujeto mi cuerpo, utilizando como modelo el de la posesión. [...] esta estructura individualista que convierte al cuerpo em el recinto del sujeto".

entre uma etapa e outra do terceiro curso que acompanhei. O que para uma era um *bebê de verdade*, para a outra era um *bebê reborn*, potencialmente - uma vez que a avaliação negativa ("não é bem feito"), poderia levá-la a nem sequer classificá-lo como *reborn*. Ou será que um *bebê de verdade* não poderia ser analisado do ponto de vista da qualidade da fabricação? Isso nos espanta, talvez por delimitarmos, para o humano - neste caso, para o *bebê de verdade* - o domínio do natural, do dado, do real. Enfim, a priorização dos *reborn* frente aos *bebês de verdade* coloca em xeque mais a existência do último que do primeiro. Já que os *reborn* são a referência em relação a qual se significa o *bebê de verdade*, podemos pensar neles como "seres artificiais que não apenas simulam características dos humanos, mas que se apresentam melhorados em relação a esse último" (TOMAZ, 2009:11).

O filme "Monique: 'Sempre Feliz!'" (2003), traz isso à tona com muito humor. Alex e Claire eram casados. No trabalho, Alex e seus colegas buscam uma mulher com "medidas perfeitas" para a sessão de fotos de uma marca de *lingerie*. Como não encontram uma modelo, Alex sugere que a mandem fabricar. Todos acham um absurdo. Chegando em casa, em meio a uma crise no relacionamento, ele se embriega e faz a compra de uma "boneca modelada" pela internet. Eis que chega Monique. Ele então, para de ir ao trabalho, decora o quarto do filho adolescente com elementos *kitch* e passa dias e noites fazendo sexo com Monique - sua esposa já o havia deixado, mas não se conforma que ele não a procure. Ele também pinta seu carro de rosa e sai com a boneca para passear. A cena é deveras instigante: à medida que Monique vai sendo notada, as mulheres passam a ajeitar os seios, os cabelos, em uma tentativa de se aproximarem da *aparência* dela. A presença desta mobiliza os amigos do casal de tal maneira que põe em xeque o casamento de todos. As esposas passam a querer fazer implante de silicone e a exigir dos maridos o mesmo ritmo de vida sexual.

Esta referencialidade de mão-dupla em última instância parece promover uma indiferenciação entre os corpos. Fica mais evidente aqui que dado e construído, humano e boneca, se estendem e se misturam. Assim sendo, como argumentado anteriormente (supra, p.40), *os sujeitos vazam*, fazendo possível duvidar do estatuto do

humano como dado em oposição ao da boneca como construído.

Quando Dani comenta que observa "para ver se é bem feito", parece operar um valor da produção *reborn*, qual seja, o de fabricar um corpo que não pareça fei(t)o. Por isso, é a subjetividade do humano que está em jogo e, logo, questionamos a própria singularidade e a exclusividade do humano (TADEU, 2009:13): se há objetos capazes de nos mobilizar "como fazem" as pessoas, que diferenças há entre um e outro? A respeito dos efeitos produzidos pelos ciborgues, Haraway argumenta:

O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material: estes dois centros, conjugados, estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica. Nas tradições da ciência e da política ocidentais (a tradição do capitalismo racista, dominado pelos homens; a tradição do progresso; a tradição da apropriação da natureza como matéria para a produção da cultura: a tradição da reprodução do eu a partir dos reflexos do outro), a relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras (HARAWAY, 2009:37).

Esta guerra de fronteiras, expressa anteriormente na necessidade de diferenciação entre objetos antropomórficos sagrados e outros profanos, entre as bordas do real em relação ao imaginado e logo entre *bebês reborn* e bebês de verdade, parece-me remeter à um esforço anterior de produzir categorias. Neste sentido, resgatando a noção de Gell sobre tratar objetos de arte como se fossem pessoas, como pensar os mecanismos de indiferenciação produzidos na relação com os *reborn*, levando em conta que categorias continuam a ser produzidas?

Em "O Gênero da Dádiva" (2009), Marilyn Strathern toma uma certa categorização de pessoas, artefatos, etc. que ela denomina gênero, para analisar a natureza de certas (fabricações de) relações. Nas sociedades Massim, "a troca é essencial ao processo de personificação através do qual as pessoas são separadas pelas relações sociais entre elas" (STRATHERN, 2009:287). Esta separação mobiliza e possibilita que partes de si sejam trocadas. A distinção constitui e possibilita a relação. Produzindo diferenças é que se produz pessoas.

No caso dos *reborn*, parece-me que a noção de pessoa opera como uma categoria, análoga ao gênero para Strathern. A produção de distinções entre pessoa e objeto é levada às últimas consequências, ao ponto de os *bebês* ocuparem, enfim, a posição de "quase-reais". Contudo, este "quase" não localiza-se em uma fronteira; não é um entre-lugar. Sua presença reorganiza cada um dos territórios, literalmente incorporando a mediação - de maneira singular - da relação entre eles, seja esta bélica, lúdica ou criativa.

camada de veias



:considerações finais:

Escolhi encerrar, ou melhor, arrematar este trabalho como acontece com a camada de veias na fabricação *reborn*: momento crucial onde sangue e pele se articulam, trazendo para a superfície a possibilidade de "real" mais autoral. Na hora de criar veias, as participantes podem escolher onde colocá-las e, dentro de uma certa borda, como desenhá-las. De fato, é a única etapa do processo onde a autoria está, de fato em jogo. Ademais, de acordo com nossa cosmologia biomédica, as veias transportam sangue e, com ele, oxigênio para fazer viver. É aí que me pergunto: o que quero oxigenar com toda essa história? O que, nesta etnografia, é delicado e fino, mas forte ao ponto de fundir duas camadas e, de uma maneira ou outra, tornar tudo isso que se faz - enquanto se produz *bebês* - efetivo? Pois é disso que tratarei aqui.

Em seu livro intitulado "Fetichismos Visuais", Massimo Canevacci defende a tese de que as bonecas teriam originado-se das múmias. De início, ele traz o mito da Quimera para afirmar que o ciborgue advém de um ser que materializa, em seu corpo, "uma multiplicidades de diferenças"; é fetiche justamente porquanto incorpore este desejo de multiplicidade (CANEVACCI, 2008:150-1). É aí que nasce a tese: teriam sido as múmias um primeiro esboço de boneca? O que, em um primeiro momento, poderia nos remeter (como faz o autor, por meio de fotos ilustrativas) à uma equivalência meramente visual, parece-me mais complexo: assim como a boneca, a múmia escapa da morte:

Observando a inelutabilidade da morte, transformar a criança em boneca significa arrebatá-la desse destino, a um fim marcado pela decomposição. [...] Depois de ter aprendido a brincar com as crianças mortas muito cedo e transformadas em múmias, se descobre que essas múmias podem, por sua vez, se transformar - uma metamorfose do orgânico para o inorgânico - em bonecas. Talvez a boneca seja inventada quando se descobre a possibilidade de fugir da morte, sem sobrer o seu signo dilacerante [...]. É neste momento que a boneca substitui a múmia. E o fetiche sai das tumbas e vivifica (:154-5).

Quando penso nos nomes (de *sites*, de etapas do processo de



fabricação, dos *bebês reborn*), penso também neste movimento de continuar evocando naquele corpo a múmia que ali existiu. As réplicas *reborn* me remetem a isso: eterniza-se o momento de uma criança sem que ela precise parar de existir. Porém, nem todos os corpos humanos são dignos de serem mumificados. Creio que o mesmo vale para os *bebês replicados*.

Para isso, lhes conto uma história. Quando visitei Silvia, ela abriu uma cristaleira onde guardava seus *bebês*. Tirou Halinas e Anitas<sup>70</sup>. Contou-me como escolhera seus nomes: cada uma delas evoca uma artista famosa e virtuosa. Tirou também a Bruna, sua única criação negra<sup>71</sup>. Bruna ganhou o nome que tem porque foi criada no atelier da artista localizado em seu espaço de trabalho: o quartel general da Polícia Militar de São Paulo. Quando ficou pronta, alguns de seus companheiros de trabalho a nomearam Bruna, pois lembrava a filha de um dos soldados. Ela estava à venda por cerca de R\$600 em seu *site*, e até aquele momento, não havia sido *adotada*. Bebês negros são tecnicamente mais complexos, como me explicou Silvia: há que banhar o molde (branco) em sessões extensivas de pintura fervente; toda a pintura das camadas subsequentes são distintas. A implantação de cabelos é outra. Silvia a adora, afirmou categoricamente: "E todo mundo acha ela linda, mas ninguém quer comprar". Mas ela não tem nome de artista; em seu *site*, Bruna valia metade do que as outras.

Além do preço, o nome. Durante este texto tratei de explicitar, justamente, que os nomes compõem, tanto quanto as camadas de veias e sangue, o corpo e a pessoa dos *bebês*. Cheguei a discorrer sobre o processo de transreferencialidade que Lidi descreveu com a companhia que trouxe: uma boneca Mariana, feita para eternizar a filha, nomeada para homenagear a primeira boneca da mãe. Mas houve algo que não lhes contei: neste mesmo curso, Dani

---

<sup>70</sup> Enquanto Anita foi uma referência explícita à pintora brasileira Anita Malfati, tinha dúvidas sobre que artista Halina evocava. Em uma rápida busca pela internet, encontrei a pintora polonesa radicada no Canadá chamada Halina Plewak. Ao lado de suas obras, sua frase favorita. Ironicamente, é como se segue: "a pintura é um esforço de estabelecer um pacto com a vida. Há muitas soluções, tantas quanto seres humanos". Disponível em <http://fineartamerica.com/profiles/halina-plewak.html>. Último acesso em 12/07/2011.

<sup>71</sup> Ao escrever esta parte, visitei o *berçário* de seu *site*: há um *bebê* negro à venda. Seu nome é David e ele custa R\$950. Todos os outros custam, pelo menos, R\$1200.

resolveu batizar um *bebê* recém-nascido com o meu nome. Mas havia um porém: a dona da Casa das Artes era minha xará; também se chamava Mariana. Diante da confusão logística que ocorreu durante o curso, ela não queria que, em hipótese alguma, uma de suas criações remetesse a esta pessoa. Assim, o *bebê* ganhou nome e sobrenome: Mari Cruz. Com isso, quero dizer que a escolha do nome dos *bebês* evoca personalidades, mas personalidades específicas. E aqui Haraway ecoa mais uma vez: há que se entender quem é feito e quem é desfeito neste processo.

Quando retomamos o argumento de Canevacci, vemos que entre a quimera e a mumificação, para alguns corpos não interessa que permaneçam. E aqui há um dos grandes perigos (e, portanto, poderes) da prática *reborn*, qual seja, o de instituir, por meio de um mágico culto da vida humana a dissolução da possibilidade (quimérica?!) de multiplicidade substancial.

Em seu texto "Racismo fenotípico e estéticas da segunda pele", Carvalho desenvolve um argumento similar. Para ele, a biopolítica do capitalismo atual institui que "a brancura e a loirice que se espalham hoje não se referem de fato ao fenótipo europeu predominante, mas a uma loirice virtual, ou hiper-real" (CARVALHO, s/d:10). Instaurando-se um corpo hiper-real que o corpo hegemônico passa a ser tão singular que, também ele, desaparece - sobreposto por máscaras e camadas de *photoshop*. Portanto:

É com o seu desaparecimento, e conseguinte auto-instauração como corpo hegemônico, que ele procedeu a desaparecer com toda a grande diversidade de corpos portadores de milhares de segundas peles, decretando-os todos meramente como corpos não-brancos (:10).

A multiplicidade parece submersa, ela também, em camadas e camadas de pintura. Fala-se em singularidade. Em exclusividade. Em personificação. O preço de tais mercadorias é sim um fator de exclusão. Porém, como explicitarei no primeiro capítulo, as facilidades de pagamento oferecidas pelas empresas transformam qualquer dívida em dádiva: dividir em doze vezes no cartão apenas contribui para transformar um sonho em realidade! A questão do *singular* é, da minha perspectiva, uma questão de fundo. Como

tratado no terceiro capítulo, humanos e bonecas partilham de uma mesma condição, de uma mesma pessoalidade. Além disso, o caso *reborn* produz um exarcebamento da intensidade desta relação, também tratada no capítulo 3. A noção da singularidade aparece como uma causa-efeito deste processo. E, assim, exalta-se (um)a vida, mas não diz quem foi enterrado no processo. O mesmo ocorre com os discursos e práticas no campo da reprodução assistida no Brasil, porém numa dimensão onde algumas vozes são reconhecidas como institucionais: fala-se em realizar desejos de mulheres que não podem ter filhos, fala-se da ciência como um melhoramento da natureza. Mas dispostiva-se, paralelamente, como e quem pode acessá-la. E é justamente aí que o projeto ciborgue, tal qual expressado por Donna Haraway em seu Manifesto Ciborgue, não se completa, no universo da produção *reborn*:

Com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas, uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou incorporação pela outra (:39).

Não que gente e coisa não se reconfigurem com a produção *reborn*. Espero que a etnografia tenha refletido a partir e a respeito de tais dobras. Mas as relações que daí emergem não reestruturam, de fato, natureza e/ou cultura. A dicotomia permanece: exalta-se uma e a outra também. Em outras palavras, bem feitos ou modelos para cópia, *bebês* continuam a ser humanos menos marcados, em termos de segunda pele<sup>72</sup>. Ademais, a nomeação das etapas com referências a termos da biologia, intuo, contribuem para um aprofundamento dessa equivalência entre natureza, pureza e biologia (STRATHERN, 1992). A prevalência desta esfera é reificada quando a partilha de substância se dá no sentido de reforçar o que seria da esfera *a posteriori* da cultura, em termos de singularidades construídas por meio de nomes, roupas e gêneros. O projeto do indivíduo ocidental moderno, aliás, ganha força com a atualização do *ethos* de artista (LE BRETON, 1990) que, se colocando

---

<sup>72</sup> Nos termos de Carvalho, "A primeira lição do corpo em sociedade é que em nenhum lugar do mundo, até hoje, o corpo biológico é o corpo social (...). São essas marcas, impressas temporária ou definitivamente na nossa pele biológica (nossa primeira pele, digamos), que conformam a nossa segunda pele, a pele que nos faz seres humanos para os outros seres humanos" (:6).

para além das possibilidades do humano, institui a autoria, reifica a propriedade (intelectual) e mediatiza a ação; ora técnica, ora mágica<sup>73</sup>. Fala-se em aprendizagem, em experiência, mas fala-se também em dom, em vocação. Em ambos os casos, a habilidade encontra-se no interior da pessoa, seja pelo esforço, seja pelo auto-conhecimento.

É assim que o curso se configura como espaço de vivência e consumo, simultaneamente. Todas podemos ser artistas? Todas querem empreender. Não paga-se, investe-se. E a garantia é dada pelo exemplo de quem é ministrante. Consumem-se futuros: como motiva a vó de Saphira. Consumem-se relações e prazeres. E aí fica explícito que o curso não é apenas um espaço de fabricação, mas um ponto de aglutinação da prática *reborn*, tal qual levantado no início do trabalho.

---

<sup>73</sup> Esta acepção de artista em muito difere daquela levantada por Els Lagrou, ao comentar o debate em torno da Antropologia da Arte enquanto disciplina: "A antropologia teria dado aos artistas a alteridade que procuravam para poder se opor ao establishment. Na visão de Marcus e Myers, o dever da antropologia não seria o de se abster de qualquer julgamento, mas o de se unir à vocação da arte moderna e contemporânea e de ser o motor de uma permanente crítica cultural" (LAGROU, 2007:39).

## Referências bibliográficas:

ALVES, Caleb Faria. 2008. A agência de Gell na Antropologia da Arte. *Horizontes Antropológicos*, 14(29), pp. 315-338.

ANTÔNIO, Izabel Cristina Vieira. 2005. *A atuação da personagem Emília na obra de Monteiro Lobato: Memórias da Emília*. Monografia. UNESC, Santa Catarina.

APPADURAI, Arjun. 2008. *A vida social das coisas*. Niteroi, EdUFF.

BATESON, Gregory. 2008. *Naven*. 2ªed. São Paulo, EdUsp.

BAUDRILLARD, Jean. 1989. *O sistema dos objetos*. 2ª ed. São Paulo, Editora Perspectiva.

\_\_\_\_\_. 1996. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo, Edições Loyola.

\_\_\_\_\_. 2006. *A transparência do mal: ensaios sobre fenômenos extremos*. 9ª ed. São Paulo, Papirus Editora.

BENJAMIN, Walter. 1930 [1984]. Elogio da boneca. In: *A criança e o brinquedo: a educação*. São Paulo, Summus.

\_\_\_\_\_. 2008. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Rio de Janeiro, Editora Brasiliense.

CAMPOS, Sandra Maria Christiani de la Torre Lacerda. 2007. *Bonecas Karajá: modelando inovações, transmitindo tradições*. Tese de Doutorado. PUC, São Paulo.

CAMERON, Elisabeth L. 1997. In Search of Children: Dolls and Agency in Africa. *African Arts*, 30(2), pp. 18-33.

CANEVACCI, Massimo. 2008a. *Fetichismos Visuais: Corpos Erópticos e*

*Metrópole Comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial.

\_\_\_\_\_. 2008b. Pausas de Carne. *Cadernos PPG-AU/UFBA*, v. 7, pp. 29-36.

CARVALHO, José Jorge. s/d. *Além da dádiva e da mais valia. Notas sobre as bonecas de época e chuchy, o boneco assassino*. Brasília: *in mimeo*.

\_\_\_\_\_. s/d. Racismo fenotípico e estéticas da segunda pele. *Revista Estéticas da Biopolítica*. Documento digital, disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/jose\\_jorge.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/jose_jorge.htm)

\_\_\_\_\_. 2000. A Morte Nike: Consumir, O Sujeito. *Universa*, 8(2), pp. 381-396.

CATTS, Oron & ZURR, Ionat. 2002. Growing Semi-Living Sculptures: The Tissue Culture & Art Project. *Leonardo*, 35(4), pp. 365-370.

CAZZELLA, Alberto. 1987. Le figurine antropomorfe preistoriche. Problemi d'interpretazione. *La Ricerca Folklorica*, n. 16, pp. 7-14.

COHEN, Clarice. 2005. *Antropologia da infância*. Rio de Janeiro, Zahar.

COLLODI, Carlo. 2002. *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*. Torino, Einaudi.

CORRÊA, Mariza. 2000. O Mistério dos Orixás e das Bonecas: Raça e Gênero na Antropologia Brasileira. *Etnográfica*, 4(2), pp. 233-265.

CRAPANZANO, Vincent. 2005. A Cena: Lançando sombra sobre o real. *Mana, Estudos de Antropologia Social*, 11(2), pp. 357-383.

CSORDAS, Thomas J. 1990. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18(1), pp. 5-47.

da CRUZ, Ana Paula Almeida. 2007. *Títeres: entre a magia e a mercadoria*. Dissertação de Mestrado. UFPR, Paraná.

DEBERT, Guita Grin. 2004. Ética e as novas perspectivas da pesquisa antropológica. In: Ceres, Victória et al. *Antropologia e Ética: o debate atual no Brasil*. Niterói, EdUFF.

DESCOLA, Phillipe. 2002. Genealogia de objetos e antropologia da objetivação. *Horizontes Antropológicos*, 8(18), pp.93-112.

DOUGLAS, Mary. 2006 [1966]. *Purity and Danger: an analysis of concepts of pollution and taboo*. London, Routledge.

\_\_\_\_\_. 2007. O Mundo Dos Bens, Vinte Anos Depois. *Horizontes Antropológicos*, 13(28), pp. 17-32.

DUPEY, Ana Maria. 1998. *Los secretos del juguete*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología e Pensamiento Latinoamericano.

FABRA, Jordi Sierra i. 2006. *Kafka e a boneca viajante*. São paulo, Martins Fontes.

FERREIRA, Pedro Peixoto. 2009. Mito e tecnologia: desencontros e reencontros entre índios e brancos. *Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, 1(1), pp. 46-70.

FOUCAULT, Michel. 2009. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 19ªed. São Paulo, Graal.

GELL, Alfred. 1999. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: *The art of anthropology - essays and diagrams*. London, The Athlone Press.

HUIZINGA, Johan. 1999. *Homo Ludens*. São Paulo, Editora Perspectiva.

INGOLD, Tim. 2008. Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimentos humanos. *Ponto Urbe: revista do núcleo de Antropologia Urbana da USP*, ano 2 (v.3.0), s/p.

LAGROU, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro, Topbooks.

LE BRETON, David. 1990. *Antropologia del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.

\_\_\_\_\_. 2007. *Adeus ao corpo*. São Paulo, Papirus.

\_\_\_\_\_. 2009. *Sociologia do Corpo*. 3ªed. Petrópolis, Ed. Vozes.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1952. *Raça e história*. Lisboa, Presença.

\_\_\_\_\_. 1976. *Ciência do Concreto*. In: *O pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Ed. Nacional.

\_\_\_\_\_. 1993 [1958]. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

LIMA, Mariana Cruz de Almeida. 2009. *Pandemônio: consultório médico ou por uma etnografia da constituição do "indivíduo ocidental moderno"*. Brasília: *in mimeo*.

LOMBARDOZZI, Alfredo. 1987. Pensiero affettivo e oggetti. *La Ricerca Folklorica*, n. 16, pp. 75-80 .



LUNA, Naara. 2004. Novas Tecnologias Reprodutivas: Natureza e Cultura em Redefinição. *Campos*, 5(2), pp. 127-156.

MACHADO, Natália Maria Alves. 2009. *Isso é coisa feita! Significado, esteriótipo e representação na produção de bonecas numa feira popular de Brasília*. Brasília: in mimeo.

MANSON, Michel & SIMEONI, Elisabetta. 1987. Le bambole romane antiche. *La Ricerca Folklorica*, n. 16, pp. 15-26.

MAUSS, Marcel. 2003c [1934]. As técnicas do corpo. In: *Antropologia e Sociologia*. São Paulo: Cosac&Naify.

\_\_\_\_\_. 2003d [1938]. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de 'eu'. In: *Antropologia e Sociologia*. São Paulo: Cosac&Naify.

MCK ELDERKIN, Kate. 1930. Jointed Dolls in Antiquity. *American Journal of Archaeology*, 34(4), pp. 455-479.

MEIJER, Irene Costera & PRINS, Baukje. 2002. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Estudos Feministas*, 10(1), pp. 155- 167.

MILILLO, Aurora. 1987. La bambola, lo specchio, la spoglia del serpente. *La Ricerca Folklorica*, n. 16, pp. 63-66.

MILLER, Daniel. 2007. Consumo como cultura material. *Horizontes Antropológicos*, 13(28), pp. 33-63.

MONTEIRO LOBATO, José Bento Renato. 1962. Mémoires da boneca Emília. In: *Obras Completas*. 2ª série, volume 5. Rio de Janeiro, Editora Brasiliense.

MUSSO, Maria Pia. 2005. *Il "gioco" e il Fascismo: Il ruolo dell'ideologia nelle esperienze del ludico durante il Ventennio*. Roma, Aracne Editrice.

PASQUALINO, Antonio. 1987. Figure animate. Un modello culturale unico nel teatro, nelle feste, nella religione e nel gioco. *La Ricerca Folklorica*, n. 16, pp. 125-127.

PETRUCCI, Valeria Cottini & SIMEONI, Elisabetta. 1987. Introduzione. *La Ricerca Folklorica*, n. 16, pp. 3-6.

PIACENTINI, Telma Anita. s/d. *Fragmentos de Imagens de Infância*. Disponível em [www.aurora.ufsc.br](http://www.aurora.ufsc.br).

QUINO. 1988. *Mafalda Inedita*. Buenos Aires, Ediciones la Flor.

RECUPERO, Jacopo. 1987. La raffigurazione della bambola nell'arte moderna. *La Ricerca Folklorica*, n. 16, pp. 31-40.

ROCCHI, Carla. I due volti standardizzati della bambola contemporanea. *La Ricerca Folklorica*, n. 16, pp. 49-51.

RUBERTI, Lucilla. 1987. L'anima della bambola. *La Ricerca Folklorica*, n. 16, pp. 59-61.

SILVESTRINI, Elisabetta. 1987. L'ambiguo e il verosimile. Bambole-gioco, immagini dei re, figure in costume. *La Ricerca Folklorica*, n. 16, pp. 41-48.

SIMEONI, Elisabetta. 1987. La bambola sul letto. *La Ricerca Folklorica*, n. 16, pp. 105-110.

STRATHERN, Marylin. 1992. *Reproducing the Future: Essays on Anthropology, kinship and the new reproductive technologies*. Manchester, Manchester University Press.

\_\_\_\_\_. 2006. *O gênero da Dádiva*. Campinas: Unicamp.

SUMNER, Margaret. s/d. In the Arms of a Doll: American Indian Culture, Dolls, and the Astor Collection. Disponível em

[http://xroads.virginia.edu/~ma04/ranger/astor\\_collection/dolls.html](http://xroads.virginia.edu/~ma04/ranger/astor_collection/dolls.html)

TADEU, Tomaz (org.). 2009. *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte, Autêntica.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. Nativo Relativo. *Mana, Estudos de Antropologia Social*, 8(1), pp. 113-148.

WACQUANT, Loïc. 2002. *Corpo e Alma - Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.

### Filmes

1982. *Blade Runner*, Ridley Scott.

1998. *Kirikou e a feiticeira*, Michel Ocelot.

2002. *Monique. Sempre Feliz!*, Valérie Guignabodet.

2010. *Reflexões de um liquidificador*, André Kotzel.

**caderno de fotos**





**:apresentação:**

camada de veias



:considerações finais:

o forno



:capítulo 3:



primeira camada de sangue



:capítulo 1:

primeira camada de pele



:capítulo 2:







