

# “Cortem-lhe a cabeça!”: Comentário em torno de algumas fotomontagens de Jorge de Lima

297



**Diego Cervelin<sup>1</sup>**

Universidade Federal de Santa Catarina

“A própria história do ser consiste talvez apenas numa série de acidentes que desfiguram perigosamente, a cada época e sem esperança de retorno, a significação da essência”

Catherine Malabou, *Ontologia do acidente*

“Aprendi com meu filho de dez anos / que a poesia é a descoberta / das coisas que nunca vi”

Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*

Jorge de Lima, mais conhecido por sua poesia multifacetada – cheia de vozes glossolálicas –, foi o primeiro no Brasil a se dedicar à fotomontagem, um dos procedimentos surrealistas por excelência. Em fins da década de 30, ele presenteou Mário de Andrade com uma série de 11 imagens e, ao recebê-las, o escritor de *Macunaíma* publicou

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, com bolsa CNPq, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Susana Scramim.

o texto “Fantasias de um poeta”, destacando que “a fotomontagem parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras e reorganizá-las numa composição nova” (ANDRADE, 2010, p. 131) onde podemos encontrar “um meio novo de expressão” (Ibidem, p. 134). Por outro lado, tomando certa distância do termo “expressão”, Murilo Mendes considerou que a fotomontagem, além de possibilitar “uma combinação do imprevisto com a lógica” (MENDES, 2010, p. 134), também “implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. [A fotomontagem] Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo” (Ibidem, p. 134).

Nesse sentido, as fotomontagens talvez não tenham importância apenas como materialização direta do imaginário ou mesmo de seus influxos inconscientes, senão especialmente por sua operação disruptiva com a imediaticidade do *logos*. Vale dizer, portanto, que a estranha unicidade das imagens formuladas através dos cortes e das montagens se destaca com alguma violência da ordem da semelhança no mesmo momento em que passa a dar lugar à configuração de um pensamento da simultaneidade, o qual, por sua vez, traz à tona o vazio inserido e, em seguida, recalcado na noção de *logos* como essência. Em última análise, isso implica a consideração de que, para os viventes que investiram a consistência de sua corporalidade na dimensão simbólica, um existente sempre pode ser decomposto em muitos outros coexistentes<sup>2</sup>. Esse exercício de leitura mobiliza, em certa medida, uma tentativa de fazer as imagens falarem. Ao pautar-se por esse interesse, no entanto, a leitura não recorrerá exatamente àquela écfrase [*descriptio*] aventada por Filóstrato, o velho. Pelo contrário, há algo aqui que se assemelha mais a uma peculiar “conjuração de fantasmas” [*phantasmata*]. E isso precisamente porque, na medida em que as imagens não falam por si mesmas, as suas vozes hão de vir de outras instâncias. Nesse ponto, cabe lembrar uma sentença de verve

---

2 Cf. AGAMBEN, 1996, p. 79-80: “Dalla radice indoeuropea che significa ‘uno’, provengono in latino due forme: *similis*, che esprime la somiglianza e *simul*, che significa ‘nello stesso tempo’. Così accanto a *similitudo* (somiglianza) si ha *simultas*, il fatto di essere insieme (da cui, anche, rivalità, inimicizia), e accanto a *similare* (rassomigliare) si ha *simulare* (copiare, imitare, da cui, anche, fingere, simulare)”.

aristotélica segundo a qual, se as imagens não explicam tudo, ao menos elas ajudam a pensar. Isso também leva a considerar que esse exercício de leitura não está procurando desvelar o sentido único e escondido das fotomontagens; trata-se, mais antes, de fazer – inventar – algum sentido.

**Imagem 1** – “Sem título”, Jorge de Lima, 193?  
Coleção “IEB – Fundo Mário de Andrade”, USP

Pode ser visualizada por meio do link:

<https://goo.gl/RFOZ7s>

[*Imagem 1*] Essa fotomontagem, assim como as que serão abordadas neste texto, fazem parte do presente dado por Jorge de Lima a Mário de Andrade em fins dos anos 30<sup>3</sup>. Essa informação não é fortuita, uma vez que ela permite entrever certo nexos com alguns poemas escritos por Jorge de Lima no mesmo período. Em uma visada demasiadamente rápida, seria possível dizer que essa fotomontagem, dominada pela flutuação de três cabeças sem corpos, é o exato oposto do “Acéfalo” apresentado, em 1936, por André Masson para a revista homônima dirigida pelo dissidente surrealista Georges Bataille. O cenário é rico e cuidadosamente ornamentado para o trabalho; nele, toda matéria natural – madeira, fibra vegetal ou animal, metais e pedras – aparece sob o signo da transformação técnica: mesa oval e cadeiras, portas em caixotões, tecidos e tapeçarias, cinzeiros e fechaduras, colunas. Essa é, então, a ambientação onde aparecem – como que caídos de paraquedas, em uma flutuação assombrosa – os seres... só cabeça. De algum modo, essa fotomontagem pode ser lida como a face reversa e árida do ser criador de mundos. Tudo parece estar ordenado, tudo permanece em suspensão – como que em um silêncio sepulcral. Se alguém desejasse ouvir alguma frase produzida por essas cabeças, suas bocas não se abririam, para sempre *infans*, i.e., segundo o étimo latino, “que não fala”. Porém, há algo em sua flutuação que é suficientemente capaz de produzir em nós um riso estridente.

Conforme Roger Bastide (1997) assinalou, em um texto já clássico sobre a poesia religiosa no Brasil, um dos *topoi* mais caros à atividade escritural de Jorge de Lima é, precisamente, o despedaçamento

---

3 Observe-se que todas as fotomontagens presentes neste ensaio, bem como os textos de Mário de Andrade e de Murilo Mendes, estão disponíveis em: <http://www.apinturaempanico.com/fotomontagens.html>.

e a mutilação dos corpos. Exemplos disso podem ser encontrados facilmente em textos escritos desde começos dos anos 30, tal qual no romance *O Anjo* [1934], no livro de poemas *A Túnica Inconsútil* [1938]. Vale observar que, ao longo desses textos, o avanço da técnica é entendido, não exatamente enquanto marca de um progresso glorioso, senão especialmente enquanto processo de desenraizamento que arrisca a integridade dos corpos e a existência da vida. Trata-se, então, de perceber no cerne da técnica também um aprofundamento potencialmente mortífero da dispersão babélica. Existe, inclusive, um magnífico poema publicado em *A Túnica Inconsútil* que apresenta de modo extremamente pungente sua revanche à crença na infalibilidade da técnica, ou seja, “O grande desastre aéreo de ontem”, dedicado ao pintor Cândido Portinari:

Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradivarius. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramalhete de rosas que ela pensou ser o pára-quedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranqüila e cega! Ó amigos, o paralítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol (LIMA, 1958, p. 446).

De leste a oeste, do alto ao baixo, o destino do vivente humano não encontra glória que, logo em seguida, não possa se converter em queda, desastre, desintegração catastrófica. Ou, se assim se preferir, seguindo um pensamento que não oblitera a inescapável emergência da história dos vencidos na estória dos vencedores: da Estrela Polar ao Cruzeiro do Sul, a viagem encontra a distopia – ou melhor: ela a produz... com ferro, fogo e sangue. Mas, além disso, destacando a repetida coincidência de quedas e de verbos no tempo presente, talvez

fosse interessante considerar que, nos termos de Walter Benjamin: “o conceito de progresso deve ser fundamentado na idéia de catástrofe. Que ‘as coisas continuam assim’ – eis a catástrofe” (BENJAMIN, 2006, p. 515). Essa dilacerante relação entre progresso e produção da barbárie, por outro lado, aparece até mesmo ao longo do poema “Arranha-céu”, publicado por Jorge de Lima em *Poemas Escolhidos* [1932]:

O campeão mundial de misticismo[...]  
quis, naquela época avançada,  
subir no elevador  
para ver o céu.

O campeão foi pelos andares  
parando...  
parando...  
sempre em linha vertical.

[...]

No derradeiro parou:  
nem um anjo.  
Então desceu,  
desceu,  
desceu  
e atravessou o asfalto  
com um medo danado  
de morrer sem confissão  
debaixo dos autos.

(LIMA, 1958, p. 326-327)

Se o vivente humano em algum instante intentou transcender sua existência destacando-se do chão, ele não apenas se deparou com uma dimensão de ausência, como ainda percebeu que o próprio meio escolhido para a elevação foi capaz de levá-lo à morte, atirando-o sem qualquer clemência contra o lugar de onde ele escapara.

Conforme Georges Bataille, a assunção da posição vertical na pré-história do vivente humano teria engendrado uma forte pressão sobre as descargas da região mais inferior. Não encontrando o mesmo modo de satisfação de outrora, grande parte desses impulsos vitais foi transferida para a cabeça, para o rosto – aliás, a abundância do riso e do choro poderia ser entendida inclusive como sintoma preciso dessa alteração postural (Cf. MORAES, 2002, p. 206). Por outro lado, a cabeça, nos termos de Jean-Luc Nancy, no instante em que se eleva acima do

solo, separando em duas diferentes dimensões as mãos e os pés, também serve de protótipo imagético da criação de uma outra figura, em torno da qual o homem continua se debatendo. Essa figura é a da soberania – ou seja, nas palavras de Nancy (2003, p. 94), a substância de um sujeito cujo ser não consiste senão na elevação absoluta. Antes de tudo, a soberania proporciona a separação do alto e do baixo no ponto mais extremo, leva ao Altíssimo que causa vertigens e que, ao mesmo tempo, opera em favor da obliteração da baixeza do *húmus* (NANCY, 2003, p. 95). Mas há algo nesse processo que escapa ao movimento ascensional e se inscreve, como resíduo, como *caput mortuum*, na própria palavra. Nesse ponto, é preciso não temer a vertigem e, literalmente, decompor os elementos. “Soberano”, i.e., aquele que está na elevação mesma, em latim, diz-se *superānus*, termo composto pelo encontro entre *super*, que indica “sobre” e “excesso”, e *anus*, *i*, que indica – como bem sabemos – a abertura posterior do tubo digestivo. Nesse sentido, nos aspectos multifacetados da soberania, o excesso do *superānus* não se dirige apenas para o alto, senão especialmente para o baixo, para o baixo. Assim, quando o soberano está decidindo sobre o caso de exceção – segundo a fórmula de Carl Schmitt –, ele não está apenas personificando a substância acima do *humus*; ele também está agindo como um super ânus, um ducto excessivo de onde deriva toda sorte de perversão e vilania de que o homem é capaz. A propósito, talvez seja desnecessário assinalar que “ducto” lembra, etimologicamente, outra palavra latina, *ductus*, cuja significação indica um poder primário de conduzir em apenas um sentido fluxos dispersivos e impulsos fluidos. Daí que, considerando um dos mais aterrorizantes *arcana imperii* da política contemporânea, *ductus* permanece como o significado basal de duas palavras em italiano e em alemão: *duce* e *Führer*. Assim, através da fotomontagem apresentada por Jorge de Lima, esses termos podem expor especialmente a íntima relação entre a “superioridade de valores” (AGAMBEN, 2004, p. 128) e a abjeção reprimida – que retorna, aqui, como uma aparição inquietante [*Unheimlich*].

Ora, seria possível dizer que a fotomontagem de Jorge de Lima evoca uma tentativa soberana de rasura da acefalia? A resposta talvez seja negativa. Para dizê-lo com mais precisão, a proliferação das cabeças contém certa afinidade com a própria ausência delas – questão cara ao pensamento dos surrealistas dissidentes durante os anos 30. Aliás, no texto sobre “A conjuração sagrada”, Bataille (2013a) observou que na

medida em que a devoção logocêntrica dos homens se transforma em necessidade ou em razão de ser para todo o universo, é a própria vida que se transforma em servil: “se não é livre, a existência torna-se vazia ou neutra e, se é livre, ela é um jogo [...] a fascinação da liberdade se enfraqueceu quando a Terra produziu um ser que exige a necessidade como uma lei acima do universo. O homem, entretanto [...] é livre para se assemelhar a tudo aquilo que ele não é no universo” (BATAILLE, 2013a, p. 3). Em um texto posterior, “Proposições”, Bataille reafirmou a compreensão de que um viver-junto capaz de exercitar a liberdade, para além da denegação da cabeça, também pode ser elaborado através tanto da *bicefalia* quanto da *policefalia*. Isso porque aquilo que resta aquém ou além do uno promove a explosão do *princípio da redução à unidade* inscrito na cabeça única (Cf. BATAILLE, 2013b, p. 20). É com isso, portanto, que se podem entender alguns dos aspectos evocados por Murilo Mendes em sua consideração sobre as fotomontagens de Jorge de Lima. Por outro lado, é com isso que se pode passar a abordar mais duas fotomontagens – que oscilam um tanto quanto ao sabor daquela *femme 100 têtes*, de Max Ernst.

**Imagem 2** – “Sem título”, Jorge de Lima, 193?  
Coleção “IEB – Fundo Mário de Andrade”, USP

Pode ser visualizada por meio do link:

<https://goo.gl/i59Y3W>

[Imagem 2] Aqui, uma forma oval, semelhante à “ovalidade” da mesa exposta logo na primeira fotomontagem, toma de assalto um rosto feminino – quem sabe, de uma estrela de cinema –, cujo corpo está coberto por um grosso casado de peles. Com pés invisíveis, ela vem sustentada por uma mão imensa, branca e gélida. Aí, pois, apresenta a vacuidade e a neutralidade de uma vida que, tendo como destinação a perspectiva de um ponto obscuro ao fundo, encontra-se solitária – como sombra espectral aproximando-se ou afastando-se de uma vida que se confunde sem restos com a morte. Em um gesto que pode indicar tanto humildade servil quanto altivez incrivelmente soberana, ela volta para nós o vazio do rosto, o apagamento de sua cabeça – ele nos observa mais do que, talvez... nós o observemos. De algum modo, o círculo vertiginoso que se sobrepõe à mão remete, então, ao pânico daquele que se depara com a ausência presente nas alturas, com a roda veloz do automóvel. Aqui, então, a claridade do ponto mais alto obscurece

a daquele mais baixo; o sujeito se suspende, assim como sua vida está suspensa: “vejo sangue no ar”.

Porém, configuraria um equívoco imaginar que Jorge de Lima estava propondo uma simples recusa da técnica. Tomando certa distância dessa escolha, através do discurso e do procedimento do corte e da montagem, ele talvez estivesse formulando especialmente um modo de usar a técnica, um modo de expor radicalmente aquilo que, através dela, havia sido descartado como matéria exótica – segundo o étimo, “matéria posta fora do alcance dos olhos”. Assim, em outros termos, pode-se dizer que, através da reelaboração da relação entre discurso e imagem, Jorge de Lima estava ajudando a apresentar e, ao mesmo tempo, a tornar pensável a existência da baixeza na própria consistência daquilo que se percebia apenas como altíssimo. O fluxo desse movimento fica bastante claro na terceira fotomontagem [*Imagem 3*].

**Imagem 3** – “Sem título”, Jorge de Lima, 193?  
Coleção “IEB – Fundo Mário de Andrade”, USP

Pode ser visualizada por meio do link:

<https://goo.gl/kZ5fwo>

Tal imagem mantém certa semelhança com a anterior – surge, talvez, como sua contraface. O pólo iluminado é o inferior, onde pode ser visto um peculiar corpo feminino coroado por uma imensa cabeça simiesca. Há um equilíbrio muito estranho aí: pernas cruzadas, casaco quase escorregando pelos ombros, cadeira confundindo-se com o corpo sentado, mão segurando um cigarro, pé despontando sorrateiramente no canto esquerdo. Aliás, nessa recíproca ingerência entre alto e baixo, não é um completo disparate lembrar que, em um texto publicado em 1929, Bataille (2003) assumiu que o dedão do pé – não a mão, nem a cabeça – era a parte mais humana do corpo do homem. Fundamental para a manutenção da posição ereta, ele não se abstrai ao contato com a baixeza – ao passo que ele se arrasta pelo chão, também encarna um dos mais clássicos fetiches sexuais. Nesse sentido, ainda seria possível essa fotomontagem apresentasse uma centelha emblemática e, ao mesmo tempo, disruptiva da própria condição humana – daquele existente que, nascendo, vem ao mundo banhado de sangue, urina e fezes e que, crescendo, procura corporificar algum sentido. Sentido

esse que, para alguns, deve ser único, senhor e escravo do *logos* ou de qualquer outra coisa capaz de ser separada e, em seguida, direcionada à elevação absoluta.

Por outro lado, o equilíbrio inquietante da figura, além de indicar a simultaneidade de acefalia e de policefalia, também recorda com humor a definição taxonômica do vivente humano apresentada por Linneaus. Como notou Giorgio Agamben (2002, p. 32-33), o nome genérico *Homo* não se fazia acompanhar por nenhuma marca específica, mas antes por uma versão daquele velho adágio filosófico *nosce te ipsum. Homo sapiens*, nesse sentido, antes de qualificar propriedade ou essencialidade, remeteria a um imperativo – i.e., a uma sutura falível para uma ferida narcísica inescapável. Daí que, tal qual aconteceu com a decomposição dos elementos da soberania, também alguma decomposição dos elementos da definição taxonômica do animal humano traria uma deriva pelo baixo – ou melhor, pelo [i]mundo. “*Homo* é um animal constitutivamente ‘antropomorfo’” (AGAMBEN, 2002, p. 34), dizia Agamben. Ou seja, para que esse animal possa se reconhecer e se denominar participante do gênero *Homo*, ele precisa recorrer aos reflexos que o mundo lhe fornece, através de algum meio [lat. *medium*, gr. *metaxu*] – o qual pode ser a superfície esfacelada de um espelho, ou mesmo o babelório cotidiano da palavra. Porém, esse refluxo constante entre tentativa de conhecimento de si e alienação no reconhecimento de outro tampouco é inequívoco – ele deixa restos, mobiliza fissuras; algo escapa insistentemente tanto ao conhecimento quanto à alienação. Assim, conforme Coccia (2010), na medida em que uma imagem não pode ser mais do que a aparência de algo fora de seu lugar original, abstraído de sua existência natural, para o vivente humano, a reconsideração em torno da visão da imagem de sua cabeça e de seu rosto sempre adquire contornos protéticos passíveis de serem decompostos em feições simiescas, animais. Não obstante, através da destruição das figuras e da sua reconstrução inquietante, as fotomontagens elaboradas por Jorge de Lima talvez exponham, então, a confluência de mundos onde o pensamento pode recair, em alguma medida e mais uma vez, sobre o corpo – já não necessariamente para obliterá-lo, senão para restituir-lhe vida de um modo não pautado tão somente pelo altíssimo.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. *L'Aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mezzi senza fine*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.

ANDRADE, Mario de. “Fantasias de um poeta”. *A pintura em pânico*, 2010, p. 131. [Catálogo da exposição das fotomontagens de Jorge de Lima, sob a curadoria de Simone Rodrigues, realizada entre 15 de março e 02 de maio de 2010, na *CAIXA Cultural*, Rio de Janeiro]. Texto originalmente publicado no “Suplemento em retrogravura”, n. 146, *O Estado de S. Paulo*, 1ª quinzena de novembro de 1939.

BASTIDE, Roger. *Poeta do Brasil*. São Paulo: Editora da USP – Duas Cidades, 1997.

BATAILLE, Georges. *Acephale*, n. 1, [24 de junho de 1936]. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro: Cultura & Barbárie Editora, 2013a.

\_\_\_\_\_. “El dedo gordo”. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1936*. Tradução para o castelhano de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003, pp. 44-49.

\_\_\_\_\_. *Acephale*, n. 2, [21 de janeiro de 1937]. Tradução de Fernando Scheibe. Desterro: Cultura & Barbárie Editora, 2013b.

BENJAMIN, Walter. “N 9a, 1”. \_\_\_\_\_. *Passagens*. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte – São Paulo: Editora da UFMG – Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura & Barbárie Editora, 2010.

LIMA, Jorge de. *Obra completa. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

MENDES, Murilo. *A pintura em pânico*, 2010, p. 134. Publicado originalmente em *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *La creazione del mondo o la mondializzazione*. Tradução italiana de Davide Tarizzo e Marina Bruzzese. Torino: Einaudi, 2003.