

Bárbara Bergamaschi\*

Universidade de Lisboa - CIEBA

# A Mulher em Pânico – Faces do surrealismo no Brasil.

## As forças disruptivas do feminino nas Fotomontagens de Jorge de Lima

### Resumo:

Nos anos 1930-1940 Jorge de Lima começa a se interessar pela prática da fotomontagem quando toma conhecimento da técnica surrealista através do livro *La Femme 100 Têtes* de Max Ernst, livro este que lhe é oferecido pelo seu parceiro artístico Murilo Mendes. A partir de uma pesquisa realizada no acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) no Rio de Janeiro, encontramos 55 recortes de revistas nunca utilizadas pelo poeta que, ao que tudo indica, seriam utilizadas para criar novas fotomontagens. Notou-se uma prevalência de imagens da figura feminina nos recortes encontrados. Neste artigo, abordamos especificamente a importância da mulher e as forças “disruptivas” femininas na tópica surrealista. Para tal, realizamos algumas análises comparatistas, cotejando fotocolagens e poemas de Jorge de Lima e Murilo Mendes. Veremos como a *praxis* de Lima e Mendes bebe das fontes da vanguarda francesa, ecoando as investigações empreendidas por André Breton e Georges Bataille.

### Palavras-chave:

Surrealismo no Brasil, vanguardas modernas, poesia moderna, literatura comparada, intermedialidade

### Abstract:

In between the decades of 1930s and 1940s, Jorge de Lima became interested in the practice of photomontage when he entered in contact with the surrealist technique through the book “*La Femme 100 Têtes*” by Max Ernst, which was offered to him by his artistic partner Murilo Mendes. In a research carried out in the archives of the Museum of Brazilian Literature (AMLB) at the Casa de Rui Barbosa Foundation (FCRB), we found 55 clippings from magazines never used by the poet, in which there is a prevalence of images of the female figure. In this article, we specifically address the importance of women and the “disruptive”

forces of feminine in the surrealist topic. To this end, we carried out some comparative analysis between photomontages and poems signed by Jorge de Lima and Murilo Mendes. We will see how the praxis of Lima drinks from the sources of the French avant-garde, echoing the investigations undertaken by André Breton and Georges Bataille.

**Keywords:**

Surrealism in Brazil, modern vanguards, modern poetry, comparative studies, intermediality

### **Introdução - O surrealismo no Brasil e o nascimento da Pintura em Pânico**

No início dos anos 1930, o poeta brasileiro Jorge de Lima começa a se interessar pela prática da fotomontagem quando toma conhecimento da técnica artística através do livro *La Femme 100 Têtes* (1928) de Max Ernst,<sup>1</sup> que recebe de presente do também poeta e amigo Murilo Mendes.<sup>2</sup> Inspirado pelo movimento surrealista francês, o poeta cria então 41 fotomontagens a partir de recortes de jornal, livros científicos, anúncios de publicidade, ilustrações médicas e botânicas e hebdomadários semanais, que seriam compiladas no livro intitulado *A Pintura em Pânico*, impressa pela Tipografia Luso-Brasileira em 1943. O título do livro de Lima faz uma homenagem ao amigo que inspirou-o, pois é uma citação a outro livro do colega, sendo uma referência direta ao *A Poesia em Pânico* de Murilo Mendes, publicado em 1937.

O surrealismo, movimento artístico e literário que se originou na França em 1924, apesar de não ter se consolidado no Brasil como um movimento articulado, segundo Sérgio de Lima (2002) se fez presente enquanto influência revolucionária e formadora de um espírito libertário, encontrando ressonância em artistas brasileiros de diferentes décadas.<sup>3</sup> Como afirma o crítico de arte Ronaldo Brito “como toda vanguarda, o surrealismo vivia da utopia” e consistiu em “uma tentativa heróica de atacar o *cogito* cartesiano” e “denunciar a falência do projeto moderno” (2005: 122). Segundo Lima, o surrealismo no Brasil seria “por definição uma visão crítica da realidade e está muito longe de ser dogmático, não sendo nem um programa, nem uma escola e nem um juízo: é uma experiência em aberto [...] dando-se como aventura e expressão do desejo do homem” (2002).

O surrealismo no Brasil se tratou, com efeito, de um *ethos*, uma propeudêutica para se encarar o real, um “ato existencial” mais do que um projeto dogmático. Portanto, o movimento não continha uma dimensão programática de política cultural. Sérgio de Lima atribui a marginalidade e negação do surrealismo no Brasil e sua presença diluída nos círculos artísticos devido à pouca adesão dos artistas ligados à Semana de Arte Moderna de 1922<sup>4</sup> ao movimento. Diferindo das experiências da Semana que relegou a fotografia a uma posição meramente documental, *A Pintura em Pânico* de Jorge de Lima é hoje considerada como uma obra *sui generis*.

É, no entanto, Mário de Andrade quem irá publicar a primeira crítica do livro de fotomontagens de Jorge de Lima, com seu artigo “Fantasias de um poeta”. Segundo Sacchetti (2018), este artigo revela uma atitude ambígua. Há uma dificuldade do escritor paulista de situar as qualidades das fotomontagens como positivas ou negativas, o que revela sua desconfiança em relação ao método surrealista e da fotografia como expressão artística válida.<sup>5</sup> Os “surrealistas” brasileiros, Nery, Mendes e Lima, andariam na contramão do projeto de Mário de Andrade, pois seus objetivos não eram estabelecer um marco divisor na história cultural do Brasil ou criar, de modo contínuo, um novo paradigma estético nacional, fundando uma “linguagem” tipicamente brasileira no campo das artes que recusava a influência europeia. Não havia a pretensão ou a preocupação em definir quais eram os tons das “cores locais” da literatura e da arte produzida em solo brasileiro.<sup>6</sup>

Estes dados históricos reforçam a raridade da obra de Lima, que é considerada, portanto, um dos primeiros exemplares e publicações de uma estética fotográfica moderna e de vanguarda no contexto da arte brasileira no período do Entre Guerras (Bergamaschi N. 2020). *A Pintura em Pânico* teve uma única edição de época, com tiragem de 250 exemplares, sendo cada exemplar cuidadosamente numerado e assinado pelo autor. Pouquíssimos sobreviveram, tendo-se tornado uma obra raríssima. Somente no ano de 2010, com a exposição das fotomontagens de Jorge de Lima com curadoria de Simone Rodrigues e patrocínio da Caixa Cultural do Rio de Janeiro, um novo catálogo com reprodução das obras foi reeditado tornando-as, enfim, facilmente acessíveis ao público. As fotomontagens analisadas neste artigo são provenientes desta publicação.

A primeira percepção que temos ao folhear o livro é a presença onipresente do corpo humano. Nota-se que a anatomia é um dos elementos mais frequentes no repertório de imagens do livro. A figura humana está presente em todas as imagens, com exceção de apenas duas das 41 fotomontagens reunidas no livro. No interior desse conjunto, são raras as vezes em que o corpo é mostrado íntegro. Na maioria das vezes, ele sofre algum tipo de perversão: é retratado ora mutilado, ora fragmentado, ora confusamente amalgamado a outros corpos, a objetos e a seres não-humanos (Sacchetti 2018).

Observa-se também um ponto privilegiado de mutações: a cabeça é parte do corpo mais substituída, recortada ou modificada. Constatamos que a maioria dos corpos humanos que se apresentam ora mutilados e/ou obliterados são os corpos do gênero feminino. Já os corpos femininos apresentados de maneira íntegra estão em sua maioria nus ou representam divindades mitológicas. Em contrapartida, os corpos masculinos, quando surgem na cena, são representados em grande parte de forma integral, sem mutilações e devidamente vestidos. Os homens, nas raras vezes que são apresentados nus ou desmembrados, surgem na forma de estatuária greco-romana do período neoclássico ou como cabeças flutuantes.

O livro de Jorge de Lima está repleto de mutações, mas elas ocorrem principalmente nas figuras femininas. Já nas primeiras páginas de *A Pintura em Pânico*, o leitor é tomado de assalto por uma série de figuras monstruosas: mulher-abajur, mulher-gorila, mulher-medusa, mulher bicéfala, mulher-múmia, mulher sem face, mulher-kali, entre tantas outras (figs. 1, 2

e 3, abaixo). Nestas obras o rosto e a cabeça das mulheres são a parte do corpo privilegiada para as mutações, sendo substituída por outros objetos e seres insólitos.



Figura 1, 2 e 3 – Fotomontagens de "A Pintura em Pânico" (1942) de Jorge de Lima

Na pesquisa realizada no acervo de Jorge de Lima no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) encontramos cerca de 55 recortes de revistas nunca utilizadas pelo poeta que, ao que tudo indica, seriam utilizadas para produção de novas fotomontagens. Trata-se, portanto, de um acervo de matrizes potenciais para novos trabalhos, um empreendimento que talvez Jorge de Lima considerasse inacabado ou ainda em processo de se expandir. Saltou aos nossos olhos a quantidade expressiva de imagens de figuras e corpos femininos neste acervo. As imagens de mulheres constituem cerca de 45% (25 recortes no total). Assim, acreditamos que é relevante um olhar detido na abordagem dos corpos femininos desta produção artística.

Para organizar o material encontrado, dividimos as folhas de jornal e imagens previamente recortadas encontradas nas pastas do arquivo nas seguintes categorias: *Feminino*, *Religião*, *Paisagem*, *Natureza* e *Trabalho*. Os recortes categorizados no campo *Feminino*, em sua maioria, eram provenientes de anúncios de publicidade e de revistas de moda e beleza, além de propaganda de alimentos, de vestuário, de produtos de limpeza, como também de reportagens sobre atrizes e celebridades da época. Verificou-se também a recorrência de temas como a maternidade e o casamento (fig. 4, conjunto de recortes, abaixo).



Figura 4 - Recortes Encontrados no Acervo de Jorge Lima na AMLB - Figuras Femininas

Já os recortes com as figuras masculinas foram, em sua maioria, colocados no campo nomeado como “Trabalho”. Nelas os homens estão na sua maioria de corpo inteiro, com enquadramento em plano aberto, e estão a realizar alguma ação ou ofício: estão a jogar futebol, a praticar esportes, a caçar, a cavalgar, a garimpar, a trabalhar na construção civil (ou em trabalhos forçados, no que parece ser uma cena em um presídio), a ler, a estudar e a atender pacientes. Muitas das vezes estão concentrados em afazeres intelectuais e artísticos de maneira solitária, leem em suas poltronas ou pintam em seus gabinetes/ateliês (fig.5, conjunto de recortes, abaixo).



Figura 5 - Recortes Encontrados no Acervo de Jorge Lima na AMLB - Figuras Masculinas

### As estruturas escopofílicas patriarcais – A Mulher “para-ser-olhada”

Um aspecto importante a ser ressaltado é o fato de que as imagens dos recortes de revista selecionadas por Jorge de Lima parecem refletir, jogar e revelar a diferenciação sexual socialmente pré-estabelecida em uma sociedade heteronormativa e patriarcal de sua época.

Laura Mulvey, em seu texto seminal que funda a crítica feminista no cinema, “Prazer visual e cinema narrativo” (1983: 437), a partir de uma visada da teoria psicanalítica, busca compreender a maneira pela qual o cinema dominante de Hollywood das décadas de 1930, 1940 e 1950 refletiu obsessões psíquicas da sociedade que o produziu. Para Mulvey, a forma de retratar as mulheres no cinema refletiria um inconsciente “ótico” coletivo, formado pela ordem dominante falocêntrica e por uma linguagem patriarcal, a partir de criação de estruturas escopofílicas, ou seja, “formas de ver e o prazer de olhar”. Mulvey estuda justamente o período de produção de filmes contemplado pelas fotomontagens de Jorge de Lima, o que permite que façamos, portanto, alguns paralelos.

Segundo Mulvey, na cultura patriarcal daquelas décadas, a mulher existia como figura que oscilava entre a passividade, a histeria e o masoquismo, e se fundava enquanto mera oposição, significante do outro que não é masculino. A cultura patriarcal seria calcada em um senso unívoco do “ser mulher” que a coloca enquanto negatividade numa relação opositiva à ontologia do sujeito masculino. Como alteridade pura, a mulher portava um significado, mas não era produtora dele. A categoria ontológica da mulher seria então indissociável de sua natureza e de seu corpo (ou de sua anatomia, como diria Freud).

Mulvey disserta como o cinema, a mídia e a publicidade são feitos tendo em vistas o olhar e prazer masculino (ou *male gaze*, como se popularizou o termo em inglês). Em um mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer de olhar (que constitui a formação do ego e da libido na infância) foi dividido entre as oposições maniqueístas e dicotômicas do ativo/masculino *versus* o passivo/feminino. O olhar masculino dominante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com sua fantasia. A mulher então tem sua aparência codificada simultaneamente para ser olhada e exibida, sua existência serve para causar impacto erótico, e reforçar sua condição de “para-ser-olhada”. A mulher “mostrada” como objeto sexual passivo é o *Leitmotiv* do espetáculo narrativo do cinema clássico, e sua função na narrativa é tanto impactar afetivamente o herói da trama, os espectadores (composto por um público majoritariamente masculino) – quanto “apaziguar” as neuroses constitutivas do ego masculino, sempre ameaçado pelo potencial castrador da figura feminina (1983: 444).

Ao invés de uma integridade do corpo humano as mulheres divas do *star system* são retratadas como corpos fragmentados (as pernas de Marlene Dietrich) ou como uma grande face (a importância do rosto no *close-up*) – no qual a parte substitui o todo – e são assim achatadas e recortadas do fundo em uma iconografia típica do ícone religioso. Como tudo que resvala para o campo do sagrado, essas mulheres se tornam objeto tanto de idolatria quanto de horror, incorporando tanto a beleza quanto a monstruosidade feminina. As musas do cinema, como Greta Garbo, Póla Negri, Grace Kelly, Kim Novak e Marilyn Monroe, encarnaram, destarte, os fetiches da sociedade moderna de sua época.

Podemos observar nos recortes escolhidos por Jorge de Lima uma maneira semelhante de retratar a mulher que Mulvey percebe nos filmes hollywoodianos. Nos recortes vemos a típica divisão social do trabalho e a econômica tradicional dos papéis de gênero. Enquanto a mulher está em um lugar de passividade, se limita ao ambiente doméstico, da maternidade, do erotismo ou da sedução, se colocando à disposição, enquanto objeto “para ser visto” e admirado – o homem, senhor de si, possui subjetividade própria, particularidades que os diferenciam entre si e constituem sua personalidade. Homens estão em papéis ativos, detêm um desejo e se aventuram ou estão em busca de conquistar o seu lugar no mundo com o esforço e suor de seu trabalho e inteligência.

Veremos como estas pré-determinações de gênero que relegam o feminino a um lugar passivo e apaziguado serão, então, colocadas em tensão e em cheque pelo imaginário surrealista.

### **A Mulher como Força de Desmedida e *Ethos* surrealista**

O fascínio pela figura e pelo corpo femininos não é exclusivo do surrealismo e sempre esteve presente na arte ocidental. Os mitos gregos das ninfas, deidades e das nove musas colocavam a mulher no lugar resguardado de inspiração e alimento criativo do aedos ou poetas. Na iconografia clássica as deidades femininas (como Perséfone, Afrodite e Artémis na mitologia greco-romana) são comumente atreladas às suas capacidades reprodutivas, retratadas como força germinativa primária da natureza ou representantes de uma beleza inumana capaz de levar os homens à loucura e inclusive à Guerra (a Guerra de Tróia arranca e gira em torno do rapto de Helena). A aparição do feminino se dá, portanto, em primeiro momento, como tradicional alegoria da criação e da poesia ela mesma, mas sua figura vai se metamorfoseando ao longo da modernidade.

Percorrendo rapidamente de uma ponta a outra a história da transformação da representação do corpo feminino (processo longo e complexo que passa por Rubens, por Goya, por Courbet, por Manet, por Picasso, por Matisse, por Rodin. etc.), podemos, de modo a exemplificar esta transformação, nos determos nos nus femininos “equilibrados” retratados nas xilogravuras de Albrecht Dürer. Em “Estudos de proporção do organismo da mulher” de 1528 e “Desenhista fazendo desenho em perspectiva de uma mulher” de 1525 (fig. 6, abaixo) o pintor destrincha a anatomia feminina dentro de cálculos matemáticos e por meio de um *grid*/ gradeira que traça o corpo feminino dentro de linhas da perspectiva renascentista. Avançando em cinco séculos, chegamos na outra ponta opositiva em que os corpos femininos são, então, substituídos pelas bonecas monstruosas, disformes e antinaturais de Hans Bellmer (fig. 7, abaixo).

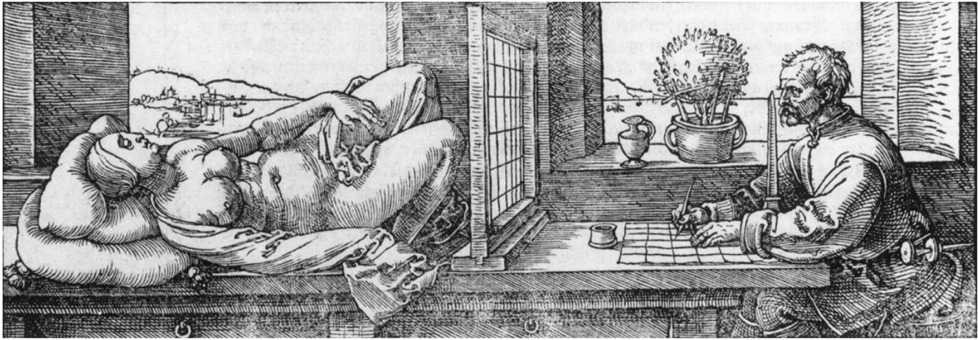


Figura 6 - Albrecht Dürer, *Draughtsman Dawing a Recumbent Woman*, Xilogravura, 1525. Fonte: Galeria Albertina, Viena



Figura 7 - Hans Bellmer, *Les Jeux de la Poupe*, Fotografia, 1935-1936

Segundo Eliane Robert Moraes os surrealistas buscavam libertar a anatomia humana das proporções estabelecidas pelos cânones clássicos do renascimento, que normatizam os corpos em anagramas, a partir de pressupostos iluministas da proporção, da razão áurea e do equilíbrio (2002: 66-68). A operação privilegiada da imaginação surreal consistia na atividade

combinatória e na aproximação de realidades distantes. Os jogos de liberação do inconsciente dos surrealistas se deram primeiramente através da linguagem, para posteriormente se estenderem da palavra para o corpo, criando um nexos entre escrita, desmembramento e decapitação.

Contrários à racionalidade da arte acadêmica e renascentista, o gesto surreal operava no sentido de desumanizar a anatomia, submetendo o corpo ao desregramento dos sentidos e à desordem. Por isso a importância da imagem da mesa de dissecação e das metamorfoses sucessivas de *Chants de Maldoror* (1868), da teratologia (ou desvios da natureza), do bestiário de animais exóticos e dos híbridos da mitologia grega, como a iconografia central para *praxis* e ideário surrealista. As tópicas surrealistas que indagavam o princípio de identidade e da razão eurocêntrica seriam então sintetizadas, enfim, na figura emblemática do Minotauro e do homem decapitado mas que se mantém vivo, imagem concebida por André Masson e Georges Bataille na revista *Acéphale* (publicada entre 1936 e 1939).

O laboratório prioritário eleito para tais experimentações, onde serão colocados em prática estes e jogos de desfiguração e híbridos será, justamente, o corpo da mulher. Em artigo “As novas cores do sex-appeal espectral” publicado na revista *Minotaure*, Salvador Dalí afirma: “A mulher se tornará espectral pela desarticulação e a deformação de sua anatomia” (Dalí *apud* Moraes 2002). Para os artistas surrealistas, a desordem, o caos e a dissolução das formas ocorrem justamente no ato sexual. Ao retratar o corpo da mulher de maneira incompleta ou ausente, os surrealistas revelavam sua condição de fantasma, devolvendo o objeto de desejo à sua origem virtual, realçando seu potencial imaginário.

Ainda segundo Michel Löwy (2018), na sua primeira fase o surrealismo é marcado por uma fascinação e por um encantamento pelos aspectos enfeitados das sociedades matriarcais e culturas pré-modernas, pelos mitos profanos e pelos rituais sacrílegos do passado. Breton em diversos escritos invoca os mitos de Osíris e Isis, o mito da Melusina, o mito de Satã ou Lúcifer (também chamado de a Estrela do Amanhã), como o anjo da liberdade e o mito da salvação da terra pela mulher. Cria-se, assim, uma estreita ligação entre as forças do submundo, as forças das sociedades ditas “primitivas” e divindades pagãs.<sup>7</sup>

Já o romance *Nadja* (1972) de André Breton – considerado o livro-manifesto dos surrealistas, misto de diário, caderno de notas – invoca uma vida em que o cotidiano e o banal não se diferenciam do extraordinário, do espantoso, do imaginário e do incomunicável. Estas duas realidades se amalgamam e coexistem sem contradição aparente em uma percepção supra-real, ou surreal. Não coincidentemente, o protagonista somente acessa este mundo fantástico pela mão-guia de uma personagem feminina: Nadja, que dá o título ao livro. A sua intuição, os seus dons divinatórios e sua sensibilidade aflorada, que, no senso comum, são características associadas ao universo feminino, são justamente as qualidades exaltadas pelo “pai” do surrealismo.

Mesmo que dentro de uma lógica ainda patriarcal, que essencializa o comportamento de gênero, os surrealistas buscavam, por meio da restituição da mulher como força disruptiva, dar um golpe de misericórdia na civilização ocidental. Para Breton, é a mulher, ela mesma, o

*ethos* surrealista e Nadja sua figura prototípica. É a mulher que vaga livremente pelas ruas de Paris sem rumo, dominada pelas forças do instinto e tragada pelos fluxos do acaso que poderá, quiçá, dotar a vida dos homens de algum sentido.

### **Ecos da Mulher Surrealista em Jorge de Lima e Murilo Mendes**

Em “A Pintura em Pânico” podemos perceber uma semelhante narrativa em torno do simbolismo da figura feminina. A fotomontagem que abre o livro de Jorge de Lima é especialmente reveladora da herança surrealista (fig. 8, abaixo). Composta por uma imagem de mulher nua no estilo neoclássico, ao seu lado vemos uma espécie de embrião encapsulado em uma casca de ovo onde é possível ver o seu interior e um ser biológico, misto de planta e animal, com tubas uterinas que lembram um coral marítimo e nos remetem a um instrumento musical. O ovo, por sua vez, flutua no ar, banhado por um fecho de luz celeste vinda do céu estrelado. Esta imagem da criação se opera como espécie de chave de acesso à narrativa alegórica do livro. A imagem vem acompanhada de uma epígrafe de Henri Michaux, que reproduzimos abaixo:

*Então ele nasceu de um trombone e o trombone o alimentou por treze meses, depois ele foi desmamado e colocado na areia, sozinho com o camelo, então ele nasceu de uma mulher e ficou muito surpreso, e refletiu sobre seu peito, ele chupava, cuspiu, não sabia mais o quê. – Henri Michaux*



Figura 8 - Primeira fotomontagem que abre o livro *A Pintura em Pânico* (1942) de Jorge de Lima

Na epígrafe, Michaux dá luz a um novo mito da criação moderno, espécie de Gênesis alternativo. Não é mais Deus, figura masculina, que dá origem a todas as coisas. O homem não é mais feito à semelhança de seu criador, mas nasce confusamente de um objeto inanimado, um instrumento musical, para depois se desenvolver junto ao corpo feminino em uma

estranha simbiose. Na contramão do mito judaico-cristão, no qual Eva nasce de uma costela de Adão, aqui o homem nasce abandonado à própria sorte e a mulher existe à parte, autônoma e anterior ao seu nascimento. Com ecos dos mitos gregos das nove musas, a mulher aqui ainda se encontra resguardada ao lugar de inspiração e alimento criativo dos *aedos*.

Já na fotomontagem e a sua iconografia, bem como na expressão poética de Jorge de Lima, a mulher é comumente atrelada às suas capacidades reprodutivas, retratada como força germinativa primária de criação. A aparição do feminino se dá, em primeiro momento, dentro da iconografia clássica da Vênus, que surge como alegoria da criação e da poesia ela mesma, mas, como veremos, essa figura irá se metamorfoseando para se aproximar da experimentação surrealista.

Em uma releitura sobre a potência feminina na arte, para os surrealistas, a mulher seria quem mobiliza o espírito dos artistas desse movimento, mas de uma maneira distinta daquela herdada de uma releitura do classicismo greco-romano. Para os surrealistas as musas existem não mais atreladas a conceitos de beleza, pureza e harmonia do universo neoclássico, mas sim como forças de desmedida e caos, encarnando a natureza selvagem humana e sua potência libidinal que poderiam vir à tona de forma monstruosa e abjeta. Na iconografia surrealista a mulher é retratada como ser desmembrado que conjuga em seu corpo antinomias: o artificial e o natural, o orgânico e o inorgânico, o monstruoso e o sagrado, a criação e a destruição.

Iremos, agora, procurar traçar correspondências entre a tópica surrealista e a poesia de Jorge de Lima. No soneto do *Canto IV* do capítulo das “Aparições” do livro *Invenção de Orfeu* (2013: 217), Jorge de Lima apresenta a mulher como um mistério, onde não se divisa seu rosto. Ela apresenta diversas faces que se confundem com a de uma máscara, habita uma “divina selva” e projeta uma sombra sobre o homem, como podemos verificar na estrofe XXI do poema, reproduzido abaixo:

*Ó Grande ser profundo, musa intacta,  
de fundidos cabelos inconsútil,  
teu pousado suspiro, sopro e lume,  
tuas mãos enlaçadas, tua máscara,  
sombra de antigas faces, minha essência  
cuidado! não despertes, não te mudes,  
ó grande ser profunda, musa inclusa,  
divina selva, tudo como densa,  
teu inerte abandono me acalenta  
no escarvado do seio sempiterno,  
nas roupagens talaes que te vestem,  
na palavra insofrida ainda imersa  
nesse oceano de símbolos latentes,  
oh! grandeza de sombra que me sentes.*

*A Invenção de Orfeu* (Lima 2013)

Nesse poema, a mulher se consolida como encarnação de um desejo sombrio, amor pelas sombras, um perigo potencialmente mortífero para os homens. Lembremos que Michel Leiris (2018) em artigo na revista surrealista *Documents* define a máscara como algo da ordem feminina, “coisa obscura em si, tentadora e misteriosa – resíduo supremo enigmático e atraente tal como uma esfinge ou uma sereia”. Criaturas híbridas, misteriosas, de difícil deciframento, o “eterno Outro” numa ontologia patriarcal (como mencionado por Mulvey), a mulher está sempre envolta em uma névoa, seu rosto é visto como uma máscara e associado a dissimulações.



na

Figura 9 e 10 - Recorte encontrado na AMLB (FCRB) no Acervo Jorge de Lima e Fotomontagem "As catacumbas marinhas contra o despotismo" do livro *Pintura em Pânico* (1942) de Jorge de Lima

Curiosamente a musa intacta com “fundidos cabelos inconsútil”, que se esconde em um véu de mistério na supracitada poesia retorna como uma espécie de “eco” nos recortes de jornais encontrados no acervo da AMLB (fig. 9, acima).

Este é um dos recortes que nos chamou especial atenção. Ele retrata uma mulher em duas poses fotográficas: na primeira ela penteia seus longos cabelos com duas escovas simultaneamente, já na segunda ela trança seus fios enquanto encara diretamente a objetiva do fotógrafo e sorri, como se seduzindo seu espectador, quebrando a quarta parede ilusionista. Neste recorte observamos também o título “cabelos” na parte superior, palavra que foi deliberadamente preservada pelo poeta. O mesmo *Motif* que amalgama a anatomia feminina

aos elementos marítimos aparece também em outra fotomontagem do livro *A Pintura em Pânico*.

Na fotomontagem “*As catacumbas marinhas contra o despotismo*” de Jorge de Lima (fig. 9, acima), voltamos a visitar este lugar reservado à mulher no fundo de um “oceano de símbolos latentes”. No centro da fotomontagem vemos uma profusão de seres aquáticos sobrepostos uns aos outros: peixes, conchas, estrelas do mar, anêmonas, baleias, polvos, medusas, tartarugas e gaivotas. Ao fundo do oceano, uma estátua de uma mulher nua e alva está deitada de forma lânguida estirada na areia. As criaturas marinhas formam um bloco monolítico, uma barreira que impede a passagem e visão dos marinheiros na superfície. Um homem com escafandro se prepara para descer às profundezas subaquáticas, como Orfeu que desce ao inferno em busca de Eurídice. Enquanto a mulher jaz em um sítio frio, escuro e misterioso, associada às fantasmagorias e espectros, ao homem é incumbida a tarefa de enfrentar criaturas monstruosas para poder, enfim, chegar ao seu objeto de desejo.

Esta representação que associa o feminino aos elementos marítimos é recorrente também em outra poesia de Jorge de Lima, *Permanência de Inês* (2013). Numa releitura da personagem Inês de Castro, em *Os Lusíadas* de Camões, o *Canto IX* da *Invenção de Orfeu* (2013: 411-418) nos apresenta uma Inês alternativa. Parodiando o personagem de Vasco da Gama de Camões (“eu próprio outro marujo e outro oceano”) o eu-lírico de Lima avista, entre “barqueiros incessantes”, uma nova rainha morta no fundo do mar. Misturada ao universo marinho, seus cabelos se confundem com as ondas, os ventos e as espumas verdejantes. Agora sob a tônica surrealista, Inês, a rainha morta, retorna à modernidade em uma nova forma: amorfa e híbrida, amalgamada à natureza e unida confusamente às formas orgânicas.

Novamente, neste poema, a mulher, em Jorge de Lima, oscila entre o papel da musa clássica da poesia e a da figura mítica monstruosa. Ao mesmo tempo que é “a própria poesia que surgiu, intemporal, poesia que antevejo, poesia que me vê, verá, me viu”, Inês possui um rosto “primogênito gelado” que se empoeira de “pólen misterioso”. A mulher não possui subjetividade, é uma mistura de muitas: “ela-a-mais-de-cem, a mais de mil, Inês amorfa e aresta.” Sua história remonta a das bruxas: “Queimada viva, logo ressurecta, subversiva, refeita das fogueiras e de todas outras mulheres.” Ela revela um sentimento não de júbilo, alegria e tranquilidade, mas sim de inquietude no poeta.

Como na fotomontagem acima descrita, a mulher aparece como a figura da amante-cadáver de Orfeu, “morta de amor, amada que se mata, para se amar depois em morte abstrata”. Para chegar a ela é preciso realizar uma “descida em seus abismos”, fantasmática, eco do desejo, “porta da vida para os sem-sossego”. Inês não é mais apenas a rainha morta, mas incorpora a força, o encanto e o assombro do poeta diante da figura feminina.

### A mulher para os surrealistas brasileiros – Ressonâncias entre Mendes e Lima

Como citado na introdução deste artigo, o livro *Pintura em Pânico* de Jorge de Lima não existira, não fosse a influência de Murilo Mendes, uma vez que este apresentou a Lima a técnica de Max Ernst. Como Mendes produziu ao longo dos anos uma profícua troca com Lima, seu

amigo alagoano, os projetos artísticos de ambos nos parecem complementares. Neste sentido, é curioso observarmos o tratamento semelhante que os dois poetas escolhem dar às mulheres, se avizinhandando e criando o que julgamos ser uma proposta surrealista “à brasileira”. Julgamos, portanto, ser razoável cotejar as fotomontagens de Jorge de Lima com três célebres poemas de Mendes.

No poema “Mulher” (1937) de Mendes, da mesma forma que as fotomontagens de Lima, a mulher surge associada ao mistério da criação, em um misto de fascínio e horror:

Mulher, o mais terrível e vivo dos espectros  
Por que te alimentas de mim desde o princípio?  
Em ti encontro as imagens da criação  
És pássaro e flor, pedra e onda variável...  
Mais que tudo, a nuvem que volta e se consome.  
Dormir, sonhar - que adianta, se tu existes?  
Se fosses forma somente! És idéia também.  
Ah, quando descerá sobre mim a paz antiga.

*Mulher em Poesia em Pânico (Mendes 1937)*

Já no poema “Jandira” (1986) de Murilo Mendes a mulher novamente é retratada como força criadora e destruidora de todos os seres terrestres que brotam organicamente de seus membros e do seu corpo, mas também os empurra para a dissolução nos abismos da morte. Aqui, curiosamente, o *Motif* do cabelo reaparece, como um elemento que oscila entre revelação e mistério, ora descortina e ora vela o corpo feminino. Ressurge, mais uma vez, a associação da anatomia feminina aos elementos submarinos:

### *Jandira*

*O mundo começava nos seios de Jandira.  
Depois surgiram outras peças da criação:  
surgiram os cabelos para cobrir o corpo,  
(às vezes o braço esquerdo desaparecia no caos).  
E surgiram os olhos para vigiar o resto do corpo.  
E surgiram sereias da garganta de Jandira:  
o ar inteirinho ficou rodeado de sons  
mais palpáveis do que pássaros.  
E as antenas das mãos de Jandira  
captavam objetos animados, inanimados,  
dominavam a rosa, o peixe, a máquina.  
E os mortos acordavam nos caminhos visíveis do ar  
quando Jandira penteava a cabeça...*

*Depois o mundo desvendou-se completamente,  
foi-se levantando, armado de anúncios luminosos.*

[...]

*Eles é que obedecem aos sinais de Jandira  
crescendo na vida em graça, beleza, violência.  
Os namorados passavam, cheiravam os seios de Jandira  
e eram precipitados nas delícias do inferno.*

[...]

*e apareceram cadáveres boiando por causa de Jandira.*

*Certos namorados viviam e morriam  
por causa de um detalhe de Jandira.*

O visionário (Mendes 1986; grifos nossos)

Podemos perceber que Jorge de Lima e Murilo Mendes parecem concomitantemente trabalhar em prol do “pânico” que as mulheres podem causar ao *coigito* cartesiano, especialmente, quando associadas às forças da desmedida da natureza e da *physis* dionísica.

Segundo Eliane Robert Moraes (2002 p.109-110), para Breton e Aragon seria necessário “sair da loja naturalista para provar a vertigem da floresta virgem e reencontra o caos primitivo”. A nova abordagem da natureza surrealista chegaria para contradizer a taxonomia tradicional e adotaria como pressuposto a autossuficiência dos três reinos naturais. Ao poeta caberia a função de restabelecer os novos critérios de nascimentos dos seres vivos em um jogo livre e ilimitado de analogias.

Destas experiências resultaram os híbridos como as “moscas-mulas” de Aragon, as “sardinhas-borboleta” de Péret, os “morangos-rouxinóis” de Éluard ou os “ursos-folhas” de Masson. Em uma negação apolínea, os surrealistas retornam ao tempo pré-socrático: invocam Dionísio e os seres mitológicos que confundem o estatuto ontológico que divide humanos e animais. O Minotauro, o fauno, o centauro, a medusa, as sereias e a esfinge são aparições frequentes nas obras surrealistas e, como observamos nas obras acima, em Jorge de Lima. Assim funda-se o “bestiário teratológico” que concretiza a definição de imagem poética do movimento surrealista.

Certos animais são eleitos para integrar a zoologia surrealista, a revista *Documents* dedica alguns verbetes de seu dicionário a estes seres. São animais geralmente desprezados pela história da arte por serem considerados grotescos, tais como o ornitorrinco, o hipopótamo, o camelo, o cavalo-marinho, a aranha, o porco, o tamanduá e, o mais mórbido deles, o louva-deus, considerado o inseto-fetiche do movimento. O inseto recebe este nome pois suas patas se posicionam em um gesto da oração. A fêmea da espécie protagoniza um macabro ritual de acasalamento: quando a cópula se encerra ela decapita e se alimenta de seu parceiro sexual (aqui há a repetição da cena do desmembramento, agora no mundo animal). Este inseto, que conjuga sexo, religião e morte, também simboliza a relação dos artistas surrealistas com o gênero feminino, um sentimento sublime diante da força do erotismo, misto de fascínio e horror.

### O Projeto Acéfalo de Bataille – A mulher, o erotismo e a dissolução das formas

Bataille também dá destaque para a presença feminina como força revolucionária, mas sob outra ótica de Breton. Segundo Didi-Huberman, se colocando como antípoda do surrealismo idealista<sup>9</sup> que preconizava uma fuga mágica para o sonho redentor e libertário de Breton, Bataille se orientava para o “impossível do real”, rumo à inconformidade do mundo concreto. O projeto de Bataille seria “agressivamente realista”, contra o “todo possível da imaginação” (2015: 24). Bataille também se chocaria com Breton por fundar uma filosofia que se propunha desconcertar o pensamento honesto criando então um “inferno das palavras, inconvenientes desorientadores, aforísticas, incandescentes” (Didi-Huberman 2015: 47). Através de uma operação de “semelhança desproporcionada”, o projeto de Bataille seria capaz de perturbar o próprio conhecimento – produzindo um pensamento inaudito sem medida comum, um conhecimento que não se abstrai nem se idealiza. Georges Bataille irá então formular sua filosofia sob três vértices que compõem seu argumento central: o erotismo, a morte, e o domínio das formas.

Assim, Bataille (2013) afirma que o amor, e em particular o ato sexual, são instâncias nas quais o sujeito pode experimentar brevemente uma sensação de continuidade do ser. Durante estas experiências relacionais, o sujeito esquece de sua cisão primordial com o restante dos seres. Os amantes, uma vez que se abrem à “violência” do jogo sexual, se colocam dentro de uma dinâmica de violência ao sujeito pessoal, se tornando impessoais, transbordam para fora de si. Assim, o sexo aproximaria o sujeito de uma quase experiência com a morte, ou seja, um corte temporário da descontinuidade do ser, aproximando o humano da experiência da continuidade que seria de ordem divina do infinito e do ilimitado. Não é à toa, para Bataille, que o termo em francês para o orgasmo se traduz como “pequena morte”. Assim funda-se uma “vida dissoluta”, uma união entre três eixos fundamentais de sua obra: sexo, finitude e devir das formas.

Bataille então constrói seu pensamento acerca do erotismo na beira do abismo da morte: “Entre um ser e o outro, há um abismo, há uma descontinuidade [...] não há possibilidade de superação dessa diferença primeira. Esse abismo é profundo e não podemos suprimi-lo. Acontece que podemos em comum sentir a vertigem desse abismo. Ele pode nos fascinar. Esse abismo em certo sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante” (Bataille 2013: 37). Para o filósofo, a reprodução da vida não é estranha à morte e é nesse sentido paradoxal que Bataille traça a íntima relação entre erotismo, morte e violência. O erotismo seria este local de experiência sagrada, onde se oscila entre os sentimentos de continuidade e descontinuidade de ser e estar no mundo, em sua máxima potência, daí surge sua máxima: “o erotismo é aprovação da vida até na morte”. A mulher com seu erotismo, portanto, aproxima os homens de uma experiência “divina” e simultaneamente perigosa, fazendo-os experimentar o limite supremo: a própria morte.

O corpo dilacerado e o horror ao feminino nas fotomontagens e poesia limianas – bem como de Murilo Mendes – inserem-se nesta longa cadeia imagística. Poderiam ser vistos enquanto uma sobrevivência diacrônica do triste fim de Orfeu que, após perder sua amada para Hades, tem o seu corpo desmembrado pelas Bacantes ou Mênades (amantes

do Deus Dionísio), no ritual do *diasparagmós*, e tem sua cabeça cortada jogada no rio Hebro. Lembremos também do mito da Medusa, monstro ctônico do sexo feminino que transformava os homens em pedra. Filia-se à mesma cadeia de imagens a iconografia bíblica da decapitação de São João Batista por Salomé, figura emblemática da sensibilidade do *fin de siècle*.

Ainda segundo Eliane Robert Moraes (2002: 29-30), na primeira metade do século XIX, no período inicial do romantismo, surge a figura da mulher fatal, que disputa o lugar do herói byroniano, Casanova e Sade, os célebres libertinos setecentistas. Até aquele momento apenas aos homens era permitido adentrar no universo da devassidão e desordem moral. Surgem então no século seguinte as figuras da *femme damnée*, *femme fatale*, os “invertidos”, os andróginos e os *dândis* dominam o imaginário romântico. Estas figuras estão presentes no repertório baudelairiano, que, por sua vez, será reapropriado, como se sabe, pelos surrealistas.

Salomé seria para Moraes a testemunha dos “machos decaídos” que desafia os seus parceiros masculinos a “se igualarem na sua insaciável volúpia e sede de assassinato” (2002: 31). Nela a mulher se torna enfim protagonista de seu desejo. A partir daí o mito do eterno feminino se une irremediavelmente à maldade e à crueldade. Ao fim da trama, após mandar decapitar São João Batista, Salomé se torna vítima do seu próprio excesso. Ela enquadra-se na parábola da paixão que consome a si mesma, engendrando uma consciência trágica nos homens, a ideia de que somos todos potenciais vítimas ou assassinos daqueles que amamos.

Dessa forma, enfim, a mulher se consolida como um perigo potencialmente mortífero para os homens. Criaturas misteriosas, de difícil deciframento, o rosto da mulher será sempre envolto em uma névoa, visto como uma máscara e associado à dissimulação, como vimos nos poemas de Jorge de Lima supracitados. Outra criatura que irá assombrar o inconsciente masculino, fascinando especialmente os surrealistas, será a Esfinge. Misto de mulher, leão e águia, ela é citada nas narrativas de *Nadja* de Breton, *Le Paysan de Paris* de Aragon, bem como, novamente, na poesia “Esfinge” (1937) de Murilo Mendes:

Ó Deus

*Eu nasci para ser decifrado por ti*

*Com um pé no limbo, o coração na estrela Vênus e a cabeça na Igreja.*

*Espero tua resposta desde o princípio do mundo.*

*Também tu nasceste para mim:*

*Com tua medalha ao peito, para não esquecer minha origem,*

*Percorro arfando esse deserto.*

*A palavra definitiva deverá surdir de teus lábios*

*Ao menos no instante da minha morte.*



Figura 11 - Salvador Dalí - “Shirley Temple. The Youngest, Most Sacred Monster of the Cinema in Her Time”. Guache, Pastel e Colagem em papel Cartão, 1939. Acervo Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

A esfinge também aparece nos quadros de Salvador Dalí, em uma obra especialmente cômica, datada de 1939, em que o pintor retrata a esfinge com a cabeça de uma celebridade infantil de Hollywood: Shirley Temple (fig. 11, acima). Novamente, os motivos da decapitação, do híbrido entre animal e humano, aliados à figura feminina, ressurgem fulgurosamente. É como se nesta imagem se resumisse, em uma “casca de noz”, a aventura surrealista.

Eliane Robert Moraes relembra (2002: 121) que segundo a interpretação clássica de Hegel, no pensamento ocidental, Édipo representa a metáfora do homem que toma consciência de si, realizando o desígnio da célebre inscrição grega do templo de Apolo “conhece-te a ti mesmo”. Ao decifrar o enigma da Esfinge, fazendo com que a criatura monstruosa se lançasse no abismo, o herói vence a dúvida e opacidade projetadas no espírito humano. O autoconhecimento resulta em um afastamento das forças animais que habitam o coração ancestral do homem. O mito pode ser levado para o plano simbólico da conquista do pensamento racional cartesiano. Édipo aos olhos dos surrealistas figura, portanto, como grande precursor do nepotismo masculino que tem como corolário o triunfo da razão e da ciência sobre as forças libidinosas e do caos primitivo.

Para Bataille, a exacerbação deste ser que é “pura” cabeça se desenvolve, enfim, nos estados fascistas e na ascensão do nazismo. Em um gesto a contrapelo da evolução progressiva dialética do espírito, os surrealistas, na esteira de Nietzsche, se auto imolam cortando a própria cabeça cartesiana, e como Acéfalos precipitam no abismo da *physis* dionísica, buscando uma reconciliação com a Esfinge. Nada mais adequado para insuflar e dar um fim a uma cultura patriarcal, regida por um Deus masculino, uno, totalitário e repressor do que a reabilitação das forças femininas.

## Conclusão

Nesta exegese buscamos construir um arrazoado que articulou os *Motive* centrais de Lima com a *práxis* surrealista - tanto pela via bretoniana quanto pela batailliana. Resumidamente,

encontramos nas fotomontagens de Lima as práticas de: i) desorganizar a anatomia humana; ii) se interessar por seres míticos e híbridos; iii) compor teratologias e um bestiário que desvia da beleza apolínea; iv) realizar uma experimentação prioritária com a linguagem através do corpo e figura femininos e, finalmente; v) produzir uma visualidade iconoclasta que engendra uma contestação do *status quo*.

Retornando, finalmente, aos recortes encontrados no acervo da AMBL na Fundação Casa de Rui Barbosa, na maioria das imagens com presença feminina, observamos a predominância de fotografias em formato *portrait* de estúdio, cujo centro da atenção é o busto, a cabeça ou o rosto das mulheres, enquadradas da cintura para cima ou em primeiro grande plano (*close-up*). Como mencionado, o gesto da decapitação é parte integrante da iconografia surrealista. Sendo assim, esta “coincidência” editorial de Lima nos fez cogitar que estes recortes seriam retrabalhados em desmembramentos, que poderiam, quiçá, se tornar novos seres “acéfalos” surreais.

A expressão do poeta brasileiro foi considerada uma forma “tímida” e “reprimida” de surrealismo por alguns pesquisadores, devido à sua forte inclinação católica, mas também pela pouca adesão dos artistas brasileiros da época à vanguarda francesa (Gonçalves 2022).<sup>10</sup> Seria talvez esta a razão para o projeto visual de Lima ter se interrompido prematuramente e tantos recortes restarem guardados nos arquivos pessoais do artista? As futuras experimentações de Lima poderiam ter se aproximado de modo mais contundente do radical projeto libertário surrealista?

De todo modo, não excluindo outras interpretações, e sem a pretensão de encerrar o debate neste artigo, nos parece que Lima buscou, à sua maneira, mesmo que timidamente, reabilitar as potências selvagens da desmedida dionísica, através das forças disruptivas do feminino, questionando, ainda que sub-repticiamente, a lógica burguesa e as posições patriarcais dominantes que reservavam à mulher uma posição de mero objeto “para-ser-olhado”, advogando em prol da liberdade coletiva e criativa do espírito humano.



Figura 12 - Reprodução da capa da 1ª edição da *Pintura em Pânico* de Jorge de Lima

## NOTAS

\* Bárbara Bergamaschi Novaes é doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, com período de intercâmbio doutoral na UCP do Porto, Portugal. É mestre em Artes da Cena pelo PPGAC-UFRJ e bacharel em Comunicação Social pela ECO-UFRJ. Em 2012 estudou Cinema na Universidade de Paris VIII- Vincennes/St. Denis. Em 2019-2020 foi professora auxiliar no dpto. de Artes Cênicas da Universidade Federal de São João Del Rei (DEACE-UFSJ). É crítica de cinema associada da ABRACCINE, credenciada junto à Fipresci. É também realizadora e assina filmes que circularam em festivais no Brasil, Índia, Paris e Portugal. Atualmente é investigadora colaboradora do CIEBA na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Temas de interesse: Cinema Experimental, Vanguardas, Cinema e Poesia, Fotografia e Literatura Comparada.

<sup>1</sup> Max Ernst produziu três obras do gênero: *La Femme 100 têtes* (1928), *Rêve d'une Petite Fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une Semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934).

<sup>2</sup> Há um trânsito de trocas profícuas entre o pintor Ismael Nery e o poeta Murilo Mendes que, por sua vez, influenciam Jorge de Lima em sua produção poética-visual. Mendes irá apresentar Jorge de Lima ao amigo, Ismael Nery, recém chegado de Paris. Murilo Mendes ainda assinala que Nery não se considerava um “surrealista ortodoxo” mas tirou partido da doutrina tendo muitas de suas telas e quadros a “ambientação surrealista”. Segundo Sacchettin (2018: 56-57) “Jorge de Lima encontra em Ismael Nery a figura do homem de letras capaz igualmente de expressar-se nas artes visuais. O entrelaçamento, em Jorge de Lima, de surrealismo e cristianismo deve-se em boa medida à amizade do poeta com o pintor.”

<sup>3</sup> Em *A Aventura Surrealista* (1995) Sérgio de Lima identifica três distintos períodos em que o surrealismo teria encontrado forças no cenário brasileiro: o primeiro se inicia na passagem dos anos 1929 e 1930 e se estende até os anos de 1960, este seria o período de auge do movimento no Brasil, tendo como seu marco a chegada de Benjamin Peret e sua mulher Elsie Houston ao país. Já o segundo período define-se a partir e em torno de Maria Martins, que retorna ao Brasil em meados dos anos 1950 e é marcado pelo surgimento do grupo surrealista de S. Paulo/Rio de Janeiro (1965-1969). Neste segundo período Sérgio de Lima classifica os ditos poetas “novíssimos” – como por exemplo Roberto Piva – como herdeiros do surrealismo, mesmo que ainda sob o forte influxo dos *beatniks* norte americanos. Por fim, o terceiro período é marcado pela Semana Surrealista de 1985, centrado em torno do segundo grupo surrealista no Brasil de S.Paulo/Fortaleza (1990-1999).

<sup>4</sup> A Semana de Arte Moderna de 1922 foi uma exposição inserida nas festividades em comemoração ao Centenário da Independência do Brasil e realizou-se no Teatro Municipal de São Paulo. A programação contou com cerca de 100 obras de artistas como: Anita Malfatti (1889-1964), Di Cavalcanti (1897-1976), Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), Manuel Bandeira (1884-1968) e Villa-Lobos (1887-1959). Segundo a Enciclopédia do Itaú Cultural a Semana seria “a primeira manifestação coletiva pública na história cultural brasileira a favor de um espírito novo e moderno em oposição à cultura e à arte de teor conservador, predominantes. [...] previa a 'negação de todo e qualquer passadismo'. A exposição seria a abertura de portas para o nascimento das revistas modernistas *Klaxon*, *Terra Rocha* e *Outras Terras* e os manifestos *Pau Brasil* (1924) e *Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade”. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84382/semana-de-arte-moderna>

<sup>5</sup> Carlos Adriano (2022) afirma que a fotografia ainda não era reconhecida como expressão artística, o que só ocorreria no Brasil, paulatinamente, a partir de 1939, quando a arte de reprodução mecânica de imagens foi alçada ao estatuto de arte nas atas da fundação do Foto Cine Clube Bandeirante, em abril daquele ano. A fotografia ainda não era considerada uma forma de arte, sendo reservada ao uso jornalístico ou familiar, o que explicaria em parte a razão para a ausência de registros fotográficos da Semana de 22. Para mais, ver artigo na edição de Fevereiro de 2022 da Revista *Quatro Cinco Um*, disponível no link: <https://>

[www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/historia/semana-fora-de-quadro](http://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/historia/semana-fora-de-quadro).

<sup>6</sup> Este debate pode ser verificado no livro epistolar de Murilo Mendes *Recordações de Ismael Nery* (1996).

<sup>7</sup> Para mais ver os ensaios de Löwy: “A Estrela do Amanhã: O mito Novo do romantismo ao surrealismo” (2018: 21-25) e “Walter Benjamin e o surrealismo: história de um encantamento revolucionário” (2018: 33-45).

<sup>8</sup> A revista *Documents* dedica alguns verbetes de seu dicionário a estes seres. Sérgio de Lima sugere que o tamanduá, animal brasileiro, foi introduzido à zoologia surrealista por meio de uma conversa entre Murilo Mendes e Breton que se encontram em Paris em 1953.

<sup>9</sup> O poeta Mário Cesariny (2021: 30), um dos principais representantes do surrealismo em Portugal, nomeia o movimento surrealista como “bicéfalo, de duas caras ou sóis: entre Artaud e Breton”, cada qual com seus autores “satélites” que orbitam em torno de si. Na corrente bretoniana estariam: Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret e Pierre Unik. Para Cesariny, a luta fratricida entre os surrealistas remonta ao mito bíblico de Caim e Abel. Essa cisão dividiu em “dois sóis para cada lado, durante vinte e um anos” arrastando uma infinidade de “seres-satélites” para suas zonas de magnetismo. Bataille poderia ser colocado na vertente “artaudiana”, pois ambos não apreciavam a ideia de uma “cabeça” que lideraria o movimento ou mesmo qualquer associação a partidos políticos. Esta dualidade seria interrompida - para Cesariny - mais tardiamente, pela chegada de Octavio Paz, o terceiro “rostro-princípio” do movimento. Assim Cesariny resume os três sóis-ardentes surrealistas: “o primeiro dramático, o segundo trágico, e o terceiro transparente” (Cesariny 2021).

<sup>10</sup> Para mais sobre a “timidez” do surrealismo de Lima ver o artigo de Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, publicado na Revista ARS (São Paulo) 20 (45), 2022 em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.198222>

## Bibliografia

Adriano, Carlos (2022), “Semana fora de quadro - Por que os modernistas que se reuniram há cem anos para celebrar a arte moderna brasileira ignoraram a fotografia e o cinema?”, *Revista Quatro Cinco Um*, ed. Fevereiro de 2022, disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/historia/semana-fora-de-quadro>. Acessado em março de 2022.

Bataille, Georges (2014), *O Erotismo*, trad. Fernando Scheibe, Belo Horizonte, Autêntica Ed.

-- (2018), *Documents, doctrines, archeologie, beaux-arts, ethnographie*, trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes, Florianópolis, Cultura e Barbárie.

-- (2014), *Revista Acéphale*. Publicação em fascículos de 4 volumes, trad. Fernando Scheibe, Cultura e Barbárie, Florianópolis/SC. 2013-2014.

-- (1989), *A Literatura e o Mal*, trad. Suelly Bastos, Porto Alegre, L&PM.

- (1982), *Experiência Interior*, trad.de Celso Libânio Coutinho, São Paulo SP, Ed. Ática.
- Benjamin, Walter (1985), “O surrealismo; o último instantâneo da inteligência europeia”, in *Magia e Técnica, Arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.
- Bergamaschi N., Bárbara (2020), “As forças saturninas nas Fotomontagens do poeta Jorge de Lima / The Saturnine Forces in the Photomontages of Jorge de Lima”, *Cadernos Benjaminianos*, nº 15, vol. 2, 55. (<http://dx.doi.org/10.17851/2179-8478.15.2.55-74>.)
- Breton, André (1969), *Manifestos do Surrealismo*, trad. Pedro Tamen, Lisboa.
- (1972), *Nadja*, trad. Ernesto Sampaio, Lisboa, Editorial Estampa.
- Brito, Ronaldo (2005), *A Experiência Crítica*, São Paulo, Cosac Naif.
- Cesariny, Mário (org.) (2021), *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*, Lisboa, Editora Documenta.
- Didi-Huberman, Georges (2015), *A Semelhança Informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, Rio de Janeiro, Contraponto.
- Gonçalves, Rosa Gabriella de Castro (2022), “O surrealismo envergonhado”, *Revista ARS* (São Paulo) 20 (45), Ago 2022. (<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.198222>)
- Lima, Jorge de (2010), *A Pintura em Pânico; fotomontagens*. Curadoria de Simone Rodrigues, RJ, Caixa Cultural.
- (2013), *A Invenção de Orfeu*, São Paulo, Cosac Naif.
- Lima, Sérgio (2002), “Notas acerca do movimento surrealista no Brasil”, in *Estrela da Manhã*, Ed. Record, Rio de Janeiro.
- (1995), *Aventura Surrealista*, São Paulo, Editora Unesp.
- Löwy, Michel (2018), *A Estrela da Manhã: Surrealismo e Marxismo*, trad. Eliana Aguiar, 2. ed., São Paulo, Boitempo.
- Mendes, Murilo (1994), *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- (1996), *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed., São Paulo, EdUSP, Giordano.
- Moraes, Eliane Robert (2002), *O Corpo Impossível. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*, São Paulo, Ed. Iluminuras.
- Mulvey, Laura (1975), “Visual pleasure and narrative cinema”, *Screen*, Volume 16, Issue 3: 6–18.
- Sacchettin, Priscila (2018), *A Pintura em Pânico: fotomontagens de Jorge de Lima*. Tese de doutorado Unicamp, SP [s.n.], Campinas.