



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

PRISCILA SACCHETTIN

A PINTURA EM PÂNICO: FOTOMONTAGENS DE JORGE DE LIMA

**CAMPINAS
2018**

PRISCILA SACCHETTIN

A PINTURA EM PÂNICO: FOTOMONTAGENS DE JORGE DE LIMA

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em História, na Área de História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA PRISCILA SACCHETTIN E
ORIENTADA PELO PROF. DR. JORGE
SIDNEY COLI JUNIOR

Campinas
2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CNPq, 143552/2009-0

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

Sa14p Sacchettin, Priscila, 1981-
A pintura em pânico : fotomontagens de Jorge de Lima / Priscila Sacchettin. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Jorge Sidney Coli Junior.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Lima, Jorge de, 1893-1953 - A pintura em pânico. 2. Fotomontagem. 3. Arte moderna. 4. Arte brasileira. I. Coli, Jorge, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: A pintura em pânico : photomontages by Jorge de Lima

Palavras-chave em inglês:

Photomontage

Modern art

Brazilian art

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Doutora em História

Banca examinadora:

Jorge Sidney Coli Junior [Orientador]

Ana Gonçalves Magalhães

Domingos Tadeu Chiarelli

Lorenzo Mammì

Fábio Rigatto de Souza Andrade

Data de defesa: 09-03-2018

Programa de Pós-Graduação: História



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 09 de março de 2018, considerou a candidata Priscila Sacchettin aprovada.

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior

Profª. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli

Prof. Dr. Lorenzo Mammi

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade

A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica da aluna.

Para Luciano Gatti

AGRADEÇO

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jorge Coli, pela confiança, apoio e paciência durante minha trajetória como doutoranda.

À Profa. Dra. Ana Magalhães e ao Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, que muito contribuíram com suas arguições no Exame de Qualificação.

À Profa. Dra. Isabelle Barbéris, da Université Paris Diderot - Paris 7, que me recebeu durante o período de pesquisas na capital francesa e foi para mim um exemplo de generosidade.

À Raquel Diaz Degenszajn, por me ajudar a transformar a muralha em caminho.

A todos os amigos que a história da arte me trouxe.

Aos meu pais, por estarem sempre ao meu lado, pelo apoio incondicional.

Ao Luciano, pela compreensão, paciência, companheirismo; pelas leituras, por me levar junto.

Ao CNPq, pelo financiamento desta pesquisa.

Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. - Et je l'ai trouvée amère. - Et je l'ai injuriée.
Rimbaud, Une saison en enfer.

*Se me vires inúmero, através
desse poema, entre as coisas e as criaturas,
como se eu próprio fosse o que outrem é,
dissipado nas páginas impuras,*

*arreatado pelo próprio poema,
posseço, surpreendido, fragmentado,
travestido de herói ou de réu, em
quase todos os versos degradado,
(...)*

Jorge de Lima, Invenção de Orfeu

RESUMO

A tese pretende iluminar a partir de diferentes ângulos as fotomontagens realizadas pelo poeta alagoano Jorge de Lima, principalmente aquelas reunidas no livro *A pintura em pânico*, publicado no Rio de Janeiro em 1943. De início, a partir de textos de Murilo Mendes e Peter Bürger, abordo questões relacionadas ao potencial subversivo da fotomontagem, como resistência política, automatismo, o questionamento da ideia de autoria única e a possibilidade de escandalizar o público. Em seguida, trato da aproximação com o surrealismo presente em *A pintura em pânico*: mostro algumas facetas dessa relação através de um artigo de Mário de Andrade, dos desenhos de Ismael Nery e também do interesse de Lima pelo tema do trabalho onírico. Procedo então a um exame das diferentes maneiras pelas quais imagem e texto se relacionam nas referidas fotomontagens, tomando como termo de comparação os *roman-collages* de Max Ernst, para então discutir a ideia de “poema-duplo”. Por fim, indico relações possíveis entre as imagens limianas e a poesia de Henri Michaux, outra grande referência para *A pintura em pânico*. A tese pretende mostrar que, apesar de episódico, o interesse de Lima pela fotomontagem não é casual, uma vez que essas imagens associam-se de maneira orgânica à obra poética do autor.

Palavras-chave: fotomontagem; Jorge de Lima; arte moderna; arte brasileira.

ABSTRACT

This thesis aims to illuminate from different angles the photomontages made by the poet Jorge de Lima, especially those gathered in the book *A pintura em pânico*, published in Rio de Janeiro in 1943. At the outset, based on texts by Murilo Mendes and Peter Bürger, I address issues related to the subversive potential of photomontage, such as political resistance, automatism, questioning of the idea of single authorship and the possibility of scandalizing the public. Next, I deal with the surrealism in *A pintura em pânico*: I show some facets of this relationship through an article by Mário de Andrade, Ismael Nery's drawings and also Lima's interest in the subject of dream work. I then proceed to an examination of the different ways in which the image and text are related in the aforementioned photomontages, taking as a term of comparison the *roman-collages* by Max Ernst, to discuss the idea of a "double poem". Finally, I point out possible relations between the images by Lima and the poetry of Henri Michaux, another great reference to *A pintura em pânico*. The thesis aims to show that, although episodic, Lima's interest in photomontage is not accidental, since these images are associated in an organic way with the poetic work of the author.

Keywords: photomontage; Jorge de Lima; modern art; Brazilian art.

SUMÁRIO

Introdução, p. 11

Nota biográfica, p. 21

Capítulo 1: “A fotomontagem implica uma desforra”: fotomontagem e subversão

1.1 Murilo Mendes, p. 25

1.2 Automatismo e autoria, p. 31

1.3 Recepção e choque, p. 41

Capítulo 2: “Um todo fantástico e sugestivo”: um surrealismo refratado

2.1 Mário de Andrade, p. 49

2.2 Ismael Nery, p. 55

2.3 Mutilação e androginia, p. 63

2.4 Onirismo, p. 74

Capítulo 3: “O conjunto é uma sensação poética”: imagem e palavra

3.1 Max Ernst, p. 83

3.2 Poema-duplo, p. 92

3.3 Fotomontagens e legendas, p. 99

3.4 Henri Michaux, p. 119

Considerações finais: Por que a pintura está em pânico?, p. 131

Referências bibliográficas, p. 138

Anexos

1. Mário de Andrade, “Fantasias de um poeta”, p. 146

2. Murilo Mendes, “Nota Liminar”, p. 148

3. Fotomontagem no Brasil, p. 151

4. Imagens de *A pintura em pânico* e da Col. IEB-USP, p. 186

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o conjunto de fotomontagens produzido entre meados da década de 1930 e início da década seguinte pelo poeta alagoano Jorge de Lima (União dos Palmares, 1893 – Rio de Janeiro, 1953). De início, senti-me intrigada com o caráter duplamente “deslocado” dessas imagens. Elas se apresentavam como um caso à parte tanto na produção artística brasileira em geral, quanto na produção do próprio Jorge de Lima em particular. Em relação a esta, as questões que de pronto se colocavam eram: Como compreender as fotomontagens no interior da obra de um artista da palavra? *A pintura em pânico* é um experimento isolado ou está em relação com a poesia de seu autor? Que sentido teria o interesse de Lima por essa técnica? De quais referências ele se valeu para produzir seu livro de fotomontagens?

A pintura em pânico tampouco parece estar em casa no contexto mais amplo da produção brasileira de artes visuais daquele período. Colocado sobre esse pano de fundo, o álbum de Jorge de Lima situa-se equidistante de todas as tendências ao seu redor, distinguindo-se do que estava sendo feito, por exemplo, no Rio de Janeiro (Núcleo Bernardelli, a pintura de Portinari) ou em São Paulo (Grupo Santa Helena, Clube dos Artistas Modernos - CAM, Sociedade Pró-Arte Moderna - SPAM). Dada essa situação, o modo possível de relacionar as fotomontagens de Lima com a produção artística brasileira seria via surrealismo. Ou, melhor dizendo, “um certo” surrealismo, pois a recepção dessa vanguarda europeia no Brasil conferiu-lhe características peculiares, sendo uma delas – talvez a mais intrigante – a associação com o catolicismo redivivo dos anos 1930, do qual Jorge de Lima participou.

Desde ao menos 1937, Lima vinha exercitando-se na técnica da fotomontagem. Do conjunto de imagens que ele produziu nessa época surgiu o livro *A pintura em pânico*, contendo 41 pranchas, publicado no Rio de Janeiro em 1943 e nunca reeditado. Foram impressos 250 exemplares, todos rubricados pelo autor¹. Cada imagem é acompanhada por textos brevíssimos, semelhantes a versos deslocados de um poema, que propõem uma relação orgânica entre linguagem visual e verbal: não possuem função explicativa ou descritiva, antes ressaltam o teor enigmático das imagens². O livro traz também um prefácio, “Nota Liminar”,

¹ Em minha pesquisa, consultei o exemplar de número 177, com dedicatória a Menotti del Picchia, assinada pelo autor e datada de 23.5.44, pertencente à Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

² É por isso que, ao longo da tese, preferi empregar o termo “dístico” (usado pelo próprio Jorge de Lima) para me referir a tais textos, e evitei o uso dos termos “legendas” ou “títulos”, frequentes na bibliografia a respeito das fotomontagens limianas.

escrito pelo poeta Murilo Mendes, que relaciona a obra com o surrealismo e com os trabalhos de Max Ernst, além de atentar para o teor de contestação política da técnica ali empregada.

Todas as colagens originais usadas no livro se perderam. No entanto, há onze reproduções fotográficas preservadas no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP)³, sobreviventes graças ao cuidadoso Mário de Andrade, que as recebeu de Lima e as conservou. Foi Andrade o primeiro a emitir uma reflexão crítica sobre essas imagens, antes mesmo de elas aparecerem em livro. No artigo “Fantasias de um poeta”⁴, ele se refere à fotomontagem como “processo novo de criação lírica” e, comentando algumas delas, sublinha a qualidade didática dessa técnica, que poderia desempenhar a função de “introdução à arte moderna”.

A técnica da fotomontagem, pelo procedimento que lhe é próprio – deslocamento, apropriação e recontextualização de elementos visuais – personifica no plano artístico a ideia de reconfiguração de um (novo) todo a partir de fragmentos, de ruínas. Essa ideia ressoa na observação de Fábio de Souza Andrade sobre a poesia moderna: “Contra o pano de fundo dos ruídos de um mundo que já nada nos diz de novo, recolher ‘um punhado de imagens partidas’ (Eliot) e infundir nesses fragmentos um novo sentido, cuja lógica e fundamento só pode ser buscado internamente: a utopia possível na distopia presente”⁵. O poeta (o artista) seria aquele capaz de, através dos desafios de seu ofício, vislumbrar e sugerir um outro mundo, “onde as coisas estão dispensadas da sobrecarga de serem úteis”⁶. Com esse intuito, ele se ocupa de forjar imagens insólitas, “montadas a partir da justaposição de campos semânticos não conaturais, mas submetidas enquanto montagens a uma vontade de significação unificadora”⁷. Nesse sentido, como entender a opção pela imagem contraditória e fraturada, por vezes hermética?

No caso da fotografia, esta possuiria, dentre suas inúmeras funções e capacidades, aquela de oferecer uma visão asseguradora do mundo, que tranquilizaria o observador por reforçar o universo visível ao qual ele está habituado. É nesse sentido que, como aponta Annateresa Fabris, a fotografia “torna visível a unidade essencial do mundo, dos objetos e do

³ Dentre estas, três foram incluídas em *A pintura em pânico*. Minha pesquisa concentra-se nas imagens que integram o livro, mas também contempla as que não fizeram parte dele (Cf. “Fotomontagens e legendas”, Capítulo 3).

⁴ ANDRADE, Mário de. “Fantasias de um poeta”, 1939. Republicado em: PAULINO, *O poeta insólito*, pp. 9-10.

⁵ ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno*, p. 112.

⁶ CARMELLO, “Duas ou três coisas sobre a montagem das imagens em Jorge de Lima”, p. 45.

⁷ ANDRADE, Fábio de Souza. Op. cit., p. 56.

sujeito num espaço que os banha e os envolve por igual”⁸, abarcando numa mesma forma de presença os objetos, os corpos e o espaço. Dessa maneira, a fotografia que se pretende registro do real “é chamada a autenticar seu modelo num quadro geográfico, social ou humano, e a reforçar uma identidade pessoal, familiar e social”⁹. Partindo dessa ideia, a fotomontagem poderia ser pensada como o campo em que o espaço se convulsiona, buscando trazer para a imagem elementos capazes de potencializar as reações de ruptura e subversão do visível causadas no primeiro contato: “Trabalhando contra a lógica coesiva da fotografia, a fotomontagem coloca em xeque a identidade de cada signo. Rompe-se, assim, o elo entre o sujeito e o efeito pacificador do enquadramento da imagem que remete a um sentimento de integração e pertencimento a um quadro comum”¹⁰.

A questão do fragmento e do todo reflete-se, assim, na própria técnica da fotomontagem. O procedimento disjuntivo que lhe caracteriza faz com que o fragmentário e o heterogêneo sejam inerentes ao processo de construção da imagem, investindo a técnica de significado crítico, na medida em que dificulta a adesão ilusionista – e iludida – a uma dada realidade. A confusão visual e o deslocamento cognitivo provocados pela superfície estilizada da fotomontagem obrigam o observador a pensar, indagar, reconstituir, construir, buscar sentidos possíveis, sem no entanto poder se fixar em nenhum deles. Ora, essa proposição sempre em aberto de possibilidades plurais não seria um vetor contrário à mentalidade fascista que grassava nas décadas de 1930 e 1940, e que tanto preocupava Jorge de Lima? No microcosmo de *A pintura em pânico*, imagens inquietantes falam do perigo da tirania e da opressão. Nesse cenário sombrio, poesia e arte vêm interceder: elas recortam, despedaçam e desalojam imagens para então reuní-las e reconstituí-las em outra ordem, “conferindo outra legibilidade às imagens, retirando-lhes o caráter pretensamente totalitário e abrindo-as para novas imagens”¹¹.

Em *O engenheiro noturno*, estudo sobre a lírica final de Jorge de Lima, Fábio de Souza Andrade trata do intenso uso que o poeta alagoano faz da metáfora, recurso que amplia ambiguidades e multiplica sentidos, possibilitando uma reação à “excessiva ênfase contemporânea na dimensão informativa da linguagem”¹². As obras que compõem essa fase,

⁸ FABRIS, “Fotomontagem e Surrealismo: Jorge de Lima”, p. 145.

⁹ IDEM, *ibidem*.

¹⁰ IDEM, *ibidem*.

¹¹ CARMELLO, *op. cit.*, p. 146.

¹² ANDRADE, Fábio de Souza. *Op. cit.*, p. 110. Pela via da metáfora, Cecil Day Lewis mostra que o fragmento está ligado ao todo, o fragmento aponta para o cosmos: “A relação sendo a própria natureza da metáfora, se acreditamos que o universo é um corpo no qual todos os homens e todas as coisas são parte uns dos outros, temos que admitir que cada metáfora oferece uma intuição parcial do mundo todo. Toda imagem poética, diria, na medida em que revela com clareza uma minúscula porção deste corpo, sugere sua extensão infinita” (cf.

Livro de Sonetos (1949) e *Invenção de Orfeu* (1952), ultrapassam o virtuosismo da construção métrica para se converterem em experiências de radicalidade dentro da poesia moderna brasileira. Pela palavra, o poeta cria imagens complexas que, resistindo à compreensão imediata, protegem “o que é, por natureza, forte e frágil: a capacidade da linguagem de fundar mundos próprios”¹³. Nestes poemas, em que “a obscuridade semântica aparece como defesa possível contra a banalização das palavras e da própria lírica”¹⁴, o refúgio em si mesmo do eu-lírico, que faz das imagens insólitas uma espécie de carapaça, coloca-se como estratégia de sobrevivência e de rebeldia. A construção das imagens no período final da poesia limiana, pouco posterior às fotomontagens, ou mesmo em livros contemporâneos a elas, como *A túnica inconsútil* (1938), baseia-se no...

...reconhecimento de que afinal esta arte [arte moderna] nasce a partir de pequenos fragmentos do real, de um mundo por si caótico, reorganizados numa imagem concreta, representação complexa que resiste à sua banalização funcional. Distante da crença dos surrealistas e dadaístas de que o fim da arte estava próximo e viria acompanhado de um salto de qualidade na emancipação humana possibilitado pela técnica, sua poesia [de Lima] é de resistência e preservação do poder de crítica e revelação da obra de arte¹⁵.

O autor refere-se à lírica de Jorge de Lima, porém seu comentário é perfeitamente extensível às fotomontagens, uma vez que o procedimento poético de ambas se dá no trabalho de ressignificação do fragmento.

Pela singularidade e originalidade, a imagem poética é portadora da novidade, reveste-se do frescor e do enigma daquilo que parece ter sido criado pela primeira vez¹⁶. Na busca por essa linguagem original, o poeta inventa um mundo particular. É profusa, nesse sentido, a contribuição do Surrealismo, ao instigar a interpenetração de racional e irracional, real e imaginário, visível e invisível. As fotomontagens e inúmeros poemas de Lima aproximam-se de uma composição surrealista, em que elementos desconexos convivem e se transmutam um no outro. A expressão de tal estado poético não poderia ser alcançada sem um

LEWIS, Cecil Day. *The Poetic Image*. London: Jonathan Cape, 1968, p. 29 apud ANDRADE, F., 1997, p. 75). Nessa perspectiva, construir a partir do fragmento ganha dignidade e não somente ares de terra arrasada, de seguir com o que restou. Além disso, o resgate da dimensão cósmica do fragmento traz à tona o significado original de “religião”, qual seja, o de “religar” a parte ao todo. O fragmento é religioso nesse sentido, por ele é possível religar-se ao todo do qual se é parte. É ainda Andrade quem assinala: “A preocupação religiosa entronca em uma concepção do progresso artístico como cosmogonia e do poeta como demiurgo que leva a poesia de Jorge de Lima a desenvolver um novo tipo de imagem, complexa, que se tornará o traço distintivo por excelência de sua obra final”. ANDRADE, F. Op. cit., p. 26. A cacofonia do resultado final, no entanto, testemunha os limites do fotomontador-demiurgo.

¹³ ANDRADE, Fábio de Souza. “A musa quebradiça”, p. 138.

¹⁴ IDEM, *ibidem*.

¹⁵ IDEM, *O engenheiro noturno*, p. 113.

¹⁶ Recordo a primeira prancha de *A pintura em pânico*.

tipo de representação imagética renovada: o diálogo de Lima com o surrealismo reside, para além de um cotejo entre imagens, na adesão ao que foi a marca distintiva daquele movimento francês: a opção pelo “modelo puramente interior”¹⁷. Annateresa Fabris esclarece que, “ao advogar a ruptura com o modelo sensível, o surrealismo faz da imaginação o elemento principal da criação: caberia à arte enriquecer o já visível com uma nova visualidade, que seria o resultado do encontro entre o real atual e o real possível, o objetivo (material, concreto) e o subjetivo (imaginário, onírico)”¹⁸. O resultado dessa escolha poética – que é também uma escolha ética – conduz aos temas da reforma do mundo e da libertação da linguagem: “À reprodução, típica da arte tradicional, o surrealismo substitui *a produção de um mundo novo*”¹⁹. Abrindo caminho para tal produção, o artista pode valer-se do objeto apropriado do mundo exterior – o sentido desse objeto, assinala André Breton, “será totalmente modificado pela posição que ocupar em relação aos outros elementos da obra, isto é, pelas relações novas, inéditas, que o artista lhe fará manter com o seu meio, em função de exigências internas”²⁰. Em consonância com Breton, Louis Aragon define a colagem como um procedimento poético que desvia o objeto de seu sentido convencional, para “despertá-lo numa nova realidade”²¹. Dessa distorção funcional surgiria o maravilhoso, entendido como rejeição de uma dada realidade, rejeição esta que conduziria a uma outra realidade, nova e ampliada, liberada por aquela rejeição. É ainda Aragon quem aponta para a dimensão ética dessa renovação, tornando o maravilhoso “a materialização de um símbolo moral em oposição violenta com a moral do mundo no meio do qual surge”²². Revigorar a linguagem corresponderia, assim, a fortalecer e expandir a experiência possível do mundo.

É preciso notar, no entanto, que nas fotomontagens limianas a rearticulação dos elementos exclui qualquer atitude conciliatória ou pacificadora. As imagens não formam um todo harmônico, já que não se “encaixam” nem visualmente, nem semanticamente. Elas sustentam uma tensão constante entre polos opostos que se espalham pelo livro: “Alfa e Ômega”, humano e monstro, “Caim e Abel”, bem e mal, “América versus Europa”, tempo e eternidade. Por vezes, a tensão comparece por extenso, explicitada nos dizeres que acompanham as imagens, como por exemplo “Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas”, ou o contundente “A poesia de uns depende da asfixia de outros”. Fábio de Souza

¹⁷ FABRIS, op. cit., p. 146.

¹⁸ IDEM, *ibidem*.

¹⁹ IDEM, *ibidem*. Grifo meu.

²⁰ BRETON, André, “Le Surréalisme et la Peinture”, in *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1979, p. 4 apud FABRIS, *ibidem*, p. 146.

²¹ ARAGON, “Max Ernst, peintre des illusions”, p. 26.

²² IDEM, “La peinture au défi”, p. 32.

Andrade comenta a respeito da atitude que paulatinamente se afirma na obra limiana a partir de *Tempo e eternidade* (1935): “Trata-se de uma visão em que a perspectiva da remissão consoladora é vista a contrapelo, como ausência de reconciliação no horizonte próximo, que se condensa em medo e angústia, na ‘noite que se abateu sobre os homens’”²³. Neste sentido, a recepção limiana do surrealismo, tanto na poesia quanto nas fotomontagens, aproxima-se de uma visão desencantada, que teme pelas possibilidades de emancipação do homem e indaga com aflição sobre o futuro da cultura. Poderíamos dizer, com Patrícia Carmello, que

imagens religiosas, planetas, hecatombes, seres alados, constelações, guerras, levam a pensar que o que se trata nas fotomontagens de Lima seria um projeto de reconstrução da história a partir de suas ruínas, no qual a poesia intervém, como um *juízo do tempo* – outra de suas legendas libertárias e enigmáticas – abrindo novas temporalidades no interior do próprio tempo²⁴.

A atitude do fotomontador não se confunde, portanto, com uma postura conformista, mesmo constatando e mimetizando, a seu modo, a ruína que enxerga ao redor. A imitação que a fotomontagem faz da realidade social – ambas fissuradas, fragmentadas, aos cacos – acontece para criticar, propor e resistir. Seria possível, assim, identificar o potencial transformador da fotomontagem, como propõe Carmello: “A montagem não se detém no elogio da falta, da impossibilidade, opondo a paralisia ao movimento, a ruína ao gesto do montador ou colecionador que transfigura as coisas, gesto repetido por Jorge de Lima ao numerar e assinar os únicos 250 exemplares das suas fotomontagens”²⁵. Mas quem é esse formador de mundos, como caracterizá-lo? A figura do poeta-demiurgo que reconstrói a realidade aparece na seguinte fala de Lima:

A imitação da natureza não constitui poesia. O poeta imita o criador. A natureza apenas informa o poeta. O poeta deforma, reforma a natureza, e o mundo ante a força criadora do poeta se conforma com o que ele pressente, vê, profetiza.²⁶

O poeta é aquele capaz de captar os elementos do mundo exterior e, “através do filtro de sua mitologia particular, com matizes do inconsciente, as enforma na linguagem poética e as recria para a atualidade”²⁷. No contexto da poesia moderna, Jorge de Lima usou a figura de um novo Orfeu para tematizar o trabalho poético, e seu último livro, *Invenção de Orfeu*, pode ser lido como uma atualização desse mito. Nele, “o poeta possui o princípio

²³ ANDRADE, Fábio de Souza. Op. cit., p. 44.

²⁴ CARMELLO, op. cit., p. 46.

²⁵ IDEM, ibidem, p. 45.

²⁶ LIMA, “A mística e a poesia”, p. 221.

²⁷ TISCOSKI, “A ascese da imagem poética no encontro de Jorge de Lima e Murilo Mendes”, p. 34.

divino da arte e é capaz de transpor o reino dos mortos, mas encontra-se prisioneiro de sua condição, entre o absurdo e o sublime”²⁸. Ao longo dos dez cantos que compõem o livro, são constantes os temas do processo criativo e da figura do demiurgo, impelido à atividade lírica em meio ao mundo moderno:

Trata-se de um Orfeu em crise, vaga memória, uma lembrança de Orfeu sempre às voltas com sombras e luzes, gênese e apocalipse, um Orfeu obrigado a descer as escadas da repartição. No caso de Jorge de Lima e Murilo Mendes, pode-se afirmar que este tema torna-se obsedante e atravessa a obra de ambos de lado a lado²⁹.

Se o canto do Orfeu mítico era capaz de enfeitiçar feras e fazer pedras dançarem, o que resta ao moderno Orfeu da repartição é um canto tão módico quanto resistente:

O uso metafórico da linguagem, primeiramente presente nas fórmulas mágicas – que, visando a uma ação simpática sobre a natureza, buscavam uma identificação entre o sujeito e o mundo através de fórmulas verbais –, emancipa-se da magia e mantém-se vivo na literatura, com uma finalidade mais modesta e restrita: agir não sobre a natureza, mas sobre aquele que lê ou escuta a forma literária que o preserva, a poesia³⁰.

Teodoro Assunção recorda que “a imagem do poeta como unidade realizada através das contradições já está presente no poema de abertura d’*A túnica inconsútil*³¹, na figura do cristão”. Os versos desse poema trazem a caracterização conflituosa do ser eleito:

(...) ressuscito na boca dos tigres, sou palhaço, sou alfa e ômega, peixe, cordeiro, comedor de gafanhotos, sou ridículo, sou tentado e perdoado, sou derrubado no chão e glorificado (...), sou burríssimo como São Cristóvão, e sapientíssimo como São Tomás.³²

um homem exaltado e abatido,
um homem amado e desprezado ao mesmo tempo,
um homem escarnecido e louvado, em contínuo solilóquio,
um homem que não acampou em parte alguma lhe havendo Deus dado tudo.³³

O que emerge aqui é a problematização da figura do poeta conciliador de opostos – ao invés de um ser pleno pela reunião dos contrários, ele é por natureza um ser mutilado, que perdeu algo irrecuperável. O poeta, “limitado pela individuação, aparece esvaziado do

²⁸ IDEM, *ibidem*.

²⁹ ANDRADE, Fábio de Souza. Op. cit., p. 47.

³⁰ IDEM, *ibidem*, p. 110.

³¹ Roger Bastide comenta que o título *A túnica inconsútil* já sintetiza essa ideia: “A túnica é o largo e amplo vestuário do mundo, mas sem costura. Quer dizer que o poeta poderá continuar muito bem no mundo da multiplicidade, mas abolindo as fronteiras que separam os objetos para reencontrar assim, por meio de subterfúgio indireto, a unidade essencial das coisas.” (BASTIDE, *Poetas do Brasil*, pp. 125-126). Ora, “abolir as fronteiras que separam os objetos” seria uma descrição adequada da técnica da fotomontagem, na medida em que o artista fotomontador faz as imagens migrarem livremente entre diferentes contextos e significados.

³² LIMA, *Obra Completa*, p. 425-426. “Poema do cristão”, originalmente publicado em *A túnica inconsútil* (1938).

³³ IDEM, *ibidem*, p. 465-466. “E tudo é imprevisto”, originalmente publicado em *A túnica inconsútil*.

êxtase da revelação da participação na unidade que coliga os múltiplos entes e seres”³⁴, situação expressa no poema “A vida incomum do poeta”, que se encerra com um perfil desencantado:

Nada conseguiu, nada o contentou.
Nasceu só, viveu só, vai morrer só.
Então caminha para a morte
sem surpresa nenhuma,
sem saudade nenhuma
e também sem recompensa nenhuma.³⁵

Os poemas de *A túnica inconsútil* citados acima prenunciam a figura do poeta-artista pressuposta em *A pintura em pânico*, sem deixar de notar que a data de publicação do livro mencionado coincide com o período de fatura das fotomontagens, entre 1937 e 1943.

Há ainda outra faceta do poeta-demiurgo, ligada à religiosidade de Jorge de Lima e seu envolvimento com a militância católica, a partir de 1935. Por vezes, a religiosidade parece permitir que o poeta transcenda sua individualidade, identificando-se com os demais seres:

Os milênios passados e os futuros
não me aturdem porque nasço e nascerei,
porque sou uno com todas as criaturas,
com todos os seres, com todas as coisas
que eu decomponho e absorvo com os sentidos
e compreendo com a inteligência
transfigurada em Cristo.
(...)
Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria (...).³⁶

Seguindo os versos de *Tempo e Eternidade* (1935), Luciana Tiscoski considera que a religiosidade da poesia limiana está “calcada numa já desesperança no homem guiado pela razão e no mundo guiado pela ciência, uma religiosidade alicerçada pela crença no poeta como Cristo, no poeta como agenciador de uma nova realidade fundada na busca da transcendência”³⁷. Essa busca, para Jorge de Lima, anima o fazer poético, que se reveste de tons místicos:

A transcendência que deve saturar de mistério todo grande e verdadeiro poeta, impele-o a ultrapassar-se em dois sentidos. Se se trata de revelar através de suas formas e suas manifestações, o real que nós percebemos, é preciso transpor as

³⁴ ASSUNÇÃO, “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”, pp. 70-71.

³⁵ LIMA, op. cit., p. 456. “A vida incomum do poeta”, originalmente publicado em *A túnica inconsútil*.

³⁶ IDEM, ibidem, p. 425-426, “Poema do cristão”.

³⁷ TISCOSKI, op. cit., p. 29.

aparências e os limites, de maneira a conduzir-nos para outras dimensões do universo que dá a este mundo seu sentido inconsútil, e daí às fontes de vida universal de que a nossa é um elo de cadeia eterna.

Além do nosso eu superficial, existe um eu profundo, como além do universo acessível aos nossos sentidos, há, encoberto pelas aparências, outro real, oculto aos olhos de nossa percepção.³⁸

A experiência de Lima com a técnica da fotomontagem restringe-se às imagens publicadas em *A pintura em pânico*, àquelas conservadas no fundo Mário de Andrade do IEB-USP e algumas outras veiculadas na imprensa e que não se encontram nem no livro, nem no mencionado fundo. O arco de tempo no qual Lima se dedica à fotomontagem é bastante pequeno, se comparado ao arco maior da carreira literária do autor alagoano. No entanto, é preciso lembrar, como aponta Fabris, que “o recurso à fragmentação e à desarticulação já integrava seu universo poético e pictórico”³⁹. Acredito que a prática da fotomontagem na obra limiana não é casual e se justifica plenamente na medida em que vincula-se à poética do fragmento e às imagens de estilhamento, mutilação e ruína, presentes na lírica limiana, formando assim uma continuidade entre fotomontagem e poesia.

Ao longo da pesquisa, deixei-me guiar por temas e indagações que identifiquei no próprio objeto e nos textos que encontrei. Questões relacionadas ao potencial subversivo da fotomontagem são abordadas no Capítulo 1 (“A foto-montagem implica uma desforra”: fotomontagem e subversão). Automatismo, autoria única, resistência política e a possibilidade de escandalizar o público são temas que comparecem nesse capítulo, em que Murilo Mendes e Peter Bürger servem de catalisadores para a argumentação que desenvolvo.

A questão de fundo do Capítulo 2 (“Um todo fantástico e sugestivo”: um surrealismo refratado) é a aproximação do surrealismo presente em *A pintura em pânico*. “Fantasias de um poeta”, artigo sobre as fotomontagens de Lima que Mário de Andrade escreveu para *O Estado de S. Paulo* em 1939, dá o tom da recepção do surrealismo no Brasil, quando pensado a partir da perspectiva e das propostas do modernismo de 22. Outra referência importante são os desenhos de Ismael Nery, que viveu em Paris, teve contato com o surrealismo e, de volta ao Rio de Janeiro, foi amigo próximo e um dos principais interlocutores de Lima. O trabalho onírico, tão caro aos surrealistas a partir das pesquisas de Sigmund Freud, tem presença marcada nas fotomontagens aqui estudadas. Assim, no segundo capítulo, comento as apropriações feitas por Lima dessas questões.

³⁸ LIMA, “Nota sobre poesia”, pp. 175-176.

³⁹ FABRIS, op. cit., p. 146.

O Capítulo 3 (“O conjunto é uma sensação poética”: imagem e palavra) busca discutir as diferentes maneiras pelas quais imagem e texto se aproximam nas fotomontagens, tendo em vista que em *A pintura em pânico* todas as pranchas são acompanhadas por breves textos. Início o capítulo analisando o modo como se dá a relação entre imagem e palavra nos *roman-collages* de Ernst, para então comparar o tratamento que Lima dispensa à mesma questão. Dessa comparação, resulta a discussão sobre a ideia de “poema-duplo”, feita em seguida. A publicação de fotomontagens limianas na imprensa antes de 1943 e sua posterior republicação em *A pintura em pânico* mostra que Lima alterou as palavras que as acompanhavam – essa observação serviu de mote para o terceiro texto do capítulo. Por fim, procuro expor as relações possíveis entre as imagens limianas e a poesia de Henri Michaux, outra grande referência para *A pintura em pânico*.

Nas considerações finais (Por que a pintura está em pânico?), retomo algumas propriedades da fotomontagem na tentativa de compreender melhor o título do livro.

Quanto aos anexos: ao longo da pesquisa, encontrei exemplos de artistas e fotógrafo/as que realizaram fotomontagens no Brasil tanto antes quanto depois da publicação de *A pintura em pânico* mas que, no entanto, não se relacionam com o trabalho de Lima. Mesmo assim, julguei que poderia ser útil ao leitor interessado em fotomontagem que tais informações constassem neste trabalho. O anexo de imagens traz reproduções de todas as pranchas de *A pintura em pânico* na mesma sequência em que foram publicadas, incluindo as onze imagens que pertencem ao fundo Mário de Andrade do IEB-USP. A fonte das imagens é o site da exposição *A pintura em pânico*, com curadoria de Simone Rodrigues (Caixa Cultural RJ, 2010), que prestou um grande serviço ao digitalizar as imagens e disponibilizá-las online⁴⁰.

Gostaria ainda de indicar que nas transcrições de artigos de periódicos das décadas de 1930 e 1940, tomei a liberdade de adotar a grafia atual da língua portuguesa.

⁴⁰ O site está disponível em: <http://www.apinturaempanico.com/exposicao.html>

NOTA BIOGRÁFICA⁴¹

Jorge de Lima nasceu em 23 de abril de 1893, na cidade de União dos Palmares, zona da mata alagoana. Seu pai, José Mateus de Lima, pertencia a uma antiga linhagem local e era senhor de engenho. O menino Jorge passou os primeiros anos de vida entre a casa-grande do engenho e o sobrado que a família possuía na cidade, na praça da Matriz de União.

Os estudos primários foram feitos na cidade natal, mas a partir dos dez anos, já morando em Maceió, o menino frequenta o Colégio Diocesano dos Irmãos Maristas, até concluir os “preparatórios”, aos quinze anos. Nessa época, por volta de 1907, os jornais locais começam a publicar os primeiros poemas do jovem, em geral sonetos. Pertence a este período “O acendedor de lampiões”, soneto que chamaria a atenção para o aspirante a poeta. Terminada essa etapa de sua formação, Jorge de Lima muda-se para Salvador, em 1908, ingressando na Faculdade de Medicina da Bahia. O curso na capital baiana é interrompido e retomado no Rio de Janeiro, para onde Lima se muda em 1911, passando a frequentar a Faculdade de Medicina dessa cidade. Recebe o título de doutor em medicina três anos depois, ao ver aprovada com distinção sua tese *O destino higiênico do lixo no Rio de Janeiro*. É deste mesmo ano, 1914, a publicação de seu primeiro livro de poemas, *XIV Alexandrinos*.

Escolhe retornar a Maceió para exercer a medicina, e é também na capital alagoana que inicia sua carreira política. Ali, em 1919, é eleito deputado da Assembleia Estadual. A carreira acadêmica de Lima inicia-se igualmente nesse período. Em 1921, ele é aprovado em concurso para tornar-se professor catedrático da Escola Normal de Alagoas, ficando responsável pela cadeira de História Natural e Higiene Escolar. 1925 é o ano de seu casamento com Ádila Alves de Lima, de tradicional família gaúcha. É também o ano da inflexão modernista da poesia limiana, quando o autor escreve e ilustra *O mundo do menino impossível*, de 1927, posteriormente incluído no volume *Poemas*. Era o início do período de experiências com a linguagem coloquial e o verso livre, e com os temas da infância e da região natal.

O nascimento do primeiro filho, Mário Jorge, acontece em 1926, e no ano seguinte a Casa Trigueiros de Maceió publica o volume *Poemas*, em edição que conta com um estudo de José Lins do Rego. Ainda em 1927, além do nascimento da filha, Maria Teresa, Lima é aprovado em concurso de Literatura Brasileira e Línguas Latinas, no Ginásio do

⁴¹ Baseada na cronologia organizada por Afrânio Coutinho para a edição de 1958 da *Obra Completa* de Jorge de Lima e também nos dados sobre as primeiras edições, contidos na *Antologia Poética* de Jorge de Lima publicada pela Cosac Naify em 2014, com seleção e posfácio de Fábio de Souza Andrade.

Estado, e torna-se professor catedrático. A tese apresentada foi seu texto *Dois Ensaios*, em que analisa Marcel Proust e o modernismo brasileiro.

Novos Poemas é publicado no Rio de Janeiro em 1929. O volume reúne os últimos poemas de expressão regional e folclórica, incluindo “Essa negra Fulô”, um dos mais famosos do autor. Dois anos depois, em 1930, devido a perseguições políticas, Lima muda-se com a família para o Rio de Janeiro. Exerce a medicina em consultório na Cinelândia (Pça. Floriano, 55/11º andar), que se tornará famoso como centro de reunião de intelectuais, artistas e amigos. Um ano após mudar-se para a capital federal, Lima integra a Comissão de Literatura Infantil do Ministério da Educação. Em 1932, é publicado *Poemas Escolhidos* e, em 1934, *O Anjo*, romance que traz elementos surrealistas.

1935 marca a conversão para o catolicismo. Nesse mesmo ano, em parceria com Murilo Mendes, é publicado *Tempo e Eternidade*, volume que inaugura a poesia cristã na obra limiana, que a partir de então terá como uma de suas linhas de força a temática cristã de sentido bíblico, reafirmada mais tarde em *A túnica inconsútil*. Data ainda desse ano a publicação do romance *Calunga*.

Jorge de Lima candidata-se, em 1936, à vaga de José Maria Goulart de Andrade na Academia Brasileira de Letras sem, no entanto, conseguir ser eleito. No ano seguinte, torna-se professor de Literatura Luso-Brasileira da Universidade do Distrito Federal e, em 1938, publica *A túnica inconsútil*.

O ano de 1940 traz o Grande Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras, e o cargo de professor de Literatura Brasileira na Universidade do Brasil. O autor publica em 1942 dois livros infantis: uma pequena biografia de São Francisco de Assis e *Aventuras de Malasarte*, traduzido do alemão em parceria com o irmão, Mateus de Lima.

O álbum de fotomontagens *A pintura em pânico* é publicado em 1943. No ano seguinte, Lima faz mais uma candidatura malograda a uma vaga na Academia Brasileira de Letras. Em 1945, com a redemocratização do país, Lima retoma a carreira política e ingressa na União Democrática Nacional – dois anos depois, em 1947, é eleito vereador do Distrito Federal pela UDN, permanecendo na Câmara de Vereadores até 1950. Ainda em 1947, publica *Poemas Negros*, com ilustrações de Lasar Segall e prefácio de Gilberto Freyre. *Livro de Sonetos* é publicado em 1949, e no mesmo ano toda a poesia limiana feita até então, incluindo *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, é reunida em *Obra Poética*, com organização de Otto Maria Carpeaux.

No início da década de 1950 é publicado o poema mais ambicioso de Lima, *Invenção de Orfeu* (1952), com ilustrações de Fayga Ostrower. O falecimento do autor ocorre

no ano seguinte, em 15 de novembro de 1953, no Rio de Janeiro, após prolongada enfermidade. O velório é realizado no salão da Câmara dos Vereadores.

CAPÍTULO 1**“A FOTO-MONTAGEM IMPLICA UMA DESFORRA”: FOTOMONTAGEM E SUBVERSÃO**

1.1 MURILO MENDES

Ao longo da “Nota Liminar”, prefácio escrito por Murilo Mendes (Juiz de Fora, 1901- Lisboa, 1975) para *A pintura em pânico*, o autor destaca o elemento de resistência e questionamento que identifica nas fotomontagens publicadas por Jorge de Lima: “*As catacumbas marinhas contra o despotismo* (Fig. 1), *Morta a reação, a poesia respira*⁴², além de outras, são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada”⁴³. Em poucas linhas, o poeta mineiro traça o diagnóstico dos horrores da época: ditaduras, matança em larga escala, arte tutelada e cultura ameaçada de extermínio. Estas eram as ameaças que, por volta do final da década de 1930 e início da seguinte, afligiam tanto Mendes quanto Lima, levando-os a elaborar sua aflição através da poesia e da invenção plástica. Apenas esboçado em “Nota Liminar”, o diagnóstico sombrio do “século sinistro-grandioso” ainda persiste anos mais tarde. No texto “Colagens”, Murilo Mendes expande o significado da colagem e da fotomontagem, associando-as a uma atitude de recuperação de um mundo que se esfacela:

Este é o nosso mundo lacerado, filho do tampão com a ditadura. Da ditadura que de vez em quando toma férias, engordando para voltar à carga. Da predominância do efêmero. Das teorias rapidamente esgotadas. Dos objetos rapidamente consumidos e consumados. Que, desejando recuperá-los, nós colamos e fotomontamos. O mundo onde as coisas, laceradas pela espada do tempo ou do ditador, talvez finalmente COLEM.

Eis um dos aspectos positivos desta problemática poliédrica: a vontade de recuperação dum mundo onde a crueldade, se não desaparecer de todo, ao menos não se torne organizada como neste século sinistro-grandioso; cientificamente organizada⁴⁴.

A ideia de uma “crueldade cientificamente organizada” recorda, de imediato, a fotomontagem “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte” (Fig. 2): uma figura nua, de gênero indefinido, encontra-se atada a um aparelho, que parece fazer parte de uma sessão de tortura ou de algum bizarro tratamento de saúde, como as terapias de choque, combatidas e tornadas obsoletas justamente pela crueldade implicada. A vulnerabilidade do corpo nu contrasta com a ameaçadora junção de roldanas, alavancas e tubos metálicos. Neste caso, parece haver uma relação de continuidade entre a imagem e o dístico. Somos levados a crer que a figura masculina que sai pela esquerda e dá as costas à cena, levando consigo um

⁴² Não há, dentre as fotomontagens de Lima (publicadas ou não em *A pintura em pânico*) nenhuma que corresponda a esse título. É provavelmente o caso de imagem que recebeu um dístico num primeiro momento e que, posteriormente, foi trocado por outro. Retorno a esse tema em “Fotomontagens e Legendas”, Capítulo 3.

⁴³ MENDES, “Nota Liminar”. In: *A pintura em pânico*, s.p.

⁴⁴ MENDES, “Colagens”. In: *Poesia completa e prosa*, p. 1020. Originalmente publicado em *Poliedro* (1972).

violino, é a personificação da poesia. A ciência abandonada, por sua vez, é representada pela figura presa à máquina. O dístico conflita com a imagem, no entanto, ao omitir o terceiro personagem, a figura hierática que, do alto de seu trono, observa impassível a ciência ser abandonada à sua própria sorte. A figura entronada assemelha-se menos a um rei e mais a um papa ou sacerdote, o que nos leva a pensar na religião como sendo o terceiro elemento dessa equação que envolve poesia e ciência. A tríade (ou trindade?...) dos personagens é replicada nas três pirâmides que, como sabemos, são poliedros, o que produz a associação com a expressão “problemática poliédrica”, empregada por Mendes.

Outra associação ocasionada pela leitura do prefácio do poeta mineiro é a caracterização da obra de arte de vanguarda – em oposição à obra de arte tradicional – desenvolvida por Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda*⁴⁵. Ambos – a caracterização da vanguarda oferecida por Bürger e a interpretação das fotomontagens oferecida por Mendes – aludem a uma mesma postura artística, possível de ser lida ao longo do século XX.

Na teoria desenvolvida por Bürger, a obra de arte orgânica (que o autor também chama de tradicional ou de simbólica) é caracterizada como aquela em que as partes e o todo amalgamam-se numa unidade: “A obra orgânica intenciona uma impressão unitária. Na medida em que apenas possuem significado em relação ao todo da obra, seus momentos individuais, individualmente percebidos, apontam sempre para esse todo”⁴⁶. O sentido das partes só pode ser entendido considerando-se o todo, e este, por sua vez, só pode ser lido recorrendo-se às partes. Na obra orgânica, a integração do geral e do particular acontece sem mediações, *sem fraturas*, sem emendas: “A obra de arte orgânica aparece como obra da natureza, (...) procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido”⁴⁷.

Em contraposição, a obra de vanguarda “se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato. Nessa medida, a montagem pode ser considerada como o princípio básico da arte vanguardista. A obra montada aponta para o fato de ter sido composta

⁴⁵ Em *Teoria da Vanguarda* (1974), o crítico literário alemão Peter Bürger empreende um estudo dos movimentos históricos de vanguarda do início do século XX (futurismo, dadaísmo, surrealismo), na tentativa de compreender a chamada neovanguarda, ou seja, a arte feita na Europa ocidental e dos Estados Unidos, por volta dos anos 1950 e 1960. Bürger investiga os nexos entre os dois movimentos, e oferece um diagnóstico das propostas, sucessos e fracassos de ambos. A teoria da vanguarda de Bürger, irrigada pelo pensamento estético de língua alemã, tem como referências as filosofias de Hegel e Kant, além de polemizar com teses de Walter Benjamin e Theodor Adorno. O livro se propõe a forjar os instrumentos teóricos necessários à conceptualização das tentativas vanguardistas de transgressão dos limites da arte enquanto instituição. Os movimentos históricos de vanguarda, argumenta Bürger, foram os primeiros a por em questão, de maneira radical, o estatuto da arte na sociedade burguesa, estatuto este fundado no conceito de autonomia. A arte das vanguardas históricas reivindicaria, assim, a dessacralização da arte e a continuidade entre atividade artística e práxis vital. Cf. BÜRGER, *Teoria da Vanguarda*, 2012.

⁴⁶ BÜRGER, *Teoria da Vanguarda*, p. 134.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 132.

a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade”⁴⁸. A obra de vanguarda recusa o vínculo necessário entre o todo e as partes, rejeita qualquer impressão generalizadora que possibilite a interpretação de sentidos estáveis: “Na obra vanguardista, ao contrário, os momentos individuais possuem um grau muito mais elevado de autonomia e podem, por isso, ser lidos e interpretados individualmente ou em grupos, sem que o todo da obra tenha de ser apreendido”⁴⁹. Bürger toma o cuidado, no entanto, de esclarecer que a obra vanguardista não é pura negação da coerência interna, mas negação de um determinado tipo de unidade, aquela encontrada na relação entre a parte e o todo característica das obras de arte tradicionais: “O vanguardista, ao contrário, junta fragmentos com a intenção da atribuição de sentido (onde o sentido pode muito bem ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido). A obra não é mais criada como um todo orgânico, mas montada a partir de fragmentos”⁵⁰. O autor continua: “Na obra vanguardista, apenas em sentido restrito se pode falar ainda de um “todo da obra”, como soma da totalidade de sentido possível”⁵¹.

O olhar que Mendes lança sobre as fotomontagens de Lima não está muito distante da caracterização da obra vanguardista resumida acima. O início da “Nota Liminar”, por exemplo: “O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos. (...) Em última análise, essa desarticulação dos elementos resulta em articulação”. Em pelo menos duas frentes, as ideias expressas por Mendes na “Nota Liminar” se aproximam das atitudes atribuídas por Bürger às vanguardas. Por um lado, Mendes percebe a fragmentação das fotomontagens não como sintoma de decadência⁵², mas como sinal de modernidade e avanço. As fraturas da obra e sua relação problemática com a produção de sentido são lidas em chave positiva, como insurgência contra um mundo dominado, como alternativa à barbárie da organização. É assim que, continua Mendes,

a foto-montagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. 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. (...) Desmontar a burrice, o tabu dos materiais ricos, desarticular o espírito burguês em todos os seus setores, organizar a inteligência e a sensibilidade; atingimos enfim a inevitável transformação do elemento social e político. Movimentos paralelos: revolução política, revolução artística⁵³.

⁴⁸ Ibidem, p. 132.

⁴⁹ Ibidem, p. 134.

⁵⁰ Ibidem, p. 130.

⁵¹ Ibidem, p. 134.

⁵² Ver a respeito a avaliação de Mário de Andrade sobre o surrealismo, em “Mário de Andrade”, Capítulo 2.

⁵³ MENDES, “Nota Liminar”, s.p.

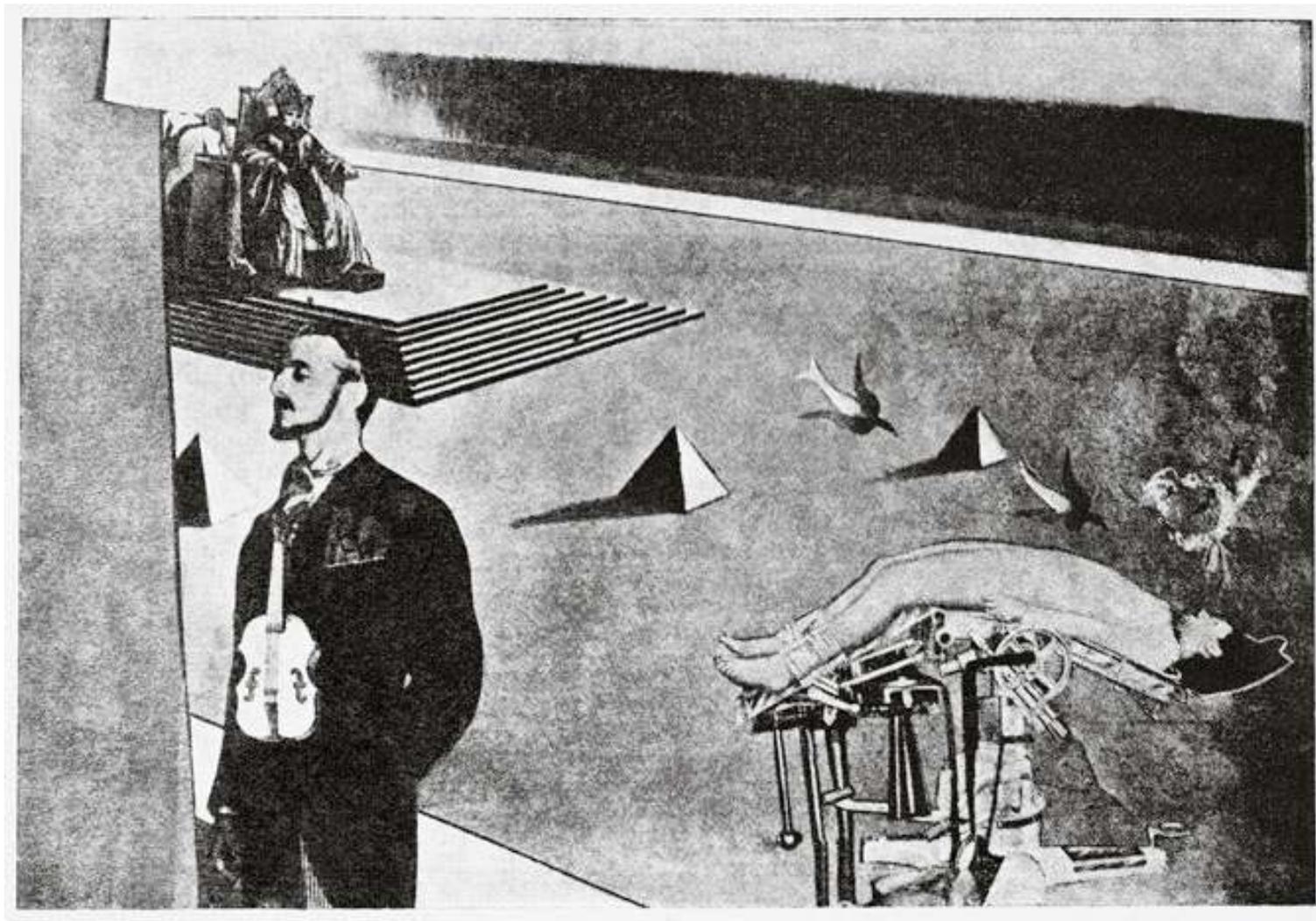
Por outro lado, as vanguardas, tais como caracterizadas por Bürger, reivindicam a dessacralização da arte e a continuidade entre atividade artística e práxis vital, ou seja, arte e vida cotidiana entendidas não como esferas estanques, mas como vasos comunicantes. É nesse sentido que Mendes ressalta o potencial estético e também o potencial político da fotomontagem – “Movimentos paralelos: revolução política, revolução artística”⁵⁴. Na apreciação do poeta mineiro, as fotomontagens de Lima filiam-se aos anseios de liberdade e contestação política reivindicados pelas vanguardas.

Algo dessa relação dialética entre ordem e desordem se insinua em imagens de *A pintura em pânico*. Um exemplo é a fotomontagem mencionada por Mendes na citação que abre este texto, cujo dístico é “As catacumbas marinhas contra o despotismo” (Fig. 1), e que faz da desordem seu princípio compositivo. Uma profusão de outros seres se aglomeram, tendo em comum o pertencimento ao universo marinho: peixes, conchas, estrelas do mar, gaivota, tartaruga... As criaturas marinhas vêm formar, em bloco, uma barreira à passagem dos marinheiros que se aproximam pelo canto esquerdo superior (vemos atrás deles as redes e as pesadas cordas do navio). Seriam eles representantes do despotismo aludido no título? Estranhamente, os marinheiros parecem alheios à presença massiva das criaturas marinhas. A imagem, logo vemos, não se estrutura em torno de qualquer eixo ou grade de linhas. Não há pontos de fuga ou linhas de força que conduzam o olhar, que vaga desgovernado. É uma recusa explícita à organização e, também, uma recusa da hierarquia. Na confusão que se espalha pela imagem, nenhum elemento tem prevalência sobre outro, o primeiro plano joga nosso olhar para o último, que nos devolve para o primeiro, num movimento incessante. As figuras humanas não se sobressaem em relação às animais, assim como o que está no alto, ou no centro, não prevalece sobre o que está embaixo, ou nas margens. Começamos a compreender porque, nas palavras de Mendes, esta imagem é testemunho de “um mundo que resiste à tirania”.

⁵⁴ Bürger dirá, por exemplo, que “do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte”. BÜRGER, p. 134.



(Fig. 1) Jorge de Lima, “As catacumbas marinhas contra o despotismo”. In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 2) Jorge de Lima, “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte”. In: *A pintura em pânico*, 1943

1.2 AUTOMATISMO E AUTORIA

Le principe du collage admis,
les peintres avaient passé sans en rien savoir
de la magie blanche à la magie noire.
Louis Aragon, *La peinture au défi*.

Nem sempre coerentes entre si, as diferentes técnicas e teorias que se agrupavam sob a rubrica surrealista variavam bastante. Em termos gerais, no entanto, o movimento buscava contestar o domínio da razão e o controle consciente, desenvolvendo métodos destinados a libertar imagens e impulsos primitivos. No *Manifesto do Surrealismo* (1924), André Breton oferece uma definição do movimento:

SURREALISMO, s.m. Automatismo⁵⁵ psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral⁵⁶.

Muitas vezes, os surrealistas se lançavam à exploração dos impulsos e imagens inconscientes de maneira particular. No caso de Max Ernst, houve ao menos duas estratégias de abordagem do problema. Por um lado, Ernst cultivou técnicas – como a *frottage*⁵⁷ e a *grattage*⁵⁸ – que buscavam ampliar a presença do acaso e da espontaneidade na obra, na tentativa de eliminar o controle consciente. Além disso, nas colagens e *assemblages*, bem como em algumas pinturas, Ernst alcançava um efeito não tanto de irrealidade, mas de uma realidade fantástica e ainda assim convincente, através da justaposição imprevista de objetos não relacionados. A inspiração vinha da frase do poeta Lautréamont (1846-70), considerado

⁵⁵ O termo “automatismo” tem sua origem na fisiologia, onde descreve movimentos corporais que não são conscientemente controlados, como respiração ou sonambulismo. O psicanalista Sigmund Freud usou associação livre, desenho ou escrita automática na exploração do inconsciente de seus pacientes. Na âmbito artístico, “automatismo” refere-se à criação sem a participação do pensamento consciente, acessando material do inconsciente como parte do processo criativo.

⁵⁶ BRETON, *Manifestos do Surrealismo*, p. 40.

⁵⁷ *Frottage* é a palavra francesa para “fricção”. Trata-se de um método automatista de produção criativa, a partir da fricção de uma superfície texturizada usando um lápis ou outro material de desenho. Ernst foi inspirado por um antigo piso de madeira cujos veios das tábuas tinham sido acentuados pelo uso recorrente do esfregão de limpeza. Os padrões dos veios sugeriam a Ernst imagens estranhas. A partir de 1925 ele captura essas sugestões, colocando folhas de papel no chão e depois passando sobre elas um lápis macio. Os resultados sugerem florestas misteriosas povoadas por criaturas semelhantes a pássaros. Ernst publicou uma coletânea desses desenhos em 1926, intitulada *Histoire Naturelle* (História Natural) (Fig. 3).

⁵⁸ Após as experiências com a *frottage*, Ernst passou a usar uma ampla gama de superfícies texturizadas, e adaptou a técnica à pintura a óleo, chamando-a de *grattage* (raspagem). Esta técnica envolve a colocação de uma tela preparada com uma camada de tinta a óleo sobre um objeto texturizado e, em seguida, a raspagem da tinta para criar na superfície um efeito inesperado. Ao preparar uma tela usando a *grattage*, Ernst trabalhava novamente a pintura, respondendo às marcas e formas imprevistas criadas pela textura. Em *Floresta e pomba* (Fig. 4), as árvores parecem ter sido criadas raspando a espinha de um peixe.

pelos surrealistas como um de seus precursores: "Belo como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva"⁵⁹.

Mas seria mesmo possível, como pretendia Breton ("suspenso qualquer controle exercido pela razão..."), uma atividade criativa análoga a um jorro espontâneo, a ser decalcado na página, no papel ou na tela, num "ditado amorfo do inconsciente"⁶⁰? Werner Spies, especialista na obra de Max Ernst, descreve o processo criativo do artista alemão de maneira a relativizar as ideias de "automatismo psíquico em estado puro" e de suspensão *completa* de qualquer controle racional. Spies mostra que os trabalhos de Ernst, incluindo as colagens, seguiam certa estrutura, na medida em que a escolha dos materiais, longe de acontecer de maneira aleatória, era direcionada segundo princípios definidos pelo artista. Também a maneira como os materiais selecionados eram usados obedecia constantes estipuladas por Ernst. Os critérios de seleção e de utilização, prossegue Spies, poderiam ser notados sem dificuldade. O novo procedimento criativo baseado na apropriação, que Ernst desenvolvia desde o início dos anos 1920, abria possibilidades expressivas inéditas, mas também envolvia alguns riscos, dos quais o artista estava ciente. Por isso, desde as primeiras experiências com o princípio da colagem, o artista alemão procurou limitar a infinita combinatória de possibilidades oferecidas pelos materiais e formas encontrados. Na realidade, o efeito alcançado pelas imagens ernstianas depende, em grande medida, do fato de obedecerem a limites. Pode-se dizer, por contraditório que pareça, que a surpreendente visualidade dos *romans-collages* de Ernst deve-se a seu êxito em combinar restrições conscientes e técnicas de automatismo:

Um olhar por seu estúdio [de Ernst] irá ilustrar o que quero dizer. Para todos os lugares que você olhava, havia pilhas de livros ilustrados, restos de papel de parede, matérias-primas de todo tipo, que o artista incorporou em seus trabalhos até o final de sua carreira. Quando se folheiam os volumes do século XIX ilustrados com xilogravuras, que eram uma de suas fontes favoritas, surpreende descobrir que ele

⁵⁹ LAUTRÉAMONT. *Os cantos de Maldoror*, São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 252.

⁶⁰ A expressão é de Hugo Friedrich, que apresenta de forma jocosa a proposta surrealista: "Os surrealistas podem apenas interessar pelos seus programas. (...) A convicção de que no caos do inconsciente o homem pode ampliar sua experiência ilimitadamente; a convicção de que na produção de uma 'suprarrealidade' o doente mental não é menos 'genial' do que o poeta; a concepção da poesia como um ditado amorfo do inconsciente: são alguns itens desse programa. Confunde-se vômito – e ainda por cima artificial – com a criação". Refere-se à poesia, porém sua avaliação certamente se estenderia às artes visuais. FRIEDRICH, *Estrutura da lírica moderna*, p. 192. Theodor Adorno, por sua vez, afirma: "Os próprios surrealistas descobriram que as pessoas não realizam livres associações da mesma maneira que eles escrevem, nem mesmo na situação psicanalítica. Além disso, a espontaneidade, mesmo nos processos psicanalíticos de associação, não é de modo algum espontânea. Todo analista sabe o quanto é trabalhoso e difícil, quanta vontade é requerida para a expressão espontânea, que ocorre na situação analítica graças justamente a esse esforço, um esforço que, certamente, também configura a situação artística pregada pelos surrealistas. No mundo de detritos do Surrealismo, não vem à tona o em si do inconsciente". ADORNO, "Reverendo o Surrealismo", pp. 136-137.

procedeu de forma diferente do que se teria suposto em vista das imagens enigmáticas que resultaram do uso que fez delas. Representações espetaculares, com qualidades dadaístas ou surreais em si mesmas, dificilmente interessavam. Em vez disso, eram as ilustrações banais, insignificantes e comuns que o inspiravam a declarações pictóricas do tipo mais deslumbrante. (...) Pode-se acrescentar, como princípio geral, que as colagens e *frottages* (e a pintura e escultura derivadas dessas técnicas) são tão surpreendentemente eficazes porque seu criador conseguiu colocar restrições conscientes sobre a arbitrariedade e amorfia a que tais técnicas semiautomáticas facilmente conduziram⁶¹.

Como a citação evidencia, por trás do insólito das imagens havia escolhas conscientes e critérios artísticos que envolviam sensibilidade, experiência e inteligência. Em entrevista concedida em 1939, Jorge de Lima descreve brevemente seu processo de fotomontar, sem menção ao automatismo, mas implicando as ideias de composição e espontaneidade. À questão do repórter, de como ele conseguia “efeitos tão curiosos”, Lima responde:

Facilmente: recortando e superpondo ou justapondo as gravuras mais diversas, às vezes gravuras que isoladas não têm senão um valor didático, mas reunidas em uma combinação simplesmente arbitrária, declancham verdadeiramente os mais surpreendentes poemas.

Por exemplo: esta figura banalíssima de um tratado qualquer de astronomia em conjunção com esta gravura de uma Anatomia sem importância nos dá uma impressão de germinação⁶². Pois não? E assim as outras: recorte, cole, ponha um dístico. É tão fácil como fazer um poema⁶³.

Por certo que a reunião de imagens heterogêneas recorre a encontros casuais, pressupondo algo que escape ao arbítrio do artista. Paralelamente à escolha consciente de instrumentos e materiais, o combinar e recombinar de recortes revela os procedimentos de livre jogo e livre associação, tão caros ao surrealismo. O caráter lúdico dessas experiências plásticas favorece a manifestação do acaso, e está presente não apenas na colagem, mas também na escrita automática, nos experimentos do tipo *Cadavre exquis* e, ainda antes, em colagens dos primeiros dadaístas. O artista pode alterar, manipular, ou mesmo desfazer e reiniciar a composição dos elementos díspares que confluem para a obra. Assim, o sujeito que seleciona as imagens e as combina numa ordem inventada, imprime algo de si na irracionalidade e aleatoriedade que permeiam o produto de seu trabalho. É isso o que leva Mário de Andrade a dizer, a propósito da fotomontagem:

⁶¹ SPIES, *Max Ernst: a retrospective*, p. 21. Tradução minha.

⁶² Lima certamente se refere a “e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)”, terceira prancha de *A pintura em pânico* (Fig. 5). No artigo citado, a imagem aparece acompanhada pelo título “Germinação”.

⁶³ BASTOS, “A *découpage* – processo de gravura surrealista”, 1939, p. 5.

Dentro de uma centena de imagens recortadas que estejam à nossa disposição, dois temperamentos diversos fatalmente escolherão as imagens que lhes são mais gratas, descobrirão combinações diferentes, movidas pelas suas verdades e instintos⁶⁴.

O que se percebe, portanto, é que as diversas técnicas que lançam mão do automatismo realizam-se pela mescla de racional e irracional, projeto e improviso, formalização e acaso. Que a proposta bretoniana de banimento do controle racional não tenha sido concretizada não significa, porém, que tudo continue no mesmo lugar. Podemos citar como uma das principais consequências da pesquisa surrealista o abalo no conceito tradicional de autor. E isso porque, doravante, a noção de autoria deverá ser confrontada com o que há de irracional e imprevisível no resultado final, como indica Tadeu Chiarelli: “o sentido mais recôndito do ser, o produtor da fotomontagem encontra no produto, depois de realizado. Não é ele, conscientemente, aquele que pressupõe um significado prévio, a ser demonstrado na obra”⁶⁵. A possibilidade de se pensar a técnica da fotomontagem enquanto questionamento do conceito de autoria está sugerida no artigo de Mário de Andrade, que conhecia os textos surrealistas⁶⁶. Na visão do crítico modernista, no caso da fotomontagem, “o autor é apenas um coordenador, aquele que dá condições para que os fragmentos de fotos se agrupem, e que consegue solucionar fortuitos problemas técnicos. O autor apenas rege significados latentes, possíveis”⁶⁷.

Também Murilo Mendes enxergou na nova técnica uma potencialidade desestruturadora. O poeta mineiro fala em “combinação do imprevisível com a lógica”, “organizar a inteligência e a sensibilidade”, “desarticular o espírito burguês em todos os seus setores”⁶⁸. Aliás, é interessante notar, no tocante à questão da autoria, a parceria entre Mendes e Jorge de Lima no início da produção de *A pintura em pânico*. O poeta mineiro recorda, em “Nota Liminar”, que os livros de Max Ernst foram sua inspiração para envolver-se com a colagem. Mendes e Lima iniciaram juntos a incursão pela nova técnica. Porém, faltando àquele “a paciência, a perseverança”⁶⁹, o processo que resultou em *A pintura em pânico* ficou a cargo de Jorge de Lima somente. Afora o texto do prefácio, de evidente autoria de Mendes, é impossível distinguir, no conjunto de imagens, outras colaborações ou intervenções do autor

⁶⁴ ANDRADE, “Fantasias de um poeta”, 1939, s.p.

⁶⁵ CHIARELLI, “A fotomontagem como ‘introdução à arte moderna’”, p. 76.

⁶⁶ “Porque a fotomontagem não deve ser apenas uma variedade de poesia sobre-realista, que, por princípio mesmo, não se sujeita a nenhum controle estético”. Ou ainda: “A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num tom fantástico e sugestivo”. ANDRADE, op. cit.

⁶⁷ CHIARELLI, op. cit., p. 76.

⁶⁸ MENDES, “Nota Liminar”, s.p.

⁶⁹ Idem, ibidem.

de *Poliedro*. O que salta aos olhos, no entanto, é o jogo de referências e apropriações, manifestado na fotomontagem intitulada, não por acaso, “A poesia em pânico” (Fig. 6). Originalmente, Lima executou essa imagem para a capa do livro homônimo escrito por Murilo Mendes (Fig. 7) e publicado em 1937. É, portanto, o registro mais recuado no tempo, dentre os que minha pesquisa pôde encontrar, do interesse de Lima pela fotomontagem. Anos depois, a mesma imagem volta a ser publicada, dessa vez no livro de fotomontagens, e o dístico que a acompanha é alterado e escolhido como título de todo o conjunto. Embaralham-se imagem, dístico e título: no plano da imagem, Lima apropria-se da reprodução de uma gravura antiga (Fig. 8). Em seguida, exclui um elemento desta ao substituí-lo por outro, ou seja, substitui a cabeça da figura feminina por uma representação astronômica do planeta Saturno. No plano verbal, nota-se a analogia: apropria-se do título do livro escrito pelo amigo – *A poesia em pânico*, cuja capa, como dissemos, traz essa mesma imagem – para então substituir um de seus elementos por outro: remove a palavra “poesia” e em seu lugar insere “pintura”, e com o resultado batiza seu próprio livro.

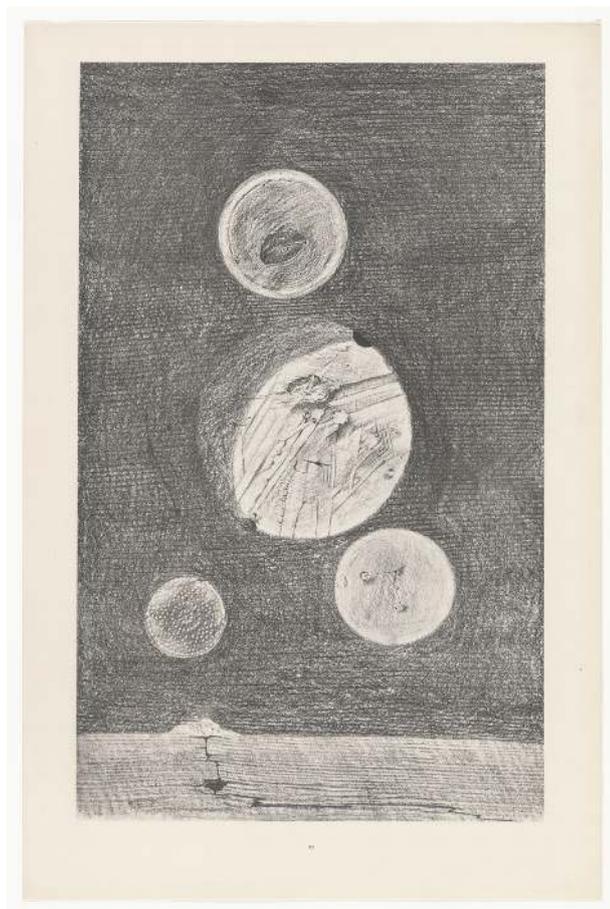
Em *A poesia em pânico*, Mendes aborda a questão da autoria de forma pungente, no poema intitulado “Meu duplo”. Nele, o eu-lírico nos fala sobre uma versão de si que existe, age e circula pelo mundo à sua revelia, além de seu controle, e que sequer foi criada por ele, mas por um outro, seu duplo. O autor não é autor nem de si mesmo:

A edição que circula de mim pelas ruas
Foi feita sem o meu consentimento.
Existe ao meu lado um duplo
Que possui um enorme poder:
Ele imprimiu essa edição da minha vida
Que todo o mundo lê e comenta⁷⁰.

O eu-lírico desdobra-se, na realidade, em três: este cuja voz está no poema, o duplo a que ele alude, e a “edição” lida e comentada por todos. O que o poeta sugere, com alguma angústia, é que o próprio sujeito é uma colagem de subjetividades heterogêneas, um composto muitas vezes fundamentado da incongruência, a mesma que permeia as fotomontagens limianas. A princípio concebido como um livro a quatro mãos, poderíamos concluir que *A pintura em pânico* aponta para novos modos de criação e autoria, contribuindo para a relativização da “relação unívoca entre individualidade, originalidade, autoria e obra”⁷¹, que até então estava pressuposta no trabalho de arte.

⁷⁰ MENDES, “Meu duplo”. In: *Antologia Poética*, p. 78. Originalmente publicado em *A poesia em pânico*.

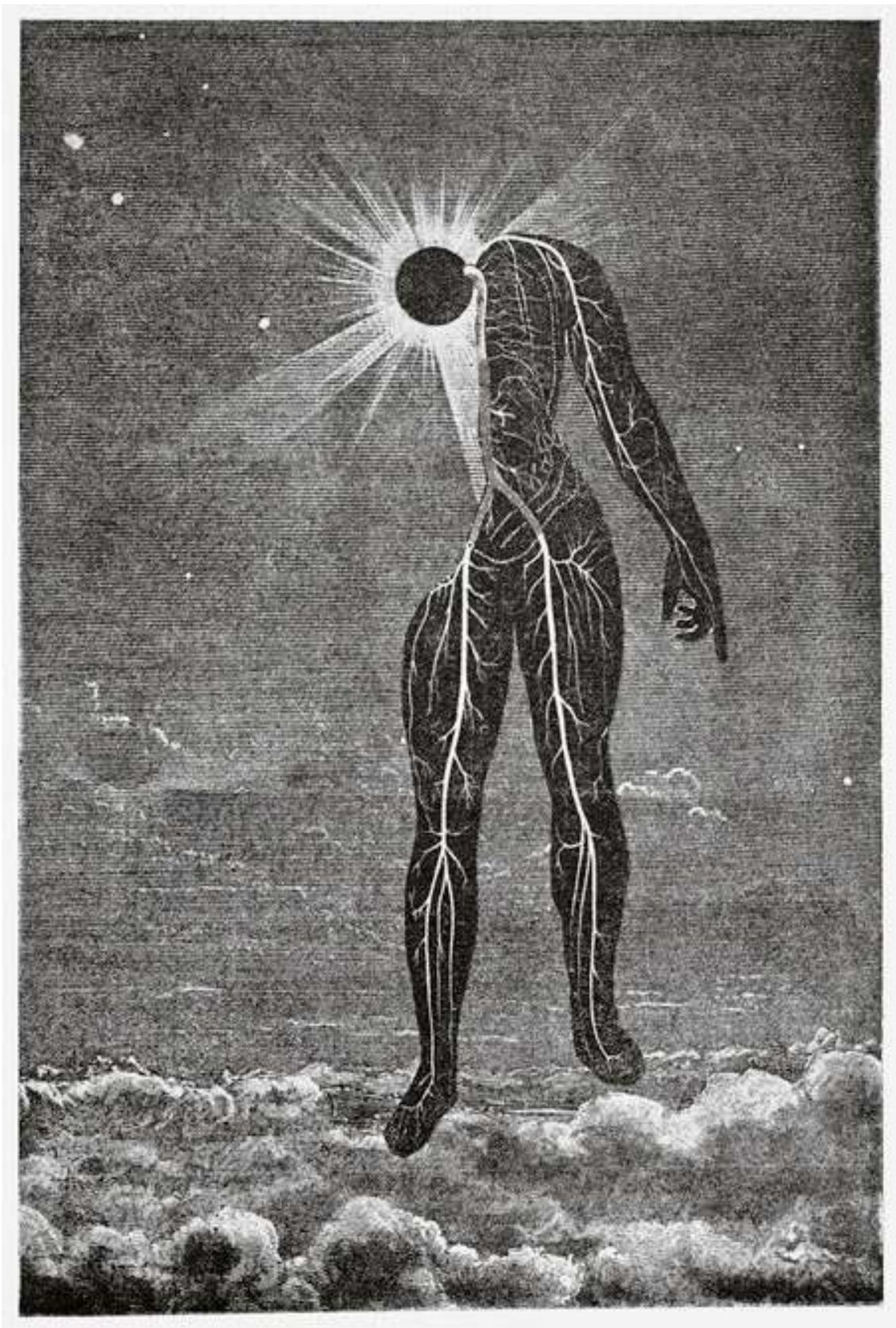
⁷¹ PEDROSA, “Para uma releitura da relação entre arte e pobreza (a propósito da poética da colagem em Jorge de Lima)”, p. 33.



(Fig. 3) Max Ernst. “Pequenas mesas ao redor da Terra”.
In: *História Natural*. Paris: Galerie Jeanne Bucher, 1926. MoMA, NY.



(Fig. 4) Max Ernst. *Floresta e pomba*, 1927. Óleo sobre tela, 100,3 x 81,3 cm. Tate Gallery.



(Fig. 5) Jorge de Lima, “e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)”. In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 6) Jorge de Lima, "A poesia em pânico". In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 7) Murilo Mendes, *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1937.



(Fig. 8) Camille Flammarion. *Astronomie Populaire*. Paris: Éditions Ernest Flammarion, 1880, p. 403.

1.3 RECEPÇÃO E CHOQUE

Le surréalisme y fleurissait avec sa volontaire incohérence,
ses chapitres habilement décousus,
cet art délicat qui consiste à se payer la tête du lecteur.
André Breton, *Segundo manifesto do surrealismo*.

Pioneiro no gênero, o livro de fotomontagens de Jorge de Lima teve na imprensa brasileira uma recepção modesta, sua novidade não suscitou maiores debates. É interessante notar, porém, que as fotomontagens limianas chamaram a atenção de alguns periódicos antes mesmo de sua publicação em livro em 1943, quando ainda eram um apanhado de imagens avulsas.

O artigo de periódico mais recuado no tempo, dentre aqueles que minha pesquisa foi capaz de localizar, é a entrevista que Jorge de Lima concedeu à revista *O Cruzeiro*, em 1938⁷². A imprecisão do título ao se referir às fotomontagens – “Jorge de Lima, fotógrafo supra-realista” – é indício do pouco conhecimento que se tinha em relação à nova técnica, e de que ainda estava em aberto como ela deveria ser compreendida e nomeada. A imprecisão do título prossegue no início da entrevista, com os termos do próprio Jorge de Lima, que pergunta à equipe da revista: “Vocês já viram as minhas últimas fotografias?”. O repórter Amadeu Amaral Jr., que abriu o texto dizendo que “quando a gente quer saber novidades de arte, – pintura e literatura – não há como visitar Jorge de Lima”, descreve sua reação à pergunta do poeta: “Pensamos que se referisse a instantâneos, a vistas de kodak”. Não demora muito para o equívoco se desfazer: “O poeta nos entrega um maço de fotografias que olhamos sem entusiasmo. Sem entusiasmo nos primeiros minutos. Porque logo se apoderou de nós um entusiasmo formidável pela nova arte de Jorge de Lima”. O que vem em seguida é uma breve explanação em que Lima reconhece a importância de Max Ernst e compara a poemas as imagens que fez com tesoura e cola. Porém, a conversa deve ter sido mais longa e aprofundada do que o que acabou sendo publicado, a julgar pela descrição sensível que o repórter faz das “fotografias”: “alguma coisa que parece loucura à primeira vista e que é apenas uma tentativa nova da velha humanidade por encontrar uma fórmula diferente de exprimir os seus problemas eternos”. Cinco fotomontagens acompanhavam a breve entrevista, das quais quatro entraram para *A pintura em pânico*⁷³.

⁷² AMARAL JR., Amadeu. “Jorge de Lima, fotógrafo supra-realista”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 9.jul.1938.

⁷³ Cf. “Fotomontagens e legendas”, Capítulo 3.

O segundo artigo de periódico mais recuado no tempo é o de Mário de Andrade, “Fantasias de um poeta”, de 1939, do qual trato no próximo capítulo. Do ano da publicação do livro de fotomontagens, consta apenas o artigo “Fotomontagem de imoralidades”, de Tristão Ribas (ver abaixo). As menções a *A pintura em pânico* ressurgem nos jornais em 1953, ano da morte de Lima. Dentre os periódicos que divulgaram a nova obra do poeta alagoano estão o já citado *O Cruzeiro*, o *Suplemento em rotogravura do Estado de São Paulo*, *Vamos Ler*, *Dom Casmurro*, *A Manhã*, *A Notícia*, *Fronteiras* e *Renovação*. Para as páginas seguintes, faço um recorte na recepção das fotomontagens limianas, tendo como ponto de partida de meus comentários o que Peter Bürger escreve sobre a reação scandalizada do público diante das obras de vanguarda.

Bürger analisa as diferenças na recepção das obras que denomina orgânicas (ou tradicionais) e inorgânicas (de vanguarda). Segundo o argumento do autor alemão, no tocante à reação do público, o que o artista pretende causar é o choque, a reação scandalizada. Provocado pela privação de sentido própria da obra inorgânica, e pelo choque decorrente, o receptor – assim espera o artista – colocaria em questão sua práxis vital particular:

O receptor da obra vanguardista vivencia a experiência de que o seu procedimento para a apropriação de objetivações intelectuais, formado no contato com obras de arte orgânicas, é inadequado ao objeto. A obra vanguardista não cria uma impressão total, condição para uma interpretação de seu sentido, nem confere clareza à impressão que, porventura, venha a se produzir no retorno às partes individuais, uma vez que estas não se encontram mais subordinadas a uma intenção da obra. O receptor experimenta essa recusa do sentido como choque. Este choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de a sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la. O choque [ou o *pânico*, diriam, talvez, Murilo Mendes e Jorge de Lima] é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude; e como meio, com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança da práxis vital do receptor.⁷⁴

O texto de Bürger citado acima, se pensado em relação com *A pintura em pânico*, suscita três questões: 1. Jorge de Lima pretendia chocar o público com as fotomontagens? 2. Independentemente da intenção do artista, houve reações de choque na recepção de *A pintura em pânico*? 3. Independentemente da intenção do artista e da recepção documentada, havia condições, no meio cultural brasileiro, para que tal choque ocorresse?

⁷⁴ BÜRGER, *Teoria da Vanguarda*, p. 142.

Dentre os poucos depoimentos de Jorge de Lima sobre suas fotomontagens, em uma ocasião ele menciona a recepção que tiveram. Em entrevista para a revista *Vamos Ler*, Lima é indagado:

- Alguém já me disse da dificuldade de compreendermos também as suas fotomontagens e muitos de seus quadros...
- Paciência. Quando meu livro de fotomontagens foi publicado, atacaram-no várias vezes, pela imprensa, chamando-o de comunista, dissolvente, até de imoral⁷⁵.

É difícil ouvir na resposta de Lima a voz de um artista de vanguarda ansioso por polêmica ou escândalo. O tom da declaração está mais para lamento resignado perante a incompreensão de conservadores. Em outras ocasiões em que o poeta menciona as fotomontagens, não há alusão a qualquer intenção de choque ou afronta, o que conduz à conclusão de que esse não era, ao menos declaradamente, um dos objetivos de Lima ao publicar *A pintura em pânico*.

No entanto, é interessante atentar para o olhar de Murilo Mendes sobre a questão. Ainda que Lima não pretendesse chocar o público, aquilo que Mendes chama de *pânico* parece cumprir uma função análoga àquela descrita por Bürger, ao vincular o choque a potencialidades renovadoras. É o que Mendes dá a entender em “Nota Liminar”, quando escreve:

O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização. (...) A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. 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. (...) Este livro é um caminho aberto. Na verdade, os *enfants-terribles* descobrem e anunciam muitas coisas insuspeitadas aos outros homens⁷⁶.

Mendes estava ciente da dimensão contestadora da arte de vanguarda, bem como de seu caráter combativo, e identificou tais qualidades nas fotomontagens limianas. Nesse sentido, é possível que o poeta mineiro tenha enxergado mais longe, ou com mais clareza, do que o próprio autor das imagens.

⁷⁵ Entrevista a José Queiroz Jr. “Exposição de pinturas do poeta Jorge de Lima”, 1945, s.p. Lima prossegue: “Isto se dava por ocasião da exposição do grande Lasar Segall e os ataques a ele sempre se acompanharam de furiosas descomposturas a mim”. O poeta refere-se à campanha do jornal carioca *A Notícia* contra a exposição de Segall no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1943, campanha essa que visava igualmente o então ministro da educação Gustavo Capanema. Entre 13 de maio e 11 de junho daquele ano, “o jornal abriu espaço para todos os tipos de manifestações contra Segall, incluindo desde protestos rancorosos de simpatizantes da pintura acadêmica pela introdução dos trabalhos de Segall num espaço consagrado aos “mestres da pintura antiga” (Tristão Ribas, *A Notícia*, 18 de maio de 1943), até artigos xenófobos e anticomunistas, de inspiração evidentemente nazista”. Cf. MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*, p. 77.

⁷⁶ MENDES, “Nota Liminar”, s.p.

Se houve mesmo ataques na imprensa a *A pintura em pânico*, como mencionado na entrevista, apenas um deles sobreviveu documentado em arquivo. Foi possível localizar, preservado no Fundo Jorge de Lima, na Fundação Casa de Rui Barbosa, o artigo “Fotomontagem de imoralidades”, publicado no jornal carioca *A Notícia* e escrito por Tristão Ribas. É o único exemplo de recepção indignada a que podemos ter acesso, e também a única crítica de periódico, dentre as encontradas, que data de 1943, mesmo ano de publicação da *A pintura em pânico*. O texto anuncia a publicação de um novo livro do “sr. dr. Jorge de Lima, médico importante e poeta modernista que também se entrega às vezes a divertimentos pictóricos em estilo de criança”. Depois de descrever sumariamente como é feita uma fotomontagem a partir de recortes, Ribas sentencia: “É, como se vê, uma besteira a custa dos outros, sem nenhum mérito”. Ao longo do artigo, prossegue: “Não sei porque, mesmo batendo no peito e dizendo que são católicos [refere-se também a Murilo Mendes], esses homenzinhos não deixam de usar a fraseologia familiar dos vermelhos, o ‘argot’ da crítica bolchevizante. (...) O sr. dr. Jorge de Lima não anda lá muito de acordo com as regras canônicas, com as regras eclesiásticas, quando escolhe os seus temas de fotomontagem”. Provocado talvez por algumas figuras nuas que aparecem aqui e ali ao longo do livro (além, sem dúvida, da fotomontagem “Será revelado no final dos tempos”, ver abaixo) o articulista não economiza nas qualificações negativas para as fotomontagens: “estampas fesceninas”, “artes licenciosas”, “corrupção dos costumes e do gosto da humanidade”, “obra nefasta”, “monstruosidades contra a beleza e contra a moral”, e ainda, como era de se esperar: “No meio daquilo tudo há uma espécie de simpatia pelo pornográfico”. Dentre as fotomontagens publicadas, Ribas destaca “Será revelado no final dos tempos” (Fig. 9), sem que o dístico seja citado:

Que quer dizer por exemplo o sr. dr. Jorge de Lima com aquele homem com cara de burguês grave e sisudo engolindo um bicho que pelos modos teria sido um carneiro? Será um símbolo? Não se sabe. O que se vê, entretanto, é que o autor de tesoura em punho ajeitou as figuras de maneira a dar ao boneco uma feição de bandalheira. O carneiro, de nádegas raspadas à moda de cabeça de alemão, só a força de muito olhar é que é carneiro. À primeira vista não passa de uma reprodução fidedigna de certo objeto obsceno muito usado em Pompeia na antiguidade⁷⁷.

Annateresa Fabris atribui a desorientação de Ribas àquilo que ela denomina *cerne crítico da fotomontagem*: “a utilização de um análogo da realidade em sentido ilusionista, de maneira a criar imagens inéditas não apenas pelas distorções dimensionais de vários

⁷⁷ RIBAS, “Fotomontagem de imoralidades”, 1943, s.p.

personagens e objetos, mas sobretudo pelas aproximações arbitrárias e enigmáticas, que trazem o princípio da metamorfose para o interior do processo fotográfico”⁷⁸. Esse estado de “desambientação mental”⁷⁹, como diz a autora, é o que leva o articulista a identificar na imagem uma “espécie de simpatia pelo pornográfico”, partindo para uma interpretação das imagens sempre em chave negativa, enxergando-as o tempo todo como afrontas⁸⁰.

A virulência de “Fotomontagem de imoralidades” parece não ter ecoado em outras publicações, ficando como um exemplo isolado de histrionismo conservador. Afora o caso de Ribas, a mornidão com que *A pintura em pânico* foi recebida levanta a questão: havia condições, no meio artístico brasileiro de então, para que o choque ocorresse? O artigo de Mario Barata, “Jorge de Lima e a pintura”, publicado em homenagem ao artista no ano de seu falecimento, recorda a publicação de *A pintura em pânico* e descreve sem meias palavras o contexto sociocultural em que o livro foi lançado. A contundência do depoimento de Barata e seu valor como testemunho de época justificam a citação extensa:

Esse fato [o fato de Lima se dedicar também às artes visuais] é sobremaneira raro entre nós. (...) O meio brasileiro não permite as grandes atividades do espírito, as largas preocupações com o mundo das ideias e da sensibilidade. Os esforços individuais de libertação dessa contingência sociológica constituem arrancos dolorosos e isolados, no sacrifício imenso de luta sem eco e correspondências. Infelizmente, na nossa época, essas dificuldades levaram muitos intelectuais a certa forma de desespero, que é o isolamento do povo. Como se este fosse o culpado da falta de oxigênio para a cultura brasileira.

Esse isolamento – a que Jorge de Lima, de alguma maneira, escapou, na poesia folclórica e em parte da cristã – contribuiu para o dramático círculo vicioso existente nos países subdesenvolvidos. Aqui, o povo é afastado da cultura, fato que impossibilita a ressonância ampla dos problemas intelectuais. Em consequência, a própria cultura fica impedida de existir.

Estas considerações não se acham deslocadas neste artigo. Resultam do colofon de dois livros, com atividades plásticas, do grande poeta. “O Mundo do Menino Impossível”, de 1927 – ausente das bibliografias de Jorge, mas importante na fase heroica do modernismo brasileiro – e “A Pintura em Pânico”, de 1943. Ambos de tiragem aristocrática: 300 e 250 exemplares (e depois nos queixamos de que o povo não conhece, nem sente, a vida intelectual).

E o que é, igualmente, revelador das condições do país, ambos edição do autor. Cultura feita com o próprio sangue, no quase horror de mito antigo. Este fato, reunido ao da tiragem reduzida, fecha o círculo vicioso da cultura brasileira.

⁷⁸ FABRIS, “Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima”, p. 147.

⁷⁹ Fabris cita o comentário de Breton a respeito de Max Ernst, que poderia valer também para as fotomontagens limianas: “O objeto exterior tinha rompido com seu campo habitual, suas partes constitutivas tinham, de algum modo, se emancipado dele, de maneira a estabelecer com outros elementos relações inteiramente novas, que fugiam do princípio da realidade, mas sem deixar de ter consequências no plano do real (subversão da noção de relação)”. FABRIS, op. cit., p. 146.

⁸⁰ O artigo de Ribas pode ser tomado como exemplo de recepção chocada e completamente indisposta a qualquer transformação da práxis... O que remete novamente a Bürger, quando trata dos limites do projeto vanguardista: “Difícilmente poderiam vir a ocorrer mudanças de atitude na práxis vital do receptor. É mesmo questionável se a provocação não faz por reforçar ainda mais as posturas existentes, propiciando-lhes ocasião para que se expressem abertamente”. BÜRGER, op. cit. p. 145.

Escrevo tudo isso pensando em meu amigo Jorge de Lima. Ao homenagear sua atividade plástica, verifico que o público não viu “A Pintura em Pânico”. (...) Tratando-se de intelectual de ação, como foi Jorge de Lima – vivo e atuante – é verificação constrangedora, esta que somos obrigados a fazer.

Mas se o clima nacional não foi propício à sua atividade criadora, seria hipótese plausível a de que sua obra plástica tivesse agido através do poder catalisador de alguns intelectuais privilegiados. Mas essa ressonância de estufa, raramente é fecunda, do ponto de vista cultural.

Os contatos com o surrealismo, de Jorge de Lima, não chegaram a tingir o espírito nacional, criando problemas e abrindo caminhos para a cultura viva e criadora do país. Transpondo alguns elementos europeus, não chegou a agir mais intensamente que os próprios livros e álbuns originais, importados.

Não por culpa de Jorge de Lima, mas pela falta de húmus e de adubo, no terreno em que atirou sementes. “A Pintura em Pânico” se teria multiplicado muito mais na França e na Itália, gerando problemas e atuando catalítica ou dialeticamente.

No Brasil de cinquenta milhões de habitantes, foi manifestação de quatro ou cinco brilhantes criadores: dos Ismael Nery (já falecido, na época, mas contemporâneo das preocupações que geraram a obra) e dos Murilo Mendes.

Independentemente do seu valor específico, teve, porém, significado cultural. Antes pouco do que nada, em princípio – se bem que neste terreno o pouco se identifique com o nada, pela falta de fecundidade⁸¹.

É oportuno lembrar que desde o início do século XIX vinha se constituindo, na então capital federal (mas também em outras capitais do país), um circuito artístico influenciado por moldes europeus. A partir de então foi crescente o número de cursos de arte erudita e círculos legitimadores da arte. No entanto, como observa Chiarelli, essas estruturas não foram capazes de criar no país “uma presença efetiva da arte erudita de fundamentação burguesa e conservadora, capaz de fazer com que as novas gerações se insurgissem contra ela por intermédio de práticas artísticas e estéticas que desestabilizassem sua hegemonia dentro do quadro social”⁸². A recepção das fotomontagens limianas no meio artístico brasileiro parece se ressentir da ausência de um debate público mais solidamente estabelecido, em que as polêmicas artísticas encontrassem maior ressonância. Ou ainda, como continua Chiarelli, “as artes visuais transitavam em grupos tão restritos do corpo social brasileiro, durante o século XIX e início do seguinte que era como se elas, de fato, não existissem como questão cultural”⁸³. Esse diagnóstico, a julgar pelo artigo de Barata, era válido ainda para meados do século XX, pelo menos.

⁸¹ BARATA, “Jorge de Lima e a pintura (1)”, 1953, p. 5.

⁸² CHIARELLI, “A fotomontagem como ‘introdução à arte moderna’”, p. 78.

⁸³ Idem, *ibidem*.



(Fig. 9) Jorge de Lima, "Será revelado no final dos tempos." In: *A pintura em pânico*, 1943.

CAPÍTULO 2**“UM TODO FANTÁSTICO E SUGESTIVO”: UM SURREALISMO REFRAATADO**

2.1 MÁRIO DE ANDRADE

A primeira análise sobre as fotomontagens de Jorge de Lima aparece na imprensa antes mesmo da publicação de *A pintura em pânico*. É Mário de Andrade quem inaugura a fortuna crítica do livro, com seu artigo “Fantasias de um poeta”⁸⁴. A leitura desse texto revela uma atitude ambígua por parte do crítico, exposta logo de início, no primeiro parágrafo:

Leitor, ouve este conselho: se jamais fizeste fotomontagens, nunca te metas neste processo novo de criação lírica. Ou de brincadeiras, se quiseres. É tão empolgante, que em pouco tempo vira vício. [...] É a coisa mais apaixonante do século⁸⁵.

Ao longo de toda a argumentação, o autor pendula entre esses dois opostos - de um lado, em chave positiva, as fotomontagens são “processo de expressão lírica”, “verdadeira arte”, “novo meio de expressão”, “um todo fantástico e sugestivo”, “arte da luz”. Por outro lado, num tom mais jocoso, elas também poderiam ser “brincadeira”, “moda”, algo comparado aos passatempos, às “palavras cruzadas”. A amplitude do campo semântico em que Andrade tenta situar a fotomontagem revela a desconfiança do crítico paulista e dá testemunho de sua dificuldade para definir e pensar a nova técnica enquanto artisticamente válida. Para Célia Pedrosa, a avaliação de Andrade, a princípio negativa, traz “uma enumeração que por si só dá a ver a complexidade contraditória do simples e lúdico [das fotomontagens] em seu valor ao mesmo tempo estético, expressivo e socializante”⁸⁶.

A oscilação entre dois modos de valoração das fotomontagens, no entanto, faz com que o posicionamento de Andrade, neste caso, pareça esquivo. Como compreendê-lo? Haveria talvez, no entender do crítico, dois modos distintos de fazer fotomontagem – o propriamente artístico, versado e instruído, e outro, “de brincadeira”, característico do dileitante? É o que ele parece sugerir, quando afirma:

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, que a gente fotografa ou manda fotografar⁸⁷. *A princípio* as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal-inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com a maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes

⁸⁴ ANDRADE, Mário de. “Fantasias de um poeta”. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 146, 1a. quinzena, nov.1939, s.p.

⁸⁵ IDEM, *ibidem*.

⁸⁶ PEDROSA, “Para uma releitura da relação entre arte e pobreza (a propósito da poética da colagem em Jorge de Lima)”, p. 32.

⁸⁷ O fato de Andrade inserir em seu texto, de dimensões limitadas pelo espaço no jornal, uma descrição de como se faz uma colagem indica que esta não era uma prática corrente no Brasil.

de se coordenar num todo fantástico e sugestivo. Os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos, e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma pura brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um novo meio de expressão!⁸⁸

Por isso, as fotomontagens de Lima seriam mais que mero passatempo por serem o resultado de prática poética e criativa mais desenvolvida:

Mas a meu ver, Jorge de Lima, que há muito tempo se dedica à fotomontagem, já chegou a tal habilidade técnica e possibilidades expressivas, que pode sofrer perfeitamente comparação com outros artistas célebres, que as revistas estrangeiras nos mostram⁸⁹.

Isso talvez explique porque, quando comenta uma das fotomontagens publicadas juntamente com seu artigo, Andrade parece não ter dúvidas do valor e da força expressiva da imagem:

Dentre as composições aqui reveladas, a que me parece mais perfeita é a da piscina⁹⁰. Nesta, não apenas a força inventiva do poeta é notável, pela concatenação e o inesperado dos elementos, e o lindo (desculpem...) e moderníssimo monstro do primeiro plano, mas o conjunto assume um valor artístico muito bem conseguido como distribuição da luz⁹¹.

A distinção entre uma fotomontagem “séria” e outra diletante seria uma alternativa de resolução para a ambiguidade do juízo de Andrade. No entanto, a ambiguidade retorna, em novos termos, no último parágrafo. Depois de dedicar às imagens de Lima a consideração merecida por uma obra de arte, o crítico afirma:

A fotomontagem é uma espécie de introdução à arte moderna. Ainda há muita gente que não sabe olhar um quadro de Picasso ou um desenho aquarelado de Flávio de Carvalho. Mas toda pessoa que se mete a fazer fotomontagens, em pouco tempo fica perfeitamente habilitada a entender certas doutrinas artísticas da atualidade e a distinguir o que há de valor técnico em um quadro cubista e o que há de sugestividade psicológica e sonhadora no Sobre-realismo. Neste sentido, é bem possível que a moda atual da fotomontagem, que está se espalhando com quase tanta rapidez como a das palavras cruzadas, ainda venha a ser uma força de importância para a cultura artística da atualidade⁹².

Se de “brincadeira” a fotomontagem passou a “verdadeira arte”, na conclusão do artigo ela volta a perder prestígio aos olhos do crítico, e é qualificada como “espécie de

⁸⁸ ANDRADE, op. cit. São meus os grifos nesta citação.

⁸⁹ IDEM, ibidem.

⁹⁰ Refere-se a “América versus Europa” (Fig. 10), trigésima sétima prancha de *A pintura em pânico*. Essa fotomontagem, à época ainda sem título, ilustrava o artigo de Andrade.

⁹¹ ANDRADE, op. cit.

⁹² ANDRADE, op. cit.

introdução à arte moderna”. Andrade parece insatisfeito com o juízo positivo feito a respeito do trabalho do amigo alagoano, e insere em seu texto uma conclusão que relativiza tal juízo, colocando a fotomontagem como antecâmara de outras técnicas artísticas, estas sim, válidas (pintura e desenho, nas menções a Picasso e Flávio de Carvalho). Tal postura seria coerente com a atitude mais geral de Andrade – e, com ele, do Modernismo de 22 – em relação ao que era ou não valorizado na produção artística brasileira⁹³. Vale lembrar que a missão auto-imposta de criação de um imaginário nacional, em que o protagonismo fosse reservado ao “homem brasileiro”, teve como consequência a desconsideração, em maior ou menor grau, de poéticas que não se alinhavam a tal programa. A eleição dos temas legítimos acaba por se estender também às técnicas:

... nessa opção de criar tal imaginário brasileiro, não cabia o uso de modalidades artísticas ainda não consagradas. Para o artista local ser de fato reconhecido e autorizado pelo modernismo hegemônico da primeira metade do século passado, era necessário que ele, além de enaltecer a paisagem humana brasileira dentro de moldes “aceitáveis” de deformação expressiva se valesse, para tanto, das modalidades tradicionais: desenho, gravura, escultura e pintura. (...) Outras modalidades de construção de imagens nunca foram efetivamente valorizadas. Durante o modernismo não foi dada nenhuma importância decisiva à exploração estética da fotografia ou do cinema, por exemplo. Por sua vez, propostas ainda mais radicais, que tentassem unir modalidades artísticas até pouco tempo estanques ou mesmo que rompessem com a dicotomia arte/vida foram constantemente ignoradas⁹⁴.

Mas não é somente no âmbito da técnica que as fotomontagens de Lima se atritam com os preceitos modernistas. Se a fotomontagem, enquanto técnica não consagrada, é vista com desconfiança e não se enquadra no rol das técnicas “adequadas” à arte moderna brasileira, tampouco a visualidade de *A pintura em pânico* se enquadra no programa de figuração do nacional, preconizado pelos modernistas. Para estes, as obras de arte, “mesmo experimentando certos estilemas vanguardistas, deveriam ficar restritas aos limites da figuração da paisagem física e humana do país, sem nunca enveredar por especulações rumo a soluções não-figurativas”⁹⁵. As fotomontagens de Lima, é certo, aderem ao figurativo, porém não oferecem a figuração que “deveriam” para serem aceitas segundo a linha de conduta modernista. Além de não possuírem nenhum traço do nacional típico, apresentam uma

⁹³ A atitude que Andrade assume em relação às fotomontagens limianas em *Fantasia de um poeta* tende a um posicionamento alinhado ao retorno à ordem (*rappel à l'ordre*), tendência artística que se estabeleceu nas décadas de 1920 e 1930. O retorno à ordem era uma reação às experimentações das vanguardas do início do século, e tinha como propostas gerais, não por acaso, a recuperação e manutenção da dicção realista e o resgate das tradições e valores culturais nacionais, ambos valores caros a Andrade. Sobre a afinidade do modernismo paulista com o retorno à ordem, cf. CHIARELLI, “A fotomontagem como ‘introdução à arte moderna’”, pp. 68-69.

⁹⁴ CHIARELLI, “A fotomontagem como ‘introdução à arte moderna’”, pp. 67-68.

⁹⁵ IDEM, *ibidem*, p. 78.

figuração de outra espécie – fragmentada, conflituosa, por vezes hermética. Pouco afeitas, portanto, aos propósitos de formação de uma arte brasileira, reveladora de nossas particularidades e encantos.

O modernismo representado por Andrade não via com bons olhos o surrealismo (ou o dadaísmo). Era-lhe demasiadamente problemático aceitar um movimento que buscava solapar a noção de arte entendida como meio de representação realista do entorno, uma vez que o que Andrade defendia era justamente essa representação. A inadequação do surrealismo às tarefas demandadas pelo modernismo brasileiro explicita-se na correspondência do crítico paulista com o escritor Prudente de Moraes Neto, que arriscara-se a publicar, em novembro de 1927, um texto de viés surrealista na revista *Verde*⁹⁶. Andrade escreve:

O sobrerrealismo é uma arte quintessenciada que me atrairia fatalmente se eu não me tivesse dado uma função de acordo mais com a civilização e o lugar em que vivo. Porque incontestavelmente a civilização em que a gente vive aqui no Brasil não é a mesma dos franceses não acha mesmo?

Considero o sobrerrealismo a consequência lógica e a quintessência de arte dum país que nem a França. No Brasil acho que no momento atual, pros que estão de deveras acomodados dentro da nossa realidade, ele não adianta nada. Não adianta porquê não ajuda. Todas as questões que são de vida ou de morte pra organização definitiva da realidade brasileira (coisa que indiscutivelmente está se dando agora) nos levam pra uma arte de caráter interessado que como todas as artes de fixação nacional só pode ser essencialmente religiosa (no sentido mais largo da palavra: fê pra união nacional, psicológica familiar social religiosa sexual). (...) considero o sobrerrealismo um fenômeno de fadiga aliás perfeitamente psicológico e natural na França⁹⁷.

É interessante notar como a oscilação na avaliação das fotomontagens, vista em *Fantasia de um poeta*, assemelha-se ao movimento ambivalente de Andrade na sua avaliação do surrealismo. Se na carta a Prudente de Moraes Neto citada acima, a reprovação ao movimento europeu dá a tônica, esta parece ser relativizada em outras ocasiões, como por exemplo no comentário que Andrade faz dos desenhos e aquarelas de Cícero Dias. Neste caso, a aprovação ao artista pernambucano coloca-se com clareza:

Mas Cícero Dias não é maluco não. Somente ele prefere, em vez de representar pelo lápis e pela cor, os raciocínios fáceis da inteligência dele, campear no meio das suas paisagens interiores mais profundas, o que lhe irrita ou lhe faz bem. Pra muitos, esses desenhos são cousas incompreensíveis... Mas será inteligente da nossa parte julgar por meio duma das nossas faculdades uma coisa que prescinde dessa

⁹⁶ O título do texto é “Aventura”. A *Verde – Revista mensal de arte e cultura*, foi publicada entre 1927 e 1929 na cidade mineira de Cataguases, sendo relevante veículo do ideário modernista fora do eixo Rio-São Paulo. A revista era editada pelo Grupo Verde, e nela colaboraram, entre outros, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Aníbal Machado e Sérgio Milliet. Cf. VIRAVA, *Uma brecha para o surrealismo*, p. 94.

⁹⁷ ANDRADE, “Carta para Prudente de Moraes Neto, 25 de dezembro de 1927”. In: KOIFMAN, Georgina (org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto. 1924/36*, p. 245.

faculdade? (...) Cícero Dias é uma acuidade exacerbada. Ele conta essas coisas interiores, esses apelos, sonhos, sublimações, sequestros. Os desenhos dele formam por isso um “outro mundo” comoventíssimo em que as representações atingem às vezes uma simplificação tão deslumbrante que perdem toda a caracterização sensível⁹⁸.

Nesta crítica, o que o autor omite é tão revelador quanto aquilo que diz. O surrealismo não é mencionado em nenhum momento do texto, ainda que seja grande a afinidade entre a caracterização dos trabalhos de Dias e a proposta estética do surrealismo. É de se lembrar, também, que na ocasião da exposição de Dias no Rio de Janeiro, em 1928, a associação do artista ao surrealismo deu-se em textos da imprensa, ou seja, era de conhecimento geral a classificação dos desenhos expostos como “surrealistas”. A ausência de menção ao movimento europeu no texto de Andrade é, portanto, proposital.

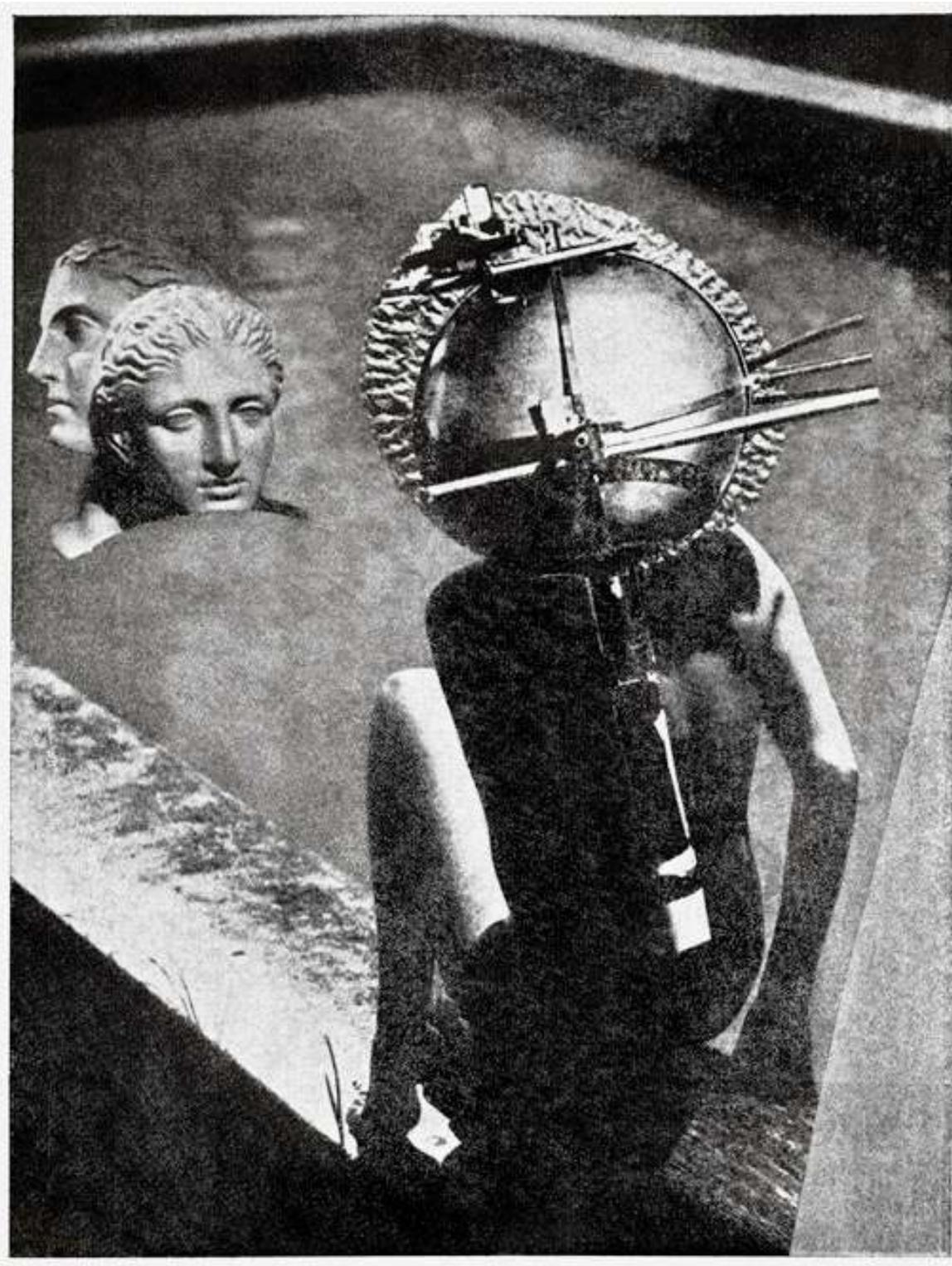
É possível que Andrade não quisesse parecer incoerente com a posição adotada antes, em relação a Prudente Neto, e por isso optou por omitir o surrealismo de seu artigo. Mas a explicação da diferença de atitude estaria no deslocamento da questão do surrealismo do debate estético mais amplo para o âmbito da intimidade e individualidade do artista, afastando a valoração das obras da exigência de caracterização nacional. Andrade adota uma atitude semelhante àquela do artigo sobre Dias quando escreve sobre Lima em “Fantasias de um poeta”: ele avalia o surrealismo, desta vez mencionado explicitamente, em relação ao âmbito íntimo (lírico) e valoriza sua capacidade de explicitação do “eu”. No momento em que Andrade publica o artigo em questão, o modernismo de 22 já se consolidara, alcançando posição hegemônica no cenário artístico do país. Isso permitia ao crítico “perceber agora o surrealismo como uma (positiva) manifestação das ‘nossas tendências mais recônditas’. É pensando, pois, num surrealismo já totalmente domesticado, preocupado apenas com o ‘eu’, que o crítico irá se pronunciar, em 1939, sobre as fotomontagem de Jorge de Lima”.⁹⁹

Dessa maneira, Andrade não examina o potencial transformador da fotomontagem, que poderia abrir caminho para “uma nova sensibilidade plástica ao alcance de todos, uma ampliação da experiência da visão, o encontro do estético e do político, uma nova concepção de conhecimento”¹⁰⁰. A avaliação do crítico a propósito das fotomontagens limianas em “Fantasias de um poeta” tende a mitigar seu teor político ou seu potencial de transformação do meio artístico, em contraste com as reflexões de Murilo Mendes.

⁹⁸ ANDRADE, “Táxi: Cícero Dias”. In: *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*, p. 135.

⁹⁹ CHIARELLI, op. cit., p. 76.

¹⁰⁰ FABRIS, “Fotomontagem e Surrealismo: Jorge de Lima”, p. 149.



(Fig. 10) Jorge de Lima, "América versus Europa". In: *A pintura em pânico*, 1943.

2.2 ISMAEL NERY

“Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas” (Fig. 11) é a quarta imagem de *A pintura em pânico*. Ela sugere, pelo verbo que inicia a frase, indeterminação dos acontecimentos, acaso. Não se sabe de onde ou porquê surgiram tais forças, nem quem ou o quê foi responsável por esse surgimento. O título remete também a um universo de caráter agonístico, cuja fundação resultaria da luta entre as duas forças mencionadas, e cuja construção seria resultado desse embate. Excetuando o fragmento de crucificação que misteriosamente aparece por detrás de um monte, o restante da paisagem é composto apenas pelos elementos terra e ar. A aridez e o vazio apontam para um mundo em estágio inicial ou ainda, ao mesmo tempo, para um mundo em estado terminal, em que quase tudo foi destruído. A montanha terrosa que cobre o Cristo crucificado ganha um aspecto plano, converte-se em lençol, mortalha, sudário gigantesco.

A figura do Cristo ocupa um lugar de destaque na poesia de Jorge de Lima. O envolvimento com os textos bíblicos e o interesse pela doutrina cristã ganham força na obra do poeta a partir de meados dos anos 1930, coincidindo, portanto, com o período de composição das fotomontagens de *A pintura em pânico*.

“Restaurar a poesia em Cristo” é a declaração de intenção de *Tempo e Eternidade*, livro de poemas escrito em parceria com Murilo Mendes, publicado em 1935. O livro é testemunho da redescoberta da fé católica por parte de Jorge de Lima e lança o tom metafísico e religioso que o poeta empregará na busca da interioridade e universalidade que caracterizam sua lírica final. Doravante, o trabalho da linguagem no fazer poético limiano vai explorar seu conteúdo mágico-religioso. Esta proposta se desenvolve em *A túnica Inconsútil*, de 1938 (também contemporâneo, portanto, da elaboração das fotomontagens), em que Jorge de Lima afirma a figura do poeta inspirado enquanto médium de Deus: “os seus versos se aproximam da linguagem bíblica e pode-se ver a mistura do tom paradisíaco ao drama apocalíptico, sentido por causa Queda”¹⁰¹. Em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, escrito em 1943, mesmo ano de publicação de *A pintura em pânico*, prosa e poesia tendem a se fundir, para apresentar o drama da Queda como origem do sofrimento e da miséria humanas.

O entrelaçamento, em Jorge de Lima, de surrealismo e cristianismo deve-se em boa medida à amizade com o poeta, pintor e desenhista Ismael Nery, também amigo de Murilo Mendes (a dedicatória de *Tempo e Eternidade* – “À memória de Ismael Nery” – atesta essa

¹⁰¹ CAVALCANTI, “Orfismo e Cristianismo na lírica final de Jorge de Lima”, p. 2.

relação). Em 1921, ainda sem inserção no círculo artístico carioca, Nery retorna ao Rio de Janeiro, após ter vivido durante um ano na Europa¹⁰². Ele consegue trabalho como desenhista na seção de Arquitetura e Topografia da Diretoria do Patrimônio Nacional, órgão ligado ao Ministério da Fazenda. É nesse novo emprego que Nery conhece Murilo Mendes, que a partir de então se tornaria um de seus amigos mais próximos e convicto defensor. A proximidade entre os dois poetas foi decisiva para o destino da obra de Nery, que estaria perdida, “não fosse a amizade raríssima e perfeita de Murilo Mendes, que lhe coletou centenas de desenhos e lhe guarda os quadros admiráveis, fazendo conhecida uma excepcional figura da inteligência brasileira e universal”¹⁰³.

Em 1927, Nery retorna à França, e ali encontra o surrealismo em pleno vigor. “Ismael, muito sensível, como já assinali, a todas as tendências modernas, interessou-se vivamente pela doutrina e pelo grupo, tendo procurado em Paris, além de outros, André Breton e Marcel Noll”¹⁰⁴. Nery teve que regressar ao Brasil no final de 1927, porém os meses passados na capital francesa foram intensos, ele inclusive “fez conhecimento pessoal com Marc Chagall, a quem muito apreciava; e, segundo tudo indica, o russo retribuiu-lhe na mesma moeda, pois lhe dedicou várias gravuras e fotografias”¹⁰⁵.

Não demorou para que Mendes apresentasse Jorge de Lima ao amigo recém chegado de Paris. Nessa época - do início dos anos 1920 até por volta de 1927 - Ismael Nery pintava prolificamente, sendo grande o número de telas produzidas. No entanto, a tuberculose muda os rumos de sua produção visual¹⁰⁶. Com o paulatino agravamento da doença, sua produção pictórica diminui sensivelmente, crescendo, em compensação, a obra em papel (desenhos e aquarelas). Esse último período da produção de Nery, a meu ver, é o que com mais força se coloca como referência para Jorge de Lima. É nos desenhos, muito mais que nas telas, que encontramos pontos de contato com *A pintura em pânico*, cuja realização começará alguns anos após a morte prematura de Nery, ocorrida em 1934, quando ele contava 33 anos.

A fotomontagem e a colagem não foram praticadas por Ismael Nery. É importante notar, no entanto, que o princípio da montagem comparece em seus desenhos, e até mesmo os

¹⁰² “Em 1920-21, fez a primeira viagem à Europa, demorando-se na França e na Itália, onde – segundo seu próprio depoimento – estudou de preferência os mestres antigos da pintura”. MENDES, “Recordação de Ismael Nery I”, p. 80.

¹⁰³ LIMA, “A mística e a poesia”, p.138.

¹⁰⁴ MENDES, op. cit., p. 81.

¹⁰⁵ MENDES, op. cit., p. 81.

¹⁰⁶ “No fim desse mesmo ano (1930) declarou-se em Ismael a tuberculose pulmonar. Em 1931, internou-se no Sanatório de Correias, perto de Petrópolis, onde permaneceu mais ou menos dois anos”. MENDES, op. cit., p. 81.

estrutura em muitos casos. Eles reúnem elementos díspares, sobrepondo ou justapondo, de maneira incongruente, seres e objetos semanticamente distantes. Tome-se o exemplo de *A caixa de Ismael Nery* (Fig. 12): a caixa a que o título se refere é, num primeiro plano de interpretação, essa que vemos contendo um trombone, trazendo grafados o nome do poeta e a palavra “Rio”. Mas “caixa” pode também ser metáfora do próprio desenho, a folha de papel na qual o artista deposita os seres e os objetos que cria com seus traços. Neste caso, os elementos figurativos são inseridos aos pares, sempre perpassados pelo inusitado: a mulher nua e o homem de cabeça minúscula, os dois fragmentos de corpo fundidos, o trombone dentro da caixa, o navio com asas, o número 50 sobreposto ao sol, a ossada na relva. Mesmo se tratando de um desenho, a definição ernstiana de colagem poderia valer para essa imagem: “Poder-se-ia definir a colagem como um composto alquímico de dois ou vários elementos heterogêneos, resultando de sua aproximação inesperada, devida, seja a uma vontade dirigida (...) para a confusão sistemática e o desregramento de todos os sentidos (Rimbaud), seja ao acaso ou a uma vontade favorizando o acaso”¹⁰⁷.

Jorge de Lima encontra em Ismael Nery a figura do homem de letras capaz igualmente de expressar-se nas artes visuais: “Pintor e poeta, [Nery] só podia ser um dos fartamente dotados pelos dons gratuitos do Espírito”¹⁰⁸, afirma Lima a respeito do amigo. A poesia limiana tem como uma de suas principais características a exploração do recurso que Ezra Pound chamou de fanopeia¹⁰⁹, a construção de imagens por meio da palavra. A complexificação das imagens poéticas, metáforas e alegorias foi um processo constante ao longo da obra de Lima. A amizade com Nery, podemos supor, sugeriu-lhe meios antes inexplorados de dar vazão a sua invenção imagética. “A intriga é envolvente na medida em que somos levados a tentar decifrar o código proposto”¹¹⁰: a observação de Aracy Amaral sobre os desenhos de Nery vale igualmente para *A pintura em pânico*. Ambos os poetas souberam construir um repertório de imagens que captam a atenção do observador a partir do enigma que guardam, fazendo da interpretação um desafio. Esse mesmo aspecto já fora notado pelo crítico Antonio Bento, em texto sobre Nery: “é evidente que o período derradeiro de sua obra introduziu na arte brasileira uma nova sintaxe visual. Era uma outra linguagem, que vinha fazer apelo ao mistério, ao mundo do maravilhoso, do acaso, do irracional, do

¹⁰⁷ ERNST, *Écritures*, p. 262 apud ASSUNÇÃO, “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”, p. 58.

¹⁰⁸ LIMA, op. cit., p. 138.

¹⁰⁹ A fanopeia consiste na projeção de um objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual, conduzindo o leitor às imagens compostas ou propostas pelas palavras. Nos poemas de Jorge de Lima, por exemplo, o literário aproxima-se das artes plásticas e a visualidade ganha destaque, pois trata-se de uma poesia que pretende “dar a ver”.

¹¹⁰ AMARAL, “Ismael Nery: uma personalidade intensa”, p.14.

insólito, do imprevisto, inseparáveis da atmosfera do surrealismo”¹¹¹. Essa “nova sintaxe visual” foi largamente incorporada por Lima. Um certo surrealismo, refratado pela personalidade artística de Nery, incidiu sobre a criação do alagoano, e a partir de então não cessou de fazer-se sentir, tanto na obra literária quanto na plástica.

O essencialismo, sistema filosófico que Ismael Nery desenvolveu, propunha a abstração do tempo e do espaço como condição para o conhecimento da vida e da humanidade. O intuito da doutrina essencialista era oferecer um método que auxiliasse o homem a distinguir o supérfluo do essencial, frente aos fatos que se quisesse compreender:

De maneira geral, o método da abstração do espaço e do tempo pode ser compreendido como uma tentativa de vencer as limitações do homem. (...) Isolado diante de um determinado fato, um homem só pode obter uma verdade relativa a respeito dele, variando de acordo com suas capacidades naturais psicológicas e morais. Sendo impossível para o homem alcançar o que seria a verdade absoluta desse fato, ele precisa tomar consciência das condições acidentais, portanto evitáveis, que o distanciam dessa verdade, visando atingir a máxima verdade relativa possível. Entra em cena então a noção de “posição justa”, que é o que o homem deve buscar tanto em relação a si mesmo quanto ao fenômeno exterior que procura julgar, seja no plano físico ou moral. Tal posição só pode ser obtida pela abstração do excesso ou falta de distância espacial em relação a determinado fenômeno, assim como por uma compreensão desse fenômeno em todo o seu passado e da previsão de seu estado futuro, portanto abstraído-se a condição em que se apresenta no instante específico presente¹¹².

As ideias essencialistas têm presença sensível nos desenhos de Nery. Neles, o artista abole o tempo, ambientando as cenas numa temporalidade indefinida. Desafia ainda uma concepção tradicional de espaço, ao construir uma espacialidade impossível, pela sobreposição de planos e de perspectivas (Fig. 14). Essas duas características – temporalidade indefinida e espacialidade absurda – também farão parte das fotomontagens limianas. A respeito da obra de Nery, Senir Lourenço Fernandez observa que “talvez por consequência da representação cubista de multiplicação e desdobramento de planos, bem como da supressão da continuidade cronológica, a abstração de tempo linear é componente necessário para a decodificação de sua mensagem. A concomitância de imagens originadas em momentos diversos é intencionalmente constante na sua concepção figurativa”¹¹³.

A peculiaridade de Nery reside na busca constante de um caminho pessoal, portanto ligado, nesse ponto, à pesquisa artística, que fora postulada por Mário de Andrade como um dos fundamentos do movimento modernista. Aracy Amaral ressalta que um dado singular no modernismo brasileiro a partir de Nery é a presença chagalliana (que se fará notar

¹¹¹ BENTO, “O pintor maldito”, p.178.

¹¹² VIRAVA, op. cit., p.138.

¹¹³ FERNANDEZ, “Ismael Nery: a narrativa do essencial”, p.149.

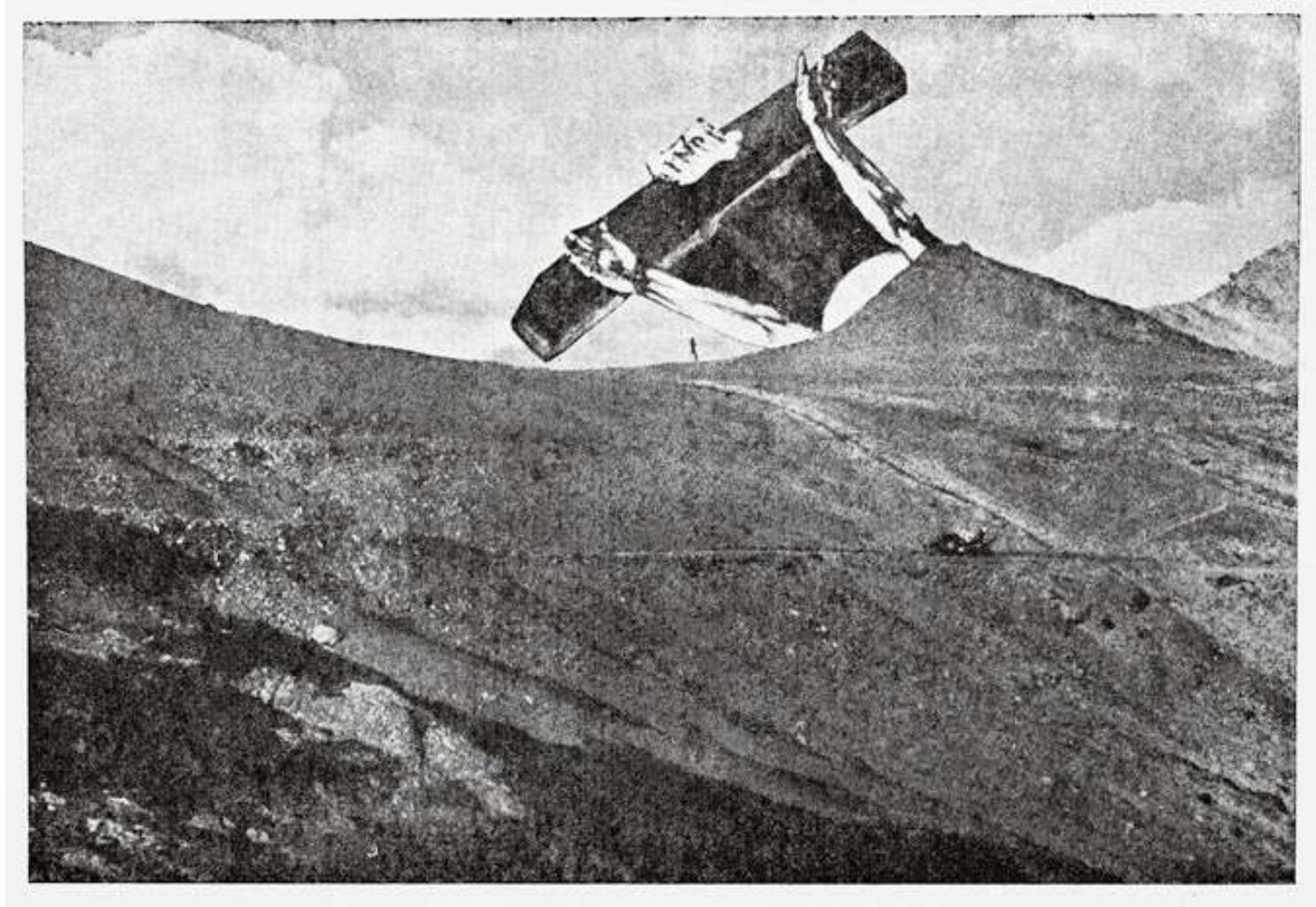
também nas aquarelas de Cícero Dias), assim como posteriormente a metafísica: “a influência metafísica classicizante vem conjugada, em seu caso, com um expor-se absolutamente inédito na arte brasileira”¹¹⁴. Movido por uma inquietação artística incessante, continua Amaral, “Nery desvincula-se de preocupações de índole nacionalista que permeiam a obra dos nossos modernistas, impulsionados pelos movimentos nativistas dos anos 20”¹¹⁵. Para Antonio Bento, Nery foi, naquele período, “o único a afastar-se dessa orientação, para tomar a orientação internacional que se antepunha a qualquer preocupação de caráter regional ou nacional”¹¹⁶. O poeta-pintor teria portanto mais essa influência sobre Jorge de Lima, que em suas fotomontagens afasta-se de qualquer intenção nacional, aproximando-se, talvez involuntariamente, de outro fundamento do modernismo postulado pelo próprio Mário de Andrade – a atualização da inteligência artística brasileira¹¹⁷.

¹¹⁴ AMARAL, op. cit., p.13.

¹¹⁵ IDEM, ibidem, p.11.

¹¹⁶ BENTO, op. cit., p.177.

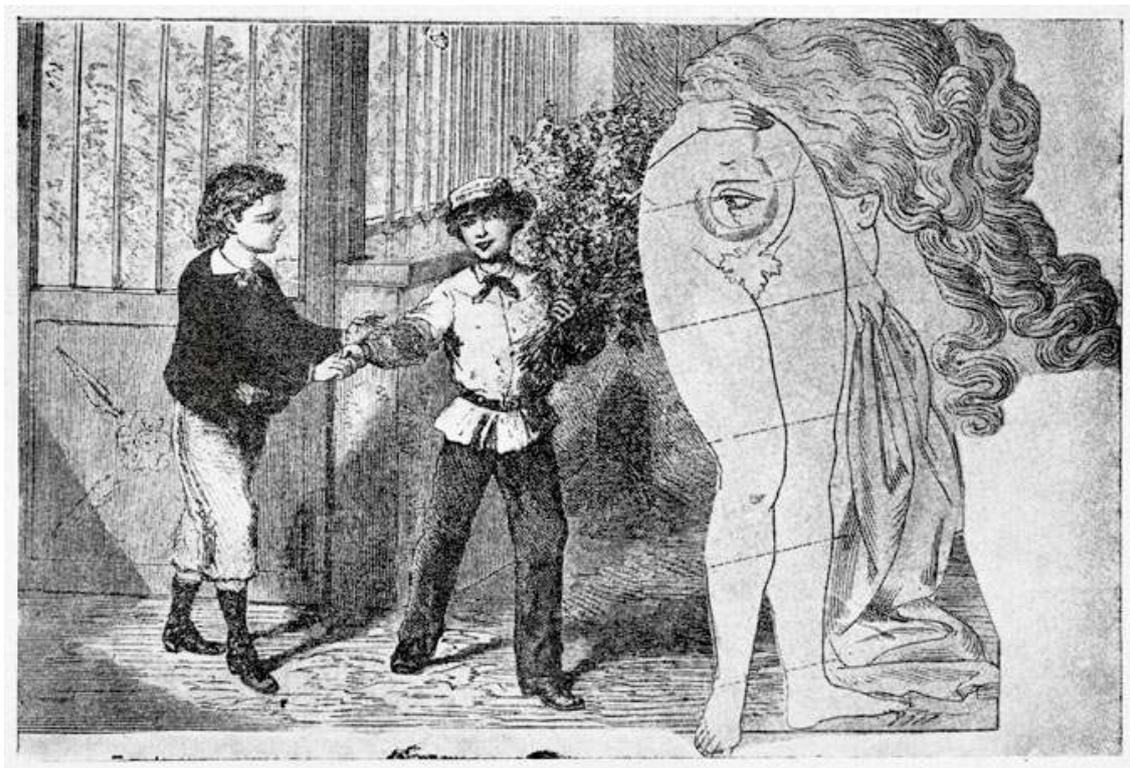
¹¹⁷ Cf. ANDRADE, *O movimento modernista*, 1942.



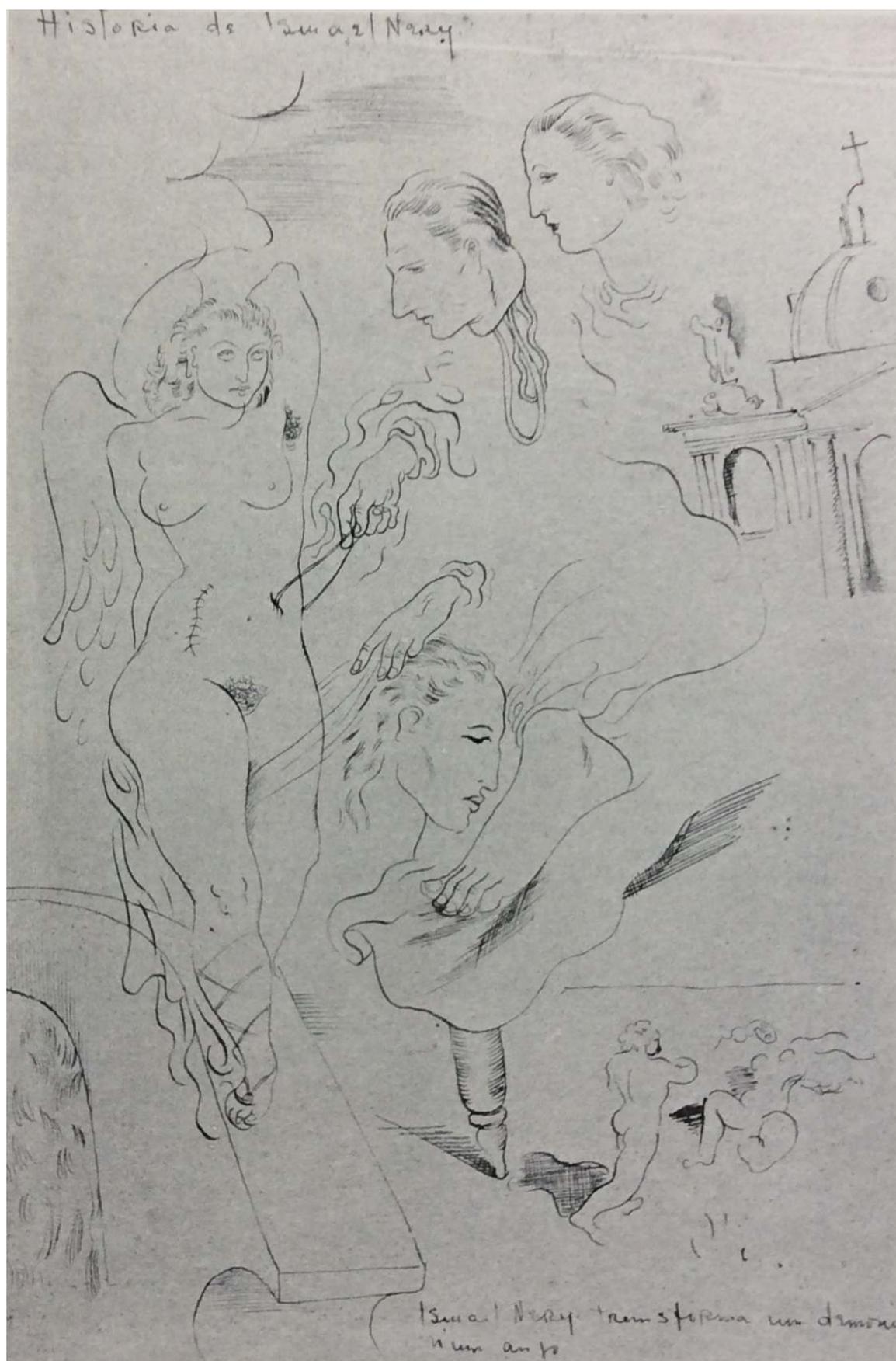
(Fig. 11) Jorge de Lima. “Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas”. In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 12) Ismael Nery. *A caixa de Ismael Nery*, s.d. Nanquim sobre papel, 22 x 28 cm.



(Fig. 13) Jorge de Lima. "Caim e Abel". In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 14) Ismael Nery. *História de Ismael Nery*, s.d. Nanquim sobre papel, 28 x 18 cm, col. Rodolpho Ortenblad Filho, S.P.

2.3 MUTILAÇÃO E ANDROGINIA

Nous sommes tous des êtres coupés.
Henri Michaux, *Rêve de Moore*.

O corpo humano é um dos elementos que alicerçam o repertório de imagens de *A pintura em pânico*. Das quarenta e uma fotomontagens ali reunidas, quase todas (com exceção de apenas duas) trazem a figura humana, ou aludem a ela. No interior desse conjunto, são poucas as vezes em que o corpo é mostrado íntegro – na maioria das imagens, ele sofre algum tipo de alteração: comparece ora mutilado, ora fragmentado, ora obliterado, ora confusamente amalgamado a outros corpos. Com frequência, a cabeça de uma figura é substituída por elementos animais (a cabeça de um gorila, uma medusa) ou por algum objeto (um satélite, a representação de um planeta) (Figs. 15, 16, 17). Gênese de Andrade, pesquisadora da obra poética de Lima, descreve a presença do corpo humano em *A pintura em pânico*:

Em seu conjunto, destacam-se a desconstrução dos corpos, a recorrência de mãos e cabeças que surgem em meio à paisagem: as mãos sugerem *deuses ex machina* que vêm interferir na ordem reinante; as cabeças parecem germinar, brotar do nada; ao mesmo tempo, alguns corpos têm a cabeça substituída por outros objetos, uma reversão que a ciência aliada à criação poética apresenta como possível¹¹⁸.

A recorrência desse motivo – a mutilação – revela três modos distintos e interligados de migração e sobrevivência da imagem na obra de Jorge de Lima. Em primeiro lugar, a sobrevivência diacrônica, ao longo da tradição artística ocidental. A representação do corpo dilacerado nas fotomontagens limianas insere-se numa longa cadeia imagística, de origens remotas. Podemos pensar, de início, no campo mítico, no corpo de Orfeu sendo desmembrado pelas bacantes, no ritual do *diasparagmós*, no qual, depois de despedaçado, o iniciado deveria renascer numa forma superior de existência¹¹⁹ (Fig. 18). Embaralham-se as ideias de aniquilamento e renovação, criação e destruição, vida, morte e ressurreição.

À mesma cadeia de imagens (e, diríamos, num campo semântico afim) filiam-se, por exemplo, os estudos de Théodore Géricault para *A Balsa da Medusa* (Fig. 19), a iconografia do martírio de São João Batista praticada por Gustave Moreau (Fig. 20), o *Frankenstein* de Mary Shelley, as *Poupées* de Hans Bellmer (Fig. 21)...

¹¹⁸ ANDRADE, Gênese. “Jorge de Lima e as artes plásticas”, p. 90.

¹¹⁹ Junito Brandão comenta: “Ao regressar do Hades, como já se viu, Orfeu foi despedaçado pelas Mênades e sua cabeça lançada no rio Hebro, tendo sido, mais tarde, encontrada por um pescador. A cerimônia do despedaçamento simbólico do neófito ou mesmo iniciado, sempre lembrado no *diasparagmós* grego, quando se fazia em pedaços um animal, para recordar o “renascimento” de Dioniso, é um rito bem atestado em muitas culturas. Cf. BRANDÃO, *Mitologia Grega*, p. 148.

Em segundo lugar, há o fluxo de imagens que transitam e irrompem entre o domínio verbal e o plástico. Autor prolífico, Jorge de Lima cultivou uma escrita com forte apelo visual. Em *Poetas do Brasil*, Roger Bastide destaca a imagem da mutilação na obra limiana, na qual essa imagem...

...assume às vezes aspecto bíblico, como a degolação de São João Batista; às vezes sexual, como nos casos dos eunucos que se erguem até Deus desprovidos de seus sexos; às vezes aspecto mais sociológico como quando o poeta nos fala de estropiados, pernetas, manetas, cegos e, enfim, às vezes um aspecto mais psicológico, o sentimento de uma ausência de asas nos ombros, a sensação física de que as asas ali estavam, foram arrancadas e ficou o estigma doloroso¹²⁰.

O autor francês faz aqui referência a um poema de Lima cujo título é, justamente, “O desespero diante da mutilação”, no qual se lê:

Os meus pés são continuados no barro primitivo, na frialdade de minha sepultura.
Os meus olhos são continuados no azul do longínquo e do profundo.
Os meus ouvidos são continuados nos lamentos passados e futuros do mundo.
A minha palavra é continuada pelas perguntas que não têm resposta.
Mas não sei onde estão as asas que prolongavam os meus braços
nem a eternidade que prolongava a minha vida¹²¹.

Ainda para Bastide, “esse mito da mutilação se liga ao tema do fim do mundo, pois o fim do mundo toma, em Jorge de Lima, um aspecto de compensação: quem nasce cego ressuscitará vidente, quem nasce eunuco ressuscitará viril, quem nasce mutilado ressuscitará inteiro”. As imagens do corpo em desintegração circulam entre o domínio verbal e o plástico, num jogo de fluxo e contrafluxo no interior da obra limiana.

Em terceiro lugar, há o processo de recorrência e metamorfose no interior do próprio conjunto das fotomontagens de Lima, tanto aquelas publicadas em *A pintura em pânico*, quanto aquelas deixadas inéditas. Como mencionado acima, é uma constante no interior desse conjunto a figura humana golpeada em sua integridade, a fragmentação e a desarticulação. Isso talvez se relacione ao desafio da fotomontagem no interior da arte moderna, na qual essa técnica surge com a difícil tarefa de articular a relação problemática entre cultura de massa, arte e cotidiano, dilacerando-se ela mesma. Esse empenho revela o caráter desafiador da fotomontagem, que buscava, tanto na linguagem como no tema, criar uma nova visualidade a partir do caos da época.

¹²⁰ BASTIDE, *Poetas do Brasil*, p. 130.

¹²¹ LIMA, *Obra Completa*, p. 458. Originalmente publicado em *A túnica inconsútil* (1938).

O corpo mutilado aparece em *A pintura em pânico* como contraponto de um outro, seu oposto: o corpo integral do andrógino. Uma de suas aparições no livro acontece na sexta imagem, cujo dístico é “Possivelmente pelo terror das futuras hecatombes” (Fig. 22). Em primeiro plano, sobrepondo-se à cena, vemos um corpo humano acéfalo, que segura em cada uma das mãos as metades de uma esfera. Tronco e membros desse corpo são masculinos, mas a genitália, no entanto, é feminina, caracterizando o hermafrodita ou andrógino. Essa fusão de ambos os gêneros num só corpo retorna na vigésima quarta imagem do conjunto, “Ao meio dia, dentro da confusão luminosa voavam seres” (Fig. 23). Aqui, novamente, sobrepõe-se à cena uma figura que evoca a estatuária clássica, porém o corpo claramente masculino traz uma cabeça feminina. A recorrência da fusão entre masculino e feminino é indício de que Jorge de Lima estava interessado na longa tradição do mito do andrógino, e desejava integrá-lo no rico repertório de imagens que *A pintura em pânico* reúne.

Verificável desde as mais arcaicas cosmogonias e recorrente através dos tempos e nas mais variadas culturas, a universalidade do mito do andrógino têm sido demonstrada pelos estudos da antropologia. A perenidade da figura do andrógino é tal que podemos encontrá-la até mesmo na pintura e na literatura modernas¹²². O ser que reúne em si o masculino e o feminino simboliza a justaposição dos contrários e representa também um paradoxo sexual. A conciliação dos opostos (*coincidentia oppositorum*), foi considerada, desde tempos imemoriais, como origem primeva e também fim último dos seres, tanto humanos quanto divinos. O ponto de partida para a compreensão desse mito está em *O Banquete*, diálogo platônico acerca do amor. Esse texto é importante porque é nele que o mito em questão se encontra fixado. Aristófanes, um dos personagens do diálogo, durante seu elogio a Eros (Amor), narra as transformações pelas quais passou a antiga natureza humana: houve uma época em que eram três os gêneros dos seres humanos: macho, fêmea e ainda um terceiro, composto dos outros dois, o andrógino. Orgulhosos de sua força e muito corajosos, os andróginos tentam subir ao céu, acreditando-se capazes de derrotar os próprios deuses¹²³. A

¹²² Esse mito estará presente na poesia romântica de Blake e Novalis, por exemplo, e na filosofia do idealismo alemão, com Hegel e Schelling. Na literatura moderna, o mito do andrógino é retomado por Balzac em *Séraphita*, tendo como referência textos da tradição alquímica que tratavam do mistério da *coincidentia oppositorum* e da totalidade (Fig. 24). A reelaboração e atualização destes temas seguiu motivando escritores, caso de Yeats, Joyce, Rimbaud, Breton, Artaud, sem mencionar Earl Lind com *Autobiography of an Androgyne*, publicado em 1919. O mais recente elo dessa cadeia é provavelmente *Middlesex*, de Jeffrey Eugenides, publicado em 2002.

¹²³ Mircea Eliade enxerga, nos paradoxos que cercam o andrógino, um testemunho da natureza inalcançável do divino por vias racionais: “Todos esses mitos, rituais e crenças têm como objetivo recordar aos homens que a realidade última, o Sagrado, a divindade, transcendem as suas possibilidades de compreensão racional; que o *Grund* só pode ser entendido como um mistério e um paradoxo; que a perfeição divina não deve ser concebida como uma soma de qualidades e virtudes, mas como uma liberdade absoluta, para além do Bem e do Mal; que o

tentativa fracassa, e Zeus, como punição, corta-os todos ao meio, para torná-los mais humildes¹²⁴. Aristófanes prossegue seu discurso, dizendo que o amor, que reúne dois seres em um só, é a força que permite a recomposição da natureza andrógina original, é a cura para a cisão infligida pelos deuses.

O tema da personalidade cindida, bem como o da união dos dois gêneros num só corpo, é recorrente ainda na obra de Ismael Nery. Nos desenhos, essa fusão aparece, por exemplo, no trabalho que se intitula, justamente, *Andrógino* (Fig. 25), no qual feições masculina e feminina compartilham o mesmo rosto. Por vezes, são casais cujos corpos se confundem, evocando a recomposição erótica da androginia original (Fig. 26). Nos poemas de Nery, a fragmentação da personalidade é expressa com angústia, como em *Oração de I.N.*: “Meu Deus, para que pusestes tantas almas num só corpo? / (...) Dai-me, como vós tendes, o poder de criar corpos para as minhas almas”. A fusão entre masculino e feminino também comparece, como em *Poema post-essencialista*: “Existe apenas eu mesmo, que me percebo inversamente / por uma ideia que chamo mulher e que paira rarefeita / sobre a superfície do globo”¹²⁵. O que estaria na base do mito do andrógino e de suas variantes, segundo Mircea Eliade, seria um descompasso entre o homem e sua realidade, e um profundo conflito do homem consigo mesmo:

O que nos revela (...) a *coincidentia oppositorum*, a reunião dos opostos, a agregação dos fragmentos? Antes de mais nada, uma profunda insatisfação do homem por sua situação atual, que é chamada de "condição humana". O homem sente-se dilacerado e dividido. É difícil para ele estar sempre consciente da natureza dessa divisão interna, porque às vezes se sente alienado de "algo" poderoso, totalmente diferente de si mesmo; outras vezes se sente alienado de um "estado" indefinível, atemporal, do qual não possui nenhuma recordação precisa, do qual no entanto conserva um sentimento no mais profundo de seu ser: um estado primordial do qual ele desfrutava, antes do tempo, antes da história. Esta separação ou alienação constituiu como uma ruptura, tanto em si mesmo como no mundo. Foi uma "queda", não necessariamente no sentido hebraico-cristão do termo, mas ainda assim uma queda porque resultou numa catástrofe fatal para o gênero humano e, ao mesmo tempo, em uma mudança ontológica da estrutura do mundo. De um certo ponto de vista, pode-se dizer que muitas crenças envolvendo a *coincidentia oppositorum* traem uma nostalgia de um Paraíso perdido, a nostalgia de um estado

divino, o absoluto, o transcendente se distinguem qualitativamente do humano, do relativo, do imediato, porque não constituem modalidades particulares do ser nem situações contingentes. Em uma palavra, estes mitos, rituais e teorias que implicam a *coincidentia oppositorum* ensinam aos homens que a melhor maneira de compreender Deus ou a realidade última é renunciar, ainda que por alguns instantes, a pensar e imaginar a divindade em termos de experiência imediata, uma tal experiência não podendo perceber senão fragmentos e tensões”. ELIADE, *Mefistofele e l'Androgine*, p. 75. Tradução minha.

¹²⁴ Recordo aqui as metades da esfera nas mãos do andrógino em “Possivelmente pelo terror das futuras hecatombes”.

¹²⁵ *Oração de I.N.*, 1933. *Poema post-essencialista*, 1931. Poemas recolhidos por Murilo Mendes e publicados na revista *A Ordem* e no *Boletim de Ariel*, 1935. Republicados em: *Ismael Nery 100 anos: a poética de um mito*. Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000, pp. 76 e 71, respectivamente.

paradoxal em que os opostos coexistem sem que, no entanto, haja contraste, e onde a multiplicidade representa uma misteriosa unidade¹²⁶.

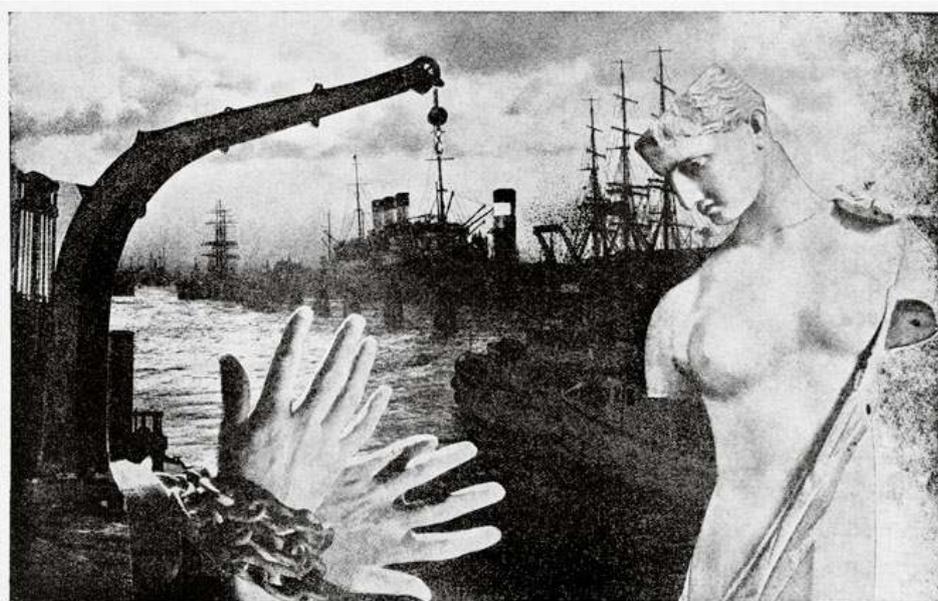
Todas as diferentes maneiras de perceber e interpretar o mito do andrógino tiveram desdobramentos ao longo de tempo e, como vimos acima, influenciaram a muitos. O importante aqui é notar que, a despeito das variações e origens distintas, desde Platão, pelo menos, a perfeição humana foi concebida como uma unidade não cindida¹²⁷. Em outras palavras, a perfeição humana é constantemente concebida, à semelhança divina, como um todo uno, *sem fraturas*. Por isso a presença desse mito ganha alta valência poética num livro de fotomontagens, em que imagens recortadas e deslocadas compõem cenas elas mesmas fraturadas. Lima justapõe dois opostos – o corpo mutilado e o corpo pleno – valendo-se para tanto dessa técnica moderna cujo fundamento é, justamente, a recomposição (conflituosa) do que foi separado.

¹²⁶ ELIADE, op. cit., p. 112.

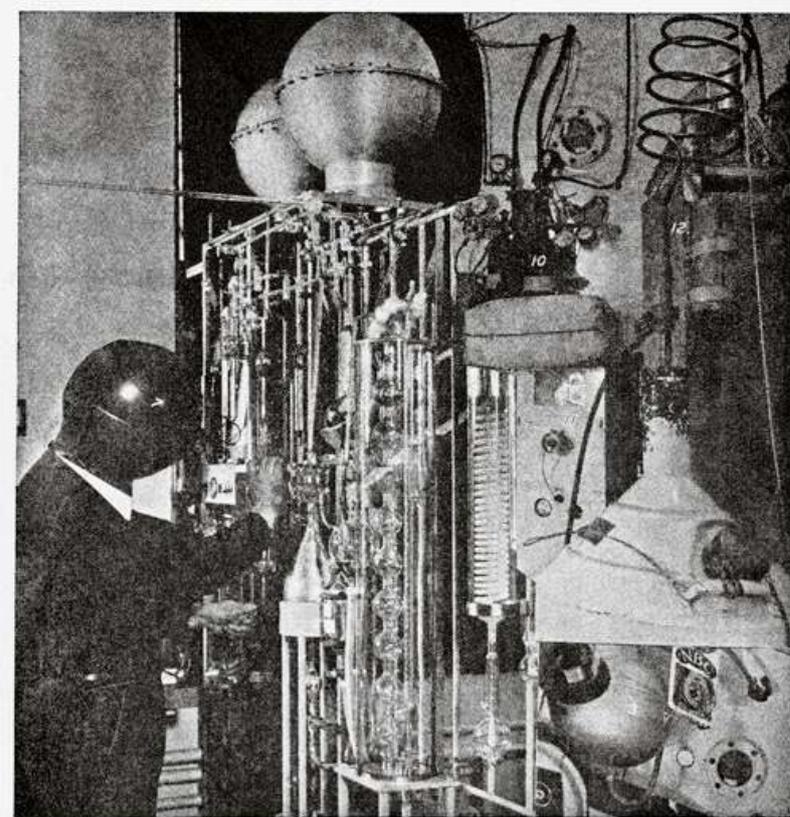
¹²⁷ Idem, p. 98.



(Fig. 15) Jorge de Lima. “Idem”. In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 16) Jorge de Lima. “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte”. In: *A pintura em pânico*, 1943.



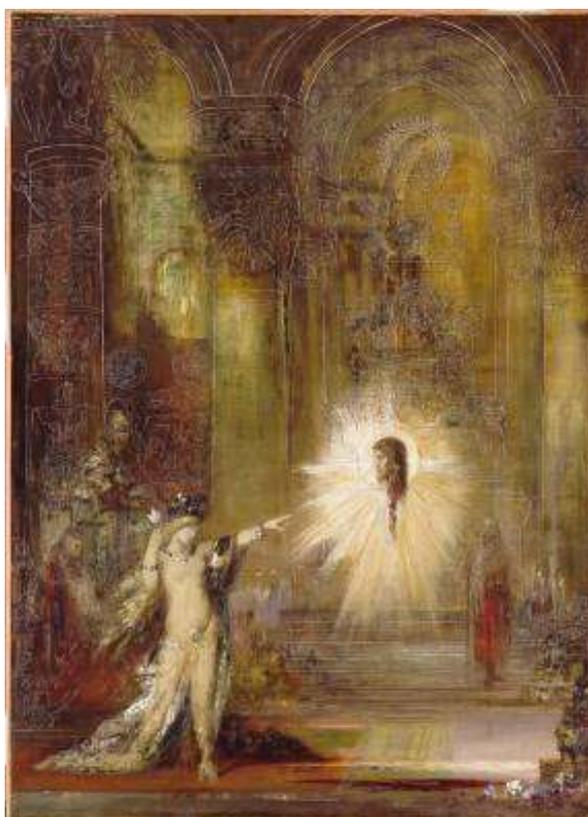
(Fig. 17) Jorge de Lima. “Um dia o pequeno sábio La Mettrie-Vauvenargues viu o que o poeta vê: era o fim das imaginações e de tudo: - o plágio”. In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 18) Douris (pintor) Grego (ativo ca. 500–460 a.C.). *Vaso mostrando a morte de Penteu* (exterior). ca. 480 a.C. Terracota. Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.



(Fig. 19) Théodore Géricault, *Estudo de pés e de mão*, 1818-1819, óleo sobre tela, Museu Fabre, Montpellier.



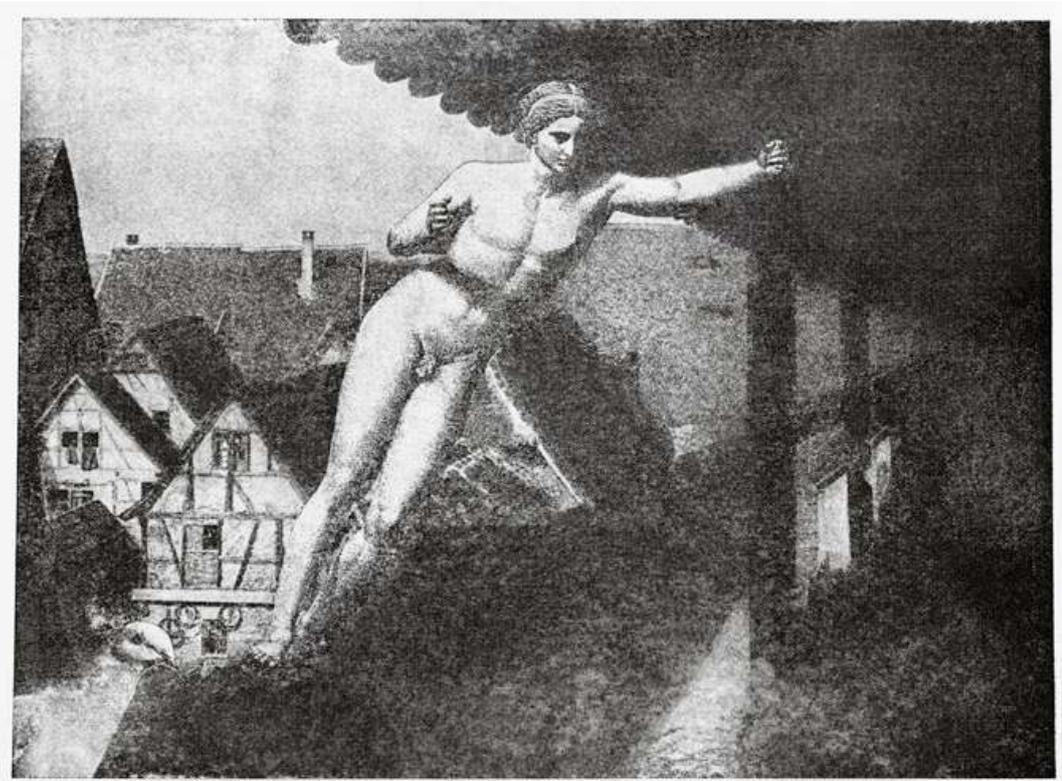
(Fig. 20) Gustave Moreau, *A Aparição*, óleo sobre tela, s.d. Museu Gustave Moreau, Paris.



(Fig. 21) Hans Bellmer, prancha do livro *La Poupée (A Boneca)*, fotografia, 1936. MoMA, NY.



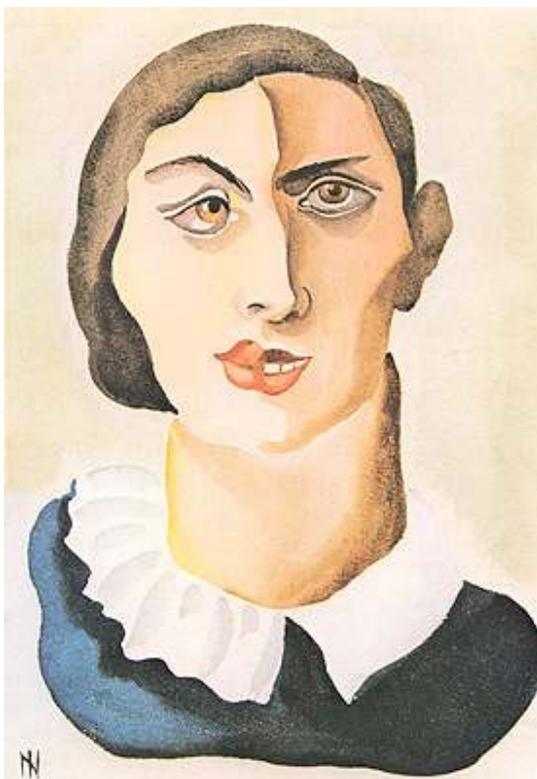
(Fig. 22) Jorge de Lima. “Possivelmente pelo terror das futuras hecatombes”. In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 23) Jorge de Lima. “Ao meio dia, dentro da confusão luminosa voavam seres”.
In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 24) Michael Maier, *Symbola aureae mensae*, 1617, p. 265.
Original digitalizado em: www.e-rara.ch. Acesso em: 30 mai. 2017.



(Fig. 25) Ismael Nery. *Andrógino*, s.d. Aquarela sobre papel. Col. particular.



(Fig. 26) Ismael Nery. *Casal em vermelho*, s.d. Aquarela sobre papel. Col. particular.

2.4 ONIRISMO

O mar noturno é sempre mais fecundo
Jorge de Lima, *Livro de Sonetos*.

“O poeta trabalha” é o dístico da fotomontagem que destaca, em primeiro plano, um homem adormecido no chão, meio estátua, um pouco manequim (Fig. 27). Ao fundo, ergue-se a silhueta de uma cidade com torres de igreja, mas poderiam ser também minaretes. Os edifícios pontiagudos quase tocam o céu baixo, nebuloso, que pesa sobre toda a cena. Quem é a figura adormecida, e o que faz ali? O dístico nos situa: é um poeta, ele trabalha. Assim como Orfeu que, tradicionalmente, é representado tendo como atributo a lira que acompanha seu canto, o poeta desta imagem traz consigo um alaúde que, por enquanto, está em silêncio. Certo ar de desesperança perpassa a cena. Note-se a ambiguidade do poeta de olhos fechados estendido no chão: está adormecido ou morto? Cada uma das alternativas conduz a direções opostas. O poeta com seu instrumento, se dorme e sonha, tece internamente a trama de imagens que alimentará seu canto, que deve recomeçar tão logo ele desperte. Se morto, no entanto, o silêncio do alaúde e a mudez do canto são irreversíveis. É possível que haja um simbolismo nos planos que, de maneira simples, estruturam a imagem: a figura em primeiro plano, o perfil das torres em segundo plano e, por último, o céu nebuloso¹²⁸. Seria essa a hierarquia das graças possíveis no mundo terreno? A arte e a poesia (simbolizadas pelo alaúde) próximas dos homens, uma vez que elas mesmas são produtos humanos. As torres de igreja que, visualmente, fazem a ligação entre o primeiro plano e o último, indicariam em nível simbólico a mediação do terreno com o celeste. Este, no entanto, parece recusar-se a conceder bênçãos e absolvições. O céu de “O poeta trabalha” está fechado, encoberto, e pesa sobre o mundo¹²⁹. Isso talvez explique a estranha inversão na luminosidade, que parece emanar não do alto, mas do poeta. Ao invés de ser iluminado (inspirado?) pela luz celeste, é ele quem ilumina as nuvens, que refletem a claridade vinda de baixo, principalmente no espaço à direita da cena. Esta fotomontagem parece, portanto, indagar-se sobre os limites das possibilidades dos homens e das possibilidades das intervenções divinas: o quanto o divino e

¹²⁸ Esse tipo de composição em “faixas” paralelas, aliás, é recorrente em *A pintura em pânico*. Ela estrutura outras fotomontagens, como por exemplo “E entre o mar e as nuvens foram surgindo as primeiras formas” e “A invenção da polícia”.

¹²⁹ Fechado pelas nuvens maciças, o horizonte desta fotomontagem lembra um outro, fechado por espadas, da poesia de Murilo Mendes: “O longo ai das criaturas / Sobe para o céu / Forrado de espadas”. (“Lamentação”, em *Mundo Enigma*, 1945). Ou ainda, do mesmo poeta: “O enorme monumento de ódio atinge as nuvens / O mundo envenenado / Sitia meu corpo exausto”. (“O pensamento descalço”, *idem*).

o transcendente estão envolvidos nas vidas humanas, temporais? o quanto ele (ou Ele) prefere manter-se afastado de nós? Há sentido em ter esperança?

Fábio de Souza Andrade recorda que o *Livro de Sonetos*, publicado no final da década de 1940, traz vários poemas que tematizam “a investigação da inspiração noturna e do sonho como espaço da criação”¹³⁰. Dentre eles, podemos destacar o soneto abaixo, no qual elaboração poética, sono e sonho se amalgamam:

Quando tu dormes vêm as albergálias
(aves noturnas de impalpáveis penas),
pousar nas tuas mãos atormentadas
um viveiro de larvas epicenas.

Descem contemplações anjo-animálias
com seus cálices, vinhos e patenas,
descem máscaras sempre renovadas
mudando-te em ator de novas cenas.

E papoulas enfeitam tua frente,
ó sacerdote de ignorado rito
e de gozos com seres sem presença.

Poeta dormindo, subterrânea fonte,
quando gritas ninguém ouve esse grito
que antecedeu teu grito de nascença¹³¹.

Durante o sono, as mãos atormentadas do poeta recebem “um viveiro de larvas”, os poemas em estágio imaturo que serão retrabalhados na vigília, pelas mesmas mãos. A inspiração noturna aparece envolta em atmosfera mística e ritualística, evocada pelo vocabulário litúrgico: “cálices, vinhos e patenas¹³²”, “sacerdote”, “rito”. O poeta recebe as imagens “anjo-animálias” como quem recebe os sacramentos. O fértil poeta adormecido é, assim, “subterrânea fonte”, e traz em seu grito o grito não ouvido daqueles que vieram antes dele.

Outra referência levantada por “O poeta trabalha” é a passagem do *Manifesto do Surrealismo* na qual André Breton nos conta que “em época não distante, o poeta Saint-Pol-Roux diariamente antes de adormecer, mandava fixar um aviso à porta de seu solar de Camaret: O POETA ESTÁ TRABALHANDO”¹³³. Não é difícil identificar nas fotomontagens de Jorge de Lima (e também na fase final de sua lírica) a presença de um dos pressupostos

¹³⁰ ANDRADE, Fábio. *O engenheiro noturno*, pp. 84-85.

¹³¹ LIMA, *Obras Completas*, p. 589. Poema publicado originalmente em: *Livro de Sonetos*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1949.

¹³² “Paterna”, ou “pátana”, palavra incomum, denota uma espécie de pires de metal que, durante a missa, cobre o cálice de vinho e sobre o qual se coloca a hóstia.

¹³³ BRETON, *Manifestos do Surrealismo*, p. 28.

básicos do surrealismo, a saber, a valorização do inconsciente, das imagens e linguagens que se formam para além do racional. Para Breton, a ênfase na consciência e na racionalidade resultava num bloqueio das tentativas de evolução moral e intelectual, convertendo o artista em refém do já conhecido e classificado, debilitando o carácter imaginativo da arte. O sonho apareceria, assim, como alternativa de criação e arena privilegiada da imaginação, como aponta Luciano Cavalcanti:

Para se afastar do “reino da lógica”, que nos governa através do racionalismo fundamentado pela utilidade imediata e voltado para o senso comum, os surrealistas apontam as portas dos sonhos. Para estes, o onirismo possibilitaria uma ampliação do conhecimento por não estar preso estritamente ao racional. Nesse sentido, a imaginação ganha reconhecimento e garante o aprofundamento da mente, antes aprisionada pela racionalidade. (...) Parece razoável dizer que o sonho pode servir de instrumento inspirador ao artista que, posteriormente, dá prosseguimento ao seu trabalho, utilizando-se do pensamento intelectual¹³⁴.

O esforço dos surrealistas, assim, encontrará convergência na pesquisa e multiplicação dos meios de acesso às camadas mais profundas da mente. Breton e seus companheiros entraram em contato com a questão do onírico a partir, principalmente, dos estudos de Sigmund Freud sobre o tema¹³⁵. Note-se que em textos basilares da teoria freudiana, como *A Interpretação dos Sonhos* e as *Conferências Introdutórias à Psicanálise*, a expressão utilizada pelo pensador vienense é, precisamente, “o *trabalho* onírico” e “o *trabalho* do sonho”, ecoando tanto a anedota contada por Breton quanto o dístico escolhido por Lima.

Segundo a teoria freudiana, os sonhos são constituídos, principalmente, a partir de dois elementos: o *conteúdo manifesto* (que pode ser narrado, ainda que de maneira confusa ou lacunar) e o *conteúdo latente* (pensamentos que, jazendo sob o conteúdo manifesto, pedem decifração, e cuja interpretação fornece chaves para a compreensão dos significados do sonho). Para Freud, o sonho tem como característica essencial a realização de um desejo, ainda que esse desejo se apresente à consciência do sonhador de forma desagradável, perturbadora ou até mesmo repulsiva (fantasias vingativas, violentas, incestuosas, etc.). Isso explicaria o motivo pelo qual temos dificuldades na compreensão dos sonhos, pois, neles, os desejos inconscientes só podem comparecer à custa de deformações e disfarces, ocasionados pela necessidade de escapar à autocensura do sonhador.

¹³⁴ CAVALCANTI, “O Surrealismo no Brasil: a poesia e a pintura em pânico em Jorge de Lima”, p. 9.

¹³⁵ Breton, que estudou medicina, era leitor de Freud desde a época em que trabalhava num hospital psiquiátrico em Nantes, região oeste da França, em 1917.

A referência à passagem de Breton, em “O poeta trabalha”, nos recorda a importância do onirismo na obra dos surrealistas mas, sobretudo, revela-nos o valor do onírico na obra plástica limiana. Ana Maria Paulino observa que as leituras de Freud e Carl Gustav Jung, feitas por Lima entre 1920 e 1927, devem ser levadas em consideração como “responsáveis pela montagem desse mundo próximo ao dos sonhos”¹³⁶, em referência às fotomontagens. Onde, portanto, podemos encontrar os pontos de contato entre a técnica da fotomontagem e o trabalho onírico – que, por extensão, é também o trabalho do poeta?

Dois elementos característicos da elaboração onírica podem ser associados ao processo de montagem empregado por Lima. O primeiro deles seria a *condensação*, na qual “determinados elementos latentes que têm algo em comum combinam-se e fundem-se em uma só unidade no sonho manifesto”¹³⁷. Em segundo lugar, soma-se à condensação o processo de *deslocamento*, em que “um elemento latente é substituído não por uma parte dele mesmo, mas por alguma coisa mais remota, isto é, por uma alusão”^{138 139}. Annateresa Fabris aponta nessa direção, ao sustentar que a articulação proposta pelas fotomontagens limianas deriva dos mecanismos da vida psíquica: “do mesmo modo que no sonho, a realidade é decomposta a partir de fontes diferenciadas – em geral revistas e jornais brasileiros e estrangeiros – e recomposta numa nova ordem de maneira insólita e enigmática, tendo como resultado uma “combinação do imprevisto com a lógica”, como escreve Murilo Mendes na apresentação de *A pintura em pânico*”¹⁴⁰. É nesse sentido que o trabalho do poeta pode ser simbolizado pelo sono, pois “é nesse momento que as imagens se transformam automaticamente, gerando deslocamentos, intercâmbios, condensações, provocando fissuras nas sequências de signos por onde passam diferentes efeitos de sentido”¹⁴¹.

¹³⁶ PAULINO, *O poeta insólito*, p. 44. Sobre Jung, Luciana Tiscoski comenta: “Também Jung, de quem Jorge foi leitor e admirador confesso, surge nas imagens e na simbologia das máscaras e dos duplos. O caráter enigmático das fotomontagens apresenta-nos elementos e associações retirados do reino onírico. Assim como acontece na poesia de Jorge de Lima. O enigma se faz presente tanto na imagem feita linguagem como na linguagem transposta em imagem. Segundo Jung, ‘uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto ‘inconsciente’ mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado’. Na poesia ou na pintura de Jorge, ‘nossa psique faz parte da natureza e o seu enigma é, igualmente, sem limites’”. TISCOSKI, *A ascese da imagem poética no encontro de Jorge de Lima e Murilo Mendes*, pp. 40-41.

¹³⁷ FREUD, *Conferências Introdutórias à Psicanálise*, apud PAULINO, p. 44.

¹³⁸ Idem, *ibidem*.

¹³⁹ Em seu texto sobre Jorge de Lima, Cavalcanti alinha esse par de procedimentos do sonho a dois procedimentos da linguagem poética: “No seu sentido geral, as ideias essenciais do onirismo para Freud podem ser resumidas em duas palavras chaves: *deslocamento* e *condensação*, características essenciais da imagem poética. Essas duas formas conectivas típicas da imagem onírica correspondem a um princípio agregador e/ou comparativo, próprios da metonímia e da metáfora”. CAVALCANTI, *op. cit.*, p. 9.

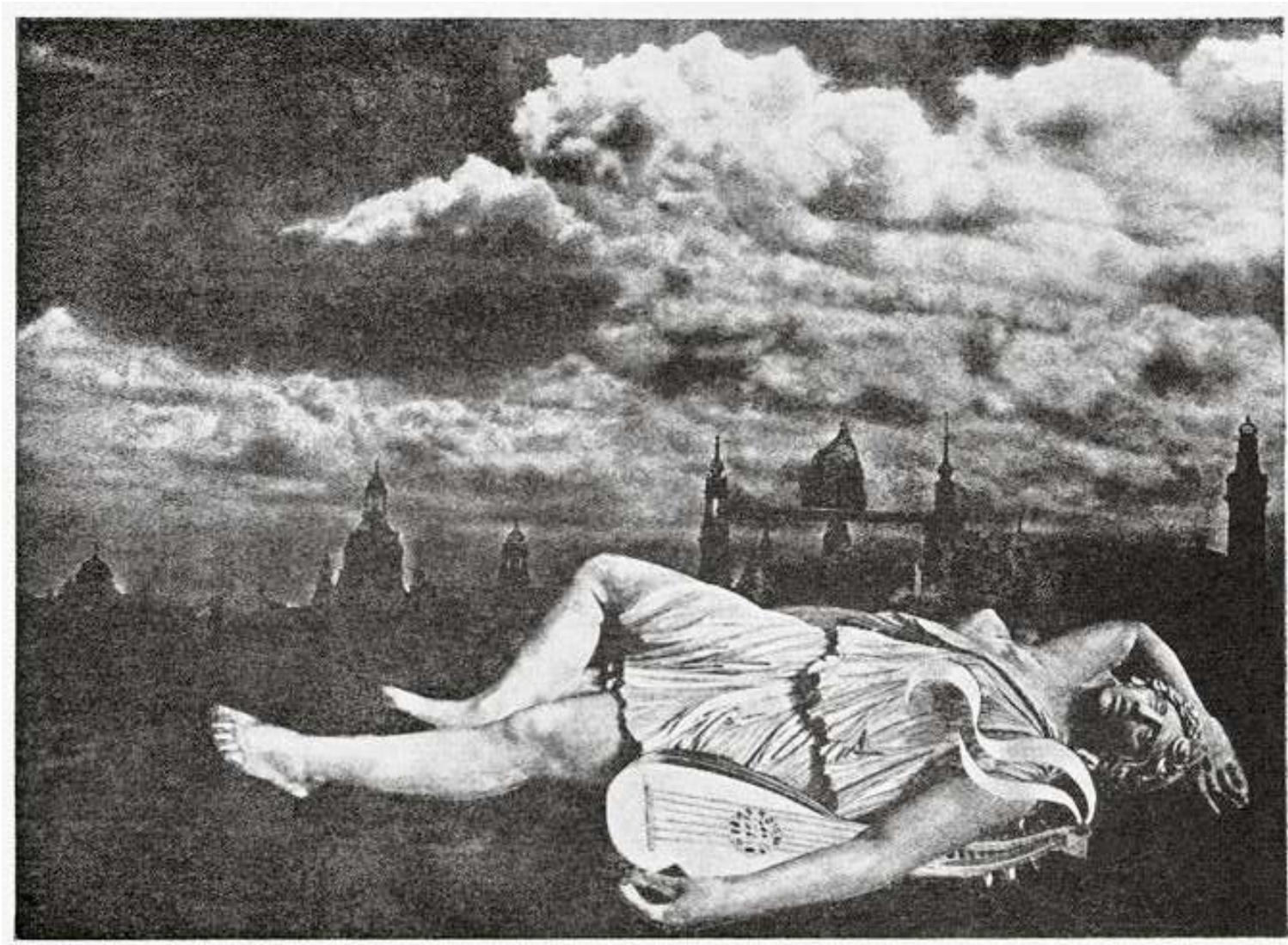
¹⁴⁰ FABRIS, “Fotomontagem e Surrealismo: Jorge de Lima”, pp. 145-146.

¹⁴¹ IDEM, *ibidem*, p. 151.

A leitura dos textos psicanalíticos influenciou a elaboração plástica de Jorge de Lima, sua visão do mundo e do homem. As imagens por ele forjadas, eivadas dessas leituras, revelam traços estilísticos próximos da atmosfera fantástica de artistas como Max Ernst, Giorgio De Chirico e Salvador Dalí. Lima apropriou-se, em uma de suas fotomontagens, da reprodução fotográfica de uma das obras de Kurt Seligmann, outro artista ligado ao Surrealismo. A *assemblage* intitulada *O Ultramóvel* (Fig. 29), que Seligmann apresentou na Exposição Internacional do Surrealismo de 1938, em Paris, é citada na fotomontagem sem título (Fig. 28). Podemos ver nessa imagem um exemplo da transposição dos procedimentos oníricos de deslocamento e condensação para o campo da criação artística.

No manequim à esquerda, faltam a cabeça e um braço (o corpo mutilado), porém sobram pernas (Seligmann), o que confere à figura algo de aracnídeo. Ela imita a figura a seu lado, fazendo o mesmo gesto afetado com a mão direita, usando o mesmo corselete preto com plumas no busto. A tônica da imagem é, não há dúvidas, a feminilidade. Ou melhor, *uma certa* feminilidade. O olhar é prontamente captado pela figura à direita, que teve a cabeça substituída por uma água-viva. Ora, basta lembrar que “medusa” é um dos nomes desse animal aquático para que se desenrole a cadeia associativa condensada nesta figura compósita. Medusa, na mitologia grega, era um monstro do sexo feminino, uma das três Górgonas. Quem lhe dirigisse diretamente o olhar era transformado em estátua de pedra. Foi derrotada por Perseu, que a *decapitou*, depois de usar seu escudo, polido como um espelho, para fazer com que Medusa olhasse para si mesma. A medusa da fauna marinha, por sua vez, notabiliza-se pela beleza do corpo transparente, pela graciosidade dos movimentos. Ao mesmo tempo, é conhecida pelos minúsculos arpões venenosos que, escondidos sob as membranas furta-cor, fazem desse animal um voraz predador marinho e causam queimaduras dolorosas em quem as toque. Forma-se assim o campo associativo: mulher, feminilidade, monstro, ameaça, sedução, predação, dor, etc. O tema da bela aparência que esconde perigos catalisa a produção de sentidos da imagem. Esta fotomontagem está entre aquelas que não foram incluídas em *A pintura em pânico*, mas que foram conservadas por Mário de Andrade. No artigo “Fantasias de um poeta”, ele nota que a técnica da colagem revelaria, assim como os sonhos o fazem, “nossas tendências mais recônditas, nossos instintos e desejos recalçados, nossos ideais, nossa cultura, tudo se revela nas fotomontagens”¹⁴². No âmbito da recepção de *A pintura em pânico*, o crítico paulista foi o primeiro a indicar, a partir da amostra que Lima lhe enviara, o paralelo entre o trabalho onírico e a técnica que então era novidade.

¹⁴² ANDRADE, Mário. “Fantasias de um poeta”, s.p.



(Fig. 27) Jorge de Lima, "O poeta trabalha". In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 28) Jorge de Lima, *sem título*, ca. 1939. Col. IEB-USP.



(Fig. 29) Kurt Seligmann, *O Ultramóvel*, ca. 1938.

CAPÍTULO 3**“O CONJUNTO É UMA SENSAÇÃO POÉTICA”: IMAGEM E PALAVRA**

3.1 MAX ERNST

No texto a seguir, gostaria de apresentar e debater alguns pontos de contato entre as produções visuais de Jorge de Lima e Max Ernst¹⁴³, partindo do fato de que ambos os artistas, cada um em seu contexto, dedicaram-se à montagem de imagens. Meu intuito é compreender melhor como e em que medida Lima apropriou-se das pesquisas poéticas e técnicas do artista alemão. Algumas das pranchas de *A pintura em pânico* revelam um parentesco com a colagem de derivação surrealista, principalmente aquela criada por Ernst. Nos dois casos – Lima e Ernst – observamos a criação de espaços oníricos, onde personagens insólitos figuram em cenas cifradas, infensas a qualquer tentativa de decodificação inequívoca. A referência a Ernst é visualmente evidente em várias das imagens de *A pintura em pânico* (Figs. 30 e 31, 32 e 33, 34 e 35). Além disso, ela é explicitada por Murilo Mendes que, em “Nota Liminar”, aponta a série *La Femme 100 Têtes* (1929) como motivadora das montagens ali reunidas:

O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos. Aplicado ao desenho e ao ballet, tal princípio provocou excelentes realizações. Por exemplo: *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, e *Bacanal*, de Salvador Dalí. O livro de Max Ernst inspirava-me. Faltavam-me, porém, a paciência, a perseverança. Jorge de Lima tem tudo isto, e mais ainda. Começamos juntos o trabalho. Mas dentro em breve ele ficava sozinho.¹⁴⁴

Outro trabalho do artista alemão, *Une Semaine de Bonté* (1934), emerge como mais uma obra que pode ser considerada como referência para as experiências plásticas de Jorge de Lima. Desse modo, pensando num quadro temporal, as publicações de Ernst poderiam ser situadas no interior do período de concepção e fatura das imagens do poeta

¹⁴³ Max Ernst (1891-1976). Uma das principais figuras do surrealismo, artista de origem alemã, tornou-se cidadão francês em 1958. Estudou filosofia e psicologia na Universidade de Bonn, ficou fascinado pela arte dos psicóticos (visitou os insanos como parte de seus estudos), e trocou o trabalho acadêmico pela pintura. Depois de servir na Primeira Guerra Mundial, integrou o grupo Dada de Colônia em 1919, trabalhando sob o nome de *Dadamax*, e foi responsável, mais tarde, pela adaptação das técnicas de colagem e fotomontagem aos usos surrealistas. Em 1922 Ernst se instalou em Paris, trazendo consigo tais técnicas, e juntou-se ao movimento surrealista em formação, em 1924. Mesmo antes disso, porém, ele havia pintado obras como *O elefante Celebes* (1921), consideradas obras-primas surrealistas. O imaginário irracional e excêntrico visto aqui, em parte inspirado em memórias de infância, ocorre também em suas colagens. Nestas, Ernst manipula gravuras banais, de modo que o contraste entre a aparência arcaica da gravura e a surpreendente novidade ali criada gerava um impacto de estranheza e irrealidade. Nesse sentido, ele produziu "romances-colagem" (*roman-collages*), das quais a mais conhecida é *Une Semaine de Bonté* (1934). Na década de 1930 também a escultura começou a ocupar um lugar proeminente em seu trabalho. Em 1938 rompeu com o movimento surrealista, mas sem quaisquer consequências estilísticas. Ernst foi detido por pouco tempo após a invasão alemã da França e em 1941 mudou-se para Nova York, permanecendo na América até 1948. Nos EUA, ele colaborou com Breton e Duchamp no periódico *IVV* e continuou a pintar. Ele foi casado brevemente (a terceira de quatro esposas) com a mecenas e colecionadora de arte norte-americana Peggy Guggenheim (1898-1979). Depois do retorno à França, em 1949, a pintura de Ernst tornou-se mais lírica e abstrata.

¹⁴⁴ MENDES, “Nota Liminar”, s.p.

brasileiro, tendo em mente que este trabalhava nas fotomontagens desde pelo menos 1937 até 1943, data da publicação do livro que as reúne.

O interesse de Ernst pela colagem remonta a 1920, quando ainda no contexto do grupo dadaísta de Colônia, ele e Hans Arp¹⁴⁵ realizaram em parceria a série *FaTaGaGa*¹⁴⁶. Pouco depois, no início da década de 1920, acontece a parceria de Ernst com o poeta Paul Éluard. Nos livros *Répétitions* (1922) e *Les Malheurs des immortels* (1922), poemas e fotomontagens são dispostos lado a lado (Fig. 36). Algo semelhante se passa no caso de Jorge de Lima que, como já mencionado, realiza a fotomontagem que será capa de um livro de poemas da autoria de Murilo Mendes, intitulado *A poesia em pânico*.

A relação entre fotomontagem e poesia está claramente sinalizada na obra de Max Ernst. A penúltima sessão de *Une Semaine de Bonté*, por exemplo, tem como subtítulo *Três poemas visíveis*, e compreende doze colagens acompanhadas de excertos de Paul Éluard e André Breton. Podemos supor que Ernst entendia a fotomontagem enquanto relacionada à criação literária de maneira mais ampla, pois, além do exemplo acima, seus três livros de colagens são chamados de romances-colagem (*roman-collages*).

Não é por acaso que Jorge de Lima, em entrevista a *O Cruzeiro*, faz uma associação análoga, entre fotomontagem (que ele chama de fotografia) e poesia, ao mesmo tempo em que se refere a Ernst:

O criador disso, desse gênero de fotografias é Max Ernst, uma das figuras mais conhecidas do supra-realismo na Alemanha. O que ele pretendeu criar foi uma arte que fosse assim como uma espécie de intermediária entre o cinema e a pintura. Se o conseguiu ainda é coisa para se ver. Em todo caso criou uma admirável forma de expressão.

Vocês vejam: *cada fotografia dessas vale um poema*, não vale? Pois é a intenção de Max Ernst. Com diversos elementos que isolados nada significam, produzir um conjunto que tem o dom de provocar uma sensação poética. (...) Max Ernst já reuniu suas fotografias em mais de um livro, todos de sucesso.¹⁴⁷

O poeta alagoano, no entanto, não deixa de indicar a nota dissonante entre suas imagens e aquelas do artista surrealista:

(...) Ernst e seus seguidores chamam isso de gravuras supra-realistas. Eu fiz fotografias com uma direção lírica e romântica. Como faço isso? Ora, muito

¹⁴⁵ “Em Colônia, 1919, Arp foi reunir-se a Johannes Baargeld e Max Ernst, quando produziram, nas palavras do próprio Arp, ‘os melhores frutos da árvore Dadá’, que incluíam *FaTaGaGas*”. Cf. ADES, *O Dada e o Surrealismo*, p. 23.

¹⁴⁶ *FaTaGaGa* é a sigla para *Fabrication de tableaux Gasométriques Garantis*, ou, Fabricação de quadros Gasométricos Garantidos. Cf. carta de Ernst para Tristan Tzara transcrita em UMLAND, *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*, p. 159.

¹⁴⁷ AMARAL JR., “Jorge de Lima, fotógrafo supra-realista”, s.p. Grifo meu.

simplesmente: pego uma porção de objetos, de coisas, de ideias, uma revista, um jornal, uma escultura, elementos que isolados não têm a menor significação. Junto e produzo alguma coisa que podemos chamar de um poema.¹⁴⁸

Cabe observar, no entanto, que ao folhear *A pintura em pânico*, o leitor se depara com uma disposição sequencial das imagens, inevitável no caso da publicação em livro, que exige a paginação consecutiva. Além disso, ainda que em poucos casos, há figuras que aparecem em mais de uma fotomontagem. Somos levados a perguntar se seria possível identificar ali uma sequência narrativa, ainda que cifrada. Ana Maria Paulino, em seu texto sobre Jorge de Lima, coloca a questão: “Diante dos muitos caminhos que atraem a análise, surgirão sempre interrogações, muitas talvez sem resposta. A mais simples é, quem sabe, indagar se as colagens teriam sido elaboradas com o intuito de, obedecendo a uma determinada sequência, compor uma narrativa surrealista”¹⁴⁹.

O cotejo com as fotomontagens de Ernst será útil para pensarmos essa questão. Partiremos da pergunta sobre que espécie de narrativa estrutura seus três *roman-collages*: *La femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934). Em “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”, Teodoro Rennó Assunção observa que a organização em capítulos consecutivos, que estrutura os três livros citados acima, é indício de uma sequência narrativa, ainda que reduzida ao mínimo.

Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel traz como introdução uma breve narrativa que fornece indicações gerais sobre estória e personagens. O leitor vê-se diante de uma paródia da biografia de Santa Teresinha (Thérèse de Lisieux). Os quatro capítulos que compõem o volume organizam tematicamente as fotomontagens e estão numerados em sequência, cada um com título próprio (“I- *La ténébreuse*”, “II- *La chevelure*”, “III- *Le couteau*”, “IV- *Le céleste fiancé*”). Todas as imagens são acompanhadas de “legendas que, mais ou menos longas, se encadeiam como frases ou episódios de uma bem visível sintaxe narrativa”¹⁵⁰.

A edição original de *Une semaine de bonté* foi publicada separadamente em cadernos de fotomontagens, organizados por eixos temáticos, compostos por um dia da semana, um elemento da natureza e uma figura exemplar. Assim temos, por exemplo, o caderno *Domingo – Lama – O leão de Belfort*, ou ainda *Quarta-feira – Sangue – Édipo*. Cada bloco possui ao menos uma epígrafe, tematicamente afim. Em *Une semaine*, no entanto, as

¹⁴⁸ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁹ PAULINO, *O poeta insólito*, p. 48.

¹⁵⁰ ASSUNÇÃO, “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”, p. 55.

fotomontagens não possuem legendas e “parecem constituir situações – mas não necessariamente sequenciadas em narrativa – que concretizam em imagem o dia da semana, o elemento e o exemplo”¹⁵¹.

Já *La femme 100 têtes* é composta por nove capítulos numerados em sequência, sendo porém impossível identificar títulos ou temas definidos. Todas as fotomontagens são legendadas, e algumas delas formam conjuntos, uma vez que suas legendas são partes de uma mesma frase. O livro conta com algumas personagens recorrentes, como “A mulher Cem Cabeças” ou “Loplop a andorinha”. Mesmo assim, no entanto, “é muito difícil, após ‘lido’ o livro, reconstituir a ‘estória’ que foi contada ou mesmo afirmar sem hesitações que houvesse uma ‘estória’ central enfeixando várias”¹⁵².

Contrariamente ao que encontramos nos livros de Max Ernst, não há, em *A pintura em pânico*, capítulos sequenciados. Como Assunção observa, existe apenas um bloco narrativo mínimo: a segunda e a terceira fotomontagens estão conectadas pelos dísticos que, juntos, formam uma frase: “E entre o mar e as nuvens foram surgindo as primeiras formas” / “e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)”. Mesmo sendo possível sugerir associações temáticas entre algumas fotomontagens, não existe qualquer baliza formal que estructure os conjuntos presumidos. A figura anatômica que aparece em mais de uma fotomontagem, por exemplo, não chega a constituir um personagem (Figs, 38, 39, 40). Observe-se também que a ausência de numeração nas páginas reforça a ideia de que não há uma sequência narrativa pré-determinada.

Pensamos que imaginar uma estória, mesmo desconexa, seria neste caso trair a natureza do material que se apresenta antes como uma coleção de fotomontagens legendadas onde cada qual constitui uma totalidade e guarda, portanto, sua autonomia. (...) Se o que unifica a coleção é apenas um estilo reconhecível de montar e legendar, este livro de fotomontagens funciona como um livro de poemas autônomos em que se reconhece, porém, uma autoria única através da maneira de compor. A absoluta autonomia destas fotomontagens permite, assim, pensar na inexistência de uma ordem necessária de leitura.¹⁵³

Assim reencontramos a ideia, expressa por Lima na entrevista a *O Cruzeiro*, de que cada fotomontagem equivale a um poema. Nesse caso, a “leitura” de *A pintura em pânico* seria mais próxima daquela de um livro de poesia, do que de um romance – como parece ser o caso dos livros de fotomontagens de Ernst.

¹⁵¹ IDEM, *ibidem*, p. 56.

¹⁵² IDEM, *ibidem*, p.56.

¹⁵³ IDEM, *ibidem*, p. 56.



(Fig. 30) Max Ernst, *Une Semaine de Bonté*, 1934.



(Fig. 31) Jorge de Lima, “Tudo se levitando: esta felicidade não era impossível”.

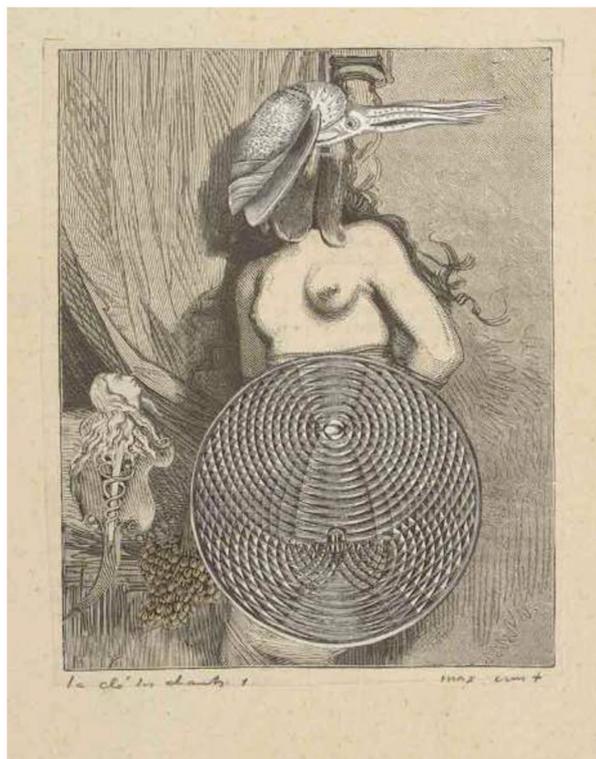
In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 32) Max Ernst, *Une Semaine de Bonté*, 1934.



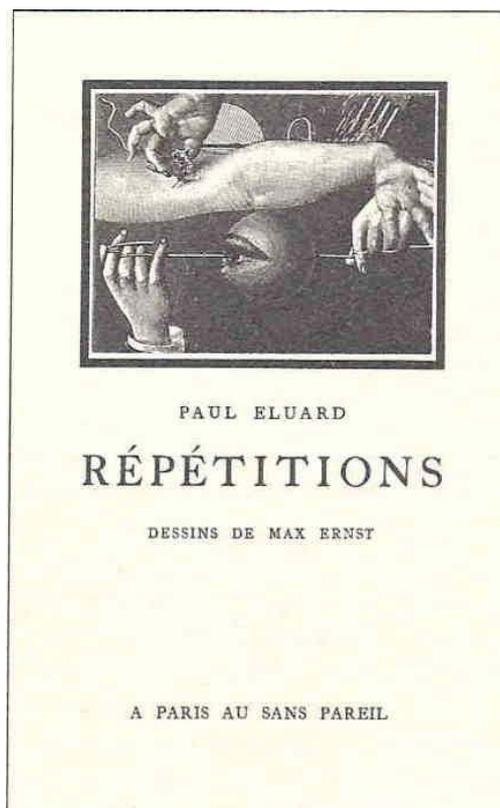
(Fig. 33) Jorge de Lima, sem título, Col. IEB-USP, ca. 1940.



(Fig. 34) Max Ernst, *Une Semaine de Bonté*, 1934.



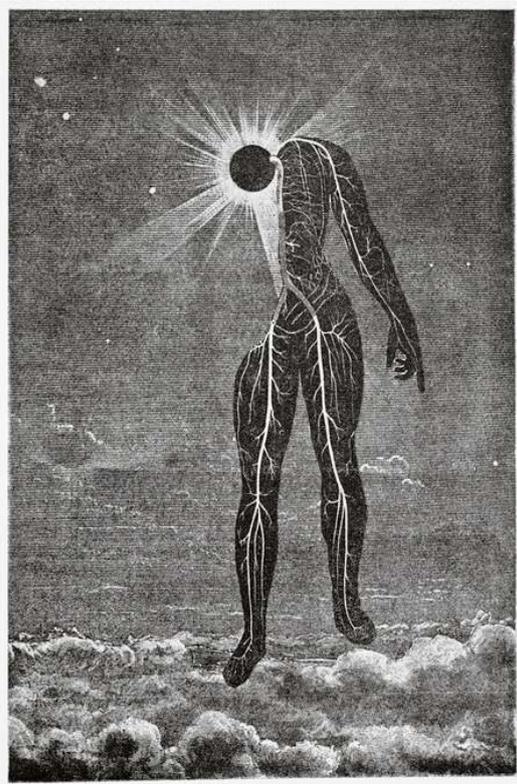
(Fig. 35) Jorge de Lima, "sem título", ca. 1940. Col. IEB-USP.



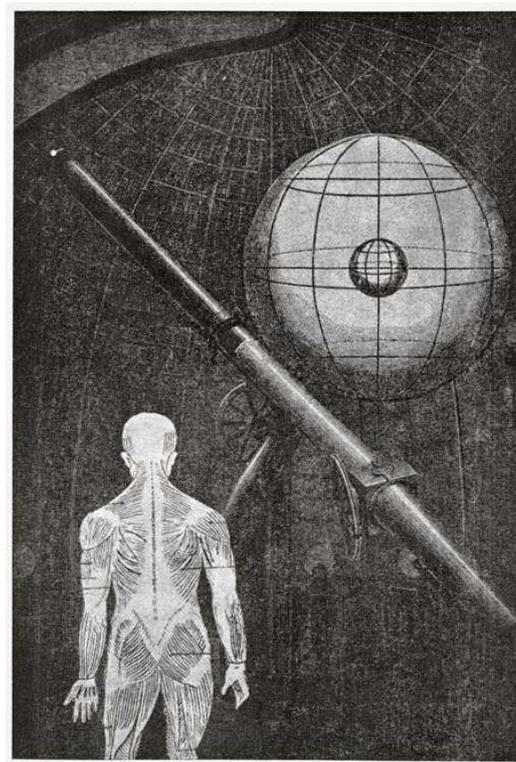
(Fig. 36) Paul Éluard, *Répétitions*, Paris: Au Sans Pareil, 1922. Capa e ilustrações de Max Ernst



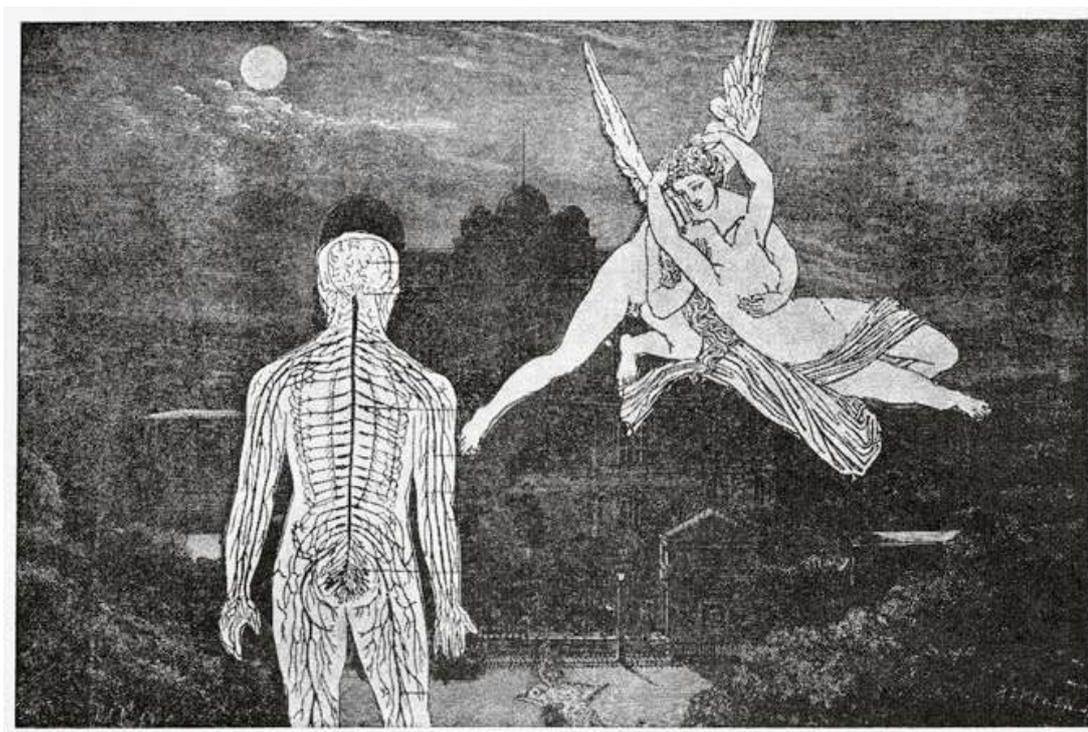
(Fig. 37) Murilo Mendes, *A poesia em pânico*, 1937. Capa de Jorge de Lima.



(Fig. 38) Jorge de Lima, “e as primeiras fecundações. (contra todas as ordens)”. In: A pintura em pânico, 1943.



(Fig. 39) Jorge de Lima, “Alpha & Ômega”. In: A pintura em pânico, 1943.



(Fig. 40) Jorge de Lima, “Povoadores do ar”. In: A pintura em pânico, 1943.

3.2 POEMA-DUPLO

Todas as palavras juntando-se formarão um dia /
 uma coluna altíssima tocante as nuvens
 e decifrarão o enigma.
 Murilo Mendes, *Poliedro*.

Nas colagens de Max Ernst e de Jorge de Lima, a relação entre imagem e texto envolve a noção surrealista de imagem poética, tal como formulada em 1924 no *Manifesto do Surrealismo*:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá¹⁵⁴.

A aproximação fortuita desses elementos produz o efeito de absurdo, ocasionando analogias pouco habituais e surpreendentes, estabelecidas no interior da imagem, fazendo surgir daí uma "faísca" poética¹⁵⁵. Ainda no *Manifesto*, Breton assinala a existência de inumeráveis tipos de imagens surrealistas¹⁵⁶. A mais forte seria aquela que apresenta o grau de arbitrariedade mais elevado, que leva mais tempo para se traduzir em linguagem prática, seja porque ela porta uma enorme dose de contradição aparente, seja porque provoca o riso, ou ainda porque é de ordem alucinatória ou implique a negação de qualquer propriedade física elementar. As características identificadas por Breton na poesia seriam válidas também para as colagens de Ernst e de Lima, tanto no plano do texto (legendas ou dísticos) quanto no plano da imagem.

As primeiras colagens de Ernst, produzidas por volta de 1919-1921 quando ele ainda participava do grupo Dada de Colônia, já se baseavam na associação de uma imagem a um texto, formando o que Márcia Arbex chama de poema-duplo (*poème-double*)¹⁵⁷. Nessas obras, as palavras conjugadas às imagens constroem inscrições cada vez mais longas, coligadas em frases insólitas e provocantes, em legendas de teor poético. *La puberté proche...* e “Et les femmes...” (Figs. 41 e 42) são apenas alguns exemplos dentre vários outros, em que texto e imagem coabitam o mesmo plano, gerando colagens a um só tempo textuais e visuais.

¹⁵⁴ Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, março de 1918. Apud BRETON, *Manifesto do Surrealismo*, p. 35.

¹⁵⁵ “O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial dos dois condutores”. BRETON, *ibidem*, p. 35.

¹⁵⁶ IDEM, *ibidem*, p. 54.

¹⁵⁷ ARBEX, Márcia. “Le procédé du collage dans l'oeuvre de Max Ernst”. *Caligrama*, p. 85.

O termo poema-duplo se aplica na medida em que texto e imagem significam conjuntamente e em sua relação recíproca¹⁵⁸.

Lima e Ernst utilizavam como matéria prima unidades de imagem/texto colhidas nas mais diversas fontes: dicionários ilustrados do século XIX, manuais técnicos e científicos, revistas ilustradas, anúncios de todos os tipos de catálogos. Somente ao serem reunidas é que tais unidades podem oferecer ao leitor/observador sua capacidade plena de produção de sentidos. “Este sistema duplo é portanto mantido nas colagens, mas as relações entre a legenda e a imagem foram alteradas, desviadas; as inscrições não servem mais para explicar ou completar a imagem, como nos catálogos”¹⁵⁹. Com frequência, as inscrições que acompanham as colagens conservam algo do estilo descritivo e explicativo próprio das legendas científicas. Há, no entanto, uma diferença fundamental – elas nada explicam.

Esta justaposição das palavras na frase corresponde à justaposição de elementos icônicos na colagem. Estes últimos vêm de diferentes contextos e se acumulam sobre a tela illogicamente; nenhuma imagem objetiva emerge.

Então, é inútil usar a imagem para esclarecer o significado global da inscrição, e vice-versa. O que predomina na legenda é a explosão do sentido, como se fosse o caso de fornecer apenas significados parciais. Em vez de servir de apoio à imagem, a legenda a transforma, ela a obscurece, ou ainda ela convida a imaginação a novas e diferentes possibilidades de leitura. Enfim, é apenas a partir da relação entre texto e imagem, da ligação estabelecida entre estes dois sistemas semióticos que as leituras podem ser tentadas.¹⁶⁰

Não há, portanto, qualquer hierarquia estabelecida entre texto e imagem, nenhum dos dois elementos do poema-duplo sobrepõe-se ao outro. É por este motivo que, ao longo deste trabalho, optei por utilizar o termo “dístico” quando me refiro aos componentes verbais de *A pintura em pânico*. Minha intenção é manter afastadas as conotações hierárquicas, explicativas ou limitantes que os termos “legenda” e “título” estabelecem com as imagens que acompanham¹⁶¹. O leitor/observador deve, assim, deixar de lado o costume de ter as imagens

¹⁵⁸ IDEM, *ibidem*, p. 89.

¹⁵⁹ “Ce système double est donc maintenu dans les collages, mais les rapports entre la légende et l'image ont été modifiés, détournés; les inscriptions ne servant plus à expliquer ou à compléter l'image comme dans les catalogues”. ARBEX, *ibidem* p. 85.

¹⁶⁰ “Cette juxtaposition des mots dans la phrase correspond à la juxtaposition des éléments iconiques dans le collage. Ces derniers proviennent de contextes divers et s'accumulent sur le tableau de façon illogique; aucune image objective ne se dégage. Ainsi, est-il inutile de recourir à l'image pour clarifier le sens global de l'inscription, et vice-versa. Ce qui prédomine dans la légende est l'éclatement du sens, comme sil s'agissait de ne donner que des significations partielles. Au lieu de servir d'appui à l'image, la légende la transforme, elle l'obscurcit, ou encore, elle invite l'imagination à de nouvelles et diverses possibilités de lecture. En tout cas, c'est uniquement à partir du rapport entre le texte et l'image, du lien qui s'établit entre ces deux systèmes sémiotiques que des lectures peuvent être tentées”. IDEM, *ibidem*, p. 87.

¹⁶¹ O termo – significando simplesmente uma frase breve, e não no sentido literal de estrofe de dois versos – é usado pelo próprio Jorge de Lima, ao descrever a fatura de uma fotomontagem: “...recorte, cole, ponha um dístico. É tão fácil como fazer um poema”. BASTOS, Danilo. “A découpage – processo de gravura surrealista”.

explicadas pelo texto, deve renunciar ao hábito mental de ver as inúmeras significações possíveis, inerentes à imagem, estabilizadas e, por assim dizer, apaziguadas pelo comentário racional oferecido pela legenda. Nos trabalhos de Ernst e de Lima aqui comentados, as próprias legendas – ou dísticos – são compostas através do processo de colagem verbal, resultando no estilhaçamento do sentido em partes significantes.

Em Ernst, as legendas por vezes avolumam-se em frases mais longas, que valem por poemas brevíssimos, cuja conformidade gramatical conflita com o conteúdo incomum de associações verbais. Nessas composições, a correção da sintaxe contrasta com a incoerência semântica do texto. Em muitos casos, observamos a associação de termos oriundos do contexto científico, com empréstimos feitos ao vocabulário da geologia, da mineralogia ou da anatomia, por exemplo. Estes procedimentos de que Ernst lança mão associam-se aos métodos utilizados pelos surrealistas, métodos que "se lançam a desintegrar continuamente os fenômenos da vida e da natureza para reintegrá-los sobre um plano superior, o plano do surreal"¹⁶².

A respeito das colagens de Ernst, Arbex observa que "o texto que acompanha a imagem refere-se a certas partes dela, mas funciona sobretudo como seu prolongamento poético"¹⁶³. A afirmação é válida também para *A pintura em pânico*, obra em que a relação de prolongamento poético entre texto e imagem assume mais de uma forma. Em alguns casos há uma relação de remissão direta, em que o dístico menciona um elemento que é visível na fotomontagem. Isso acontece, por exemplo, em "Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário" (Fig. 43) – o planeta é evocado pelo nome e também comparece visualmente, pairando acima de duas estátuas, sobre um fundo arquitetônico de linhas retas.

Por vezes, a relação se dá de maneira indireta – algo da imagem é mencionado no dístico, porém não diretamente nomeado, como no caso anterior. É o que ocorre, por exemplo, em "Caim e Abel". Os meninos que aparecem na fotomontagem não eram, em seu contexto impresso original, ilustração dos filhos de Adão e Eva. No entanto, a menção a dois nomes bíblicos masculinos feita no dístico e a presença do par de meninos na imagem criam uma associação inevitável, levando o leitor a se indagar se as figuras que vê são, ou poderiam

Dom Casmurro, 8.jul.1939. Mesmo quando me permito utilizar os termos "legenda" ou "título", no caso de obras de outros artistas ou para fins de boa redação, não pretendo com esses termos reestabelecer as relações recusadas.

¹⁶² "...s'attaquent à désintégrer continuellement les phénomènes de la vie et de la nature pour les réintégrer sur un plan supérieur, le plan du surréel". ERNST, M. *Les Surréalistes même*, France Culture, 1989 apud ARBEX, op. cit. p. 89.

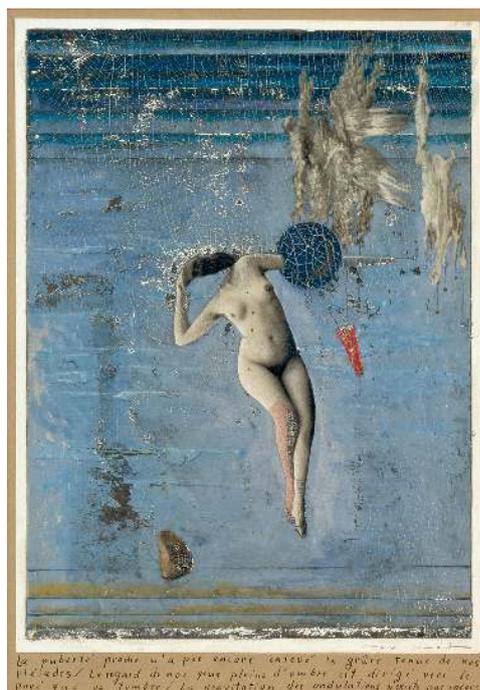
¹⁶³ "Le texte qui l'accompagne fait référence à certaines parties de l'image mais il fonctionne surtout comme son prolongement poétique". IDEM, *ibidem*, p. 88.

ser, Caim e Abel. Diferentemente do exemplo anterior, em que Saturno é facilmente reconhecível e, no contexto da fotomontagem em que está, segue sendo Saturno, há aqui a desestabilização no reconhecimento do elemento visual sugerido verbalmente. As crianças anônimas podem ganhar uma nova identidade e suas imagens passam a ter uma valência distinta, transmutam-se.

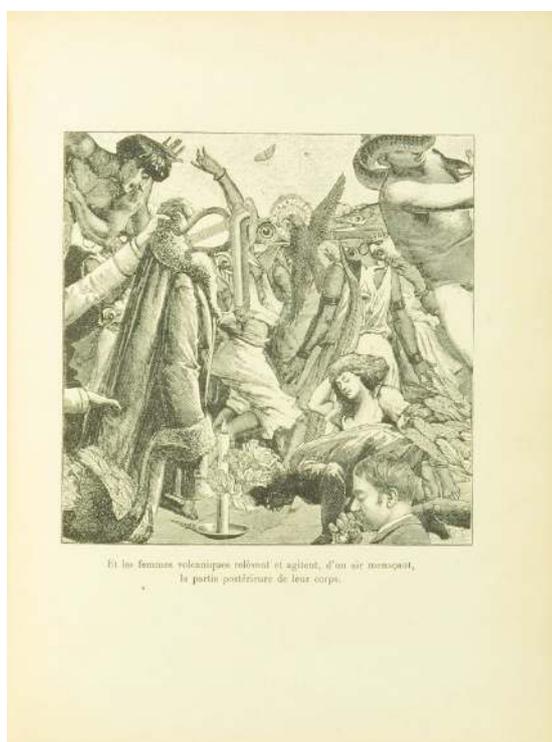
Há, ainda, exemplos em que dístico e imagem são incompatíveis, distanciam-se em todos os pontos, e o leitor se vê impedido de estabelecer uma correspondência, seja direta ou indireta, entre elementos verbais e visuais. É o caso de “Contudo permanecíamos inclusos, perenemente” (Fig. 44), em que a relação baseia-se no conflito de sentidos: o leitor dá voltas à imagem e ao texto, na tentativa de conectá-los. No entanto, a junção dos dois elementos tem como base, de maneira proposital, o desencontro, o divórcio entre palavra e imagem. O leitor que quiser estabelecer um nexos unívoco se encontrará, portanto, em suspenso – a leitura gira em falso, num vai e vem entre texto e imagem, numa tentativa malograda de conciliação.

Outro conjunto de dísticos chama a atenção não pela relação estabelecida com a imagem, mas por deixar entrever um “eu” que raramente se mostra em *A pintura em pânico*. Refiro-me aos dísticos “Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!”, “Vêm pássaros da estratosfera visitar-me” e “Contudo permanecíamos inclusos, perenemente”. Nas duas primeiras, o verbo e o pronome pessoal oblíquo na primeira pessoa do singular desvelam um “eu” que fala, assim como, na terceira, há um “eu” contido na primeira pessoa do plural. Surpreendemos nessas frases um indício de subjetividade organizada, algo como um eu-lírico que se esconde por trás dos escombros de imagens e palavras, percorrendo ocultamente as páginas do livro.

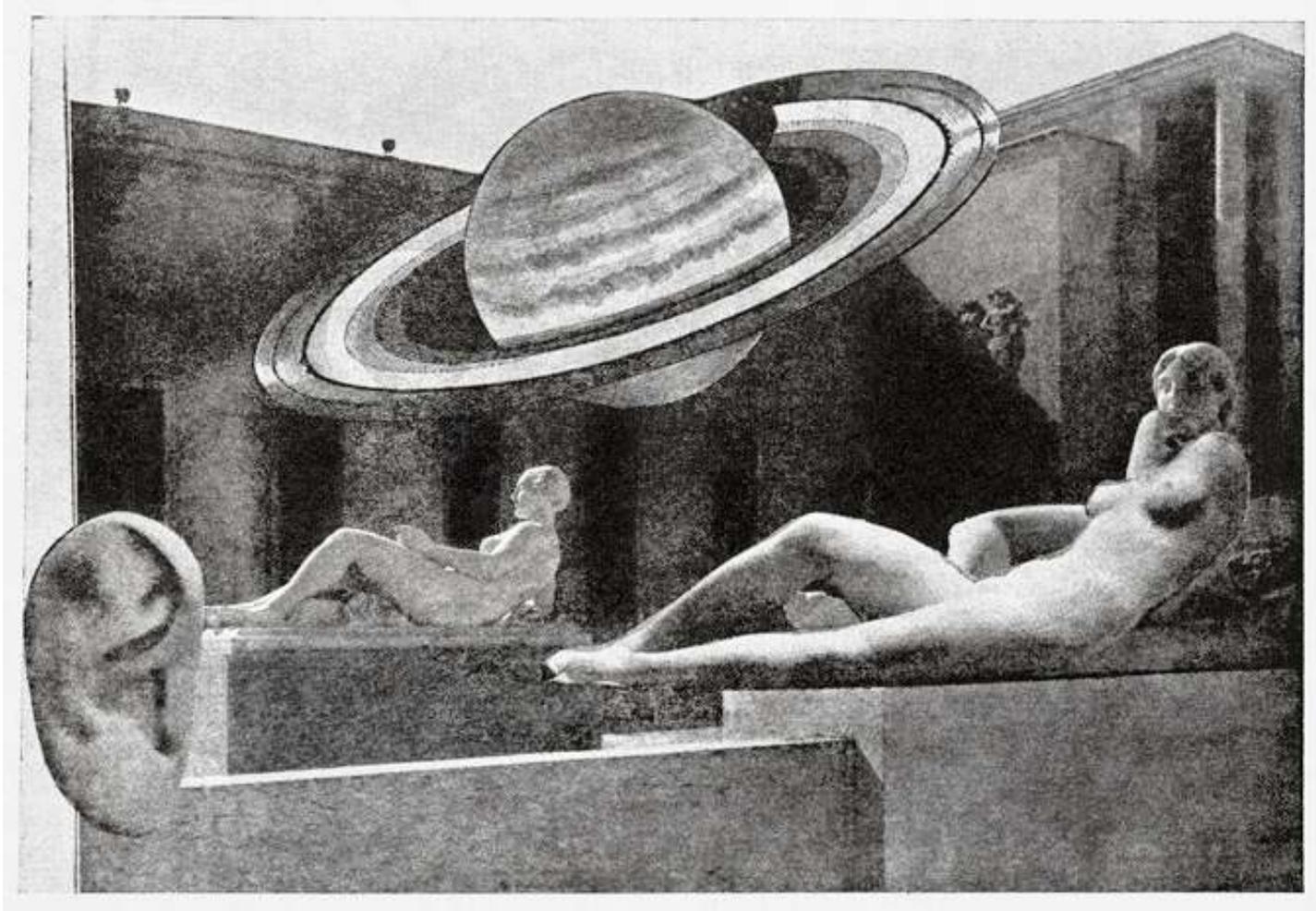
O primeiro dístico de *A pintura em pânico* (“Então ele nasceu de um trombone...”). constitui um caso à parte. Trata-se do único exemplo, ao longo de todo o livro, de citação propriamente dita, em que Jorge de Lima seleciona um texto do poeta belga Henri Michaux no original em francês. O autor alagoano não só inclui esse excerto como também deixa clara sua procedência, uma vez que explicita o crédito da autoria. Esta legenda é, ela mesma, uma colagem verbal, uma sequência de imagens que se desenrola de forma incongruente. O termo poema-duplo aplica-se aqui com todo o sentido. Texto e imagem são compostos a partir de um mesmo procedimento de apropriação: palavras apropriadas do livro de outro poeta, imagens apropriadas de outras publicações (estas, não creditadas). Farei mais comentários a respeito da legenda de abertura no texto sobre Henri Michaux.



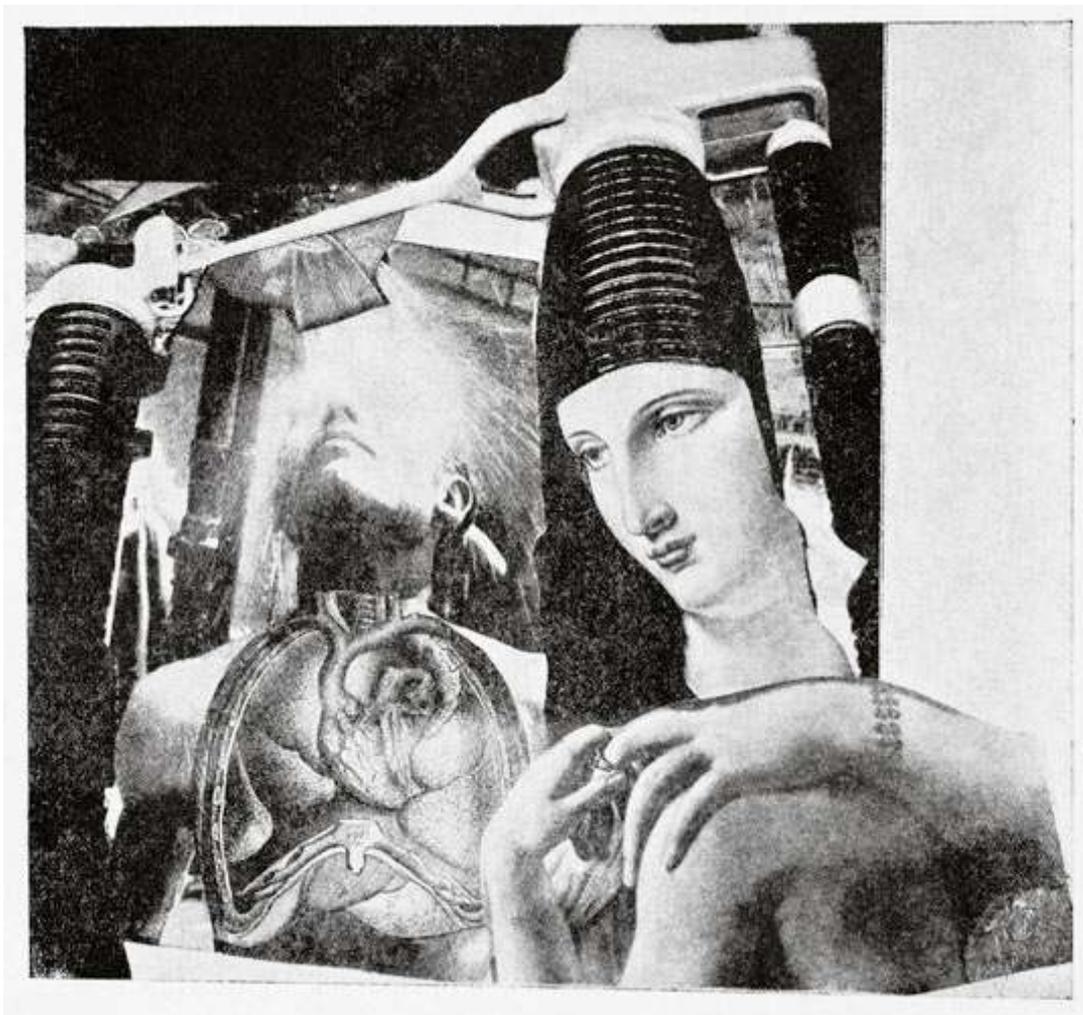
(Fig. 41) Max Ernst. *La puberté proche n'a pas encore enlevé la grâce tenue de nos pléiades / Le regard de nos yeux pleins d'ombre est dirigé vers le pavé qui va tomber / La gravitation des ondulations n'existe pas encore.* (*Les Pléiades*), 1921. Colagem, guache e óleo sobre papel.



(Fig. 42) Max Ernst. “Et les femmes volcaniques relèvent et agitent, d’un air menaçant, la partie postérieure de leurs formes”. In: *La femme 100 têtes*, 1929.



(Fig. 43) Jorge de Lima. “Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário”. In: *A pintura em pânico*, 1943



(Fig. 44) Jorge de Lima. “Contudo permanecíamos inclusos, perenemente”. In: *A pintura em pânico*, 1943.

3.3 FOTOMONTAGENS E LEGENDAS

Algumas imagens de *A pintura em pânico* foram publicadas na imprensa anos antes de aparecerem na edição de 1943. Entre a primeira publicação (em periódico) e a segunda (em livro), chama a atenção o fato de que todas as imagens tiveram seus dísticos modificados. O primeiro caso é o da revista ilustrada *O Cruzeiro*, que em julho de 1938 publica “Jorge de Lima – fotógrafo supra-realista”, uma entrevista com o poeta¹⁶⁴. Cinco fotomontagens acompanhavam o texto, e todas elas possuíam uma legenda. Dentre essas imagens, “Censura – um homem seguro pelos preconceitos” é a única que não voltou a ser publicada em *A pintura em pânico*. As outras quatro imagens entraram no livro, porém tiveram suas legendas substituídas por outras, como indicado a seguir:

(Fig. 45)

O Cruzeiro: “Silêncio – cimento, mármore, universo astral”

A pintura em pânico: “Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário.”.

(Fig. 46)

O Cruzeiro: “A fé que renasce”

A pintura em pânico: “L’ avertisseur de la catastrophe. (O anunciador da catástrofe.)”

(Fig. 47)

O Cruzeiro: “O último celerado nas nuvens – impressão digital sobre o céu cheio de nuvens”

A pintura em pânico: “O criminoso lega sua impressão digital”

(Fig. 48)

O Cruzeiro: “Fundo de mar – composição decorativa”

A pintura em pânico: “As catacumbas marinhas contra o despotismo”

(Fig. 49)

O Cruzeiro: “Censura – um homem seguro pelos preconceitos”

A pintura em pânico: não publicada.

É interessante fazer a comparação e verificar como a relação com o texto pode interferir na recepção da obra. Por vezes, o dístico entra em franca contradição com a imagem, como no caso da fotomontagem em que vemos um pombo branco pousado sobre telhados de casas, acompanhado da frase “O anunciador da catástrofe”. A ideia de catástrofe

¹⁶⁴ AMARAL JR., Amadeu. “Jorge de Lima, fotógrafo supra-realista”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 9.jul.1938, s.p.

conflita com a quietude da cena e também com as associações correntes ligadas aos pombos brancos, o que nos faz pensar numa falsa paz, ou numa situação de pacificação precária. Por outro lado, a legenda “A fé que renasce” justaposta à mesma fotomontagem contrai com esta uma relação de homogeneidade semântica, e não de choque, como no caso anterior. A pomba branca aninhada sobre os telhados aparece então como ilustração da ideia de fé contida na legenda, apenas reafirmando o lugar-comum que toma essa ave como símbolo da paz e da união com o divino. Na entrevista a *O Cruzeiro*, Lima comenta uma das imagens:

– Esta, por exemplo, a que podemos chamar ‘O último celerado nas nuvens’. Que elementos a compõem? Uma impressão digital, um fundo de céu cheio de nuvens e um balão. Uma impressão digital é, positivamente, o que há de mais banal. Uma vista de céu cheio de nuvens também nada tem de extraordinária. O conjunto é uma sensação poética¹⁶⁵.

A legenda escolhida conta ainda com um subtítulo – “impressão digital sobre o céu cheio de nuvens” – que, com redundância, oferece uma descrição do que o leitor vê. A imagem mencionada na entrevista passará a ser acompanhada, na segunda publicação, pela frase “O criminoso lega sua impressão digital”, que reúne em si o título e o subtítulo anteriores – mantém-se alguma descrição, na medida em que “impressão digital” corresponde literalmente a um dos elementos da imagem, enquanto “celerado” é substituído por um termo de significado conexo, “criminoso”. A relação menos literal abre espaço para um leque mais amplo de sentidos e interpretações, o balão visto à distância remete às ideias de abandono e isolamento. Gênese Andrade nota que, “no conjunto, a solidão é latente e revela muita perspicácia na representação metonímica do criminoso pela impressão digital, imagem que remete também à ideia de identidade, autenticidade e analfabetismo, quando substitui a assinatura das pessoas em documentos”¹⁶⁶.

Dessas fotomontagens, como dito acima, aquela que traz o título “Censura” e o subtítulo “Um homem seguro pelos preconceitos” é a única desse grupo que não voltou a ser publicada. Nela, novamente sobre um fundo de nuvens, uma enorme mão agarra um homem pela perna direita. Gênese Andrade recorda que essa imagem dialoga com uma outra, publicada em *A pintura em pânico*, em que também há a presença de uma grande mão, desta vez, feminina e tatuada (Fig. 68). Ela se sobrepõe a uma cabeça sem corpo que flutua sobre a superfície do mar, cobrindo seus olhos e boca. A imagem é acompanhada pela frase “A invenção da polícia”, que torna a evocar as noções de censura, coerção, repressão.

¹⁶⁵ AMARAL JR., *ibidem*, p. 12.

¹⁶⁶ ANDRADE, Gênese. “Jorge de Lima e as artes plásticas”, p. 85.

O que esse cotejo demonstra é que as fotomontagens precederam os dísticos publicados em *A pintura em pânico*, que vieram depois, repensados por Jorge de Lima. Cabe a questão de qual seria o motivo das mudanças. A meu ver, em todos os casos elas ocorrem no sentido de proporcionar uma relação menos literal entre texto e imagem, no intuito de provocar o mais possível a polissemia e ampliar as possibilidades de leitura. O mesmo ocorre com outra entrevista, publicada na revista *Dom Casmurro* um ano mais tarde, em julho de 1939, com o título “A Découpage - processo de gravura surrealista”¹⁶⁷. Assim como em *O Cruzeiro*, o texto é acompanhado por cinco fotomontagens, das quais uma foi excluída do livro de 1943. Mais uma vez, Jorge de Lima compõe outras legendas para *A pintura em pânico*:

(Fig. 50)

Dom Casmurro: “Germinação”

A pintura em pânico: “e as primeiras fecundações (contra todas as ordens)”

(Fig. 51)

Dom Casmurro: “Distância”

A pintura em pânico: não publicada

(Fig. 52)

Dom Casmurro: “Entrechoque de ideias”

A pintura em pânico: “Idem”

(Fig. 53)

Dom Casmurro: “Poeta”

A pintura em pânico: “Cristóvão Colombo descobre a América”

(Fig. 54)

Dom Casmurro: “Instintos”

A pintura em pânico: “Eis o cálice de fel”

Desta vez, notamos que as legendas estão mais sucintas em relação àquelas de *O Cruzeiro*, e os subtítulos foram dispensados. Há proximidades temáticas entre algumas delas, o que sugere que estava mais claro para Lima o tipo de relação que buscava entre texto e imagem. De qualquer forma, conserva-se o princípio de menor literalidade nas substituições.

¹⁶⁷ BASTOS, Danilo. “A découpage – processo de gravura surrealista”. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 109, 8.jul.1939, p. 5.

“Poeta”, por exemplo, serviria apenas para qualificar e descrever a figura que estende o braço. Já “Cristóvão Colombo descobre a América”, em contraste, adiciona camadas de sentido e indagações ao conjugar-se à cena de um homem que abre a janela para olhar a noite. Das seis fotomontagens que aparecem em *Dom Casmurro*, somente uma continuou inédita em livro: “Distância” revela uma paisagem marítima, sobre a qual paira uma misteriosa mão que traça algumas linhas sobre a folha de papel. “Inverte-se a expectativa da corriqueira cena de lançar ao mar uma garrafa contendo mensagem escrita”, – observa Andrade – “visto que aqui é o mar que avança em direção ao papel, ameaçando apagar o que se escreve”¹⁶⁸.

No mesmo ano da entrevista para *Dom Casmurro*, em novembro, o Suplemento em Rotogravura do jornal *O Estado de São Paulo* publica outras três fotomontagens, que acompanham o artigo de Mário de Andrade, “Fantasias de um poeta” (Fig. 55). Esse artigo integra um outro grupo de exemplos em que acontece a publicação conjunta de fotomontagens e texto, mas que no entanto traz outra relação entre esses dois elementos, uma vez que, nestes casos, as imagens aparecem sem qualquer legenda ou título. No que se refere à crítica de Mário de Andrade, as fotomontagens comparecem como simples exemplos dos comentários do poeta paulista. Desempenham a função de demonstrar ao leitor, que até então desconheceria a técnica da fotomontagem, de que tipo de obra visual se está falando. Dentre as imagens publicadas, não consta em *A pintura em pânico* aquela em que se vê uma mulher que dorme abraçada ao planeta Saturno (Fig. 56). As outras duas foram incluídas no livro, recebendo, respectivamente, os dísticos “América versus Europa” (Fig. 57) e “Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas” (Fig. 58).

Os outros três exemplos propõem uma relação menos definida. São casos em que as fotomontagens aparecem acompanhando poemas de Jorge de Lima. “A estrela e o poeta”¹⁶⁹

¹⁶⁸ ANDRADE, Gênese. Op. cit., p. 86.

¹⁶⁹ Transcrição do poema: “Duas de suas irmãs são inteiramente loucas, / outras três ainda não nasceram neste parque do céu. / Na longínqua e misteriosa luz vejo apenas os seios / e nas noites serenas os olhos desta extraordinária estrela. / Uma das minhas solidões repousa no láteo mar de seu ventre: / e só depois é que os olhos dos pastores e dos nautas / se alimentaram dela. / Bem sei que Ptolomeu e os Persas a quiseram prostituir: / preferiu entregar-se às serpentes sagradas / a ser uma constelação inútil. / Ela queria a vida eterna, meu Deus! / Em certos ocaso de inverno eis que se muda em navio, / em cabeleira ou em Ofélia: / penso que vai me traír ou enlouquecer / ou que está representando neste vasto teatro. / Na verdade é apenas uma constelação cristã / formada nos primeiros dias, / com a aparência de cisne, de chama ou de duna / em que repousa um de meus horizontes. / Ela aspira à vida eterna, meu Deus! / Se a tiveres de transformar, / transforma-a em Águia ou em pérola de teu manto / ou em poeira de prata para os teus pés! / Se a queres extinguir, adormece-a primeiro, / para que o reflexo de seu cadáver sempre ilumine a terra. / Se a queres mudar de posição, / aproxima-a de meus lábios. / Se a queres possuir nada te posso negar. / Porém ela aspira à vida eterna, meu Deus! / Sei que não compreendo tuas experiências / e se a quiseres apagar, / podes muito bem apagar os meus olhos, / decepar minha cabeça / ou me transformar simplesmente num corvo, / Mas nunca no teu esquecimento! / mas sempre na tua memória! / na tua visão, no teu pensamento!”

Publicado com ligeiras alterações em LIMA, *Obras Completas*, p. 523. Originalmente publicado em *Anúnciação e encontro de Mira-Celi / Obra poética*, Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1949.

reúne-se com três fotomontagens que, como mencionado, não possuem título, e que tampouco foram republicadas em 1943. Mas é possível notar que partes da Figura 59 (o rosto feminino e a mão que recebe um anel) foram utilizadas para compor uma das fotomontagens de *A pintura em pânico*, “Contudo permanecíamos inclusos, perenemente”.

Duas imagens (Figs. 62 e 63) dividem a página com o poema “Mira-Celi”¹⁷⁰, publicado na revista *P’ra Você*. A segunda faz parte do livro, com o dístico “A criação pelo vento”. A primeira imagem da página, em que se vê uma serpente sobreposta a montanhas, permaneceu sem uma segunda publicação.

O poema “Pausa”¹⁷¹ acompanha quatro fotomontagens. A primeira (Fig. 64) não está em *A pintura em pânico*, porém é uma das imagens conservadas no Fundo Mário de Andrade do IEB-USP. A segunda e a quarta imagens integram o livro, respectivamente com os dísticos “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte” e “O julgamento do tempo” (esta última também está no IEB-USP). A terceira fotomontagem (Fig. 66), em que um corpo e um rosto femininos habitam uma espécie de pátio interno, não voltou a ser publicada.

Nos três casos apontados acima, não é possível saber se a reunião de poema e imagens se deu por indicação do próprio Jorge de Lima ou por escolha de um editor. O poeta,

¹⁷⁰ Transcrição do poema: “Em Dezembro, de súbito ela se tornará visível. / Estai alerta portanto desde o amanhecer do dia. / É Mira-Celi que vem para viver conosco! / Navegantes pensarão que é um navio fantasma. / Pensarão as donzelas em seus gêmeos futuros. / Os pastores pensarão que é o cordeiro sumido. / Mas é apenas Mira-Celi se tornando visível. / Se tendes mãos azinhavradas / não a vereis jamais, / ficareis cegos de nascença. / Porque Mira-Celi nunca se mostrará / enquanto ela avistar manchas em nossa terra. Quando ouvirdes então um rumor desusado vindo do fim do mundo / sabereis que os falsos deuses começaram a tremer / Mira-Celi vem vindo sobre as águas, no ar. / Os lábios de Mira-Celi tocarão nossos lábios. / Ficareis em eclipses entre Mira-Celi e o mar!”

Não foi possível localizar este poema na *Obra Completa* de Jorge de Lima.

¹⁷¹ Transcrição do poema: “Neste meu simples quarto de estudo / penso muitas vezes onde ides habitar depois de mim, / livros de meu agrado, / retratos familiares ou de amigos, canetas e lápis com que escrevo; / e o retrato de meu pai onde irá órfão de mim? / Em que antiquário se cobrirá de poeira entre coisas profanas? / Que destino tomará a mesa em que escrevo, a cadeira em que me sento / e em que doces pessoas amadas repousaram? / Onde passarão a habitar os gestos, os olhares, / o contato dos seres que dormitam colados a essas coisas? / a mão em lis da que numa tarde pousou no espaldar, / e ia tocar o poema e o interrompeu em meio? / E os sons das músicas queridas? E as vozes doces / que vinham dos sonhos agitados / e que alta noite penetravam pela janela aberta? / Tudo isto órfão de mim e sem tato e sem repouso, / irá procurar-me em minha tumba / ou uivar pelos caminhos ermos / ou vagar como cadáveres de insetos? / Neste meu simples quarto de estudo, / penso nos olhares dos que me quiseram bem, / nas résteas que a claridade me enviou, / nas sombras que me envolveram de mistério, / na ventania que uma noite veio de alto mar / com o véu de uma desconhecida atirada nas águas. / Neste meu simples quarto de estudo, / penso nas flores murchas entre as páginas dos livros / ou nalguma lágrima embebida nas letras, / nos traços que sublinharam as frases mais amadas, / nos pequenos insetos mortos sob minha lâmpada. / Todas estas coisas órfãs de mim, / sem repouso e sem teto, / ficarão como sonâmbulos, / como arlequins de luto? / Neste meu simples quarto de estudo, / penso nas presenças que moram atrás dos vidros ou da penumbra diáfana, / nos mais puros estados d’alma / que pairam atrás das sombras amigas / – mágoas que existiram atrás de ciúmes, / desenganos que surgiram atrás de grandes renúncias, / olhares que seguem passos inquietos na noite. / Todas estas coisas órfãs de mim, sem repouso e sem teto, / ficarão soluçando com frio nos parques sem folhas? / Deste meu simples quarto de estudo / vejo meus sapatos caminhando na chuva. / Ó senhor mendigo, / preste atenção para não molhar os pés!”

Publicado na seção “Poemas Dispersos” da *Obra Completa* de Jorge de Lima, p. 984.

no entanto, ainda que não tenha determinado quais imagens entrariam na edição, ao menos estava ciente do material que enviava à imprensa. O que é possível observar, de qualquer maneira, é a aplicação do mesmo princípio geral das colagens – a aproximação arbitrária de elementos não-conexos que devem formar um novo todo, no qual as possibilidades de determinação de sentido permanecem em aberto. Mesmo o deslocamento e a contradição entre dísticos e fotomontagens de *A pintura em pânico* está presente aqui, uma vez que as imagens não ilustram os poemas, não possuem com eles uma relação de correspondência referencial. Isso talvez ligue-se ao fato de que, nestes casos, as legendas estão ausentes – elas não seriam necessárias, na medida em que os próprios poemas desempenhariam o papel de contrapartida verbal, de maneira expandida.

Chama a atenção, ainda, a menção feita por Murilo Mendes, na “Nota Liminar”, a uma fotomontagem cujo dístico seria “Morta e reação, a poesia respira”¹⁷². Pode-se especular que Lima alterou o dístico posteriormente à escrita do prefácio de Mendes, pois não consta no livro nenhuma imagem que seja acompanhada por essa frase (tampouco há uma fotomontagem com esse dístico publicada em periódico). Na ausência de qualquer outra indicação, não é possível determinar se a imagem mencionada teria sido excluída da edição ou se teria tido seu dístico substituído por outro.

Caberia concluir que, nas fotomontagens limianas, o contraste e o deslocamento de sentido são os mais presentes modos de relação entre imagem e dístico. Atuam como vetores de uma leitura que ganha sentido e riqueza na repentina faísca causada pela colagem que une poeticamente imagem e discurso verbal. O sentido desta leitura, cabe frisar, não pode ser determinado de forma instantânea ou unidirecional, como aconteceria, por exemplo, no caso de mensagens veiculadas pela imagem publicitária ou mesmo por imagens do fotojornalismo. No trabalho de Lima, fotomontagem e dístico formam uma unidade, pois “se referem manifestamente e mesmo se demandam um ao outro no ato da recepção”¹⁷³. Ainda que buscássemos uma autonomia plástica da imagem ou uma autonomia poética da legenda,

¹⁷² “*As catacumbas marinhas contra o despotismo, Morta a reação, a poesia respira*, além de outras, são imagens de um mundo que resiste à tirania (...)”. MENDES, “Nota Liminar”, s.p.

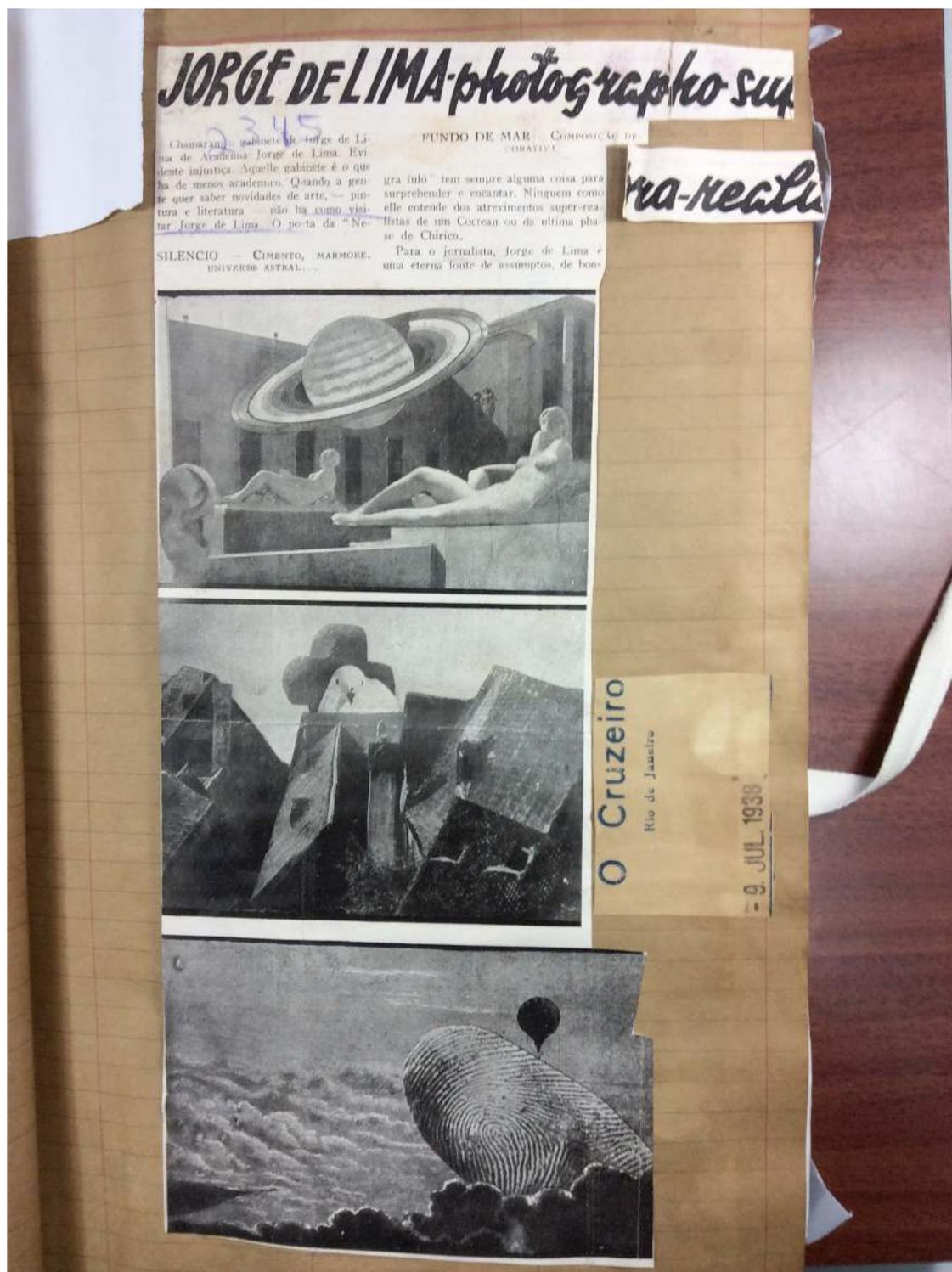
¹⁷³ ASSUNÇÃO, “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”, p. 62. Patrícia Carmello menciona algumas referências teóricas relativas ao tema: “A relação entre palavra e imagem poderia ser pensada, ainda, a partir da noção de ‘etapa’ formulada por Roland Barthes; pois, mais do que uma ancoragem da imagem pelo texto; aqui, a relação se dá num jogo de forças complementar, no qual a palavra insere, acrescenta sentidos não contidos na imagem. As palavras surgem como *legendas* para dizer o que a imagem, por si, não revela, mas pede para ser nomeado; o que possibilita, ainda de acordo com a citação utilizada por Benjamin: “*ler o que nunca foi escrito*”. A mesma indissociabilidade entre palavra e imagem é apontada por Eisenstein, ao afirmar como ‘matriz’ de sua montagem de imagens, a montagem literária encontrada no texto de Flaubert”. CARMELLO, “Duas ou três coisas sobre a montagem das imagens em Jorge de Lima”, p. 45.

“o que se perderia com a abstração de um dos elementos é precisamente a relação entre eles, ou seja: a nova unidade ou conjunto formado por sua junção – a obra de arte enquanto tal”¹⁷⁴.

É verdade que vários dísticos de *A pintura em pânico* possuem potência poética em si mesmos. “Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca sobre um saturno diário”, ou “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte” parecem versos saídos diretamente de algum dos livros de poesia de Jorge de Lima. Na maior parte das vezes, porém, os componentes verbais dessas colagens só ganham um sentido surpreendente “ao iluminarem discursivamente e por contraste uma imagem ou cena monstruosa e incongruente”¹⁷⁵, como é o caso de “A paz das famílias” ou “O criminoso lega sua impressão digital”.

¹⁷⁴ ASSUNÇÃO, op. cit., p. 62.

¹⁷⁵ IDEM, ibidem, p. 61.



(Fig. 45) "Silêncio – cimento, mármore, universo astral". In: *O Cruzeiro*, 09.07.1938.

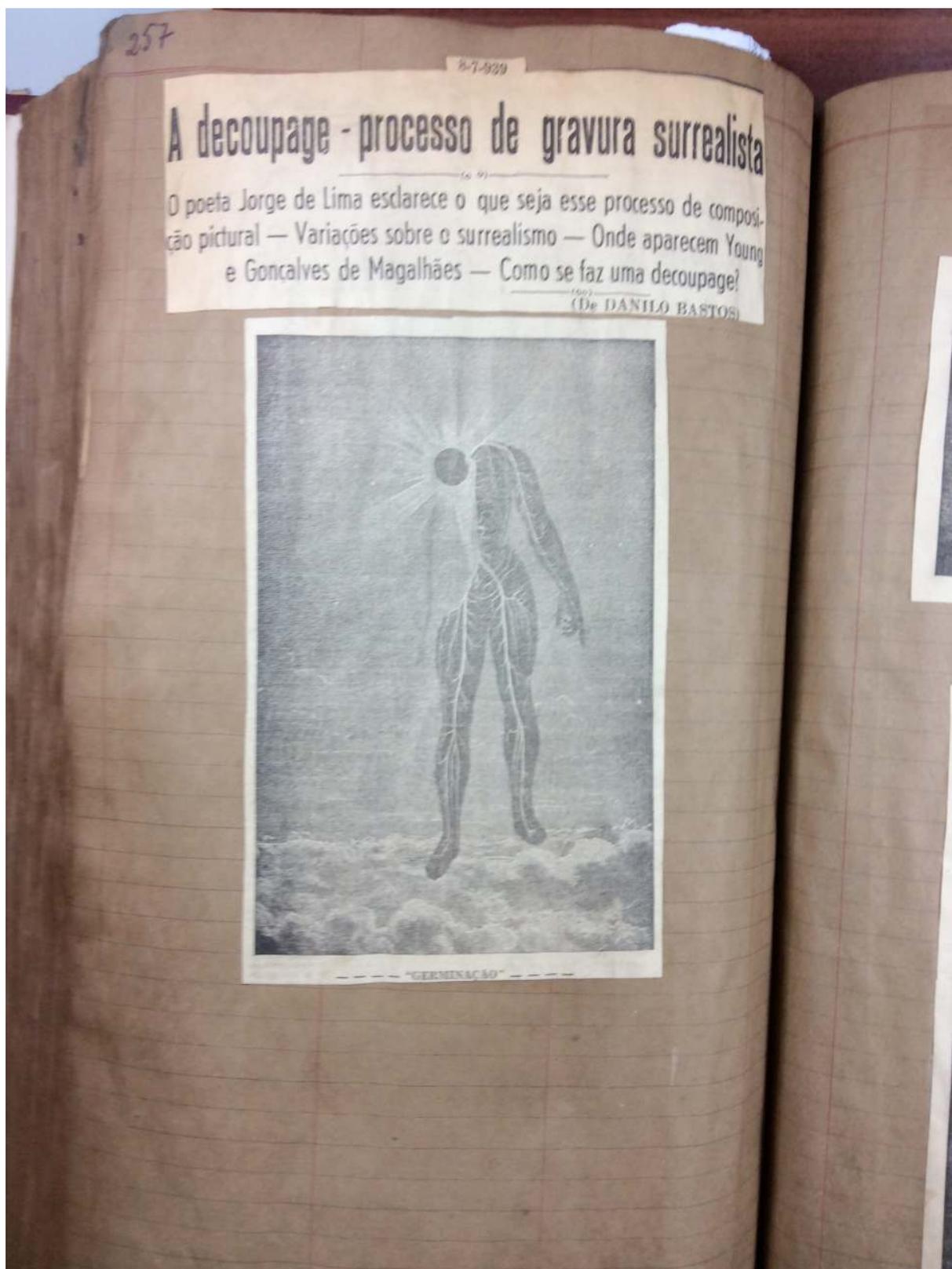
(Fig. 46) "A fé que renasce". Ibidem.

(Fig. 47) "O último celerado nas nuvens – impressão digital sobre o céu cheio de nuvens". Ibidem.



(Fig. 48) "Fundo de mar — composição decorativa". In: *O Cruzeiro*, 09.07.1938.

(Fig. 49) "Censura — um homem seguro pelos preconceitos". Ibidem.

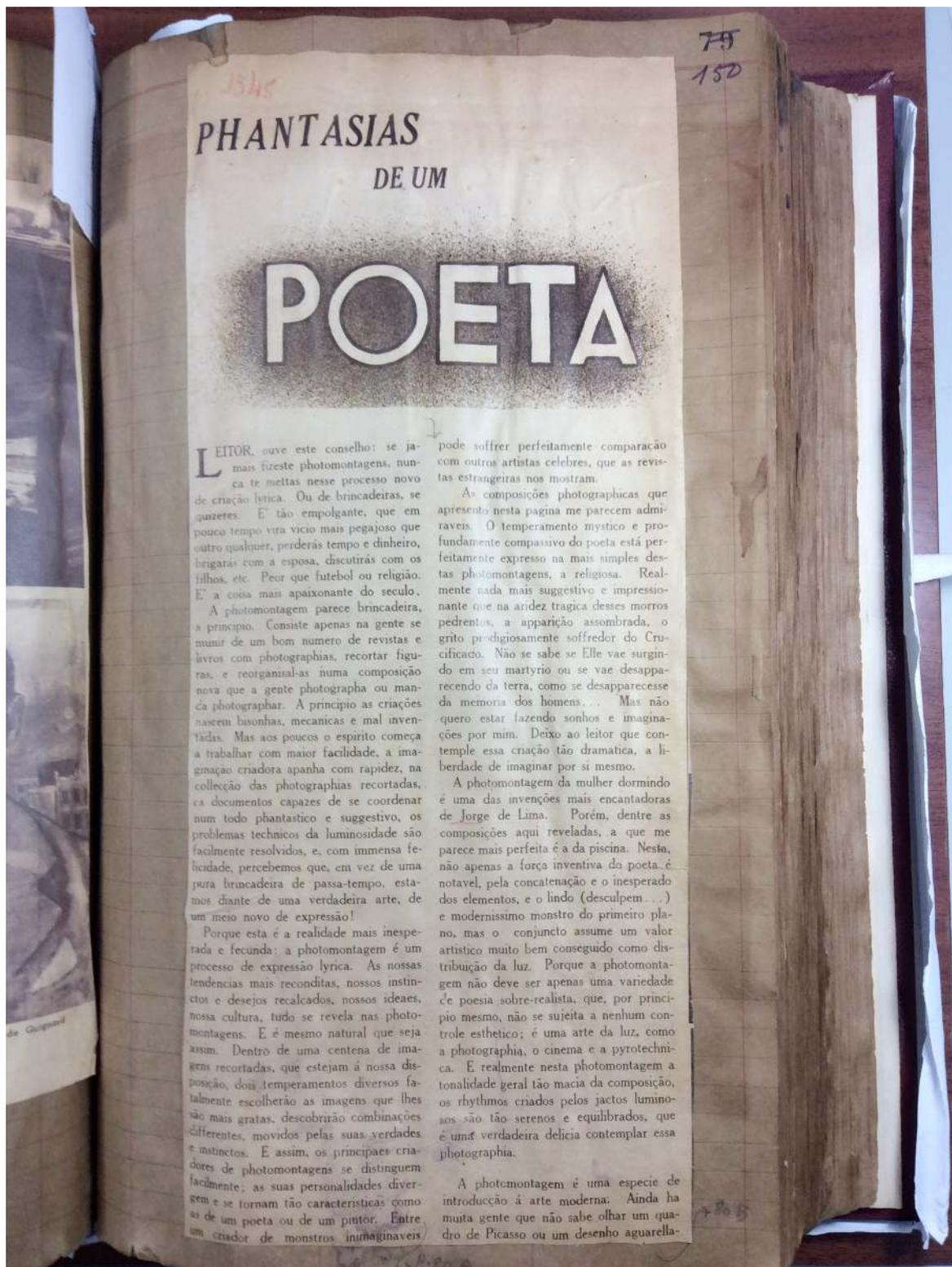


(Fig. 50) "Germinação". In: *Dom Casmurro*, 08.07.1939.



(Fig. 51) "Distância". In: *Dom Casmurro*, 08.07.1939.

(Fig. 52) "Entrechoque de ideias". Ibidem.



(Fig. 55) Mário de Andrade. "Fantasias de um poeta", 1939.



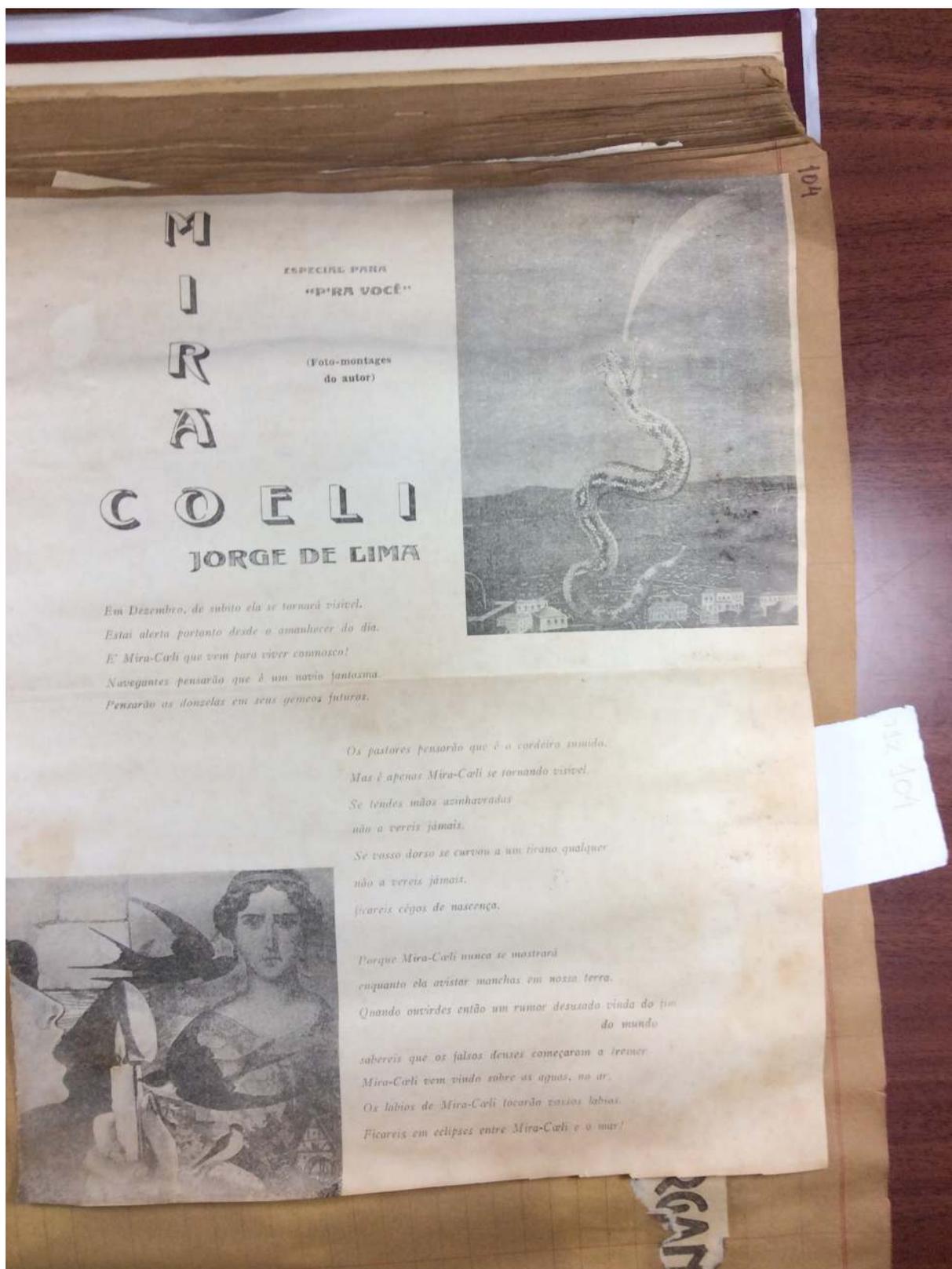
(Fig. 56) sem título. In: Andrade, "Fantasias de um Poeta". 1939.



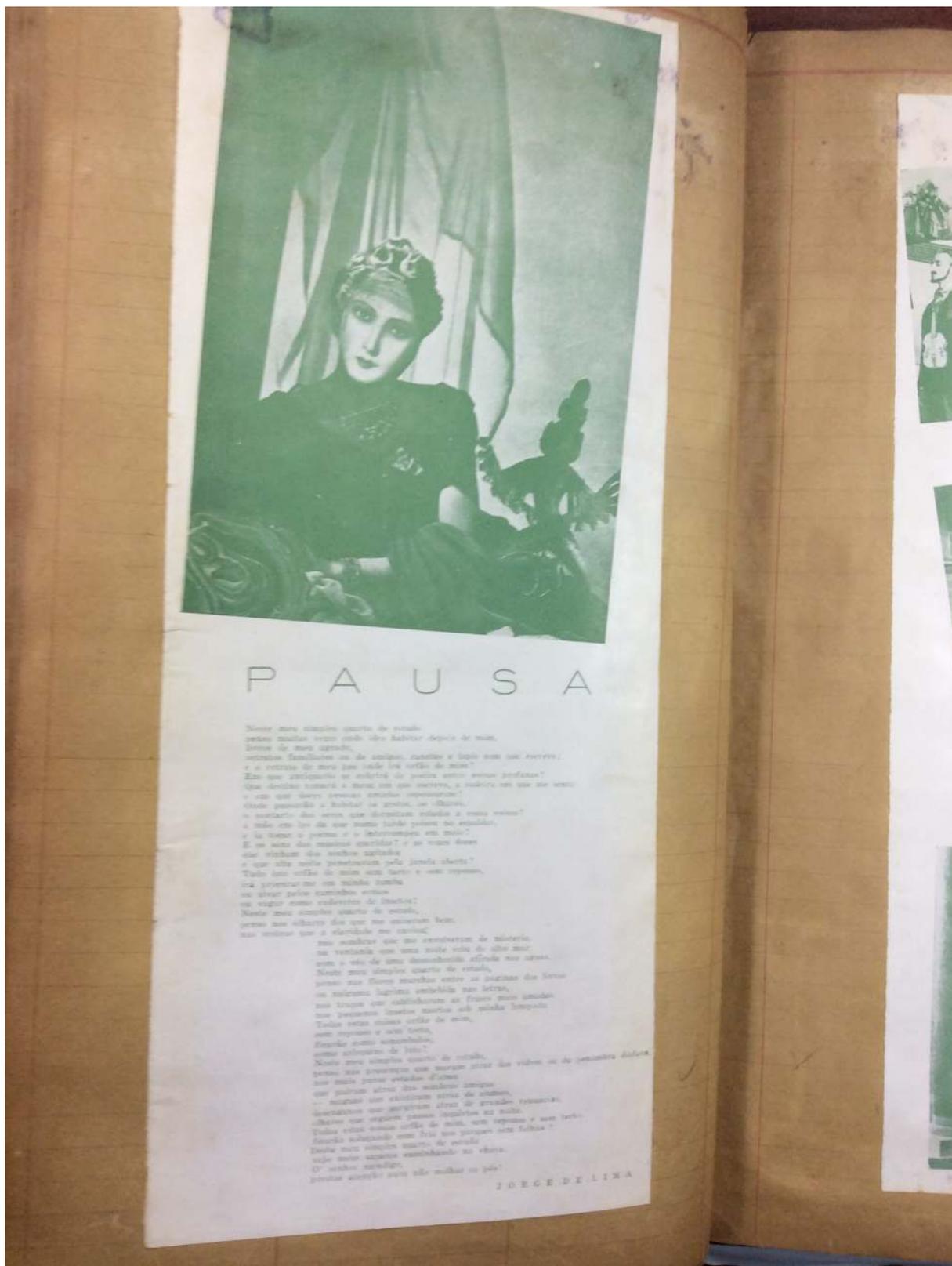
(Fig. 57) sem título. In: Andrade, "Fantasias de um Poeta". 1939.



(Fig. 58) sem título. In: Andrade, "Fantasias de um Poeta". 1939.



(Fig. 62) sem título. In: "MiraCoeli", *Pra Você*, s/d.
(Fig. 63) sem título. *Ibidem*.



(Fig. 64) sem título. In: "Pausa", s/d.



(Fig. 65) sem título. In: "Pausa", s/d.

(Fig. 66) sem título. Ibidem.

(Fig. 67) sem título. Ibidem.



(Fig. 68) Jorge de Lima, "A invenção da polícia". In: *A pintura em pânico*, 1943.

3.4 Henri Michaux

Le mal est en effet partout. Il vous guette même quand vous vous lavez les mains.
Henri Michaux, *Vision*.

A imagem de abertura de *A pintura em pânico* (Fig. 69) lança-nos numa cena insólita, estruturada de maneira simples: três figuras aparentemente sem nexos entre si, dividindo o primeiro plano, sobrepõem-se a uma paisagem não menos enigmática. Aninhado numa estranha claridade, um ovo com a casca partida revela suas camadas e, dentro de si, uma forma biológica semelhante a um embrião. Outra figura indefinida, com a aparência de um pólipó marinho, ocupa a margem direita, enquanto, em posição oposta, no limite esquerdo da cena, a figura feminina de feitiço clássico dirige o olhar para o centro da imagem. Note-se que o conjunto está acomodado numa espécie de moldura branca, de cantos arredondados, espaço invadido pelo pé da figura clássica e por parte do pólipó. A ideia de *indefinição* perpassa toda a imagem, articula seus componentes. Temos, por exemplo, a indefinição do feixe de luz no centro da imagem – sua origem é impossível de ser apurada. As figuras em primeiro plano também contribuem para a atmosfera imprecisa; o pólipó, criatura zoófito, é, em si mesmo, pouco definido, na medida em que se situa a meio caminho entre o animal e o vegetal, pertence aos dois reinos simultaneamente. Suas formas são ambíguas, um pouco planta, um pouco víscera. O embrião dentro do ovo, igualmente, não explicita nada, impossível saber qual indivíduo está se formando ali, de qual espécie, de onde surgiu, qual sua natureza. Também o nexo entre os elementos distintos da imagem fica em suspenso, não sabemos por que se reúnem ou como foram reunidos elementos tão díspares. Mais ainda, as próprias noções temporal e espacial são vagas, uma vez que a cena, tal como foi construída, impede que identifiquemos nela um dado lugar ou um tempo determinado. Ou seja, não compreendemos onde nem quando ocorre isso para o qual olhamos.

Um segundo eixo interpretativo seria a temática da gênese que, aliás, percorre várias das imagens de *A pintura em pânico*. Criação, gênese, nascimento, cosmogonia e princípio são noções que impregnam esta imagem e ainda outras, como “As coisas começam a engordar, suando dentro de certo ar de luxúria” e “A criação pelo vento” (Figs. 70 e 71). A indefinição de tempo e espaço poderia ser lida, nesse sentido, como decorrente do caráter inicial da criação, ou seja, estaríamos flagrando aqui um mundo em formação. É também nesse sentido que pode ser interpretada a moldura branca anteriormente referida. Ela pode ser lida como um espaço ainda vazio, em branco, como se a criação, a que a imagem alude, fosse de tal modo inicial que houvesse ainda vácuo, espaço a ser ocupado.

A citação que acompanha a imagem não é menos enigmática. Seu autor é o poeta belga Henri Michaux (1899 – 1984), cuja biografia guarda algumas semelhanças com a vida do próprio Jorge de Lima. Assim como o alagoano, Michaux também estudou medicina (porém abandonou o curso antes de se formar). Além disso, o catolicismo foi marcante em sua trajetória, sua família dedicava-se à religião com fervor e, quando jovem, ele tinha planos de frequentar um seminário e tornar-se padre: “Seu sonho era ser um santo, depois, ser médico e, mais tarde, ingressar na ordem dos beneditinos. Quando jovem, lia os escritos dos santos e dos grandes místicos”¹⁷⁶. Quando percorremos os escritos e entrevistas de Jorge de Lima, não é difícil identificar a idealização da infância, vista como época feliz e inocente, porém fadada à perda irremediável. Michaux, por sua vez, dizia que, ao sair de uma infância fechada e protegida, parecia-lhe que era a santidade o único modo de responder aos enigmas de um mundo no qual o caráter agressivo e de estranheza se impunha com desmesura¹⁷⁷.

Na década compreendida entre 1927 e 1937, Michaux viajou muito, em parte devido ao acirramento dos conflitos com a família e ao distanciamento do catolicismo, cada vez maior e irreversível. Na sua itinerância, o poeta belga esteve no Brasil por duas vezes: a primeira, uma breve passagem pelo norte – Manaus e Pará, entre novembro e dezembro de 1928. Mais de uma década depois, já no contexto da Segunda Guerra Mundial, o poeta retorna, permanecendo no Brasil durante seis meses, entre meados de 1939 e janeiro de 1940. Ele visita Minas Gerais (Sabará) e então instala-se no Rio de Janeiro¹⁷⁸. Boa parte de seu livro *Au pays de la magie* é escrita no final de 1939¹⁷⁹, e durante a estadia no Rio está em curso também a redação dos livros *Épreuves*, *Exorcismes* e *Labyrinthes*¹⁸⁰. Durante suas viagens, Michaux mantinha correspondência com o escritor e editor francês Jean Paulhan (1884 – 1968). Em outubro de 1939, Paulhan recebe uma carta de Michaux, na qual o poeta recomenda “*Calunga*, roman brésilien qu’il faudrait bien traduire, typique comme pas un, et du même auteur, Jorge de Lima, des poèmes fort admirés aussi par [Georges] Bernanos qui en a préfacé une édition espagnole”¹⁸¹.

¹⁷⁶ GALTIER, “Nota Preliminar”. In: MICHAUX; GALTIER, p. 9.

¹⁷⁷ BELLOUR, “Introduction”. In: MICHAUX, c1998-2004, p. XI.

¹⁷⁸ IDEM, *ibidem*, p. CXIII.

¹⁷⁹ IDEM, “Notice”. In: MICHAUX, c1998-2004, p. 1297.

¹⁸⁰ GALTIER, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸¹ “*Calunga*, romance brasileiro que deve ser traduzido, típico como nenhum outro, e do mesmo autor, Jorge de Lima, os poemas muito admirados também por Bernanos, que lhe prefaciou uma edição espanhola”. OUVRY-VIAL, *Henri Michaux*, p.157. Cf. também, para a datação da carta, BELLOUR, *op. cit.*, p. CXIII. O conceito positivo da obra de Lima, no entanto, contrasta com a avaliação geral em relação aos brasileiros. Michaux parece exasperado, quando escreve para Paulhan, em novembro do mesmo ano: “Le Brésilien vingt fois plus insignifiant que l’Argentin. Insupportable. Plutôt le bombardement que l’insignifiance. Je reviens”. BELLOUR, “Chronologie”, *op. cit.*, p. CXIII.

A obra literária de Henri Michaux poderia ser caracterizada como uma torre de Babel das letras, tal a sua variedade de gêneros e temas. São ensaios, diários de viagem, aforismos, poemas em prosa, em verso livre, transcrições de sonhos, peças de teatro. A heterogeneidade da escrita tem contrapartida editorial, pois muitos textos são modificados pelo autor ao longo das sucessivas edições, ou sofrem mudanças ao serem publicados no interior de uma antologia. Note-se, além disso, que Michaux é um escritor do fragmento, sempre sensível à captura do instante. Disso decorre a expressão de um todo que é descontínuo, que recusa uma ordenação sintática capaz de se impor de maneira vigorosa, submetendo o fragmento; é um discurso lírico tomado pela incompletude¹⁸².

A opção, o gosto mesmo pelo fragmentário e pelo inconcluso que encontramos em Michaux ecoa o interesse de Lima pelas colagens e fotomontagens, onde tais características também se fazem presentes, visualmente. É desse caleidoscópio poético que Lima extrai o trecho citado como legenda da primeira colagem de *A pintura em pânico*. Tal trecho faz parte de um breve texto ficcional intitulado *Naissance*, cujo protagonista é Pon, criatura cujos nascimentos se multiplicam: ele nasce vinte e uma vezes de fontes improváveis, como animais e objetos, e duas vezes de mulheres, até dar-se conta de sua própria existência, ao contemplar o peito de sua última genitora. *Naissance*, por sua vez, faz parte de um conjunto de sete pequenos textos intitulado *Difficultés*, escritos em 1930, porém publicados somente em 1938, pela editora Gallimard, integrando a coletânea *Plume, précède de Lointain intérieur*. Abrindo o volume, está a seção *Lointain intérieur*, de que faz parte *Difficultés*. Em seguida aparecem *Un certain Plume*, duas peças de teatro (*Chaînes* e *Le drame des constructeurs*) e, fechando o conjunto, um posfácio. Isso quer dizer que, se Lima conhecia o texto *Naissance*, pois o citou, conhecia também outros textos importantes para a poética de Michaux, como *Plume*, *La ralentie* e o já referido posfácio, uma vez que foram todos reunidos num mesmo volume. E não é impossível, inclusive, que tal volume tenha chegado às mãos de Lima através do próprio autor, pois como indicado acima através da correspondência com Paulhan, é provável que Michaux e Lima tenham se conhecido pessoalmente, durante a estadia do poeta belga no Rio de Janeiro.

É também possível que Michaux tenha sido, para Lima, uma das fontes de acesso à arte e à literatura das vanguardas europeias, o surrealismo inclusive. Quando de sua viagem ao Rio, há muito Michaux nutria um vivo interesse por essa arte e essa literatura, vindo ele mesmo a se tornar pintor. No pequeno texto *Quelques renseignements sur cinquante-neuf*

¹⁸² CELS, *Henri Michaux*, p. 44.

années d'existence, espécie de cronologia autobiográfica escrita em terceira pessoa, lemos: “1925 Klee, puis Ernst, Chirico... Extrême surprise. Jusque-là, il haïssait la peinture et le fait même de peindre, comme s’il n’y avait pas encore assez de réalité, de cette abominable réalité, pensait-il. Encore vouloir la répéter, y revenir!”¹⁸³. O contato com as obras de Paul Klee, Max Ernst e Giorgio de Chirico propicia ao poeta belga a descoberta de que pintura e representação mimética não estão necessariamente associadas e que são possíveis outras formas de representação. O contato com o grupo se estreitou e, em Paris, Michaux frequentava não apenas Klee e Ernst, como também outros pintores ligados ao surrealismo, como André Masson e Salvador Dalí¹⁸⁴.

Michaux e Jorge de Lima parecem compartilhar também uma determinada concepção de poesia, de sentimento poético e de objeto poético. Michaux, por exemplo, declara:

Je ne sais pas faire de poèmes, ne me considère pas comme un poète, ne trouve pas particulièrement de la poésie dans les poèmes et ne suis pas le premier à le dire. La poésie, qu’elle soit transport, invention ou musique est toujours un impondérable qui peut se trouver dans n’importe quel genre, soudain élargissement du Monde. Sa densité peut être bien plus forte dans un tableau, une photographie, une cabane. (...) Or, la poésie est un cadeau de la nature, une grâce, pas un travail. La seule ambition de faire un poème suffit à le tuer.¹⁸⁵

A posição de Jorge de Lima, por sua vez, não é muito diferente:

Observe que a poesia, a verdadeira, a profunda poesia, pode existir em potencial dentro de qualquer pessoa, em estado de pureza química. Escrevê-la, fixá-la, manipulá-la, é secundário. Chamam a um livro de poemas um livro de poesias. E no entanto, na verdade, que é ele? Uma simples máquina, um motorzinho destinado a criar dentro do leitor um estado poético. E só esse objeto é que tem o dom de conseguir isso? Absolutamente. Os mais diversos agentes são capazes de fazer com que experimentemos sensação idêntica: a natureza, a bem-amada, a música, e até os tóxicos. (...) Há interesse em fixá-la para que o estado poético experimentado pelo poeta se reproduza, com maior ou menor intensidade, conforme o leitor, num grande número de pessoas. Mas o objetivo de um caderno de poemas é o mesmo de um volume de fotomontagens, ou de um disco de Mozart¹⁸⁶.

¹⁸³ “1925 Klee, depois Ernst, Chirico... Extrema surpresa. Até então, ele odiava a pintura e a própria ação de pintar, como se já não houvesse realidade o bastante, essa abominável realidade, ele pensava. Querer ainda repeti-la, retornar a ela!”. MICHAUX, *Oeuvres Complètes*, p. CXXXII.

¹⁸⁴ GALTIER, op. cit., p. 10.

¹⁸⁵ “Eu não sei fazer poemas, não me considero um poeta, não encontro particularmente a poesia nos poemas e não sou o primeiro a dizê-lo. A poesia, quer seja transporte, invenção ou música é sempre um imponderável que se pode encontrar em qualquer gênero, súbito alargamento do Mundo. Sua densidade pode ser bem mais forte num quadro, numa fotografia, numa cabana. (...) Ora, a poesia é um presente da natureza, uma graça, não um trabalho. A simples ambição de fazer um poema é suficiente para matá-lo”. BERTELÉ, *Henri Michaux*, p. 68.

¹⁸⁶ Entrevista de Jorge de Lima concedida a Homero Sena, para a *Revista do O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1945, reproduzida em LIMA, 1958, p. 70.

As afinidades intelectuais e poéticas entre Jorge de Lima e Henri Michaux mostram que a presença do escritor belga em *A pintura em pânico* não é casual. O excerto de *Naissance* e a fotomontagem correspondente unem-se não apenas pelo teor disparatado, pelo tom absurdo, mas também pela similaridade de tema e de linguagem. Formando a adjacência temática entre texto e imagem, encontramos as ideias de gênese e de nascimento (o personagem que passa por nascimentos sucessivos, a criatura que nasce do ovo, a mulher que amamenta e a que está segurando o seio esquerdo). Existe ainda uma segunda semelhança, da ordem da linguagem, uma vez que em ambos os casos – texto/fotomontagem – estamos no terreno do fragmentário, da apropriação e da montagem.

O texto de Michaux escolhido por Lima já é, em si mesmo, uma colagem – uma colagem verbal, mais especificamente. A sequência de imagens se desenrola de forma esdrúxula, reunindo num mesmo plano objetos sem relação semântica imediata (trombone, camelo, seio, areia). Desse modo, na fotomontagem que abre *A pintura em pânico*, Lima recorre a um procedimento de dupla apropriação: ele se apropria das imagens que recorta e cola (e cujas fontes não são indicadas, aliás) e também, paralelamente, apropria-se do texto *Naissance* (um trecho dele). Esses dois planos somam-se, resultando numa confluência imagética: as imagens que vemos na fotomontagem ganham a companhia das imagens suscitadas em nossa mente pelas palavras. Ao pólipo, à pradaria noturna, à mulher nua, somam-se o camelo, o trombone, o deserto. O resultado desse processo é a simbiose entre texto escrito e imagem, potencializando o tom de contradição e disparate.

Henri Michaux publicou em 1938 o volume *Lointain Intérieur* (Distante Interior) do qual faz parte o breve texto intitulado “*Vision*” (Visão):

Vision

Tout d’un coup, l’eau savonnée dans laquelle elle se lavait les mains se mua en cristaux tranchants, en dures aiguilles, et le sang comme il sait faire s’en alla, laissant la femme se débrouiller.

Peu de temps après, comme il est courant en ce siècle obsédé de nettoyage, un homme arriva, lui aussi, avec l’intention de se laver, retroussa très haut ses manches, enduisit son bras d’eau mousseuse (c’était à présent de la vraie mousse) posément, attentivement, mais insatisfait, il le rompit d’un coup sec sur le rebord de l’évier, et se mit à en laver un autre plus long qui lui poussa aussitôt, en remplacement du premier; c’était un bras adouci d’un duvet plus fourni, plus soyeux, mais l’ayant bien savonné, presque amoureusement, soudain lui lançant un regard dur, soudain insatisfait, il le cassa, « kha ! » et un autre encore qui repoussa à sa place, il le cassa de même, et puis le suivant et puis encore un, et puis encore un (il n’était jamais satisfait) et ainsi jusqu’à dix-sept, car dans mon épouvante je comptais! Ensuite il

disparut avec un dix-huitième qu'il préféra ne pas laver et utiliser tel quel pour le besoins de la journée.¹⁸⁷

Destaco este texto em específico por me parecer que, a partir dele, é possível explorar pontos de contato entre os imaginários de Lima e de Michaux. Proponho, então, uma interpretação aproximativa entre “Visão” e “A paz das famílias” (Fig. 72), fotomontagem limiana reproduzida abaixo, com o intuito de pôr em relevo a interpenetração dos universos imagéticos de ambos os poetas. Alguns elementos são comuns ao texto e à imagem: a água e o ato de lavar-se, figuras masculina e feminina, a irrupção do insólito no cotidiano, a sensação difusa de medo ou ameaça, certa desorientação e, por fim, o elemento “braço” que, nas duas obras, coloca-se como ponto focal da composição, determinante para o efeito de absurdo.

Em “Visão”, lavar-se é a ação que funciona como fio condutor: a água e a limpeza aparecem já na primeira linha do texto, e seguem “escorrendo” – como o sangue da mulher – até a conclusão, com o décimo sétimo braço já limpo. Em “A paz das famílias”, a água aparece contida numa banheira, em que o homem imerge. Também aqui há o contraponto entre água e sangue; este, no caso, transubstanciado em vinho (sangue de Cristo) contido no cálice, sobre a cadeira. Acontece, portanto, um cruzamento entre imagem e texto, em que o ponto de toque é a transubstanciação: em Michaux, a água se metamorfoseia em agulhas afiadas, que provocam o sangramento; em Lima, o vinho evoca a transubstanciação do sangue de Cristo, que veio ao mundo para lavar a humanidade de seus pecados.

A construção do insólito acontece de maneira análoga nas duas obras. A cena vista na fotomontagem poderia ser das mais banais, poderia ser o instantâneo de um momento corriqueiro na vida dessa família – o pai toma banho enquanto a mãe penteia os cabelos da filha. Estaria tudo bem, não fosse essa mão desproporcional e ameaçadora, uma garra quase, que avança em direção à menina (que, por sua vez, parece não perceber nada). Estaria tudo bem, não fosse a cadeira estranhamente desproporcional no meio da sala, e aquela outra mão que, vindo não se sabe de onde, paira sobre o grupo, e acende uma lamparina (sem que, do

¹⁸⁷ “Visão. De repente, a água ensaboada em que ela lavava as mãos se transformou em cristais afiados, em agulhas duras, e o sangue, como costuma fazer, correu, deixando a mulher se virar como podia.

Pouco tempo depois, como é comum neste século obcecado pela limpeza, um homem veio, também, com a intenção de se lavar, arregaçou as mangas bem alto, ensaboou o braço na água espumosa (agora sim era espuma de verdade) pausadamente, atentamente, mas insatisfeito, ele o quebrou bruscamente na beira da pia e começou a lavar um outro mais longo que imediatamente cresceu no lugar do primeiro; era um braço suavizado por uma penugem mais abundante, mais sedosa, mas tendo bem ensaboado, quase amorosamente, repentinamente lançando-lhe um olhar duro, repentinamente insatisfeito, ele o quebrou “crac!” e ainda um outro que cresceu no seu lugar, ele também o quebrou e fez o mesmo com o que sucedeu a este, e depois o próximo e ainda mais um, e ainda mais um (ele nunca estava satisfeito) e assim até chegar a dezessete, pois eu, apavorado, contava! Desapareceu em seguida com um décimo-oitavo, que ele preferiu não lavar, e usar tal como estava para os afazeres do dia”. MICHAUX, *Oeuvres Complètes*, p. 504.

mesmo modo, ninguém ali pareça notar a presença insólita). Em “Visão”, algo parecido acontece: a cena tão trivial da mulher que lava as mãos, seguida pelo homem que faz o mesmo. Novamente, estaria tudo no lugar se fosse apenas isso. Mas, para nosso espanto e confusão, a água se transforma em agulhas cortantes (a imagem mais forte do texto), e o personagem seguinte tem a bizarra capacidade de trocar de braço, como quem troca um acessório qualquer.

Partir do cotidiano e embaralhá-lo, inserir nele traços de absurdo, porém um absurdo que mantém traços do corriqueiro: esse procedimento é recorrente na escrita de Michaux e fundamental nas fotomontagens de Lima. Note-se que os autores, para criar a sensação de estranhamento, não recorrem a seres fantásticos, situações extremas, palavras desconhecidas ou exóticas, objetos incomuns. Ao invés disso, eles lançam mão de seres e objetos conhecidos e reconhecíveis por todos nós – agulhas, braço, mão, pai, banho, etc. Seres, ações e objetos familiares compõem a cena a partir do princípio de incoerência, disto resultando inevitável efeito de estranhamento.

Um segundo procedimento a ser ressaltado comparece em “A paz das famílias” e “Visão”: aqueles que protagonizam a cena não se incomodam com o absurdo que a perpassa, comportam-se como se estivesse tudo em ordem. A mulher do texto de Michaux, é verdade, tem que se virar como pode para acudir o sangramento inesperado, porém nenhum estranhamento de sua parte é mencionado. A família na colagem de Lima, igualmente, não se importa (ou não percebe?) o disparate que vivem, e parece aceitá-lo. A dissonância fica a cargo do narrador de “Visão”, que se deixa entrever num indício de subjetividade: “...*pois eu, apavorado, contava!*”. Alguém ali está ciente do absurdo da situação, e esse alguém é quem nos conta o que houve, nos mostra a cena. Temos, neste caso, o testemunho de alguém que viu e percebeu o insólito. O narrador serviria, a princípio, como contraponto, como elemento contrastante, cuja presença poderia nos oferecer um ponto de apoio seguro a partir do qual compreenderíamos o que se passa. Logo percebemos, no entanto, que esse aparente ponto fixo apenas sublinha a irracionalidade dos acontecimentos descritos. Esse narrador não nos traz esclarecimentos, sua voz se mantém mergulhada na indefinição. Ele é alguém que observa a cena com distanciamento, sem interferir nela, e ficam sem resposta perguntas como O que ele faz ali? Estava prestes a se lavar, também, na água-armadilha? A cena que nos descreve, ele a testemunhou ou é produto de sua imaginação? Estaríamos lendo a narração de um delírio? (neste caso, o título “Visão” apareceria como sinônimo de alucinação).

Toda essa indefinição se aprofunda em “A Paz das Famílias”. Por um lado, temos ali indicações que, em “Visão”, estão ausentes: a cena se define em termos de espaço (a casa

de uma família) e nos dá uma noção temporal, pois os móveis, objetos e roupas situam-se no século XIX. No entanto, a figura do narrador está completamente ausente, e ficamos sem saber qual nosso próprio lugar diante dessa cena. Por que estamos ali também? Espiamos sem sermos notados? Como entramos nessa casa? Desse modo, Lima posiciona o observador em um não-lugar: não fazemos parte da cena, não podemos participar dela, estamos “de fora”, porém ao mesmo tempo estamos ali, testemunhamos.

Para concluir, é preciso deixar claro que, a despeito das relações comentadas acima, “A paz das famílias” não é, nem pretende ser, ilustração do texto de Michaux, e tampouco tenta corresponder ao texto ponto a ponto. Existem diferenças no tratamento dos elementos da imagem e na maneira de elaborar a linguagem. Nas duas obras o protagonismo é da figura masculina: o homem que troca de braços tem mais presença que a mulher que se fere e, na fotomontagem, é o homem de mão gigante que primeiramente capta nosso olhar e nos causa espanto. O feminino, no entanto, tem tratamento distinto, pois na imagem de Lima ele se desdobra em duas personagens, que o dístico nos leva a crer serem mãe e filha. Neste ponto, a fotomontagem se distancia de “Visão”, em que não há qualquer menção ao universo familiar, nem indicação de que o narrador, o homem ou a mulher tenham alguma ligação entre si. Ora, essa ligação está sugerida com suficiente clareza em “A paz das famílias”. E, neste caso, o insólito da imagem unido à alusão das palavras, ganha contornos críticos – impossível não pensar que temos aqui uma crítica à família tradicional, à ideologia que cerca, sustenta e protege essa instituição. Isso porque a cena, com seus elementos absurdos, inverte ideias estabelecidas. A figura paterna é geralmente associada a proteção, amor, cuidado, exemplaridade, etc. A menina no centro da cena não parece protegida, pelo contrário: é ameaçadora a mão agigantada estendida em sua direção. O fato de ambas – menina e mãe – não se darem conta disso, reforça o tom crítico, pois como desconfiar do perigo vindo daquele que deveria ser o protetor? Fica no ar um sentimento difuso de ameaça, a cena causa em nós certo desconforto, a sensação de que há algo errado, em contradição com a sugestão de uma paz familiar. As paredes da casa, a princípio também elas com função protetora, parecem agora sufocar e aprisionar (note-se as marcas arranhadas no papel de parede). A sensação de risco se instala definitivamente quando notamos a foice deixada no chão, entre o tecido que pende da banheira e os pés da menina. Não é difícil perceber que essa ferramenta (ou arma) pertence à mão masculina, e não às pequenas mãos das mulheres.



(Fig. 69) Jorge de Lima. "Puis il naquit d'un trombone et le trombone le nourrit pendant treize mois, puis il fut sevré et confié au sable qui s'entendait partout car c'était le désert, seul avec le chameau, puis il naquit d'une femme et il fut grandement étonné, et réfléchissait sur son sein, il suçotait, il crachotait, il ne savait plus quoi. (Henri Michaux)

(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)". In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 70) Jorge de Lima. “As coisas começam a engordar, suando dentro de certo ar de luxúria”.
In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 71) Jorge de Lima. "A criação pelo vento". In: *A pintura em pânico*, 1943.



(Fig. 72) Jorge de Lima. "A paz das famílias". In: *A pintura em pânico*, 1943.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

POR QUE A PINTURA ESTÁ EM PÂNICO?

No período entre as duas grandes guerras, a fotomontagem denunciava e contestava o caos de uma realidade em constante transformação. A nova técnica aparece então como um insolente método de criação imagética e uma nova modalidade de expressão, que incorporava os elementos da nova realidade industrial e tecnológica que tomava conta do cotidiano. A fotomontagem servia igualmente, naquele período, para opor a produção dos dadaístas à produção burguesa de arte, fosse ela tradicional ou moderna. Para a pesquisadora inglesa Dawn Ades, o uso da fotomontagem foi levado a cabo pelos dadaístas berlinenses – mas também pelos construtivistas russos – como uma alternativa às limitações apresentadas pela pintura abstrata das vanguardas históricas, evitando, ao mesmo tempo, um retorno à pintura figurativa¹⁸⁸. A afirmação de Ades nos dá alguma pista sobre os motivos pelos quais a pintura estaria em pânico: porque a colagem e a fotomontagem põem em xeque um já estabelecido sistema de representação, perturbando a figuração a partir da própria figuração. A fotomontagem apavora a pintura porque subverte o pacto mimético que vigora na arte ocidental desde pelo menos o Renascimento. É essa subversão que Aaron Scharf tem em mente quando menciona como Raoul Hausmann (Fig. 73), um dos dadaístas de Berlim, pensava a técnica que desenvolvia: “A fotomontagem era o verdadeiro veículo do antiartista. Ela era usada para atacar o realismo convencional com o próprio realismo”¹⁸⁹.

Ao se apropriar de fragmentos fotográficos, a fotomontagem lança mão de “um análogo da realidade em sentido ilusionista”¹⁹⁰, sendo esse seu núcleo crítico, seu potencial “apavorante”. Para criar novas imagens, o fotomontador distorce dimensões e proporções de objetos e figuras, mas vai além – também faz uso de aproximações enigmáticas e arbitrárias, “que trazem o princípio da metamorfose para o interior do processo fotográfico”¹⁹¹. Quando se apodera de imagens (sejam elas fotografias, ilustrações, desenhos) e as rearranja na estranha ordem da fotomontagem, o artista promove um processo de perturbação da figuração, antes estável. O leitor/espectador reconhece os objetos e os personagens, sabe que

¹⁸⁸ “Also, for both the Berlin Dadaists and the Russian Constructivists, there was a need to move away from the limitations of abstraction, the dominant mode of avant-garde art, without returning to figurative painting”. ADES, *Photomontage*, p. 15.

¹⁸⁹ “Photomontage was the true medium of the anti-artist. It was used to attack conventional realism with realism itself. Furthermore, it was, technically speaking, modern in its rapport with photo-mechanical reproduction and mass communication”. SCHARF, *Art and Photography*, p. 279.

¹⁹⁰ FABRIS, “Fotomontagem e Surrealismo: Jorge de Lima”, p. 147.

¹⁹¹ IDEM, *ibidem*.

vê uma mulher, um peixe e um telescópio, porém os sentidos comuns desses elementos e sua visualidade encontram-se de tal maneira desviados que é como se a figuração se amotinasse. Os desdobramentos desse curto-circuito visual deveriam, em última análise, extrapolar a obra:

A opção pelas imagens fotográficas responde, em *A pintura em pânico* bem como nas colagens surrealistas, à vontade de pôr em discussão a convenção representativa da arte realista e de introduzir um princípio de desordem não apenas na linguagem, mas na própria realidade, que deveria sair renovada pelo choque perceptivo provocado na visão retiniana¹⁹².

Os fragmentos fotográficos presentes em várias pranchas de *A pintura em pânico*, por exemplo (Fig. 75), tornam-se interessantes na medida em que possuem um caráter ambivalente, pois aliam o efeito de verossimilhança próprio da fotografia ao seu inverso, a “possibilidade de engendrar disfarces e alucinações graças ao próprio dispositivo técnico”¹⁹³. Nas fotomontagens limianas, a justaposição de objetos reconhecíveis possui, num primeiro momento, um aspecto familiar. Somos capazes de compreender cada elemento da imagem, porém pouco atinamos com sua ordem e conexão com os demais elementos. A imaginária produzida pelo fotomontador assemelha-se, por esse viés, àquela dos sonhos, por ser familiar e estranha a um só tempo: “familiar em razão do estilo realista que oferece ao espectador o reconhecimento dos objetos, e desconhecido por causar estranheza dos contextos em que eles aparecem, como se fosse em um sonho”¹⁹⁴.

A primeira fotomontagem feita por Jorge de Lima aparece no contexto de colaboração com Murilo Mendes, estampada na capa do livro de poemas *A poesia em pânico*, publicado pelo poeta mineiro em 1937. A publicação das fotomontagens limianas, por sua vez, traz no título uma referência à pintura, que estaria em pânico. A escolha do título indica que o autor estava ciente do que poderia significar a fotomontagem em termos de contestação de um paradigma artístico, apontando para “a desestruturação do conceito de arte como obra única, realizada por um autor determinado a partir da concepção de formas originais”¹⁹⁵. Ecoando o ideário do surrealismo europeu – que, a essa altura, já conhecia certa consagração – as fotomontagens limianas revelavam, pelo menos em princípio, o intuito de contestação de uma postura artística conservadora, ao propor a possibilidade de outras modalidades válidas de arte visual, para além da pintura e da escultura. Nesse sentido, buscando interpretar a ideia de uma pintura em pânico, Fabris afirma:

¹⁹² IDEM, *ibidem*, pp. 147-148.

¹⁹³ IDEM, *ibidem*, p. 151.

¹⁹⁴ SILVA, “A fotomontagem surrealista no Brasil: um ensaio sobre a obra de Athos Bulcão”, p. 67.

¹⁹⁵ CHIARELLI, “A fotomontagem como ‘introdução à arte moderna’”, p. 79.

O pânico é sinônimo de estranhamento e de ampliação das possibilidades poéticas da imagem, indicando não apenas uma insatisfação para com as limitações da pintura, mas, antes de tudo, uma abertura àquela operação de signo conceitual que havia levado vários representantes das vanguardas históricas a outorgarem um valor artístico a objetos descontextualizados ou encontrados casualmente. Extensão do princípio do *objet trouvé*, a fotomontagem lança mão de *images trouvées* para aprofundar a sensação de estranhamento em relação à realidade fenomênica¹⁹⁶.

Num segundo sentido, portanto, o título do livro se ligaria ao fato de que a fotomontagem representaria um ultimato à pintura de cavalete. É nessa chave que Dawn Ades refere-se ao contexto do dadaísmo berlinense, no final da Primeira Guerra Mundial:

Os dadaístas de Berlim usavam a fotografia como uma imagem *ready-made*, colando-a junto com recortes de jornais e revistas, letras e desenho para formar uma imagem caótica e explosiva, um provocativo desmembramento da realidade. A princípio um elemento entre outros, a fotografia tornou-se dominante nos quadros dadaístas, para os quais ela era peculiarmente eficaz e um material apropriado. Seu uso era parte da reação dos dadaístas contra a pintura a óleo, que é essencialmente irrepitível, privada e exclusiva¹⁹⁷.

Outra possível interpretação do título liga-se ao aspecto técnico da fotomontagem que, pela simplicidade, permite “vislumbrar o desenvolvimento de uma nova sensibilidade plástica ao alcance de todos, uma ampliação da experiência da visão, o encontro do estético e do político, uma nova concepção de conhecimento”¹⁹⁸. Foi Murilo Mendes que, com agudeza, percebeu a capacidade de desestruturação própria da fotomontagem, que possibilitaria uma prática artística ampliada, doravante não mais restrita às elites, mas que poderia ser apropriada por qualquer um: “A fotomontagem é absolutamente inspirante. Não se destina apenas a uma elite de refinados. Tenho observado a fascinação que exerce mesmo sobre pessoas incultas de várias classes...”¹⁹⁹.

Por ser reproduzível e múltipla, a fotomontagem – assim como o livro de fotomontagens – contesta a ideia de obra única, fornecendo mais um motivo para o pânico da pintura. Ao se apropriar de imagens já existentes²⁰⁰ e destinadas, em sua maioria, a propósitos

¹⁹⁶ FABRIS, op. cit., p. 150.

¹⁹⁷ “The Berlin Dadaists used the photograph as a ready-made image, pasting it together with cuttings from newspapers and magazines, lettering and drawing to form a chaotic, explosive image, a provocative dismembering of reality. From being one element among several, the photograph became dominant in Dada pictures, for which it was peculiarly effective and appropriate material. Its use was part of the Dadaists’ reaction against oil painting, which is essentially unrepeatable, private and exclusive”. ADES, op. cit., p. 13.

¹⁹⁸ FABRIS, op. cit., p. 149-150.

¹⁹⁹ MENDES, “Nota Liminar”, s.p.

²⁰⁰ Peter Bürger já apontava, a propósito da colagem cubista, que a incorporação de fragmentos de realidade na pintura destrói a unidade da obra como produto absoluto da subjetividade do artista. Cf. Bürger, *Teoria da Vanguarda*, p. 1137-138. Desse modo, Lima acaba por questionar também a noção de autoria (Cf. “Automatismo e autoria”, Cap. 1).

utilitários, o fotomontador embaralha as noções de “artístico” e “não artístico”, “original” e “cópia”, a partir de sua habilidade em identificar as qualidades sugestivas e plásticas de materiais ordinários que, por sua vez, são gatilhos para a criação, provocando associações inusitadas. As fotomontagens seriam o resultado de uma imaginação mais livre e generosa, que faz uso de “um registro do real para realizar um trabalho de desrealização sistemática sob o signo da reconciliação do consciente e do inconsciente, do objetivo e do subjetivo, da percepção e da representação”²⁰¹.

No caso de *A pintura em pânico*, as colagens, depois de feitas, são sempre fotografadas, para então serem reproduzidas. Pensando nisso, Assunção observa que a presença da fotografia na fase final da elaboração do livro assegura a possibilidade de multiplicação da imagem, bem como a possibilidade de sua possível divulgação para um público amplo, deixando de ter sentido o caráter único do original: “A esta democratização da recepção poderia corresponder a da própria criação que, ao partir de imagens já existentes, não exigiria nenhuma destreza plástica manual específica. No entanto – ainda que aparentemente fácil enquanto processo –, o poder artístico do resultado dependerá da capacidade de escolher e combinar as imagens”²⁰².

Subversão da figuração, contestação da pintura de cavalete, das ideias de obra única e de autoria, uma técnica artística ao alcance de todos: não seriam motivos suficientes para o pânico de uma prática artística em descompasso com seu contexto? A pintura aterrorizada a que o título do livro de fotomontagens se refere poderia ser, neste caso, metáfora de uma arte enrijecida por padrões de execução, uma pintura reservada a alguns poucos, com procedimentos prescritos e resultados previstos. A esta, a colagem viria se opor, como linguagem artística franqueada a qualquer um, fazendo uso de materiais banais e de circulação massiva e, ainda mais, com resultados inesperados até mesmo para quem a cria. Louis Aragon fala de uma oposição semelhante no ensaio *La peinture au défi* (“A pintura desafiada”, ou “A pintura em desafio”) – cuja semelhança com o título do livro de Lima não passa despercebida. Entre prognóstico e provocação, o escritor francês afirma:

Não devemos ter o otimismo de afirmar que virá o dia em que ninguém mais pintará, mas o que se pode antecipar é que a pintura, com o conjunto de superstições que ela envolve do tema ao material, do espírito de decoração ao de ilustração, da composição ao gosto, etc., certamente se tornará, em um momento próximo, um entretenimento inocente reservado a moças e a velhos provincianos²⁰³.

²⁰¹ FABRIS, op. cit., p. 150.

²⁰² ASSUNÇÃO, “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”, p. 57.

²⁰³ “Nous n’aurons pas l’optimisme d’affirmer que le jour viendra où personne ne peindra plus, mais ce que l’on peut avancer est que la peinture, avec l’ensemble de superstitions qu’elle comporte du sujet à la matière, de

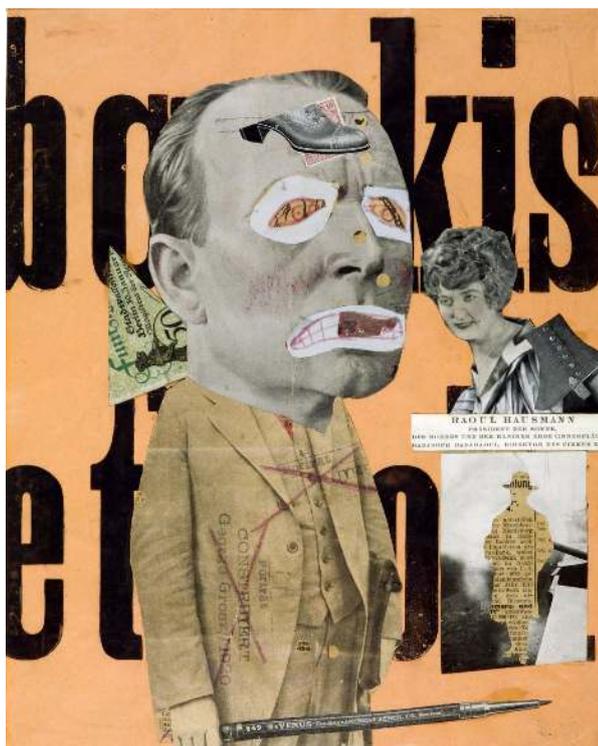
Desde o princípio do século XX, na Europa, as pesquisas com os recursos fotográficos e outras derivações da reprodução mecânica de imagens possibilitaram inúmeras experiências estéticas empreendidas por movimentos de vanguarda – surrealismo, dadaísmo, construtivismo, futurismo. Nesse contexto, como afirma Simone Rodrigues, a fotografia e, por extensão, a fotomontagem, desempenhavam “um papel crucial na prática dos artistas modernos que questionavam e subvertiam os paradigmas das artes tradicionais. Mais do que uma simples técnica de construção de imagem, a colagem ou a fotomontagem se apresentavam como bandeira-manifesto dos movimentos da antiarte”²⁰⁴. O artista moderno seria assim, mais do que o criador de algo totalmente novo, o “engenheiro”²⁰⁵ que se ocupa do “reaproveitamento e a ressignificação dos elementos da cultura visual massificada em que já se vê inserido”²⁰⁶. As fotomontagens expressam uma nova modalidade de percepção, fragmentada e, por vezes, caótica, nascida de uma sociedade desmantelada por duas guerras mundiais.

l'esprit de décoration à celui d'illustration, de la composition au goût, etc., passera certainement dans un temps qui est proche pour un divertissement anodin réservé à des jeunes filles et à des vieux provinciaux.” ARAGON, “La peinture au défi”, p. 44.

²⁰⁴ RODRIGUES, “A pintura em pânico”, s.p.

²⁰⁵ Lembro que, em 1920, John Heartfield foi retratado por Georg Grosz, que deu ao quadro o título *O engenheiro Heartfield* (Fig. 74). No círculo dadaísta de Berlim, Heartfield era chamado pelo cognome *monteurdada*, evidenciando a ligação que o grupo fazia entre a fotomontagem e a estética da máquina: “Hausmann associated this method of working [a fotomontagem] with that of the engineer, the fitter who in assembling the parts of a picture had a ‘construction’ for the finished object”. Cf. SCHARF, op. cit., p. 279.

²⁰⁶ RODRIGUES, op. cit., s.p.



(Fig. 73) Raoul Hausmann. *O crítico de arte*, 1919-20. Litografia e papel impresso sobre papel. Tate Gallery, Londres.



(Fig. 74) Georg Grosz. *O engenheiro Heartfield*, 1920. Aquarela e colagem. MoMA, Nova York.



(Fig. 75) Jorge de Lima. "O julgamento do tempo". In: *A pintura em pânico*, 1943.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS, CAPÍTULOS DE LIVROS, CATÁLOGOS

ADES, Dawn. *O Dada e o Surrealismo*. S.l.: Ed. Labor do Brasil, 1976.

ADES, Dawn. *Photomontage*. Londres: Thames and Hudson, 1986.

ADORNO, Theodor. “Revendo o Surrealismo”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AMARAL, Aracy. “Ismael Nery: uma personalidade intensa”. In: AMARAL, Aracy (org.). *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984.

ANDRADE, Fábio de Souza. “A musa quebradiça”. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

ANDRADE, Mário de. “O Movimento modernista”. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1968.

_____. “Táxi: Cícero Dias”. In: *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1978.

_____. “Carta para Prudente de Moraes Neto, 25 de dezembro de 1927”. In: KOIFMAN, Georgina (org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto. 1924/36*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ARAGON, Louis. “La peinture au défi”. In: _____. *Les Collages*, Paris: Hermann, 1965.

_____. “Max Ernst, peintre des illusions”. In: _____. *Les Collages*, Paris: Hermann, 1965.

ASZMANN, Francisco. *Fotomontagem e arte*. São Paulo: Editora Revista Fotoarte, 1961.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1997.

BENTO, Antonio. “O pintor maldito”. In: AMARAL, Aracy (org.). *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984.

BERTELÉ, Rene. *Henri Michaux*. Paris: Pierre Seghers, 1949.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega (Vol. II)*. Petrópolis: Ed. Vozes. 1987.

- BRÉCHON, Robert. *Michaux*. Paris: Gallimard, 1959.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CELS, Jacques. *Henri Michaux*. Bruxelas: Labor, c1990.
- CHIARELLI, Tadeu. “Apropriação/Coleção/Justaposição”. Porto Alegre: Santander, 2002, p. 21-45. In: _____ et alii. *Apropriações/Coleções*, Porto Alegre: Banco Santander, 2002.
- _____. “Às margens do modernismo”. In: _____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.
- _____. “Arte brasileira ou arte no Brasil?”. In: _____. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Dicionário das religiões*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- _____. *Mefistofele e l’Androgine*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1995.
- ERNST, Max. *Beyond painting and other writings*. Nova York: Wittenborn Schultz, 1948.
- _____. *Écritures*. Paris: Gallimard, 1970.
- _____. *Une semaine de bonté: a surrealist novel in collage*. Nova York: Dover; 1976.
- FABRIS, Annateresa. “O surrealismo pictórico: a alquimia da imagem”. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. *O Surrealismo*. São Paulo : Perspectiva, 2008.
- FERNANDES JR., Rubens. "Fotografia no Brasil e Modernidade". In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado e Cosac Naify Edições, 2002.
- FERNANDEZ, Senir Lourenço. “Ismael Nery: a narrativa do essencial”. In: AMARAL, Aracy (org.). *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984.
- FLAMMARION, Camille. *Astronomie populaire: description générale du ciel*. Paris: Ernest Flammarion, 1880. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k94887w>
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HERKENHOFF, Paulo. “O automático e o longo processo da modernidade”. In: TOLIPAN, Sérgio (org.). *Sete Ensaio sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- KOSSOY, Boris. “Apontamentos para uma biografia”. In: ROSENTHAL, Hildegard. *Hildegard Rosenthal: cenas urbanas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, s.d.

- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.
- _____. *Obra Completa vol. I*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- _____. “A mística e a poesia”. In: AMARAL, Aracy (org.). *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. São Paulo: Edusp, 1997.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. “Recordação de Ismael Nery I”. In: *ISMAEL Nery 100 anos: a poética de um mito*. Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000.
- _____. *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MICHAUX, Henri; GALTIER, Lysandro Z. D.. *Poemas: 1927-1954*. Buenos Aires: General Fabril, 1971.
- _____. *Henri Michaux: oeuvres choisies, 1927-1984*. Marselha: Musées de Marseille; Paris: Reunion des musées nationaux, 1994.
- _____. *Oeuvres Complètes v.1*. Paris: Gallimard, c1998-2004.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo, Editora 34, 2016.
- OUVRY-VIAL, Brigitte. *Henri Michaux*. Lyon: La Manufacture, c.1989.
- PAULINO, Ana Maria (Org.). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1987.
- _____. *Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, Mário. “Ismael Nery, um encontro na geração”. In: ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e Modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998.
- RICARDO, Cassiano. *Viagem no tempo e no espaço (memórias)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.
- RODRIGUES, Simone. “Jorge de Lima, Fotomontagista”. In: *A pintura em pânico* (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.
- SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Nova York: Penguin, c.1974.
- SPIES, Werner. *Max Ernst: a retrospective*. Munique: Prestel, 1991.

STERN, Grete. *Sueños*. Buenos Aires: Fundación CEPPA, 2003.

TAYLOR, Brandon. *Collage: the making of modern art*. Nova York: Thames and Hudson, 2006.

UBL, Ralph. *Prehistoric future: Max Ernst and the return of painting between the wars*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2013.

UMLAND, Anne; SUDHALTER, Adrian. *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*. Nova York: MoMA, 2008.

WESCHER, Herta. *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

ZANINI, Walter (coord.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

_____. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, 1991.

_____. *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*. São Paulo: Empresa das Artes; Marigo Editora, 1997.

ARTIGOS ACADÊMICOS

ANDRADE, Fábio de Souza. “Jorge de Lima e Murilo Mendes: confluências e divergências”. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 33, pp. 199-220, 1993.

ANDRADE, Gênese. “Jorge de Lima e as artes plásticas”. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 3, pp. 69-98, 2002.

ARBEX, Márcia. “Le procédé du collage dans l'oeuvre de Max Ernst”. *Caligrama*. Belo Horizonte, n. 3, pp. 79-92, nov.1998, p. 85.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 9/10, pp. 53-73, 2003/2004.

CARMELLO, Patrícia. “Duas ou três coisas sobre a montagem das imagens em Jorge de Lima”. *Cadernos Benjaminianos*. Belo Horizonte, n. 5, jan.-jun. 2012, pp. 41-49.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. “Orfismo e Cristianismo na lírica final de Jorge de Lima”. *Revista Recorte*, Três Corações, n. 1, v. 7, s.p., 2010.

_____. “O Surrealismo no Brasil: a poesia e a pintura em pânico em Jorge de Lima”. *Desenredos*, Teresina, ano IV, n. 13, pp. 1-22, abr.mai.jun.2012.

CHIARELLI, Tadeu. “A fotomontagem como ‘introdução à arte moderna’: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo”. *ARS*, São Paulo, ano 1, n. 1, pp. 27-81, 2003.

FABRIS, Annateresa. “Fotomontagem e Surrealismo: Jorge de Lima”. *Revista USP*, São Paulo, n.55, pp. 143-151, setembro/novembro 2002.

_____. “A fotomontagem como função política”. *HISTÓRIA*, Franca, v.22, n. 1, p. 11-58, 2003.

Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010190742003000100002&lng=en&nrm=iso

_____. “Surrealismo e fotografia: uma proposta de leitura”. *Revista Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 13, n. 22, pp. 7-16, mai.2005.

HERKENHOFF, Paulo. *Para ver melhor Athos Bulcão* (Apresentação da exposição “Pinturas, Máscaras e Objetos”). Brasília: Espaço Capital; Rio de Janeiro: Galeria Saramenha, 1987.

Disponível em:

<http://www.fundathos.org.br/pdf/Apresentacao%20da%20expo%20Pinturas,%20Mascaras%20e%20Objetos%20-%20Paulo%20Herkenhoff%20port.pdf>

LIMA, Jorge de. “Nota sobre poesia”. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 3, pp. 173-177, 2002.

MENDES, Ricardo. “‘O Valério cumprimenta-vos’: persona e invenção na virada do século”.

Fotoplus, 2006. Disponível em:

<http://www.fotoplus.com/download/20060500-Valerio%20Vieira-MIS%20SP.pdf>

MOURA, Murilo Marcondes de. “A poesia como totalidade: conflitos na obra de Murilo Mendes no início dos anos 40”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, ed. 31, v. 3, pp. 143-160, out.1991.

PEDROSA, “Para uma releitura da relação entre arte e pobreza (a propósito da poética da colagem em Jorge de Lima)”. *eLyra*, s.l., n. 7, 06/2016, pp. 25-41.

Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/111>

RODRIGUES, Simone. “A pintura em pânico”. *Graciliano*, n. 21, jan.2014, s.p.

Disponível em <https://www.simonerodrigues.com.br/blank>

SILVA, Maria Cláudia Reis. “A fotomontagem surrealista no Brasil: um ensaio sobre a obra de Athos Bulcão”. *Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia, FAV/UFG, pp. 59-70, 2013.

TAKAMI, Marina. “Fotomontagem: ordem da subversão. Análise da revista S.Paulo (1936)”. *Visualidades*. Goiânia, FAV/UFG, v. 5, n. 1, pp. 56-86, 2007.

TISCOSKI, Luciana. “A ascese da imagem poética no encontro de Jorge de Lima e Murilo Mendes”. *Boletim de Pesquisa Nelic: Edição Especial – Dossiê Murilo Mendes*, Florianópolis, v. 3, pp. 28-61, 2010.

V JORNADA Brasileira de Cinema Silencioso. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2011.

Disponível em:

http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2011/pdf/catalogo_v_jornada.pdf

PERIÓDICOS

AMARAL JR., Amadeu. “Jorge de Lima, fotógrafo supra-realista”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 9.jul.1938, pp. 5 e 12.

ANDRADE, Mário de. “Fantasias de um poeta”. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 146, 1a. quinzena, nov.1939, s.p.

BARATA, Mário. “Jorge de Lima e a pintura (1)”. *Suplemento Literário do Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22.nov.1953, p. 5.

BASTOS, Danilo. “A découpage – processo de gravura surrealista”. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 109, 8.jul.1939, p. 5.

KOSSOY, Boris. “Valério Vieira: viveu em São Paulo um dos gênios da fotografia mundial”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 04.mar.1973, p.5.

QUEIROZ JR., José. “Exposição de pinturas do poeta Jorge de Lima”. *Vamos Ler*, Rio de Janeiro, 19.abr.1945, s.p.

RIBAS, Tristão. “Fotomontagem de imoralidades”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23.jun.1943, s.p.

SENA, Homero. “Vidas, opiniões e tendências dos escritores”. *Revista do O Jornal*, Rio de Janeiro, 29.jul.1945, s.p.

TESES E DISSERTAÇÕES

BALADY, Sonia Umburanas. *Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil*. Dissertação de Mestrado. 2012. Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo.

GRATIVOL, Kariny. *Viajante incansável: trajetória e obra fotográfica de Theodor Preising*. Dissertação de Mestrado. 2011. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.

GROPPO, Célia Maria. *Ordem no céu, ordem na terra: A revista “A Ordem” e o ideário anticomunista das elites católicas (1930 – 1937)*. 2007. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

HAPP, Deborah. *Um romance em cada foto: a popularização da fotomontagem por Francisco Aszmann nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil*. 2016. Dissertação de Mestrado. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo.

HONORATO, Suene. *As duas faces de Orfeu na Invenção de Jorge de Lima*. 2013. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

LEMOS, Eric Danzi. *Fotografia profissional, arquivo e circulação: a produção de Theodor Preising em São Paulo (1920-1940)*. 2016. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.

VIRAVA, Thiago. *Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940*. 2012. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.

ANEXOS

1. Mário de Andrade, “Fantasias de um poeta”.
2. Murilo Mendes, “Nota Liminar”.
3. Fotomontagem no Brasil
4. Imagens de *A pintura em pânico* e da col. IEB-USP

ANEXO 1

ANDRADE, Mário de. “Fantasias de um poeta”. In: *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo*, n.146, 1a. Quinzena, nov.1939. Republicado em: PAULINO, Ana Maria (org.). *O Poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1987, p. 9-10.

Leitor, ouve este conselho: se jamais fizeste fotomontagens, nunca te metas neste processo novo de criação lírica. Ou de brincadeiras, se quiseres. É tão empolgante, que em pouco tempo vira vício mais pegajoso que outro qualquer, perderás tempo e dinheiro, brigarás com a esposa, discutirás com os filhos, etc. Pior que futebol ou religião. É a coisa mais apaixonante do século.

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, que a gente fotografa ou manda fotografar. A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal-inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com a maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo. Os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos, e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma pura brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um novo meio de expressão!

Porque esta é a realidade mais inesperada e fecunda: a fotomontagem é um processo de expressão lírica. As nossas tendências mais recônditas, nossos instintos e desejos recalçados, nossos ideais, nossa cultura, tudo se revela nas fotomontagens. E é mesmo natural que seja assim. Dentro de uma centena de imagens recortadas, que estejam à nossa disposição, dois temperamentos diversos fatalmente escolherão as imagens que lhes são mais gratas, descobrirão combinações diferentes, movidos pelas suas verdades e instintos. E assim, os principais criadores de fotomontagens se distinguem facilmente; as suas personalidades divergem e se tornam tão características como as de um poeta ou de um pintor. Entre um criador de monstros inimagináveis como Salvador Dalí e um sereno e construtivo Jean Hugo, a distância psicológica é muito grande.

Esta página apresenta algumas fotomontagens do poeta Jorge de Lima. Talvez não seja grande elogio afirmar que o poeta da “Nega Fulô” é o maior criador de fotomontagens que temos no Brasil. Porque estes ainda são tão poucos que não é grande mérito ser o maior deles. Mas a meu ver, Jorge de Lima, que há muito tempo se dedica à fotomontagem, já

chegou a tal habilidade técnica e possibilidades expressivas, que pode sofrer perfeitamente comparação com outros artistas célebres, que as revistas estrangeiras nos mostram.

As composições fotográficas que apresento nesta página me parecem admiráveis. O temperamento místico e profundamente compassivo do poeta está perfeitamente expresso na mais simples destas fotomontagens, a religiosa. Realmente nada mais sugestivo e impressionante que na aridez trágica desses morros pedrentos, a aparição assombrada, o grito prodigiosamente sofrido do Crucificado. Não se sabe se Ele vai surgindo em seu martírio ou se vai desaparecendo da terra, como se desaparecesse da memória dos homens... Mas não quero estar fazendo sonhos e imaginações por mim. Deixo ao leitor que contemple essa criação tão dramática, a liberdade de imaginar por si mesmo.

A fotomontagem da mulher dormindo é uma das invenções mais encantadoras de Jorge de Lima. Porém, dentre as composições aqui reveladas, a que me parece mais perfeita é a da piscina. Nesta, não apenas a força inventiva do poeta é notável, pela concatenação e o inesperado dos elementos, e o lindo (desculpem...) e moderníssimo monstro do primeiro plano, mas o conjunto assume um valor artístico muito bem conseguido como distribuição da luz. Porque a fotomontagem não deve ser apenas uma variedade de poesia sobre-realista, que, por princípio mesmo, não se sujeita a nenhum controle estético; é uma arte da luz, como a fotografia, o cinema e a pirotécnica. E realmente nesta fotomontagem a tonalidade geral tão macia da composição, os ritmos criados pelos jatos luminosos são tão serenos e equilibrados, que é uma verdadeira delícia contemplar essa fotografia.

A fotomontagem é uma espécie de introdução à arte moderna. Ainda há muita gente que não sabe olhar um quadro de Picasso ou um desenho aguarelado de Flávio de Carvalho. Mas toda pessoa que se mete a fazer fotomontagens, em pouco tempo fica perfeitamente habilitada a entender certas doutrinas artísticas da atualidade e a distinguir o que há de valor técnico em um quadro cubista e o que há de sugestividade psicológica e sonhadora no Sobre-realismo. Neste sentido, é bem possível que a moda atual da fotomontagem, que está se espalhando com quase tanta rapidez como a das palavras cruzadas, ainda venha a ser uma força de importância para a cultura artística da atualidade.

ANEXO 2

MENDES, Murilo. “Nota Liminar”. In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943, s.p.

O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos.

Aplicado ao desenho e ao ballet, tal princípio provocou excelentes realizações. Por exemplo: “La femme 100 têtes”, de Max Ernst, e “Bacanal”, de Salvador Dali.

O livro de Max Ernst inspirava-me. Faltavam-me, porém, a paciência, a perseverança. Jorge de Lima tem tudo isto, e mais ainda. Começamos juntos o trabalho. Mas dentro em breve ele ficava sozinho. O anti-técnico abandonava o técnico.

Em última análise, essa desarticulação dos elementos resulta em articulação. O movimento surrealista organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo.

Leonardo da Vinci escreveu: “La pittura è cosa mentale”. Aviso aos acadêmicos de todas as épocas, que pretendem restringir o campo das possibilidades plásticas.

A foto-montagem aparenta-se à pintura, à fotografia e ao ballet. Seus elementos de organização são pobres e simples: figuras recortadas de velhas revistas, gravuras imprestáveis; uma tesoura e goma-arábica.

Esta aliança da pintura e da fotografia permite e facilita o encontro do mito com o quotidiano, do universal com o particular.

O livro de Jorge de Lima: não é apenas seu aspecto feérico e arbitrário o que nos interessa - mas também seu aspecto educativo. O hábito de recortar gravuras, desarticular elementos e depois dar-lhes unidade, poderá contribuir poderosamente para desenvolver a sensibilidade plástica de todos, a começar pelas crianças.

A foto-montagem é absolutamente inspirante. Não se destina apenas a uma elite de refinados. Tenho observado a fascinação que exerce mesmo sobre pessoas incultas de várias classes.

Há uma combinação do imprevisto com a lógica. E a fotografia tem ajudado o homem a alargar sua experiência da visão.

O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização. A marcha de todos os movimentos de revolta deste século acelerou a compreensão dialética que dormia nas poltronas das academias. Entretanto, eis-nos chegados a Guernica.

Desmontar a burrice, o tabu dos materiais ricos, desarticular o espírito burguês em todos os seus setores, organizar a inteligência e a sensibilidade; atingimos enfim a inevitável transformação do elemento social e político. Movimentos paralelos: revolução política, revolução artística.

Em cada homem se processa a formação, o desenvolvimento e o fim. E o fim só pode ser a vitória, mesmo que se apresente sob as aparências da derrota.

“As catacumbas marinhas contra o despotismo”, “Morta a reação, a poesia respira”, além de outras, são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada.

A foto-montagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. 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.

Liberdade poética: este livro respira, a infância dá a mão à idade madura, a calma e a catástrofe descobrem parentesco próximo ao folhearem um álbum de família.

O ente feérico é muito realista.

...Seria instrutivo pesquisar o modo pelo qual este livro de Jorge de Lima se insere na sua obra. Estabelecer a relação do mesmo com seus poemas, romances, ensaios e tentativas de quadros.

A vida em seus múltiplos movimentos e representações é muito mais surrealista que todos os surrealistas juntos.

Este livro é um caminho aberto. Na verdade, os “enfants-terribles” descobrem e anunciam muitas coisas insuspeitadas aos outros homens.

Esta é a época visual. A luz elétrica obscureceu parcialmente o mundo, deixando muitos objetos e seres na penumbra. A foto-montagem de novo os ilumina.

ANEXO 3: FOTOMONTAGEM NO BRASIL

1. Valério Vieira

Valério Otaviano Rodrigues Vieira nasceu em Angra dos Reis, em 16 de novembro de 1862. Fotógrafo, pintor e músico, ganhou fama por sua inventividade bem-humorada e pela manipulação das imagens fotográficas que fazia. Durante os anos 1880, Vieira estabeleceu-se como fotógrafo. Após período de estudo no Rio de Janeiro, trabalhou em cidades do Vale do Paraíba e em Ouro Preto. Na década de 1890, mudou-se definitivamente para São Paulo. Ali, o fotógrafo viu sua popularidade crescer, e conseguiu formar clientela entre figuras importantes da sociedade paulistana. Dentre os fotógrafos ativos em São Paulo no final do século XIX, Valério Vieira foi um dos mais conhecidos e importantes, ao lado de Guilherme Gaensly (1843-1928) e Militão Augusto de Azevedo (1837-1905). Rubens Fernandes Junior considera que Vieira “subverteu todos os parâmetros de visualidade a partir de uma produção única, desenvolvida na primeira década do século XX”. Para Fernandes, Vieira foi um “artista de raro talento, um empreendedor e o pioneiro em disponibilizar sua técnica a serviço de uma estética de caráter teatral-ilusionista”²⁰⁷.

Dentre todas as montagens realizadas por Vieira, a mais célebre é, sem dúvida, *Os Trinta Valérios* (1901) (Fig. 76), na qual o autor elabora uma conjunção de autorretrato e fotomontagem, valendo-se de um tom teatral e humorístico. Na imagem, vê-se uma pequena orquestra que se apresenta numa espécie de sarau. São todos autorretratos do artista, que registrou-se em trinta poses diferentes: os músicos, as figuras da plateia, os garçons e até mesmo o busto em cima do móvel e os quadros na parede. Inicialmente, a fotografia *Os trinta Valérios* era apresentada sob o título *Valerio Fregoli*. Ricardo Mendes cogita que o título era uma referência ao ator italiano Leopoldo Fregoli (1867 - 1936), famoso pela habilidade de desempenhar diferentes papéis numa mesma peça, com rápida troca de caracterização²⁰⁸.

Para a composição de sua fotomontagem, Valério provavelmente se guiou pelas técnicas utilizadas por fotógrafos estrangeiros²⁰⁹ (Fig. 77): “Partindo de um esboço desenhado

²⁰⁷ FERNANDES JR., "Fotografia no Brasil e Modernidade", p. 212.

²⁰⁸ MENDES, Ricardo. “‘O Valério cumprimenta-vos’: persona e invenção na virada do século”, p. 3.

²⁰⁹ Sonia Balady considera que Vieira tinha acesso a manuais fotográficos produzidos na Europa. Nesses manuais, “publicados nas primeiras décadas após a descoberta da fotografia, os profissionais encontravam conceitos sobre a arte de fotografar, códigos de representação, descrição dos instrumentos de trabalho e de todos os processos fotográficos disponíveis. Paralelamente a essas publicações, foram lançados manuais de fotografias recreativas, nos quais todos os artifícios para se realizar esse tipo de foto eram desvelados para o profissional. As

da cena final, [Vieira] fez cada autorretrato separadamente observando as leis da perspectiva linear e, para compor a parte da plateia, recortou as fotos e posicionou os personagens de forma incomum a uma apresentação de música”²¹⁰. Originalmente, *Os Trinta Valérios* media cerca de 80 x 70cm e, uma vez concluída a composição, foi reproduzido em negativo de vidro, atualmente depositado no acervo do Museu Paulista da USP. Há também uma cópia²¹¹ de *Os trinta Valérios* sob a guarda da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

Para Rubens Fernandes Junior, Vieira tornou-se um paradigma da moderna fotografia brasileira, e são desse fotógrafo algumas das imagens mais marcantes do início do século: “Ousado em suas propostas, deixou em sua produção artística soluções técnicas revolucionárias para sua época. Divertida e provocativa, essa obra é pioneira no gênero no Brasil”²¹². Boris Kossoy vê *Os trinta Valérios* como uma espécie de autobiografia, e considera essa fotomontagem uma das primeiras manifestações do moderno na fotografia brasileira²¹³. Já Simone Rodrigues observa que “à parte o caráter bem-humorado da composição, esta se assemelha mais à combinação de negativos ao estilo da fotografia pictórica de Oscar Rejlander e Henry Peach Robinson que à fotomontagem modernista”²¹⁴.

Com esta montagem, Vieira participou da The Louisiana Purchase Exposition, realizada em St. Louis (EUA), entre 30 de abril e 1 de dezembro de 1904. Inusitada e bem-humorada, a fotomontagem *Os trinta Valérios* valeu a seu autor a medalha de prata, por originalidade. Feiras como a de St. Louis tinham grande presença na imprensa da época. Para fotógrafos profissionais, elas representavam uma oportunidade privilegiada de divulgação de seus trabalhos e de contato com potenciais novos clientes. Ao longo de 1903, a imprensa paulistana menciona Vieira diversas vezes, informando sobre trabalhos em preparação e imagens enviadas à comissão julgadora da mostra norte-americana.

Considerado elegante e requintado, o estúdio de Vieira, na rua Quinze de Novembro nº 19, recebia políticos, artistas e mecenas. “Como os demais estúdios de renome, Valério investe continuamente na modernização e diferenciação de seus serviços, prática que

explicações eram simples para facilitar também a compreensão pelos fotógrafos amadores”. A autora observa que o manual fotográfico publicado no século XIX mais conhecido atualmente é o *Photographic Amusements: including of a number of novel effects obtainable with the camera*, de W. Woodbury, de 1895. BALADY, Valério Vieira: *um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil*, p. 126.

²¹⁰ BALADY, idem, pp. 157-158.

²¹¹ Fotomontagem produzida em papel de gelatina e prata, nas dimensões de 22 x 29 cm, montada em cartão suporte medindo 31 x 38 cm.

²¹² FERNANDES JR. Op. cit., p. 212.

²¹³ KOSOY apud BALADY, op. cit., p. 156.

²¹⁴ RODRIGUES, “Jorge de Lima, Fotomontagista”, p. 14.

indica provavelmente a existência de um mercado disputado”²¹⁵. As experimentações de Vieira eram noticiadas na imprensa local, como no caso desta nota em *O Estado de S. Paulo*: “O sr. Valério, por meio de uma combinação de luz fornecida por bicos Auer, conseguiu ótimos resultados para a fotografia à noite. As experiências deram bom êxito o que quer dizer que, d’ora em diante, o atelier funciona à noite”²¹⁶.

Vieira dedicou-se à pesquisa do potencial técnico e criativo da fotografia, como os painéis de grandes dimensões e a fotomontagem²¹⁷. Muitas vezes, as experimentações técnicas eram utilizadas para promover o estúdio, como no caso dos cartões de Boas Festas distribuído em 1903, em que uma sequência sobrepõe imagens do rosto de Valério, indo do perfil à tomada frontal (Fig. 78). A manipulação da imagem podia também vincular-se à produção de caráter comercial, como nos *retratos bouquet* (Fig. 79), nos quais o rosto do fotografado aparece com diferentes expressões, sobreposto às flores.

Vieira era também compositor e pianista. Além da permanente atividade de pesquisa e criação em fotografia, ele dedicava-se à composição musical. Suas partituras foram editadas pela casa Buschmann & Guimarães, do Rio de Janeiro, e pela paulistana Casa Levy, onde se apresentava em saraus (talvez a inspiração para a cena representada em *Os trinta Valérios*). É curioso notar que algumas de suas composições recebiam títulos relacionados à fotografia, como *Photographica*, *Retratista* e *Photovalsa*: “Do fotógrafo sr. Valério Vieira recebemos a sua composição musical *Photovalsa*, com uma capa representando o sr. Valério em diversas posições e tocando vários instrumentos, em uma sala de concerto”²¹⁸. Dentre as composições mais conhecidas estão as valsas *Vivi*, *As tuas lágrimas* e *Adamastor*, as polcas *Ai! Ai!*, *Catita*, *Polca-Tango* e *Paulista*. Na capa da partitura de *Cake Walk Capoeira* (Fig. 80), também uma polca, a figura de Vieira se repete, como em *Os trinta Valérios*.

Após a morte de Valério Vieira em 1941, cessam as menções a seu nome na imprensa, e o legado do fotógrafo cai na obscuridade. Seu trabalho passa a ser recuperado no

²¹⁵ MENDES, Ricardo. Op. cit., p. 2.

²¹⁶ *O Estado de S. Paulo*, 07.04.1898, p.2 apud MENDES, op. cit., p. 2.

²¹⁷ Ricardo Mendes recorda que, se as fotomontagens de Vieira tornaram-se famosas, elas não eram as únicas no período, nem as primeiras: “Cabe, porém, a Valério a primazia no quadro local do emprego regular dos recursos da fotomontagem e de trucagens visuais. (...) A prática não era, repetimos, exclusividade de Valério, basta ver seu uso por profissionais do período como Giovanni Sarracino, sem aplicação comercial. É necessário acrescentar que registros mais antigos podem ser localizados em acervos paulistanos como o retrato de grupo de estudantes de direito, realizado por Carlos Hoenen, em 1876 (acervo Museu Paulista-USP). (...) Em São Paulo, o recurso [da fotomontagem] seria identificado recentemente na produção de [Vincenzo] Pastore, por exemplo, mas apenas como experiências de caráter privado, ou na obra de Giovanni Sarracino (ativo entre 1890 e 1910), em cartões de boas festas para 1905 e 1908. Ainda que essas ocorrências tenham lugar quase sempre no campo do retrato, rompendo uma abordagem realista da figura humana, o recurso coloca, até certo limite, em cheque o estatuto da fotografia como documento, torna-o em princípio ambíguo”. MENDES, op. cit., pp. 3-6.

²¹⁸ *O Estado de S. Paulo*, 02.01.1902, p.2 apud MENDES, op. cit., p.2.

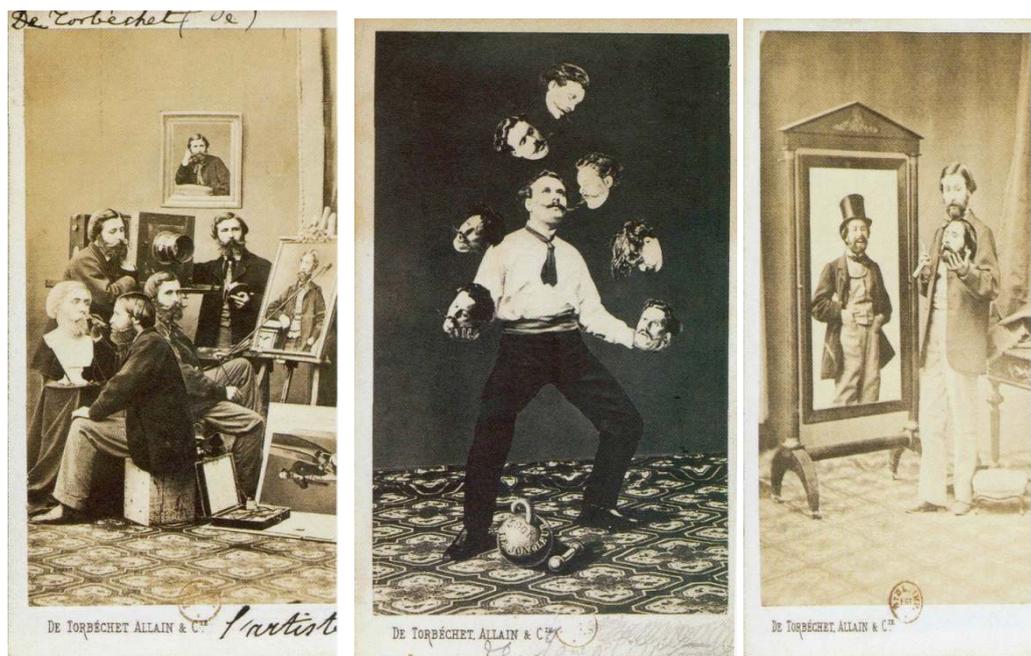
meio fotográfico brasileiro somente em 1973, devido a um artigo que Boris Kossoy escreveu para o jornal *O Estado de S. Paulo*²¹⁹. A obra fotográfica de Vieira passa a integrar exposições e o fotógrafo foi ganhando espaço na historiografia da fotografia. A mostra *Fotógrafos Presentes no Arquivo do IEB-USP*²²⁰ incluía trabalhos de Vieira. Dentre os nomes selecionados para essa exposição estavam também, não por acaso, Jorge de Lima.

²¹⁹ KOSOY, B. “Valério Vieira: viveu em São Paulo um dos gênios da fotografia mundial”, p.5.

²²⁰ Exposição realizada no Centro Universitário Maria Antônia – USP, de 9 de dezembro de 1998 a 14 de março de 1999.



(Fig. 76) Valério Vieira. *Os trinta Valérios*, 1901(?). Biblioteca Nacional – RJ.



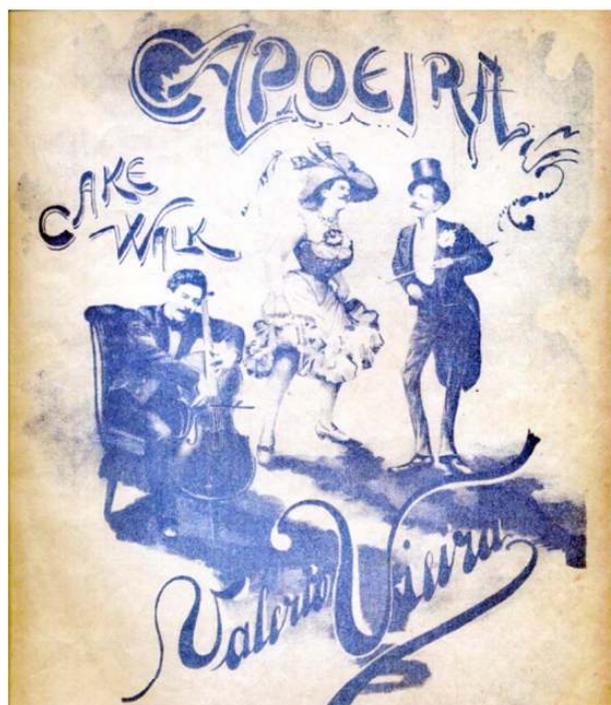
(Fig. 77) De Torbèchet. *L'Artiste, Le Jongler et Autoportrait*. 1860. Reproduzido de MAISON DE VICTOR HUGO. *Le Photographe Photographié: L'autoportrait en France 1850-1914*. In: BALADY, p. 139.



(Fig. 78) Valério Vieira. *Expressões faciais*. s/ d. Acervo Fundação Biblioteca Nacional. In: BALADY, p. 155.



(Fig. 79) Valério Vieira. *Cartão de Boas Festas*. São Paulo, 1903. Acervo Museu Paulista/ USP. In: BALADY, p. 155.



(Fig. 80) *Capoeira*, de Valério Vieira. Capa da partitura. São Paulo, s.d. Acervo Péricles Coli Machado e Maria Lúcia de Oliveira Machado Leonardo. In: BALADY, p. 155.

2. Gilberto Rossi

Outro profissional que realizou fotomontagens no início do século XX foi o imigrante italiano Gilberto Rossi (1882 - 1971), nascido em Livorno e criado em Pisa. Ainda na adolescência, Rossi aprendeu a fotografar e em pouco tempo abriu estúdio próprio. Em 1911 veio para o Brasil, com o plano de estabelecer-se como cinegrafista em São Paulo. No entanto, essa profissão era ainda pouco conhecida, o que levou Rossi a ganhar a vida, durante algum tempo, como fotógrafo em Jundiaí e no estado do Mato Grosso. Quando retorna a São Paulo a situação mudara, e a carreira como cinegrafista acontece. Rossi filma reportagens para um cinejornal produzido pelo cinema Colombo. Depois, inaugura a São Paulo Natural Film, responsável pela produção de vários documentários e, em sociedade com Arturo Carrari, filma *O Crime de Cravinhos* (1919), grande êxito de bilheteria. Com apoio do presidente Washington Luís, Rossi cria a Rossi Film, a partir da qual realiza a série de cinejornais *Rossi Actualidades*, a mais longeva do cinema silencioso brasileiro. Essa série e alguns documentários feitos por encomenda geraram lucros que permitiram a Rossi produzir longas-metragens: *Perversidade* (1920), *Do Rio a São Paulo para casar* (1924), *Gigi* (1925) e *Fragmentos da vida* (1929), dirigidos por José Medina, e *O Segredo do corcunda* (1924), dirigido por Alberto Traversa.

Na atuação paralela como fotógrafo, Rossi trabalhava com retratos e paisagens, além das experimentações com fotomontagem. Estas, na maioria dos casos, são autorretratos em que o fotógrafo encena personagens diversos, compondo narrativas breves. A recorrência do autorretrato encenado leva Rubens Fernandes Junior a apontar semelhanças entre Gilberto Rossi e Valério Vieira como precursores da fotografia experimental no Brasil. As fotomontagens, como bem observa Deborah Happ, mantêm relação com as filmagens de Rossi:

Suas fotomontagens, produzidas em estúdio fotográfico, remetem ao cinema, por conterem histórias, como se fossem fotogramas isolados de um filme de ficção. O artista fazia uso de símbolos da modernidade em seu trabalho, como automóveis e a própria câmera fotográfica. Em muitas imagens, Rossi aparece manipulando a câmera ao mesmo tempo em que atua diante dela²²¹.

Considerado um dos precursores do cinema no Brasil e um dos principais cinegrafistas do cinema silencioso no país, Rossi foi homenageado durante a V Jornada

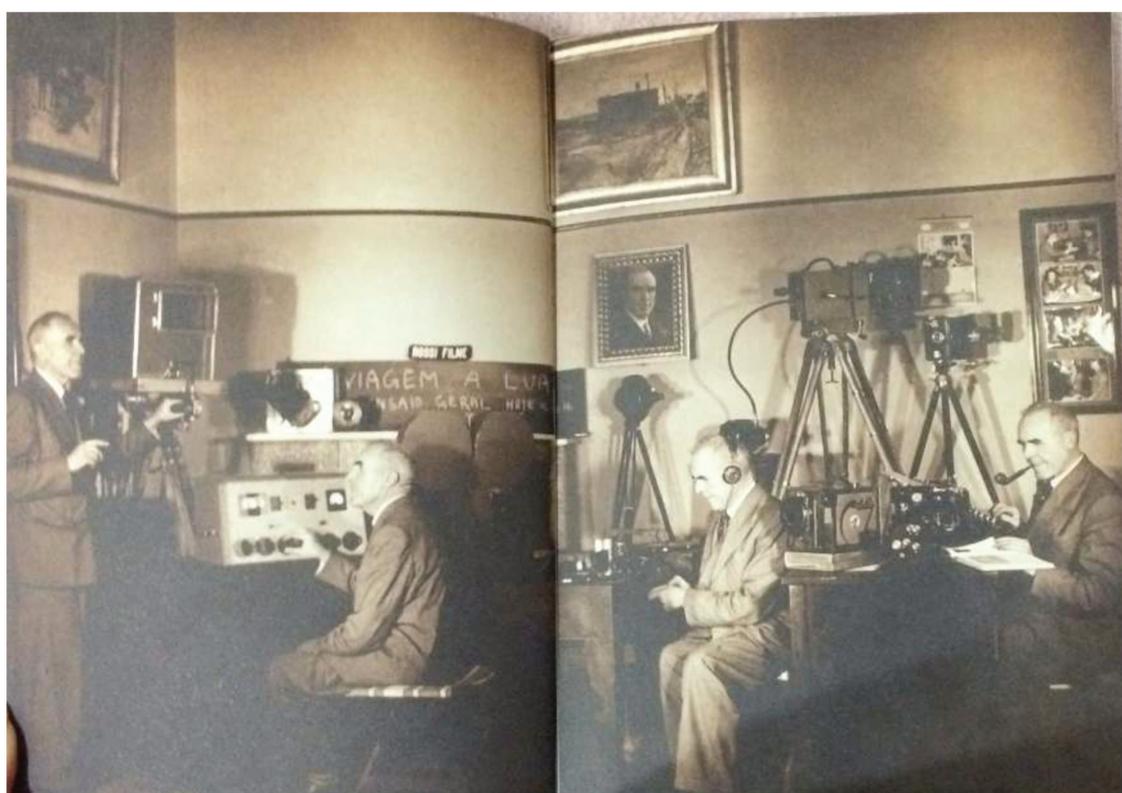
²²¹ HAPP, *Um romance em cada foto: a popularização da fotomontagem por Francisco Aszmann nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil*, p. 31.

Brasileira de Cinema Silencioso, promovida pela Cinemateca Brasileira em 2011, ano do centenário da imigração do fotógrafo italiano²²². Gilberto Rossi seguiu atuando como cinegrafista e fotógrafo até o início da década de 1960, vindo a falecer em 1971.

²²² O catálogo do evento, disponível on-line, concentra-se nas realizações como cinegrafista, mas também registra alguns exemplos de fotografias e fotomontagens feitas por Rossi. Cf. *V JORNADA Brasileira de Cinema Silencioso*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2011.



(Fig. 81) Gilberto Rossi. *Autorretrato*, s.d. In: Catálogo V Jornada Cinema Silencioso, p. 18.



(Fig. 82) Gilberto Rossi. *Autorretrato*, s.d. In: Catálogo V Jornada Cinema Silencioso, p.20.

3. Alberto da Veiga Guignard

Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, 1896 - Belo Horizonte, 1962) teve sua formação artística ligada à Real Academia de Belas Artes de Munique, que frequentou em dois períodos – no biênio 1917-1918 e de 1921 a 1923. O artista vivia na Europa desde criança. Depois da passagem pela Real Academia, Guignard prossegue os estudos em Florença e em Paris. Quando retorna ao Brasil, em 1929, escolhe o Rio de Janeiro para residir. O artista integra-se à cena cultural da então capital federal, em grande parte devido à amizade com Ismael Nery. Instala seu ateliê no Jardim Botânico, e ali, em 1943, cria o Grupo Guignard, no qual orienta jovens artistas. Muda-se para Belo Horizonte no ano seguinte, a convite do então prefeito Juscelino Kubitschek, e passa a trabalhar na Escola de Belas Artes, onde dirige o curso livre de desenho e pintura, no qual também leciona. As aulas de Guignard foram frequentadas por artistas como Amílcar de Castro, Farnese de Andrade e Lygia Clark. A Escola de Belas Artes passa a se chamar Escola Guignard a partir de 1962, ano em que o artista encerra sua atuação naquela instituição.

Mais conhecido como um dos principais pintores do modernismo brasileiro, Guignard fez breve incursão pela fotomontagem. Ao observarmos algumas das fotomontagens de sua autoria, percebemos nelas a dicção surrealista – assim como no caso de Jorge de Lima e, mais tarde, de Athos Bulcão. Perpassando as montagens desses três artistas, encontraremos como elemento em comum “a mesma inquietante procura de criação de espaços oníricos, lugares improváveis, onde figuras estranhas colocam-se como personagens de alegorias quase impossíveis de serem decodificadas objetivamente”²²³. Entretanto, cabe a ressalva de que, mesmo ecoando algum surrealismo, as fotomontagens de Guignard, no que concerne à forma e à composição, não se aproximam imediatamente das colagens de inspiração ernstiana, pois em Guignard “o espaço não se demonstra contínuo e sem fissuras, como naquelas do artista alemão”²²⁴. No texto *Fotomontagem como introdução à arte moderna*, Tadeu Chiarelli atenta para o fato de que as fotomontagens de Guignard, apesar de datarem de 1949, aproximam-se da produção pictórica do artista das décadas de 1920 e principalmente de 1930, em que era sensível a presença de um certo surrealismo, refratado por Ismael Nery. Telas como *Glória do artista* (Fig. 83), que Guignard pinta em 1933, expõem as afinidades entre os dois artistas:

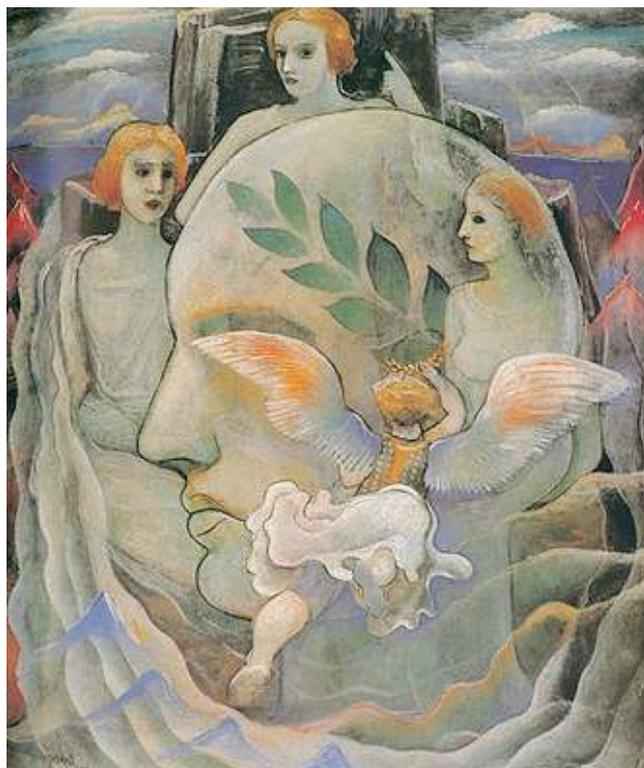
²²³ CHIARELLI, “A fotomontagem como ‘introdução à arte moderna’”, p. 73.

²²⁴ IDEM, *ibidem*, p. 74.

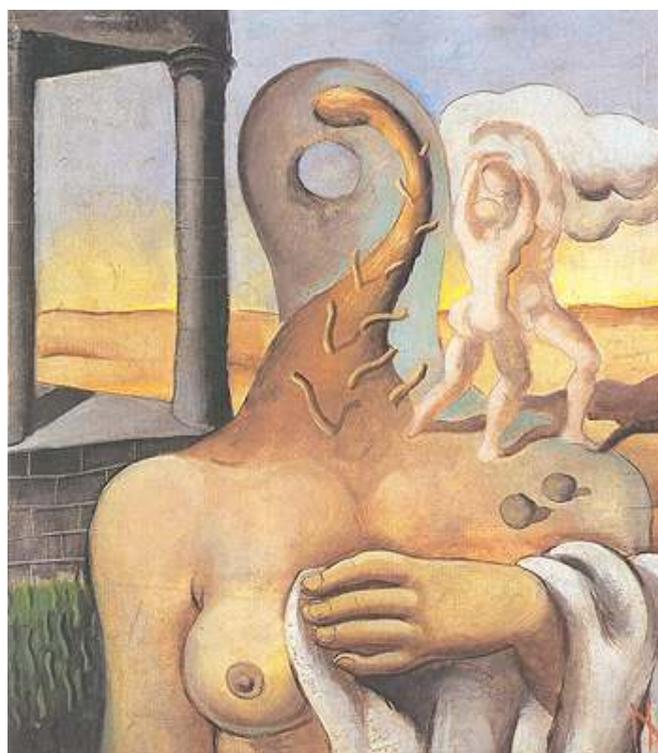
Será possível estabelecer conexões entre a produção de Guignard e a de Ismael Nery: temática de caráter “onírico”; forte linearidade constituindo as figuras da composição; predominância de uma configuração planar da obra... As mesmas características que aparecem na fotomontagem em questão e na última fase da pintura de Guignard. Tais características que, de maneira geral, envolvem a primeira fase brasileira do artista e, igualmente, suas últimas produções, possibilitam levantar a seguinte hipótese: a produção de fotomontagens levada a cabo pelo artista não deve ter servido como mero passatempo mas, de alguma maneira, ajudou-o, na verdade, a configurar certos elementos formais que marcariam sua obra, sobretudo o seu interesse pela exploração do plano pictórico²²⁵.

Nery e Guignard compartilhavam ainda um círculo de amizades que incluía, não por acaso, Jorge de Lima e Murilo Mendes. Cumpre notar, inclusive, que Guignard ainda residia no Rio de Janeiro no período em que *A pintura em pânico* estava em gestação (meados/final dos anos 1930), e que o ano de publicação das fotomontagens de Lima, 1943, coincide com a inauguração do Grupo Guignard. Resta saber o quanto o pintor de Nova Friburgo teve contato com o processo criativo do amigo alagoano, e se as fotomontagens limianas tiveram reflexo na posterior experiência de Guignard com fotomontagens.

²²⁵ IDEM, *ibidem*, p. 73.



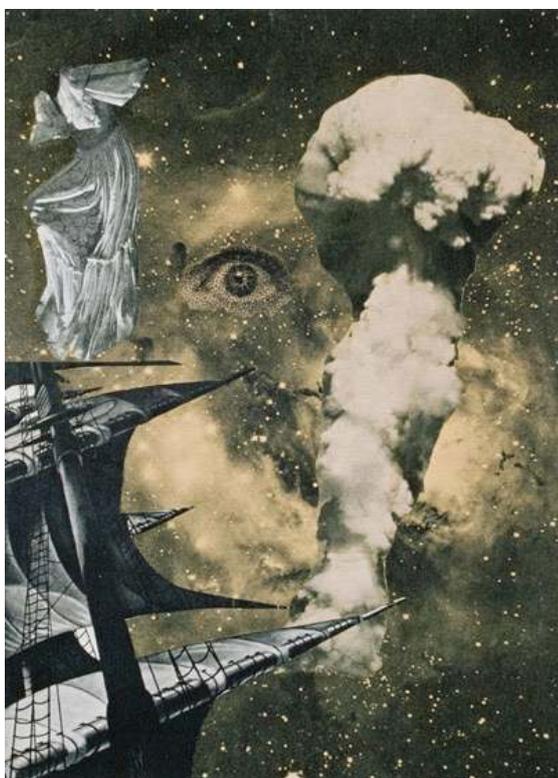
(Fig. 83) Alberto da Veiga Guignard. *Glória do Artista*, 1933. Óleo sobre tela, Col. Sérgio Fadel.



(Fig. 84) Ismael Nery. *Desejo de amor*, 1932. Óleo sobre tela, Col. Banco Central do Brasil.



(Fig. 85) Alberto da Veiga Guignard. *Sem título*, 1949. Fotomontagem. MAM-SP.



(Fig. 86) Alberto da Veiga Guignard. *Sem título*, 1949. Fotomontagem. MAM-SP.

4. Vicente do Rego Monteiro

Vicente do Rego Monteiro (1899 – 1970), artista ligado ao movimento modernista e mais conhecido por sua atuação como pintor, dedicou-se também à fotografia, ao menos durante o período vivido em Paris, na década de 1920.

Nascido no Recife, Rego Monteiro mudou-se para o Rio de Janeiro ainda criança. Em 1911, ele seguiu com a família para Paris, onde estudou desenho, pintura e escultura nas academias Colarossi, Julian e La Grande Chaumière. A Primeira Guerra Mundial tem início, ocasionando o retorno de Monteiro para o Brasil, que se estabelece novamente no Rio de Janeiro. Em 1921, o artista transfere-se mais uma vez para Paris, deixando aqui oito obras, entre óleos e aquarelas, que serão expostas na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. É nesse segundo período parisiense que a fotografia ganha espaço em sua produção. Além das fotos produzidas nessa época, há também uma fotomontagem: *Marcelle e o atelier da avenue du Maine* (Fig. 87), obra episódica, de caráter pessoal e de registro íntimo. O interesse do artista pela fotografia deve ter ido além da mera curiosidade pois, como afirma Chiarelli, podemos notar “nessas imagens que Monteiro possuía apreciável domínio de composição e das técnicas fotográficas, indicando uma certa prática nesse campo”²²⁶. É possível notar também que o interesse pelo princípio da montagem comparece nas fotografias que faz. *Marcelle Monteiro ao lado de máscara e manequim* (Fig. 88), por exemplo, ensaia o arranjo de objetos desconexos num mesmo plano (o manequim e a máscara, aliás, são recorrentes no vocabulário imagético surrealista).

Ao longo da carreira, Rego Monteiro alternou temporadas no Brasil e na França. Em 1930, ele organiza no Recife a exposição “A Escola de Paris”, exibida também em São Paulo e no Rio de Janeiro. A exposição incluía cerca de cinquenta artistas, dentre eles Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Gino Severini, André Lhote e Fernand Léger, entre outros. Além de pintor, escultor e desenhista, Monteiro foi também poeta e tradutor, e teve parte ativa em publicações como a revista nacionalista *Fronteiras*, que Monteiro codirigiu até 1937.

É Monteiro quem elabora o projeto gráfico e realiza ilustrações para a revista recifense *Renovação*²²⁷, que em janeiro de 1941²²⁸ publicou quatro fotomontagens de Jorge de

²²⁶ CHIARELLI, “A fotomontagem como ‘introdução à arte moderna’”, p. 70.

²²⁷ Na cronologia de seu livro sobre Monteiro, Walter Zanini dá mais informações sobre esse periódico. O artista, em 1939, “funda com Edgar Fernandes a revista *Renovação*, com trajetória diversa nas etapas que se configuraram de 1939 a 1942 e de 1942 a 1945. Órgão de orientação monárquica e religiosa, prega a ação educacional “proletária” que segue a linha corporativista do Estado Novo. Redige artigos sobre vários temas,

Lima. À época, Monteiro era também um dos diretores do periódico. Durante a pesquisa, não foi possível localizar o exemplar mencionado. No entanto, Gênese de Andrade oferece dados sobre a publicação. Uma das imagens limianas – identificadas como “poesia fotoplástica” ou “imagem foto-poética” – inspirou um poema de Monteiro, intitulado *La simili-méduse veille sur la ville*²²⁹, e que creditava, entre parênteses: “(Sur un motif de poésie plastique de Jorge de Lima)”. Andrade descreve a fotomontagem: “A imagem da mulher-medusa que paira sobre a vista de uma cidade, formada por algumas colinas e diversas casas, é impactante. Seu rosto, com olhos brancos, sugere indefinição e mistério. Os tentáculos em que se metamorfoseiam seus cabelos sugerem mais ameaça do que proteção”²³⁰. Não há nenhuma fotomontagem que corresponda a essa descrição, no interior do conjunto levantado por esta pesquisa, o que leva a crer que a imagem se perdeu. Com efeito, Andrade comenta: “As fotomontagens publicadas em *Renovação*, com exceção da que motivou o poema de Rego Monteiro, integrarão o livro de que trataremos a seguir [A pintura em pânico]”²³¹.

amenizando aos poucos a sua posição ideológica manifesta em *Fronteiras*. Ilustra a revista com seus numerosos desenhos, gravuras e fotografias, e é o seu diagramador. A revista evolui para fortes conteúdos literários e artísticos, sob sua influência. Abre a publicação aos jovens poetas pernambucanos: João Cabral de Melo Neto, Ledo Ivo, entre vários outros”. ZANINI, *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*, p. 16.

²²⁸ Revista *Renovação* (Recife), ano III, nº I, p.8-11, jan. 1941 apud ANDRADE, Gênese, p. 88.

²²⁹ “La simili-méduse à la blonde chevelure symphorisée, veille, / Sur la ville prolétaire qui se réveille. / Elle penche sur la terre ses flexibles rameaux, / Comme la main au coeur de cire des coteaux. / Elle voudrait de sa bouche retenir / L'harmonie des baisers à venir, / L'épave des sombres festins ne saurait lui suffire. / Elle donnerait son cou d'ivoire et tout empire, / Pour posséder dans le creux de sa main, l'immensité / Tendre et sonore où retentit la maternité, / Franc de port, d'emballage et d'enfance. / Les débris d'oreilles sur l'espace immense / Écotent le son de la lyre qui s'évapore, / Et que l'invisible auditeur voudrait écouter encore, / Puis, détachant un doigt de sa longue chevelure / Le jette à terre aux distraits d'aventure”. Apud ANDRADE, Gênese, p. 89.

²³⁰ IDEM, *ibidem*, p. 88.

²³¹ IDEM, *ibidem*, p. 89.



(Fig. 87) Vicente do Rego Monteiro. “Marcelle e o atelier da avenue du Maine”, s.d. Fotomontagem.
In: ZANINI, p. 31.



(Fig. 88) Vicente do Rego Monteiro. “Marcelle Monteiro ao lado de máscara e manequim”, s.d. Fotografia.
In: ZANINI, p. 31.

5. Francisco Aszmann

Húngaro naturalizado brasileiro, Francisco Aszmann (Debrecen, Hungria, 1907 - Rio de Janeiro, 1988) dedicou-se à fotografia, à pintura e à escrita. Segundo Deborah Happ, Aszmann “foi um dos responsáveis pela popularização da fotomontagem no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960”²³².

Ainda em sua cidade natal, trabalhava como comerciante de tecidos. No início da década de 1930 começou a aprender técnicas fotográficas, interessando-se especialmente pela fotomontagem. Em 1944, com a destruição de sua casa comercial após pesados bombardeios sobre a cidade, Aszmann deixou Debrecen com a família, refugiando-se em Sopron, ainda na Hungria. Pouco depois, teve que seguir para Neumarkt, arredores de Salisburgo, na Áustria. Durante esse período, fotografou e redigiu para a revista austríaca *Österreichischer Magazin* e para a agência suíça ATP Bilderinst de Zurique. Em 1948, partiu com a família para o Brasil e estabeleceu-se no Rio de Janeiro, onde passou a atuar profissionalmente como fotógrafo. Iniciou seu trabalho junto à revista *Sombra* (até 1950) e abriu um exitoso estúdio comercial de fotografia.

Além de fotógrafo profícuo, Aszmann teve intensa atuação como professor de fotografia, membro de fotoclubes, autor de livros sobre técnicas de fotomontagem e colaborador de periódicos da grande imprensa. Ele trabalhou para a revista *A Cigarra*, entre 1950 e 1955. Nesse periódico, Aszmann colaborava com a seção “Um romance em cada foto”, em que tanto o texto quanto a fotomontagem que o ilustrava eram de sua autoria (Figs. 89 - 92). Após 1955, ele decidiu trabalhar por conta própria. Nesse período, fez algumas capas para a revista *O Mundo Ilustrado* (1956) e fotografou casamentos, crianças e instalações industriais. De 1958 até 1974 trabalhou como editor e redator da revista *Fotoarte*, impressa em São Paulo. Em 1961 publicou o livro *Fotomontagem e Arte*. Aszmann foi professor de fotografia em vários fotoclubes cariocas, alguns dos quais ele ajudou a fundar, como a Associação Brasileira de Arte Fotográfica/Abaf (1950-52) e a Associação Carioca de Fotografia (a partir de 1953). Ensinou ainda no Foto Cine Light Clube (1958-1962), na Nova Associação Carioca de Fotografia (1970-1972), na Sociedade Brasileira de Belas Artes (1973-1975) e na Sociedade Fluminense de Fotografia, em Niterói.

Em sua pesquisa, Happ sugere a relação entre a produção de Aszmann e a ideia de kitsch na arte. A hipótese da pesquisadora é que fotógrafos como Aszmann “contribuíram

²³² HAPP, *Um romance em cada foto*, p. 5.

para a popularização da fotomontagem ao veicularem suas imagens em publicações ligadas à indústria cultural ao mesmo tempo em que vincularam-se ao kitsch”²³³. O trabalho de Aszmann, segundo a autora, filiava-se a uma tendência internacional de produção de fotomontagens de dicção surrealista, “porém produzidas fora do circuito das vanguardas, sem engajamento político, feitas apenas para a experimentação da técnica e pela motivação pessoal de cada autor”²³⁴. Encontramos nessas obras um certo rebuscamento dos artifícios e, por vezes, um sentimentalismo acentuado.

Um dos grandes méritos do fotógrafo húngaro teria sido o esforço constante de divulgação e popularização da fotomontagem através de diversos meios, como a revista *Fotoarte* (que ele editava), as aulas em fotoclubes e livros didáticos – “Francisco Aszmann identificou uma carência de informação sobre fotomontagem no Brasil e buscou preencher essa lacuna”²³⁵. As fotomontagens de Aszmann tiveram várias formas de circulação. Inúmeras delas ganharam prêmios em concursos internacionais, outras apareceram em publicações especializadas, voltada para o meio fotográfico, como os livros *História de 13 Fotos* (Editora Fotoarte, 1971) e *Fotomontagem e Arte* (Editora Fotoarte, 1961) e a revista *Fotoarte*. Há ainda as fotomontagens publicadas em *A Cigarra*, revista de grande circulação, pertencente aos Diários Associados, que levava os trabalhos do artista a um público mais amplo. “Nos dois casos – na mídia especializada e na mídia de massa – podemos ver que Aszmann contribuiu muito para a divulgação e circulação da técnica da fotomontagem”²³⁶. O empenho de Aszmann na divulgação de novas técnicas fotográficas está ligado à convicção no potencial emocional e subjetivo da fotografia:

Meditei e estudei muito, trabalhei infatigavelmente, assisti aos grandes combates da estética dos vários estilos fotográficos e cheguei a mais uma conclusão: em fotografia cada um deve fazer a sua arte sozinho, individualmente, pois, nem a natureza, nem a câmera, nem sempre o material e muito menos os estilos fazem-na por nós. Não há mais motivos neste mundo. Os milhares de amadores e profissionais já fotografaram tudo! Fazer o que eles já fizeram, mesmo com certas alterações ou com técnica mais apurada, não mais convence. Resolvi, portanto, fazer fotografias de acordo com a minha imaginação, não como a realidade dos assuntos me oferecia, mas como eu os queria. Não reproduzir simplesmente os motivos – criá-los! E para realizar uma ideia irreal, serviu-me como arma poderosa – a fotomontagem²³⁷.

²³³ IDEM, *ibidem*, p. 62.

²³⁴ IDEM, *ibidem*, p. 69.

²³⁵ IDEM, *ibidem*, p. 80.

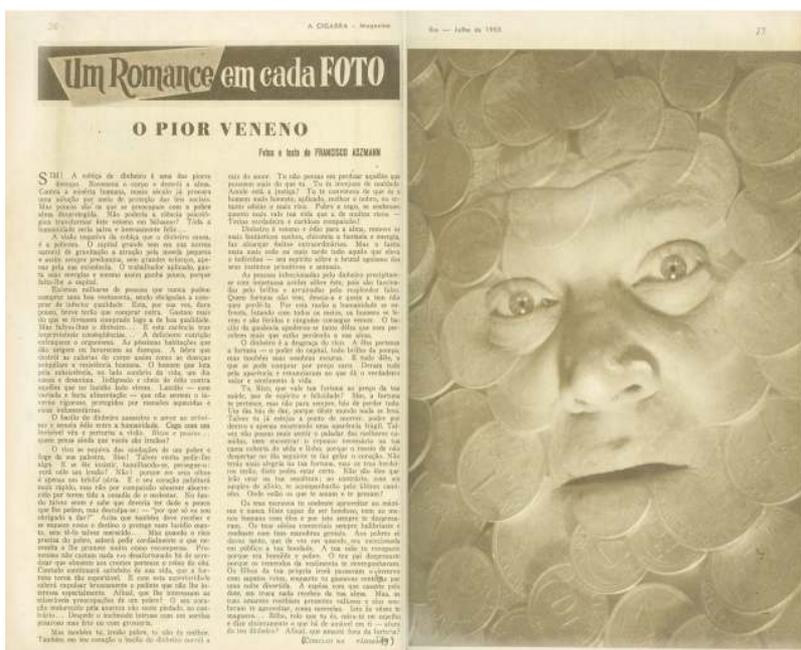
²³⁶ IDEM, *ibidem*, p.80.

²³⁷ ASZMANN, *Fotomontagem e arte*, p. 10.

Um dos pontos mais intrigantes da trajetória de Aszmann, lembra Happ, é “o fato de sua obra ter circulado bastante na época em que foi produzida – em revistas, livros e salões –, ter conquistado diversos prêmios, mas permanecer desconhecida na atualidade”²³⁸.



(Fig. 89) Francisco Aszmann. “Um romance em cada foto”, *A Cigarra*, maio de 1953. In: HAPP, p. 121.



(Fig. 90) Francisco Aszmann. “O pior veneno”, *A Cigarra*, julho de 1953. In: HAPP, p. 122.

²³⁸ HAPP, op. cit., p. 69.



(Fig. 91) Francisco Aszmann. "O modelo de nu". A Cigarra, agosto de 1953. In: HAPP, p. 123.



(Fig. 92) Francisco Aszmann. "O fim do caminho", A Cigarra, novembro de 1953. In: HAPP, p. 124.

6. Hildegard Rosenthal

Hildegard Rosenthal (1913 – 1990) nasceu em Zurique, na Suíça, onde seus pais estavam de passagem. Ela foi registrada como Hildegard Baum (nome de solteira) em Frankfurt, onde viveu até o início da idade adulta. Formou-se em pedagogia e, após uma temporada em Paris, retornou à Alemanha para estudar fotografia com Paul Wolff, especialista na câmera Leica. Frequentou, além disso, o Instituto Gaedel, onde conheceu as operações químicas básicas para o processamento de filmes e papéis fotográficos.

Hildegard não tinha ascendência judaica, mas mesmo assim se viu ameaçada pelo nazismo, já que seu futuro marido, Walter Rosenthal, era judeu. Isso fez com que o casal trocasse a Alemanha pelo Brasil, onde se casaram. O futuro casal Rosenthal desembarcou no Brasil em 29 de abril de 1937, mesmo ano em que Getúlio Vargas decreta o Estado Novo, regime ditatorial que duraria até o fim da Segunda Guerra Mundial. Além de Hildegard, aportaram no país, nesse mesmo ano, cerca de 4,7 mil alemães, o maior contingente de imigrantes dessa nacionalidade que chegaram ao Brasil durante a década de 1930. À época, a população do país era de pouco mais de 43 milhões, e a do estado de São Paulo beirava os sete milhões. Dentre os intelectuais, artistas, comerciantes, profissionais liberais e tantos outros que emigraram para o Brasil, havia ainda alguns fotógrafos. Rosenthal filia-se a essa geração de fotógrafos europeus que, após deixarem seus países de origem por causa da Segunda Guerra, atuaram na imprensa brasileira e contribuíram para renovar a estética fotográfica dos periódicos locais. É o que ocorre, por exemplo, com Hans Günter Flieg (1923), Peter Scheier (1908-1979) e Alice Brill (1920 - 2013).

A obra de Hildegard Rosenthal insere-se no âmbito do fotojornalismo. Ela é considerada a primeira mulher a atuar como fotojornalista no país, e deixou um acervo em que sobressaem cenas urbanas de São Paulo durante as décadas de 1930 e 1940, registrando o crescimento vertiginoso da cidade, tanto econômico quanto cultural. A obra de Rosenthal é, nas palavras de Kossoy, um “importante elo da memória fotográfica de São Paulo dos anos 30/40, decisivo tanto para a iconografia paulista daquela época, como para a própria história da fotografia no Brasil”²³⁹.

Recém chegada a São Paulo, Rosenthal conseguiu um emprego no ramo da fotografia, graças aos conhecimentos técnicos adquiridos na Alemanha. Seu primeiro trabalho no país novo, como orientadora de laboratório, foi numa empresa de serviços fotográficos

²³⁹ KOSSOY, “Apontamentos para uma biografia”, p. 15.

chamada Kosmos Foto, instalada na rua São Bento. Rosenthal permaneceu nesse emprego por apenas dois meses, e logo a seguir transferiu-se para a Press Information, uma pequena agência de notícias recém-criada. Através dessa agência, Rosenthal pôde publicar suas fotos na imprensa nacional e estrangeira. No Brasil, imagens suas saíram no “Suplemento de Rotogravura” de *O Estado de S.Paulo* e em *A Gazeta*, ambos de São Paulo, e em revistas cariocas como *Rio Magazine* e *Sombra*²⁴⁰. A fotógrafa trabalhou para a Press Information desde os últimos anos da década de 1930 até cerca de 1948, quando parou de fotografar profissionalmente. Após essa data, Rosenthal passou a fotografar informalmente, sendo as crianças o tema privilegiado desse período, com destaque para os retratos que fazia de suas filhas.

Em depoimento gravado para o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Rosenthal afirma: “Eu fiz fotomontagens, que naquela época não se conhecia”²⁴¹. No entanto, são raros os exemplos de fotomontagens em sua obra, sendo conhecida ao menos a fotomontagem *Menino jornaleiro* (Fig. 93) em que se vê um garoto agigantado, mais alto que os edifícios a seu redor, que oferece o *Jornal da Manhã* aos minúsculos passantes. Ainda que o caráter de registro próprio do fotojornalismo seja, a princípio, distante da fotomontagem, ou seja, da imagem fotográfica fantasiosamente manipulada, encontramos neste exemplo outras linhas de força estruturantes do trabalho de Rosenthal, a saber, a cacofonia do ambiente urbano, a modernização, o ritmo acelerado da grande cidade. A partir desse exemplo, diz Kossoy, “é de se crer que as fotomontagens de Hildegard se voltavam mais na direção do experimentalismo característico daqueles anos que num sentido propriamente político”²⁴².

É interessante notar que, em outras imagens de Rosenthal, que não são fotomontagens, algo desta técnica se insinua, evidenciando a elaboração da imagem. É assim que em *O florista do Largo do Arouche* (Fig. 94), por exemplo, a composição baseada em camadas bem delimitadas e sobrepostas – as flores em primeiro plano, a rua, o muro e os cartazes – fazem com que a fotografia adquira aparência de fotomontagem, para isso contribuindo o ruído e o movimento das diferentes imagens das publicidades que se somam, ao fundo.

A produção de Rosenthal manteve-se pouco conhecida até 1974, ano da primeira exposição individual da artista, organizada no Museu de Arte Contemporânea da

²⁴⁰ IDEM, *ibidem*, p. 23.

²⁴¹ Apud KOSSOY, *ibidem*, p. 19.

²⁴² KOSSOY, *op. cit.*, p. 19.

Universidade de São Paulo pelo historiador da arte Walter Zanini. Em 1977, Rosenthal ganhou o prêmio de melhor fotógrafa na XIV Bienal Internacional de São Paulo.



(Fig. 93) Hildegard Rosenthal. *Menino jornaleiro*, 1940. Fotomontagem. Acervo Instituto Moreira Salles.



(Fig. 94) Hildegard Rosenthal. *O florista do Largo do Arouche*, ca.1940. Fotografia. Acervo Instituto Moreira Salles.

7. Athos Bulcão

Mais conhecido pelos painéis de azulejos espalhados pela arquitetura de Brasília, Athos Bulcão (Rio de Janeiro, 1918 - Brasília, 2008) produziu um conjunto de fotomontagens durante os anos 1950. Essas imagens trazem aspectos surrealistas, ao mesmo tempo que evocam uma narrativa em movimento, revelando a influência do cinema e da montagem cinematográfica.

Bulcão estudou em Paris (desenho na Académie de la Grande Chaumière e litografia no ateliê de Jean Pons) entre 1948 e 1949, graças a uma bolsa de estudos concedida pelo governo francês. Bulcão havia abandonado o curso de medicina, no final da década de 1930, para dedicar-se à pintura. É Murilo Mendes quem apresenta o jovem aspirante a pintor ao casal Vieira da Silva e Arpad Szenes, cujo ateliê Bulcão frequentou durante os anos 1940. Antes de viajar para Paris, ele foi assistente de Candido Portinari na construção do painel de São Francisco de Assis, na Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. De volta ao Brasil, é empregado pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura (MEC), e trabalha com ilustração de catálogos e livros. A partir do final dos anos 1950, Bulcão colabora em projetos do arquiteto Oscar Niemeyer. Em Brasília, assina o projeto de painéis de azulejos e vitrais para a Igreja Nossa Senhora de Fátima e para o Palácio do Itamaraty; em São Paulo é responsável pelos relevos do Memorial da América Latina.

Suas fotomontagens datam do período entre 1952 e 1958²⁴³. Em entrevista²⁴⁴, Bulcão revela que, com as fotomontagens, buscava desenvolver algo que não fosse exclusivamente fotografia, cinema ou teatro. Com forte influência do cinema russo, o artista encarava as fotomontagens como exercícios de enquadramento, em que cada imagem insinuaria o movimento narrativo de um filme. Essas imagens compartilham algumas características com o movimento surrealista – o artista realiza composições perspectivadas, em que elementos familiares são arranjados de maneira não-familiar, com o intuito de compor paisagens oníricas. É sensível o efeito de estranhamento resultante do fato de que os

²⁴³ “Em entrevista ao *Jornal de Brasília*, Athos Bulcão revelou que durante o período de produção de suas fotomontagens vivia uma crise de identidade. Havia voltado de Paris, onde foi bolsista pelo governo francês, e ao regressar ao Brasil, percebeu que não era possível viver só de pintura. Para sobreviver, fazia decoração de interiores, o que não gostava muito, já que preferia trabalhar em obras públicas e não privadas. Vale lembrar que durante os anos em que o artista esteve na Europa, o Brasil havia diversificado seu ambiente cultural. Foram criados o Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro e a Bienal de arte de São Paulo, assim como surgiram a arte abstrata e concreta, como alternativas centradas na investigação da forma pura”. SILVA, “A fotomontagem surrealista no Brasil: um ensaio sobre a obra de Athos Bulcão”, p. 65.

²⁴⁴ Essa entrevista faz parte do vídeo *Athos*, de Sérgio Moriconi (1998), apud SILVA, *ibidem*, p. 65.

elementos que compõem a cena não fazem sentido naquele ambiente. A imagem aparece sem distorções drásticas de luz, superfície e tonalidades:

A obra de Athos busca manter, nas partes coladas, uma relação com a fotografia e sua lógica. A montagem formada com partes de fotografias era refotografada para nova impressão. Com isto, obtinha-se uma unidade de superfície e de tratamento, que reiteravam o código fotográfico. Jorge de Lima, ao utilizar na colagem vinhetas de tipografia, ilustrações, abandona a ideia de operar no interior da fotografia e sua lógica. Nesse sentido, as montagens de Jorge de Lima guardam enorme relação com a obra de Max Ernst. A fotomontagem de Athos Bulcão busca operar no interior da fotografia, manter a aparência do código de sua leitura, não rompê-lo nas aparências, para surpreender a leitura pela lógica subvertida dos elementos. Parece-se aplicar melhor a Athos o prefácio de *A Pintura em Pânico*, escrito por Murilo Mendes (com quem convivera no círculo de Vieira da Silva): “Há uma combinação do imprevisto com a lógica”²⁴⁵.

Em seu texto sobre Bulcão, *Fotomontagem no Brasil*, Maria Cláudia Silva aponta uma particularidade das imagens desse artista em relação àquelas produzidas por Jorge de Lima e Alberto da Veiga Guignard, entre as décadas de 1930 e 1940. Estes dois últimos já possuíam, no momento em que realizaram fotomontagens, elementos que dialogavam com o surrealismo: antes de *A pintura em pânico*, Lima trabalhava elementos surrealizantes em sua poesia, enquanto Guignard revelava influências do surrealismo de Ismael Nery nas pinturas produzidas entre as décadas de 1920 e 1930. O percurso artístico de Bulcão, em contraste, não demonstrara nenhuma presença da estética surrealista antes dos anos 1950.

Apesar da expansão do campo da fotografia durante a década de 1950²⁴⁶, a arte brasileira ainda era pautada por um viés de realismo social, praticado por Di Cavalcanti e Portinari, o que fazia com que a fotomontagem de dicção surrealista surgisse, novamente, como criação lateral:

O surrealismo “tardio” das fotomontagens de Athos Bulcão, por sua vez, levanta a possibilidade para se pensar na manutenção daquela tendência estética sempre dentro de um contexto marginalizado na produção brasileira, desde o apogeu do modernismo. Em plena década de 50, as fotomontagens de Bulcão também não se adaptam à visão grandiloquente de brasilidade, visível nas pinturas de Di Cavalcanti, Portinari e outros, ao mesmo tempo que, igualmente, não se adaptavam às preocupações formais dos novos grupos de artistas e intelectuais, ligados às tendências construtivas do período²⁴⁷.

²⁴⁵ HERKENHOFF, *Para ver melhor Athos Bulcão*, p. 2.

²⁴⁶ “Enquanto as revistas ilustradas *O Cruzeiro* e *Manchete* divulgavam o fotojornalismo, os fotoclubes enfatizavam a exploração de uma fotografia criativa, dando origem às raízes da fotografia abstrata. Cabe destacar, neste momento, as fotografias de Geraldo de Barros, com as *Fotoformas* (1950) que criavam ritmo e modulação de espaço, e de José Oiticica Filho, com sua fotografia construtiva”. SILVA, op. cit., p. 65.

²⁴⁷ CHIARELLI, “A fotomontagem como ‘introdução à arte moderna’”, p. 75.



(Fig. 95) Athos Bulcão. *O picnic*, 1953. Acervo MAM-RJ.



(Fig. 96) Athos Bulcão. *O duplo*, 1952/1953. Acervo MAM-RJ.



(Fig. 97) Athos Bulcão. *Músico de rua em Londres*, 1953. Acervo MAM-RJ.



(Fig. 98) Athos Bulcão. *Um americano em Paris*, 1954. Acervo MAM-RJ.

8. Revista *S.Paulo*

Publicada ao longo de 1936, a revista *S.Paulo* veiculava uma visão pujante do estado paulista, no contexto da administração do governador Armando de Salles Oliveira (1935-1936)²⁴⁸. As decisões estéticas e ideológicas cabiam aos escritores Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, diretores da publicação. Havia ainda um terceiro diretor, o cronista Leven Vampré, que assumia a função de gerente. As imagens (fotografias e fotomontagens) ficavam a cargo dos fotógrafos Theodor Preising e Benedito Junqueira Duarte (Vamp), que recorda: “Essa revista, mensal e impressa em rotogravura, em papel de grande formato, servia-se da fotografia como seu principal meio de comunicação, reduzindo os textos à sua expressão mais simples”²⁴⁹. Frequentemente, imagens da revista tinham como referência as fotomontagens do construtivismo russo e do dadaísmo alemão. Segundo a análise da pesquisadora Marina Takami, a *S.Paulo* promovia um discurso visual de aparência moderna ao mesmo tempo em que expunha ideais conservadores baseados no passado colonial paulista: “a riqueza desta coleção, constituída de dez exemplares, está na complexa elaboração que justapõe elementos díspares num momento de indefinições no ambiente político e social do país”²⁵⁰.

O principal idealizador da revista, Cassiano Ricardo, tratou de aproveitar os potenciais técnicos e artísticos de sua equipe. “A fotografia era peça fundamental na *S.Paulo*. Suas páginas eram fartamente ilustradas com montagens produzidas por Lívio Abramo a partir das fotografias de Preising e Duarte”²⁵¹. Em seu livro de memórias, Ricardo credita o valor artístico e a modernidade da publicação aos profissionais que a realizavam:

Em seu governo [de Armando Salles de Oliveira] aparece a mais bela revista em rotogravura que São Paulo já teve, dirigida por Leven Vampré, Menotti e eu. Mais bela como realização artística graças a Lívio Abramo²⁵², mestre da gravura, da fotomontagem e das estatísticas ilustradas a rigor, relativas ao crescimento e às realizações do Estado. Theodor Preising e Benedito Duarte, verdadeiros *experts* da fotografia moderna, a ilustravam maravilhosamente. Já que a *kodak* em mãos deles

²⁴⁸ Salles Oliveira deixa o governo paulista prematuramente para se candidatar à Presidência da República. Entretanto, as eleições marcadas para janeiro de 1938 não ocorrem devido ao golpe de estado de Getúlio Vargas, que implanta o Estado Novo em 10 de novembro de 1937.

²⁴⁹ DUARTE, Benedito Junqueira. *Crônicas da memória vol. 1*. São Paulo: Massao Ohno - Roswith Kempf Editores, 1982, p. 72, apud GRATIVOL, *Viajante incansável: trajetória e obra fotográfica de Theodor Preising*, p. 51.

²⁵⁰ TAKAMI, “Fotomontagem: ordem da subversão. Análise da revista *S.Paulo* (1936)”, p. 81.

²⁵¹ GRATIVOL, op. cit., p. 51.

²⁵² Apesar de Ricardo mencionar a participação de Abramo, o nome do gravador não aparece no expediente de nenhum dos exemplares, constando, para as imagens, apenas os nomes de Preising e Duarte. Portanto, considero incerta a colaboração de Lívio Abramo.

adquiria sensibilidade para surpreender a paisagem, as coisas e as figuras humanas em movimento, os operários trabalhando, os aspectos grandiosos da cidade etc.²⁵³

O emprego da fotomontagem é o ponto de contato entre a revista *S.Paulo* e *A pintura em pânico*. É bastante razoável supor que Lima e Ricardo se conhecessem, pois eram ambos representantes destacados da poesia moderna dos anos 1930, no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente. Podemos cogitar, assim, a hipótese de que Lima teria conhecido a publicação dirigida pelo colega paulista. Nas mãos de Jorge de Lima, no entanto, as fotomontagens chegariam a resultados muito diferentes daqueles veiculados nas páginas da *S.Paulo*. Marina Takami sintetiza a diretriz ideológica que movia a publicação de Ricardo e del Picchia:

A ideologia difundida pela Revista tem como base a historiografia paulista de fins do século XIX e começo do XX, que atuou sobre a construção da identidade nacional de cunho fortemente regional. O passado colonial de São Paulo foi reinventado por um grupo de intelectuais a partir da visão positiva e heroica da atuação dos antigos bandeirantes. Para a compreensão da ideologia da revista *S.Paulo*, o conceito de “marcha para oeste” é entendido do resgate histórico à modernização do tema; adota-se a ideologia da marcha, cuja ideia de movimento hierárquico, progressivo e de ocupação é coerente com as temáticas das reportagens da Revista e com a própria forma que se dá a ela, que agrega inclusive uma função modernizadora. Entende-se, então, por ideologia da marcha a recolocação do passado colonial paulista e a difusão dos predicados do antigo bandeirante como síntese da origem da fundação da nação e do desenvolvimento de São Paulo; esta ideologia encontra fundamento na historiografia territorialista e no pensamento conservador do grupo Verde-Amarelo. A força do bandeirantismo como tema de propaganda paulista se reforçou nos anos 1930 com as noções de desbravamento e heroísmo expandidas para diferentes esferas e grupos sociais. Nos anos 1920 o termo bandeirante era restrito, durante a propaganda do Movimento Constitucionalista de 1932 ele se expandiu e, com o advento do Estado Novo, o poeta Cassiano Ricardo (1895-1974) nacionalizou o termo ao atuar como ideólogo do regime nos anos 1940²⁵⁴.

A revista *S.Paulo* baseava-se no compromisso com a ideia de progresso. E não apenas um compromisso, mas também uma glorificação dessa ideia. O estado paulista aparece como potência, como materialização do esforço produtivo e dos valores de ordem, trabalho e modernização. Exemplo disso é a reportagem “O sentido paulista da vida brasileira quer dizer: organização” (Fig. 102), que se vale da fotomontagem para reunir diferentes elementos que simbolizam o progresso de São Paulo, apresentada como símbolo de metrópole moderna:

Grandes obras públicas e outras construções realizadas pela administração de Armando de Salles Oliveira são temas de várias reportagens da Revista. O senso de progresso passa pela ideia de construção e está nos assuntos fotografados, nas

²⁵³ RICARDO, *Viagem no tempo e no espaço (memórias)*, p. 69.

²⁵⁴ TAKAMI, op. cit., p. 58.

diagramações e nas fotomontagens. As obras de construção materializam na paisagem do estado o seu progresso; ele é construído na publicação por fragmentos fotográficos desta materialização²⁵⁵.

A construção da imagem montada se converte num paralelo técnico da construção de um estado potente, cuja contrapartida humana é um povo com qualidades heroicas, tudo isso pautado nas ideias de civilização, desenvolvimento e evolução. Nada mais distante daquilo que encontramos em *A pintura em pânico*. Nas fotomontagens de Jorge de Lima a atmosfera é pessimista, desencantada. A descrença na sociedade, na cultura (incluindo a religião) e no progresso técnico-científico pode ser detectada em imagens como “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte” e “A poesia de uns depende da asfixia de outros” (Fig. 104). O mundo, nestas imagens, está ligado às ideias de decadência e caos, e é constantemente rondado pela ameaça de aniquilamento – não esqueçamos que *A pintura em pânico* pertence ao contexto da Segunda Guerra Mundial. Tampouco a ideia de heroísmo cabe aqui: o homem – fragmentado, mutilado, deslocado – sente sobre si todo o peso de uma realidade que beira o colapso.

Outro ponto de divórcio entre a revista *S.Paulo* e *A pintura em pânico* é o modo de conceber a relação entre imagem fotográfica e realidade. Takami argumenta que a revista paulista aderiu a uma visão positivista da história, segundo a qual a credibilidade testemunhal da fotografia residiria em sua objetividade. Assim, seria possível recontar a história tal qual ela “de fato” foi, a partir dos fragmentos “realistas” capturados pela câmera.

Segundo esta visão é que a redação da revista *S.Paulo*, no primeiro exemplar, atribuiu à fotografia do periódico a qualidade de “espelho” da realidade, pois se baseiam na fidelidade aparente da fotografia e não no conteúdo interpretado das imagens. Na Revista, mesmo a fotomontagem foi utilizada na maioria dos casos mantendo-se a perspectiva naturalista e a hierarquia dos planos; a ela não corresponde uma ruptura de significado e desmembramento da forma. Sabe-se que desde sempre a fotografia pôde ser manipulada, seja antes ou depois da tomada, seja na sua articulação com outros elementos (texto, outras imagens, o modo como é mostrada e onde)²⁵⁶.

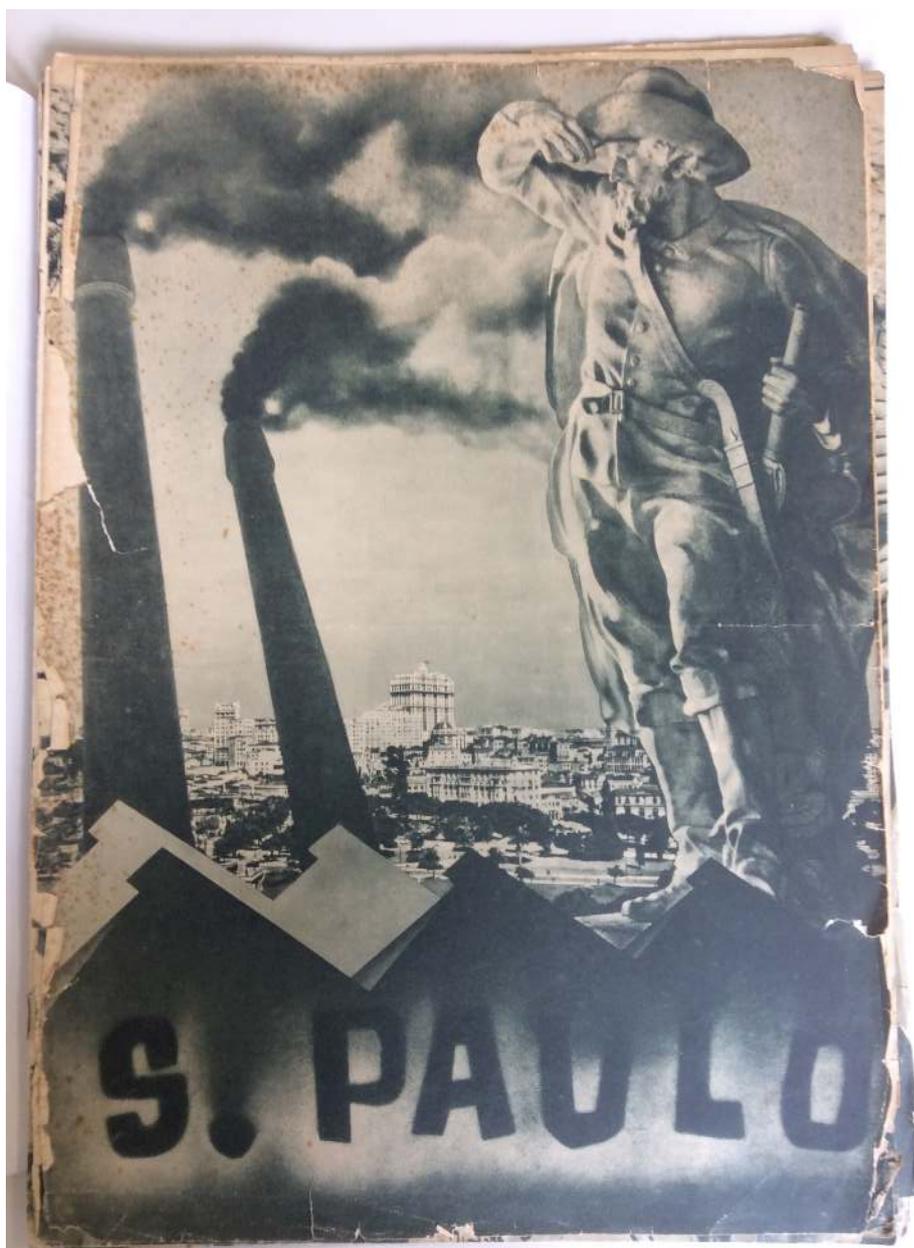
A relação de espelhamento entre fotografia (ou fotomontagem) e realidade é corroborada pelo depoimento do fotógrafo B.J. Duarte: “(...) pela primeira vez na imprensa brasileira, se reconhece o valor informativo e didático da imagem fotográfica. A *S.Paulo* era o espelho da atividade de nosso Estado”²⁵⁷.

²⁵⁵ IDEM, *ibidem*, p. 81.

²⁵⁶ IDEM, *ibidem*, p. 68.

²⁵⁷ DUARTE, *op. cit.*, p. 72 apud GRATIVOL, *op. cit.* p. 51.

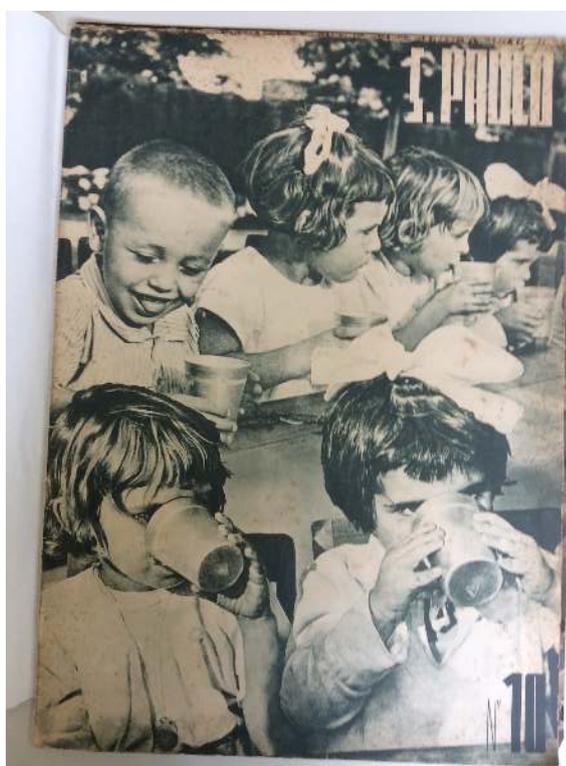
O que encontramos nas imagens de Jorge de Lima é algo bem diverso. As imagens fotográficas, neste caso, assumem-se enquanto elaborações poético-imagéticas, e buscam revelar o que está para além do visível, forjando a “realidade absoluta”, soma de sonho e realidade, da qual fala o *Manifesto do Surrealismo*. No álbum de Lima, a fotomontagem (e, portanto, a imagem fotográfica) vincula-se à ideia de construção de uma visualidade até então desconhecida ou impossível de existir de outra maneira.



(Fig. 99) *S. Paulo I*, janeiro de 1936, capa (31,5cm X 45cm aprox.). IEB/USP.



(Fig. 100) *S. Paulo*, fevereiro de 1936, capa. (31,5cm X 45cm aprox.). Instituto de Estudos Brasileiros, IEB/USP.



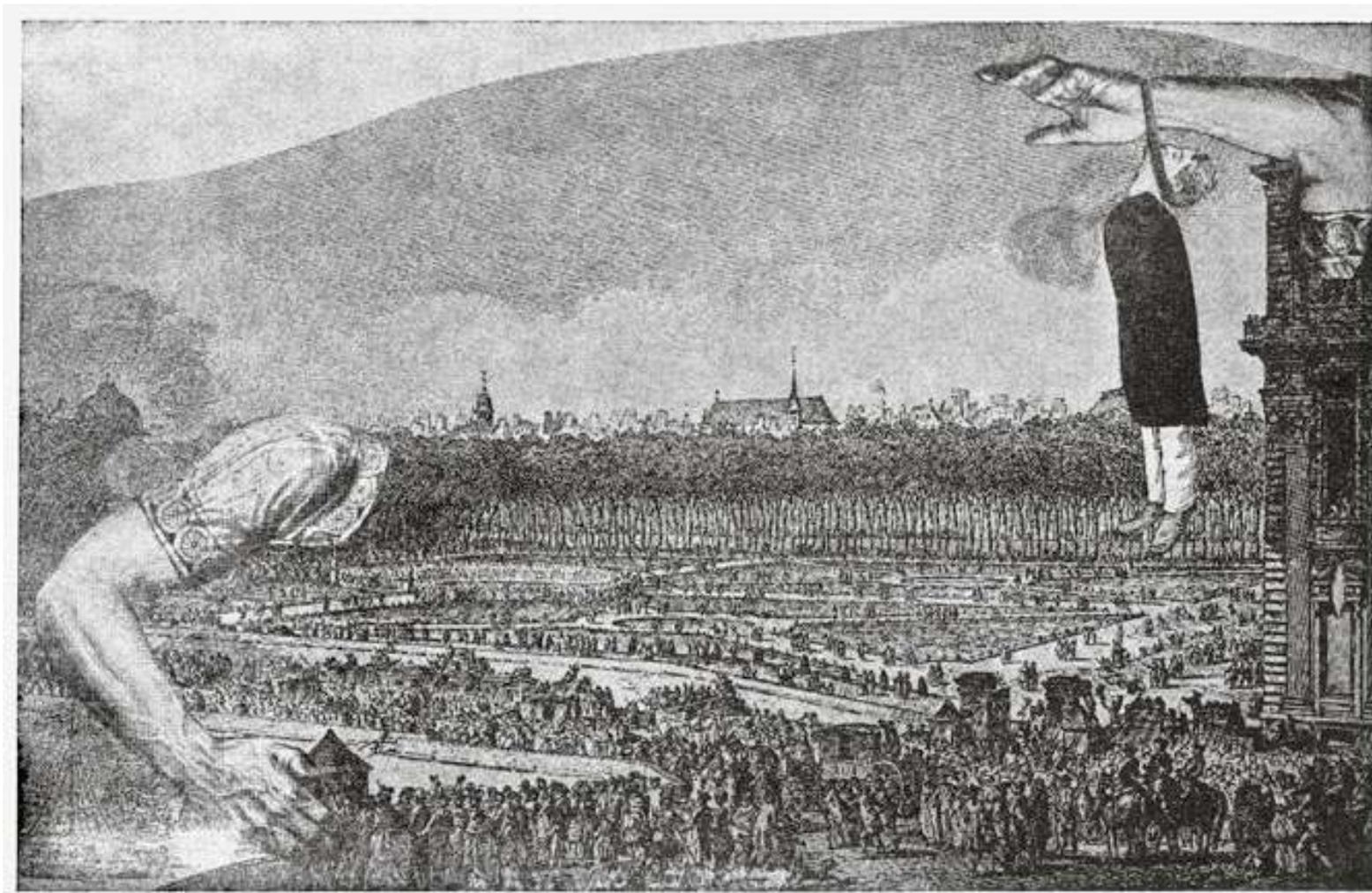
(Fig. 101) Fotomontagem com dois negativos. *S. Paulo* 10, nov.-dez. de 1936, capa (31,5cm X 45cm aprox.). IEB/USP.



(Fig. 102) Reportagem de página dupla. *S. Paulo* 01, janeiro de 1936, pp. 10-11 (63cm X 45cm aprox.). IEB/USP.



(Fig. 103) Reportagem de página dupla. *S. Paulo* 08, agosto de 1936, pp. 18-19 (63cm X 45cm aprox.). IEB/USP.



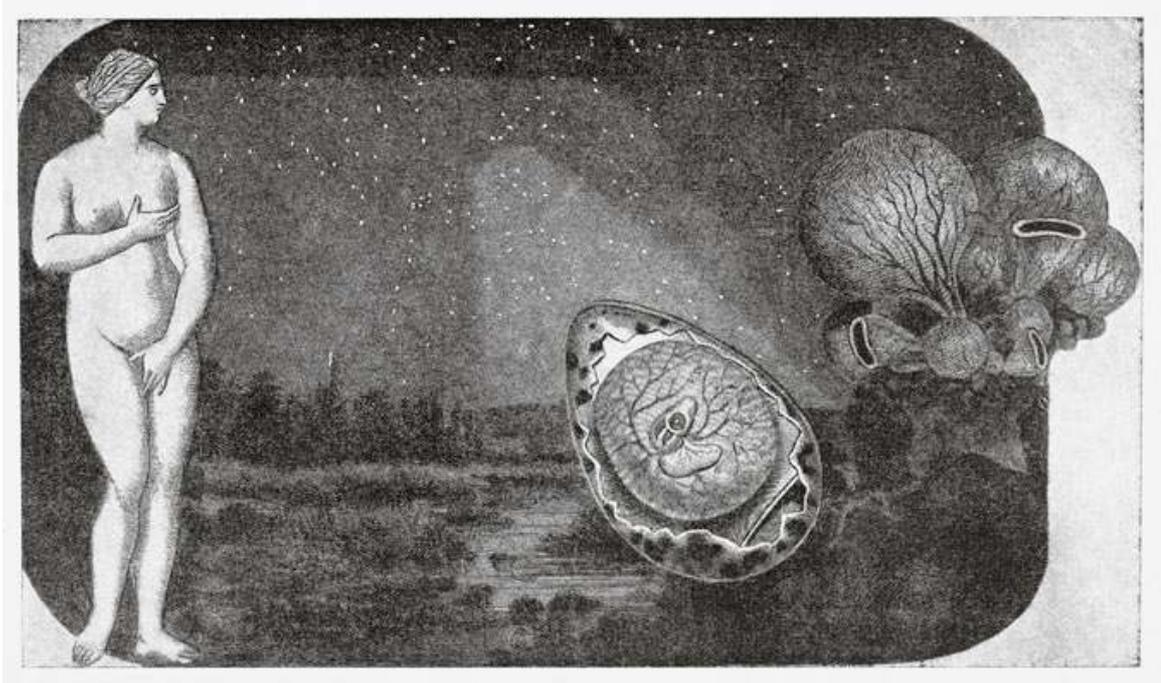
(Fig. 104) Jorge de Lima. "A poesia de uns depende da asfixia de outros". In: *A pintura em pânico*, 1943.

ANEXO 4

Fotomontagens de *A pintura em pânico*

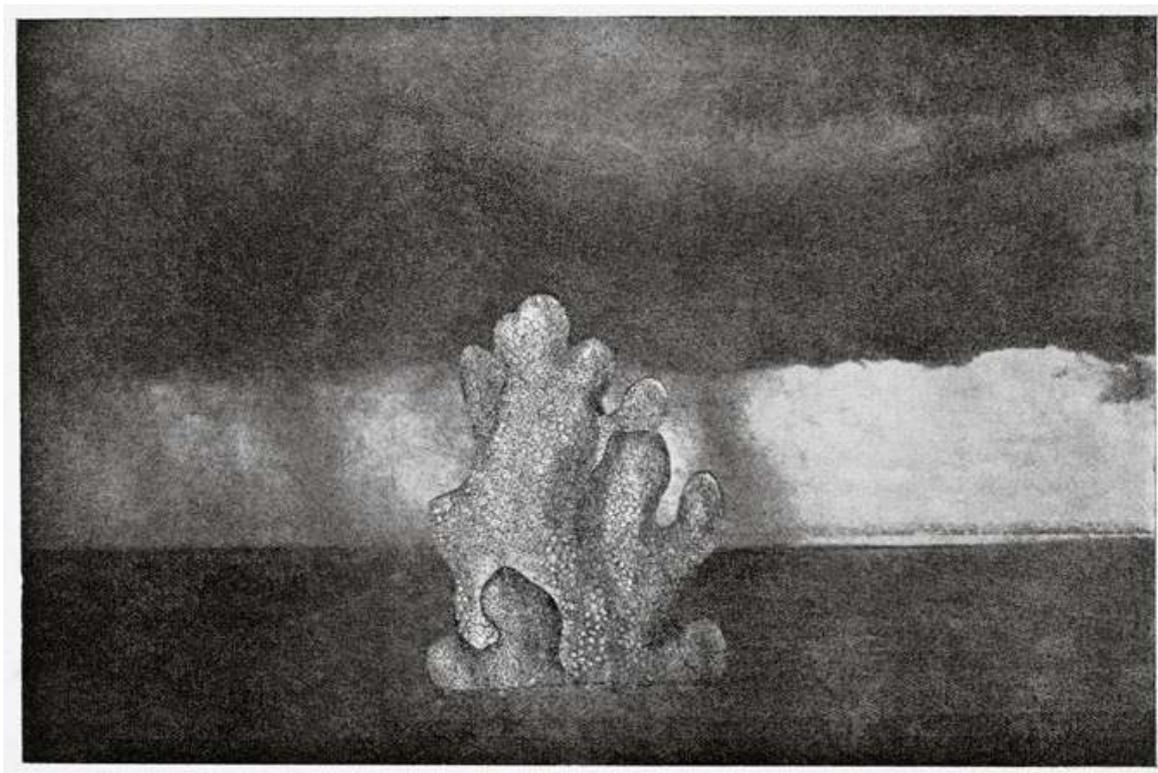
e

Fotomontagens inéditas do fundo Mário de Andrade, IEB-USP

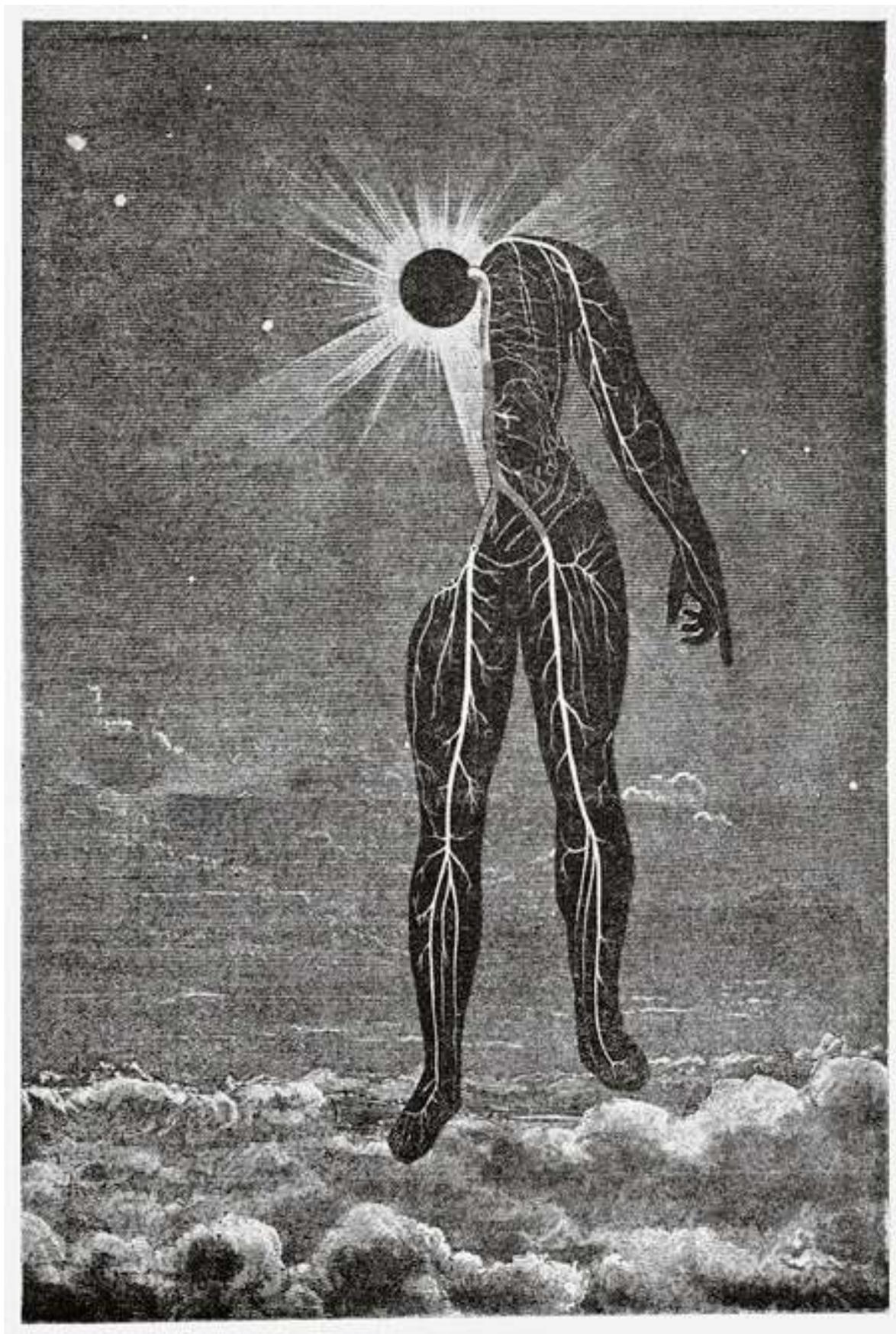


Puis il naquit d'un trombone et le trombone le nourrit pendant treize mois, puis il fut sevré et confié au sable qui s'étendait partout car c'était le désert, seul avec le chameau, puis il naquit d'une femme et il fut grandement étonné, et réfléchissait sur son sein, il suçotait, il crachotait, il ne savait plus quoi. (Henri Michaux).

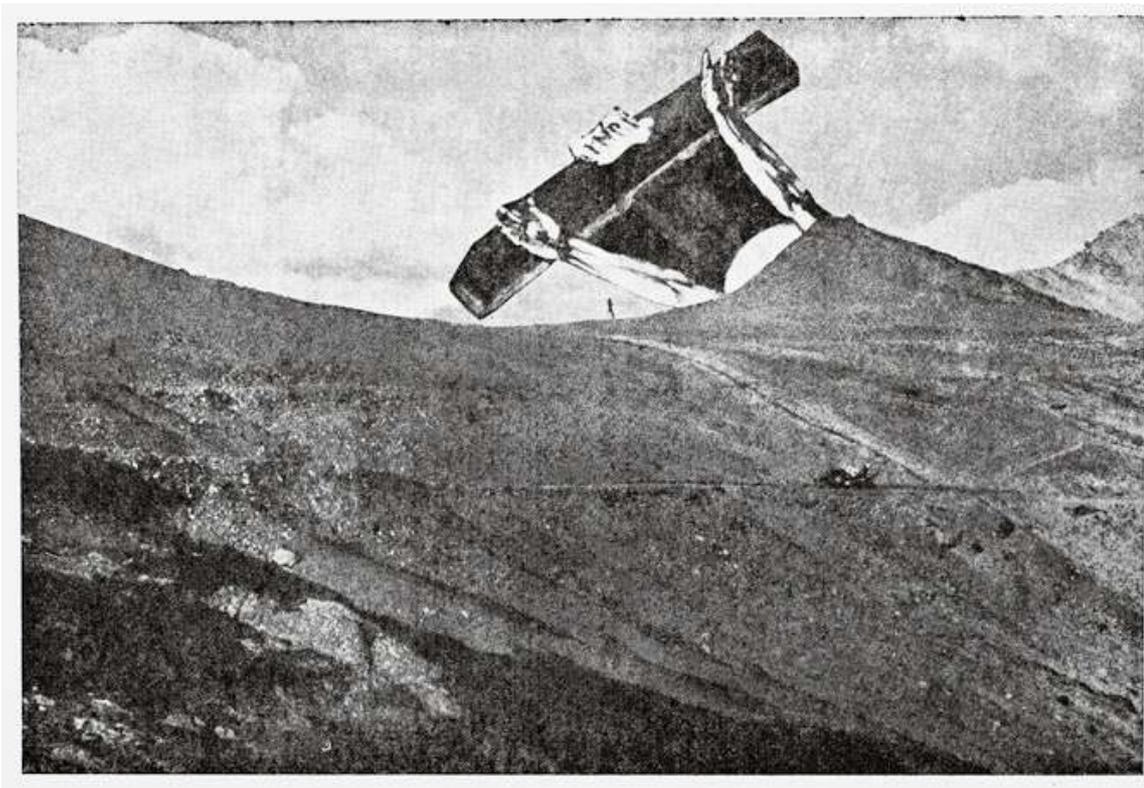
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 15,8 x 9,2 cm]



E entre o mar e as nuvens foram surgindo as primeiras formas
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 15 x 10 cm]



e as primeiras fecundações (contra todas as ordens).
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 16,5 x 11 cm]



Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 15,6 x 10,2 cm]

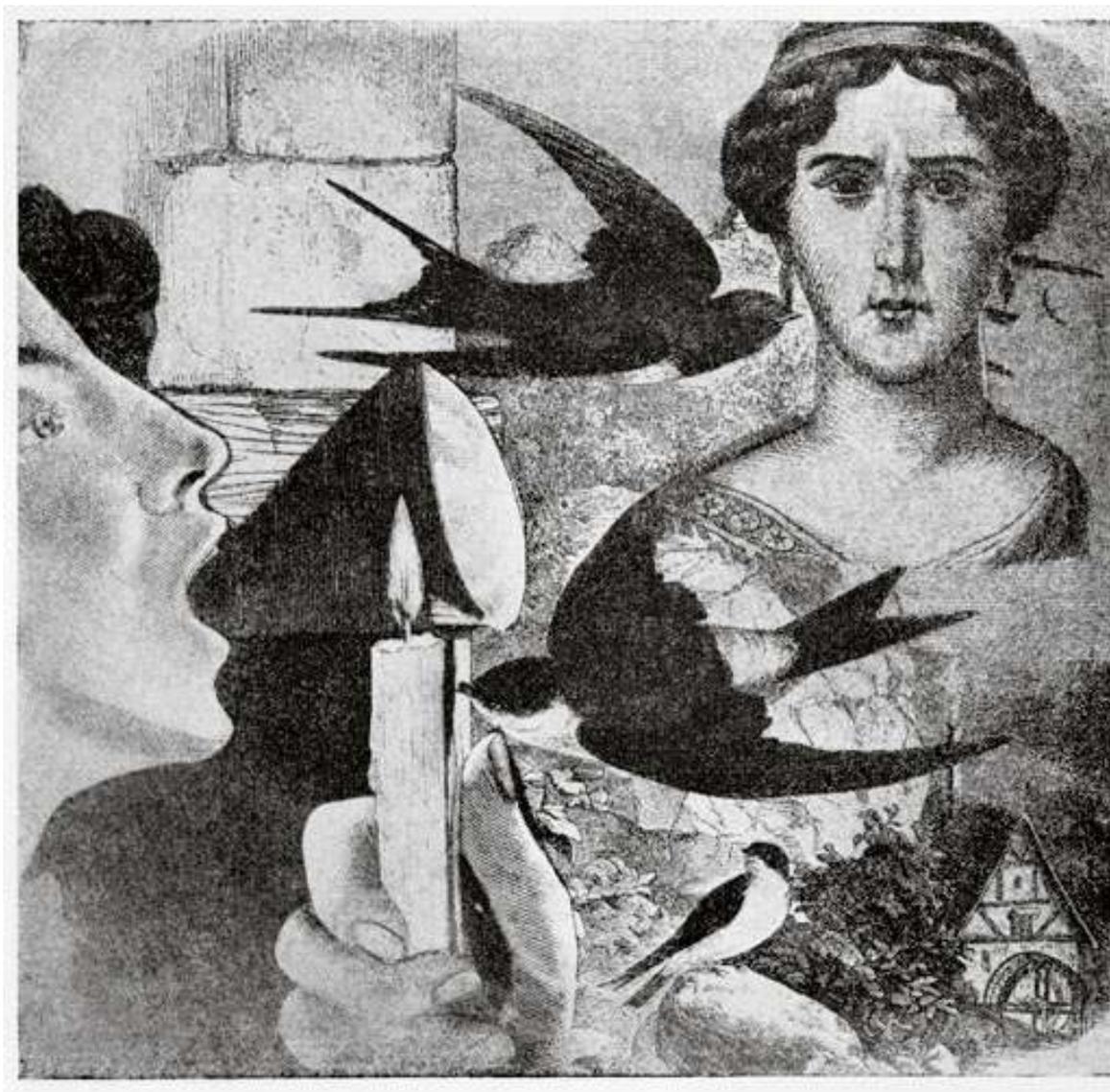


Idem

[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 15,9 x 10,5 cm]



Possivelmente pelo terror das futuras hecatombes.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 13,3 x 9 cm]



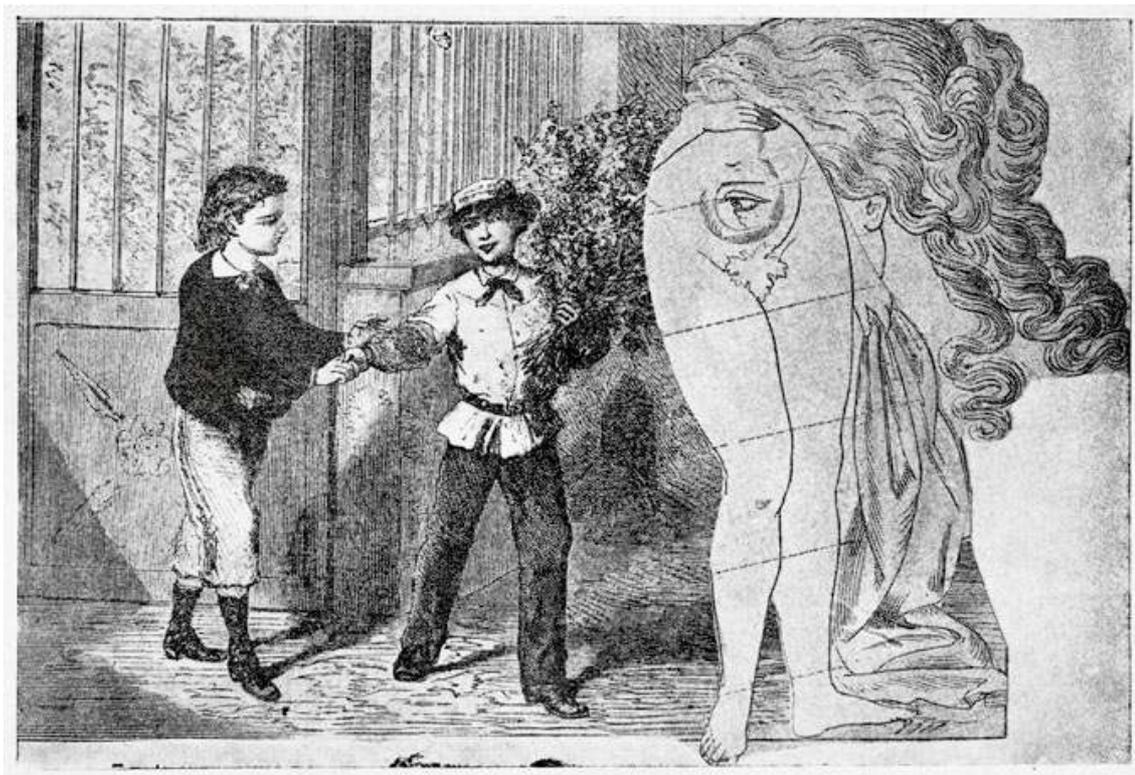
A criação pelo vento.

[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 9,4 x 9,6 cm]



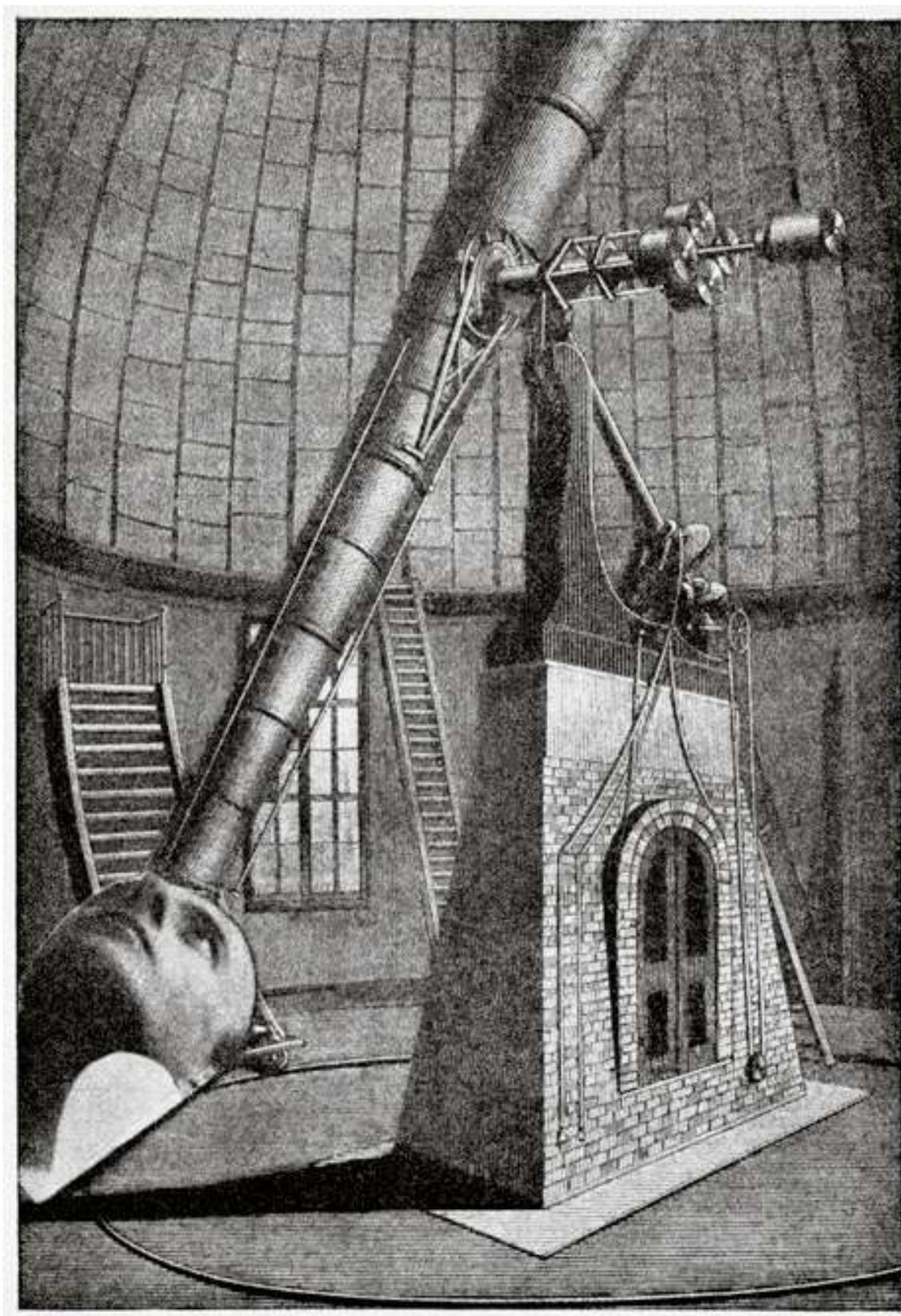
A poesia em pânico.

[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 13 x 10,2 cm]

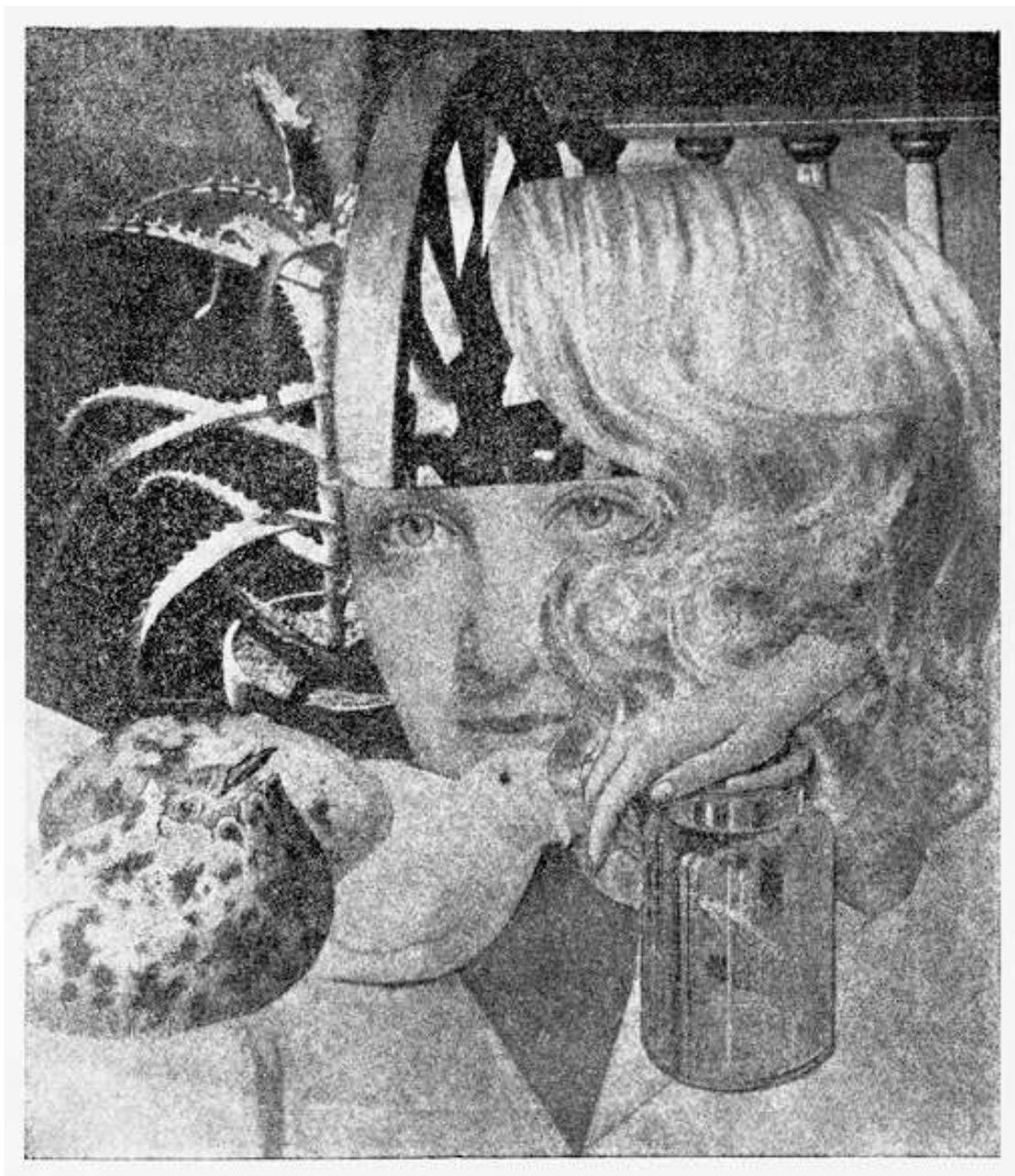


Caim e Abel.

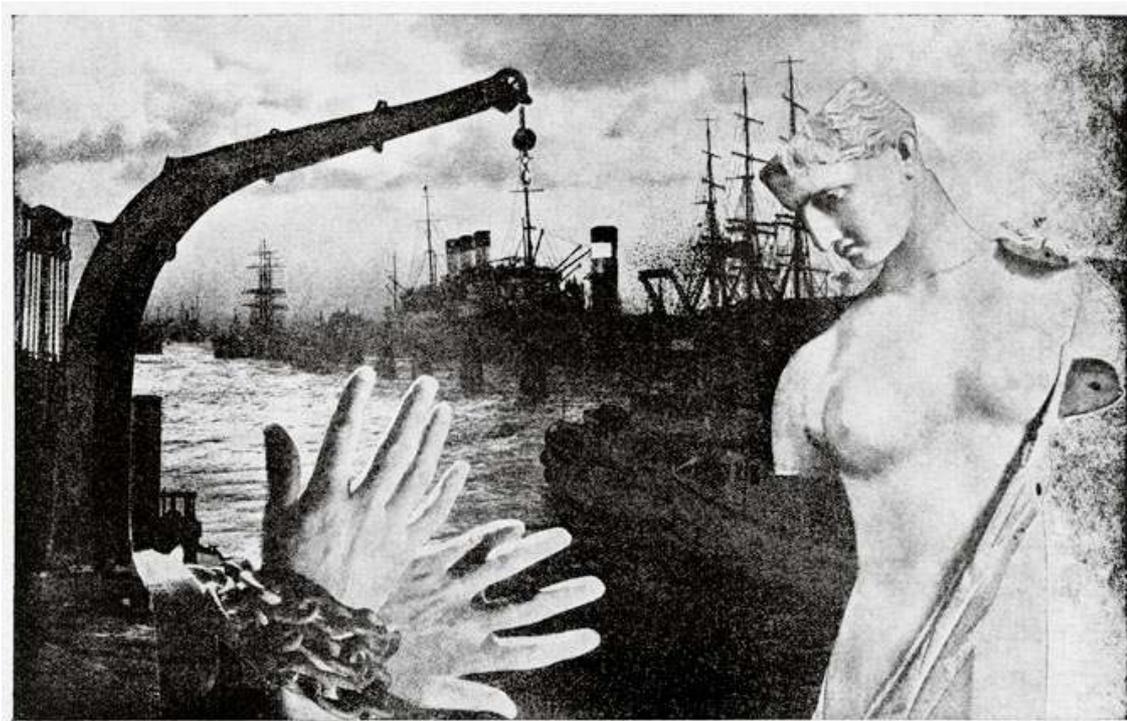
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 15 x 10,2 cm]



Vêm pássaros da estratosfera visitar-me.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 12,3 x 8,4 cm]



Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 11 x 9,4 cm]



A poesia abandona a ciência à sua própria sorte.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 15,3 x 9,8 cm]



A posteridade de Homero.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 14 x 7,8 cm]

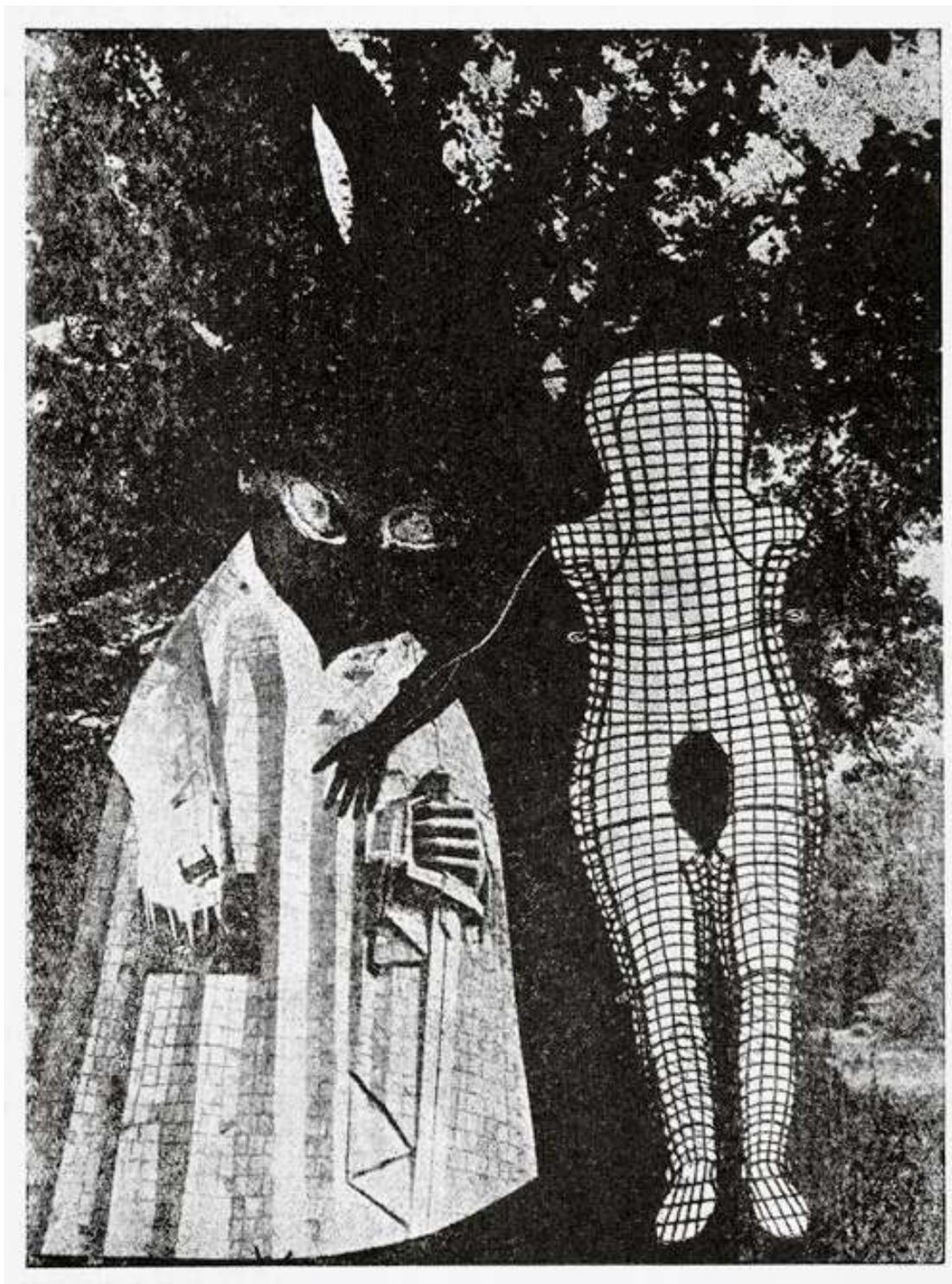


Tudo se levitando: esta felicidade não era impossível.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 12,6 x 9,8 cm]



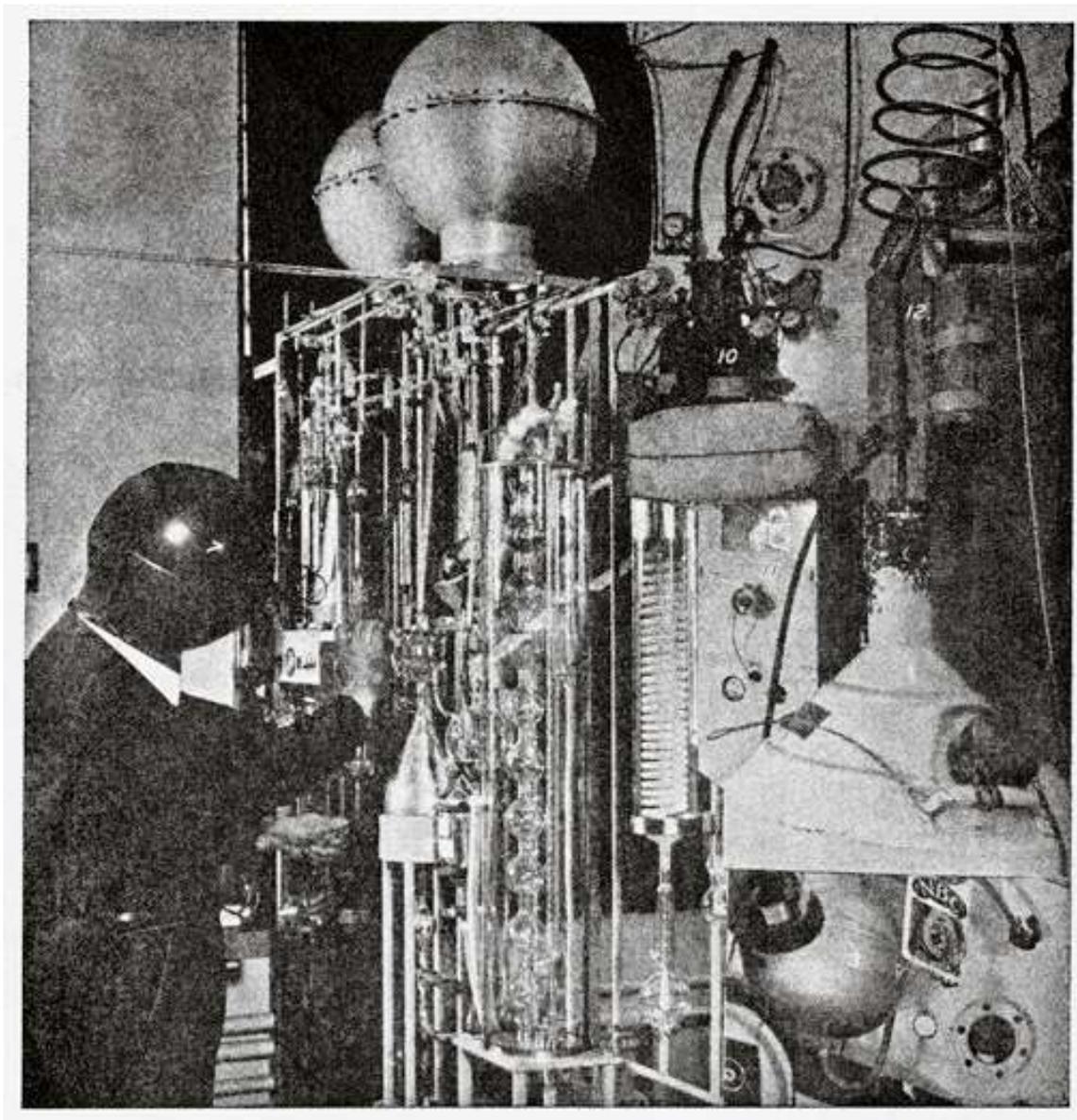
A paz das famílias.

[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 12,6 x 9,1 cm]



Nos primeiros dias viviam no paraíso terreal
com alguns frutos manifestos.

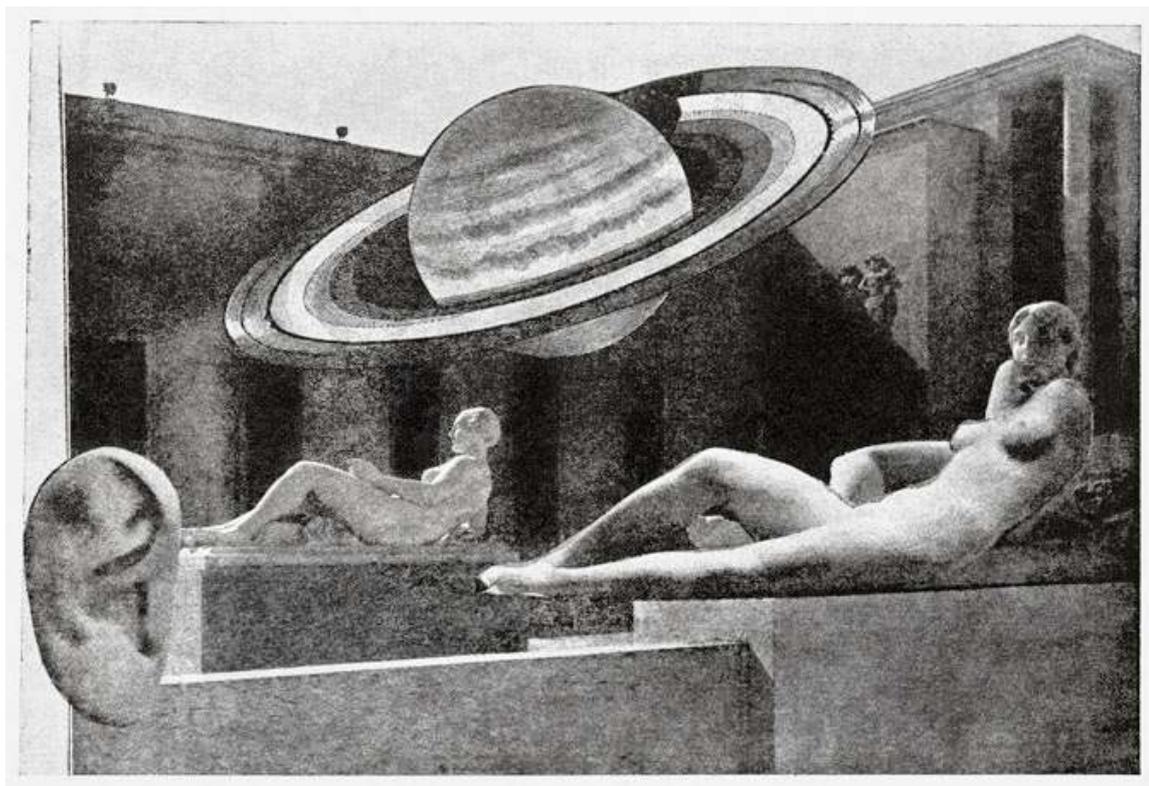
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 12,1 x 8,9 cm]



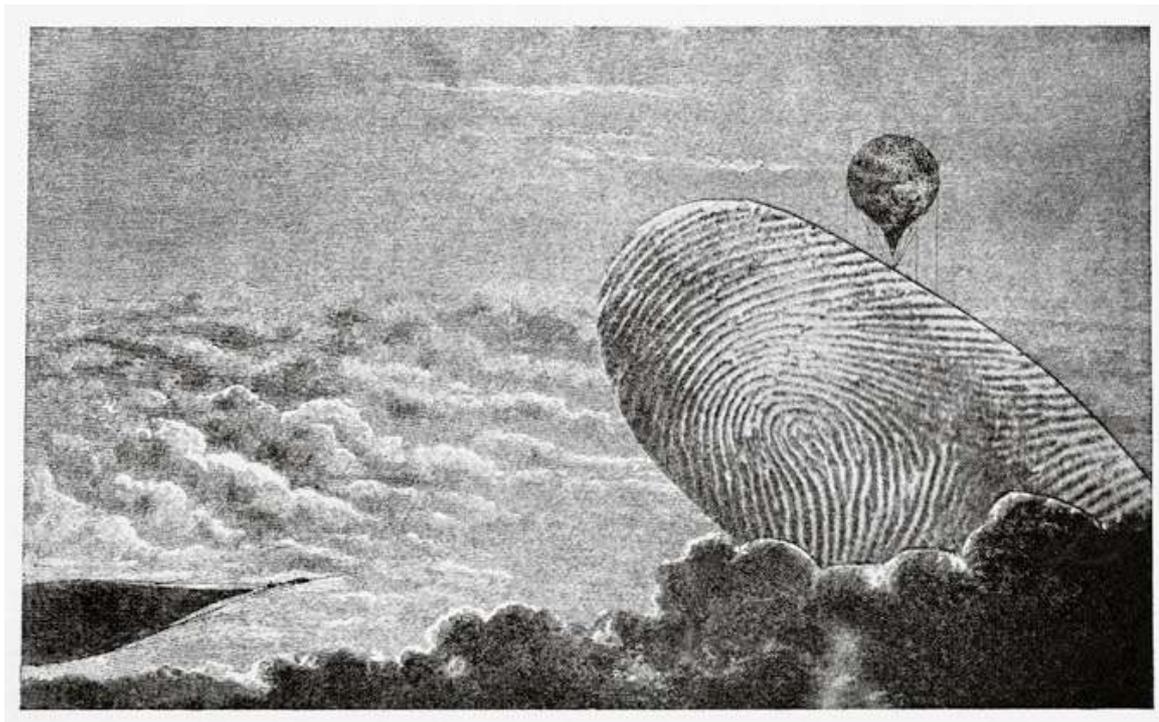
Um dia o pequeno sábio La Mettrie-Vauvenargues viu o que o poeta vê: era o fim das imaginações e de tudo: - o plágio.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 10,5 x 10 cm]



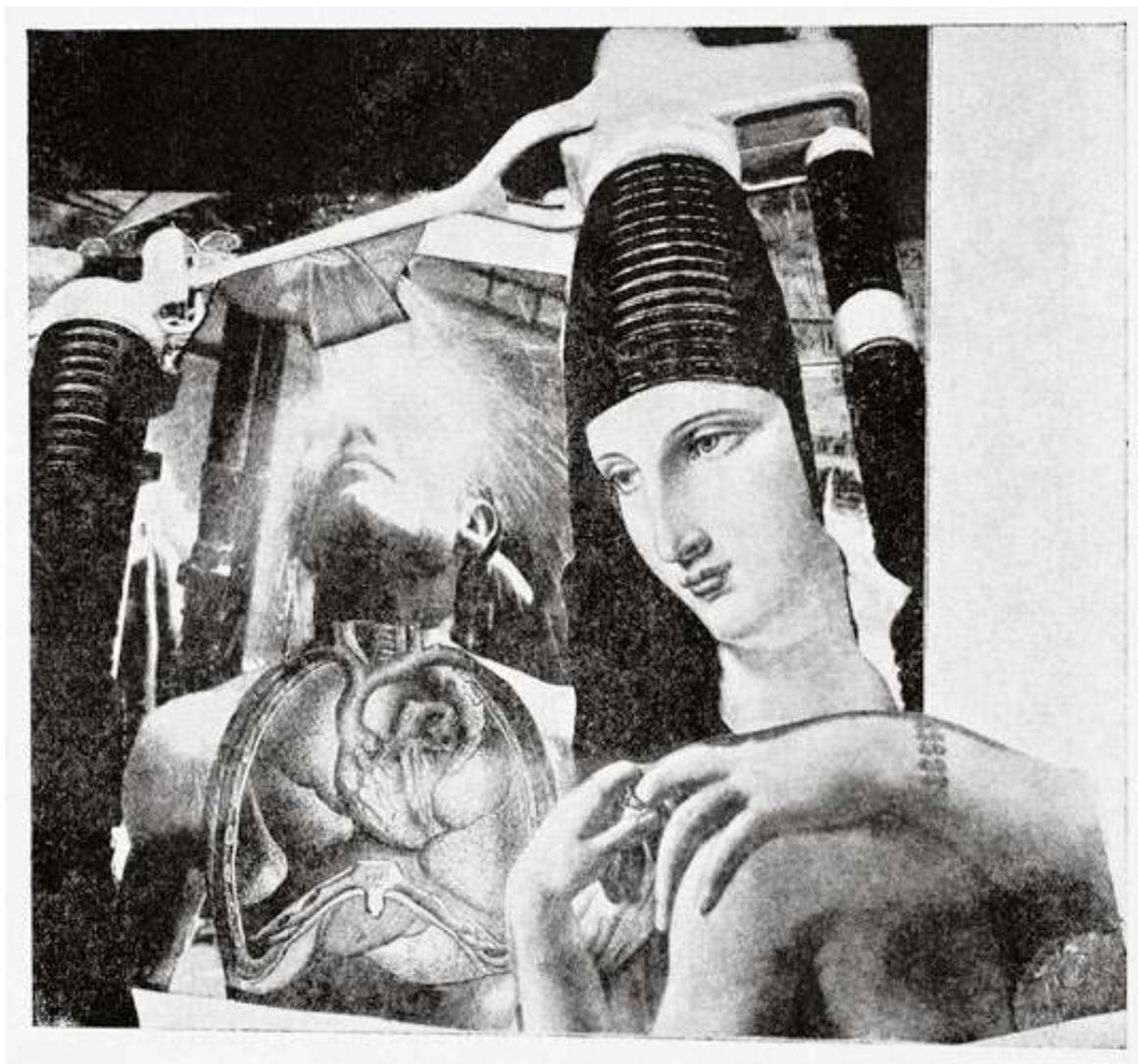
As coisas começam a engordar, suando dentro
de certo ar de luxúria.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 13 x 9,2 cm]



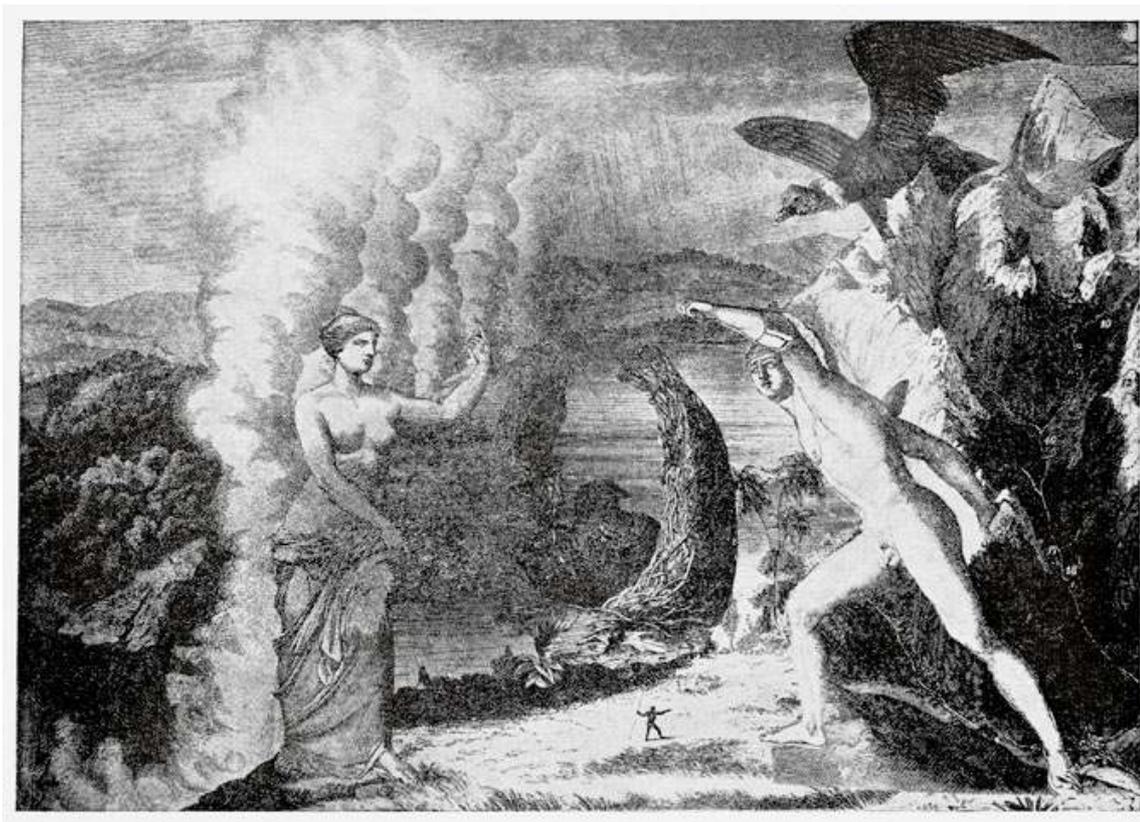
Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 13,2 x 8,9 cm]



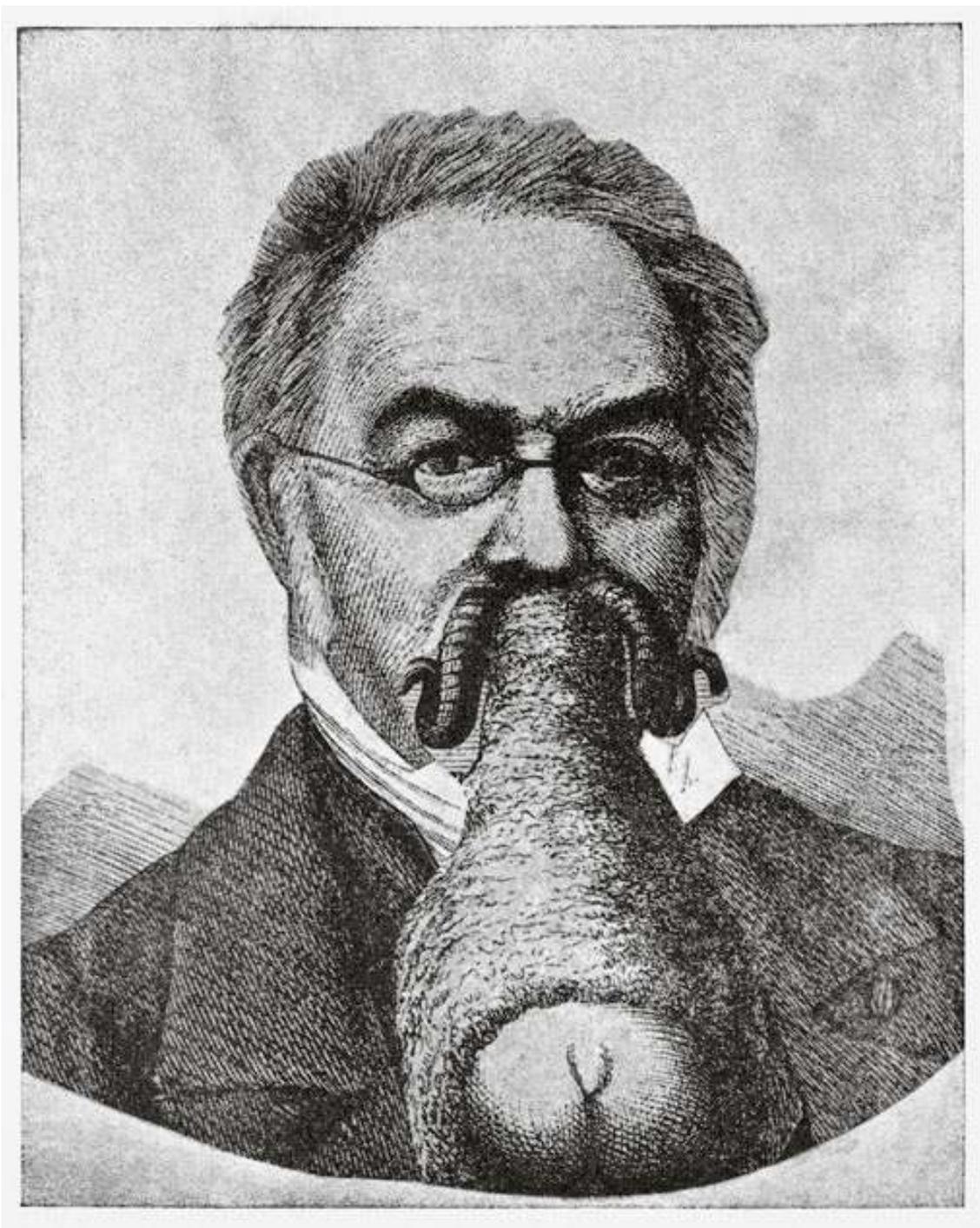
O criminoso lega sua impressão digital.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 13,5 x 8,2 cm]



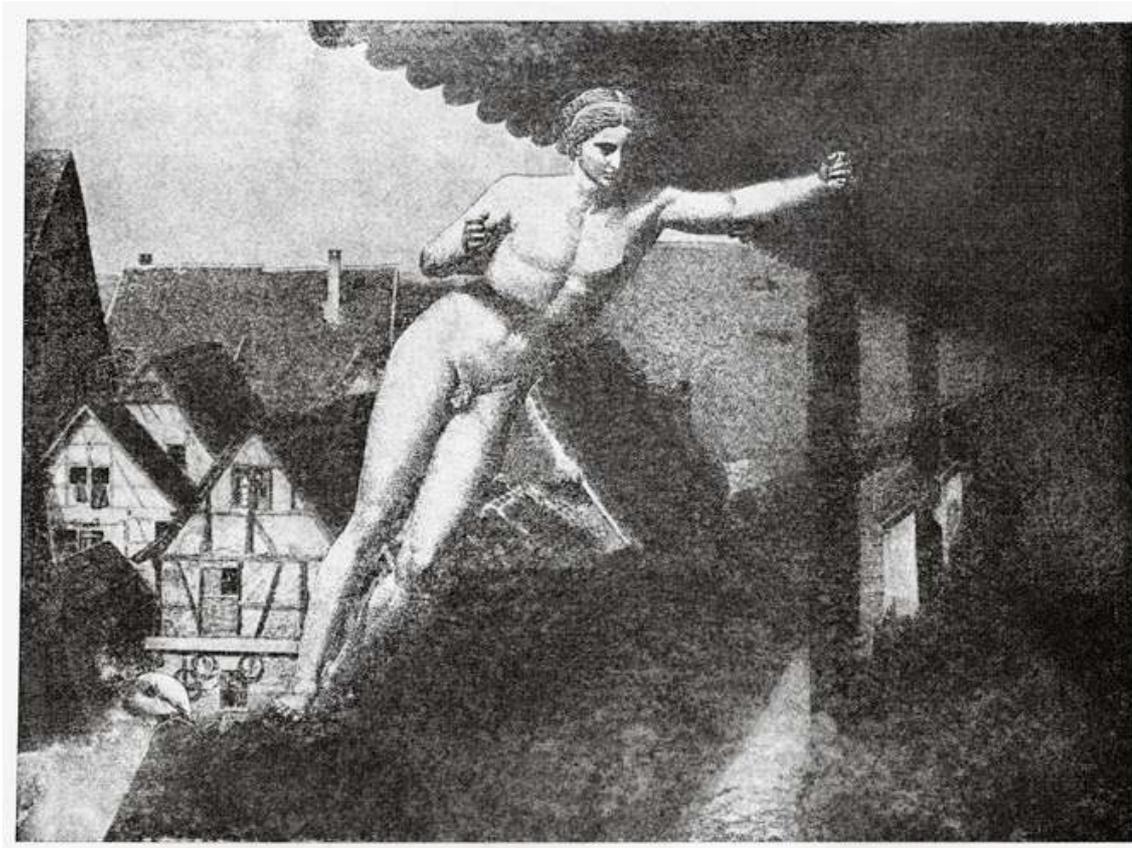
Contudo permanecíamos inclusos, perenemente.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 9,7 x 10,5 cm]



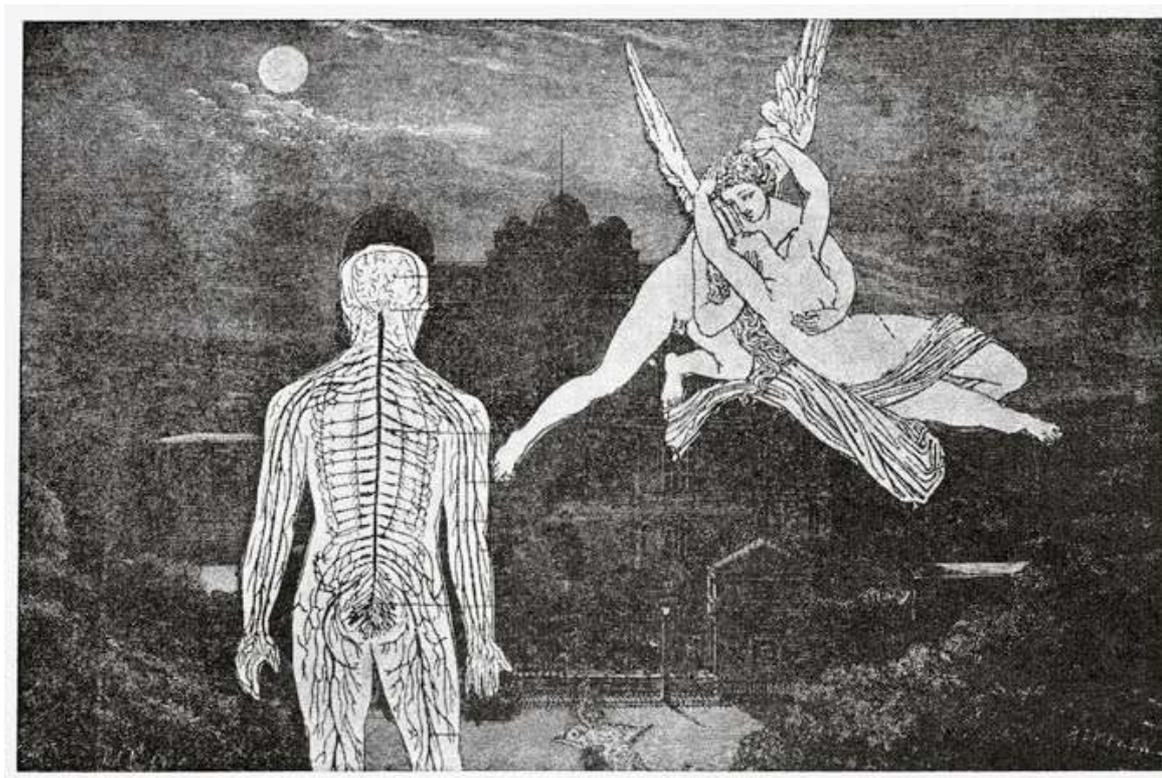
Os seres conseguem desproporções, a floresta recua: eis os gestos.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 12,8 x 9,1 cm]



Será revelado no final dos tempos.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 12,4 x 10 cm]

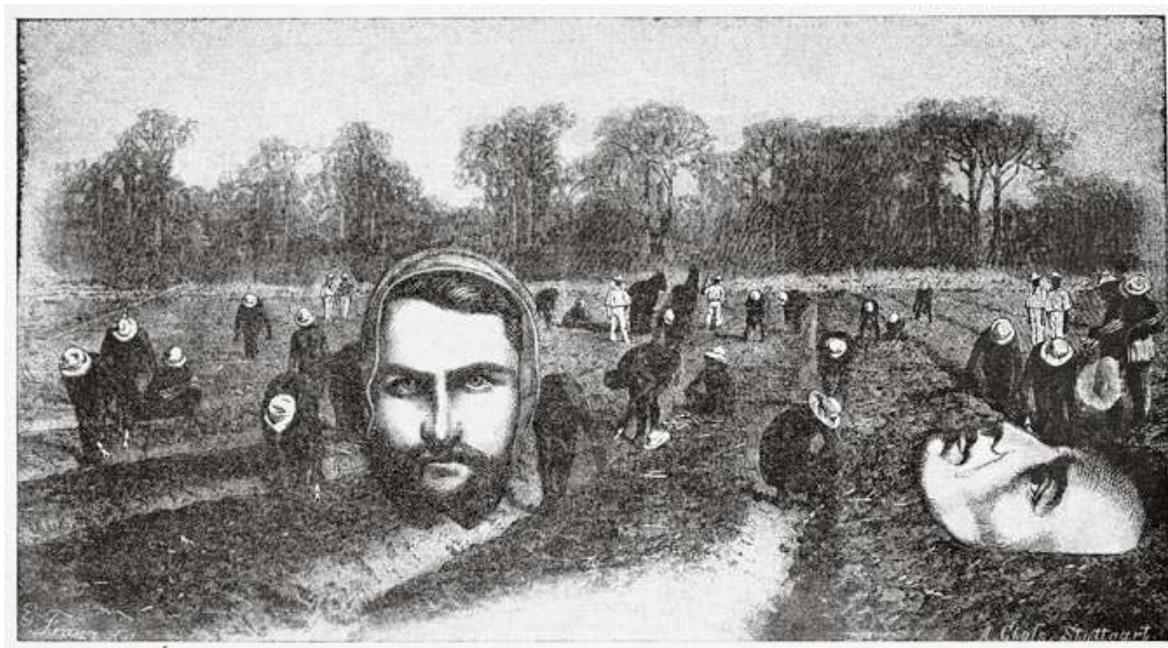


Ao meio dia, dentro da confusão luminosa voavam seres.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 12,5 x 9,3 cm]



Povoadores do ar.

[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 12,5 x 8,2 cm]

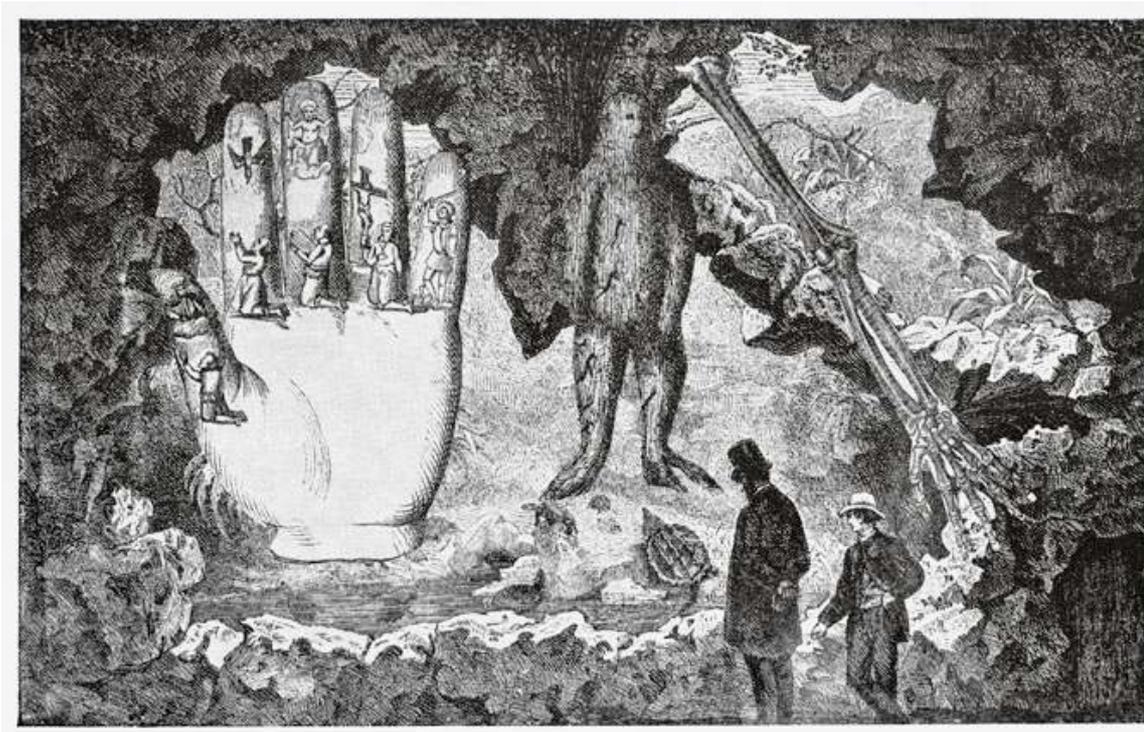


A era pastoril.

[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 14,9 x 8,1 cm]



Tudo tinha sido combinado dentro da maior indiferença.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 14,3 x 10,7 cm]



O começo da catequese.

[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 14,1 x 8,9 cm]

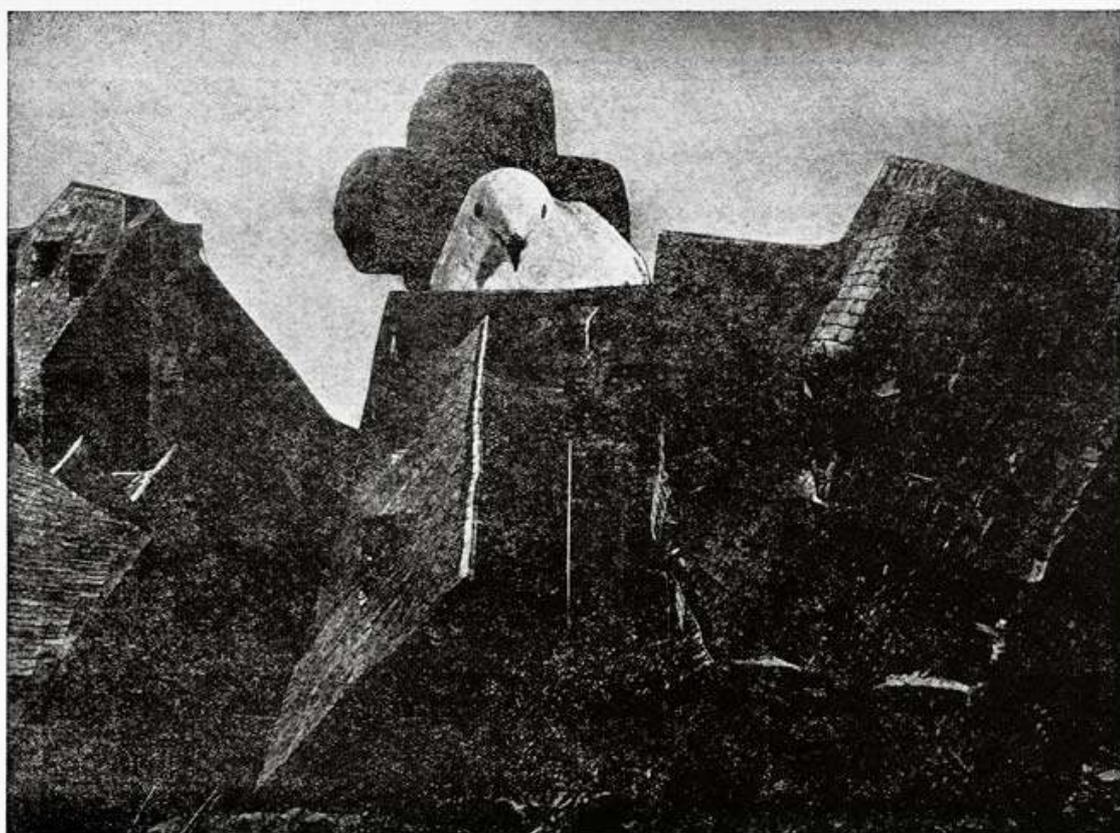


O poeta trabalha.

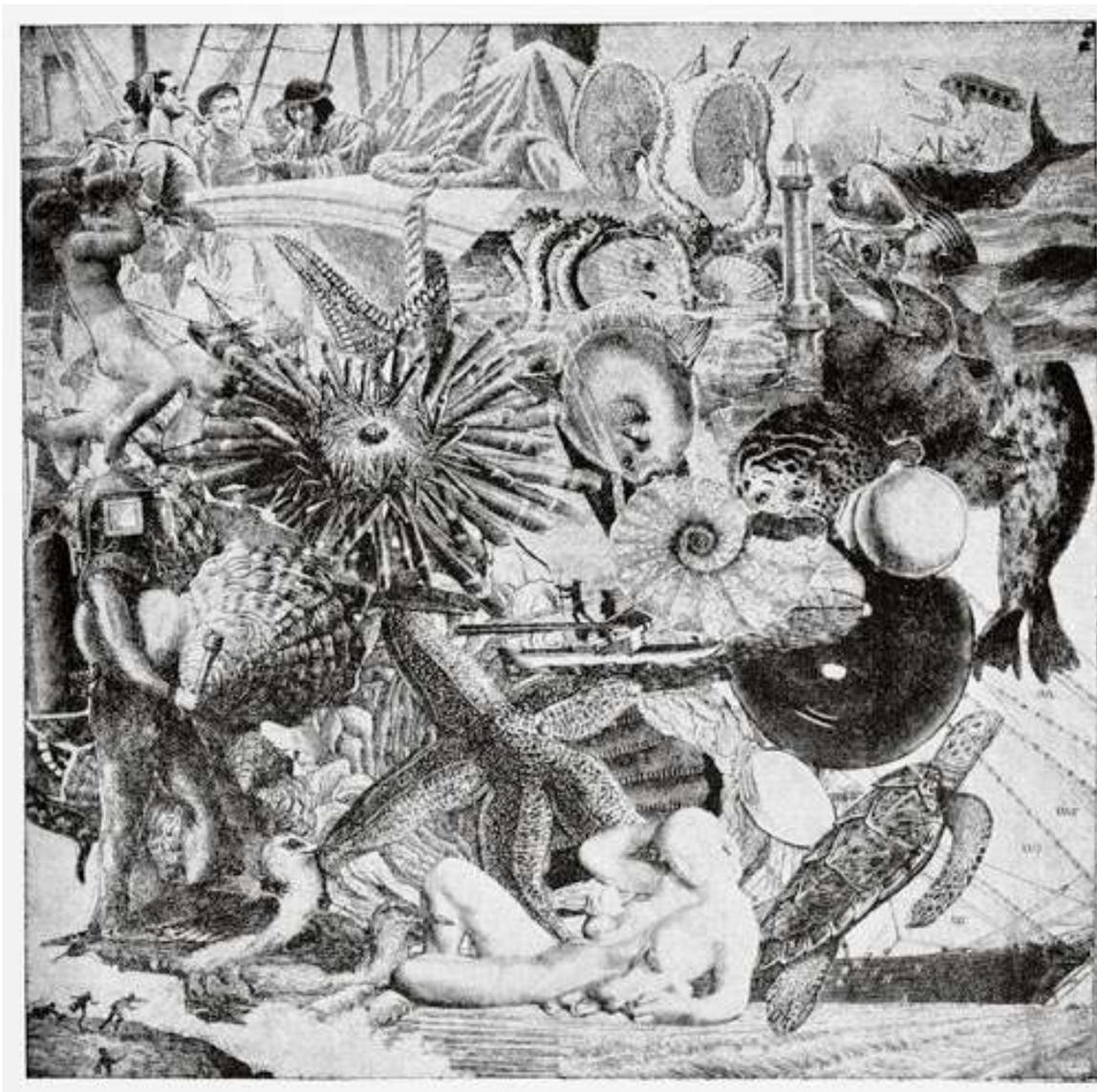
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 13,9 x 10 cm]



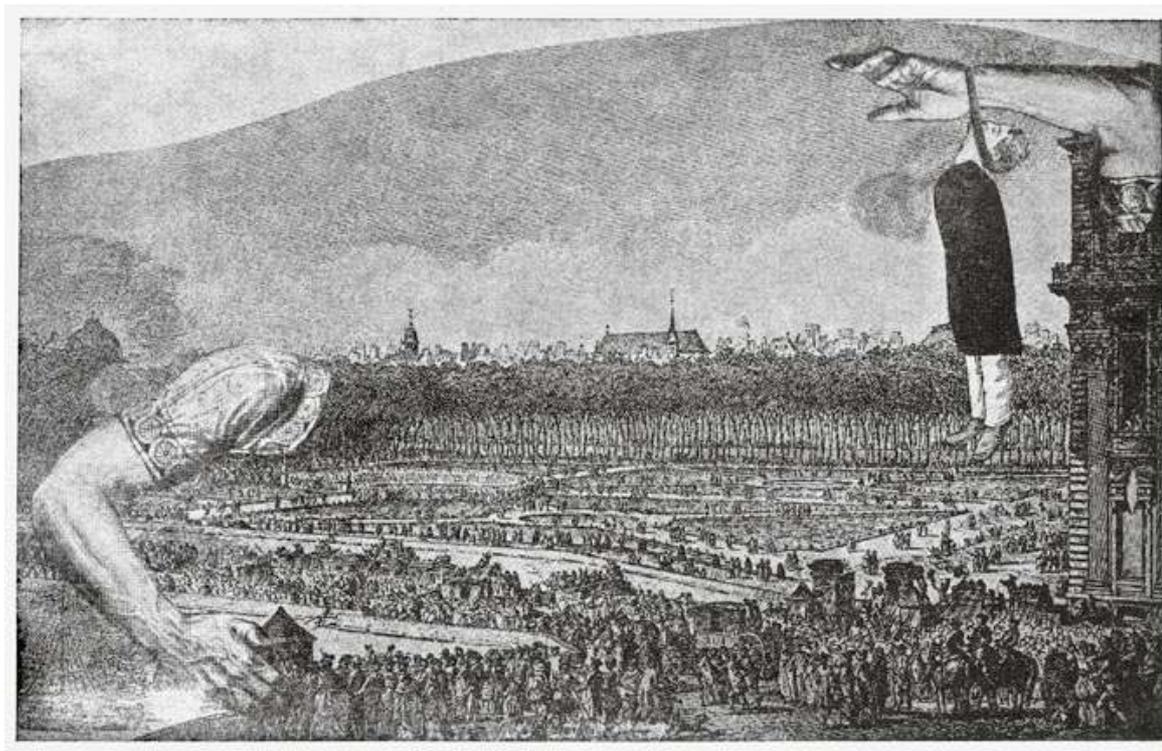
A invenção da polícia.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 14 x 8,9 cm]



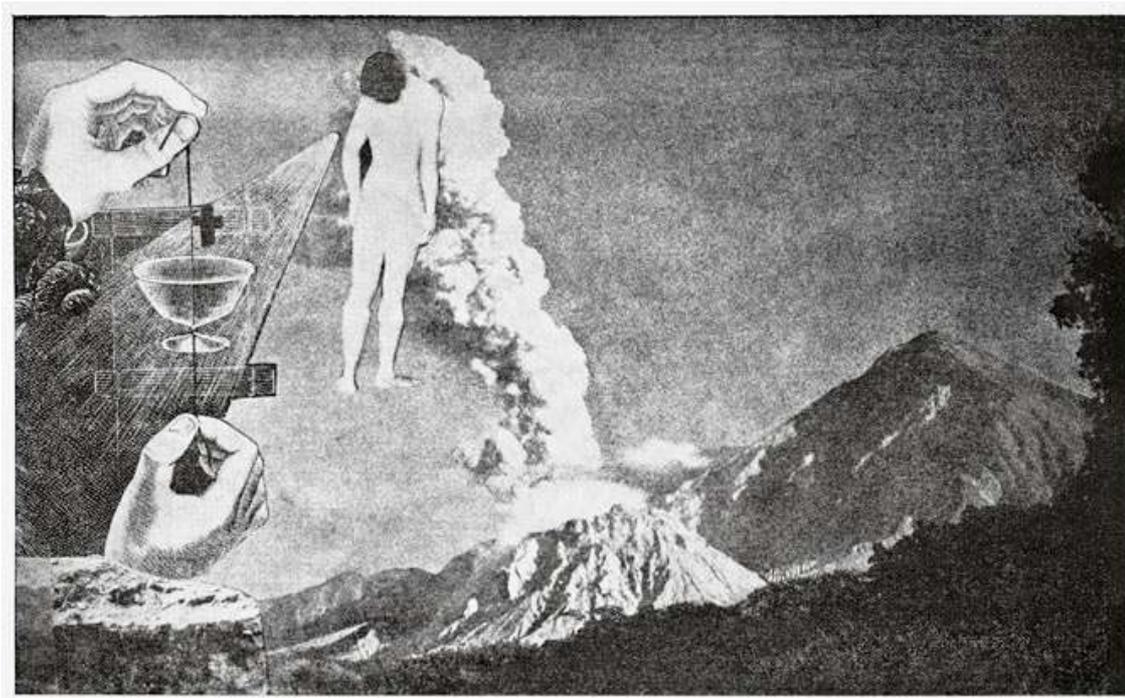
L'avertisseur de la catastrophe.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 13,1 x 9,7 cm]



As catacumbas marinhas contra o despotismo.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 12 x 10,4 cm]



A poesia de uns depende da asfixia de outros.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 14,8 x 9,4 cm]

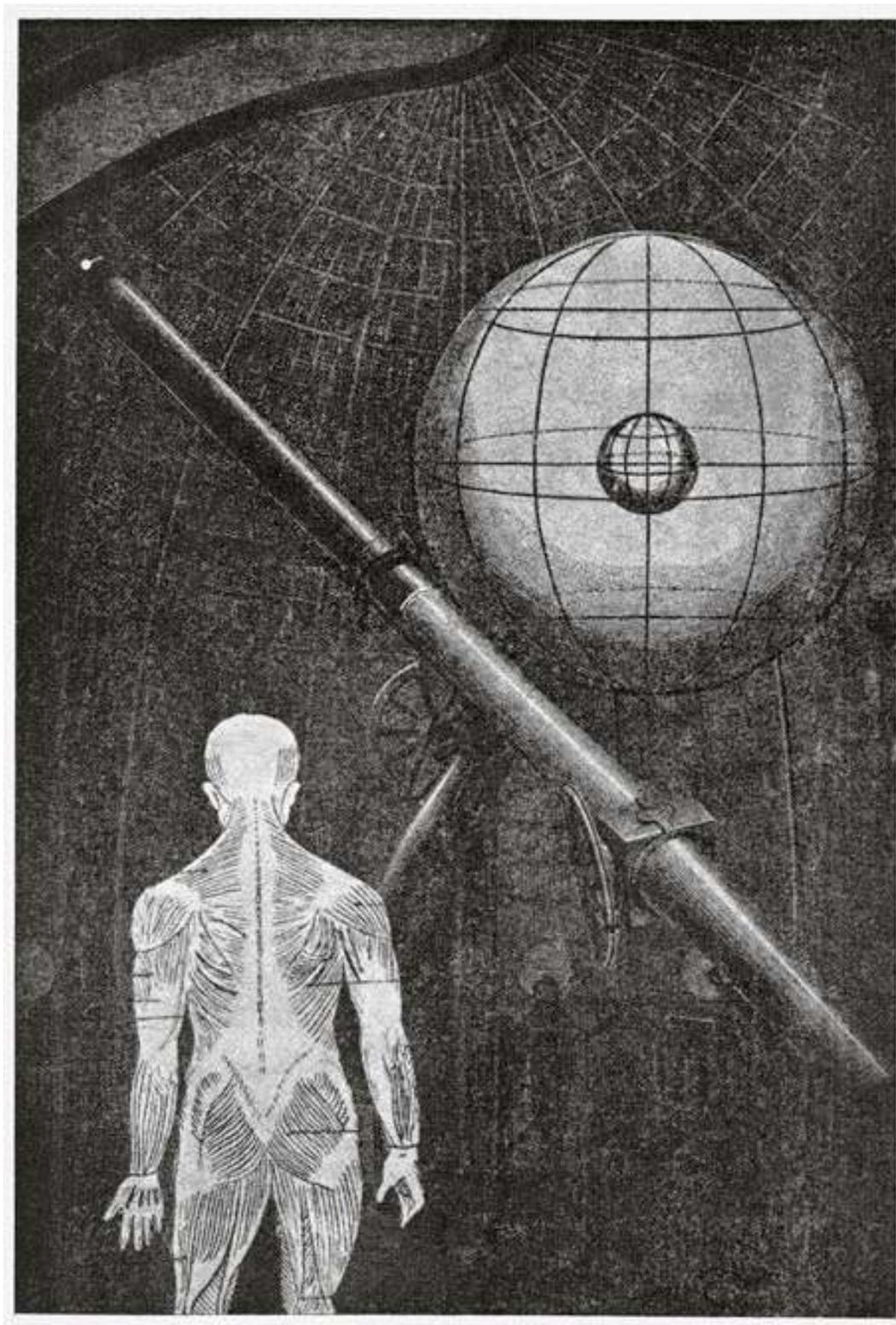


A ideia fixa.

[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 15 x 9,1 cm]

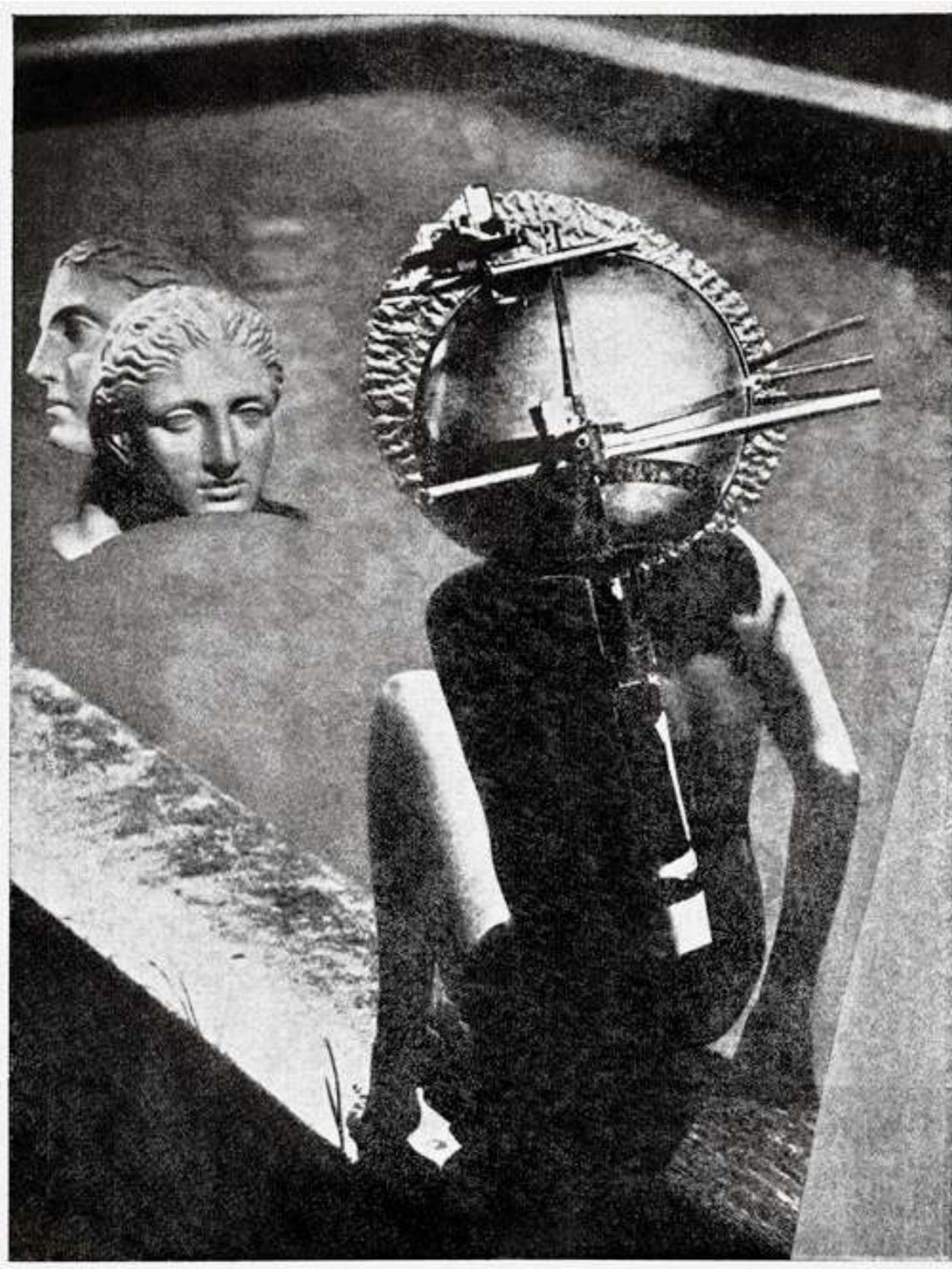


Cristóvão Colombo descobre a América.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 13,8 x 9,2 cm]



Alpha & Omega

[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 15 x 10,1 cm]



América versus Europa.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 13,8 x 10,4 cm]

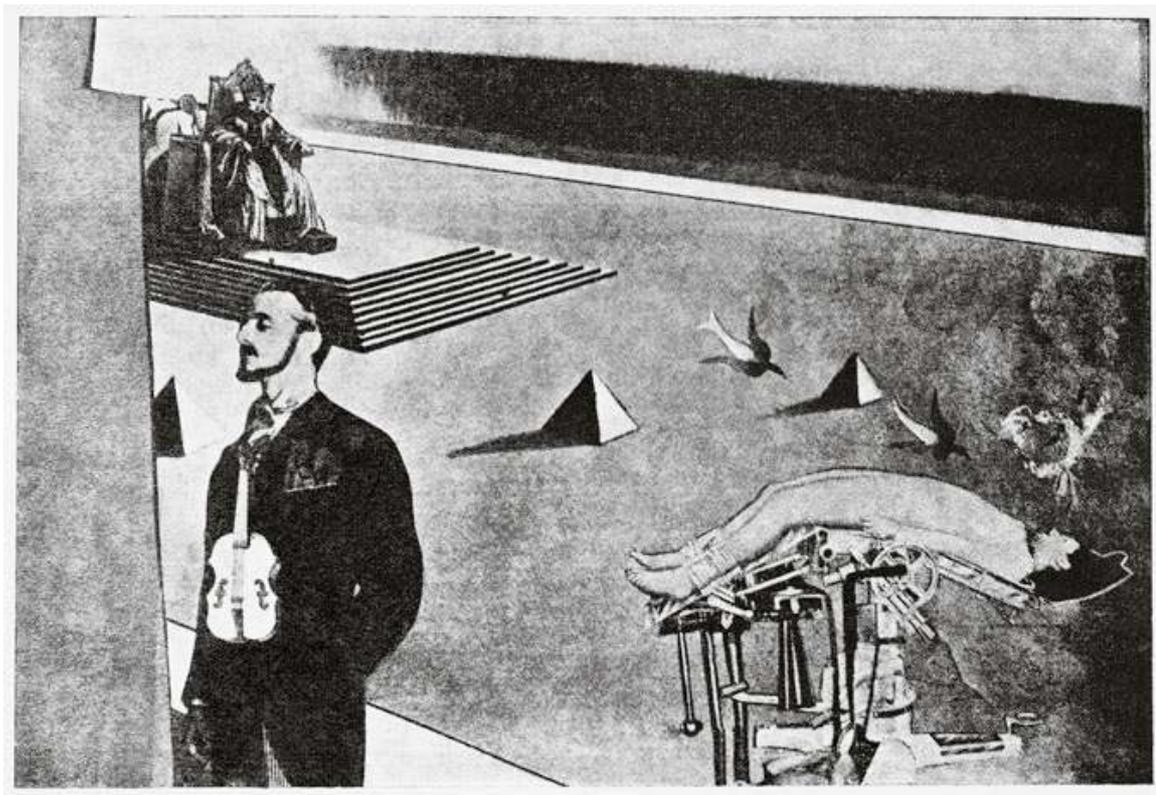


Eis o cálice de fel
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 13,1 x 10,4 cm]



O julgamento do tempo.

[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 14,4 x 10,4 cm]
(col. IEB-USP)



A poesia abandona a ciência à sua própria sorte.
[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 14,9 x 10,2 cm]
(col. IEB-USP)



10 x 0.

[In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*, 1943. 14,9 x 9,7 cm]
(col. IEB-USP)



[Fotomontagem inédita, col. IEB-USP]



[Fotomontagem inédita, col. IEB-USP]



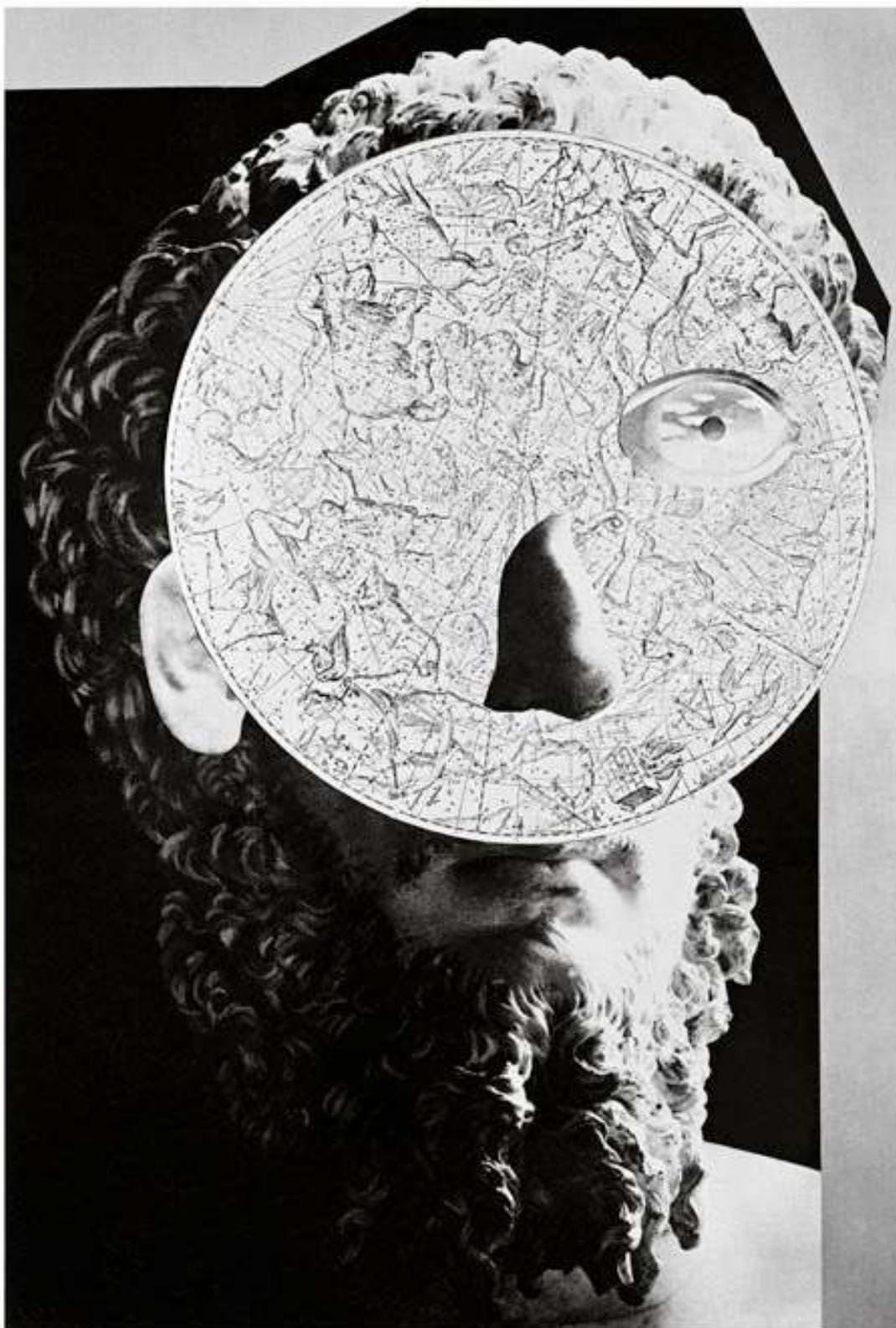
[Fotomontagem inédita, col. IEB-USP]



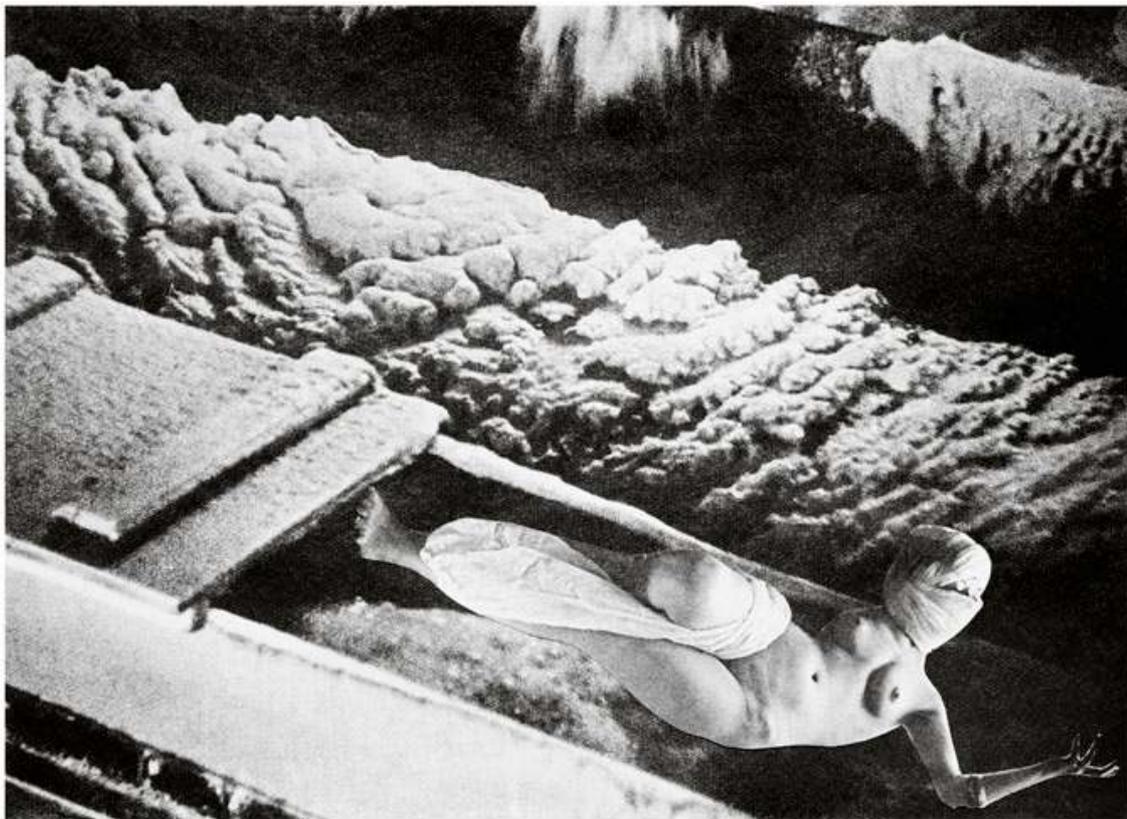
[Fotomontagem inédita, col. IEB-USP]



[Fotomontagem inédita, col. IEB-USP]



[Fotomontagem inédita, col. IEB-USP]



[Fotomontagem inédita, col. IEB-USP]



[Fotomontagem inédita, col. IEB-USP]