

A POESIA EM A PINTURA EM PÂNICO, DE JORGE DE LIMA

THE POETRY IN THE PAINTING IN PANIC BY JORGE DE LIMA

José Antonio de Oliveira¹

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: Este artigo objetiva analisar o livro *A pintura em pânico* (1943), do escritor alagoano Jorge de Lima, com ênfase na relação interartes presente na obra, uma vez que esta é construída por meio de versos e fotomontagens. O trabalho ressalta tanto o nível estrutural das imagens de Lima – embasado na técnica da colagem – quanto os sentidos sugeridos em cada produção problematizada, os quais são fomentados pela metalinguagem, ao levar em consideração as percepções do modernista sobre poesia no século XX. Tal perspectiva, crítica e interpretativa, mostra-se relevante não apenas por discutir uma obra pouco estudada da Literatura Brasileira, mas também por refletir sobre a compressão da poesia a partir dos desdobramentos do século passado. Portanto, o autor alagoano se utiliza de uma forma de poesia moderna – a fotomontagem – para pensar a presença (ou não) da poesia no período. Nesse sentido, o presente estudo encontra-se embasado nos postulados teóricos de Friedrich (1978), Benjamin (2020) e outros autores.

Palavras-chave: Poesia; Fotomontagem; Jorge de Lima.

Abstract: This article aims to analyze the book *A pintura em pânico* (1943), by the Alagoas writer Jorge de Lima, with emphasis on the interart relationship present in the work, since it is built through verses and photomontages. The work highlights both the structural level of Lima's images - based on the collage technique - and the meanings suggested in each problematized production, which are fostered by metalanguage, when taking into account the perceptions of the modernist about poetry in the 20th century. This perspective, critical and interpretative, is relevant not only for discussing a little-studied work of Brazilian Literature, but also for reflecting on the compression of poetry from the developments of the last century. Therefore, the author from Alagoas uses a form of modern poetry - photomontage - to think about the presence (or not) of poetry in the period. In this sense, the present study is based on the theoretical postulates of Friedrich (1978), Benjamin (2020) and other authors.

Key-words: Poetry; Photomontage; Jorge de Lima.

Recebido em 03 de julho de 2023.

Aprovado em 20 de dezembro de 2023.

Introdução

A Pintura em pânico (1943), de Jorge de Lima, obra poética de desenlace visual se reveste da túnica consciente de um lirismo que se apresenta fora de si pela tessitura da linguagem. Procura unir, desse modo, as inquietações dolorosas do sujeito frente às

¹ Doutorando em Estudos Literários, com bolsa Capes, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE). É mestre em Teoria da Literatura pela UFPE (bolsista CNPq) e graduado em Letras pela Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL. E-mail: jose.antoniooliveira@ufpe.br.

mudanças históricas a uma perspectiva crítica da vida que se revela por meio da linguagem. Nesse caso, assombra-se o olhar a partir da sugestão onírica do caos – ideia posta pelo jogo enigmático das fotomontagens.

O livro, constituído por meio da concatenação de imagens e palavras, contém um contato direto com o de Murilo Mendes, de modo que um livro está presente, concomitantemente, no outro². As frases postadas no livro de Lima, as quais acompanham as fotomontagens, caracterizam-se, enquanto versos – e não somente legendas/títulos. Inclusive o próprio autor afirmou ao Jornal *A manhã* (1942) que, ao longo de sua vasta obra, só foi poeta; tal asserção é confirmada em virtude do esforço genuíno e incansável de Lima de produzir poesia das mais variadas formas, o que foi possível devido às suas experimentações nos campos artísticos pelos quais percorreu, dentre os quais se ressaltava a fotomontagem. Mário de Andrade (2010, p. 20), nesse sentido, compreendeu "A pintura em pânico como uma espécie de introdução à arte moderna", por esta não se limitar a nenhum padrão estético. O livro de fotomontagens limiano inova, ainda, por ser constituído por uma dupla colagem: a primeira é oriunda do recorte e mistura de imagens díspares; a segunda, nesse contexto, parte da justaposição das fotomontagens com seus respectivos versos, a fim de complementar sentidos e, certamente, questionar os limites da lógica.

Além de tudo isso, o caráter vanguardista de *A pintura em pânico* se constitui não somente na pluralidade semântica oferecida pela tensão das imagens e dos versos, mas também nos objetos desconexos, recuperados e reorganizados pelo poeta. Assim, em uma mesma fotomontagem, misturam-se a tradição católica com a mitologia grega; o erotismo com a melancolia, a astrologia com a arte renascentista, etc. Um livro de experimentação, onde o aspecto fragmentado da lírica limiana granjeia uma espécie de unidade onírica. Se essa fragmentação – estilística-semântica – ecoa em *A invenção de Orfeu* (1952) ou na novela *O anjo* (1934), em *A pintura em pânico*, a narrativa, aparentemente incongruente, recebe um papel de destaque, porque ela se condensa na colagem da palavra com a imagem e entre as imagens, construídas a partir de um mosaico surrealista. O termo surrealista, vale ressaltar, é usado apenas para referenciar a potencialidade da linguagem, quando a lógica é pintada pelo matiz do insólito, visto que Jorge de Lima não se filiou de maneira dogmática ao movimento mencionado.

² A capa de *A poesia em pânico* (1937), de Murilo Mendes, foi criada por Jorge de Lima. A fotomontagem, cujo nome remete ao título do mineiro, também está presente em *A pintura em pânico* de 1943.

O presente trabalho, nesse sentido, propõe uma leitura do livro *A pintura em pânico*, de Jorge de Lima, com ênfase na relação estabelecida entre poesia e imagem, bem como nos sentidos sugeridos pelo poeta alagoano. Tal estudo é relevante por problematizar uma obra pouco discutida da Literatura Brasileira; inclusive, durante muito tempo, ficou às margens dos estudos literários em virtude dos crivos deficitários recebidos pelo escritor. Assim, em um primeiro momento, faremos uma discussão sobre a fotomontagem, colocando-a enquanto uma forma de poesia, e, em seguida, o texto parte para análise de algumas colagens de Jorge de Lima, as quais, de maneira metalinguística, remetem para o processo criativo do autor mencionado.

1. Poesia moderna e fotomontagem

O poeta de vanguarda não teme o novo e a ele só repugna o que é anacrônico e perempto, o que traz o cheiro de mofo.
(ÁVILA, 1978, p. 85)

Concepções retrógradas do ensino de literatura restringem a poesia às manifestações artísticas postas somente na escrita, isto é, em poemas, limitando o olhar crítico às estruturas transmitidas por meio de palavras, o que diminui o alcance de análises pertinentes sobre como a poesia emerge em outras mídias, a exemplo do cinema, da escultura, das fotomontagens, ou, até mesmo, na poesia performática, cujo suporte para sua realização é o próprio corpo humano. Pensando dessa forma, estes sistemas semióticos também são responsáveis por criar imagens poéticas e, por conseguinte, constroem nos limites de suas especificidades, traços estilísticos altamente sugestivos.

Adalberto Muller (2012), ao pensar sobre a poesia na modernidade, traz uma discussão interessante, a partir da qual é forçoso refletir sobre o lugar da poesia moderna e não produzir discussões infundas sobre a ontologia do lirismo; sendo mais relevante, nessa perspectiva, problematizar os espaços – suportes – onde a poesia se manifesta, do que traçar definições peremptórias sobre o lírico. Nesse contexto, o pensamento de Muller encontra-se em consonância com as perspectivas poéticas produzidas, sobretudo, a partir do século XX. Um exemplo desse tipo de poesia acontece com as fotomontagens de Jorge de Lima, já que de acordo com as reflexões de Rodrigues (2010) sobre a compreensão de poesia por Jorge de Lima, sabe-se que ele a compreendia de maneira ampla, sem a limitar

a escrita, ou seja, independente do meio utilizado para criação do efeito estético/sugestivo das suas obras. Muller (2012), ainda, explica a poesia como fenômeno da intermedialidade, o qual se desenvolve na relação estabelecida entre a poesia e as diferentes mídias, isto é, a poesia – como evento de criação – se desdobra em diferentes formas. Dessa maneira, a poesia não depende, exclusivamente, da escrita, o que a faz ser pensada em diversos enquadres, dando margem para estudos profícuos entre suas manifestações.

Nessa perspectiva, sabe-se que a montagem é uma das maneiras pelas quais a poesia pode ser alcançada. Tal recurso foi demasiado utilizado pela vanguarda surrealista tanto nos filmes³, quanto em fotomontagens. Para Eisenstein (2002, p.11), “a montagem é uma propriedade orgânica de todas as artes” e surge, normalmente, em períodos de instabilidade social, reorganizando e estruturando ativamente a realidade, recobrada poeticamente pelo sistema de justaposição. Plaza (2003), por seu turno, explica que a arte, da qual enfatizamos a montagem, não se produz no vazio; e, na contemporaneidade, constituiu-se enquanto bricolagem – tradução – da história. Dessa maneira, a relação entre montagem e poesia pode ser pensada a partir da própria tradução, haja vista que “tradução e invenção se retroalimentam”. (PLAZA, 2003, p.39). Assim, a maneira como se compreende a poesia, bem como sua dimensão em relação à sociedade, são ampliadas, o que a possibilita ser pensada enquanto resultado de um processo de colagem e/ou tradução.

Ademais, o uso expressivo da montagem no Surrealismo na Europa e no Brasil ratifica esse argumento de Eisenstein (2002), levando em consideração os sérios conflitos do século XX que ceifaram várias vidas, fragmentando o ser humano nas suas realidades físicas e psicológicas. Dessa forma, o ser esmiuçado é reverberado na arte por meio da montagem, construída a partir das várias faces que compõem o ser humano. Além do que, já em seu processo criativo, a montagem traz consigo o esmiuçar do sujeito, unido por tendências, desejos e dualidades.

Se a montagem cinematográfica engendra uma reverberação da sociedade caótica. E, em seu princípio fragmentado, dialoga com o fundamento da colagem: a concatenação de planos para compor cenas, figuras; a fotomontagem, ao se utilizar do

³ Na película *Um Cão Andaluz* (1929), de Luiz Luis Buñuel e Salvador Dalí, visualiza-se como a montagem é utilizada com o intuito de criar imagens poéticas. Obra disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=brjU7JQVGQg>.

mesmo fundamento, também atua na mesma direção, no sentido de que sua forma fragmentada aponta para o mundo estilhaço em decorrência não somente da modernidade, como também dos conflitos bélicos que permearam o século XX. Aqui, verifica-se como as artes convergem entre si, alimentando-se mutuamente. Assim como os gêneros literários se hibridizaram diacronicamente, as diversas realidades artísticas convergiram tanto em situações de produção, quanto em técnicas de realização. Isso aconteceu, nesse sentido, quando a poesia moderna recuperou a colagem em seu processo criativo, enquanto ato de vanguarda. Segundo Andrade:

A vanguarda heróica de 22 projetou numa arte experimental, encarnada pela figura exponencial de Oswald, ao menos em sua aura de maior repercussão, o ideal moderno por excelência de negação de representação da poesia, modelo das poéticas tradicionais, detonando as estruturas de imitação usual do real, abrindo a linguagem poética para uma dinâmica estética mais condizente com o mundo daquele momento. Uma poética da fantasia, do apagamento do aspecto referencial, do corte abrupto, da aproximação com a técnica da montagem do cinema. (ANDRADE, 2008, p.83).

Ao mesmo tempo em que a absorção da colagem na poesia moderna impulsiona uma nova maneira de conceber o objeto artístico – agora destituído de uniformidade – cria-se a poesia da experimentação, a partir da qual não existe uma estrutura homogênea, assim como na sociedade da qual participa. Além disso, nessa forma de literatura, a voz lírica deixa de ser uma representação de uma individualidade para se concentrar enquanto uma linguagem mediadora entre o interior e o que lhe impulsiona: o universo de camadas do que lhe é externo: “essa reavaliação moderna do sujeito, que não é mais encarado em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um exterior que o altera, foi seguida de uma reinterpretação do lirismo”. (COLLOT, 2013, p.224). Dito de outro modo, retira-se, na poesia moderna, a imagem, por vezes, clássica de um eu lírico, a fim de o pensar em sua materialização na linguagem. Ao mudar a concepção que se tem de um sujeito lírico na poesia moderna, bem como seu processo criativo, surge a necessidade de rever os métodos de análise, uma vez que um novo tipo de poesia incita, por parte da crítica, uma nova postura. Afinal, não se analisa um poema concretista com o mesmo conjunto de regras dado a um alexandrino, por exemplo. Dessa maneira,

Não se pode julgar a poesia de vanguarda com afirmações ingênuas, com conclusões fáceis, apenas por se ter visto um poema de ter

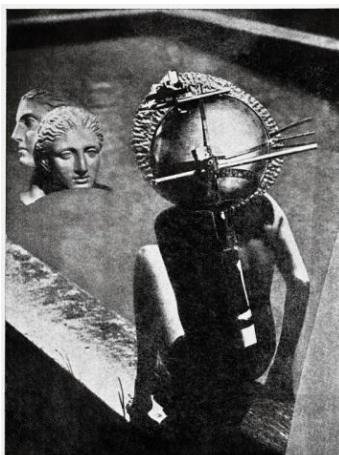
experimental que não se chegou a compreender. Ademais, toda nova linguagem choca de início a inteligência afeita a estruturas já padronizadas, às convenções consagradas pela sanção social, pela educação. (ÁVILA, 1978, p. 80).

Da mesma forma em que, para o poeta, a construção de um verso livre lhe pede um maior esforço, pela necessidade de criar um ritmo que se enquadre ao seu poema, a poesia moderna solicita uma atenção às possibilidades de uma linguagem em tensão, cuja consequência, obviamente, é o aumento da complexidade. Ademais, a poesia nem sempre será compreendida ou terá seus sentidos exauridos; principalmente quando produzida em um cenário não somente de transformações sociais, mas de experimentação. Por isso que as fotomontagens, entendidas enquanto formas de poesias na modernidade, geraram desconforto e um sentimento de estranheza, por parte da crítica. Sobre a poesia moderna, Cavalcanti assinala que

não tratará descritivamente os seus assuntos, conduzindo-nos ao âmbito do não familiar, através de deformações e estranhezas[...] a lírica moderna trocará formalmente o vocabulário usual pelo insólito; a sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas, a metáfora e a comparação são aplicadas de uma maneira nova, forçando a união do que parece ser inconciliável. (CAVALCANTI, 2008, p. 416).

É justamente esse movimento de estranheza gerado pelo insólito e pela colagem que a imagem – ao se desfazer em fragmentos – torna-se outra, por angariar a possibilidade infinita de significados. Cavalcanti (2008), embora se refira a uma dimensão da literatura enquanto palavra, consegue dialogar com a concepção da poesia moderna no desdobrar da linguagem em termos de imagens, como no caso das fotomontagens limianas. Veja-se, nesse sentido, o exemplo abaixo:

Figura 1: Europa versus América



(LIMA, 2010, p. 111)

A justaposição das imagens engendra a criação de um novo objeto, cuja sugestividade é acompanhada, nas obras de Lima, pela complementação do verso; assim, pintura, fotografia e literatura se complementam pela *collage*. A fotomontagem, portanto, configura-se como uma produção artística, que coaduna diversas figuras, sem nenhum elo antecedente, a fim de criar efeitos díspares, e sua natureza permite que sua criação parta da simplicidade do recorte de figuras, presentes em jornais e revistas, visando fomentar imagens poéticas. Além disso, segundo Rodrigues (2010, p. 9), “a fotomontagem adequava-se perfeitamente à proposta de extrair força e beleza da justaposição de elementos díspares”. A força, portanto, concretiza-se no poder de evocar percepções críticas em um mundo estraçalhado socialmente pelos acontecimentos que permeiam o momento histórico de seu autor, partindo de elementos, aparentemente sem nenhuma nova utilidade, a fim de problematizar o sujeito, seu espaço e sua visão de mundo.

A beleza, por outro lado, na poesia moderna, não pode ser entendida em seu sentido genérico, ela também pode estar no grotesco e estranho para sociedade, como também se desdobra na percepção das potencialidades da linguagem. Tanto é, que em Friedrich (1978), tem-se uma ratificação desse argumento, visto que “a anormalidade se anuncia como premissa do poeta moderno, e também como uma das razões de ser: irritação contra o banal e o tradicional[...] a nova beleza pode coincidir com o feio”. Nesse contexto, o exemplo de *A pintura em pânico* encaixa-se perfeitamente nessa proposta de poesia, que rompe o tradicional e revela as mais belas subjetividades líricas a partir da anormalidade objetivada no estranhamento, ou melhor, naquilo estabelecido como feio.

Assim, a fotomontagem renova a linguagem literária no Brasil, ainda que funcione na intermedialidade – para usar um termo de Muller – na aproximação com as realizadas pelas vanguardas europeias, mormente pelas produzidas por Max Ernst.

A asserção de Ávila sobre poesia moderna dialoga, plenamente, com a compreensão em torno da fotomontagem, pois esta também “busca, na revolução das formas e da linguagem, sintonizar-se com a técnica do nosso tempo e utilizar os recursos que lhe são oferecidos para uma expressão”. (ÁVILA, 1978, p.135). A fotomontagem é, nessa perspectiva, espelho de um tempo fragmentado, do qual lhe retira o princípio formador de sua arte: a composição dos estilhaços em uma nova forma de comunicação. E, em consonância com os desdobramentos das artes na Europa, a fotomontagem se encontra no limiar entre o Cubismo – por usar a técnica da colagem – o Dadaísmo, ao quebrar os matizes de uma arte padronizada (sendo uma espécie de antiarte), e do Surrealismo, na medida em que, em seu processo criativo, dá abertura para as ações do inconsciente: “a fotomontagem permitia ainda uma revelação do inconsciente, pois fazia vir à tona as tendências recônditas, os instintos e os desejos recalçados, os ideais e a cultura de uma pessoa”. (CAVALCANTI, 2012, p. 144). Dito de outro modo, a fotomontagem caracteriza-se como uma premissa onírica da poesia; a partir da qual os instintos e a forma como seu artista compreende o mundo são externados; ela, na aparente simplicidade, como aponta Mário de Andrade (2010), deixa rastros que, se seguidos, formam o itinerário da psique de quem a produz.

1. A Poesia nas fotomontagens de Jorge de Lima

Vauvenargues⁴ defendia a concepção do espírito humano sistematizada em três instâncias, a saber: imaginação, reflexão e memória. Enquanto a primeira embasa a capacidade criativa do pensamento humano, seu processo de fomentação de imagens; a segunda, atrelada à capacidade de execução, tem a incumbência de reorganizar as ideias que partem da imaginação, aferindo-as. As duas, por sua vez, são abarcadas e armazenadas na memória. Enfim, segundo Vauvenargues:

Eu chamo de imaginação o dom de conceber as coisas de uma maneira figurada e de gerar seus pensamentos por imagens. Assim, a imaginação

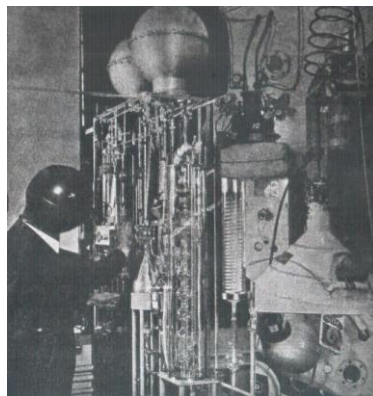
⁴ Escritor francês do século XVIII.

fala sempre aos nossos sentidos; ela é a inventora das artes e o ornamento do espírito. A reflexão é a potência de se redobrar sobre suas ideias, de examiná-las, de modificá-las ou de combiná-las de diversas maneiras. Ela é o grande princípio do raciocínio, do julgamento, etc. (VAUVENARGUES, 2020, p. 2).

Atreladas – imaginação, reflexão e memória – ainda não conseguiam dar conta da complexidade do fenômeno artístico; isso porque a produção da arte engendra, além da capacidade de imaginar, a possibilidade de transformar os objetos ao seu entorno, renovando-os, no catalisar de efeitos poéticos: “um poeta não cria as imagens de sua poesia; ele as toma do seio da natureza e as aplica a diferentes coisas para figurá-las aos sentidos”. (VAUVENARGUES, 2020, p. 17). A teoria do francês recaiu, nesse sentido, na genialidade e originalidade da arte. Para ele, até, entre os grandes filósofos, há uma partícula de cópia/imitação, a qual foi desdobrada, ampliada à medida em que ultrapassaram intelectualmente os seus sucessores. As concepções de Vauvenargues, por sua vez, confluíram no século XX com as de Jorge de Lima, quando este autor utilizou fragmentações de objetos já utilizados, reorganizando-os para criar efeitos de sentido – daí a ideia de tradução – e no momento em que Lima problematiza a realização do plágio enquanto sinônimo de estagnação criativa, ao referir a retroalimentação do ser humano com a máquina, com os avanços tecnológicos de um mundo pós-revolução industrial. Esse pensamento, dessa forma, é pertinente para compreender a fotomontagem abaixo em que Jorge de Lima traz a concatenação de dois pensadores franceses do século XVIII: Vauvenargues – como já visto acima – e La Mettrie⁵

Figura 2: Um dia o pequeno sábio La Mettrie-Vauvenargues viu o que o poeta vê: era o fim das imaginações e de tudo: - o plágio.

⁵ Médico e filósofo, conhecido pela obra *Homem máquina* (1748), na qual pensa o ser humano em uma dimensão material, destituído de questões metafísicas. A retomada de La Mettrie, nesse contexto, consolida-se nas referências às revistas de medicina e filosofia, usadas por Lima em seu itinerário criativo.



(LIMA, 2010, p. 71)

Jorge de Lima reflete, nesse contexto, no fim da capacidade de imaginação na medida em que o ser humano não apenas se voltava para as máquinas, mas também se transformava nelas. Na fotomontagem acima, por exemplo, a cabeça humana é substituída por parte do aparato industrial, de modo que, em quase nada, o homem se diferencia do objeto que controla; aliás, é difícil delimitar quem é responsável por conduzir, ainda que a figura humana esteja a manusear o objeto, sua mente e seus impulsos são robotizados. Aqui, verifica-se a identificação do ser humano com a máquina, em um mundo onde tudo se copia⁶, em que talvez não haja espaço para a criatividade, para as potencialidades da poesia; em contrapartida, a disseminação das artes – impulsionada pela chegada da fotografia – imprime uma nova postura da recepção. Nessa perspectiva, a arte com a chegada da fotografia e inevitável disseminação do cinema, instaura novas formas de ser compreendida, de modo que sua autenticidade – o que Benjamin (2020) chamará de aura – perderá espaço para a maneira como é transmitida que se manifesta, principalmente, a partir da reprodutibilidade. Então, o conceito de plágio passa a assumir outros contornos, já que se mostra como uma maneira profícua para a disseminação da arte, na medida em que chama atenção para a reprodução e insurgência ao tradicional. Segundo Benjamin:

Aquilo que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático; seu sintoma aponta para muito além do campo da arte. Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar

⁶ É possível conjecturar duas leituras a partir da fotomontagem: a primeira parte da semelhança entre ser humano e máquina, a qual – fomentada pela industrialização – impulsiona uma certa melancolia no sujeito lírico; a segunda, ao pensar a arte no contexto do século XX, a verifica enquanto resultado de processos de reprodução, a partir dos quais se permitem conceber o objeto artístico para além da tradição.

a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. (BENJAMIN, 2020, p. 57).

Se a fotografia possibilita a expansão do objeto artístico, destituindo-o do valor restrito, limitado, pelo seu caráter peculiar de reprodução, o que dizer, nesse sentido, da fotomontagem? Levando em consideração que esta, ao reproduzir, recria, re-imagina o objeto, induz também a uma espécie de atualização do que já foi produzido. A perspectiva de Vauvenargues, se equiparada à de Benjamin, pode ser compreendida na medida em que – no processo criativo inerente à arte – há reproduções e cópias (inspirações). No entanto, o objeto criado, ao ser inserido em um novo contexto, assume a possibilidade da liberdade artística, marcada pela função⁷ desempenhada em uma nova obra.

Em outra dimensão, a fotomontagem limiana explora a relação entre ser humano e máquina de maneira crítica; isso porque é possível compreender a transformação e/ou presença do tecnológico substituindo parte daquele que, aparentemente, a conduz. Assim, infere-se a perda de traços humanos em detrimento do avanço cultural e científico, o que, destarte, influencia na perspectiva pessimista do sujeito lírico diante das transformações sociais. Freud (2010), chama atenção para como o avanço técnico-científico se configura como uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que a tecnologia, impulsionada pelos progressos da civilização, torna-se um meio imprescindível para a evolução humana – o que na teoria a deixaria mais feliz, realizada – também se mostra responsável por parte da sua infelicidade:

Nas últimas gerações a humanidade fez progressos extraordinários nas ciências naturais e em sua aplicação técnica, consolidando o domínio sobre a natureza de um modo antes inimaginável. Os pormenores desses progressos são conhecidos; não é mister enumerá-los. Os homens estão orgulhosos dessas realizações, e têm direito a isso. Mas eles parecem haver notado que esta recém-adquirida disposição de espaço e de tempo, esta submissão das forças naturais, concretização de um anseio milenar, não elevou o grau de satisfação prazerosa que esperam da vida, não os fez se sentirem mais felizes. Dessa constatação deveríamos concluir apenas que o poder sobre a natureza não é a condição única da felicidade humana, assim como não é o único objetivo dos esforços

⁷ Eduardo Coutinho, em *Literatura Comparada hoje*, escreve que, quando um objeto é retirado do seu contexto primário, passa a assumir uma nova função. É o que acontece, quando Lima produz suas colagens, uma vez que ele as retira figuras dos seus contextos originais e as insere – reorganizando-as – com novos sentidos.

culturais, e não que os progressos da técnica não tenham valor nenhum para a economia de nossa felicidade. (FREUD, 2010, p.31).

Com efeito, observa-se como essa evolução industrial do sujeito na sociedade destrava sentimentos conflitantes; de um lado, a necessidade de avançar cientificamente, do outro, a dificuldade de acompanhar e corresponder às diversas situações que acompanham o desenvolvimento na sociedade. No campo das artes e da literatura, começou-se a se pensar, nesse contexto, em qual seria o espaço da poesia diante de um mundo cada vez mais desenvolvido, o que fomentou um sentimento de inquietação, por perceber dissonâncias entre a cientificidade e a poesia. Para Mendes (2010), a fotomontagem iluminou o mundo obscurecido pelos avanços científicos, ao se referir, paradoxalmente, à chegada da luz elétrica. Assim, a poesia – construída por meio da fotomontagem – faz com que o sujeito reflita criticamente sobre sua condição, uma vez que a chegada do progresso induz a visão do indivíduo à obscuridade.

Essa melancolia da perda que se reflete na disparidade entre indústria/cientificidade e o poético emergiram em outras fotomontagens de Jorge de Lima. Veja-se, desse modo, *A poesia abandona a ciência à sua própria sorte*.

Figura 3: A poesia abandona a ciência à sua própria sorte



(LIMA, 2010, p. 61)

Em primeiro plano, tem-se, em lados opostos, duas mãos acorrentadas e uma escultura feminina, quebrada, por estar sem braços. Ao fundo, uma espécie de porto, com várias máquinas e navios. É interessante pensar em como o verso e a imagem conversam ao sugerir sentidos de incompatibilidade entre o avanço tecnológico e o espaço da poesia; isso porque, como o gênero poético encontra suas raízes na cultura grega, a poesia é representada pela figura feminina da antiguidade clássica. Esse pormenor também é

relevante por pensar, no nível estrutural – a escultura dialoga com a concepção clássica de harmonia das formas existentes durante a Grécia antiga e reavivadas no Renascimento, período também de equilíbrio e harmonia por retomar os direcionamentos greco-latinos – em como há discrepância entre os atributos inerentes à prática poética e a modernização do ser humano, conduzindo uma reflexão para a falta de espaço para poesia na sociedade moderna. Daí, diante de uma sociedade tecnicista, é importante pensar a poesia a partir do próprio aparato, levando em consideração a transformação pela qual sua estrutura se modifica: a poesia busca, na própria sociedade, meios pelos quais possa se comunicar: “aquela poesia que evade na irrealidade de um mundo cientificamente decifrado e tecnicizado, exige para criar o irreal a mesma exatidão e inteligência pela qual a realidade tornou-se estreita e banal”. (FRIEDRICH, 1978, p.57). Dessa maneira, a fotomontagem, ao sair de um meio tecnicista, utiliza da mesma ferramenta⁸ para pensar criticamente a sociedade na qual está inserida.

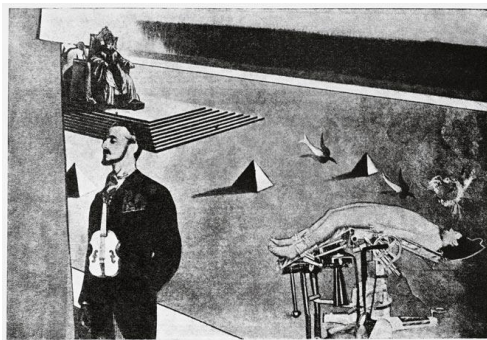
A lírica veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica de vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira salvação alguma. (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

Eis nessa citação o princípio norteador da fotomontagem de Jorge de Lima, onde o sujeito lírico, ao se referir ao abandono da poesia à ciência, pensa, na verdade, o afastamento da sociedade em relação ao poético; inclusive a própria técnica usada – a colagem – constrói o efeito sugestivo de anormalidade, experienciado pela poesia na modernidade. Na outra fotomontagem com o mesmo verso “a poesia deixa a ciência à sua própria sorte”, a poesia passa a ser representada por um músico com um violino colado em seu abdômen. Na imagem, fazendo referência ao verso-legenda, a poesia, de olhos fechados, encontra-se de costas para os outros elementos justapostos; sem olvidar dos seus braços isolados atrás que indicam a despreocupação da personificação da poesia com os acontecimentos exteriores. Somam-se à fotomontagem, a figura do bispo ao fundo,

⁸ A produção da fotomontagem é possível devido ao avanço científico, decorrente da evolução da fotografia. Todavia, em A pintura em pânico, é usada para pensar em como a arte se configura diante do mesmo cenário: tecnicista.

duas pirâmides pequenas, algumas folhas-pássaros e um homem deitado, imóvel, sobre uma máquina

Figura 4: A poesia abandona a ciência à sua própria sorte



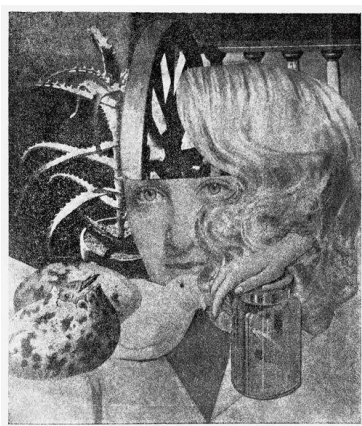
(LIMA, 2010, p. 117)

A pirâmide do centro junta-se, alegoricamente, à pirâmide semântica dos elementos díspares, constituída a partir da poesia (homem com violino), da religião (Bispo no altar) e da ciência (sujeito deitado sobre uma maca). Essa concatenação insólita se direciona aos três pilares da literatura limiana, uma vez que sua poesia perpassa tanto a premissa religiosa quanto à presença da ciência que, somadas à sua biografia, apontam para antiga conversão religiosa e seu ofício na medicina. Na fotomontagem, a poesia abandona as inclinações do sujeito lírico de Jorge de Lima à religião e à ciência, o qual passa a escolher a arte como norteadora das suas ações. No entanto, esse abandono torna-se relativo à medida que se percebem reverberações, mesmo subversivas, do catolicismo e da ciência; engendrados agora no contato com outras esferas religiosas, políticas e sociais, a exemplo do paganismo, que auxilia no tingimento de *A pintura em pânico*, mostrando, destarte, uma maior liberdade criativa nas experimentações de Jorge de Lima.

Ao mencionar o caráter experimental da arte limiana, uma pintura chama atenção pela justaposição de elementos, aparentemente, desconexos, cuja pluralidade interpretativa pode ser guiada a partir de vários caminhos. Para nossa leitura, a entenderemos, a priori, em sua dimensão metalinguística: “Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!”. O verso-legenda, na primeira pessoa, norteia o sujeito lírico da fotomontagem pela fusão das imagens. O termo precipitado aponta tanto para uma possível ironia em relação à obra, pelo seu teor fragmentado, quanto para seu resultado final: o estranhamento, fomentado pelo senso de irrealidade dos elementos

colados. A provável precipitação de Lima, na verdade, coloca-o em uma dimensão moderna da poesia que se marca pela aversão aos paradigmas e/ou às possíveis rejeições de sua obra, visto que “o poeta moderno – deve ser glorificado, principalmente porque se sabe que sua atividade se desenvolve numa atmosfera e num terreno hostis”. (PIETRANI, 2009, p. 29). Diferente do que Pietrani defende, nem sempre o poeta de Orfeu foi enaltecido pela crítica, justamente por esse traço de fundir elementos, presente – em primeiro plano nas fotomontagens – mas, subjacente, na maior parte de sua obra:

Figura 5: Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só



(LIMA, 2010, p. 59)

Na parte inferior da fotomontagem, tem-se dois ovos – um com um pássaro a eclodir – e uma ave semelhante a uma pomba branca; do outro, por sua vez, um peixinho em um pote, preso por uma mão. Em somente um dos lados há possibilidade de liberdade. Ao centro, um rosto feminino com uma roda dentro da cabeça e uma peruca ao lado, como se na tentativa de mostrar o que está na mente da mulher. Do lado da roda ainda, uma planta e um ornamento presente, geralmente, na arquitetura das igrejas católicas. Essa obra, mais enigmática e onírica vista até agora, revela, justamente, o desejo de renovação da fotomontagem limiana, bem como suas incursões pelas vanguardas dadaístas e surrealistas.

Além disso, a imagem da roda na cabeça em si já sugere o processo criativo, de renovação proposto por Lima; ao mesmo tempo em que, em sua estrutura fragmentada, complexa, a fotomontagem induz a um estado de estranhamento diante das coisas e de suas relações no tempo-espaço, o qual se refaz na combinação de elementos justapostos: “a língua poética adquire o caráter de experimento, do qual emergem combinações não

pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam significado”. (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Essa fotomontagem, portanto, assim como as demais, produz sentido na medida em que suas figuras são pensadas em conjunto, o que conduz à possibilidade da sugestão e não a um significado unívoco.

Conclusão

O processo criativo de Jorge de Lima é permeado pelo desejo de experimentação, a partir do qual o escritor conseguiu trabalhar com várias vertentes no seu fazer literário, ainda que parte da crítica na época não tenha compreendido as transformações pelas quais sua obra perpassou – daí os crivos virulentos ao romance *Calunga* e ao álbum de fotomontagens *A Pintura em pânico*. Afinal, em *A pintura em pânico*, Lima encontra poesia na concatenação entre a palavra e a imagem; afastando-se, portanto, de uma compreensão dogmática da literatura, quando circunscreve a poesia as manifestações realizadas apenas pela escrita.

A linguagem limiana, nesse sentido, no intervalo entre as ideias de vanguarda e a poesia Murilo Mendes, desdobra-se em uma nova forma (tensionada por meio das fotomontagens), que se coloca à revelia do sistema literário-artístico do Brasil. Assim, *A pintura em pânico* se insere “contra o institucionalizado pela crítica e história literária, e procura criar um objeto que, apesar de ter a mesma especificidade do objeto anterior, requer uma maneira diferente de ser analisado”. (SANTIAGO, 1975, p. 14). Nessa perspectiva, embora se insira enquanto uma forma de poesia, o caráter experimental de Jorge de Lima requer, por parte da crítica, uma compreensão ampla do fenômeno poético, levando em consideração que este emerge no estreitamento entre o aspecto gráfico e o visual.

Em *A pintura em pânico*, ressalta-se a compressão do escritor acerca da poesia no século XX, no momento em que o fotomontagista justapõe o avanço tecnológico com o afastamento do sujeito moderno, de modo que se reflete sobre o papel – ou local – da poesia em mundo cada vez mais industrializado. Dizer que *A poesia abandona à ciência à sua própria sorte* significa questionar a presença – ou ausência – da arte em um mundo tecnicista, o qual deixa, em segundo plano, a fruição estética em detrimento da industrialização. Ainda assim, é desse ambiente técnico-científico que o poeta retira a matéria de sua poesia, cuja caracterização se faz na própria estrutura do livro de

fotomontagens. Em outras palavras, a colagem de figuras parte, em contrapartida, da facilidade de reprodução proporcionada pelo período.

Referências

ANDRADE, Fábio. *A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual*. 2008. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

ÁVILA, A. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Summus, 1978.

BENJAMIN, Walter. *A obra de Arte na era da reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2020.

COUTINHO, E. Literatura Comparada: Hoje. In: ABDALA Jr. (Org). *Estudos comparados: Teoria, Crítica e metodologia*. Cotia: Ateliê editorial, 2014.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos*. Tradução de Paulo Cesar de Oliveira. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa cultural, 2010.

MULLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: Poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PIETRANI, A. M. *Experiência do limite: Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath entre escritos e vividos*. Niterói: EdUFF, 2009.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTIAGO, S. Vanguarda: um conceito e possivelmente um método. In: ÁVILA, A. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VAUVENARGUES, L. *Seleção de textos sobre retórica: Escritos por Luc de Clapiers Vauvenargues*. Tradução de Danilo Bilate. - Seropédica, RJ: PPGFIL-UFRRJ, 2020.

, Migrante e Transnacional. Letras de Hoje. Vol. 59, N. 2, p. 179-184, abr.-jun. 2015.