

Poética da fragmentação: imagem e palavra em Jorge de Lima

Priscila Sacchettin¹

O arquivo do Museu Lasar Segall preserva uma troca de cartas entre o artista lituano-brasileiro e o poeta alagoano Jorge de Lima, na qual discutem as ilustrações que Segall criaria para o livro *Poemas Negros*, que viria a ser publicado em 1947. Além de documentar a colaboração entre dois importantes nomes de nosso modernismo, a correspondência também aponta para uma questão bastante presente na obra de Lima: a relação entre imagem e palavra. Célebre como poeta, Lima também desenvolveu um trabalho visual através de colagens, aspecto de sua produção que permanece pouco conhecido do público. O conjunto de imagens, produzido entre meados da década de 1930 e início da década seguinte, intriga pelo caráter duplamente “deslocado”, apresentando-se 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, algumas questões de pronto se colocam: Como compreender as colagens no interior da obra de um artista da palavra? Trata-se de um experimento isolado ou está em relação com a poesia do autor? Que sentido teria o interesse de Lima por essa técnica? De quais referências ele se valeu?

As imagens produzidas tampouco parecem estar em casa no contexto mais amplo da produção brasileira de artes visuais daquele período. Colocado sobre esse pano de fundo, o livro de colagens que Jorge de Lima veio a produzir 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 imagens 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 desconcertante – a associação com o catolicismo redivivo dos anos 1930, do qual Jorge de Lima participou.

Desde ao menos 1937, o poeta vinha exercitando-se na técnica da colagem. 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 apenas 250 exemplares, todos rubricados pelo autor². 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 imagens. O livro traz também um prefácio, intitulado *Nota Liminar*, escrito pelo poeta Murilo Mendes, que relaciona a obra com o Surrealismo e identifica o artista alemão Max Ernst como referência, além de atentar para o teor de contestação política da técnica ali empregada.

As colagens originais reproduzidas 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 *Fantasia de um poeta*, ele se refere à montagem como "processo novo de criação lírica" e, comentando algumas das obras, sublinha a qualidade didática dessa técnica, que poderia desempenhar a função de "introdução à arte moderna"⁴.

1. Pesquisadora de pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e pesquisadora visitante no *Lateinamerika Institut* (LAI) da Universidade Livre de Berlim. Professora de cursos livres em instituições como Pinacoteca do Estado de São Paulo, MASP, Casa Museu Ema Klabin, Museu Lasar Segall e Atelier Piratininga. Doutora em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com estágio de pesquisa na *Université Sorbonne/Paris Diderot*. Possui graduação e mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP).

² 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 da USP.

³ Dentre estas, três foram incluídas em *A pintura em pânico*.

⁴ ANDRADE, Mário de. *Fantasia de um poeta*. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 146, 1a. quinzena, nov.1939, s.p.

1. Colagem como resistência.

A técnica da colagem, por meio de seus procedimentos característicos – deslocamento, apropriação e recontextualização de elementos visuais – materializa no campo artístico a ideia de reconfiguração de um novo conjunto a partir de fragmentos, restos e ruínas. Essa operação encontra eco na reflexão 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, assim como o artista visual, seria aquele capaz de, através dos desafios de seu ofício, vislumbrar e sugerir um outro mundo, onde as coisas se libertam da obrigação de serem funcionais. Com esse intuito, dedica-se a criar imagens insólitas, “montadas a partir da justaposição de campos semânticos não conaturais, mas submetidas enquanto montagens a uma vontade de significação unificadora”⁶.

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, revelando a unidade fundamental entre mundo, objetos e sujeito em um espaço que os envolve por igual, abarcando-os numa mesma forma de presença. Assim, a fotografia que se pretende registro do real assume a função de autenticar seu referente dentro de um contexto geográfico, social ou humano específico, reforçando identidades pessoais, familiares e sociais. Partindo dessa ideia, Annateresa Fabris propõe que a montagem 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. Operando contra a lógica unificadora da fotografia, a fotomontagem questiona a identidade de cada signo, rompendo a conexão entre o observador e o efeito apaziguador do fotográfico, que normalmente promove um

⁵ ANDRADE, Fábio de Souza. O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997; p. 112.

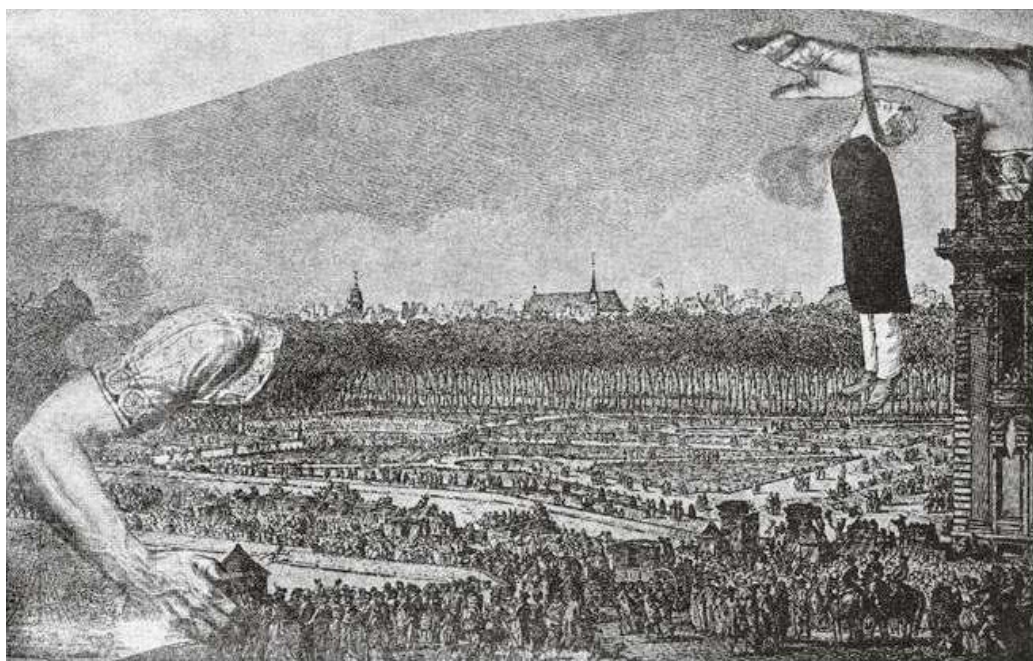
⁶ Idem, p. 56.

sentimento de integração e pertencimento a um quadro comum de referências⁷.

A questão do fragmento e do todo reflete-se, assim, na própria técnica da colagem e da montagem. 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 estilhaçada 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 (*Figura 1*). Nesse cenário sombrio, poesia e arte intercedem para recortar, despedaçar e desalojar imagens, para então reuni-las e reconstituí-las em outra ordem, transformando sua legibilidade, abrindo-as para novas possibilidades visuais e esvaziando-as de qualquer pretensão totalizante.

Figura 4

JORGE DE LIMA. A POESIA DE UNS DEPENDE DA ASFIXIA DE OUTROS. In: *A pintura em pânico*, 1943.



⁷ FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e Surrealismo: Jorge de Lima. *Revista USP*, São Paulo, n.55, pp. 143-151, setembro/novembro 2002; p. 145.

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 ao privilégio excessivo atribuído pela contemporaneidade à função informativa, utilitária da linguagem. As obras que compõem essa fase, *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, preservam a capacidade intrínseca da linguagem de estabelecer universos próprios. Nesses poemas, em que a opacidade semântica funciona como escudo contra o desgaste das palavras e da própria tradição lírica⁸, 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 colagens, ou mesmo em livros contemporâneos a elas, como *A túnica inconsútil* (1938), baseia-se no reconhecimento de que a arte moderna emerge da reorganização de pequenos fragmentos extraídos de um real intrinsecamente caótico, constituindo uma imagem que se opõe à sua redução a funções meramente práticas. Diferentemente da convicção surrealista e dadaísta de que o fim da arte se aproximava e seria acompanhado por um avanço na emancipação humana viabilizado pelo progresso técnico, a poesia de Lima articula-se como resistência, voltada à preservação da capacidade crítica e reveladora inerente à obra de arte⁹. O comentário refere-se à lírica de Jorge de Lima, porém é perfeitamente extensível às colagens, 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 gerado pela primeira vez. 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 colagens e inúmeros poemas de Lima aproximam-se de uma composição surrealista, em que elementos desconexos convivem e se transmutam um no outro.

⁸ ANDRADE, Fábio de Souza. A musa quebradiça. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996; p. 138.

⁹ IDEM, *O engenheiro noturno*, p. 113.

A expressão de tal estado poético não poderia ser alcançada sem um 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: a escolha por uma estrutura fundamentalmente subjetiva. Ao defender o rompimento com a representação sensível tradicional, o Surrealismo transforma a imaginação no elemento central da criação. Caberia à arte expandir o visível através de uma visualidade inédita, resultante do encontro entre a realidade presente e as possibilidades latentes, entre o concreto material e o universo da interioridade imaginativa e onírica. O resultado dessa escolha poética – que é também uma escolha ética – conduz aos temas da reforma do mundo e da libertação da linguagem pois, em lugar da reprodução característica da arte tradicional, o Surrealismo propõe a construção de uma realidade renovada¹⁰. Abrindo caminho para tal produção, o artista pode valer-se do objeto apropriado do mundo exterior. O sentido desse objeto, assinalava André Breton, sofrerá uma transformação completa pela nova posição que assumir em relação aos demais elementos da obra, ou seja, pelas conexões inusitadas que o artista estabelecerá entre ele e seu contexto, respondendo a demandas criativas internas. 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”¹¹. 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 concretização de um princípio moral que se opõe de forma radical à moralidade do mundo em que se manifesta¹². Revigorar a linguagem corresponderia, assim, a fortalecer e expandir a experiência possível do mundo.

É preciso notar, no entanto, que nas colagens 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*

¹⁰ FABRIS, op. cit., p. 146.

¹¹ ARAGON, Louis. Max Ernst, peintre des illusions. In: _____. *Les Collages*. Paris: Hermann, 1965; p. 26.

¹² ARAGON, Louis. La peinture au défi. In: _____. *Les Collages*. Paris: Hermann, 1965; p. 32.

(Figura 2), humano e monstro, *Caim e Abel* (Figura 3) bem e mal, *América versus Europa* (Figura 4), 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”.

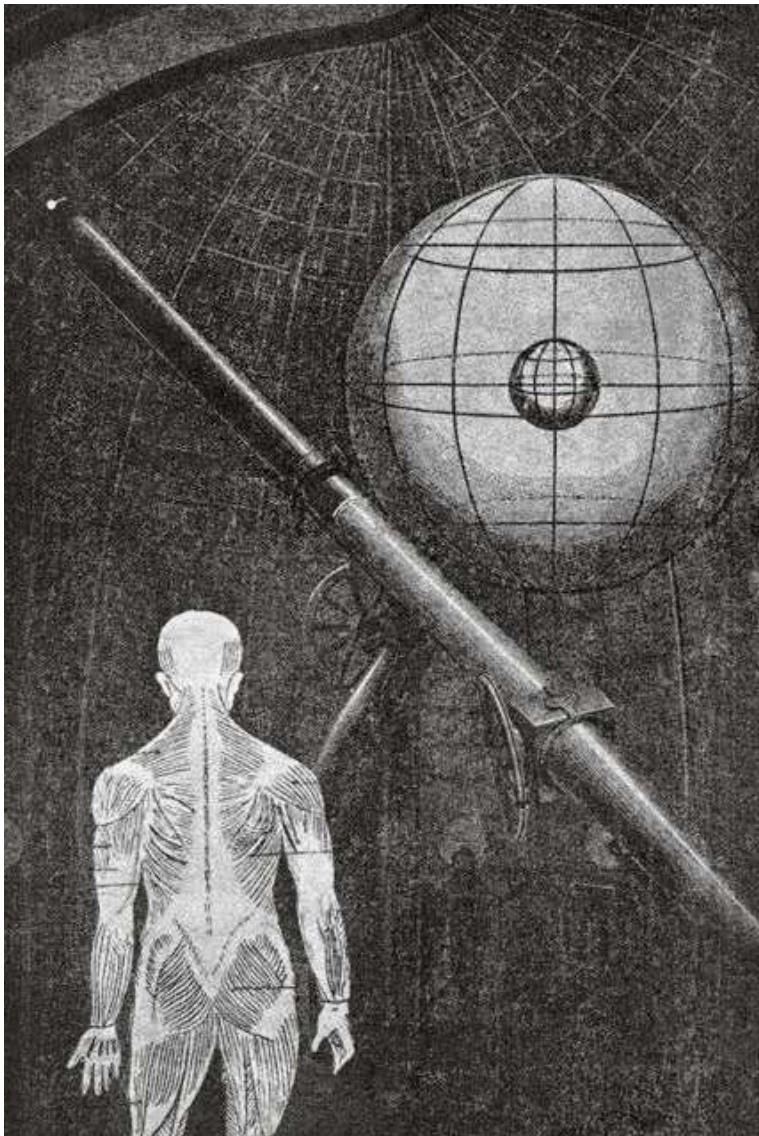


Figura 5

JORGE DE LIMA. **ALPHA & OMEGA**. In: A pintura em pânico, 1943.

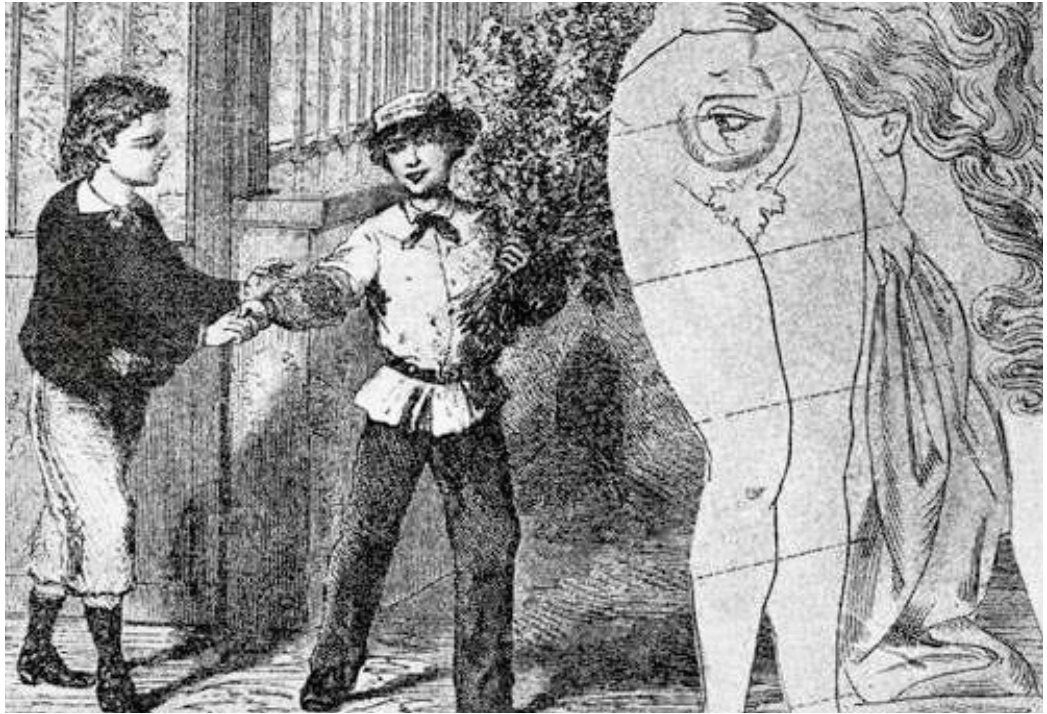


Figura 6

JORGE DE LIMA. **CAIM E ABEL.**
In: A pintura em pânico, 1943.

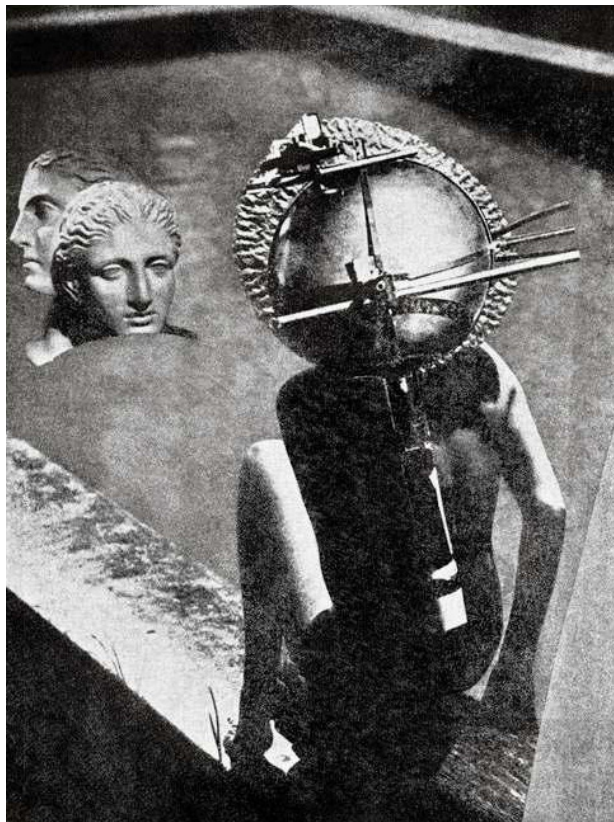


Figura 7

JORGE DE LIMA.
AMÉRICA VERSUS EUROPA. In: A pintura em pânico, 1943.

2. O poeta-demiurgo em crise.

A partir do livro *Tempo e eternidade* (1935), paulatinamente se afirma na poesia de Jorge de Lima uma perspectiva onde a esperança de redenção consoladora é percebida de forma inversa, como impossibilidade de reconciliação no horizonte imediato, cristalizando-se em temor e aflição, na "noite que se abateu sobre os homens"¹³. 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. A atitude do poeta-artista não se confunde, no entanto, com uma postura conformista, mesmo constatando e mimetizando, a seu modo, a ruína que enxerga ao redor. A imitação que a colagem e a fotomontagem fazem da realidade social – ambas fissuradas, fragmentadas, aos cacos – acontece para criticar, propor e resistir. Seria possível, assim, identificar o potencial transformador dessas imagens, que não se limitam ao reconhecimento da carência, da impossibilidade, contrapondo a estagnação ao movimento, a destruição ao gesto do montador que metamorfoseia as coisas¹⁴.

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"¹⁵. O poeta é aquele que consegue captar os elementos do mundo exterior e, por meio do filtro de sua mitologia pessoal, permeada por nuances do inconsciente, transforma-os em linguagem poética e as reinventa para o tempo presente. No contexto da poesia modernista, Jorge de Lima usou a figura de um novo Orfeu para tematizar o trabalho poético, e seu último livro, *Invenção de Orfeu* (1952), pode ser lido como uma atualização desse mito. Nele, o poeta detém a essência divina da criação artística e consegue atravessar o reino dos mortos, porém se vê aprisionado em sua própria condição, oscilando entre o absurdo e o sublime¹⁶. Ao longo

¹³ ANDRADE, Fábio de Souza. Op. cit., p. 44.

¹⁴ 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; p. 45.

¹⁵ LIMA, Jorge de. 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; p. 221.

¹⁶ TISCOSKI, Luciana. A ascense 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; p. 34.

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. O que encontramos é um Orfeu em crise, “obrigado a descer as escadas da repartição”¹⁷. 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. As fórmulas mágicas procuravam agir sobre a natureza estabelecendo uma correspondência entre o indivíduo e o mundo por meio das palavras. Desse vínculo nasceu o recurso metafórico, que, ao desprender-se da magia, manteve-se na literatura com o propósito mais modesto de, ao invés de transformar a realidade natural, atingir o leitor ou o ouvinte por meio da poesia, o gênero que melhor conserva a dimensão metafórica da linguagem¹⁸.

A representação do poeta como síntese alcançada por meio das contradições já se manifesta no poema inaugural do livro *A túnica inconsútil*, na figura do cristão¹⁹. 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 Tomás²⁰.

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 tudo²¹.

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 irrecoverável. O poeta, condicionado pela individuação, surge privado do êxtase da revelação que o integrava à unidade

¹⁷ ANDRADE, Fábio de Souza. Op. cit., p. 47.

¹⁸ IDEM, p. 110.

¹⁹ 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; pp. 70-71.

²⁰ LIMA, Jorge de. *Obras Completas vol. I*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958; p. 425-426. “Poema do cristão”, originalmente publicado em *A túnica inconsútil* (1938).

²¹ IDEM, ibidem, p. 465-466. “E tudo é imprevisto”, originalmente publicado em *A túnica inconsútil*.

capaz de reunir a multiplicidade dos seres²², 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 nenhuma²³.

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 colagens, 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 (...) ²⁴.

Seguindo os versos de *Tempo e Eternidade* (1935), a religiosidade na poesia limiana revela-se assentada na descrença no homem conduzido pela razão e no mundo orientado pela ciência, sustentando-se, em contrapartida, na fé no poeta como figura capaz de engendrar uma nova realidade pautada pela busca da transcendência²⁵. 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

²² ASSUNÇÃO, op. cit., pp. 70-71.

²³ LIMA, op. cit., p. 456. "A vida incomum do poeta", originalmente publicado em *A túnica inconsútil*.

²⁴ IDEM, ibidem, p. 425-426, "Poema do cristão".

²⁵ TISCOSKI, op. cit., p. 29.

de suas formas e suas manifestações, o real que nós percebemos, é preciso transpor as 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 percepção²⁶.

3. O poema-duplo limiano.

Nas colagens 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 constitui uma criação do espírito, não resultando de uma simples comparação, mas da aproximação entre duas realidades relativamente distantes. Quanto maior for a distância, mais intensa será a imagem, adquirindo maior força emotiva e densidade poética. O valor da imagem reside, assim, na beleza da centelha produzida, sendo proporcional à diferença existente entre os elementos aproximados²⁷. A aproximação fortuita desses elementos produz o efeito de absurdo, ocasionando analogias pouco habituais, surpreendentes, estabelecidas no interior da imagem, fazendo surgir daí uma "faísca" poética. Ainda no *Manifesto*, Breton assinala a existência de inumeráveis tipos de imagens surrealistas²⁸. 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 alucinatoria 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) quanto no plano da imagem.

As primeiras colagens de Max 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

²⁶ LIMA, Jorge de. Nota sobre poesia. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 3, pp. 173-177, 2002; pp. 175-176.

²⁷ BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001; p. 35.

²⁸ IDEM, *ibidem*, p. 54.

o que Márcia Arbex chama de poema-duplo²⁹. Nessas obras, as palavras conjugadas às imagens constroem inscrições cada vez mais longas, coligadas em frases insólitas e provocativas, em legendas de teor poético. O termo poema-duplo se aplica na medida em que texto e imagem significam conjuntamente e em sua relação recíproca³⁰. Tanto Ernst como Jorge de Lima 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. Esse duplo sistema permanece nas colagens, com as relações entre legenda e imagem sofrendo deslocamentos e desvios; a escrita já não cumpre a função de elucidar a imagem, como ocorria em catálogos e manuais³¹. Com frequência, as inscrições que acompanham as colagens conservam algo do estilo descritivo e explicativo próprio das legendas científicas, ainda que nada expliquem. A justaposição das palavras na frase equivale à justaposição de elementos visuais na colagem. Estes provêm de contextos diversos e se acumulam de modo ilógico sobre a superfície; nenhuma imagem objetiva se forma. Assim, torna-se inútil recorrer à imagem para esclarecer o sentido da inscrição, e vice-versa. O que domina na legenda é a dispersão do significado, como se ela fornecesse apenas fragmentos de sentido. Em vez de servir de apoio à imagem, a legenda a desestabiliza, a obscurece ou, ainda, convoca a imaginação a percorrer novas e variadas possibilidades interpretativas. Em última instância, é somente na relação entre texto e imagem, no vínculo estabelecido entre esses dois sistemas semióticos, que a tentativa de leitura pode se estabelecer³².

Não há, portanto, qualquer hierarquia estabelecida entre texto e imagem, nenhum dos dois elementos do poema-duplo sobrepõe-se ao outro. O leitor/observador deve, assim, deixar de lado o costume de ter as imagens 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, as próprias legendas são compostas através do processo de colagem verbal, resultando no estilçamento do sentido em

²⁹ ARBEX, Márcia. Le procédé du collage dans l'oeuvre de Max Ernst. *Caligrama*. Belo Horizonte, n. 3, pp. 79-92, nov.1998; p. 85.

³⁰ IDEM, ibidem, p. 89.

³¹ ARBEX, ibidem p. 85.

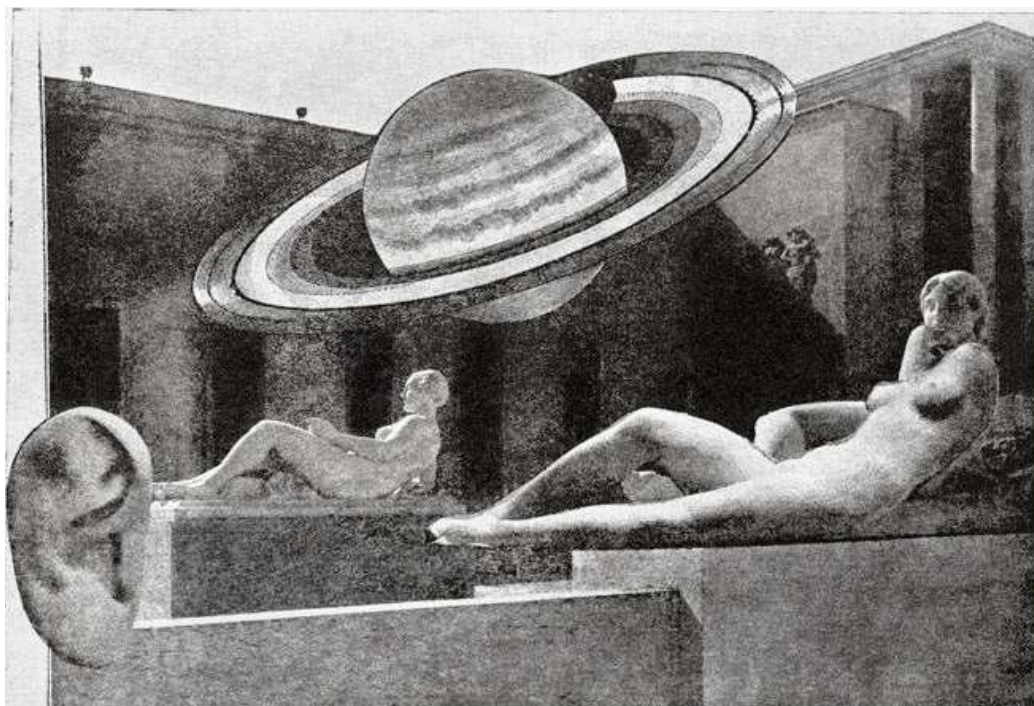
³² IDEM, ibidem, p. 87.

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, que buscam desagregar incessantemente os fenômenos da vida e da natureza, para em seguida reinscrevê-los em um patamar mais elevado – o plano do surreal³³.

Nas colagens de Ernst, o texto associado à imagem remete a determinados aspectos dela, mas atua sobretudo como seu prolongamento poético³⁴. 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 a legenda menciona um elemento que é visível na montagem. Isso acontece, por exemplo, em *Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário* (Figura 5) – o planeta é evocado pelo nome e também comparece visualmente, pairando acima de duas

Figura 8

JORGE DE LIMA. POIS SEMPRE DESEJÁVAMOS A PAZ, A PAZ BRANCA DENTRO DE UM SATURNO DIÁRIO. In: A pintura em pânico, 1943.

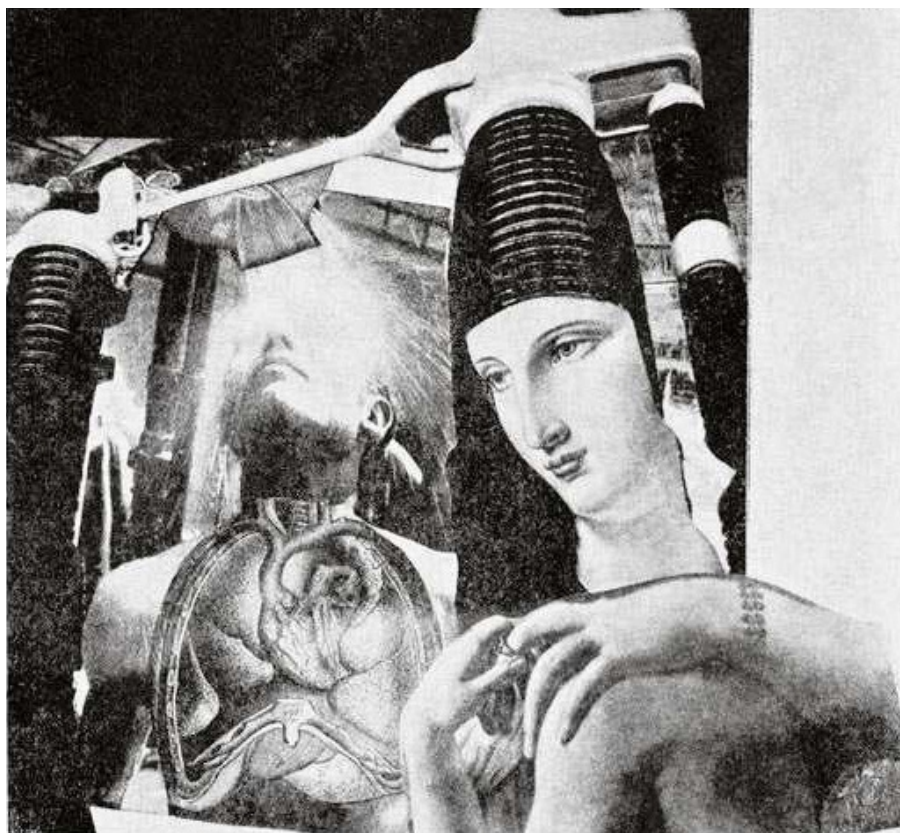


³³ ARBEX, op. cit. p. 89.

³⁴ IDEM, ibidem, p. 88.

Figura 9

JORGE DE LIMA.
CONTUDO
PERMANECÍAMOS
INCLUSOS,
PERENEMENTE. In: A
pintura em pânico, 1943.



estátuas, sobre um fundo arquitetônico de linhas retas. Por vezes, a relação se dá de maneira indireta – algo da imagem é mencionado na legenda, porém não diretamente nomeado, como no caso anterior. É o que ocorre, por exemplo, em *Caim e Abel* (Figura 3). Os meninos que aparecem na montagem não eram, em seu contexto impresso original, ilustração dos filhos de Adão e Eva. No entanto, a menção a dois nomes bíblicos masculinos feita na legenda 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 ser, Caim e Abel. Diferentemente do exemplo anterior, em que Saturno é facilmente reconhecível e, no contexto da colagem 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 legenda 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* (Figura 6), 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 nexu 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 legendas 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 às legendas *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.

A primeira legenda 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).

A experiência de Jorge de Lima com a colagem 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 a essa linguagem é bastante pequeno, se comparado ao arco maior da carreira literária do autor alagoano. Convém, contudo, recordar que o recurso ao fragmento e à desassociação já faziam parte de seu mundo poético e imagético. Acredito que a prática da montagem na obra limiana não é casual e se justifica plenamente na medida em que vincula-se à poética do fragmento e às imagens de estilhaçamento, mutilação e ruína, presentes na lírica limiana, formando assim uma continuidade entre colagem e poesia.

Referências bibliográficas

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

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

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

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

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.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

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.

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

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.

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

PAULINO, Ana Maria (Org.). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1987.

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.