



## As forças saturninas nas Fotomontagens do poeta Jorge de Lima

### *The Saturnine Forces in the Photomontages of Jorge de Lima*

Bárbara Bergamaschi Novaes

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), Rio de Janeiro,  
Rio de Janeiro / Brasil  
barbarabergg@gmail.com

**Resumo:** A partir de uma análise seletiva de oito fotomontagens do livro “Pintura em pânico” (1943) de Jorge de Lima traçamos correspondências entre as imagens do poeta alagoano, a iconografia barroca e alegórica estudada por Walter Benjamin, e as tópicas privilegiadas pelos artistas surrealistas europeus. Veremos como a *praxis* e os procedimentos criativos de Lima bebem das fontes dos artistas da vanguarda francesa do início do século XX, ecoando as investigações empreendidas pelo movimento encabeçado por André Breton e Georges Bataille – que, por sua vez, se configurou, nas palavras do crítico Ronaldo Brito, como: “uma tentativa heróica de atacar o *cogito* cartesiano” e “denunciar a falência do projeto moderno”. Para tal nos apoiaremos nas preposições, escritos e obras destes escritores supracitados, bem como nas trocas epistolares entre os poetas, Murilo Mendes e Jorge de Lima, bem como a relação de ambos com o pintor Ismael Nery.

**Palavras chave:** Surrealismo no Brasil; artes visuais; vanguardas modernas; fotografia.

**Abstract:** From a selective analysis approach of eight photomontages of Jorge de Lima’s book “Pintura em Pânico” (1943), we point to several correspondences between the photo-collage images of the Alagoan poet, and the baroque and allegorical iconography studied by Walter Benjamin, as well as the themes favored by surrealist’s french artists. We will regard how Lima’s creative *praxis* and procedures had nourished from the early-20th-century French avant-garde surrealist artists, echoing the investigations undertaken by the movement headed by André Breton and

Georges Bataille – described by art critic Ronaldo Brito as: “a heroic attempt to attack the Cartesian Cogito” and “denounce the bankruptcy of the modern project”. For such can we will base our analysis on the writings and works of Surrealism movement members, as well as in the epistolary exchanges between poet Murilo Mendes, Jorge de Lima and the painter Ismael Nery.

**Keywords:** Surrealism in Brazil; visual arts; modern avant-garde; photography.

## 1. Introdução - As energias Saturninas de Jorge de Lima

“A poesia em Pânico” (1943) de Jorge de Lima



Uma mulher, com os cabelos envoltos em um turbante, segura em sua mão direita uma esfera gradeada. O objeto aparenta ser um modelo de uma orbe em volume tridimensional que, com o toque dos dedos gira no próprio eixo, simulando o movimento dos astros celestes. A mulher pousa seu queixo sob a sua mão esquerda e mira o objeto com uma expressão circunspecta e reflexiva. Divisamos na mesa em que ela se apoia os materiais para o estudo científico: um pergaminho, um livro com uma inscrição em latim, um compasso e um recipiente de tinta com uma pena mergulhada.

É curioso descobrimos que a gravura da alegoria da astronomia, retirada da edição do livro de 1880 de Camille Flammarion, *Astronomie Populaire*, tenha sido a imagem escolhida pelo poeta alagoano, Jorge de Lima, para a criação de sua fotomontagem intitulada *A Pintura em Pânico* (1937), e que veio a se tornar capa do livro homônimo de poesia de Murilo Mendes. Na releitura de

Lima, a Sibila<sup>1</sup> perde seu rosto, sendo este substituído pela imagem do planeta Saturno, já no lugar do recipiente de tinta, Lima sobrepõe a figura do que aparenta ser o planeta Júpiter.

Em *A origem do Drama Trágico Alemão* (2011, p. 155) Walter Benjamin realiza um estudo sobre a Doutrina de Saturno. Benjamin assinala que a principal fonte do saber astrológico medieval provinha dos estudos de filósofos e matemáticos orientais, tais como o persa Abu Ma‘shar. Para os astrônomos desta época uma das influências mais funestas dos astros seria a do planeta Saturno. Este figuraria como um “planeta ameaçador” e seria dotado das seguintes qualidades: pesado, frio, seco e localizado no ponto mais alto do céu – suas energias emanariam do local mais profundo e misterioso do cosmos.

Devido à essas características, a influência de Saturno geraria homens presos à vida material, mas simultaneamente, em uma aparente aporia, extremamente espiritualizados e indiferentes à vida terrena, ligados a uma *religiosi contemplativ*. Como “demônio de contrastes”, Saturno investiria nas almas uma indolência e apatia mas, igualmente, impulsionaria a inteligência e a contemplação. O homem regido sob o signo deste astro seria dotado de uma genialidade que poderia se manifestar em dons divinatórios<sup>2</sup> aproximando-o perigosamente da

---

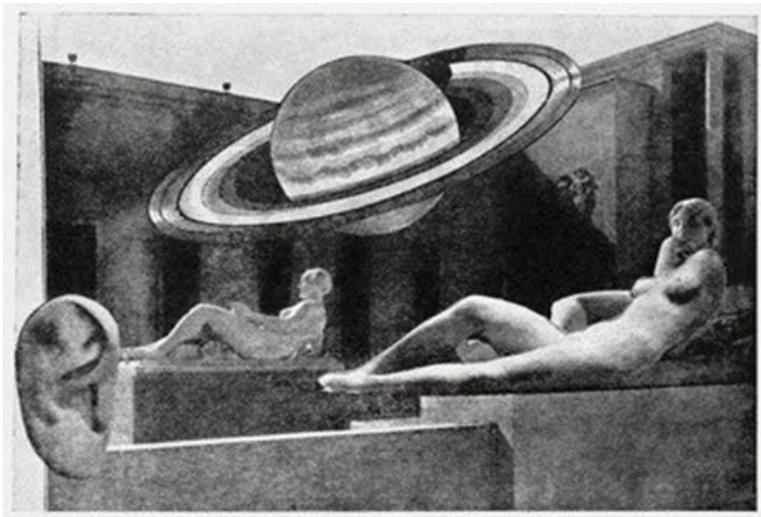
<sup>1</sup> A imagem se trata, com efeito, da representação da Sibila Phrygia, uma das dez sibilas da mitologia greco-romana. Segundo estas narrativas as sibilas eram mulheres que possuíam poderes proféticos de revelação do futuro sob inspiração de Apolo. Essas personagens míticas, são retratadas com recorrência na literatura, com aparições no livro das Metamorfoses de Ovídio, na *Iliada* de Homero e nas *Lusíadas* de Camões, bem como nas pinturas renascentistas de Rafael e Michelangelo. Cinco sibilas, por exemplo, podem ser contempladas na abóbada da Capela Sistina.

<sup>2</sup> Por estar localizado no ponto mais “fundo” do céu Saturno Nas palavras de Benjamin: “um planeta supremo, mais afastado da vida cotidiana, responsável por aquela funda contemplação que leva a alma a desviar a atenção das coisas exteriores para o interior, fazendo-a subir cada vez mais alto e finalmente lhe concede o saber supremo e dons proféticos. (...)”



visão dos astrônomos, Júpiter filtraria as influências nefastas de Saturno, transformando-as em energias benéficas, libertando uma modalidade de melancolia positiva ou “sublime”, nomeada em latim: *melencolia illa heroica*. Esta qualidade do planeta Júpiter é representada na gravura da “Melancolia” de Dürer pelo símbolo da balança. Equilibrado pela temperança de Júpiter, Saturno se torna dessa forma “o protetor mais sublime das pesquisas”, concedendo aos homens as “sementes das profundezas e os tesouros escondidos”.

“Pois sempre desejavamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário.” (1943) de Jorge de Lima



É possível, portanto, traçar correspondências entre a fotomontagem de Jorge de Lima e a iconografia barroca e alegórica estudada por Walter Benjamin. Nos chama a atenção, entretanto, a posição privilegiada ocupada por Saturno na releitura do poeta. Paradoxalmente o intempestivo planeta ocupa a posição centralizadora da cabeça, símbolo da racionalidade humana, e do *logos*. Já o planeta Júpiter, o maior planeta do sistema solar, ao contrário de suas proporções gigantescas, é representado em tamanho diminuto em uma escala inferiorizada em relação a seu opositor. Júpiter substitui na iconografia de Lima o recipiente de tinta do quadro original, ocupando a posição da matéria prima, por excelência, do poeta. A temperança jupiteriana

“banha” apenas a uma parte do corpo: a mão que mergulha a pena na tinta. Poesia, seria enfim, a filha, criado final desta conjunção planetária.

Jorge de Lima parece nos dizer: é na *praxis* da escrita que se descarrega e se equilibra a energia saturnina. É na engenhosidade e no controle da mão organizadora que são erigidas as obras enquanto construção inteligível. Mas, em última instância, quem dita os comandos à mão é Saturno. Neste diálogo com a simbologia barroca, Jorge de Lima parece advogar em prol das forças intuitivas de Saturno que surge como força motriz da cena. A mão é vassala do satélite soberano e filtra os impulsos da cabeça do poeta, orientada sob o signo de Saturno. Em suma, o gesto do poeta é regido pelo reinado do sonho e do mistério, e a poesia, como o título da obra já nos informa: se faz sob o primado do pânico. O poema seria, destarte, o lugar de síntese entre o embate do instinto e da razão. É o que Murilo Mendes dá a entender em “Nota Liminar” à edição do livro *Pintura em Pânico*:

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.” (MENDES, 2010, p.36)

Esta primeira fotomontagem de Jorge de Lima nos parece prototípica das demais que o poeta realizará como artista plástico aos longo dos anos seguintes. Surge como uma implosão metonímica da arte como ciência europeia e do desencanto com a *logos*. Como uma espécie de alegoria totalizante, vislumbramos nela todos os elementos imagéticos e *leitmotivs* que se repetem e se desdobram nas demais fotomontagens limianas, tais como: o embate entre a razão e o sonho, o ofício do poeta, a mão como elemento ambíguo que se coloca entre a censura e a criação, a acefalia, as cenas bíblicas e míticas, e em especial, o elemento que neste artigo desejamos traçar correspondências entre suas obras e as investigações dos artistas e escritores surrealistas. Para tal nos apoiaremos nas preposições dos poetas e escritores, André Breton, Georges Bataille, Murilo Mendes e Ismael Nery e, principalmente do filósofo alemão, Walter Benjamin.

## 2. O Surrealismo no Brasil e nas obras de Jorge de Lima

A fotomontagem *A Poesia em Pânico* analisada acima, foi a primeira das 41 criadas por Jorge de Lima ao longo dos anos 1930-1940. O poeta começa a se interessar pela prática da colagem (ou montagem) de recortes de revistas e livros no início dos anos 1930, quando toma conhecimento do trabalho surrealista de Max Ernst<sup>4</sup> através do livro *La Femme 100 Têtes*, que recebe de presente de Murilo Mendes. Como forma de retribuição, Jorge de Lima oferece ao amigo a primeira de suas colagens para ilustrar a capa do livro homônimo, gesto que ilustra a intensa troca entre os dois poetas.<sup>5</sup> As demais 40 imagens seriam compiladas no livro intitulado *A Pintura em Pânico*, impressa na Tipografia Luso-Brasileira em 1943.<sup>6</sup> Diferindo das experiências da Semana de Arte de 22 que relegou a fotografia uma posição meramente documental, *A Pintura em Pânico* é considerada como uma obra *sui-generis* – único exemplar de uma estética fotográfica moderna no contexto da arte brasileira antes da Segunda Guerra Mundial.

O Surrealismo, movimento artístico e literário que se originou na França em 1924, apesar de não ter se consolidado no Brasil como um movimento articulado, segundo Sérgio de Lima (2002), se fez presente enquanto influência revolucionária e formadora de um espírito libertário,

---

<sup>4</sup> Max Ernst produziu três obras do gênero: *La femme 100 têtes* (1928), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934).

<sup>5</sup> Há um trânsito de trocas profícuas entre o pintor, Ismael Nery, o poeta, Murilo Mendes que por sua vez influencia Jorge de Lima em sua produção visual. Mendes irá apresentar Jorge de Lima ao amigo, Ismael Nery, recém chegado de Paris. Murilo Mendes ainda assinala que Ismael não se considerava um “surrealista ortodoxo” mas tirou partido da doutrina tendo muitas de suas telas e quadros a “ambientação surrealista”. Segundo Sacchetti (2018, p. 56-57) “Jorge de Lima encontra em Ismael Nery a figura do homem de letras capaz igualmente de expressar-se nas artes visuais. O entrelaçamento, em Jorge de Lima, de surrealismo e cristianismo deve-se em boa medida à amizade do poeta com o pintor.”

<sup>6</sup> *A Pintura em Pânico* teve uma única edição de época, com tiragem de 250 exemplares, sendo cada exemplar cuidadosamente numerado e assinado pelo autor. Pouquíssimos sobreviveram, tendo-se tornado uma obra raríssima, nunca reeditada. Com a exposição das fotomontagens de Jorge de Lima organizadas em 2010 com patrocínio da Caixa Cultural do Rio de Janeiro um novo catálogo com reprodução das obras foi reeditado tornando-as, enfim, facilmente acessíveis ao público.

encontrando ressonância em artistas brasileiros de diferentes décadas.<sup>7</sup> Como afirma Ronaldo Brito (2005, p. 122) “como toda vanguarda, o surrealismo vivia da utopia” e consistiu em “uma tentativa heróica de atacar o *cogito* cartesiano” e “denunciar a falência do projeto moderno”. Segundo Sérgio de Lima (2002), o surrealismo no Brasil seria “por definição uma visão crítica da realidade e está muito longe de ser dogmático, não sendo nem um programa, nem uma escola e nem um juízo: é uma experiência em aberto [...] dando-se como aventura e expressão do desejo do homem”. Se tratava, com efeito, de um *ethos*, uma propeudêutica para se encarar o real, um “ato existencial” mais do que um projeto dogmático. Portanto o movimento não continha uma dimensão programática de política cultural. Sérgio de Lima atribui a marginalidade e negação do Surrealismo no Brasil e sua presença “diluída” nos círculos artísticos devido à pouca adesão dos artistas ligados à Semana de Arte Moderna de 22 ao movimento.<sup>8</sup>

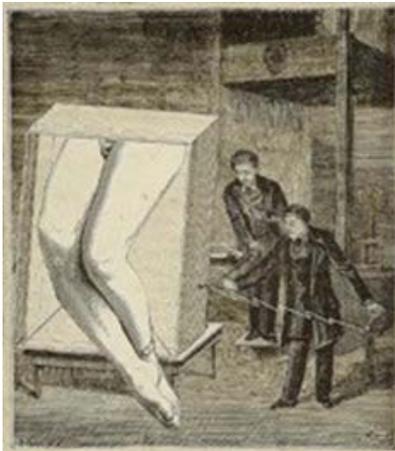
---

<sup>7</sup> Em *A Aventura Surrealista* (1995) Sérgio de Lima, identifica três distintos períodos em que o Surrealismo teria encontrado forças no cenário nacional: o primeiro se inicia na passagem dos anos 1929 e 1930 e se estende até os anos de 1960, este seria o período de auge do movimento no Brasil, tendo como seu marco a chegada de Benjamin Peret e sua mulher Elsie Houston ao país. Já o segundo período define-se a partir e em torno de Maria Martins, que retorna ao Brasil em meados dos anos 1950 e é marcado pelo surgimento do grupo surrealista de S. Paulo/Rio de Janeiro (1965-1969). Neste segundo período Sérgio de Lima classifica os ditos poetas “novíssimos” – como por exemplo Roberto Piva – como herdeiros do surrealismo mesmo que ainda sob o forte influxo dos *beatniks* norte americanos. Por fim, o terceiro período é marcado pela Semana Surrealista de 1985, centrado em torno do segundo grupo surrealista no Brasil de S. Paulo/Fortaleza (1990-1999).

<sup>8</sup> Será Mário de Andrade quem irá publicar a primeira crítica do livro de fotomontagens de Jorge de Lima, com seu artigo “Fantasias de um poeta”. Segundo a pesquisadora Sacchettin (2018), este artigo revela uma atitude ambígua. Há uma dificuldade do crítico paulista de situar as qualidades das fotomontagens como positivas ou negativas o que revela sua desconfiança em relação a este método surrealista como expressão artística válida. Os surrealistas andariam na contramão do projeto de Mário de Andrade, pois seu objetivo não era estabelecer um marco divisor na história cultural do Brasil ou criar, de modo contínuo, um novo paradigma estético, fundando uma nova “linguagem” tipicamente brasileira no campo das artes. Não havia a pretensão ou preocupação de definir quais eram os tons das “cores locais” da literatura e da arte produzida em solo nacional. Este debate pode ser verificado no livro de Murilo Mendes “Recordações de Ismael Nery” (1996)

A influência do surrealismo se apresenta de maneira bastante evidente nas fotomontagens de *Pintura em Pânico*. Basta colocarmos algumas as colagens do livro presenteado de Max Ernst e as de Jorge de Lima lado a lado. A título de comparação escolhemos duas imagens do livro *La Femme de 100 Têtes*, sendo elas: “...et la troisième foi manquée” e “A bébé éventré, pigeonnier ouvert” e duas imagens da *Pintura em Pânico*: “Caim e Abel e “A Criação pelo Vento”. Notam-se *motifs* e elementos similares, tais como: o corpo feminino nu e desmembrado e a ideia de “vôo” poético, representado pelo vento e os pássaros. Ambos realizam suas composições exclusivamente com recortes de fotografias, ilustrações e tipografias extraídas de materiais gráficos das mais variadas fontes: de livros médicos de anatomia humana, das gravuras botânicas, passando pela publicidade e imagens de revistas da moda. Os dois artistas atribuem frases e versos como título ou legenda às imagens, que, como em um dístico, produzem novas camadas de significados. Há também a possibilidade das imagens serem lidas como em um livro, onde haveria um potencial narrativo<sup>9</sup> a ser desenvolvido ou decifrado pelo leitor.

...et la troisième foi manquée” (1929)  
de Max Ernst

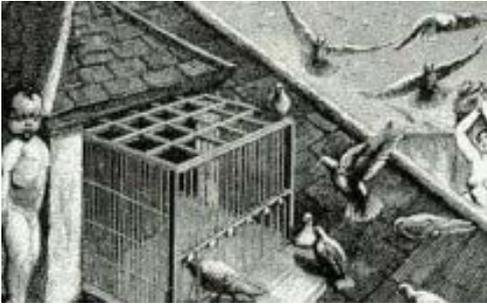


Caim e Abel (1943) de Jorge de Lima



<sup>9</sup> Há, de fato, uma personagem protagonista do romance de Max Ernst nomeado Loplop, que se trata de um híbrido de homem-pássaro.

*A bébé eventré, pigeonnier ouvert*  
(1929) de Max



A Criação pelo Vento (1943)  
de Jorge de Lima



A *collage* ou *assemblage* será um dos principais métodos utilizado como técnica de criação poética pelos surrealistas. Em seu *Primeiro Manifesto Surrealista* (1924), Breton coloca o movimento na esteira da tradição do Romantismo Alemão, tendo como seus principais precursores os artistas Giorgio De Chirico e Henri Rousseau na pintura, e, na literatura, os poetas malditos e românticos, Baudelaire, Rimbaud, Artaud, Hölderlin bem como Isidore Ducasse, mais conhecido pelo seu pseudônimo, Conde de Lautréamont. A inspiração que funda o método da *collage* surrealista virá da frase célebre do uruguaio: “Belo como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva”. Para os surrealistas a beleza deveria ser “convulsiva”, sendo encontrada ao acaso a partir da combinação de elementos, a princípio, díspares.

No primeiro *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, André Breton oferece uma definição do movimento irônica parodiando a “pedagogia” dos verbetes do dicionário:

SURREALISMO, s.m. Automatismo 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 moral.

ENCICLOPÉDIA, Filosofia. O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência. (BRETON, 2001, p.40).

Em um contexto do entre-guerras, para Breton, a ênfase dada por Descartes e os demais filósofos do Iluminismo à faculdade humana da razão, votada a ciência e as técnicas, e sua pretensa universalidade não resultou em progresso positivista mas, justamente ao contrário, conduziu a civilização à barbárie. Para Breton, a racionalidade teria bloqueado as possibilidades de evolução moral e intelectual humanas, e teria fundado “um mundo que só se mantinha de pé graças à repressão e a hipocrisia” (BRITO, 2005, p. 125). A consciência, portanto debilitava o caráter imaginativo e a potência de vida, e teria convertido a sensibilidade humana em um refém do classificado e controlado. Influenciados pelos estudos da psicanálise de Sigmund Freud, o surrealismo pressuporia portanto, um abandono total da razão e em prol da vontade subversiva. O pintor e o escritor surrealista deveriam, idealmente, se portar apenas como *mediums* (do latim “meio” ou “veículo), pintando quadros e compondo textos com a menor interferência do consciente possível.

Alguns métodos ou jogos poéticos foram desenvolvidos pelo grupo para liberar o inconsciente sendo eles: o *cadavre exquis*, os *objets trouvés*, o chiste ou jogo de palavras (como o pseudônimo *Rose Sélavy* – ou, em outras palavras *Eros C’est La Vie* – utilizado por Duchamp) e as *collages* ou *assemblages* através da justaposição de imagens encontradas ao acaso. Influenciados pela gesto do poeta trapeiro Baudelaire e na figura do *flaneur*, os surrealistas buscavam os *objets trouvés* em português “objetos encontrados”. Eram objetos banais ou inúteis, descartados e achados em mercados de pulgas e antiquários. Walter Benjamin (1985, p. 25) afirma que os surrealistas foram “os primeiros a pressentir as forças revolucionárias que transparecem nos objetos antiquados”, que “fazem explodir as forças atmosféricas ocultas nas coisas”. Esta prática surrealista é baseada nos estudos da experiência do “estranho-familiar” (em alemão: *Unheimlich*) de Freud. O conceito parte de uma incerteza intelectual que atinge o sujeito quando este percebe-se diante de um objeto inanimado que poderia ser, de

alguma forma, dotado de vida autônoma ou inversamente, quando um ser aparentemente animado na verdade se verifica ser inorgânico. Será um dos métodos empregado por Duchamp para criar seus *Ready Mades*.

No caso de Max Ernst, houve ao menos duas estratégias de abordagem do problema do automatismo. Ernst elaborou técnicas como a *frottage*<sup>10</sup> e a *grattage*<sup>11</sup> – criando padrões gráficos a partir do decalque em carvão ou giz sobre uma superfície texturizada, tais como assoalho de madeira, rachaduras nas paredes, folhas e plantas, como um carimbo invertido. Posteriormente ele identificava formas figurativas nestas “manchas” abstratas. Estas técnicas buscavam eliminar o controle racional. A imagem estaria “latente” nas coisas do cotidiano, esperando para ser revelada, e se daria, portanto, de uma forma espontânea, em um encontro fortuito do artista com sua obra. Já nas colagens e *assemblages*, bem como em algumas pinturas, Ernst alcançava um efeito não tanto de irrealidade – pois suas imagens ainda estavam calcada na representação mimética realista e figurativa do mundo – mas na construção de uma realidade “fantástica”. De forma análoga à lógica onírica, observado por Freud no livro *Interpretação dos Sonhos*, Ernst trabalha com a justaposição de ideias e memórias condensando-as em uma única imagem. Esta combinação imprevista de objetos estranhos entre si é justamente o método utilizado por Jorge de Lima para criar suas Fotomontagens.

---

<sup>10</sup> *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). (SACCHETIN, 2018, p.31)

<sup>11</sup> 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. (SACCHETIN, 2018, p.31)

Em entrevista concedida em 1939, Jorge de Lima descreve brevemente seu processo de fotomontar, sem menção explícita ao automatismo ou ao surrealismo, mas implicando as ideias de composição e espontaneidade. À pergunta do repórter, de como ele alcançava “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, deslancham 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 germinação. Pois não? E assim as outras: recorte, cole, ponha um dístico. É tão fácil como fazer um poema.<sup>12</sup>

Como se nota para Jorge de Lima há um fator de arbitrariedade despótica das imagens que se oferecem espontaneamente, uma prática que se opera no campo do imprevisível, como se a criação pudesse surpreender não somente o leitor mas o próprio criador. Podemos estabelecer correspondências entre o relato de Jorge de Lima com a definição que Max Ernst oferece a respeito da colagem surrealista:

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.<sup>13</sup>

Uma outra referência direta ao primeiro *Manifesto do Surrealismo* e seus métodos associativos pode ser encontrada na *Pintura em Pânico* de Jorge de Lima, em particular na fotomontagem intitulada *O Poeta Trabalha*. Seu título se refere a uma passagem do *Manifesto Surrealista* na qual André Breton nos conta que “em época não distante, o poeta Saint-Pol-Roux diariamente antes de adormecer, mandava

---

<sup>12</sup> Bastos *apud* Secchin em *A découpage – processo de gravura surrealista*, 1939, p. 5.

<sup>13</sup> Ernst, *Écritures*, p. 262 *apud* Assunção em “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”

fixar um aviso à porta de seu solar de Camaret: O POETA ESTÁ TRABALHANDO”.

Há no livro *Nadja* (1972, p. 28) – considerado o livro-manifesto dos surrealistas, misto de diário, caderno de notas e romance de Breton – um episódio em que o autor narra uma prática famosa do poeta Robert Desnos: “Revejo agora Robert Desnos na época chamada, por aqueles entre nós que a conheceram, época dos sonhos. Desnos “dorme”, mas escreve, fala.”. O poeta, apelidado por seus colegas de “sonhador acordado”, possuía o dom de enquanto dormia contar histórias “qual um oráculo”. A habilidade do poeta viria a ser transformada em técnica surrealista. Nela o artista dorme e acorda subitamente, anotando o mais rápido possível as palavras e imagens que vieram à sua mente no instante limiar entre a vigília e o sono. Este será um entre diversos dos métodos “automatistas”, criado pelo grupo para liberar o inconsciente das forças repressoras do ego.

Imagem que ilustra o romance *Nadja* de Breton. Nela vemos o poeta Robert Desnos “sonhando acordado”. (1972.

*O Poeta Trabalha* de Jorge de Lima (1943)



É curioso lembrarmos que na década de 1940, há no Brasil um grande interesse pelo onirismo ou pela chamada “linguagem noturna”, como é notadamente percebida na poesia de João Cabral de Melo Neto, em seus livros *Pedra do Sono* e *Considerações do Poeta Dormindo*. Além disso, muitos dos versos dos *Livro de Sonetos* e *Invenção de Orfeu* (1952) foram criados em um momento de recolhimento de Jorge de Lima, quando este se internou numa clínica de repouso devido a um “esgotamento nervoso”. Em suas memórias ele relata compor a maior parte de seus sonetos durante as madrugadas em estado “hipnagógico” de sonolência.<sup>14</sup>

Outra possível associação das fotocolagens da *Pintura em Pânico* à obra de Breton seria o trabalho intitulado “A Invenção da Polícia”. Nele vemos uma cabeça masculina submergindo das águas de um mar revolto como um balão de ar quente. A cabeça tem sua boca sufocada por uma enorme mão desencarnada que flutua sobre as ondas. A imagem da mão perturbadora, se trata coincidentemente de uma visão da personagem Nadja. No livro (1972, p. 84-85) a mulher vislumbra no céu e às margens do Sena “uma grande mão que arde sobre as águas”. Após impactada pela visão, Nadja aponta para um cartaz na rua que mostra uma mão vermelha com dedo em riste e diz: “sempre aquela mão”. Segundo o autor a placa que exhibe a mão fantasmática que a persegue, seria um sinal pendurado na porta de muitas casas árabes em Paris. Esta placa viria sempre acompanhada da inscrição: “a mão de Fatma”. A mão escolhida por Jorge de Lima para sua fotomontagem, uma mão oriental feminina repleta de tatuagens, nos remete à prática divinatória da quiromancia realizada pelas ciganas, como também à Mão de Fátima ou *hamsa*, citada por Breton. Esta imagem é partilhada pelas culturas judaicas e islâmicas, sendo utilizada como amuleto de proteção contra o mal-olhado.

---

<sup>14</sup> De acordo com José Fernando Carneiro (1958, p.48-49), em artigo “O poeta trabalha”: a engenharia noturna no livro de sonetos, de Jorge De Lima por Luciano Marcos Dias Cavalcanti. Publicado na revista eletrônica *Orte*, v. 12, n. 2, jul.-dez. 2015.

*A Invenção da Policia* de Jorge de Lima (1943)



Há diversos episódios narrados no livro de Breton em que mão surge como presságio ou como objeto de mistério. Em um trecho o autor relata o estranho magnetismo que sente ao pousar os olhos sob luvas femininas azuis-celeste. Em outro Nadja se lembra de um de seus amantes que possuía uma deficiência congênita: dois de seus dedos eram colados. A mão surge no romance Breton carregadas da mesma ambiguidade que ecoa na palavra “mãe”, ambas encarnam uma figura simultaneamente ameaçadoras e protetoras. Para o surrealista as mãos seriam dotadas de uma dualidade, ao mesmo tempo que incorporam os ideários burgueses e capitalistas da produtividade, podendo se converter em mera ferramenta funcional, instrumentos da burocracia apática e destituídas de alma, também seriam capazes de fazer vir à tona uma percepção surreal.

Segundo Eliane Robert Moraes (2002, p. 191), Breton se vale da imagem da “mão que se separa do braço” para descrever o processo de *Depaysement* que funda a consciência surreal. No automatismo psíquico a mão ganha auto-suficiência sobre o resto do corpo, ganha uma vida “própria” e assim abre o sujeito a novas experiências criadoras. Esta ambiguidade de uma mão que ora censura, ordena, e organiza ora fascina e desorienta, também está presente em Jorge de Lima. A mão do alagoano também oscilou, durante toda sua vida, entre os dois universos

real e supra-real: de dia suas mãos eram as de um médico, de noite elas se metamorfoseavam em mãos de poeta.

Outro exemplo fornecido por Breton para representar a força enigmática das mãos seria o quadro de De Chirico “*O Enigma da Fatalidade*”.



Colagem que ilustra o romance de Breton. Intitulada “Uma personagem anuviada”, seria um auto-retrato de Nadja. Breton (1972, p. 101) observa que se olharmos a imagem de outro ângulo, a figura nos remete a uma “sereia mascarada” silenciada pela “aparição de suas visões”.



Ao colocar lado a lado, um prosaico anúncio de rua e as visões proféticas de Nadja, Breton invoca uma vida em que o cotidiano, o banal, o real e o comunicável não se diferenciam do extraordinário, do espantoso, do poético, do imaginário e do incomunicável, onde futuro e passado se manifestam em um tempo sincrônico. Estas duas realidades poderiam se amalgamar e coexistir sem contradição aparente em uma percepção supra-real, ou surreal. Esta tentativa eminentemente transgressora de re-encantamento do mundo seria o cerne do movimento surrealista que desejava utopicamente reestabelecer no coração da vida humana, momentos “mágicos” apagados pela civilização ocidental burguesa.

Cabe ressaltar também que o protagonista somente acessa este mundo fantástico pela mão-guia de uma personagem feminina, espécie de musa-monstro, figura proteica e protípica do surrealismo. Para Breton, é a mulher, ela mesma, o *ethos* surrealista, devido à sua intuição, aos dons divinatórios e a sensibilidade aflorada, que, no senso comum, são características associadas ao universo feminino. Estas serão justamente as qualidades exaltadas pelos surrealistas. Como na gravura de Jorge de Lima, apresentada no início deste artigo, é uma mulher – a Sibília divinatória – que se constitui como a ponta de lança do movimento, motor do gesto poético surrealista. Mesmo que dentro de uma lógica ainda patriarcal, que essencializa o comportamento de gênero, o surrealismo buscou, por meio da restituição da mulher como força disruptiva, caótica e “irracional” dar um golpe de misericórdia não logos racionalista da civilização ocidental, encarnado na figura de Édipo. É a mulher que vaga livremente pelas ruas de Paris sem rumo, dominada pelas forças do instinto e tragada pelos fluxos do acaso que poderá, quiçá, dotar à vida dos homens modernos de algum sentido. Entretanto, para elaborar mais a respeito do destaque dado à figura feminina na tópica surrealista, será necessário um a exegese mais atenta, atualmente, sendo desenvolvida em breve em um artigo futuro.



## Referência

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L.P. & M, 1987.

BATAILLE, Georges. *Documents; doctrines, archeologie, beaux-arts, ethnographie*. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BATAILLE, Georges. *Revista Acéphale*. Publicação em fascículos de 4 volumes. Tradução Fernando Scheibe. Florianópolis/SC: Cultura e Bárbarie Editora, 2013-2014.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo; o último instantâneo da inteligência europeia. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa; Rio de Janeiro: Moraes, 1969.

BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.

BRITO, Ronaldo. *A experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico: fotomontagens*. Curadoria: Simone Rodrigues. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

LIMA, Jorge de. *A invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LIMA, Sérgio de. Apêndice. *Notas acerca do Movimento Surrealista no Brasil*. In: Michael LÖWY, Michael. *Estrela da Manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

LIMA, Sérgio de. *Aventura surrealista*. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: EdUSP; Giordano, 1996.

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

SACCHETTIN, Priscila. *A pintura em pânico*: fotomontagens de Jorge de Lima. 2018. Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas, SP, 2018.

Recebido em: 23 de setembro de 2019

Aprovado em: 10 de janeiro de 2020