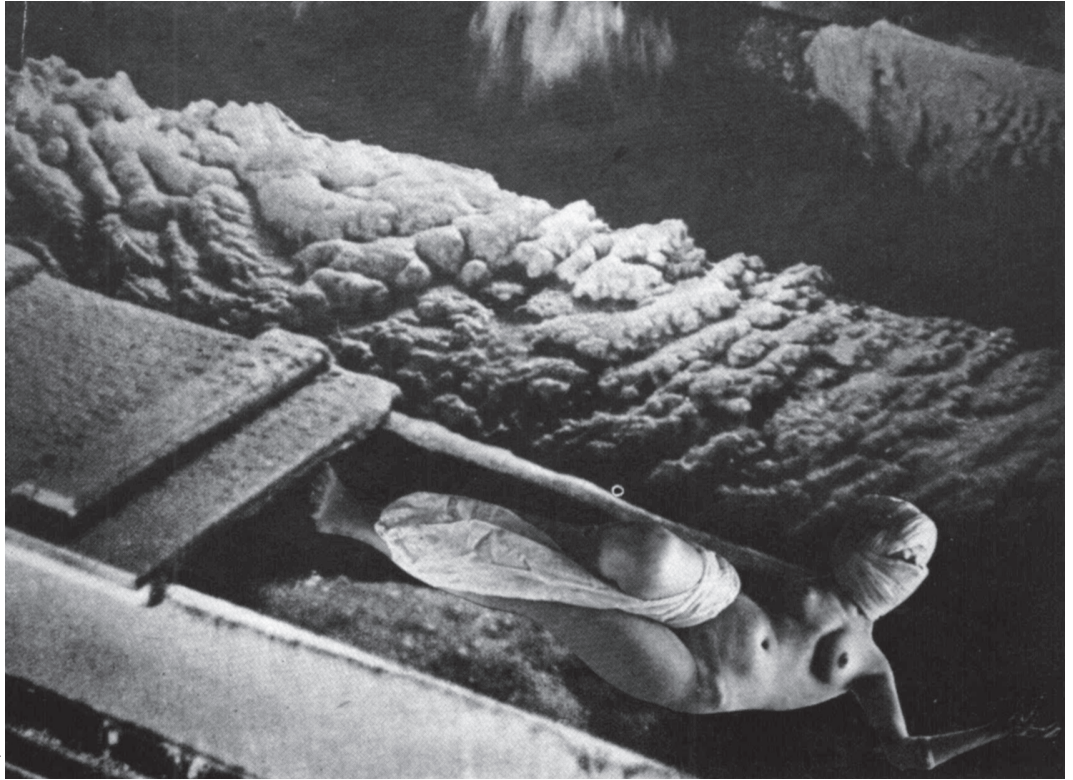


Sem título, 1939

Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo



Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima

ANNATERESA FABRIS
é professora do Programa
de Pós-graduação em
Artes da ECA-USP e autora
de, entre outros, *Cândido
Portinari* (Edusp).

Investigação realizada com bolsa
de Produtividade em Pesquisa
CNPq.

Em junho de 1943, o jornal *A Notícia* dedica um artigo ao livro de fotomontagens *A Pintura em Pânico*, que o poeta Jorge de Lima acabava de publicar. O tom negativo do artigo de Tristão Ribas explicita-se desde o título – “Fotomontagem de Imoralidades” –, abarcando tanto a técnica, considerada “uma besteira à custa dos outros, sem nenhum mérito”, quanto o significado da única imagem analisada num conjunto bem maior (41 produções) (1).

Se a trivialização da fotomontagem, reduzida a uma técnica primária e ao alcance de qualquer criança, responde ao objetivo preciso de denegrir a arte moderna, a avalia-

ção de uma das imagens do conjunto, colocada sob o signo da pornografia, pretende, antes de tudo, desmoralizar a figura de Jorge de Lima. O retrato traçado por Ribas é completo, pois nele são evidenciados os dois aspectos centrais da personalidade do artista: sua atividade profissional (médico e professor de Literatura Brasileira da Universidade do Brasil) e seu apego a uma “forma dramática e moderna de Catolicismo” (2), que transparecia nos poemas de *Tempo e Eternidade* (1935, escrito em colaboração com Murilo Mendes) e *A Túnica Inconsútil* (1938). Escreve, de fato, Ribas:

“Criaturas que deviam levar a vida a sério, exercendo profissões que exigem espiritualidade e aparência decente, gastam o tempo com a expansão de letras e artes licenciosas, contribuindo direta ou indiretamente para a corrupção dos costumes e do gosto da humanidade. E o pior é que muitos dos que se dedicam a esse gênero pretendem realizar a sua obra nefasta à sombra tutelar do catolicismo, como se fosse possível a Igreja patrocinar essas monstruosidades contra a beleza e contra a moral” (3).

O requisitório de Ribas dá a impressão de ser uma resposta a distância ao artigo que Mário de Andrade dedicara às fotomontagens de Lima em 1939. Naquele texto, a descrição da simplicidade do processo técnico era paralela ao papel conferido à imaginação criadora, à qual caberia apanhar “com rapidez na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coadunar num todo fantástico e sugestivo”. “Processo de expressão lírica”, 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:

“Dentro de uma centena de imagens recortadas, que estejam a nossa disposição, dois temperamentos diversos fatalmente escolherão as imagens que lhes são mais gratas, descobrirão combinações diferentes, movidos pelas suas verdades e instintos. E as-



sim, os principais criadores de fotomontagens se distinguem facilmente; as suas personalidades divergem e se tornam tão características como as de um poeta ou de um pintor” (4).

Mário de Andrade atribuía uma função pedagógica à fotomontagem, pois detectava nela “uma espécie de introdução à arte moderna”. Sua prática permitiria superar a dificuldade de compreender os códigos modernos, levando o público “a distinguir o que há de valor técnico num quadro cubista e o que há de sugestividade psicológica e sonhadora no Sobre-realismo” (5).

Entre as várias observações do escritor, aquela relativa à fotomontagem como reveladora do inconsciente merece uma atenção particular porque permite rastrear uma das presenças determinantes na constituição do universo intelectual de Jorge de Lima. Freud, que fora lido pelo artista entre 1920 e 1927, havia estabelecido em *A Interpretação dos Sonhos* (1900) uma analogia entre o aparelho fotográfico e a vida psíquica a partir da idéia de uma produção de imagens ativadas no momento oportuno (6).

Se a analogia proposta por Freud faz pensar no processo de revelação química, que torna manifesta uma imagem latente, há outras correspondências entre a fotomontagem e o trabalho onírico passíveis de serem estabelecidas. Ana Maria Paulino destaca duas possibilidades do processo de elaboração onírica que podem ser aplicadas aos trabalhos de Lima: a condensação, na qual “determinados elementos latentes que têm algo em comum combinam-se e fundem-se em uma só unidade no sonho manifesto”; e o deslocamento, no qual “um elemento latente é substituído não por uma parte dele mesmo, mas por alguma coisa mais remota, isto é, por uma alusão” (7).

Uma observação de Serge Tisseron permite ampliar o leque da análise das relações entre fotografia e inconsciente e pensar a problemática da fotomontagem a partir de um outro ponto de vista. Ao estudar a relação entre espectador e fotografia, Tisseron faz referência à exploração do



Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

espaço que constitui a imagem. Essa exploração desencadeia um movimento alternativo de confusão e desfusão que transforma a imagem em espaço “a ser habitado” em cada uma de suas partes. Por impor uma forma de presença idêntica aos corpos, aos objetos e ao espaço, a fotografia torna visível a unidade essencial do mundo, dos objetos e do sujeito num espaço que os banha e os envolve por igual. Desse modo, a fotografia é chamada a autenticar seu modelo num quadro geográfico, social ou humano, e a reforçar uma identidade pessoal, familiar e social (8).

A fotomontagem, nessa perspectiva, pode ser concebida como uma atitude que, ao explorar o espaço da imagem, detecta nele um conjunto de signos graças aos quais são potencializados os sentimentos de confusão e desfusão provocados pelo primeiro contato. Trabalhando contra a lógica coesiva da fotografia, a fotomontagem coloca em xeque a identidade de cada signo. Rompe-se, assim, o elo entre o sujeito e o efeito pacificador do enquadramento da imagem que remete a um sentimento de integração e pertencimento a um quadro comum.

As fotomontagens de Jorge de Lima partilham dessa concepção, pois a articulação que elas propõem deriva claramente dos mecanismos da vida psíquica. Do mesmo modo que no sonho, a realidade é decomposta a partir de fontes diferenciadas –

Sem título, 1939

- 1 Tristão Ribas, “Fotomontagem de Imoralidades”, in *A Notícia*, Rio de Janeiro, 22/jun./1943.
- 2 Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1970, p. 503.
- 3 Tristão Ribas, op. cit.
- 4 Mário de Andrade, “Fantasias de um Poeta”, in *O Poeta Insólito: Fotomontagens de Jorge de Lima*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1987, p. 9.
- 5 Idem, ibidem, p. 10.
- 6 Claudio Marra, “La Rete Culturologica”, in Francesca Alinovi; Claudio Marra, *La Fotografia: Illusione o Rivelazione?*, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 171.
- 7 Ana Maria Paulino, “Jorge de Lima: a Revelação da Imagem”, in *O Poeta Insólito: Fotomontagens de Jorge de Lima*, op. cit., p. 44.
- 8 Serge Tisseron, *Le Mystère de la Chambre Claire: Photographie et Inconscient*, Paris, Flammarion, 1996, p. 172.

em geral revistas e jornais brasileiros e estrangeiros – e recomposta numa nova ordem de maneira insólita e enigmática, tendo como resultado uma “combinação do imprevisto com a lógica”, como escreve Murilo Mendes na apresentação de *A Pintura em Pânico* (9).

Embora Lima não estenda a prática da fotomontagem para além das imagens presentes no arquivo de Mário de Andrade, daquelas divulgadas em *A Pintura em Pânico* e da composição para a capa de *O Sinal de Deus*, livro de Murilo Mendes até hoje inédito, é necessário lembrar que o recurso à fragmentação e à desarticulação já integrava seu universo poético e pictórico. Por isso, mesmo tendo como modelo o Max Ernst de *La Femme 100 Têtes* (1929) e o romance-colagem *Une Semaine de Bonté* (1934), o artista não se aproxima da fotomontagem como de uma experiência casual. Sua motivação profunda está diretamente vinculada à busca constante de fragmentos “aparentemente desconexos, aproximados pela memória que ignora a passagem do tempo” (10), num processo que estabelece um *continuum* entre poesia, pintura e fotomontagem.

A proximidade de Jorge de Lima do surrealismo não deve ser buscada tanto num confronto de imagens quanto na adoção daquele “modelo puramente interior”, que era a marca distintiva da poética francesa. Ao advogar a ruptura com o modelo sensível, o surrealismo faz da imaginação o elemento principal da criação: caberia à arte enriquecer o já visível com uma nova visualidade, que seria o resultado do encontro entre o real atual e o real possível, o objetivo (material, concreto) e o subjetivo (imaginário, onírico). À reprodução, típica da arte tradicional, o surrealismo substitui a produção de um mundo novo. Para tanto, seria possível lançar mão do objeto exterior como “um suporte longínquo, cujo sentido será totalmente modificado pela posição que ocupar em relação aos outros elementos da obra, isto é, pelas relações novas, inéditas, que o artista lhe fará manter com o seu meio, em função de exigências internas” (11).

Uma vez que o surrealismo almeja atingir a figuração do mental, vale-se de novas técnicas, entre as quais a colagem, definida por Louis Aragon como um procedimento poético que permite o desvio de um objeto de seu sentido convencional para “despertá-lo numa nova realidade” (12). É desse desvio de função que nasce o maravilhoso, recusa de uma (determinada) realidade e desenvolvimento de uma nova realidade, liberada por essa recusa. Aragon não hesita em colocar essa nova realidade sob o signo da ética, fazendo do maravilhoso “a materialização de um símbolo moral em oposição violenta com a moral do mundo no meio do qual surge” (13).

Na visão dos surrealistas, a colagem configura-se como uma desambientação mental que obriga o espectador a uma tomada de posição moral, ao confrontá-lo com uma figuração do imaginário, integrada na realidade da própria percepção. O fictício e o imaginário encontram-se, assim, unidos ao real. O supra-real não está além do real, mas atrás dele: para que apareça basta modificar os próprios hábitos perceptivos e mentais, abrindo-se para aproximações arbitrárias que conferem um sentido novo à imagem. Breton sintetiza muito bem o significado daquela que considera uma “proposta de organização absolutamente virgem”, ao analisar a contribuição de Ernst em 1920:

“O objeto exterior tinha rompido com seu campo habitual, suas partes constitutivas tinham, de algum modo, se emancipado dele, de maneira a estabelecer com outros elementos relações inteiramente novas, que fugiam do princípio da realidade, mas sem deixar de ter conseqüências no plano do real (subversão da noção de relação)” (14).

É justamente um estado de desambientação mental não aceito que leva Tristão Ribas a detectar em *A Pintura em Pânico* uma “espécie de simpatia pelo pornográfico” e a formular uma pergunta:

“O que quer dizer por exemplo o senhor doutor Jorge de Lima com aquele homem

9 Murilo Mendes, “Nota Liminar”, in Jorge de Lima, *A Pintura em Pânico*, Rio de Janeiro, Tipografia Luso-Brasileira, 1943. O livro teve uma tiragem de 250 exemplares rubricados pelo autor. Foi consultado o exemplar nº 13, pertencente a Mário de Andrade.

10 Ana Maria Paulino, *Jorge de Lima*, São Paulo, Edusp, 1995, p. 88.

11 Gérard Durozoi; Bernard Lecherbonnier, *O Surrealismo: Teorias, Temas, Técnicas*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976, pp. 240-3; André Breton, “Le Surréalisme et la Peinture”, in *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1979, p. 4.

12 Louis Aragon, “Max Ernst, Peintre des Illusions”, in *Les Collages*, Paris, Hermann, 1980, pp. 29-30.

13 Idem, “La Peinture au Défi”, in *Les Collages*, op. cit., pp. 38-9.

14 Gérard Durozoi; Bernard Lecherbonnier, op. cit., pp. 245-6; André Breton, “Genèse et Perspectives Artistiques du Surréalisme”, in op. cit., p. 64.

com cara de burguês grave e sisudo engolindo um bicho que pelos modos teria sido um carneiro? Será um símbolo? Não se sabe. O que se vê, entretanto, é que o autor de tesoura em punho ajeitou as figuras de maneira a dar ao boneco uma feição de bandalheira. O carneiro, de nádegas raspadas à moda de cabeça de alemão, só à força de muito olhar é que é um carneiro. À primeira vista não passa de uma reprodução fidedigna de certo objeto obscuro muito usado em Pompéia na antiguidade” (15).

A atribuição de um significado pornográfico ao conjunto de 41 fotomontagens a partir de “Será Revelado no Final dos Tempos” não faz justiça ao trabalho de Jorge de Lima. Se Ribas detecta na imagem a presença de um falo artificial, a aproximação entre o homem com aparência burguesa e o carneiro parece obedecer a uma simbologia precisa, uma vez que o animal representa o princípio masculino, o processo inicial da vida em termos “de impulsão pura e de irracional, de descarga eruptiva, fulgurante, indomável, de arrebatamento desmedido, de sopro inflamado” (16). Tratar-se-ia, portanto, de uma representação do inconsciente que a sociedade tenta reprimir em vão, ao qual Jorge de Lima confere um significado irônico através de uma legenda que remete à religião.

A Pintura em Pânico é constituído por imagens que se referem ao processo vital, à morte, à violência, ao poder cego da ciência, à repressão social e religiosa por intermédio de composições quase sempre enigmáticas, nas quais se destaca a presença de figuras femininas na pose passiva da expectativa, participando de um dispositivo que parecem desconhecer; de figuras masculinas reduzidas a um corpo transparente que dá a ver os sistemas arterial e muscular; de corpos acéfalos ou mutilados; de mãos, olhos, braços, cabeças freqüentemente autônomos; de paisagens áridas ou sombrias; de interiores de laboratórios; de criaturas marinhas, distribuídas ora de maneira cumulativa, ora de maneira mais equilibrada. Não falta no conjunto uma composição claramente religiosa – “Surgiram forças eternas para lutar contra

forças idênticas” –, na qual é proposta uma analogia entre a cruz de Cristo e o avião, atribuída por Mário de Andrade ao “temperamento místico e profundamente compassivo do poeta” (17).

O que deve ter desnordeado o articulista de *A Notícia* é justamente o cerne crítico da fotomontagem: a utilização de um análogo da realidade em sentido ilusionista, de maneira a criar imagens inéditas não apenas pelas distorções dimensionais de vários personagens e objetos, mas sobretudo pelas aproximações arbitrarias e enigmáticas, que trazem o princípio da metamorfose para o interior do processo fotográfico.

A opção pelas imagens fotográficas responde, em *A Pintura em Pânico* bem como nas colagens surrealistas, à vontade de pôr em discussão a convenção representativa da arte realista e de introduzir um princípio de desordem não apenas na linguagem, mas na própria realidade, que deveria sair renovada pelo choque perceptivo provocado na visão retiniana. Murilo Mendes, que participara da gestação inicial do livro de Jorge de Lima, parece não ter dúvidas a esse respeito:

“Desmontar a burrice, o tabu dos materiais ricos, desarticular o espírito burguês em todos os seus setores, organizar a inteligência e a sensibilidade; atingimos enfim a inevitável transfiguração do elemento social e político. Movimentos paralelos: revolução política, revolução artística” (18).

As fotomontagens de Jorge de Lima, impregnadas de ambigüidade, de signos conflitantes, de disfarces, respondem plenamente à concepção de imagem formulada por Breton no “Manifesto do Surrealismo” (1924). O que elas demonstram é que a “luz da imagem” se deve justamente à aproximação fortuita de diferentes realidades afastadas entre si; é dela que brota aquela centelha capaz de conferir um valor poético e emotivo à composição. Próximo da idéia bretoniana de que a centelha será tão mais bela quanto maior for a diferença de potencial entre os vários vetores, quanto maior for o grau de arbitrariedade das aproxima-

15 Tristão Ribas, op. cit.

16 Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1991, pp. 189-91.

17 Mário de Andrade, op. cit., p. 9.

18 Murilo Mendes, op. cit.

ções propostas (19), o artista brasileiro não hesita em explorar contradições evidentes. Em “Caim e Abel”, há um contraste flagrante entre o título e as imagens dos dois meninos em atitude amistosa. Em “O Julgamento do Tempo”, a composição se articula ao redor da inversão entre interioridade e aparência. Numa das fotomontagens da coleção de Mário de Andrade, há uma derrisão da idéia sublime de feminilidade, obtida pela justaposição num único ícone dos arquétipos da bela e da fera.

Visões mais propriamente alucinatórias podem ser consideradas a mulher velada que dá a impressão de estar ressurgindo; a justaposição da banqueta antropomórfica com a figura feminina encimada por uma concha, que faz lembrar algumas das transformações de materiais ensaiadas por Max Ernst (*Saúde Através do Esporte*, c. 1920; *O Rouxinol Chinês*, 1920; a “Náiade-cata-

rata” de *Une Semaine de Bonté*); a sala de jantar dominada por três cabeças desproporcionais que conferem um clima de suspensão entre jocoso e enigmático à cena. Em *A Pintura em Pânico*, tal efeito pode ser notado em “A Posteridade de Homero”, na qual parece haver uma dissociação entre as figuras em procissão, que avançam em direção ao mar, e a cabeça com asas do poeta, que serve de calço a um aeróstato; em “O Criminoso Lega sua Impressão Digital”, em virtude do agigantamento da ponta de um dedo contra um céu nublado; em “Os Seres Conseguem Desproporções, a Floresta Recua: Eis os Gestos”, dominada por duas figuras mitológicas, cujas proporções contrastam com a representação diminuta de seres humanos; em “O Começo da Catequese”, pelo contraste entre a simples curiosidade dos dois burgueses e o caráter entre místico e horrível da cena que se desenrola na caverna; em “A Poesia de uns Depende da Asfixia de Outros”, ritmada pela indiferença da multidão diminuta ao enforcamento; em “Eis o Cálice de Fel”, impregnada por uma visão mórbida da morte.

Em outras fotomontagens, Jorge de Lima condensa mais nitidamente uma idéia de composição como estrutura dotada de um modo particular de existência, independente da utilização corrente das imagens num contexto utilitário. O procedimento cumulativo faz aflorar afinidades secretas entre diferentes imagens, dispostas de maneira a discordarem entre si para ganharem aquele “além do sentido” (20) enraizado em combinações impostas pelo inconsciente. É o caso da composição que junta num mesmo espaço uma figura de mulher contra um fundo montanhoso, um esqueleto e alguns objetos disparatados; da mulher vestindo um casaco de peles que se justapõe a uma mão de manequim segurando uma esfera, num espaço definido por linhas de fuga, no qual se destacam uma figura minúscula e sua sombra; da segunda versão de “A Poesia Abandona a Ciência à sua Própria Sorte”, na qual se confrontam o sagrado e o profano, o humano e o animal e se perfila uma sexualidade indeterminada, uma vez que nenhuma figura é de fato o

19 André Breton, “Manifeste du Surréalisme”, in *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 31, 51-3.

20 Gérard Durozoi; Bernard Lecherbonnier, op. cit., p. 114.

Sem título, 1939



que parece ser. Outras vezes, o artista utiliza o acúmulo de elementos para crescer o sentido enigmático da composição: “Ah, Fui Precipitado Quando Quis Fundir as Coisas numa Só!”; “A Poesia Abandona a Ciência à sua Própria Sorte” (primeira versão); “A Paz das Famílias”; “As Catacumbas Marinhas contra o Despotismo”.

A essas composições pode ser aplicada a reflexão de Breton sobre a produção de imagens no surrealismo:

“Pode-se mesmo dizer que as imagens aparecem, nessa corrida vertiginosa, como os únicos guídões do espírito. O espírito vence-se, pouco a pouco, da realidade suprema dessas imagens. Limitando-se, a princípio, a suportá-las, apercebe-se logo que elas lisonjeiam sua razão, aumentam outro tanto seu conhecimento. Toma consciência das extensões ilimitadas onde se manifestam seus desejos, onde o pró e o contra se reduzem incessantemente, onde sua obscuridade não o trai” (21).

Não deixa de ser sintomático que uma referência visual das fotomontagens de Jorge de Lima seja De Chirico, do qual são evocados o jogo de remissões entre figura e sombra, a presença do manequim e o sentido geométrico da composição. O pintor italiano não está apenas na base daquele clima de suspensão que caracteriza algumas imagens do artista brasileiro. Sua presença parece reforçar ainda mais a opção pela fotomontagem, se for lembrada a análise que Aragon faz dos interiores metafísicos, nos quais vislumbrava a negação da pintura em virtude da imitação dos efeitos da colagem (22).

Outras presenças importantes são Tanguy com seu universo cíclico, cuja disposição evoca o princípio da colagem, que inspira “E Entre o Mar e as Nuvens Foram Surgindo as Primeiras Formas”; e Magritte, cuja desambientação do objeto e cujos contrastes de significação parecem estar na base de várias composições de *A Pintura em Pânico*: “O Criminoso Lega sua Impressão Digital”, “Caim e Abel”, “A Paz das Famílias”, entre outras.

A evocação das idéias de Aragon possibilita uma outra aproximação entre Jorge de Lima e a poética surrealista a partir do confronto entre o título do ensaio que o escritor francês dedicara à colagem em 1930, “La Peinture au Défi”, e aquele do livro do artista brasileiro, *A Pintura em Pânico*. Prognosticando que a pintura não passaria, no futuro, de “um divertimento anódino reservado a moças e a velhos provincianos”, Aragon opõe-lhe o exemplo da colagem, que permitiria superar a concepção individualista de “uma arte aviltada” por “um modo de expressão de uma força e de um alcance desconhecidos”, capaz de restituir “seu verdadeiro sentido à velha atitude pictórica, impedindo o pintor de se entregar ao narcisismo, à arte pela arte, fazendo-o regressar às práticas mágicas que são a origem e a justificativa das representações plásticas, proibidas por várias religiões” (23).

No caso de Jorge de Lima existem três explicações para o título do livro. A primeira remete a um de seus avatares, Lautréamont, que lhe teria transmitido o sentimento do pânico, do qual deriva a estética da fotomontagem. A segunda é sugerida pela observação de duas composições do livro – “A Poesia em Pânico” e “O Poeta Trabalha” –, vistas como opostos complementares: se a poesia, representada como uma figura renascentista, parece estar em pânico diante do predomínio da ciência, simbolizado pelos instrumentos astronômicos e pelo livro de profecias fechado, o poeta, inspirado nas figuras de De Chirico, realiza seu trabalho entregue ao sono, numa alusão evidente às forças do inconsciente. A terceira está conotada à técnica utilizada que, embora simples, não deixa de apresentar elementos conceituais que permitem vislumbrar o desenvolvimento de uma nova sensibilidade plástica ao alcance de todos, uma ampliação da experiência da visão, o encontro do estético e do político, uma nova concepção de conhecimento, um novo momento na história da humanidade no qual o homem “talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo”. É na possibilidade da junção de opostos que

21 André Breton, “Manifeste du Surréalisme”, op. cit., p. 52.

22 Louis Aragon, “La Peinture au Défi”, op. cit., p. 55.

23 Idem, ibidem, pp. 54, 57-8.

Murilo Mendes faz residir a essência do pânico, que “é muitas vezes necessário para se chegar à organização” (24). Não será desnecessário lembrar que, em termos visuais, Lima alcança os melhores resultados justamente nas fotomontagens, nas quais o surrealismo é a poética determinante, ao passo que a pintura oscila entre várias tendências nem sempre reconciliáveis entre si.

No primeiro e no terceiro caso, o pânico é sinônimo de estranhamento e de ampliação das possibilidades poéticas da imagem, indicando não apenas uma insatisfação para com as limitações da pintura, mas, antes de tudo, uma abertura àquela operação de signo conceitual que havia levado vários representantes das vanguardas históricas a outorgarem um valor artístico a objetos descontextualizados ou encontrados casualmente. Extensão do princípio do *objet trouvé*, a fotomontagem lança mão de *images trouvées* para aprofundar a sensação de estranhamento em relação à realidade fenomênica.

Ao colocar lado a lado elementos desconexos e ao criar associações inusitadas, Jorge de Lima realiza com as imagens escolhidas de um repertório preexistente aquela alquimia do verbo preconizada pelos surrealistas, consequência de uma imaginação que rompeu os limites impostos por uma razão demasiado estrita e restritiva. Por isso, longe de acreditar na polaridade “positivo”/“negativo”, o surrealismo busca reconstituir totalidades que tornam complementar o que é percebido como contraditório no plano racional. Breton cria uma imagem forte dessa postura quando, no “Segundo Manifesto do Surrealismo” (1930), propõe “arrastar ‘a rosa’ num movimento proveitoso de contradições menos benignas em que ela seja sucessivamente aquela que vem do jardim, aquela que ocupa um lugar singular num sonho, aquela impossível de ser distraída do ‘bucômetro’, aquela que pode mudar totalmente de propriedades passando pela escrita automática, aquela que não tem senão aquilo que o pintor quis que guardasse da rosa num quadro surrealista, e, por fim, aquela, totalmente diferente dela mesma, que volta ao jardim” (25).

É para essa plasticidade, para essa mobilidade de sentido que apontam as fotomontagens de Jorge de Lima, cujo acúmulo de imagens parece obedecer aos princípios da escrita automática. Os fragmentos recontextualizados permitem perceber a existência latente de outros significados para além daqueles atribuídos à fotografia no processo de comunicação convencional, fazendo da fotomontagem um espaço poético por excelência.

Ao lançar mão de imagens já existentes e produzidas, em geral, para fins utilitários, Lima não coloca apenas em discussão a noção de autoria, mas, sobretudo, inverte a relação entre “artístico” e “não artístico”, uma vez que se demonstra capaz de detectar as qualidades plásticas e evocativas de um material que despertou sua imaginação criadora para associações insólitas e inesperadas. Comparadas com sua produção pictórica de cunho surrealista, as fotomontagens atestam a presença de uma imaginação mais rica e mais livre, que se serve de um registro do real para realizar um trabalho de des-realização sistemática sob o signo da reconciliação do consciente e do inconsciente, do objetivo e do subjetivo, da percepção e da representação. No momento em que justapõe imagens de diversas proveniências, Lima deixa que seu eu mais profundo se exprima, gerando materiais para uma análise da composição, feita de analogias e de saltos “ilógicos”, e para uma auto-análise: o aparente arbítrio do resultado alcançado responde, com efeito, a um movimento próprio do inconsciente. Esse resultado pode ser pensado nos termos do “acaso objetivo”, proposto por Breton enquanto manifestação misteriosa para o homem de “uma necessidade que lhe escapa, embora ele a experimente vitalmente como necessidade” (26).

O “acaso objetivo” pode apresentar-se sob a forma de um encontro insólito, uma coincidência, uma premonição, sendo preparado por movimentos subterrâneos de longa duração. Pode ser favorecido, buscado, provocado para colocar em xeque as idéias de continuidade e de coerência. É o que faz Max Ernst quando coloca a colagem

24 Ana Maria Paulino, *Jorge de Lima*, op. cit., p. 79; Murilo Mendes, op. cit.

25 Gérard Durozoi; Bernard Lecherbonnier, op. cit., p. 108; André Breton, “Second Manifeste du Surréalisme”, in op. cit., pp. 96-7, 134.

26 Gérard Durozoi; Bernard Lecherbonnier, op. cit., pp. 121-8; André Breton “Situation Surréaliste de l’Objet”, in *Position Politique du Surréalisme*, Paris, Denoël-Gonthier, 1972, p. 146.

sob o signo do acaso ou de “uma vontade que favorece o acaso”, além de “uma vontade voltada [...] para a confusão sistemática e o *desregramento de todos os sentidos*” (27). O segundo significado de pânico proposto para o livro de Jorge de Lima parece estar vinculado a essa possibilidade de conferir uma vida própria às imagens graças ao sonho, que afasta os receios provocados pelo predomínio da razão no estado de vigília (“A Poesia em Pânico”) e promove novos arranjos de signos com aqueles “fragmentos desconexos” de que falava Freud. Por isso, o trabalho do poeta é simbolizado pelo sono: é nesse momento que as imagens se transformam automaticamente, gerando deslocamentos, intercâmbios, condensações, provocando fissuras nas seqüências de signos por onde passam diferentes efeitos de sentido (28).

Metáfora do trabalho artístico, essa imagem de *A Pintura em Pânico* pode ser considerada a própria representação do automatismo do processo criador, por remeter subliminarmente a acontecimentos involuntários e inconscientes. Uma vez que, no sonho, os fragmentos adquirem uma realidade surpreendente, o recurso à fotografia revela-se congenial aos objetivos de Lima por dois motivos: pelo efeito de verossimilhança de que tal imagem é portadora e, inversamente, pela possibilidade de engendrar disfarces e alucinações graças ao próprio dispositivo técnico.

Embora a prática da fotomontagem constitua apenas um momento na carreira do artista, seu papel não pode ser subestimado na análise de sua poética. Se for lembrado que, no surrealismo, a poesia não se limita ao domínio verbal, penetrando em todos os ramos da criação (29), as fotomontagem poderão representar uma

nova chave de acesso ao universo do poeta Jorge de Lima. Por conferirem rostos diversos à “grande musa” que se manifesta, poeticamente, sob múltiplas aparências e nomes variados (30). Por reforçarem aquela fantasia visual que permeia muitas de suas composições poéticas e que se condensa de maneira paradigmática no poema em prosa “O Grande Desastre Aéreo de Ontem”:

“Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em que a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradiváriu. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramalhete de rosas, que ela pensou ser o pára-quadras, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para a capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranqüila e cega! Ó amigos, o paraplégico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela cadente, vem com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus. E há poetas míopes que pensam que é o arrebol” (31).

No interior desse universo intensamente plástico, a fotomontagem ocupa um lugar privilegiado por apontar para uma visualidade alicerçada em metamorfoses e desdobramentos, na qual nada é o que parece ser, regida como é por fantasias provenientes de uma realidade produzida mecanicamente.

27 Michel Carrouges, “Le Hasard Objectif”, in Ferdinand Alquié (org.), *Entretiens sur le Surréalisme*, Paris, Mouton, 1968, pp. 272-3; Olivier Barbarant, *Le Surréalisme: “Nadja” d’André Breton*, Paris, Gallimard, 1994, p. 29; Patrick Waldberg, *Le Surréalisme*, Genève, Skira, 1962, p. 64.

28 Eduardo Peñuela Cañizal, *Surrealismo: Rupturas Expressivas*, São Paulo, Atual, 1986, p. 89.

29 René Passeron, “Le Surréalisme des Peintres”, in Ferdinand Alquié (org.), op. cit., p. 247.

30 Ana Maria Paulino, *Jorge de Lima*, op. cit., pp. 41, 57.

31 Jorge de Lima, *A Única Inconsútil: Poesia*, Rio de Janeiro, Cooperativa Cultural Guanabara, 1938, p. 105.