



Fig. 1: Jorge de Lima & Murilo Mendes. Capa de A poesia em pânico (1938). Imagem: Reprodução.

## ARTIGO

# NOTA SOBRE ALGUMAS FOTOMONTAGENS DE JORGE DE LIMA

*Criador “em plena função”, o poeta dava vida a “um mundo só seu, que só ele explicava, mas que todos admiravam”...*

**ANNATERESA FABRIS  
ABCA/SÃO PAULO**

Num artigo publicado na “Tribuna da Imprensa” em novembro de 1954, Azevedo Lobo evoca um aspecto particular da produção de Jorge de Lima, a fotomontagem, que tinha como resultado a elaboração de “fotografias de sonhos impossíveis”. Criador “em plena função”, o poeta dava vida a “um mundo só seu, que só ele explicava, mas que todos admiravam”. “Fruto de uma inventiva que se expandiu”, as fotomontagens de Lima não foram divulgadas apenas em “A pintura em pânico” (1943), como lembra o autor, pois tiveram outros veículos de difusão. Uma “découpage”, ou seja, uma montagem feita a partir de gravuras, é usada na capa do livro “A poesia em pânico” (1938), de Murilo Mendes, que foi coautor da composição. Fotomontagens e “découpages” do poeta alagoano foram divulgadas em artigos dedicados especificamente a elas pelas revistas “Fronteiras” (abril-maio de 1938), “O Cruzeiro” (julho de 1938), “Dom Casmurro” (julho de 1939), “Rio” (dezembro de 1945) e pelo “Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo” (1ª quinzena de novembro de 1939). Usadas muitas

vezes em associação com poesias próprias ou de outros autores, as fotomontagens de Lima chegam também ao público pelo trâmite de revistas como “P’ra Você” (agosto de 1940), “Renovação” (janeiro de 1941), “Rio” (setembro de 1951; maio de 1952) e do suplemento Letras e Artes de “A Manhã” (14 de março de 1948). Diversas imagens do poeta foram também usadas no artigo “A intuição da psicanálise na literatura”, publicado pela revista “Rio” em maio de 1949.

Desse levantamento não consta a fotomontagem que pode ter sido um dos primeiros ensaios de Lima com a técnica, concebida como capa do livro “O sinal de Deus”, de Mendes. O tom hipotético da frase não é casual. Existe uma grande confusão informativa em volta desse livro, redigido pelo poeta juiz-forano em janeiro-fevereiro de 1936 e provavelmente considerado concluído após uma última revisão em 20 de março daquele ano. Tais datas, que constam de um caderno da série Manuscritos de outros escritores do Fundo Mário de Andrade do IEB-USP, permitem formular uma pergunta: a fotomontagem limiana teria sido



realizada nessa ocasião ou sua elaboração foi posterior, se for lembrado que o livro só veio a público no começo de 1938?

O ano de 1936 representa o começo de um imbróglie em volta de “O sinal de Deus”. Luciana Stegagno Picchio, que organizou o volume “Poesia completa e prosa” (1994), de Mendes, afirma que o livro foi publicado em 1936 numa edição do autor e imediatamente retirado do comércio. Marcia Regina Jaschke Machado volta a abordar a questão em “Manuscritos de outros escritores no arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo”, em que assevera que o volume foi publicado em 1936 pela editora carioca José Olympio, tendo sido “imediatamente recolhido por intervenção de Adalgisa Nery, ex-musa de Mu-M, que ia se casar com Lourival Fontes, ligado ao governo de Getúlio Vargas”.

Tais assertivas devem ser revistas por diversas razões: 1 - como consta de uma nota de “O Jornal” de 23 de agosto de 1936, “O sinal de Deus” havia sido entregue naquele período à José Olympio, o que põe em dúvida a existência de uma edição de autor;

2 - Adalgisa Nery não poderia ser o epicentro da retirada do livro em 1936, pois seu casamento com Lourival Fontes, que conhecera em 1939, ocorreu no ano seguinte;

Fig. 2: Jorge de Lima. O nome da musa (c. 1938). Coleção Rubens Fernandes Junior (São Paulo). Imagem: Reprodução.

3 - a correspondência entre Mendes e Lúcio Cardoso demonstra, de acordo com Júlio Castañon Guimarães, a existência de inúmeras referências a Adalgisa Nery, “numa frequente expansão afetiva”. Uma carta datada de 28 de janeiro de 1939 ajuda a compreender melhor o tipo de laço que unia Mendes à amiga: “Continuo aqui, à distância, a viver um romance muito interessante. Por força das circunstâncias, tomou o caráter epistolar. Minha vida está aumentada em intensidade poética”.

Não está claro porque o livro demorou tanto a ser publicado. Em 16 de maio de 1937, “O Jornal” noticia na seção Letras e Artes: “‘Sinal de Deus’ será o título do novo livro de versos de Murilo Mendes, a aparecer em breve”. No segundo semestre daquele ano, a revista “Dom Casmurro” divulga nas edições de 30 de setembro, 21 de outubro, 5 e 25 de novembro e 2 e 9 de dezembro o seguinte anúncio publicitário: “A sair breve/O sinal de Deus/Poemas de/Murilo Mendes/José Olympio, Editor”. Em janeiro de 1938, a revista carioca “Aspectos” anuncia na seção Livros que “O sinal de Deus”

estava entre as publicações a saírem do prelo da José Olympio.

A obra deve ter tido certa circulação antes de ser retirada do mercado, pois Lúcio Cardoso, num artigo publicado em “O Jornal” em 29 de janeiro de 1939, afirma que “O sinal de Deus” traz “a chave de explicação de ‘A poesia em pânico’”. E acrescenta: “Os poucos que têm a ventura de conhecer esse livro de poesia, sabem que ali se acha a gênese do drama que irrompe com tão grande e tão pungente força na ‘Poesia em pânico’”. Ao que tudo indica, Luciana Stegagno Picchio, quando organizou o volume de 1994, teria tido em mãos o exemplar do livro pertencente ao poeta, reportado a uma edição particular de 1936. Nessa oportunidade, “O sinal de Deus” foi publicado a partir da revisão realizada em 1956.

A publicação de 1938, no entanto, não se encontra em nenhuma biblioteca brasileira, nem mesmo na Coleção de livros do poeta que integra o Setor de Biblioteca e Informação do Museu de Arte Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora. Uma consulta

feita nos acervos de bibliotecas estrangeiras também não trouxe nenhum resultado, deixando no ar uma indagação: onde estará o exemplar consultado pela pesquisadora italiana? Uma informação fornecida por Lucilha de Oliveira Magalhães, do Setor de Biblioteca e Informação do Museu de Juiz de Fora, abre a possibilidade de o livro fazer parte de um arquivo com materiais do poeta, de posse da família de Stegagno Picchio, que está sendo negociado com a Universidade de Juiz de Fora.

Feita essa necessária digressão, voltemos à fotomontagem de Lima. No artigo “Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima” (“Revista da USP”, n. 55, 2002), eu fazia uma referência à composição para a capa de “O sinal de Deus”, informação que só posso ter encontrado na exposição “Murilo Mendes 1901-2001”, apresentada no Museu Lasar Segall entre 17 de agosto e 26 de outubro de 2002. No momento não dei maior importância à questão, mas, ao debruçar-me novamente sobre esse viés da produção do poeta, deixo-me contar de que a composição podia ser um de seus primeiros ensaios

com a fotomontagem. Depois de uma consulta infrutífera ao Museu de Arte Murilo Mendes, entrei em contato com o Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros e, graças à colaboração de Elisabete Ribas, tomei conhecimento da existência de um bilhete em que se falava da fotomontagem de Lima. Posteriormente, Elisabete Ribas comunicou-me ter localizado a possível fotomontagem do poeta, material que consultei em 7 de agosto, junto com o manuscrito de “O sinal de Deus”.

Assinado por M., identificado como Murilo Miranda pelos pesquisadores da instituição, o bilhete (Código de referência MA-C-CP MVA5002) traz a seguinte mensagem: “Mario, tenho andado abafado, por isso não tenho escrito. Aí vai uma fotomontagem de Jorge de Lima que eu roubei porque me parece interessante. Penso que seja a capa do livro do Murilo que foi apreendido. Abraço do M.”. A referência à apreensão do livro remete o bilhete a 1938, deixando em aberto a datação da fotomontagem limiana, cuja existência não pode ser posta em dúvida. A imagem, que traz no verso uma marca enferrujada deixada por um

clipe, é de pequenas dimensões: 15 x 11,9 cm. Sua composição é bastante clássica, pois tem como eixo central um livro aberto cercado por anjos. Em correspondência com os grupos angélicos destacam-se duas figuras - uma seminua, apesar da túnica, outra de cabelos longos, que segura um globo e uma espécie de balança. Desta pendem dois retratos fotográficos, um masculino, outro feminino. A porção inferior da composição é ocupada por signos zodiacais.

A análise de “O sinal de Deus” proposta por Alda Maria Quadros do Couto permite pensar que a composição do IEB seja de fato a capa concebida por Lima. Composto de duas partes, o livro tem como eixos o contraponto entre o eros divino e o eros humano e a figura da mulher como imagem intermediária entre o poeta e a vida divinizada. Depois de uma intensa luta entre viver e transcender, o poeta - convertido e iluminado - dirige-se à Virgem Maria, que representa todas as mulheres. O advento da “Arquimulher” purificará o poeta e “estancará a sede dos amores que acabam”. A presença dos retratos fotográficos numa composição dominada

por figuras celestiais parece resumir as questões fundamentais presentes na obra de Mendes, a saber, a missão transcendente outorgada à arte e a presença determinante da figura feminina.

### *SE A CONCILIAÇÃO DE CONTRÁRIOS FAZ PENSAR NO SURREALISMO, NÃO SE PODE ESQUECER QUE MENDES E LIMA SE APROXIMAM DA POÉTICA FRANCESA PELO TRÂMITE DA IMAGEM...*

O caráter anacrônico da composição, atenuado em parte pelo uso de retratos fotográficos, permite aproximá-la de outras fotomontagens e “découpages” de Lima, entre as quais a capa de “A pintura em pânico”. Encontrada no livro “Astronomie populaire” (1880), de Camille Flammarion, a reprodução que desperta o interesse de Lima e Mendes era originalmente uma estampa intitulada “Sibila frígia”, desenhada por Luigi Agricola a partir de um quadro de Guercino e gravada por Pietro Bettelini no século XVIII. O astrônomo francês havia escolhido a figura feminina perdida em pensamentos profundos em virtude da presença do

globo armilar na mão esquerda; os poetas brasileiros substituem a cabeça por uma representação astronômica um tanto bizarra para poder sublinhar a associação entre poesia e pânico. Vidente de sexo feminino, que fazia profecias quando inspirada pela possessão divina, a sibila pode ser considerada uma mediadora entre o homem e a divindade. É essa função que Mendes confere à mulher, a quem cabe conciliar o homem com o desejo por meio do amor. Lugar de plena liberdade, que permite alcançar um ponto de equilíbrio entre todos os conflitos humanos, a poesia oferece ao poeta o princípio da salvação desde que ele abraça o desafio de ser livre. O pânico, de acordo com Maria Domingas Ferreira de Sales, brotaria da busca inesgotável do poeta que, sabendo-se humano e mortal, envereda pelo caminho do desespero para atingir a salvação, na qualidade de portavoz da comunidade. A substituição do rosto por um artefato astronômico poderia fazer pensar na acentuação de um traço peculiar da poética de Mendes: a conciliação de contrários, ou seja, o encontro entre mundo

lírico e mundo onírico, entre ideias e objetos díspares, dos quais brota uma imagem inusitada, que põe em xeque a organização habitual do sentido.

Se a conciliação de contrários faz pensar no surrealismo, não se pode esquecer que Mendes e Lima se aproximam da poética francesa pelo trâmite da imagem. O primeiro atribui a “La femme 100 têtes” um “coup de foudre”, só comparável à descoberta de “Les illuminations”: “creio que Max Ernst descende de Rimbaud, pela criação de uma atmosfera mágica, o confronto de elementos díspares, a violência do corte do poema ou do quadro, a paixão do enigma (aí fui ajudado pela obra do Primeiro de Chirico). É um vidente”. O impacto de Ernst pode ser medido por outro índice: a aplicação por Mendes do nome de um protagonista da obra de 1929, o pássaro Loplop (“alter ego” do artista), para designar “tudo o que é misterioso, ou sombrio, ou teatral, ou terrificante, ou imprevisto, sobretudo o que é estranho”. Auxiliar poderoso “na conversa, nos passeios, na classificação de certos fenômenos poéticos”, o termo “loplop” aplica-

se a todos os âmbitos da criação (literatura, pintura, cinema e música) e da existência (pessoas anacrônicas, mórbidas ou perversas; religião; política; a guerra e o fascismo que assolavam o mundo naquele momento). Na “vida real”, o “loplop” é frequentemente “um produto do acaso, da subordinação de circunstâncias que se apresentam preferentemente, [...] ao amator prevenido, dispo de antenas aperfeiçoadas e supervigilantes”.

O repertório visual de Lima é mais amplo, abarcando, como ele próprio reconhece, Ernst, Cícero Dias, Salvador Dalí, Hans Arp e Tristan Tzara. Outros nomes podem ser acrescentados a esse elenco: Yves Tanguy, cujo universo cíclico parece estar na base de uma das composições de “A pintura em pânico” (“E entre o mar e as nuvens foram surgindo as primeiras formas”); René Magritte, de quem Lima aproveita o princípio da desambientação dos objetos e os contrastes de significados; Kurt Seligman, cujo “Ultramóvel” (1938) ecoa numa fotomontagem do Fundo Mário de Andrade; e Giorgio de Chirico, que lhe sugere não apenas um clima de

suspensão, mas igualmente a tensão entre figura e sombra, o sentido geométrico da composição e o jogo com elementos inanimados, que remetem ao manequim. Destituída de título no Fundo Mário de Andrade e denominada “O nome da musa” (c. 1938) na coleção Rubens Fernandes Junior, a enigmática composição dominada por uma figura com cabeça de manequim vestindo um casaco de pele evoca claramente o universo do pintor italiano com seu ambiente insólito, o contraste dimensional entre as figuras e a associação entre uma mão artificial e uma forma redonda.

O interesse por de Chirico pode ter servido de trâmite entre Lima e o poeta e pintor Henri Michaux, com quem ocorre a abertura de “A pintura em pânico”. Não por acaso, a cópia de “O nome da musa” da coleção de Rubens Fernandes Junior é dedicada ao poeta belga, que frequentava a “casa solamiga” de Lima durante sua temporada no Brasil entre meados de 1939 e janeiro de 1940. Extraído do texto ficcional “Naissance”, publicado em 1938 no livro “Plume, précédé de Lointain intérieur”,

o trecho utilizado por Lima é uma colagem incongruente relativa a dois nascimentos, a qual tem afinidade com sua estranha “découpage” que mostra duas formas de vida não humanas e uma figura clássica de mulher segurando o seio direito. As ideias de gênese e nascimento são um elo comum às duas manifestações, que partilham ainda o gosto pela fragmentação e pela reconstituição de novos universos por intermédio de processos de montagem. Certos aspectos do retrato-relâmpago de Michaux traçado por Mendes poderiam ser igualmente aplicados a Lima: “Possui a técnica de se percorrer em territórios do oficialmente absurdo. Pretende estudar a contextura anárquica das nossas células, colher as impressões digitais do pensamento, surpreender manobras dúbias do seu corpo, palpar o inédito. [...] Confere cidadania à larva, capta a simplicidade da extravagância. Sua linguagem de curtos-circuitos, interrupções, frases quebradas, abolindo muitas vezes o discurso clássico, é de um inventor”.

A referência à publicação em livro das imagens de “uma mulher do Harlem,

um anjo de gravura religiosa, uma lua cheia de céus cariocas, peixes tropicais exóticos” permite supor que Azevedo Lobo esteja projetando em “A pintura em pânico” visões próprias, despertadas pelo contato com as enigmáticas composições de Lima. De fato, o livro não traz nenhuma das imagens descritas de maneira fantasiosa pelo autor, que convida o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a tentar localizar “a preta, de vestido colante, apanhando a lua espetada num para-raios do ‘Empire State Building’, com peixes voando pelo céu, saídos da boca do saxofone tocado por um preto gordo, ou o Cristo do Cruzeiro do Sul, ou os anjos de cabeça para baixo, ou os peixes coloridos ou as algas que são cabelos de louras e modernas Vênus”. Se é possível que Azevedo Lobo tenha dado vazão a criações do próprio inconsciente, não se pode deixar de levar em consideração a hipótese de que o poeta tenha realizado outras fotomontagens que não chegaram até nós. É o que parece demonstrar a dedicatória de “Poema”, de Deolindo Tavares, publicado no suplemento

Autores e Livros de “A Manhã” em março de 1945. A composição do poeta neossimbolista pernambucano traz a seguinte dedicatória: “Para a grande Fotomontagem feita por Jorge de Lima e por Deolindo Tavares”. A dedicatória de Tavares, que se tornara amigo de Lima durante uma breve estada no Rio de Janeiro em 1939, abre a possibilidade da existência de outras composições, numa demonstração do engajamento do poeta num tipo de criação inusitada que não mereceu a devida atenção dos contemporâneos. Entre os modernistas, além de Mendes, só Mário de Andrade e Sérgio Milliet se debruçaram sobre esse viés da produção do poeta alagoano, o qual começou a ser estudado em fins da década de 1980, com a exposição “O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima”, apresentada no IEB/USP. A partir de então, assiste-se a um fenômeno inverso: a proliferação de estudos no campo das artes visuais e da literatura dedicados especificamente a essa faceta do autor, na qual, como ele próprio escreve, “a fotomontagem e o dístico provocam o poema suprarrealista”.

Suscitada pela produção de Ernst, essa definição aplica-se igualmente às composições de Lima, nas quais imagens e palavras dão vida a visões inquietantes e inovadoras, em contraste com boa parte da produção visual brasileira das décadas de 1930 e 1940, o que poderia explicar, em parte, seu reconhecimento tardio como uma forma de arte válida.

## REFERÊNCIAS

Amaral Jr, Amadeu. Jorge de Lima - photographo supra-realista. “O Cruzeiro”, Rio de Janeiro, ano X, n. 36, 9 jul. 1938, p. 5, 12.

Azevedo Lobo. Jorge de Lima surrealista. “Tribuna da Imprensa”, Rio de Janeiro, 13-14 nov. 1954, Tribuna das Letras, p. 4.

Bastos, Danilo. A decoupage processo de gravura surrealista. “Dom Casmurro”, Rio de Janeiro, ano III, n. 109, 8 jul. 1939, p. 5.

Cardoso, Lúcio. A poesia em pânico. “O Jornal”, Rio de Janeiro, 29 jan. 1939, 4ª Seção, p. 1-2.

Couto, Alda Maria Quadros do. O sinal de Deus na cartografia crítica de Murilo Mendes. Campinas: IEL-Unicamp, 1997.

Guimarães, Júlio Castañon. Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. Disponível em: <[www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB\\_JulioCastanon\\_Guimaraes\\_Distribuicao\\_papeis\\_Murilo\\_Mendes](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB_JulioCastanon_Guimaraes_Distribuicao_papeis_Murilo_Mendes)>. Acesso em: 22 jul. 2019.

Lima, Jorge de. Álvaro Armando. “A Manhã”, Rio de Janeiro, 31 mar. 1949, p. 4.

Machado, Marcia Regina Jaschke. Manuscritos de outros escritores no arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo. São Paulo: FFLCH-USP, 2005.

Mendes, Murilo. Notícia do loplop. “A Manhã”, Rio de Janeiro, 17 e 24 jun. 1944, p. 4.

Mendes, Murilo. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

Mendes, Murilo. Retratos relâmpago. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, s. d.

Sacchettin, Priscila. A pintura em pânico: fotomontagens de Jorge de Lima. Campinas: IFICH-Unicamp, 2018.

Sales, Maria Domingas Ferreira de. Murilo Mendes: pânico, amor e poesia. Uma leitura de A poesia em pânico à luz do surrealismo. Belém: Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Pará, 2006.

Tavares, Deolindo. Poesia. “A Manhã”, Rio de Janeiro, 11 mar. 1945, Supl. Autores e Livros, ano V, n. 6, p. 86.